

Nicolas Bourriaud
ESTETICA RELAŢIONALĂ
•
POSTPRODUCŢIE

Activitatea artistică reprezintă un joc ale cărui forme, modalități și funcții evoluează conform epocilor și contextelor sociale, și nicidecum o esență imuabilă. Sarcina criticului este aceea de a o studia în prezent. Un anumit aspect al programului modernității s-a încheiat (și nu spiritul care l-a animat, mă grăbesc să subliniez în vremurile mic-burgheze în care ne aflăm). Această epuizare a golit de substanță criteriile judecării estetice pe care le-am moștenit, dar pe care continuăm să le aplicăm practicilor artistice actuale. *Noul* nu mai este un criteriu de judecată decât poate pentru detractorii întârziați ai artei moderne, care nu rețin din prezentul rușinos decât ceea ce cultura lor tradiționalistă i-a învățat să deteste în arta de ieri. Pentru a inventa instrumente conceptuale mai eficiente și puncte de vedere mai juste, se cuvine să percepem transformările care operează astăzi în câmpul social, să sesizăm ceea ce s-a schimbat deja, precum și ceea ce continuă să se preschimbe. În ce fel se pot înțelege comportamentele artistice manifestate în expozițiile anilor nouăzeci și totodată modurile de gândire care le animă, dacă nu plecăm de la aceeași *situație* ca artiștii?

Nicolas Bourriaud

COLECȚIA BALCON

ESTETICA RELAȚIONALĂ

POSTPRODUCȚIE

Traducere de
Cristian Năc



Idea Design & Print
Editură
Cluj, 2007

NICOLAS BOURRIAUD
ESTETICA RELAȚIONALĂ

POSTPRODUCȚIE

CULTURA CA SCENARIU:
CUM REPROGRAMEAZĂ ARTA LUMEA CONTEMPORANĂ

Traducere de
CRISTIAN NAE

Idea Design & Print
Editură
Cluj, 2007

Nicolas Bourriaud
Esthétique relationnelle
© Nicolas Bourriaud

© Idea Design & Print, Editură, 2007, pentru această ediție.

Nicolas Bourriaud
Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain
© Nicolas Bourriaud

© Idea Design & Print, Editură, 2007, pentru această ediție.

www.ideaeditura.ro

REDACTORI DE COLECȚIE

Timotei Nădășan
Attila Tordai-S.

REDACTOR

Ciprian Mihali

CORECTOR

Virgil Leon

TEHNOREDACTOR

Lenke Janitsek

COPERTĂ, CONCEPȚIE GRAFICĂ ȘI TIPAR

Idea Design & Print, Cluj

ISBN 978-973-7913-57-9

ESTETICA RELAȚIONALĂ

CUVÎNT-ÎNAINTE

De unde provin neînțelegerile care înconjoară arta anilor nouăzeci, dacă nu dintr-o carență a discursului teoretic? Criticilor și filosofilor, în covârșitoarea lor majoritate, le repugnă să îmbrățișeze practicile contemporane: acestea rămân deci, în esență, ilizibile, căci nu le putem sesiza originalitatea și pertinența dacă le analizăm plecînd de la problemele rezolvate sau lăsate în suspensie de generațiile precedente. Trebuie acceptat faptul, vai, atît de dureros, că anumite întrebări pur și simplu nu se mai pun – și, prin extensie, să le reperăm pe cele pe care le formulează astăzi artiștii: care sînt mizele reale ale artei contemporane, raporturile sale cu societatea, cu istoria și cultura? Principala sarcină a criticii constă în reconstituirea jocului complex al problemelor care se conturează într-o anumită epocă și în examinarea diverselor răspunsuri care le sînt oferite. Ne mulțumim prea adesea să facem inventarul preocupărilor de odinioară, pentru a rămîne cu atît mai dezamăgiți de lipsa răspunsurilor. Însă principala întrebare ce se ridică în privința noilor abordări se referă în mod evident la forma materială a operelor. Cum se pot decodifica aceste producții aparent insesizabile, fie că sînt *procesuale* sau comportamentale – în orice caz “disipate”, conform standardelor tradiționale – încetînd să ne mai adăpostim în spatele istoriei artei anilor șazizeci?

Cîteva exemple de asemenea activități: Rirkrit Tiravanija organizează o cină la un colecționar și îi lasă acestuia materialele necesare preparării unei supe thailandeze. Philippe Parreno invită cîțiva oameni să-și practice hobby-urile preferate în ziua de 1 mai, pe o linie de montaj de fabrică. Vanessa Beecroft îmbracă identic și coafează cu peruci roșcate vreo douăzeci de femei cărora vizitatorul nu le poate decît arunca o otheadă din cadrul ușii. Maurizio Cattelan hrănește șoareci cu brînză “Bel paese” și îi vinde ca multipli sau expune case de bani recent jefuite. Jes Brinch și Henrik Plenge Jacobsen instalează într-o piață din Copenhaga un autobuz răsturnat, care provoacă prin emulație o rebeliune în oraș. Christine Hill se angajează într-un supermarket drept casieră sau întreține într-o galerie un atelier săptămînal de gimnastică. Carsten Höller recrează formula chimică a moleculelor secrete de către creierul uman îndrăgostit, construiește o barcă gonflabilă din plastic sau crește cintezoii pentru a-i învăța un nou cîntec. Noritoshi Hirakawa dă un mic anunț într-un cotidian pentru a găsi o tînără care ar accepta să participe la expoziția sa. Pierre Huyghe convoacă oameni pentru o ședință de casting, pune la dispoziția publicului un emițător de televiziune, expune fotografia unor muncitori aflați în plin proces de lucru la cîțiva metri de șantierul lor... Multe alte nume și lucrări vor completa această

listă: în orice caz, partida cea mai aprinsă care se joacă pe eșichierul artei se joacă în funcție de noțiuni interactive, conviviale și relaționale.

Astăzi, comunicarea închide contactele umane în spații de control care debitează, segmentează liantul social în produse distincte. În ceea ce o privește, activitatea artistică încearcă să creeze branșamente modeste, să deschidă câteva pasaje obturate, să pună în contact niveluri de realitate care au fost menținute în separație. Faimoasele “autostrăzi ale comunicării”, cu taxele și spațiile lor pentru picnic, amenință să se impună ca singurele trasee posibile de la un punct la altul al lumii umane. Dacă autostrada ne permite efectiv să călătorim mai repede și mai eficient, ea are neajunsul de a-și transforma utilizatorii în consumatori de kilometri și de produse derivate. În fața mediilor electronice, a parcurilor de distracții, a spațiilor conviviale și a proliferării formatelor compatibile de socialitate, ne simțim săraci și neajutorați, asemeni șoarecelui de laborator condamnat la un parcurs imuabil în cușca sa garnisită cu brânză. Subiectul ideal al societății figuranților ar fi astfel redus la condiția de consumator de timp și de spațiu.

Căci ceea ce nu poate fi comercializat este sortit dispariției. Relațiile interumane nu vor putea prea curînd să se mențină în afara spațiilor comerciale: iată-ne constrînși să discutăm în fața unei băuturi scump taxate, formă simbolică a raporturilor umane contemporane. Doriți să vă bucurați de ceva căldură umană, de o stare plăcută în doi? Gustați atunci cafeaua noastră... Astfel, spațiul care se dovedește cel mai puternic afectat de reificarea generală este cel al relațiilor curente. Simbolizate de către mărfuri sau înlocuite de către ele, semnalizate de către logouri, raporturile interumane sînt nevoite să ia forme extreme sau clandestine dacă-și propun să scape domniei previzibilului: legătura socială a devenit un artefact standardizat. Într-o lume guvernată de diviziunea muncii și de ultraspecializare, de automatizare și de legea rentabilității, este important pentru conducători ca relațiile sociale să fie canalizate către locurile prevăzute special pentru acest scop și ca ele să se desfășoare conform unor principii simple, controlabile și repetabile. “Separarea” supremă, cea care afectează canalele relaționale, reprezintă ultimul stadiu al mutației către “Societatea spectacolului” descrisă de către Guy Debord. Societate în care relațiile umane nu mai sînt “trăite direct”, ci se distanțează în reprezentarea lor “spectaculară”. În acest loc se situează cea mai arzătoare problematică a artei de astăzi: mai este oare posibil să generăm raporturi cu lumea, în interiorul unui cîmp practic – istoria artei – rezervat în mod tradițional “reprezentării” lor? În ciuda a ceea ce credea Debord, care nu vedea în lumea artei decît un rezervor de exemple pentru ceea ce ar trebui să “realizăm” concret în viața cotidiană, practica artistică ne apare astăzi ca un bogat teren de experimentări sociale, ca un spațiu parțial protejat de uniformizarea comportamentelor. Operele despre care se va discuta aici schițează tot atîtea utopii tangibile.

Textele care urmează au fost publicate în reviste, în special în *Documents sur l'art*, sau în cataloage de expoziție¹ și au fost pe larg revizuite în varianta de față, iar unele au fost chiar restructurate. Altele constituie texte inedite. Printre altele, un glosar completează această colecție de eseuri, pe care cititorul îl va putea consulta de îndată ce întîlnește o noțiune problematică. Pentru a facilita înțelegerea lucrării, îi sugerăm să se raporteze de pe acum la definiția cuvîntului “Artă”.

1. “Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art)” [Paradigma estetică (Félix Guattari și arta)] a fost publicat în revista *Chimères*, 1993; “Relation écran” [Relația-ecran] a fost publicat în catalogul celei de a treia bienale de artă contemporană de la Lyon, 1995.

FORMA RELAȚIONALĂ

Activitatea artistică reprezintă un joc ale cărui forme, modalități și funcții evoluează conform epocilor și contextelor sociale, și nicidecum o esență imuabilă. Sarcina criticului este aceea de a o studia în prezent. Un anumit aspect al programului modernității s-a încheiat (și nu spiritul care l-a animat, mă grăbesc să subliniez în vremurile mic-burgeze în care ne aflăm). Această epuizare a golit de substanță criteriile judecății estetice pe care le-am moștenit, dar pe care continuăm să le aplicăm practicilor artistice actuale. *Noul* nu mai este un criteriu de judecată decât poate pentru detractorii întârziți ai artei moderne, care nu rețin din prezentul rușinos decât ceea ce cultura lor tradiționalistă i-a învățat să deteste în arta de ieri. Pentru a inventa instrumente conceptuale mai eficiente și puncte de vedere mai juste, se cuvine să percepem transformările care operează astăzi în câmpul social, să sesizăm ceea ce s-a schimbat deja, precum și ceea ce continuă să se preschimbe. În ce fel se pot înțelege comportamentele artistice manifestate în expozițiile anilor nouăzeci și totodată modurile de gândire care le animă, dacă nu plecăm de la aceeași *situație* ca artiștii?

PRACTICILE ARTISTICE CONTEMPORANE ȘI PROIECTUL LOR CULTURAL

Modernitatea politică, născută odată cu filosofia Luminilor, se întemeiază pe voința de emancipare a indivizilor și a popoarelor: progresul tehnologic și sporirea libertăților individului, reducerea ignoranței, îmbunătățirea condițiilor de muncă, toate acestea ar fi trebuit să elibereze umanitatea și să permită instaurarea unei societăți mai bune. Însă există mai multe versiuni ale modernității. Astfel, secolul al XX-lea a devenit scena unei lupte între trei viziuni ale lumii: o concepție raționalistă modernă provenind din secolul al XVIII-lea și o filosofie a spontaneității și a eliberării individului prin intermediul iraționalului (dada, suprarealismul, situaționistii), ambele opunându-se forțelor autoritare sau utilitariste domice să standardizeze relațiile umane și să aservească indivizii. În loc să conducă la emanciparea sperată, progresul tehnologic și al "Rațiunii" a permis, prin intermediul unei raționalizări generalizate a procesului de producție, exploatarea Sudului planetei, înlocuirea necugetată a muncii umane cu cea a mașinilor, precum și instaurarea unor tehnici de aservire din ce în ce mai sofisticate. Proiectului emancipator al modernității i s-au substituit nenumărate forme de melancolie.

Dacă avangardele acestui secol, de la dadaism la Internaționala Situaționistă, se înscriu în continuarea acestui proiect modern (transformarea culturii, a mentalităților, a condițiilor de viață individuale și sociale), nu trebuie să uităm că acesta le preexista și că se deosebește de proiectul lor în multe

privințe. Căci modernitatea nu se reduce la o teleologie raționalistă și nici la un mesianism politic. Se poate oare denigra voința de îmbunătățire a condițiilor de viață și de muncă, sub pretextul eșecului tentativelor sale concrete de realizare – grevate de ideologii totalitare sau de viziuni naive ale istoriei? Ceea ce purta numele de avangardă artistică s-a dezvoltat desigur plecând de la “baia” ideologică pe care o oferea raționalismul modern; însă ea se reconstituie de acum plecând de la cu totul alte presupuziții filosofice, culturale și sociale. Este limpede că arta de astăzi continuă această luptă, propunând modele perceptive, experimentale, critice și participative, îndreptându-se în direcția trasată de către filosofia Luminilor, de către Proudhon, Marx, dadaiști sau Mondrian. Dacă opinia comună întâmpină dificultăți în a recunoaște legitimitatea sau interesul acestor experimente, este pentru că ele nu se mai înfățișează drept fenomenele antemergătoare ale unei evoluții istorice ineluctabile: din contră, ele apar ca fragmentate, izolate, văduvite de orice viziune globală asupra lumii care să le susțină cu încărcătura unei ideologii.

Nu modernitatea este moartă, ci versiunea sa idealistă și teleologică.

Lupta pentru modernitate are loc în aceiași termeni ca și mai înainte, cu diferența că acum *avangarda* a încetat să mai mășăluiască în ipostaza de cercetaș, iar trupele s-au retras, temătoare, în jurul unui bivuac de certitudini. Artă trebuia să pregătească sau să anunțe o lume viitoare: astăzi ea modelează universuri posibile.

Artiștii care își înscriu activitatea în siajul modernității istorice nu au ambiția de a-i repeta nici formele, nici postulatele, cu atât mai puțin să atribuie artei aceleași funcții ca și ea. Sarcina lor se aseamănă mai degrabă cu cea pe care Jean-François Lyotard o atribuia arhitecturii postmoderne, care “se vede condamnată să dea naștere la mici modificări într-un spațiu pe care-l moștenește de la modernitate și să abandoneze o reconstrucție globală a spațiului locuit de către umanitate”.¹ Lyotard pare, de altfel, să deplîngă doar cu jumătate de gură această stare de fapt: o definește negativ, prin utilizarea termenului “condamnată”. Și dacă, dimpotrivă, această condamnare ar constitui șansa istorică plecând de la care s-au putut dezvolta, în ultimii aproximativ zece ani, majoritatea lumilor artistice pe care le cunoaștem? Această “șansă” poate fi exprimată în puține cuvinte: *a învăța să locuiești mai bine lumea*, în loc de a căuta să o construiești după o idee preconcepțuită asupra evoluției istorice. Cu alte cuvinte, operele nu își mai asumă ca scop formarea unor realități imaginare sau utopice, ci constituirea unor moduri de existență sau modele de acțiune în interiorul realului existent, oricare ar fi scara aleasă de artist. Althusser spunea că luăm întotdeauna trenul lumii din mers. Deleuze, că “iarba crește la mijloc”, și nu de sus sau de jos: artistul locuiește împrejurările pe care prezentul i le oferă, cu sco-

1. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Poche-Biblio, p. 108 [*Postmodernul pe înțelesul copiilor*, trad. de Ciprian Mihali, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1998].

pul de a transforma contextul propriei sale vieți (raportul său cu lumea sensibilă sau inteligibilă) într-un univers durabil. El ia lumea din mers: reluând expresia lui Michel de Certeau², artistul este un *locatar al culturii*. Modernitatea se prelungește astăzi în practici de bricolaj și de reciclare a datului cultural, în inventarea cotidianului și în amenajarea timpului trăit, care nu sînt obiecte mai puțin demne de atenție și de studiu decît utopiile mesianiste sau “noutățile” formale care o caracterizau ieri. Nimic mai absurd decît afirmația că arta contemporană nu desfășoară niciun proiect cultural sau politic și că aspectele sale subversive nu se sprijină pe niciun sol teoretic: proiectul său, care privește atît condițiile de muncă și de producere a obiectelor culturale, cît și formele mutante ale vieții în societate, va părea totuși insipid spiritelor formate pe calapodul darwinismului cultural sau amatorilor de “centralism democratic” intelectual. Iată că a venit vremea, reluând o expresie a lui Maurizio Cattelan, unei “dolce utopia”...

OPERA DE ARTĂ CA INTERSTIŢIU SOCIAL

Posibilitatea unei arte *relaționale* (o artă care și-ar asuma drept orizont teoretic mai degrabă sfera interacțiunilor umane și contextul său social decît afirmarea unui spațiu simbolic autonom și *privat*) stă mărturie pentru o bulversare radicală a obiectivelor estetice, culturale și politice puse în joc de către arta modernă. Pentru a-i schița o sociologie, această evoluție provine esențialmente din nașterea unei culturi urbane mondiale și din extinderea acestui model citadin la aproape toate fenomenele culturale. Urbanizarea generalizată, care ia avînt la finele celui de-al Doilea Război Mondial, a permis o dezvoltare extraordinară a schimburilor sociale, precum și o mobilitate crescută a indivizilor (prin sporirea rețelelor și a drumurilor, dezvoltarea telecomunicațiilor și deschiderea progresivă a locurilor izolate, însoțită de o emancipare a mentalităților). Datorită strîmtorării spațiilor locuibile în acest univers urban, asistăm în paralel la o micșorare la scară a mobilierului și a obiectelor, care se orientează către o mai mare maniabilitate: dacă, vreme îndelungată, opera de artă a putut trece drept lux nobiliar în acest context citadin (dimensiunile operei, precum și cele ale apartamentului servind la a *distinge* proprietarul lor de simplul trecător), evoluția funcției operelor și a modului lor de prezentare dovedește o *urbanizare* crescîndă a experienței artistice. Ceea ce se năruie sub ochii noștri nu este nimic altceva decît această concepție fals aristocratică a dispunerii operelor de artă, legată de sentimentul dobîndirii unui teritoriu. În alți termeni, devine imposibil a mai considera opera contemporană drept un spațiu de parcurs (“turul proprietarului” asemănîndu-se cu situația colecționarului). De acum, ea se prezintă ca o durată de experimentat, ca o deschidere către conversația nelimitată.

2. Michel de Certeau, *Arts de faire*, Paris, Idées-Gallimard, 1990.

Orașul a permis și a generalizat experiența proximității: el este simbolul tangibil și cadrul istoric al stării societății, această “stare de întâlnire impusă oamenilor”, conform expresiei lui Althusser³, spre deosebire de acea junglă densă și “lipsită de istorii” care era *starea naturală* conform lui Jean-Jacques Rousseau, junglă care împiedică orice interacțiune durabilă. Acest regim intens al conviețuirii, odată ridicat la puterea unei reguli absolute a civilizației, a sfârșit prin a produce practici artistice corespunzătoare: cu alte cuvinte, o formă de artă căreia intersubiectivitatea îi constituie substratul și care îi conferă drept temă centrală coexistența, “întâlnirea” dintre privitor și tablou, elaborarea colectivă a sensului. Să lăsăm însă la o parte problema istoricității acestui fenomen: arta a fost întotdeauna relațională într-o măsură mai mare sau mai mică, adică factor de socialitate și fondatoare de dialog. Una din virtualitățile imaginii este puterea sa de relaționare, pentru a relua termenul lui Michel Maffesoli: steaguri, sigle, icoane, semne, toate acestea produc empatie și participare, generează *legătură*.⁴ Arta (practicile derivate din pictură și din sculptură care se manifestă sub forma unei expoziții) se dovedește a fi deosebit de propice exprimării acestei civilizații a proximității, întrucât ea *restringe spațiul relațiilor*, spre deosebire de televiziune sau literatură, care trimit fiecare individul la spațiul său destinat consumului privat și, de asemenea, de teatru sau cinematograful, care regrupează mici colectivități în fața unor imagini univoce: într-adevăr, aici nu se comentează în direct ceea ce se observă (timpul discuției fiind rezervat după spectacol). Dimpotrivă, pe durata unei expoziții, chiar dacă este vorba de forme inerte, se stabilește posibilitatea unei discuții imediate, în cele două sensuri ale termenului: eu percep, comentez, mă deplasez într-unul și același spațiu-timp. Arta este locul producerii unei socialități specifice: rămâne de văzut care este statutul acestui spațiu în ansamblul “stărilor de întâlnire” propuse de Cetate. Cum poate o artă axată pe producerea unor asemenea moduri de convivialitate să fie în stare de a relansa chiar, completându-l, proiectul modern de emancipare? Prin ce anume permite ea dezvoltarea unor scopuri culturale și politice noi?

Înainte de a ajunge la exemple concrete, este important să reconsiderăm locul operelor în sistemul global al economiei, simbolice sau materiale, care domină societatea contemporană: pentru noi, dincolo de aspectul său comercial sau de valoarea sa semantică, opera de artă reprezintă un *interstițiu* social. Termenul de *interstițiu* a fost utilizat de Karl Marx pentru a desemna comunitățile de schimburi care scapă cadrului economiei capitaliste, întrucât se sustrag legii profitului: troc, vânzări în pierdere, producții autarhice etc. Interstițiul este un spațiu al relațiilor umane care, inserându-se în mod mai mult sau mai puțin armonios și direct în sistemul global, sugerează alte posibilități de schimb decât cele care sînt în vigoare în acest sistem. Tocmai

3. Louis Althusser, *Ecrits philosophiques et politiques*, Paris, Stock-IMEC, 1995, p. 557.

4. Michel Maffesoli, *La contemplation du monde*, Paris, Grasset, 1993.

aceasta e natura expoziției de artă contemporană în cîmpul comerțului cu reprezentări: ea creează spații libere, durate al căror ritm se opune celui care organizează viața cotidiană, favorizează un schimb interuman diferit de “zonele de comunicare” care ne sînt impuse. Contextul social actual limitează cu atît mai mult posibilitățile de dezvoltare a relațiilor interumane cu cît creează spații concepute în special pentru acest scop. Toaletele publice au fost inventate tocmai pentru a păstra curățenia străzilor: în același scop se dezvoltă și mijloacele de comunicare, în vreme ce, în paralel, străzile orașelor sînt curățate de orice scorie relațională, iar raporturile de vecinătate sărăcesc. Mecanizarea generalizată a funcțiilor sociale reduce progresiv spațiul relațional. Pînă acum cîtiva ani, serviciul telefonic de trezire folosea încă pentru acest scop ființe umane: acum, sarcina de a ne trezi este preluată de către o voce sintetică... Ghișeul automat a devenit modelul de tranzit pentru funcțiile sociale cele mai elementare, iar comportamentele profesionale se formează la rîndul lor criteriului eficacității mașinilor care le înlocuiesc, acestea executînd sarcini care constituiau altădată tot atîtea posibilități de schimburi, de plăcere sau de conflicte. Arta contemporană dezvoltă cu siguranță un program politic atunci cînd se angajează să investească în sfera relațională, problematizînd-o.

Atunci cînd Gabriel Orozco așază o portocală pe rafturile unui magazin brazilian gol (*Crazy Tourist* [Turist nebun], 1991) sau instalează un hamac în grădina Muzeului de Artă Modernă din New York (*Hamoc en el MoMa*, 1993), el acționează în miezul “inframinusculului social”, acest infim spațiu al gesturilor cotidiene determinat de suprastructura constituită de către “marile” schimburi și determinată de către aceasta. Fără cuvinte, fotografiile lui Orozco documentează infime revoluții în banalul vieții urbane sau semiurbane (un sac de dormit pe iarbă, o cutie de pantofi goală etc.): ele vorbesc despre această natură moartă (“still life”), tăcută, pe care o formează astăzi relațiile cu celălalt. Atunci cînd Jens Haaning transmite printr-un difuzor povestiri umoristice în limba turcă într-o piață din Copenhaga (*Turkish Jokes* [Glume turcești], 1994), el produce într-o clipă o microcomunitate, cea a imigranților uniți printr-un rîs colectiv care răstoarnă situația lor de exil, formată în raport cu opera și prin intermediul său. Expoziția este locul privilegiat în care se instaurează asemenea colectivități instantanee, guvernate de principii diverse: în funcție de gradul de participare al spectatorului cerut de către artist, de natura operelor, de modelele de socialitate propuse sau reprezentate, o expoziție va genera un “domeniu de schimburi” particular. Iar acest “domeniu de schimburi” trebuie judecat după criterii estetice, adică analizînd coerența sa formală, iar mai apoi valoarea simbolică a “lumii” pe care ne-o propune, a imaginii relațiilor umane pe care le reflectă. În interiorul acestui interstițiu social, artistul trebuie să asume modelele simbolice pe care le expune: orice reprezentare (cu precizarea că arta contemporană *modelizează* mai degrabă decât reprezintă, se inserează în țesutul social mai degrabă decât se inspiră din acesta) trimite la valori care pot fi transpuse în

societate. Activitate umană bazată pe comerț, arta este în același timp obiectul și subiectul unei etici: iar aceasta cu atât mai mult cu cât, contrar altor activități umane, ea nu are altă funcție decât aceea de a se expune acestui comerț.

Arta este o stare de întâlnire.

ESTETICA RELAȚIONALĂ ȘI MATERIALISMUL ALEATORIU

Estetica relațională se înscrie într-o tradiție materialistă. A fi “materialist” nu înseamnă a te menține la nivelul platitudinii faptelor și nu implică nici acea formă de mărginire spirituală care constă în a citi operele în termeni pur economici. Tradiția filosofică pe care se sprijină această *estetică relațională* a fost în mod remarcabil definită de către Louis Althusser, într-unul din ultimele sale texte, drept “materialism al întâlnirii” sau materialism aleatoriu. Acest materialism își ia ca punct de plecare contingenta lumii, care nu are nici origine, nici un sens care să-i preexiste, nici o Rațiune care să-i confere un scop. Astfel, esența umană este pur transindividuală, constituită din legături care unesc indivizii între ei în cadrul unor forme sociale întotdeauna determinate istoric (Marx: esența umană este ansamblul raporturilor sociale). Nu există un “sfârșit al istoriei” și nici un “sfârșit al artei” posibil, pentru că partida este în permanență reluată, în funcție de context, adică întotdeauna în funcție de jucători și de sistemul pe care aceștia îl construiesc sau îl critică. Hubert Damisch vedea în teoriile “sfârșitului artei” rezultatul unei supărătoare confuzii între “sfârșitul jocului” (*game*) și “sfârșitul partidei” (*play*): imediat ce contextul social se schimbă în mod radical, se anunță o nouă partidă, fără ca sensul jocului însuși să fie pus sub semnul întrebării.⁵ Acest *joc interuman* care constituie obiectul nostru (Duchamp: “Arta este un joc între toți oamenii din toate epocile”) depășește totuși cadrul a ceea ce denumim, din comoditate, “artă”: astfel, “situațiile construite” propovăduite de Internaționala Situaționistă aparțin în întregime acestui “joc”, în ciuda lui Guy Debord, care le nega în ultimă instanță orice caracter artistic, văzînd, dimpotrivă, în acestea “depășirea artei” printr-o revoluție a vieții cotidiene. Estetica relațională nu constituie o teorie a artei, aceasta presupunînd enunțarea unei origini și a unei destinații, ci o teorie a formei.

Ce se înțelege de obicei prin *formă*? O unitate coerentă, o structură (*entitate autonomă de dependențe interne*) care prezintă caracteristicile unei lumi: opera de artă nu are exclusivitatea acesteia; ea nu este decât un subansamblu în totalitatea formelor existente. În tradiția filosofică materialistă inaugurată de Epicur și Lucrețiu, atomii cad în paralel în vid, urmînd o ușoară diagonală. Dacă unul dintre acești atomi deviază de la cursul său, “el pro-

voacă o *întîlnire* întîmplătoare cu atomul vecin și din *întîlnire* în *întîlnire* un carambolaj, și astfel nașterea unei lumi”... Astfel iau naștere formele, prin “devierea” și *întîlnirea* aleatorie între două elemente pînă atunci paralele. Pentru a crea o lume, această *întîlnire* trebuie să fie *durabilă*: elementele care o constituie trebuie să se unifice într-o formă, adică trebuie să fi existat o “priză a elementelor unele asupra celorlalte (așa cum se spune uneori despre gheață că «se prinde»)”. “Forma se poate defini drept o *întîlnire durabilă*.” *Întîlniri durabile*, liniile și culorile înscrise pe suprafața unui tablou de Delacroix, deșeurile presărate în “tablourile Merz” ale lui Schwitters, *performanțele* lui Chris Burden: dincolo de calitatea aranjării lor în pagină sau în spațiu, ele devin *durabile* din clipa în care componentele lor formează un ansamblu al cărui sens “se încheagă” în momentul nașterii lor, generînd “posibilități de viață” noi. Orice operă este astfel modelul unei lumi viabile. Orice operă, inclusiv proiectele cele mai critice și mai negotoare, trece prin această stare de lume viabilă, pentru că face să se *întîlnească* elemente pînă atunci considerate separate: de pildă, moartea și spațiul mediatic la Andy Warhol. Deleuze și Guattari nu afirmă nimic altceva atunci cînd defineau opera de artă ca un “bloc de afecte și de perceptive”: arta *ține laolaltă*, face să coexiste momente de subiectivitate legate de experiențe singulare, fie că este vorba de merele lui Cézanne sau de structurile dungate ale lui Buren. Compunerea acestui *liant*, prin care atomi de *întîlnire* ajung să constituie o lume, se dovedește, desigur, dependentă de contextul său istoric: ceea ce publicul avizat de astăzi înțelege prin “a ține laolaltă” nu este același lucru cu ceea ce își imagina cel din secolul trecut. Astăzi, “lipiciul” este mai puțin evident, întrucît experiența noastră vizuală s-a complexificat, îmbogățită în decursul unui secol de imagini fotografice și mai apoi cinematografice (introducerea planului-secvență ca nouă unitate dinamică), astfel încît s-a ajuns să putem recunoaște drept “lume” o colecție de elemente disparate (instalația, de pildă), pe care nu o leagă nicio materie unificatoare, niciun bronz. Alte tehnologii vor permite poate spiritului uman să recunoască tipuri de “forme-lumi” încă necunoscute: spre exemplu, informatica privilegiază noțiunea de *program*, care influențează maniera în care anumiți artiști își concep munca. Opera unui artist dobîndește astfel statutul unui ansamblu de unități reactivabile de către un privitor-manipulator. Insist aici, apăsător fără îndoială, asupra instabilității și diversității conceptului de “formă”, noțiune căreia îi putem sesiza aria de cuprindere în faimoasa injoncțiune a fondatorului sociologiei, Emile Durkheim, de a considera “faptele sociale” drept “lucruri”... Căci “lucrul” artistic apare uneori ca un “fapt” sau un ansamblu de fapte care se produc în timp sau în spațiu, fără ca unitatea sa (care face din acesta o formă, o lume) să fie pusă sub semnul întrebării. Cadrul se lărgește; după obiectul izolat, el poate de-acum cuprinde întreaga scenă; forma unei opere de Gordon Matta-Clark sau de Dan Graham nu se reduce la cea a “lucrurilor” pe care cei doi artiști le “produc”; ea nu este simplul efect secundar al unei *compoziții*, așa cum ar vrea o estetică formalistă, ci principiul activ al unei traiectorii care se desfășoară trecînd prin semne, obiecte, forme, gesturi. *Forma* operei contemporane se întinde

5. Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984.

dincolo de forma sa materială: ea este un element de legătură, un principiu de aglutinare dinamică. O operă de artă este un punct pe o linie.

FORMA ȘI PRIVIREA CELUIALTEI

Dacă, după cum scrie Serge Daney, “orice formă este un chip care ne privește”, ce devine o formă atunci când este inserată în dimensiunea dialogului? Ce este o formă care ar fi în esență *relațională*? Ni s-ar părea interesant de discutat această problemă luând drept punct de referință formula lui Daney, tocmai datorită ambivalenței sale: deoarece formele ne privesc, cum trebuie noi să le privim, la rîndul nostru?

Cel mai adesea, se definește forma ca un contur care se opune unui conținut. Numai că estetica modernistă vorbește de “frumusețe formală” referindu-se la un fel de (con)fuziune între formă și fond, la o adecvare inventivă a acesteia la cel din urmă. Judecăm o operă prin intermediul forme sale plastice; de altfel, cea mai uzuală critică cu privire la noile practici artistice constă în faptul de a le nega orice “eficacitate formală” sau de a le releva carențele în “soluționarea lor formală”. Dacă observăm însă practicile artistice contemporane, ar trebui să vorbim mai degrabă de “formațiuni” decât de “forme”: prin opoziție cu un obiect închis în sine prin intermediul unui stil și al unei semnături, arta actuală arată că nu există formă decât în întâlnire, în relația dinamică pe care o propunere artistică o întreține cu alte formațiuni, fie artistice, fie de altă natură.

Nu există forme în natură, în stare brută, întrucît tocmai privirea noastră este cea care le creează, decupîndu-le din profunzimea vizibilului. Formele se *dezvoltă* unele din altele. Ceea ce deunăzi era considerat ca fiind “inform” nu ne mai apare astăzi deloc la fel. Atunci cînd discuția estetică evoluează, statutul forme evoluează odată cu ea și prin intermediul ei.

În romanele lui Witold Gombrowicz, se poate observa cum fiecare individ își generează propria *formă* prin intermediul propriului comportament, al propriei sale maniere de a se prezenta sau de a se adresa celorlalți. Ea ia naștere în această zonă de contact în care individul se confruntă cu Celălalt, pentru a-i impune ceea ce el consideră a fi propria sa “ființă”. Astfel, “forma” noastră nu este, pentru Gombrowicz, decât o proprietate relațională care ne leagă de cei care ne reifică prin privire, pentru a relua terminologia sartriană. Atunci cînd individul crede că se privește pe sine însuși în mod obiectiv, el nu contemplă în cele din urmă decât rezultatul tranzacțiilor perpetue cu subiectivitatea celorlalți.

Pentru anumiți indivizi, forma artistică ar scăpa acestei fatalități, întrucît ea este mediatizată prin intermediul unei *opere*. Din contră, convingerea noastră este că forma nu își dobîndește consistența (și nu dobîndește astfel nici o existență reală) decât în momentul în care ea pune în joc interacțiuni umane; forma unei opere de artă ia naștere printr-o negociere cu inteligibilul care ne este oferit în partaj. Prin intermediul său, artistul angajează un dialog.

Esența practicii artistice ar consta, astfel, în inventarea relațiilor între subiecți; fiecare operă de artă particulară ar reprezenta propunerea de a locui o lume în comun, iar travaliul fiecărui artist, un fascicul de raporturi cu lumea, care ar genera alte raporturi și așa mai departe la infinit.

Întă-nă tocmai la antipozii versiunii autoritare a artei pe care o descoperim în eseurile lui Thierry de Duve⁶, pentru care orice operă nu este decât “suma judecăților” istorice și estetice enunțate de către artist în actul realizării sale. A picta ar însemna a te înscrie în istorie prin intermediul unor alegeri plastice. Ne găsim aici în prezența unei estetici de procuror, pentru care artistul se menține, confruntat cu istoria artei, în autarhia convingerilor sale; o estetică ce coboară practica artistică la nivelul unei critici istorice procedurale: “judecata” practică, odată emisă, fiind de fiecare dată peremptorie și fără drept de apel, este chiar negarea dialogului, singurul care acordă forme un statut productiv, și anume cel al unei “întîlniri”. În cadrul unei teorii “relaționiste” a artei, intersubiectivitatea nu reprezintă doar cadrul social al receptării artei, care-i constituie “mediul” sau “cîmpul” (Bourdieu), ci devine esența practicii artistice.

Acestei inventări a relațiilor i se datorează faptul că forma devine “chip”, așa cum sugera Daney. Această formulare amintește desigur de cea a lui Emmanuel Lévinas, pentru care chipul reprezintă semnul interdicției etice. Chipul, spune Lévinas, este “ceea ce îmi poruncește să-l slujesc pe Celălalt”, ceea ce “ne interzice să ucidem”.⁷ Orice “relație intersubiectivă” trece prin forma chipului, care simbolizează responsabilitatea ce ne revine prin raportarea la Celălalt: “relația cu celălalt nu se încheagă decât ca responsabilitate”, scrie el; dar să nu aibă etica alt orizont decât acest umanism care reduce intersubiectivitatea la un soi de intersevilitate? Imaginea, metaforă a chipului după Daney, să nu fie, așadar, capabilă decât de a produce interdicții ascunse sub masca “responsabilității”? Atunci cînd Daney ne explică faptul că “orice formă este un chip care ne privește”, el nu înțelege prin această expresie doar faptul că sîntem responsabili pentru el. Pentru a ne convinge de aceasta, este suficient să revenim la semnificația profundă a imaginii la Daney: pentru el, imaginea e “imorală” atunci cînd ne plasează “acolo unde nu eram mai înainte”⁸, atunci cînd ea “ia locul alteia”. Pentru Daney nu este vorba doar de o referință la estetica bazino-rosselliniană postulînd “realismul ontologic” al artei cinematografice, care, chiar dacă stă la originea gândirii lui Daney, nu o și rezumă în totalitate. După acesta, forma într-o imagine nu este nimic altceva decât reprezentarea dorinței: a produce o formă înseamnă a inventa întîlniri posibile; a primi o formă înseamnă a crea condițiile unui schimb, așa cum se returnează un serviciu în timpul unei partide de tenis.

6. Thierry de Duve, *Essais datés*, Paris, La Différence, 1987.

7. Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Paris, Le livre de poche, Biblio Essais, 1984, p. 93.

8. Serge Daney, *Persévérance*, Paris, P.O.L., 1992, p. 38.

Dacă ducem raționamentul lui Daney puțin mai departe, forma este *delegatul* dorinței în imagine. Ea este orizontul plecînd de la care imaginea poate avea un sens, desemnînd o lume dorită, pe care spectatorul se dovedește atunci în măsură de a o discuta și plecînd de la care propria sa dorință poate să renască. Acest schimb se rezumă la un binom: cineva îi arată ceva cuiva, care îl returnează în felul său propriu. Opera caută să-mi capteze privirea așa cum nou-născutul “o solicită” pe cea a mamei sale: Tzvetan Todorov a arătat, în *La Vie commune*, faptul că nevoia de recunoaștere constituie esența socialității, în mai mare măsură decît competiția sau violența.⁹ Atunci cînd un artist ne prezintă ceva, el dezvoltă o etică tranzitivă care poziționează opera sa între “privește-mă” și “privește asta”. Ultimele scrieri ale lui Daney deplîng sfîrșitul acestui cuplu “a prezenta/a vedea”, care ar reprezenta esența unei democrații a imaginii, în detrimentul unui altui cuplu, de astă dată televizual și autoritar, “a promova/a recepta”, care marchează geneza “Vizualului”. În gîndirea lui Daney, “orice formă este un chip care mă privește”, deoarece mă solicită să dialoghez cu ea. Forma este o dinamică ce se înscrie simultan, sau succesiv, în timp sau în spațiu. Forma nu poate lua naștere decît din întîlnirea între două planuri ale realității: căci omogenitatea nu produce imagini, ci vizual, adică “informație în buclă”.

9. Tzvetan Todorov, *La Vie commune*, Paris, Seuil, 1994.

ARTA ANILOR '90

PARTICIPARE ȘI TRANZITIVITATE

O gondolă de metal conține un aragaz de voiaj care păstrează la temperatura de fierbere un mare castron cu apă. În jurul gondolei se află elemente de mobilier de camping, împrăștiate, fără a forma o “compoziție”. Cutii de carton, atîmate de perete și cele mai multe deschise, conțin supe chinezești instant pe care vizitatorul le poate consuma după bunul-plac, adăugînd apa fierbinte pusă la dispoziție.

Această operă de Rirkrit Tiravanija, realizată pentru *Aperto 93* al Bienalei de la Veneția, se menține la granița oricărei definiții: sculptură? Instalație? *Performance*? Activism social? În ultimii ani, operele de acest tip s-au multiplicat. În expozițiile internaționale, a apărut un număr tot mai mare de standuri oferind servicii diverse, opere propunînd privitorului un contract precis, modele de comportament social mai mult sau mai puțin concrete. “Participarea” spectatorului, teoretizată prin happeningurile și *performance*-urile Fluxus, a devenit o constantă a practicii artistice. Cît privește spațiul de reflecție deschis de “coeficientul de artă” al lui Marcel Duchamp, care încerca să delimiteze tocmai cîmpul de intervenție al receptorului în opera de artă, el se determină astăzi printr-o cultură a interactivității care asumă tranzitivitatea obiectului cultural ca pe un fapt împlinit. Prin aceasta, elementele în discuție nu fac decît să confirme o evoluție care depășește cu mult domeniul artei: ansamblul vectorilor de comunicare este cel care face ca partea de interactivitate să crească în volum. Pe de altă parte, emergența noilor tehnici, precum rețeaua internet și multimedia, indică dorința colectivă de a crea noi spații de convivialitate și de a instaura noi tipuri de tranzacții în raport cu obiectul cultural: “societății spectacolului” i-ar urma, așadar, societatea figuranților, în care fiecare ar găsi în diversele canale de comunicare mai mult sau mai puțin trunchiate iluzia unei democrații interactive...

Tranzitivitatea este veche de cînd lumea și constituie o proprietate concretă a operei de artă. Fără ea, opera nu ar fi decît un obiect mort, anihilat prin contemplare. Delacroix nota deja în jurnalul său că un tablou reușit “condensa” pentru moment o emoție pe care privirea spectatorului trebuia să o facă să retrăiască și să evolueze. Această noțiune de tranzitivitate introduce în domeniul esteticii acea dezordine formală inerentă dialogului; ea neagă existența unui “loc al artei” specific, în favoarea unei discursivități deschise la infinit și a unei dorințe niciodată satisfăcute. Împotriva acestei concepții *închise* a practicii artistice se ridică de altfel Jean-Luc Godard, explicînd că *este nevoie de doi pentru o imagine*. Dacă această expresie pare a o relua pe cea a lui Duchamp, avînsind ideea că *privitorii sînt cei care fac tablourile*,

ea merge mai departe postulând dialogul ca origine a procesului de constituire a imaginii: *la începutul* acesteia ar trebui să existe deja o negociere, să fi fost deja presupus Celălalt...

Orice operă de artă ar putea astfel să fie definită ca un obiect relațional, ca loc geometric al unei negocieri cu nenumărați corespondenți și destinatari. Pare posibil să dăm seama de specificitatea artei actuale cu ajutorul noțiunii de producere de relații exterioare câmpului artei (prin opoziție cu relațiile interne, care îi furnizează substratul socio-economic): relații între indivizi sau de grup, între artist și lume și, prin tranzitivitate, relații între privitor și lume. Pierre Bourdieu consideră lumea artei drept un “spațiu al relațiilor obiective între poziții”, adică un microcosmos definit prin raporturi de forță și lupte prin care producătorii caută “să îl conserve sau să îl transforme”.¹ Ca orice alt câmp social, lumea artei este prin esență relațională, în măsura în care prezintă un “sistem de poziții diferențiale” care permit lecturarea sa. Variantele acestei lecturi “relaționale” sînt multiple: în cadrul muncii operate asupra rețelilor, Cercul Ramo Nash (artiștii colecției Devautour) avansează astfel ideea că “arta este un sistem în mare măsură cooperativ: rețeaua densă de interconexiuni între membrii săi implică faptul că tot ceea ce se întâmplă în cadrul său va fi eventual o funcție a tuturor membrilor săi”, ceea ce le oferă ocazia să afirme că “arta este cea care face artă, și nu artiștii”. Cei din urmă nu ar fi, așadar, decît niște instrumente inconștiente aflate în slujba unor legi care îi depășesc, asemeni lui Napoleon sau Alexandru cel Mare în cadrul teoriei Istoriei concepute de Tolstoi... Eu nu împărtășesc această poziție ciberdeterministă, căci dacă structura internă a lumii artei schițează în mod efectiv un joc limitat de “posibili”, această structură depinde de o ordine secundă de relații, exterioare acesteia, care produc și legitimează ordinea relațiilor interne. Într-un cuvînt, rețeaua “Artă” este poroasă și ceea ce-i determină evoluția sînt raporturile acesteia cu ansamblul câmpurilor de producție. Ar fi, de altfel, posibil să scriem o istorie a artei care ar fi istoria acestei produceri de raporturi cu lumea, punînd în mod naiv problema naturii relațiilor externe “inventate” de opere.

Pentru a schița în linii mari un tablou istoric, să spunem că acestea au început mai întîi de toate prin a se situa într-o lume transcendentă, în cadrul căreia arta viza să stabilească modalități de comunicare cu divinitatea: ea juca rolul unei interfețe între societatea umană și forțele invizibile care îi guvernează mișcările, alături de o natură care reprezenta ordinea exemplară, a cărei înțelegere permitea deslușirea planurilor divine. Arta a renunțat progresiv la această ambiție, pentru a explora relațiile existente între om și lume. Această nouă ordine relațională, dialectică, se va dezvolta începînd cu Renașterea, care va privilegia situarea fizică a ființei umane în universul său, chiar dacă acesta va fi încă dominat de către figura divinității, cu ajutorul

unor tehnici vizuale noi, precum perspectiva albertiană, realismul anatomic sau “sfumato”-ul lui Leonardo. Această finalitate a operei de artă nu a fost în mod radical pusă sub semnul întrebării pînă la cubism, care încerca să analizeze raporturile noastre vizuale cu lumea prin intermediul elementelor celor mai banale ale vieții cotidiene (un colț de masă, pipe și chitări), plecînd de la un realism mental care restituia mecanismele dinamice ale cunoașterii obiectului.

Domeniul relațional deschis de Renașterea italiană s-a aplicat astfel în mod progresiv unor obiecte din ce în ce mai limitate. Întrebarea: “care este raportul nostru cu lumea fizică?” a fost mai întîi și în special adresată totalității realului, apoi segmentelor delimitate de chiar această realitate. Bineînțeles, această mișcare progresivă nu este deloc una liniară: în același moment, putem vedea coabitînd pictori ca Seurat, analist riguros al modurilor noastre de percepție oculare, și Odilon Redon, care încearcă să aducă în lumină raporturile noastre cu invizibilul. Dar, în esență, istoria artei poate fi citită ca o istorie a succesiunii unor câmpuri relaționale externe, înlocuite prin practici determinate de evoluția internă a acestor câmpuri: aceasta este istoria producerii raporturilor cu lumea în modul în care sînt transmise printr-o clasă de obiecte și practici specifice.

Această istorie pare să fi luat astăzi o nouă formă: după domeniul relațiilor dintre Umanitate și divinitate, iar mai apoi între Umanitate și obiect, practica artistică se focalizează de acum asupra sferei relațiilor interumane, după cum stau mărturie practicile artistice în desfășurare încă de la începutul anilor nouăzeci. Artistul se concentrează deci din ce în ce mai clar asupra raporturilor pe care travaliul său le va crea în cadrul publicului său sau asupra inventării unor modele de socialitate. Această producție specifică determină nu doar un câmp ideologic și practic, ci și noi domenii formale. Vreau să afirm că, dincolo de caracterul relațional intrinsec al operei de artă, figurile de referință ale sferei raporturilor umane au devenit de acum “forme” artistice autonome: astfel, *meeting*-urile, întîlnirile, manifestațiile, diferitele tipuri de colaborare între persoane, jocurile, sărbătorile, locurile de conviviațitate, pe scurt ansamblul modalităților de întîlnire și inventare a relațiilor, reprezintă astăzi obiecte estetice susceptibile de a fi studiate ca atare, tabloul și sculptura nefiind considerate aici decît cazuri particulare ale unei produceri de forme care vizează în mod evident altceva decît simplul consum estetic.

1. Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 68 [*Rațiuni practice. O teorie a acțiunii*, trad. de Costin Popescu și Cristina Popescu, București, Meridiane, 1999, p. 47].

Conexiuni și întrevederi

Un tablou sau o sculptură se caracterizează a priori prin disponibilitatea lor simbolică: în afara obstacolelor materiale evidente (orarul închiderii muzeelor, depărtarea din punct de vedere geografic), o operă de artă poate fi văzută oricând; ea este la vedere, oferită curiozității unui public universal, cel puțin în teorie. Or, arta contemporană se plasează adeseori sub semnul indisponibilității, putând fi văzută doar într-o perioadă determinată de timp. Exemplul *performance*-ului este cel mai clasic: odată efectuat, nu rămâne din el decât o documentație care nu trebuie să se confunde cu opera însăși. Acest tip de practici presupune un contract cu privitorul, un “aranjament” ale cărui clauze manifestau tendința de a se diversifica încă din anii '60: astfel, opera de artă nu se mai oferă consumului în cadrul unei temporalități “monumentale” și nu se mai deschide unui public universal, ci se derulează în timpul evenimential, pentru o audiență *chemată* de către artist. Într-un cuvânt, opera suscită și dă întâlniri, organizându-și propria temporalitate. Nu este vorba neapărat de întâlniri cu un public: Marcel Duchamp, de exemplu, inventase “întîlnirile de artă”, hotărînd în mod arbitrar ca, la o anumită oră din zi, primul obiect aflat la îndemîna sa să fie transformat în *ready-made*. Alții au chemat publicul să constate un fenomen punctual, cum este cazul lui Robert Barry anunțînd că la “un moment dat în cursul dimineții de 5 martie '69, o jumătate de metru cub de heliu a fost eliberat în atmosferă” prin intermediul său. Spectatorul este astfel nevoit să se deplaseze pentru a constata o lucrare care nu există în calitate de operă de artă ca atare decât grație acelei constatări. În ianuarie 1970, Christian Boltanski adresa o scrisoare unor cunoștințe, cerînd ajutor, destul de vagă în conținut pentru a constitui o scrisoare standard, de felul telegramelor lui On Kawara care informau destinatarii, încă din 1970, că era “în continuare în viață”. Astăzi, forma cărții de vizită (utilizată de Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Jeremy Deller) sau carnetul de adrese (anumite desene de Karen Kilimnik), importanța în creșterea a vernisajului în cadrul dispozitivului de expunere (Parrino, Joseph, Tiravanija, Huyghe), precum și eforturile de originalitate depuse în producerea invitațiilor (reziduu al mail-art-ului) indică importanța acestei “funcții de întîlnire” pe care o constituie cîmpul artistic și care îi întemeiază dimensiunea sa relațională.

Convivialitate și întîlniri

O operă poate funcționa ca dispozitiv relațional manifestînd un anumit grad de aleatoriu, o mașină de provocat și organizat întîlniri individuale sau colective. Pentru a cita cîteva exemple din aceste ultime două decenii, este cazul seriei *Casual Passer-by* [Trecător la întîmplare] de Braco Dimitrijevic,

care celebrează în mod exagerat numele și chipul unui trecător anonim pe un afiș de mărimea celor publicitate sau alături de bustul unei celebrități. Stephen Willats, la începutul anilor șaptezeci, a cartografiat cu minuțiozitate relațiile existente între locuitorii aceleiași imobil. Iar opera Sophiei Calle constă în bună parte într-o dare de seamă asupra întîlnirilor sale cu necunoscuți: fie că urmărește un trecător, că scoțosește prin camerele unui hotel după ce a fost angajată drept cameristă ori că cere unor orbi să definească frumusețea așa cum o înțeleg ei, ea pune în formă a posteriori o experiență biografică care o determină să “colaboreze” cu oamenii pe care-i întîlnește. Să mai cităm, fără a urma vreun criteriu, seria *I Met* [Am întîlnit] de On Kawara, restaurantul deschis în 1971 de Gordon Matta-Clark (*Food* [Mîncare]), cînele organizate de Daniel Spoerri sau magazinul ludic *La cédille qui sourit* [Sedila care suride] deschis de către George Brecht și Robert Filliou la Villefranche: construirea de forme pentru relațiile conviviale este o constantă istorică încă din anii șaizeci. Generația anilor nouăzeci reia această problematică, fără însă a purta povara sarcinii de a defini arta, centrală pentru deceniile șaizeci-șaptezeci. Chestiunea nu mai este aceea de a extinde limitele artei², ci de a demonstra capacitățile sale de rezistență în interiorul cîmpului social global. Provenind din aceeași familie de practici, remarcăm apariția a două problematice radical diferite: pînă de curînd, se insistă asupra relațiilor interne din lumea artei, în interiorul unei culturi moderniste privilegiînd “noul” și invitînd la subversiune prin intermediul limbajului; astăzi, se pune accentul pe relațiile externe din cadrul unei culturi eclectice în care opera de artă rezistă laminorului “societății spectacolului”. Utopiile sociale și speranța revoluționară au cedat locul unor microutopii cotidiene și unor strategii mimetice: orice poziție critică “directă” în fața societății este futită dacă se bazează pe iluzia unei marginalități astăzi imposibile, ca să nu spunem chiar regresive. Cu aproape treizeci de ani în urmă, Félix Guattari elogia deja aceste strategii de proximitate care întemeiază practicile artistice actuale: “Așa cum cred că este iluzoriu să mizăm pe o transformare din aproape în aproape a societății, tot așa îmi întăresc convingerea că tentativele microscopice, de tipul comunității și comitetelor de cartier, organizării unor creșe în facultate etc. joacă în aceasta un rol absolut fundamental”.³

Filosofia critică tradițională (în special Școala de la Frankfurt) nu mai alimentează arta decât sub forma unui folclor arhaic, splendide fleacuri lipsite de eficacitate: funcția subversivă și critică a artei contemporane se realizează de acum înainte prin inventarea unor linii de fugă individuale sau colective, prin aceste construcții provizorii și nomade prin care artistul modelizează și propagă situații perturbatoare. De unde și actuala feroare pentru spații de convivialitate revizitate, creuzete în care se elaborează moduri

2. Cf. textele lui Lucy Lippard, precum *Dematerialization of the Artwork*, sau ale lui Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* etc.

3. Félix Guattari, *La révolution moléculaire*, Paris, 10/18, 1977, p. 22.

eterogene de socialitate. Pentru expoziția sa de la CCC [Centrul de Creație Contemporană din Tours], Angela Bulloch construiește o cafenea în care scaunele, atunci când un anumit număr de vizitatori se așază pe ele, declanșează difuzarea unei piese a grupului Kraftwerk (1993)... Georgina Starr, pentru expoziția *Restaurant* de la Paris, în octombrie '93, descrie angoasa sa de a "cina singură" și realizează un text care va fi distribuit clienților solitari din restaurant. Ben Kinmont le propune unor indivizi aleși la întâmplare să le spele vesela și întreține o rețea de informare în jurul muncii sale. Lincoln Tobier a montat în repetate rânduri o stație de radio în galerii de artă, invitând publicul la o discuție difuzată mai apoi pe calea undelor.

Forma petrecerii l-a inspirat în mod special pe Philippe Parreno, al cărui proiect de expoziție la Consortium din Dijon (ianuarie 1995) consta în "ocuparea mai degrabă a două ore de timp decât a unor metri pătrați de spațiu", organizând o petrecere ale cărei componente ajungeau pe ansamblu să producă fiecare forme relaționale: aglomerări de indivizi grupate în jurul unor obiecte artistice într-o situație... Spre deosebire de Parreno, Rirkrit Tiravanija a explorat aspectul socio-profesional al convivialității, propunând prin *Surfaces de réparation* [Suprafețe de refacere] (Dijon, 1994) un spațiu de relaxare destinat artiștilor din expoziție, care cuprindea în special un *baby-foot*⁴ și un frigider plin... Pentru a termina cu aceste zone conviviale ce se dezvoltă în cadrul unei culturi a "amicității", să mai menționăm barul creat de către Heimo Zobernig pentru expoziția *Unité* [Unitate] sau *Passtücke* de Franz West. Alți artiști pătrund însă în țesutul relațional într-o manieră mult mai agresivă. Opera lui Douglas Gordon, spre exemplu, explorează dimensiunea "sălbatică" a acestei interactivități, intervenind într-o manieră parazită sau paradoxală în spațiul social: acesta a chemat la telefon clienții unei cafenele sau a trimis multiple "instrucțiuni" unor persoane dinainte selectate. Cel mai bun exemplu de comunicare intempestivă, perturbând rețelele de comunicare, îl reprezintă fără îndoială lucrarea lui Angus Fairhurst pentru realizarea căreia, folosindu-se de un aparat de piratat unde, el a pus în legătură telefonică două galerii de artă: cum fiecare interlocutor de la un capăt al firului credea că a fost apelat de către celălalt, discuția ajungea la un adevărat *qui pro quo*... Creații sau explorări ale unor scheme relaționale, aceste opere constituie microteritorii relaționale fișate în densitatea "socius"-ului contemporan; experiențe mediatizate prin suprafețe-obiecte ("board"-urile lui Liam Gillick, afișele realizate în stradă de către Pierre Huyghe, videoconferințele lui Eric Duyckaerts) sau livrate experienței imediate (vizitarea de expoziții realizată de Andrea Fraser).

4. Joc de fotbal în miniatură compus dintr-o masă și jucători manevrabili. (N. tr.)

Acești artiști care propun drept opere de artă:

- a) momente de socialitate
- b) obiecte producătoare de socialitate

mai utilizează uneori și un cadru relațional predefinit pentru a extrage din el principii de producție. Explorarea relațiilor care există, de pildă, între artist și galeristul său poate determina forme și un proiect. Dominique Gonzalez-Foerster, a cărei operă abordează raporturile care leagă experiența trăită de suporturile sale, imagini, spații sau obiecte, a consacrat astfel mai multe expoziții biografiei galeriștilor săi: *Bienvenue à ce que vous croyez voir* [Bine ați venit la ceea ce credeți că vedeți] (1988) reunea o documentație fotografică despre Gabrielle Maubrie, iar *The Daughter of a Taoist* [Fiica unui taoist] (1992) amesteca, într-o regie de inspirație intimistă, amintirile din copilărie ale lui Esther Schipper cu obiecte organizate formal conform potențialului lor evocativ și cromatismului propriu (în acest caz, dominantă de roșu). Gonzalez-Foerster explorează astfel contractul tacit care leagă galeristul/a de artistul "său", fiecare înscriindu-se în istoria personală a celuilalt. Biografiile sale fragmentare, ale căror principale elemente sînt furnizate sub formă de "indicii" de către cel sau cea care le comandă, evocă desigur tradiția portretului, cită vreme comanda constituia liantul social fondator pentru reprezentarea artistică. De asemenea, Maurizio Cattelan a intervenit în mod direct asupra persoanei fizice a galeriștilor: desenînd pentru Emmanuel Perrotin un costum de iepure falic, pe care trebuia să-l poarte pe întreaga durată a expoziției, sau proiectîndu-i lui Stefano Basilico o ținută care crea iluzia că o ține pe umeri pe galerista Ileana Sonnabend... Într-un mod ceva mai ocolit, Sam Samore le cere galeriștilor să facă fotografii pe care el le va selecta și recadra ulterior. Însă acest binom artist/curator, înscris în sistemul instituțional, nu este decât primul nivel al relațiilor interumane susceptibile de a determina o producție artistică: artiștii trec dincolo de acesta, colaborînd cu personalități ale spectacolului; în această linie se înscrie lucrarea realizată de către Dominique Gonzalez-Foerster cu actrița Maria de Medeiros (1990); seria de intervenții publice organizate de către Philippe Parreno pentru imitatorul Yves Lecoq, prin care acesta își propunea să remodeleze din interior imaginea unui om de televiziune (*Un homme public* [Un om public], Marsilia, Dijon, Gand, 1994-1995).

În ceea ce îl privește pe Noritoshi Hirakawa, acesta produce forme plecînd de la întîlniri provocate: astfel, pentru expoziția sa de la galeria Pierre Huber din Geneva (1994), el a publicat un mic anunț pentru a recruta o tînră care ar accepta să călătorească cu el în Grecia, sejur care trebuia să constituie materialul expoziției sale. Imaginile pe care el le expune sînt întotdeauna rezultatul unui contract specific încheiat cu modelul său, care nu este neapărat sesizabil în fotografii. De asemenea, Hirakawa a recurs uneori la o meserie particulară, ca atunci cînd a cerut mai multor prezicători să îi ghicească viitorul, predicții înregistrate de artist și care puteau fi ascultate la walkman, alături de fotografii și diapozitive evocînd universul previziunii.

Pentru o serie intitulată *Wedding Piece* [Piesă nupțială] (1992), Alix Lambert a investigat legăturile contractuale ale mariajului: căsătorindu-se în șase luni cu patru persoane diferite de care a divorțat în timp record, Lambert s-a poziționat în interiorul acestui “joc de roluri pentru adulți” care este instituția matrimonială, uzină de reificare a relațiilor umane. Ea expune obiectele produse de către acest univers contractual: certificate, fotografiile oficiale și alte amintiri... Artistul se implică aici în universuri producătoare de forme (vizită la prezicătoare, oficializarea unei legături etc.) care îi preexistă, materiale aflate la dispoziția fiecăruia. Anumite manifestări artistice, între care *Unité* rămâne cel mai bun exemplu (Firminy, iunie 1993), au permis artiștilor să lucreze pe un model relațional inform, precum cel pe care îl oferă populația unui mare complex de locuințe. Unii dintre participanții la acest proiect au lucrat în mod direct la modificarea sau obiectivarea raporturilor sociale, precum grupul Premiata Ditta, care a intervievat în mod sistematic locuitorii imobilului în care se desfășura expoziția pentru a obține de aici statistici. Sau, de asemenea, Fareed Armaly, a cărui instalație bazată pe documente sonore includea interviuri cu locatarii, care puteau fi ascultate la cască. La rândul lor, Clegg & Guttman au prezentat în centrul dispozitivului lor un fel de mobilă-biblioteca, a cărei formă evoca arhitectura lui Le Corbusier și care era concepută pentru a găzdui casete cu bucățile muzicale preferate ale fiecărui locatar. Habitusurile culturale ale rezidenților erau astfel obiectivate printr-o structură arhitectonică și regrupate etaj cu etaj pe bandă, pentru a ajunge în cele din urmă să formeze compilații ce puteau fi consultate de oricine pe toată durata expoziției... Formă alimentată și produsă de interacțiunea colectivă, *Discothèque de prêt* [Discotecă de împrumut] de Clegg & Guttman, al cărei principiu a fost reinnoit pentru expoziția *Backstage* [În culise] la Kunstverein din Hamburg în același an, încarnează singură acest regim contractual al operei de artă contemporană.

Relații profesionale: clientéle

Aceste diverse practici de explorare a legăturilor sociale privesc, după cum am văzut, tipuri de relații preexistente, în care artistul se înserează pentru a extrage forme. Alte practici intenționează să recreeze modele socio-profesionale și să le aplice metodele specifice de producție: artistul operează prin urmare în câmpul real al producției de servicii și mărfuri și vizează instaurarea unei anumite ambiguități, în spațiul practicii sale, între funcția utilitară și funcția estetică a obiectelor pe care el le prezintă: această oscilare de la contemplare la utilizare este cea pe care am încercat să o identific sub denumirea de realism operativ⁵, aflată în intenția unor artiști atât de diverși

5. Cu privire la acest concept, se pot menționa două lucrări: “Qu'est-ce que le réalisme opératif?”, în catalogul *Il faut construire l'hacienda*, CCF Tours, ianuarie 1992, și “Produire des rapports au monde”, în catalogul pentru *Aperto*, Bienala de la Veneția, 1993.

cum sînt Peter Fend, Mark Dion, Dan Peterman, Niek van de Steeg sau, de asemenea, în desfășurarea unor “întreprinderi” mai mult sau mai puțin parodice, precum Ingold Airlines și Premiata Ditta. (Același calificativ ar putea fi aplicat unor pionieri precum Panamarenko sau pentru “Artist’s Placement Group” al lui John Latham.) Ceea ce au în comun toți acești artiști este modelizarea unei activități profesionale, cu tot universul relațional care decurge de aici, ca dispozitiv de producție artistică. Aceste ficțiuni care mimează economia generală, cum este cazul lui Ingold Airlines, Servaas Inc. sau “atelierul” lui Mark Kostabi, se mulțumesc să construiască replici ale unei companii aviatice, ale unei pescării sau ale unui atelier de producție, fără a lua totuși în considerare consecințele ideologice și practice ale acestei activități și astfel limitîndu-se la o dimensiune parodică a artei. Cazul agenției *Les ready-mades appartiennent à tout le monde* [Ready-made-urile aparțin tuturor], condusă de către regretatul Philippe Thomas, este puțin diferit. Acestuia i-a lipsit timpul pentru a trece de o manieră credibilă într-o a doua etapă, proiectul său de casting de semnături fiind într-o anumită măsură spulberat după expoziția *Feux pâles* [Focuri palide] (1990) la Muzeul de Artă Contemporană (CAPC) din Bordeaux. Sistemul lui Philippe Thomas, în care lucrările produse erau semnate de către cumpărător, a evidențiat însă economia relațională confuză care subîntinde raporturile dintre artist și colecționar. Un narcisism mai discret stă la originea lucrărilor prezentate de către Dominique Gonzalez-Foerster la ARC sau CAPC din Bordeaux⁶, cabinete biografice unde, în decursul unei singure întâlniri, vizitatorul era invitat să își prezinte faptele remarcabile ale existenței sale în vederea construirii unei biografii ce urma să fie ulterior pusă în formă de către artist.

Prin intermediul micilor servicii oferite, artistul umple faliile din liantul social: forma devine în acest fel cu adevărat acel “chip care mă privește”. Astfel poate fi înțeleasă modesta ambiție a Christinei Hill, care se implică în activitățile cele mai mărunte (să facă masaj, să lustruască pantofi, să lucreze drept casieră într-un supermarket, să anime reuniuni de grup etc.), mișcată de angoasa pe care o provoacă sentimentul de inutilitate. Așadar, prin intermediul unor gesturi mărunte, arta ca program angelic reunește sarcini efectuate în paralel sau în infrastructura sistemului economic real, pentru a reface încetul cu încetul țesutul relațional. Carsten Höller, spre exemplu, își folosește educația științifică de înalt nivel pentru a inventa situații sau obiecte care pun în joc comportamentul uman: inventînd un drog care declanșează sentimentul amoros, scenografiile baroce sau experimente paraștiințifice. Alții, precum Henry Bond și Liam Gillick în cadrul proiectului *Documents* [Documente] inițiat în 1990, își ajustează funcția unui context precis: aflînd informațiile în momentul în care acestea erau recepționate de ecranele agențiilor de presă, Bond și Gillick ajungeau la locul evenimentului în același timp cu “colegii” lor, transmițînd mai apoi o imagine total decalată în

6. Expozițiile *L'hiver de l'amour* și *Traffic*.

raport cu criteriile obișnuite ale profesiei. În orice caz, Bond și Gillick aplică strict metodele de producție ale presei obișnuite, așa cum Peter Fend, cu societatea OECD, sau Niek van de Steeg preiau condițiile de lucru ale arhitectului. Manifestându-se în interiorul lumii artei conform criteriilor unor "lumi" eterogene acesteia, artiștii de acest tip introduc în ea universuri relaționale determinate de noțiunile de clientelă, comandă și proiect. Atunci când Fabrice Hybert expune la Muzeul de Artă Modernă al Orașului Paris, în februarie 1995, ansamblul de produse industriale conținute în mod real sau metaforic în opera sa, precum cele trimise direct de fabricanți și destinate vânzării către public prin intermediul societății sale "UR" (Unlimited Responsibility) [Răspundere nelimitată], el pune privitorul într-o poziție incomodă. Acest proiect, care este la fel de îndepărtat de iluzionismul lui Guillaume Bijl pe cât este de o reproducere mimetică a comerțului de mărfuri, se realizează dimensiunii dezirante a economiei: prin intermediul activității sale de import-export de scaune către Maghreb sau prin transformarea Muzeului de Artă Modernă din Paris în supermarket, Hybert definește arta ca o funcție socială printre multe altele, permanentă "digerare de bunuri", al cărei obiectiv ar fi acela de a regăsi "dorințele inițiale care au prezidat fabricarea obiectelor".

Cum să ocupi o galerie

Schimbările care au loc între oameni în spațiul galeriei sau al muzeului se dovedesc la rândul lor susceptibile de a servi drept *materie* brută pentru travaliul artistic. Vernisajul face adesea parte integrantă din dispozitivul de expunere, model al unei circulații ideale a publicului: cel al *Exposition du vide* [Expoziție de vid], realizată de Yves Klein în aprilie 1958, constituie un prototip. De la prezența gărzilor republicane la intrarea în galeria Iris Clert pînă la cocteilul albastru oferit vizitatorilor, Klein a încercat să stăpînească toate aspectele protocolului rutinier al vernisajului, acordîndu-le o funcție poetică ce reliefa obiectul său: vidul. Astfel, ca să cităm o operă similară, lucrarea Juliei Scher (*Security by Julia* [Securitate oferită de Julia]) constă în amplasarea în locurile de expoziție a unor dispozitive de supraveghere video: fluxul uman al vizitatorilor și posibilă sa reglare devin materia primă și subiectul operei. În curînd, întregul proces de expunere va fi "ocupat" de către artist.

În 1962, Ben trăiește și doarme în galeria One, la Londra, timp de cincisprezece zile, avînd la dispoziție doar cîteva accesorii indispensabile. La Nisa, în august 1990, Pierre Joseph, Philippe Parreno și Philippe Perrin merg și ei să "locuiască" galeria Air de Paris, la propriu și la figurat, cu expoziția *Les Ateliers du Paradis* [Atelierele paradisului]. Am putea concluziona la repezeală că este vorba de un remake al *performance*-ului lui Ben, însă cele două proiecte se referă la două universuri relaționale radical diferite, pe atît de divergente în fundamentele lor ideologice și estetice pe cît pot fi epocile respective. Atunci cînd Ben trăiește în galerie, el intenționează să semnifice prin aceasta că domeniul artei este în expansiune, ajungînd pînă la a include micul

dejun și somnul artistului. Dimpotrivă, atunci cînd Joseph, Parreno și Perrin ocupă galeria, scopul lor este acela de a o transforma în atelier de producție, de a realiza un "spațiu fotogenic" gestionat împreună cu privitorul conform unui joc de roluri bine precizat. În cadrul vernisajului expoziției *Les Ateliers du Paradis*, la care fiecare participant era echipat cu un tricou personalizat ("Frica", "Goticul" etc.), relațiile care se stabileau între vizitatori se transformau într-un scenariu-la-minut, scris în direct de către cineastul Marion Vernoux pe calculatorul galeriei. Jocul relațiilor interumane se vedea astfel materializat conform principiilor unui joc video interactiv, "film în timp real" trăit și produs de cei trei artiști. Numeroși participanți exteriori contribuiau astfel la construirea unui spațiu de relații: alți artiști, dar și psihanalisti, antrenori, prieteni etc. Acest tip de operă "în timp real" care tinde să confunde creația și expunerea a fost reluat de expoziția *Work. Work in Progress. Work* [Lucru. În lucru. Lucru], la galeria Andrea Rosen (1992), cu Félix Gonzalez-Torrès, Matthew McCaslin și Liz Larner, iar mai apoi de către *This Is the Show and the Show Is Many Things* [Acesta este spectacolul, iar spectacolul înseamnă multe], care a avut loc la Gand, în octombrie 1994, înainte de a dobîndi o formă teoretică mai încheată odată cu expoziția mea, *Traffic*. În ambele cazuri, fiecare artist avea libertatea de a interveni pe întreaga durată a expoziției, pentru a-și modifica lucrarea, a o înlocui sau a propune *performance*-uri și evenimente. Contextul general evoluînd cu fiecare modificare, expoziția joacă rolul unei materii suplă, "in-formată" de munca artistului. Vizitatorul ocupă acolo un loc preponderent, căci interacțiunea sa cu operele contribuie la definirea structurii expoziției. El se vede confruntat cu dispozitive care îl solicită să ia o decizie. Cu *Stacks* sau grămezile de bomboane ale lui Gonzalez-Torrès, spre exemplu, vizitatorul este autorizat să ia cu sine ceva din operă (o bomboană, o foaie de hîrtie), numai că aceasta ar dispărea pur și simplu dacă fiecare vizitator și-ar exercita acest drept: artistul face apel la simțul responsabilității vizitatorului, care trebuie să înțeleagă că gestul său contribuie la disoluția operei. Ce poziție să adoptî în fața unei opere care își distribuie părțile componente, dorind totuși să-și păstreze structura? Aceeași ambiguitate îl viza pe privitorul lucrării sale *Go-go Dancer* (1991) [Stripper], un tînăr agitîndu-se pe un soclu minimal, sau pe cel care privește *Personnages vivants à réactiver* [Personaje vii de reactivat], personaje pe care Pierre Joseph le găzduiește în expoziții în momentul vernisajelor: în fața *La mendicante-ei* [Cerșetoarea] fluturîndu-și hîriitoarea (expoziția *No Man's Time* [Timpul nimănu], Villa Arson, 1991) nu poți decît să-ți întorci privirea, stingherită în intențiile sale estetice, privire care reifică fără menajamente o ființă umană, asimilînd-o operelor care o înconjoară. Vanessa Beecroft marșează pe un registru similar, menținînd în același timp privitorul la distanță: în cadrul primei sale expoziții personale, la Esther Schipper din Köln, în noiembrie 1994, artista făcea fotografii, plimbîndu-se printre vreo douăzeci de tinere îmbrăcate identic, cu maletă și pantaloni scurți, coafate cu peruci blonde, în timp ce o barieră interzicînd intrarea în galerie permitea ca doar cel mult doi sau trei vizitatori să privească scena în același timp, de la distanță.

Grupuri stranii de indivizi aflate sub privirea curioasă a unui spectator-voyeur: personajele lui Pierre Joseph provenind dintr-un imaginar fantastic popular, două surori gemene expuse dedesubtul a două tablouri de către Damien Hirst (Art Cologne, 1992), stripteuze executându-și numărul (Dike Blair), alergător în acțiune pe o bandă rulantă, într-un camion cu geamuri laterale transparente care urmează itinerarul aleatoriu al unui parizian (Pierre Huyghe, 1993), un venetic cîntînd la flașnetă cu o maimuță în lesă (Meyer Vaisman, galeria Jablonka, 1990), șoareci hrăniți cu brînză "Bel paese" de Maurizio Cattelan, păsări îmbătate de Carsten Höller cu bucăți de pîine înmuiate în whisky (video colectiv *Unplugged* [Nebransat], 1993), fluturi atrași de pînze monocrome acoperite cu lipici (Damien Hirst, *In and Out of Love* [În și din dragoste], 1992), animale și oameni se intersectează în galerii care servesc drept creuzete pentru experiențe asupra comportamentului individual sau social. Cînd Joseph Beuys petrecea cîteva zile închis cu un coiot (*I Like America and America Likes Me* [Iubesc America și America mă iubește]), el oferea o demonstrație a puterilor sale, indicînd o reconciliere posibilă între om și lumea "sălbatică". Dimpotrivă, în privința celei mai mari părți a operelor citate mai înainte autorul lor nu are nicio idee prestabilită despre ceea ce urmează să se întîmple: arta se realizează în galerie, așa cum Tristan Tzara considera că "gîndirea se realizează în gură".

SPAȚIO-TEMPORALITĂȚILE SCHIMBULUI

OPERELE ȘI SCHIMBURILE

Pentru că este făcută din aceeași stofă din care sînt croite și schimburile sociale, arta ocupă în producția colectivă un loc singular. O operă de artă posedă o calitate care o distinge de celelalte produse ale activității umane: această calitate este (relativa) sa transparentă socială. Dacă este reușită, o operă de artă țintește întotdeauna dincolo de simpla sa prezență în spațiu; ea se deschide dialogului, discuției, acestei forme de negociere interumană pe care Marcel Duchamp o denumea "coeficientul de artă" – și care este un proces temporal ce are loc aici și acum. Această negociere se efectuează într-o "transparentă" care o caracterizează ca produs al muncii umane: într-adevăr, opera de artă expune (sau sugerează) în același timp procesul său de fabricare și de producție, poziția sa în jocul schimburilor, locul – sau rolul – pe care îl acordă privitorului și, în fine, comportamentul creator al artistului (adică lanțul de posturi și de gesturi care îi constituie munca și pe care fiecare operă individuală îl reflectă în maniera unui eșantion sau a unui jalon). Astfel, fiecare pînză de Jackson Pollock leagă atît de strîns scurgerea picturii de un comportament artistic, încît ea apare ca fiind imaginea acestuia, ca reprezentînd "produsul său necesar", după cum scrie Hubert Damisch.¹ La originea artei se găsește comportamentul adoptat de artist, acest ansamblu de dispoziții și de acte prin care opera își dobîndește pertinenta în prezent. "Transparenta" operei de artă ia naștere din faptul că gesturile care o formează și o informează, fiind liber alese sau inventate, fac parte din *subiectul* său. Spre exemplu, sensul lucrării *Marilyn* a lui Andy Warhol, dincolo de iconul popular pe care îl reprezintă imaginea lui Marilyn Monroe, provine din procesul de producție industrială adoptat de artist, care este guvernat de o indiferență cu totul mecanică față de subiectele pe care le alege. Această "transparentă" a travaliului artistic se opune, desigur, sacralului și acelor ideologi care caută în artă mijloacele de a oferi religiozității o imagine nouă. Această transparentă relativă, formă a priori a schimbului artistic, le pare insuportabilă bigoților. Este cunoscut faptul că orice producție, odată introdusă în circuitul schimburilor, dobîndește o formă socială care nu mai are nimic de-a face cu utilitatea sa originală: ea capătă o *valoare de schimb* care vine să acopere și să mascheze în parte "natura" sa primară. Însă o operă de artă nu are a priori o funcție utilă – nu în sensul că ar fi socialmente inutilă, ci pentru că este disponibilă, flexibilă, "tinzînd la infinit": cu alte cuvinte, ea se hărăzește, de la bun început, lumii schimbului și a comunicării, a

1. Hubert Damisch, *Fenêtre jeune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, p. 76.

“comerțului”, în ambele sensuri ale acestui termen. Toate mărfurile au în comun faptul de a avea o valoare, adică o substanță comună care le permite schimbul: această substanță, conform lui Marx, este “cantitatea de muncă abstractă” utilizată pentru producerea mărfii. Ea este reprezentată de o sumă de bani constituind “echivalentul general abstract” al tuturor mărfurilor între ele. S-a spus despre artă, și Marx a fost primul care a afirmat-o, că reprezenta “marfa absolută”, deoarece era imaginea însăși a valorii.

Însă, mai precis, despre ce vorbim? Despre obiectul de artă, și nu despre practica artistică; despre operă, așa cum se vede cuprinsă într-o economie generală, și nicidecum despre economia sa proprie. Or, arta reprezintă o activitate de troc pe care nu o poate regla nicio monedă, nicio “substanță comună”: ea este partaj al sensului în stare naturală – un schimb a cărui formă este determinată de cea a obiectului însuși, înainte de a fi determinată de proprietăți exterioare. Practica artistului, comportamentul său în calitate de producător, determină raportul pe care îl vom întreține cu opera sa: cu alte cuvinte, artistul produce, prin intermediul obiectelor estetice, în primul rând relații între oameni și lume.

SUBIECTUL OPEREI

Fiecare dintre artiștii a căror activitate se revendică de la o estetică relațională posedă un univers de forme, o problematică și o traiectorie proprie: niciun stil, nicio tematică sau iconografie nu-i unește între ei. Ceea ce au în comun este însă mult mai hotărâtor, și anume faptul de a opera în interiorul aceleiași orizont practic și teoretic: sfera raporturilor interumane. Operele lor pun în joc modalități de schimb social, interacțiunea cu privitorul în cadrul experienței estetice care îi este propusă, precum și diverse procese de comunicare, în dimensiunea lor concretă de instrumente servind la a crea legături între indivizi și între grupuri umane.

Toate operează, așadar, în miezul a ceea ce am putea numi sfera relațională, care este pentru arta de astăzi ceea ce era producția de masă pentru pop-art și arta minimală.

Toate își ancorează practica artistică într-o *proximitate* care, fără a deprecia vizualitatea, relativizează locul acesteia în cadrul protocolului unei expoziții: opera de artă a anilor nouăzeci transformă privitorul în vecin, în interlocutor direct. Tocmai atitudinea acestei generații față de comunicare ne permite să o definim prin raportare la cele precedente: dacă cea mai mare parte a artiștilor apărută în anii nouăzeci, de la Richard Prince la Jeff Koons, trecând prin Jenny Holzer, puneau în valoare aspectul vizual al mass-mediei, succesorii lor privilegiază contactul și tactilul. Ei privilegiază *imediatețea* în scriitura lor plastică. Acest fenomen se poate explica sociologic, știind că deceniul care tocmai se încheie, marcat de criza economică, s-a dovedit puțin propice acțiunilor spectaculare și stridente. Există, de asemenea, și rațiuni pur estetice: balansierul “înțoarcerilor la” s-a oprit în anii optzeci asupra

mișcărilor anilor șaiszeci, în special asupra artei pop, a cărei eficacitate vizuală stă la baza majorității formelor propuse de *simulaționism*. De bine sau de rău, perioada noastră s-a identificat – până în “atmosfera” sa de criză – cu arta “săracă” și experimentală a anilor șaptezeci. Acest efect de modă, oricât ar fi de superficial, a permis reconsiderarea operelor unor artiști precum Gordon Matta-Clark sau Robert Smithson, în vreme ce succesul lui Mike Kelley favoriza recent relectura “junk art”-ei californiene, a lui Paul Thek sau a lui Tetsumi Kudo. Moda a creat, de asemenea, microclimate estetice ale căror efecte se resimt până și în înțelegerea istoriei noastre recente: cu alte cuvinte, ciurul își organizează diferent ochiurile sitei sale și “lasă să treacă” prin el alte tipuri de lucrări – care influențează, la rândul lor, prezentul.

Acestea fiind spuse, odată cu artiștii relaționali ne găsim în prezența unui grup de artiști care, pentru întâia oară de la apariția artei conceptuale la mijlocul anilor șaiszeci, nu se bazează deloc pe reinterpretarea uneia sau alteia dintre mișcărilor estetice ale trecutului; arta relațională nu este “revival”-ul niciunei mișcări, nu reprezintă reîntoarcerea niciunui stil; ea se naște prin observarea prezentului și printr-o reflecție asupra destinului activității artistice. Postulatul său de bază – sfera relațiilor umane ca loc al operei de artă – nu are precedent în istoria artei, chiar dacă apare, la o reflecție ulterioară, drept fundalul evident al oricărei practici estetice și ca o temă modernistă prin excelență: ajunge doar să recitim conferința susținută de către Marcel Duchamp în 1954, “procesul creator”, pentru a ne convinge că interactivitatea nu este deloc un concept nou... Noutatea se găsește în altă parte. Ea constă în faptul că această generație de artiști nu consideră intersubiectivitatea și interacțiunea nici drept niște gadgeturi teoretice la modă, nici drept adjuvanții (sau alibiurile) unei practici tradiționale a artei: ea le privește ca punct de plecare și capăt, altfel spus ca principalii *informatori* ai activității sale. Spațiul în care operele se dezvăluie este în întregime cel al interacțiunii, cel al deschiderii care inaugurează orice dialog (Georges Bataille ar fi numit-o “sfîșiere” [*déchirure*]). Ele produc spațio-temporalități relaționale, experiențe interumane care încearcă să se elibereze de constrîngerile ideologice ale comunicării de masă; într-un anume fel, produc locuri în care se elaborează socialități alternative, modele critice, momente de convivialitate construită. Vom fi înțeles între timp că vremea Omului nou, a manifestelor futuriste, a apelurilor la o lume mai bună oferită la cheie este de multă vreme depășită: utopia se trăiește astăzi în cotidianul subiectiv, în timpul real al experimentărilor concrete și în mod deliberat fragmentare. Opera de artă se prezintă ca un *interstiiu social* în interiorul căruia aceste experiențe, aceste noi “posibilități de viață” se dovedesc posibile: în clipa de față pare mai urgent să inventăm relații posibile cu cei din prezent, decât să pariem pe un viitor mai bun. Asta e tot, dar e enorm. Iar aceasta reprezintă, în orice caz, o îndelung așteptată replică alternativă la gândirea depresivă, autoritară și reacționară care, cel puțin în Franța, face figura unei teorii a artei sub forma “bunului-simț” regăsit: dar modernitatea nu este moartă, dacă recunoaștem drept modern gustul pentru experiența estetică și pentru o gândire cutezătoare, opunîndu-se conformismelor

temătoare apărute de filosofii noștri liber-profesioniști, neotraditionaliștii (“Frumusețea”, conform ireproductibilului Dave Hickey) sau paseiștii militanți de genul lui Jean Clair. În ciuda acestor integriști ai *bunului-gust* de altădată, arta actuală asumă și reia cât se poate de serios moștenirea avangardelor secolului al XX-lea, recuzându-le, în același timp, dogmatismul și teleologia. Vă dați seama că această ultimă frază a fost îndelung meditată: este pur și simplu vremea să o așternem pe hîrtie. Căci modernismul era cufundat într-un “imaginar de opoziție”, pentru a relua termenul lui Gilbert Durand, care opera prin separații și opoziții, deprecînd bucurios trecutul în favoarea viitorului; el se baza pe conflict, în vreme ce imaginarul epocii noastre se preocupă de negocieri, de legături, de coexistențe. Astăzi nu mai căutăm să progresăm prin opoziții conflictuale, ci prin inventarea unor îmbinări noi, a unor relații posibile între unități distincte, prin construirea de alianțe între diferiți parteneri. Contractele estetice, ca și cele sociale, sînt considerate drept ceea ce sînt: nimeni nu mai pretinde să instaureze epoca de aur pe Pămînt, așa că ne vom mulțumi cu dragă inimă să creăm diverse *modus vivendi* permițînd raporturi sociale mai juste, moduri de viață mai dense, combinații de moduri de existență multiple și fecunde. În mod similar, arta nu mai caută să imagineze utopii, ci să construiască spații concrete.

SPAȚIO-TEMPORALITĂȚI ÎN ARTA ANILOR NOUĂZECI

Aceste procedee “relaționale” (invitații, castinguri, interacțiuni, spații conviviale, întîlniri etc.) nu sînt decît un repertoriu de forme comune, vehicule prin care se dezvoltă gîndiri singulare și raporturi personale cu lumea. Forma ulterioară pe care fiecare artist o va acorda acestei producții relaționale nu este, nici ea, imuabilă: acești artiști își privesc activitatea dintr-un triplu punct de vedere, în același timp estetic (cum să o “traducă” material?), istoric (cum să se situeze în jocul referințelor artistice?) și social (cum să găsească o poziție coerentă în raport cu starea actuală a producției și a relațiilor sociale?). Dacă practicile în cauză își găsesc în mod evident amprente formale și teoretice în arta conceptuală, în Fluxus sau în arta minimală, ele nu fac decît să se servească de acestea ca de un vocabular, de un soclu lexical. Jasper Johns, Robert Rauschenberg și noii realiști se sprijină pe *ready-made* pentru a-și dezvolta retorica obiectului și propriul discurs sociologic. Atunci cînd arta relațională se referă la situații și la metode conceptuale ori inspirate din Fluxus, sau trimite la Gordon Matta-Clark, Robert Smithson ori Dan Graham, ea are drept scop articularea unor moduri de gîndire care nu au nimic de-a face cu ale acestora. Adevărata problemă ar fi mai degrabă următoarea: care sînt modurile de expunere *potrivite* în raport cu contextul cultural și în raport cu istoria artei, așa cum se actualizează ea astăzi?

Videoul, de pildă, devine astăzi un suport dominant: însă, chiar dacă Peter Land, Gillian Wearing sau Henry Bond, pentru a menționa doar cîteva nume, privilegiază înregistrarea video, ei nu sînt totuși “artiști video”. Acest

mediu se dovedește pur și simplu cel mai potrivit pentru a formaliza anumite acțiuni, anumite proiecte. Alți artiști produc astfel o documentare sistematică a propriei activități, trăgînd prin aceasta învățămintele artei conceptuale, însă sprijinindu-se pe cu totul alte baze estetice: departe de raționalitatea administrativă care întemeiază conceptualismul (forma contractului notarial fiind omniprezentă în arta anilor șaizeci), arta relațională se inspiră mai degrabă din procesele care organizează viața obișnuită. Se poate vorbi de comunicare, dar, și în această privință, artiștii de astăzi se situează la antipodii manierei în care artiștii utilizau mijloacele de comunicare în deceniul precedent: acolo unde ei abordau forma vizuală a comunicării de masă și iconografia culturii populare, Liam Gillick, Miltos Manetas sau Jorge Pardo lucrează pe *modele reduse* de situații comunicaționale. Acest fenomen poate fi interpretat ca o modificare în sensibilitatea colectivă: de acum, grupul se opune masei, proximitatea propagandei, “low tech”-ul “high tech”-ului, tactilul vizualului. Și, mai presus de orice, cotidianul se dovedește astăzi a fi un teren mult mai fertil decît “cultura populară” – formă care nu există decît în opoziție cu “cultura înaltă”, prin aceasta și pentru aceasta.

Pentru a încheia orice polemică privind o așa-zisă întoarcere la arta “conceptuală”, să ne amintim că aceste lucrări nu celebrează prin nimic imaterialitatea: niciunul dintre acești artiști nu privilegiază *performance*-urile sau conceptul, cuvinte care nu mai înseamnă aici mare lucru. Într-un cuvînt, nu se mai poate vorbi de un primat al procesului de muncă asupra modurilor de materializare ale acestuia (spre deosebire de *process art* și de arta conceptuală, care tindeau să fetișizeze procesele mentale în detrimentul obiectului). Dimpotrivă, în lumile pe care acești artiști le construiesc, obiectele fac parte integrantă din limbaj, și unele, și altele fiind considerate vectori ai relațiilor cu celălalt: într-un anume fel, un obiect este la fel de imaterial ca un apel telefonic; iar o operă care constă într-o cină în jurul unei supe, la fel de *materială* ca o statuie. Această diviziune arbitrară între gest și formele pe care le produce este pusă aici sub semnul întrebării, în măsura în care ea întruchipează însăși imaginea alienării contemporane: iluzia savant întreținută, pînă și în instituțiile artistice, că obiectele scuză metodele și că *sfirșitul* artei justifică sărăcia mijloacelor intelectuale și etice. Obiectele și instituțiile, folosirea timpului și a operelor sînt în același timp rezultatul raporturilor umane – întrucît ele concretizează munca socială – și al producătorilor de relații – întrucît organizează, la rîndul lor, moduri de socialitate și guvernează întîlnirile interumane. Artă de astăzi ne determină astfel să concepem diferit raporturile dintre spațiu și timp: de altfel, tocmai prin abordarea acestor probleme își dobîndește principala sa originalitate. Într-adevăr, ce anume este *produs în mod concret* de artiști precum Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster sau Vanessa Beecroft? Ce anume constituie, în ultimă instanță, obiectul muncii lor? Pentru a oferi cîteva elemente de comparație, ar trebui să aducem în discuție o întregă istorie a valorii de întrebuintare a artei: cînd

un colecționar cumpăra o operă de Jackson Pollock sau de Yves Klein, el cumpăra, dincolo de interesul său estetic, un reper al unei istorii în desfășurare. Mai precis, acesta devenea posesorul unei situații istorice. Pînă nu demult, atunci cînd se cumpăra un Jeff Koons, era pusă în evidență tocmai hiperrealitatea valorii artistice. Ce anume s-a cumpărat atunci cînd se posedă o operă de Tiravanija sau de Douglas Gordon, dacă nu o raportare la lume concretizată de un obiect, care determină prin sine însuși relațiile pe care le întreținem cu această raportare: relația cu o relație?

COPREZENȚĂ ȘI DISPONIBILITATE: MOȘTENIREA TEORETICĂ A LUI FÉLIX GONZALEZ-TORRÈS

Opera cu care avem de-a face este un cub din hîrtie de mărime redusă, nu îndeajuns de mare pentru a da iluzia monumentalității și prea puțin marcat de intervenția artistului pentru a ne face să uităm că nu este vorba decît de o grămadă de afișe identice. Cel de aici este de culoare albastru-deschis, încadrat de o mare bandă albă. Pe margini, albastrul este intensificat prin tasarea hîrtiei. Provocarea: Félix Gonzalez-Torrès, *Untitled (Blue Mirror)*, 1990. *Offset Print on Paper, Endless Copies* [Fără titlu (Oglindă albastră), 1990. Imprimare offset pe hîrtie, copii nelimitate]. Publicul poate lua cu sine unul din afișe. Ce se întîmplă însă dacă un număr mare de vizitatori epuizează, pe rînd, foile oferite unui public abstract? Conform cărui proces opera începe să se modifice, apoi să dispară? Căci nu este vorba de un *performance*, nici de o distribuție de afișe, ci de o operă dotată cu o formă definită, cu o densitate specifică; o operă care nu-și expune procesul de construcție (sau de descompunere), ci *forma prezenței sale* în mijlocul unui public. Această problemă a ofrandei conviviale, a disponibilității operei de artă, așa cum o pune în scenă Gonzalez-Torrès, se dovedește astăzi fondatoare de sens: nu numai că se regăsește în miezul esteticii contemporane, dar merge mult mai departe, atingînd esența raporturilor noastre cu lucrurile. Iată de ce opera artistului cubanez, după moartea sa în ianuarie 1996, reclamă un examen critic care i-ar restitui importanța în contextul actual, la conturarea căruia a contribuit în mare măsură.

HOMOSEXUALITATEA CA PARADIGMĂ A COABITĂRII

Ar fi mult prea facil să reducem opera lui Félix Gonzalez-Torrès, așa cum mulți au astăzi tendința să o facă, la o problemă neoforalistă sau la parcursul unui militantism homosexual. Forța acesteia rezidă în același timp în abilitatea sa de a minui forme și în capacitatea de a scăpa identificărilor comunitare, pentru a atinge miezul experienței umane. Astfel, homosexualitatea reprezintă pentru el mai puțin o temă discursivă, cît mai ales o dimensiune emoțională, o formă de viață creatoare de forme de artă. Félix Gonzalez-Torrès este, fără îndoială, primul care a pus în mod convingător bazele unei estetici homo-senzuale, în sensul în care Michel Foucault se inspira din ea pentru a fonda o etică creativă a relațiilor amoroase. În cele două cazuri, este vorba de un elan către universalitate, și nu de o revendicare categorială. La Gonzalez-Torrès, homosexualitatea nu se reduce la afirmarea

unei identități comunitare: din contră, ea se constituie în model de viață ce poate fi împărtășit de oricine și cu care oricine se poate identifica.

Mai mult, ea generează în opera sa un câmp specific de forme, care se caracterizează în principal printr-o dualitate fără opoziție. Cifra “doi” este omniprezentă, dar nu este niciodată vorba de o opoziție binară. Putem remarca, astfel, două ceasuri oprite la aceeași oră (*Untitled (Perfect Lovers)* [Fără titlu (Iubiți perfecți)], 1991); două perne așezate pe un pat deranjat, purtând încă amprenta unui corp (24 de afișe, 1991); două becuri goale fixate pe zid, ale căror fire se înlănțuie (*Untitled (March 5th) #2* [Fără titlu (5 martie) #2], 1991), două oglinzi așezate una lângă alta (*Untitled (March 5th) #1* [Fără titlu (5 martie) #1], 1991): unitatea de bază a esteticii lui Gonzalez-Torrès este dublul. Sentimentul de singurătate nu este niciodată reprezentat de “1”, ci de absența lui “2”. Iată de ce opera sa marchează un moment important în reprezentarea cuplului, figură clasică a istoriei artei: nu mai este vorba de însumarea a două realități fatalmente eterogene, care se completează într-un subtil joc al opozițiilor și al diferențelor și sînt unite prin ambivalența mișcărilor de atracție și de respingere (să ne gândim la *Soții Arnolfini* de Van Eyck sau la simbolismul duchampian al “regelui și reginei”). Cuplul lui Gonzalez-Torrès se caracterizează, dimpotrivă, ca o unitate dublă și calmă, ca o elipsă (*Untitled (Double Portrait)* [Fără titlu (portret dublu)], 1991). Structura formală a operei sale rezidă în această armonioasă paritate, în această includere a celuilalt în sine, pe care o declină la infinit și care constituie, fără îndoială, principala sa paradigmă.

Ar fi tentant să-i catalogăm opera drept autobiografică, date fiind numeroasele aluzii ale artistului la propria sa viață (tonalitatea extrem de personală a puzzle-urilor, apariția acelor *candy pieces* chiar în momentul decesului iubitului său Ross), însă această categorisire se dovedește incompletă: Gonzalez-Torrès spune, de la început pînă la sfîrșit, nu atît povestea unui individ, cît pe cea a unui *cuplu*, deci pe cea a unei coabitări. Opera se împarte, de altfel, în figuri care întregesc toate un raport strîns cu coabitarea amoroasă. Întîlnirea și uniunea (toate “perechile”); cunoașterea celuilalt (“portretele”); viața în comun, prezentată ca un șir de momente fericite (becurile, figurile călătoriei); despărțirea, incluzînd toate imaginile absenței omniprezente în opera sa; boala (proba sangvină din *Untitled (Blood-Works)* [Fără titlu (lucruri sangvine)], 1989; mărgelile roșii și albe din *Untitled (Blood)* [Fără titlu (sînge)], 1992); în fine, deplîngerea morții (mormîntul lui Stein și Toklas la Paris; chenarele negre brodate pe afișele albe).

Privită în ansamblu, opera lui Gonzalez-Torrès se articulează în mod clar în jurul unui proiect autobiografic, însă al unei autobiografii bicefale, împărțite. Astfel, începînd cu mijlocul anilor optzeci, perioada primelor sale expoziții, artistul cubanez prefigurează un spațiu axat pe intersubiectivitate, care este tocmai cel pe care-l vor explora artiștii cei mai interesați ai deceniului următor. Este vorba de Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick și Philippe Parreno, pentru a cita doar cîțiva dintre cei a căror operă a atins acum maturitatea, care, chiar

dacă dezvoltă fiecare problematici personale, găsesc un teren comun în jurul priorității pe care o acordă spațiului relațiilor umane în conceperea și difuzarea lucrărilor lor (ei articulează moduri de producție pe relațiile interumane). Dominique Gonzalez-Foerster și Jorge Pardo sînt, poate, cei doi artiști care ar prezenta cele mai multe similitudini cu Gonzalez-Torrès: prima, pentru explorarea intimității domestice ca interfață a mișcărilor imaginariului public, transformînd amintirile cele mai personale și mai complexe în forme limpezi și austere. Cel de-al doilea, pentru aspectul minimalist, evanescent și subtil al repertoriului său formal și pentru capacitatea sa de a rezolva probleme spațio-temporale prin geometrizarea obiectelor funcționale. Atît Pardo, cît și Gonzalez-Foerster pun culoarea în centrul preocupărilor lor artistice: or, se recunoaște adesea “stilul” lui Gonzalez-Torrès prin blîndețea sa cromatică (omniprezența albastrului-deschis, a albului; roșul nu intervine decît pentru a indica sîngele, nouă figură a morții).

Noțiunea de *includere a celuilalt* nu constituie doar o temă. Ea se dovedește, în egală măsură, esențială pentru înțelegerea formală a operei. S-a insistat mult asupra modului în care Gonzalez-Torrès “reînvie” forme de multă vreme istoricizate, asupra revalorizării repertoriului estetic al artei minimale (cuburile de hîrtie; diagramele, care se aseamănă cu desenele lui Sol LeWitt), al antiforței și artei procesuale (colțurile cu bomboane amintind de Richard Serra de la sfîrșitul anilor șaizeci) sau al artei conceptuale (afișele-portret, alb pe negru, evocîndu-l pe Kosuth). Însă, chiar și aici, este vorba de o chestiune de cuplare și de coexistență. Problema acută ridicată de către Gonzalez-Torrès s-ar putea rezuma la următoarea întrebare: “cum aș putea eu locui în realitatea ta?” sau: “cum ar putea o întîlnire dintre două realități să le modifice bilateral?”... Injectarea universului intimist al artistului în structurile artei anilor șaizeci creează situații cu totul inedite și orientează retroactiv interpretarea prezentă a acestei arte către o reflecție mai puțin formalistă și mai pregnant psihologizantă. Desigur, această reciclare constituie, la rîndul său, un parti-pris estetic: ea demonstrează că structurile artistice nu se limitează niciodată la un singur joc de semnificații; pe de altă parte, simplitatea formelor utilizate de artist contrastează viguros cu conținutul lor tragic sau militant. Esențial rămîne însă acest orizont fuzional urmărit de către Gonzalez-Torrès, această exigență de armonie și de coabitare care cuprinde pînă și raportul său cu istoria artei.

Punctul comun existent între toate obiectele pe care le clasificăm sub denumirea de “operă de artă” rezidă în capacitatea lor de a conferi sens existenței umane (de a indica traiectorii posibile) în miezul acestui haos care este realitatea. Și în numele acestei definiții, arta contemporană se vede astăzi – în bloc – discreditată, în general de către cei care văd în conceptul de “sens” o noțiune ce preexistă acțiunii umane. Un teanc de hîrtii n-ar putea intra, pentru ei, în categoria de capodoperă, cîtă vreme aceștia concep sensul ca o entitate prestabilită, ce depășește schimburile sociale și construcțiile colective. Cei care gîndesc astfel refuză să vadă că universul nu este nimic altceva decît un haos căruia Oamenii îi opun cuvînt și forme. De asemenea, ei ar dori un sens gata făcut (împreună cu morala sa transcendentă), o origine care s-ar erija în garant al acestui sens (o ordine de regăsit) și reguli codificate (repede, pictura!). Piața artei se dovedește a fi cu totul în acord cu ei, cu cîteva excepții: iraționalitatea economiei capitaliste resimte nevoia structurală de a se ancora în certitudinile credinței – nu degeaba dolarul arborează mîndra sa deviză, “in God we trust” –, iar investițiile artistice majore se îndreaptă cel mai adesea către valorile recunoscute de către simțul comun.

Ne neliniștim, așadar, văzînd artiștii de astăzi expunînd procese sau situații. Ne plîngem de aspectul “prea conceptual” al lucrărilor lor (atribuind astfel, semn al unui instinct cert lenevos, faptul de a nu înțelege formele folosirii unui termen al cărui sens este ignorat). Numai că relativa *imaterialitate* a artei anilor '90 (care este, de altfel, mai degrabă semnul priorității pe care artiștii în discuție o acordă timpului în raport cu spațiul, decît expresia voinței de a nu produce obiecte) nu este motivată nici de un militanșism estetic, nici de un refuz manierist de a crea obiecte. Ei expun și explorează procesul care conduce la obiecte și la sens. Obiectul nu este decît un “happy-end” al procesului de expunere, așa cum îl explică Philippe Parreno: el nu reprezintă încheierea logică a procesului de creație, ci un eveniment. Spre exemplu, o expoziție de Tiravanija nu eludează materializarea, ci deconstruiește modalitățile de constituire ale *obiectului de artă* într-o serie de evenimente, redîndu-i acestuia o durată proprie, care nu este în mod obligatoriu durată convențională a tabloului care este privit. Nu trebuie să ne eschivăm în această privință: arta actuală nu are motive de invidie în fața “monumentului” clasic în privința producerii de efecte de lungă durată. Opera contemporană este mai mult ca oricînd “demonstrația, pentru toți cei care vor veni, a posibilității de a crea o semnificație locuind pe marginea abisului”¹, în termenii lui Cornélius Castoriadis: o soluție formală care atinge eternitatea *tocmai pentru că e punctuală și temporară*.

Félix Gonzalez-Torrès îmi pare exemplar pentru această ambiție: decedat în urma îmbolnăvirii cu SIDA, el și-a ancorat opera într-o conștiință acută

a duratei, a supraviețuirii emoțiilor celor mai impalpabile. Atent la modulele de producție, el și-a centrat practica pe o teorie a schimbului și a împărțirii; militant, el a promovat noi forme de angajament artistic; homosexual, el a reușit să-și preschimbe modul de viață în termenii unor valori etice și estetice.

Mai precis, el pune problema proceselor de materializare în artă și a modului în care contemporanii noștri privesc noile forme de materializare. Pentru majoritatea oamenilor, în ciuda evoluției tehnologice care ridiculizează acest gen de prejudecăți, durata unei informații și capacitatea unei opere de artă de a înfrunta timpul sînt legate de soliditatea materialelor alese și deci, implicit, de tradiție. Înfruntînd și atingînd moartea ca individ, Gonzalez-Torrès decide în mod curajos să plaseze problematica înscrierii în centrul operei sale.

El merge chiar pînă la a o aborda pe versantul său cel mai delicat, respectiv după diferitele aspecte ale monumentalului: comemorarea evenimentelor, perenitatea amintirii, materializarea impalpabilului. Astfel, apariția ghirlandelor de becuri electrice este legată de o viziune furtivă survenită la Paris, în 1985: “Mi-am ridicat privirea și i-am făcut imediat o fotografie, pentru că era o imagine fericită”.² Gonzalez-Torrès rezervă partea cea mai monumentală a operei sale portretelor pe care le realizează plecînd de la întreveneri cu comanditarii lor: frize în care se succed, într-o ordine adesea cronologică, amintiri intime și evenimente istorice. Portretele realizate în maniera desenei mural (*walldrawing*) îndeplinesc o funcție esențială a monumentalului: conjugarea, în interiorul unei forme unice, a individului și a epocii sale.

Însă această *stilizare* a formelor sociale se manifestă cu și mai multă claritate în contrastul permanent pe care Gonzalez-Torrès îl instaurează între importanța evenimentelor evocate, complexitatea lor, gravitatea acestora și caracterul minimal al formelor folosite. Astfel, un vizitator nevizat ar putea foarte bine să privească *Untitled (21 Days of Bloodwork – Steady Decline)* [Fără titlu (21 de zile de lucruri sangvine – Declin constant)] ca pe un ansamblu de desene minimaliste; cadrulajul fin, unica linie oblică ce traversează spațiul, nu evocă în mod direct căderea globulelor albe în sîngele unui bolnav de SIDA. Odată efectuată conexiunea între aceste două realități (discreția liniei, boala), forța aluzivă a operei ia o teribilă amploare, care ne trimite la voința constantă de a *nu vedea asta*, de a nega inconștient posibilitatea și răspîndirea bolii. Nimic nu este niciodată demonstrativ sau explicit în strategia monumentală, politică, pe care o adoptă artistul. Conform lui, “două ceasuri unul lîngă celălalt sînt mai amenințătoare pentru putere decît imaginea a doi tipi făcîndu-și reciproc sex oral, pentru că ea nu mă poate folosi ca punct de raliere în lupta sa pentru ștergerea semnificației”.³

1. Cornélius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance*, Paris, Seuil, 1996.

2. “I looked up and immediately took a picture because it was a happy sight”, în catalogul Guggenheim Museum, 1995, p. 192.

3. *Ibidem*, p. 73.

Gonzalez-Torrès nu transmite mesaje: el înscrie faptele în forme, ca pe tot atâtea mesaje încifrate, tot atâtea sticle aflate pe mare. Memoria urmează aici un proces de abstractizare analog celor pe care le suferă corpurile umane: "Este o abstracție totală: dar e corpul. Este viața ta", spunea el amicului său Ross, în fața unei probe de examen sangvin. Cu *Untitled (Alice B. Toklas and Gertrude Stein's Grave, Paris)* [Fără titlu (mormîntul lui Alice B. Toklas și Gertrude Stein, Paris)], o fotografie din 1992 reprezentînd florile plantate pe mormîntul comun al celor două prietene, Gonzalez-Torrès ratifică un fapt. El consideră homosexualitatea feminină ca pe o alegere indiscutabilă, susceptibilă de a impune respect pînă și celor mai retrograzi senatori republicani. Cu ajutorul unei simple naturi moarte fotografice, el redescoperă acolo esența monumentalului: altfel spus, producerea unei emoții de ordin moral. Faptul că un artist o poate declanșa conjugînd procedee tradiționale (o fotografie încadrată) și morala burgheză (un cuplu lesbian) nu este aspectul cel mai puțin remarcabil al acestei opere, profund, deliberat *discretă*.

CRITERIUL DE COEXISTENȚĂ (OPERELE ȘI INDIVIZII)

Opera lui Gonzalez-Torrès rezervă, așadar, un loc central negocierii, construirii unei coabitări. Ea conține, de asemenea, o etică a privitorului: prin aceasta, ea se înscrie într-o tradiție specifică, cea a operelor care fac spectatorul să conștientizeze contextul în care se situează (happeningurile, operele ambientale ["environnements"] ale anilor '60, instalațiile *in situ*).

Cu ocazia unei expoziții de Gonzalez-Torrès, am văzut vizitatori strîngînd atîtea bomboane cîte încăpeau în mîinile și buzunarele lor: iată-i readuși la propriul lor comportament social, la fetișismul lor, la concepția acumulativă asupra lumii pe care o împărtășesc... În vreme ce alții nu îndrăznesc sau așteaptă ca vecinul lor să subtilizeze o bomboană pentru a face și ei același lucru. *Candy pieces* pune, de asemenea, o problemă etică într-o formă aparent anodină: cea a raportului nostru cu autoritatea și a modului în care paznicii muzeului se folosesc de puterea pe care o dețin; de asemenea, cea a simțului măsurii și a naturii raporturilor noastre cu operele de artă.

În măsura în care reprezintă ocazia unei experiențe sensibile bazate pe schimb, opera se vede supusă unor criterii analoge celor care fondează aprecierea oricărei realități sociale construite. Ceea ce întemeiază astăzi experiența artistică este *coprezența privitorilor în fața operei*, fie că aceasta este efectivă sau simbolică. Prima întrebare pe care ar trebui să ne-o punem în fața unei opere de artă este următoarea: Îmi oferă aceasta posibilitatea de a exista în raport cu ea sau, dimpotrivă, mă neagă ca subiect, refuzînd, în imanența structurii sale, să țină cont de Celălalt? Corespunde spațio-temporalitatea sugerată sau descrisă de această operă, cu legile care o guvernează, aspirațiilor mele în viața reală? Critică ea ceea ce eu consider a fi criticabil? Aș putea trăi într-un spațiu-timp care i-ar corespunde în realitate?

Aceste întrebări nu trimit la o viziune excesiv de antropomorfică asupra artei, ci la o viziune pur și simplu *umană*: din cîte știu eu, un artist își destinează operele contemporanilor săi, cel puțin atîta timp cît nu se consideră a fi un condamnat la moarte în așteptarea execuției sau cîtă vreme nu împărtășește o viziune fascisto-integristă asupra Istoriei (considerînd timpul închis asupra sensului său, asupra originii). *A contrario*, operele de artă care îmi par a fi astăzi demne de un interes remarcabil sînt cele care funcționează ca *interstii*, ca spații-timpuri organizate de o economie care trece dincolo de regulile în vigoare privind gestionarea publicului. Ceea ce ne frapează în munca acestei generații de artiști este în primul rînd preocuparea *democratică* ce o animă. Căci arta nu transcende preocupările cotidiene, ea ne confruntă cu realitatea prin intermediul singularității unui mod de a ne raporta la lume, prin intermediul unei ficțiuni. Pe cine vrem, oare, să facem să creadă că o artă *autoritară* față de privitorii săi ar trimite la o altă realitate decît cea, fantasmată sau acceptată, a unei societăți intolerante? Dimpotrivă, situațiile de expunere cu care ne confruntă artiști precum Gonzalez-Torrès, iar astăzi Carsten Höller, Angela Bulloch, Gabriel Orozco sau Pierre Huyghe sînt toate marcate de grija de a-i oferi fiecăruia șansa sa prin intermediul unor forme care nu stabilesc niciun privilegiu principal al producătorului asupra privitorului (să spunem: nicio autoritate de drept divin), ci negociază cu acesta raporturi deschise, în niciun fel prestabilite. Ultimul oscilează atunci între statutul de consumator pasiv și cel de martor, de asociat, de client, de invitat, de coproducător, de protagonist. Să fim deci atenți: se știe că atitudinile devin forme, trebuie de acum încolo să realizăm faptul că formele induc modele de socialitate.

Nici cea a expozițiilor nu scapă acestor precauții: atît proliferarea "cabinetelor de amator" la care asistăm de ceva vreme, cît și atitudinile elitiste ale unor actori din mediul artistic mărturisesc o oroare sacră de spațiul public și de experiența estetică împărtășită, favorizînd budoarele rezervate specialiștilor. Sporirea disponibilității lucrurilor nu atrage însă automat după sine banalizarea lor: ca și în cazul unei grămezi de bomboane de Gonzalez-Torrès, poate exista un echilibru ideal între formă și dispariția sa programată, între frumusețea vizuală și modestia gesturilor, între uimirea copilărească în fața imaginii și complexitatea nivelurilor sale de lectură.

AURA OPERELOR DE ARTĂ S-A DEPLASAT CĂTRE PUBLICUL LOR

Arta de astăzi – și mă gîndesc la artiștii citați mai înainte sau, de asemenea, la Lincoln Tobier, Ben Kinmont, Andrea Zittel și la încă mulți alții – integrează în procesul său de muncă prezența microcomunității care urmează să o găzduiască. O operă creează, astfel, în cadrul modului său de producție și, mai apoi, în momentul expunerii sale, o colectivitate instantanee de privitori-participanți.

Cu ocazia unei expoziții la Le Magasin din Grenoble, Gonzalez-Torrès a modificat cafeneaua muzeului repictînd-o în albastru, aranjînd buchete de violete pe mese și punînd la dispoziția vizitatorilor materiale informative despre balene. În cadrul expoziției sale personale la galeria Jennifer Flay în 1993, *Untitled (Arena)* [Fără titlu (Arena)], el amplasase un patruleter delimitat de becuri aprinse; o pereche de *walkmans* era pusă la dispoziția vizitatorilor, pentru a putea dansa sub ghirlandele luminoase, în tăcere, în mijlocul galeriei. În cele două cazuri, artistul incită “privitorul” să ia loc într-un dispozitiv, să-l facă să trăiască, să completeze opera și să participe la elaborarea sensului său. Nu avem motive de revoltă în fața vreunui gadget facil: acest tip de opere (pe care le denumim în mod fals “interactive”) își găsesc sursele în arta minimală, al cărei arierplan fenomenologic reflecta asupra prezenței privitorului ca parte integrantă a operei. Această “participare” oculară este cea pe care Michael Fried o denunța, de altfel, sub denumirea generică de “teatralitate”: “Experiența artei literale [arta minimală] este cea a unui obiect *într-o situație*; aceasta, aproape prin definiție, include privitorul”.⁴ Dacă arta minimală furniza la vremea sa instrumentele necesare unei analize critice a condițiilor noastre perceptivă, ne dăm cu ușurință seama că o operă precum *Untitled (Arena)* nu mai privește simpla percepție oculară: ceea ce privitorul aduce cu sine este întregul său corp, întreaga sa istorie și întregul său comportament, și nu o prezență fizică abstractă. Spațiul artei minimale se construia în distanța ce separă privirea de operă; cel pe care îl definesc lucrările lui Gonzalez-Torrès, cu ajutorul unor mijloace formale comparabile, se elaborează în cadrul intersubiectivității, al răspunsului emoțional, comportamental și istoric al privitorului la experiența propusă. Întîlnirea cu opera generează mai puțin un spațiu (cum este cazul artei minimale), cît o durată. Un timp al manipulării, al comprehensiunii, al luării deciziilor, care depășește actul de “completare” a operei prin intermediul privirii.

Arta modernă a însoțit, discutat și grăbit în mod considerabil fenomenul dispariției auri operei de artă, excepțional comentat de către Walter Benjamin în 1935. Epoca “reproducerii mecanice nelimitate” a pus pur și simplu în umbră acest efect parareligios pe care Benjamin îl definea ca “apariție unică a unei depărtări”⁵, privilegiu în mod tradițional asociat artei. În paralel, în cadrul unei mișcări generale de emancipare, modernitatea s-a ostenit să critice predominanța comunității asupra individului și să critice sistematic formele de alienare colectivă. Cu ce sîntem confrunțați astăzi? Peste tot, sacralitatea se reîntoarce; aspirăm în mod confuz la reîntoarcerea auri tradiționale; nu găsim destule cuvinte pentru a blama individualismul contem-

poran. O etapă a proiectului modernității s-a încheiat. Astăzi, după două secole de luptă pentru afirmarea singularității și împotriva pulsioniilor de grup, trebuie să operăm o nouă sinteză, singura care ar putea să ne protejeze de fantasma regresivă ce se manifestă aproape pretutindeni. A repune în drepturi ideea pluralității înseamnă, pentru cultura contemporană provenită din modernitate, a inventa moduri de coexistență, forme de interacțiune care depășesc fatalitatea familiilor, a ghetourilor tehnocoexistenței și a instituțiilor colective ce ne sînt propuse. Nu putem continua profitabil modernitatea decît depășind luptele pe care ni le-a lăsat moștenire: în societățile noastre postindustriale, sarcina cea mai urgentă se dovedește a fi nu cea a emancipării individului, ci cea a comunicării interumane, a emancipării dimensiunii relaționale a existenței.

Se instaurează o anumită neîncredere cu privire la instrumentele medierii, la obiectele tranziționale în general. Și deci, prin extensie, cu privire la opera de artă considerată ca un mediu prin care un individ își exprimă viziunea personală asupra lumii în fața unui public. Relațiile între artiști și producția lor deviază, așadar, către zona feedbackului: în cîțiva ani, s-au înmulțit proiectele artistice conviviale, festive, colective sau participative, care explorează multiplele potențialități ale relației cu celălalt. Dintr-odată, publicul se vede din ce în ce mai mult luat în considerare. Ca și cum, de acum înainte, această “apariție unică a unei depărtări” care este aura artistică va fi furnizată de către el: ca și cum microcomunitatea ce se regroupează în fața imaginii ar deveni însăși sursa auri, “depărtarea” apărînd punctual pentru a aureola opera, care îi delegează puterile sale. Aura operei de artă nu se mai găsește în lumea din fundal reprezentată de către operă, nici în forma însăși, ci în fața sa, în mijlocul formei colective temporare pe care ea o produce expunîndu-se.

Acesta este sensul în care se poate vorbi de un efect comunitar în arta contemporană: nu este vorba de acele corporatismuri care servesc prea adesea deghizării celor mai inveterate conservatorisme (feminismul, antiracismul și ecologismul funcționînd prea des în zilele noastre ca lobby-uri, făcînd jocul puterii, prin aceea că îi permit să nu se recuze niciodată în mod structural). Arta contemporană operează, așadar, o mutație radicală în raport cu arta modernă, prin aceea că nu contestă aura operei de artă, ci îi deplasează originea și efectul. Acesta era deja sensul capodoperei grupului General Idea: *Towards an Audience Vocabulary* [Către un vocabular al publicului] (1977), care depășea etapa obiectului de artă pentru a vorbi în mod direct publicului și a-i propune moduri de comportament. Aici, aura se reconstituie prin asocieri libere. Este însă în același timp important să nu ridicăm la rang de mit noțiunea de public: ideea unei “mase” unitare are mai mult de a face cu o estetică fascistă decît cu aceste experiențe efemere, în care fiecare trebuie să-și conserve identitatea.⁶ Este vorba de ancorări dinainte determinate și limitate

4. Michael Fried, “Art & Objecthood”, în Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1968, p. 127. Textul original: “The experience of literalist art is of an object *in a situation*, one which virtually, by definition, includes the beholder”.

5. Walter Benjamin, *Iluminări*, trad. de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, Cluj, Idea Design & Print, 2002, p. 111. (N. tr.)

6. Se pot consulta cu privire la această temă lucrările lui Michel Maffesoli, în special *La contemplation du monde*, Paris, Grasset, 1993.

la un contract, și nu de un liant social care s-ar solidifica în jurul unor totemuri identitare. Aura operei contemporane este o asociere liberă.

FRUMUSEȚEA CA SOLUȚIE?

Printre tentațiile reacționare care agită astăzi câmpul cultural regăsim în primul rând un proiect de reabilitare a noțiunii de Frumusețe. Acest concept se poate ascunde sub diverse denumiri. I se poate recunoaște lui Dave Hickey, criticul de artă care devine astăzi campionul acestei întoarceri la normă, meritul de a spune lucrurilor pe nume. În eseu său "Invisible Dragon: Four Essays on Beauty"⁷, Hickey rămâne destul de vag în privința conținutului acestei noțiuni. Definiția cea mai precisă pe care o oferă este următoarea: ar fi vorba de o "îmbinare care cauzează plăcerea vizuală pentru privitor; și orice teorie a imaginii care nu se înrădăcinează în plăcerea privitorului pune problema eficacității sale și se condamnă singură la inconsecvență".

Putem reține aici două noțiuni-cheie: a) eficacitatea; b) plăcerea.

Dacă trag concluziile corecte din această propoziție, o operă de artă se dovedește deci insignifiantă dacă nu este eficace și dacă nu se dovedește utilă (adică dacă nu produce un anumit grad de plăcere) privitorilor săi. Oricâte eforturi aș face să evit comparațiile neplăcute, e dificil de evitat constatarea că acest tip de estetică este un exemplu de morală reagano-thatcheriană aplicată artei. Nicăieri Hickey nu pune sub semnul întrebării natura acestei "îmbinări" care procură plăcere: consideră oare el drept naturale noțiunile de simetrie, de armonie, de sobrietate, de echilibru, altfel spus, pilierii tradiționalismului estetic, care susțin astăzi atât capodoperele Renașterii, cât și arta nazistă?

Hickey aduce totuși câteva elemente lămuritoare: se poate remarca mai bine la ce se referă atunci când scrie că "frumusețea vinde". Arta, adaugă el, nu trebuie confundată cu idolatria sau cu publicitatea, dar "obiectele de cult (*idolatri*) și publicitatea sînt, desigur, artă, iar cele mai bune opere de artă au întotdeauna și în mod inevitabil cite puțin din ambele"⁸. Neavînd gust nici pentru una, nici pentru cealaltă, îi voi lăsa autorului responsabilitatea pentru scrierile sale.

Pentru a reveni la problema frumuseții în artă, sau la ceea ce trece drept frumusețe, pozițiile "instituționaliste" ale lui Arthur Danto (pentru care există Artă atunci cînd instituția "recunoaște" o operă) îmi par, alături de această desfășurare de iraționalism fetișist, mai conforme cu ideea pe care mi-o

fac despre gîndire. "Natura" reală a îmbinării numite *Frumusețe* de către Hickey este în mare măsură relativă, cîtă vreme negocierea, dialogul, confruntarea culturală, schimbul de puncte de vedere sînt cele ce elaborează, generație după generație, regulile care determină gustul. Descoperirea artei africane, de pildă, va modifica profund canoanele noastre estetice, prin intermediul unei serii de medieri și discuții. Să ne amintim că la sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea, El Greco era bun pentru negustorii de vechituri și că "adevărata" sculptură nu exista decît între Antichitatea greacă și Donatello. Însă "criteriul instituțional", atît de drag lui Danto, îmi pare la rîndul său puțin cam restrictiv: în această luptă neîncetată pentru a defini domeniul artei, îmi par a intra în joc numeroși alți actori, de la practicile "sălbaticе" ale artiștilor pînă la ideologiile dominante.

La Félix Gonzalez-Torrès se regăsește totuși o tendință spre ceea ce Hickey numește frumusețe: o căutare permanentă a simplității, a unei armonii formale. Aș spune că este o imensă *delicatețe*, această virtute în același timp vizuală și morală. Nu regăsim niciodată nici cel mai mic exces, cea mai mică insistență asupra vreunui efect: opera sa nu agresează nici privirea, nici sentimentele. Totul este la el implicit, discret și fluid, spre deosebire de orice concepție cosmetizată și *body-built* a "impactului vizual". Se joacă în permanență pe seama clișeeelor, numai că acestea prind iarăși viață în mîinile sale: imaginea unui cer înnorat ori fotografia unei plaje de nisip imprimată pe hîrtie satinată, totul lasă *impresia* că privitorul ar putea fi agasat de atîta kitsch. Gonzalez-Torrès se apleacă asupra unor emoții inconștiente: sînt astfel cuprins de o uimire infantilă în fața culorilor sclipitoare și strălucitoare ale grămezii de bomboane. Austeritatea grămezilor [*stacks*] prezentate este echilibrată de fragilitatea, de precaritatea lor.

S-ar putea obiecta faptul că artistul mizează pe emoții facile: că nimic nu este mai obișnuit, după Boltanski, decît aceste estetici care se transformă repede în șantaj afectiv. Dar ceea ce contează este ceea ce facem cu acest tip de emoții; către ce le dirijăm, cum le organizează artistul între ele și cu ce intenție.

7. Dave Hickey, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*, Los Angeles, Art Issues Press, 1995, p. 11: "The agency that caused visual pleasure in the beholder; and any theory of images that was not grounded in the pleasure of the beholder begged the question of efficacy and doomed itself to inconsequence".

8. Dave Hickey, *op. cit.*, p. 17 ("Idolatry and advertising are, indeed, art, and (that) the greatest works of art are always and inevitably a bit of both").

RELAȚII-ECRAN

ARTA CONTEMPORANĂ ȘI MODELELE SALE TEHNOLOGICE

Teoria modernistă a artei postula faptul că arta și mijloacele tehnice sînt contemporane. Aceasta credea în existența unor legături indisolubile între ordinea socială și cea estetică. Astăzi, ne-am putea dovedi mai cumpătați, mai circumspecți în privința unor asemenea legături: constatînd, spre exemplu, că tehnologia și practicile artistice nu merg întotdeauna mîna în mîna și că acest decalaj nu dăunează nici uneia, nici celeilalte. Pe de o parte, lumea s-a "extins" sub ochii noștri: ar trebui să dovedim un etnocentrism incredibil pentru a nu remarca faptul că avîntul tehnologic este departe de a fi universal și că Sudul planetei, "în curs de dezvoltare", nu face parte din aceeași realitate ca Silicon Valley în materie de bunuri tehnologice, chiar dacă ambele aparțin unui univers din ce în ce mai restrîns. Pe de altă parte, optimismul nostru cu privire la puterea emancipatoare a tehnologiei s-a estompat mult: știm de-acum că informatica, tehnologia imaginii sau energia atomică reprezintă tot atîtea amenințări și mijloace de dominație pe cît reprezintă îmbunătățiri ale vieții cotidiene. Astfel, raporturile dintre artă și tehnică sînt mult mai complexe decît erau în anii '60. Să ne amintim că, la vremea sa, fotografia nu transformase raporturile artistului cu *materialul* său: doar condițiile ideologice ale practicii picturale au fost afectate, după cum se poate constata în cazul impresionismului. Oare poate fi pusă în paralel apariția fotografiei și actuala proliferare a ecranelor în expozițiile contemporane? Căci epoca noastră este în mod evident cea a *ecranului*.

Este, de altfel, curios că unul și același cuvînt se aplică atît unei suprafețe care oprește lumina (cinematografiei), cît și unei interfețe pe care se înscriu informații. Acest pact secret al semnificațiilor mărturisește faptul că bulversările epistemologice (ale noilor structuri ale percepției), efect al apariției unor tehnologii atît de diferite cum sînt cinematograful, informatica și videoul, se întîlnesc în jurul unei forme (ecranul, terminalul) care le sintetizează proprietățile și potențialitățile. Fără să reflectăm asupra acestei concordanțe ce are loc în imanența aparatului nostru mental pentru a ajunge la noi maniere de a privi, sîntem condamnați la a opera o analiză mecanicistă a istoriei artei recente.

Legea delocalizării

Istoricii artei sînt victima a două pericole majore: primul este idealismul, care constă în a concepe arta ca o regiune autonomă, guvernată exclusiv de propriile sale legi. Altfel spus, conform expresiei lui Althusser, a o privi ca pe un tren căruia i-am cunoaște dinainte originea, destinația și etapele. Opus primului, cel de-al doilea ar fi reprezentat de o concepție mecanicistă asupra istoriei, care ar deduce în mod sistematic din orice nou aparat tehnologic anumite modificări în modurile de gîndire. După cum se poate cu ușurință constata, raportul dintre artă și tehnică se dovedește a fi mult mai puțin sistematic. Apariția unei invenții importante, spre exemplu fotografia, modifică în mod evident raportarea artiștilor la lume, precum și modurile de reprezentare în ansamblu. Unele lucruri se dovedesc de acum inutile, dar altele devin în sfîrșit posibile: în cazul fotografiei, ceea ce își dovedește din ce în ce mai mult caducitatea este funcția de reprezentare realistă, în vreme ce, pe de altă parte, sînt legitimate noi puncte de vedere (cadrajele lui Degas), iar modul de funcționare al aparatului de fotografiat – redarea realului prin impactul luminii – întemeiază practica picturală a impresioniștilor. Ulterior, pictura modernă își va concentra problematica asupra a ceea ce este ireductibil la înregistrarea mecanică (materia, gestul, ceea ce va da naștere artei abstracte). Mai apoi, într-o a treia etapă, artiștii vor anexa fotografia ca tehnică de producere a imaginilor. Aceste trei atitudini, care s-au succedat în timp în ceea ce privește fotografia, pot surveni astăzi simultan sau alternativ, ajutate de accelerarea schimburilor. Fiecare dintre inovațiile tehnice survenite de la începutul celui de-al Doilea Război Mondial a provocat, astfel, reacții mult divergente în rîndul artiștilor, care merg de la adoptarea unor moduri de producție dominante (“mec-art”-ul anilor șaizeci) pînă la menținerea cu orice preț a tradiției picturale (formalismul “purist” apărut de Clement Greenberg). În același timp, reflecțiile cele mai fructuoase au survenit din partea artiștilor care, departe de a-și părăsi propria conștiință critică, au lucrat plecînd de la posibilitățile oferite de noile instrumente, fără a le reprezenta, cu toate acestea, *drept tehnici*. Astfel, Degas și Monet produc o *gîndire a fotograficului* care depășește cu mult modurile de percepție ale contemporanilor lor. Este departe de noi intenția de a afirma o anumită superioritate a picturii asupra celorlalte *medii*: dimpotrivă, se poate afirma că arta conștientizează modurile de producție și raporturile umane produse de tehnologiile vremii sale și că, deplasîndu-le, le face mai vizibile, permițîndu-ne să le sesizăm pînă și consecințele asupra vieții cotidiene. Tehnologia nu prezintă interes pentru artiști decît în măsura în care aceștia pun efectele sale în perspectivă, în loc de a o accepta ca instrument ideologic.

Este ceea ce am putea numi *legea delocalizării*: arta nu-și exercită datoria critică față de tehnică decît din momentul în care ea îi deplasează mizele. Astfel, principalele efecte ale revoluției informatice sînt astăzi vizibile la artiști

care nu utilizează calculatorul. Dimpotrivă, cei care produc așa-numitele imagini “infografice”, manipulînd fractalii sau imaginile de sinteză, cad în general în capcana ilustrativului: opera lor nu este, în cel mai bun caz, decît un simptom, un gadget sau, mai rău, reprezentarea unei alienări simbolice în mediul informatic și cea a propriei lor alienări față de mijloacele de producție impuse. Astfel, funcția de *reprezentare* se joacă în cadrul comportamentelor manifestate: astăzi nu mai este vorba de a reprezenta din exterior condițiile de producție, ci de a pune în joc gestică, de a descrie raporturile sociale pe care le induce. Alighiero Boetti, atunci cînd pune la lucru cinci sute de muncitori țesători la Peshawar, Pakistan, re-prezintă procesul de muncă al întreprinderilor multinaționale, într-un mod mult mai eficient decît dacă s-ar mulțumi să le descrie sau să le înfățișeze modul de funcționare. Raportul dintre artă și tehnică se dovedește astfel a fi deosebit de propice acestui *realism operativ*, care structurează multe dintre practicile contemporane, definibil ca oscilare a operei de artă între funcția sa tradițională de obiect de contemplare și inserarea sa, mai mult sau mai puțin virtuală, în cîmpul socio-economic.¹ Acest tip de practici manifestă cel puțin paradoxul fundamental care leagă arta de tehnologie: dacă tehnica este prin definiție ameliorabilă, opera de artă nu este. Întreaga dificultate de care se lovesc artiștii care înțeleg să dea seamă de starea tehnicii, scuizînd banalitatea acestei formulări, constă în fabricarea durabilului plecînd de la condițiile generale de producție ale existenței, esențialmente modificabile. Aceasta este provocarea modernității: “a eterniza ceea ce e trecător”, desigur, dar, de asemenea și în special, a inventa un *comportament de lucru* coerent și adecvat în raport cu modurile de producție ale timpului.

Tehnologia ca model ideologic (de la urmă la program)

Tehnologia, ca producătoare de bunuri tehnologice, exprimă starea raporturilor de producție: fotografia corespundea odinioară unui anumit stadiu de dezvoltare al economiei occidentale (caracterizat prin expansiunea colonială și raționalizarea procesului de muncă), stadiu de dezvoltare care atrăgea după sine, într-un anume fel, invenția sa. Controlul populației (aparitia cărților de identitate, a fișelor antropometrice), gestionarea bogățiilor de dincolo de ocean (etnofotografia), necesitatea de a stăpîni la distanță mijloacele industriale și a se informa cu privire la locurile cu potențial de exploatare conferă aparatului de fotografiat un rol indispensabil în procesul de industrializare. În raport cu acest fenomen, funcția artei constă în a prelua obișnuințele perceptive și comportamentale induse de către complexul tehnologic-industrial pentru a le transforma în *posibilități de viață*, conform expresiei lui Nietzsche.

1. Nicolas Bourriaud, “Qu’est-ce que le réalisme opératif?”, în catalogul *Il faut construire l’hacienda*, CCC Tours, 1992, și “Produire des rapports au monde”, în catalogul *Aperto 93*, Biennale de la Veneția.

Altfel spus, în răsturnarea autorității tehnicii pentru a reda creativitatea unor moduri de a gândi, de a trăi și de a percepe. Tehnologia dominantă în cultura epocii noastre este desigur informatica, pe care am putea-o împărți în două cîmpuri: pe de o parte, calculatorul însuși și modificările pe care le antrenează în modul nostru de a simți și de a trata informația. Pe de altă parte, progresul rapid al tehnologiilor conviviale, de la minitel la internet, trecînd prin ecranele tactile și jocurile video interactive. Primul, care privește raportul Omului cu imaginile pe care le produce, contribuie în mod prodigious la transformarea mentalităților: într-adevăr, odată cu apariția infografiei, devine posibil să producem imagini care sînt rodul calculului, și nu doar al gestului uman. Toate imaginile pe care le cunoaștem sînt rezultatul unei acțiuni fizice, de la mîna care trasează semnele pînă la manipularea unei camere: însă imaginile de sinteză nu necesită, pentru a exista, un raport analogic cu subiectul lor. Pentru că “fotografia este înregistrarea prelucrată a unui impact fizic”, în vreme ce “ imaginea digitală nu rezultă din mișcarea unui corp, ci dintr-un calcul”.² Imaginea vizibilă nu mai constituie urma a nimic, poate doar a unei serii de numere, iar forma sa nu mai este *terminalul* unei prezențe umane: imaginile “funcționează de acum singure” (Serge Daney), precum *Gremlins* ai lui Joe Dante, care se autoreproduc prin pură contaminare vizuală. Imaginea contemporană se caracterizează tocmai prin puterea sa generatoare; ea nu mai este urmă (retroactivă), ci program (activ). Această proprietate a imaginii digitale *informează* arta contemporană cu cea mai mare forță: deja în mare parte din arta avangardei anilor șaizeci, opera se prezenta mai puțin ca o realitate autonomă și mai degrabă ca un program de efectuat, ca un model de reprodus (bunăoară, jocurile inventate de către Brecht și Filliou), o invitație de a se crea pe sine (Beuys) sau de a acționa (Franz Erhard Walter). În arta anilor nouăzeci, pe măsură ce tehnologiile interactive se dezvoltă cu o viteză exponențială, artiștii explorează tainele sociabilității și ale interacțiunii. Orizontul teoretic și practic al artei acestui deceniu se întemeiază în mare parte pe sfera relațiilor interumane. Astfel, expozițiile lui Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Carsten Höller, Henry Bond, Douglas Gordon sau Pierre Huyghe construiesc toate modele de socialitate, capabile să producă relații umane, așa cum o arhitectură “produce” literalmente itinerarele celor care îi ocupă spațiul. Nu este, cu toate acestea, vorba de lucrări asupra “sculpturii sociale” în sensul în care o înțelegea Beuys: dacă acești artiști prelungesc în mod evident ideea de *avangardă* aruncată odată cu apa modernității (să insistăm asupra acestui aspect, chiar dacă ar trebui găsit un termen cu mai puține conotații), ei nu au naivitatea sau cinismul de a “face ca și cum” utopia radicală și universalistă ar fi încă la ordinea zilei. În privința lor, am putea vorbi de microutopii, de interstiii deschise în corpul social.

2. Pierre Lévy, *La Machine univers. Création, cognition et culture informatique*, Paris, Points-Seuil, 1987, p. 50.

Aceste interstiii funcționează în maniera *programelor* relaționale: economii-lumi în care se inversează raporturile de muncă și de timp liber (expoziția *Made on the 1st of May* [Proodus pe 1 Mai] de Parreno, Köln, mai 1995), în care fiecare ar putea să intre în contact cu ceilalți (Douglas Gordon), în care s-ar putea învăța convivialitatea și comuniunea (cantinele nomade ale lui Tiravanija) sau în care raporturile profesionale ar face obiectul unei celebrări festive (*Hôtel occidental* [Hotel occidental], video de Henry Bond, 1993), în care oamenii s-ar afla în contact permanent cu imaginea muncii lor (Huyghe). Așadar, opera propune un model funcțional, și nu o machetă. Ceea ce înseamnă că noțiunea de *dimensiune* nu intră în discuție, exact ca în imaginea digitală, ale cărei proporții pot varia în funcție de mărimea ecranului, care, spre deosebire de cadru, nu înserează operele într-un format prestabilit, ci materializează virtualități în x dimensiuni. Proiectele artiștilor de astăzi posedă aceeași ambivalență ca și tehnicile din care se inspiră în mod indirect: scrise *în și împreună cu realul* precum operele cinematografice, ele nu pretind totuși a fi realitatea însăși. Pe de altă parte, ele formează programe, în maniera imaginilor digitale, fără a le garanta cu toate acestea aplicabilitatea, oricum nu mai mult decît eventualul transcodaj în alte formate decît cele pentru care au fost concepute. În alți termeni, *influența tehnologiei asupra artei care îi este contemporană se exercită în limitele pe care aceasta le circumscrie între real și imaginar*.

Computerul și camera delimitează posibilitățile de producție, care depind ele însele de condițiile generale de producție socială, de raporturile concrete care există între oameni. Plecînd de la această situație, artiștii inventează moduri de viață sau, mai bine zis, conștientizează un moment M de pe banda de montaj a comportamentelor sociale, permițînd a imagina o stare ulterioară a civilizației noastre.

CAMERA VIDEO ȘI EXPOZIȚIA

Expoziția-decor

Cum se poate vedea, arta actuală este în profunzime afectată de manierele de a vedea și de a gândi pe care le permit, pe de o parte, informatica, pe de altă parte, camera video. Pentru a sesiza mai bine conținutul raporturilor între acest binom film/program și arta contemporană, este important să revenim asupra evoluției statutului expoziției de artă în raport cu obiectele pe care le conține. Ipoteza noastră este că *expoziția a devenit unitatea de bază* plecînd de la care ar fi posibil să concepem raporturile între artă și ideologie induse de către tehnici, în detrimentul operei individuale. Tocmai modelul cinematografic, nu ca subiect, ci ca schemă de acțiune, este cel care a permis evoluția formei-expoziție în anii șaizeci. Practica lui Marcel Broodthaers, de pildă, stă mărturie pentru această trecere de la expoziția-magazin (care regrupa obiecte oferite aprecierii în mod separat) la expoziția-decor (o “mizanscenă” unitară a obiectelor). În 1975, Broodthaers își prezenta sala

sa verde, ultima versiune a Grădinii de iarnă expuse cu un an înainte, drept “apariția ideii de DECOR, pe care l-am putea caracteriza prin ideea restituirii funcției reale a obiectului, adică prin faptul că obiectul nu mai este considerat el însuși ca o operă de artă (a se vedea, de asemenea, sala roz și sala albastră)”.³ Această “restituire” a obiectului artistic domeniului utilitar, răsturnare care îi permite lui Broodthaers să se opună acelei “tautologii a reificării” pe care o reprezintă pentru el opera de artă, anticipează în mod genial practicile artistice ale anilor nouăzeci, iar ambiguitatea pe care acesta o întreține între valoarea de expunere și valoarea de întrebuințare se regăsește exemplificată la aproape toți artiștii acestei generații (de la Fabrice Hybert la Mark Dion, de la Félix Gonzalez-Torrès la Jason Rhoades). Expoziția *Ozone* [Ozon] (concepută în 1988 de către Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph și Philippe Parreno și materializată în 1989 la APAC⁴-ul din Nevers și la FRAC⁵ Corsica), despre care trebuie să repet că a deschis într-o măsură considerabilă perspective de lucru cruciale pentru epoca noastră, se prezenta astfel ca un “spațiu fotogenic”, altfel spus, conform unui model cinematografic, cel al unei camere negre virtuale, în interiorul căreia privitorii se mișcă în maniera unei camere video, somați să-și cadreze ei înșiși privirea, să decupeze unghiuri de perspectivă și segmente de sens. Dincolo de “decor”, destinat, după Broodthaers, să scape fatalității reificării prin funcționalitatea elementelor care îl compun, *Ozone* aducea posibilitatea unei manipulări permanente a componentelor sale, precum și adaptarea acestora existenței eventualului lor posesor. Concepută ca un “program” generator de forme și de situații (o “geantă” îi permitea colecționarului să-și compună propriul bagaj, vizitatorului fiindu-i puse la dispoziție accesorii conviviale precum scaune, documente de examinat), *Ozone* funcționa ca un “câmp iconografic”, un “ansamblu de straturi de informație” (ceea ce îl apropie de modelul broodthaersian), insistând totodată asupra valorilor convivialității și productivității, care deplasau critica socială a artistului belgian către noi orizonturi: printre altele, cel al unei arte bazate pe interactivitate și pe producerea relațiilor cu Celălalt. Această definiție a expoziției ca “spațiu fotogenic” a fost apoi accentuată prin *How We Gonna Behave* [Cum ne vom comporta] (Joisten, Joseph & Parreno, la galeria Max Hetzler, Köln, 1991), în care aparate foto de unică folosință erau amplasate la intrarea în galerie, astfel încât vizitatorul să-și poată realiza singur propriul catalog vizual.

În 1990, am încercat să cataloghez aceste practici vorbind despre o “artă a realizatorilor”, care făcea din locul de expoziție (mizând pe sensul acordat acestui termen în fotografie) un film fără cameră, un “scurtmetraj imobil”: “opera de artă nu se dă ca o totalitate spațială ce poate fi parcursă de privire, ci ca o durată de parcurs, secvență cu secvență, analog unui

3. Marcel Broodthaers, în catalogul *L'angélus de Daumier*, 1975.

4. APAC – Asociația pentru Artă Contemporană. (N. tr.)

5. FRAC – Fondul Regional de Artă Contemporană. (N. tr.)

scurtmetraj imobil, în care spectatorul ar trebui să se deplaseze el însuși”.⁶ Destinul cinematografului (sau al informaticii), ca tehnică utilizabilă în celelalte arte, nu are deci nimic de a face cu forma filmului, în ciuda afirmațiilor cohortei de oportuniști care transferă pe peliculă (sau pe calculator) moduri de gândire provenind din secolul al XIX-lea. Există mai mult cinema într-o expoziție de Allen Ruppersberg sau de Carsten Höller decât în multe “filme de artist” fatalmente vagi și mai multă gândire infografică în rizomurile Cercului Ramo Nash sau în acțiunile lui Douglas Gordon decât în trucajele de imagini de sinteză prin care se agită artizanatul socotit drept cel mai reacționar al momentului. Prin ce anume filmul informează efectiv arta? Prin modalitatea sa de abordare a duratei, prin “imaginile-mișcare” (Deleuze) pe care le generează: astfel, după cum scrie Philippe Parreno, arta formează “un spațiu în care obiectele, imaginile și expozițiile sînt momente, scenarii care pot fi rejucate”.⁷

Figuranții

Dacă expoziția a devenit un platou de filmare, cine urmează să joace? Cum anume îl traversează actorii și figuranții și în mijlocul cărui tip de decor? Ar fi util de scris într-o zi istoria artei urmărind oamenii care o traversează, precum și structurile simbolice/practice care îi permit acesteia să le facă loc. Ce *debit* uman, reglat conform căror modalități, *trece* deci prin formele artistice? Prin ce anume videoul, ultimul avatar al înregistrării vizuale, modifică această trecere? Forma clasică a prezenței în fața ecranului este cea a *convocării*, a angajamentului unuia sau mai multor actori aduși să ocupe o scenă: astfel, locuitorii fabricii warholiene se văd rechiziționați unii după ceilalți pentru a apărea în fața camerei. Un film se bazează în general pe actori, acești proletari care își închinază propria imagine în calitate de forță de muncă. “Înregistrarea de imagini în studio”, scrie Walter Benjamin, “are particularitatea că substituie aparatul publicului”⁸ și permite benzii de montaj a imaginilor să subtilizeze corpul interpretului. Odată cu videoul, diferența între actor și trecător tinde să se diminueze. Ea reprezintă aceeași evoluție în raport cu aparatul de filmat ca și cea pe care o anunță inventarea tubului de culoare pentru generația impresionistă: utilaj ușor și maniabil, ea permite captarea imaginii *in aer liber*, precum și o dezinvoltură față de materialul filmat pe care nu o permitea greoaia aparatură cinematografică. Forma dominantă a populației videografice este deci *sondajul*, acest plonjeu aleatoriu în mulțime ce caracterizează era televizuală: camera pune întrebări, înregistrează mișcări,

6. Nicolas Bourriaud, “Un art de réalisateurs”, în *Art Press*, nr. 147, mai 1990. Expoziția *Courts-métrages immobiles* s-a desfășurat în cadrul Bienalei de la Veneția, 1990.

7. Philippe Parreno, “Une exposition serait-elle une exposition sans caméra?”, în *Libération*, 27 mai 1995.

8. Walter Benjamin, *Essais II*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 105.

se menține la nivelul străzii. Cel prezentat în arta video este nimeni altul decât omul obișnuit: Henry Bond extrage momente de socialitate, Pierre Huyghe organizează castinguri, Miltos Manetas o discuție în jurul unei cești de cafea. Camera devine un instrument de interpelare a indivizilor: spre exemplu, Gillian Wearing cere trecătorilor să fluiera într-o sticlă de coca-cola, apoi montează aceste secvențe astfel încât produc un sunet continuu, alegorie a sondajului de opinie. De altfel, videoul joacă același rol euristic pe care îl juca *schifa* în secolul al XIX-lea: el însoțește artiștii, precum Sean Landers, care filmează din mașina sa, Angela Bulloch, care își înregistrează călătoria de la Londra la Genova, unde trebuie să realizeze o expoziție, sau, pentru a mai oferi un exemplu, Tiravanija, care filmează o călătorie imaginară de la Guadalajara la Madrid. De asemenea, el mai servește și drept material informativ privind procesul de lucru, ca în cazul lui Cheryl Donegan, care se filmează pe sine pictând. Însă maniabilitatea videoului permite, de asemenea, să dispunem de el ca de un substitut reificat al prezenței. Astfel, instalația grupului italian Premiata Ditta, care a amplasat pe masa unde se desfășura un colocviu un televizor difuzând imaginea unui om care mănâncă, indiferent la ceea ce se întâmplă în jurul său, evocă înregistrările video de succes care reprezintă un șemineu, un acvariu sau un “glob de discotecă”. Strugurii lui Zeuxis sînt încă verzi pentru păsările postmoderne.

ARTA DUPĂ VIDEORECORDER

Rewind/play/fast forward

Maniabilitatea imaginii video se traduce în domeniul manipulării imaginilor și a formelor artistice: operațiile fundamentale pe care le efectuăm pe un aparat video (a derula înapoi, a face stop-cadru etc.) fac de acum parte din dispozitivul de decizii estetice ale oricărui artist. Așa stau lucrurile, de pildă, cu zaparea: ca și filmele, expozițiile devin, după Serge Daney, “mici grile de programe disparate și zapabile”, în cadrul cărora vizitatorul își poate construi propriul parcurs. Este însă neîndoielnic faptul că schimbarea cea mai profundă rezidă în noile abordări ale timpului pe care le induce prezența filmului video de amator [*home video*]: după cum am văzut, opera de artă nu se mai prezintă ca urmă a unei acțiuni trecute, ci ca anunțul unui eveniment viitor (“efectul trailer”) sau ca propunerea unei acțiuni virtuale.⁹ În toate aceste cazuri, ea se înfățișează ca o *durată materială*, pe care fiecare eveniment expozițional își asumă sarcina de a o reactualiza sau de a o face să retrăiască: opera devine un “stop-cadru”, un moment captat, dar care nu oprește între timp fluxul gesturilor și al formelor din care provine. Această ultimă categorie se dovedește de departe a fi cea mai numeroasă. Pentru a

9. Nicolas Bourriaud, “The Trailer Effect” (clip promoțional), în *Flash Art*, 1989.

cita doar cîțiva artiști apăruiți recent, *Personnages vivants à réactiver* [Personaje vii de reactivat] de Pierre Joseph sau *Arbre d’anniversaire* [Arbore aniversar] de Philippe Parreno, tablourile vii ale Vanessei Beecroft, precum și *Peintures homéopathiques* [Picturi homeopatice] ale lui Fabrice Hybert se prezintă ca durate unitare și specifice care pot fi *repetate*, în care este posibil să încrustăm alte elemente sau să le imprimăm un ritm diferit (*fast forward*), asemenea filmelor video în care acestea sîrșesc adesea. Pentru că astăzi pare firesc ca o lucrare, o acțiune sau un *performance* să ajungă la o documentare pe case-tă video: aceasta constituie *concentratul* operei, susceptibil de a fi diluat de contexte expoziționale eterogene. Videoul, așa cum se poate constata de asemenea în domeniul judiciar (cu afacerea Rodney King, filmată de către un “amator”, Rodney fiind luat la bătaie de poliția din Los Angeles) sau în polemicile iscate de afacerea Khaled Kelkal, *funcționează ca o probă*. În artă, el semnifică și probează realitatea, concretețea unei practici uneori prea difuze și dispersate pentru a fi percepută direct (mă gîndesc la Beecroft, Peter Land, la Carsten Höller, Lothar Hempel). Această utilizare artistică a imaginii video nu pică totuși din cer: estetica artei conceptuale este deja o estetică *constatativă*, factuală, de ordinul probei, iar practicile recente nu fac altceva decît să urmeze această desemnare a “lumii în întregime administrate” (Adorno) în care trăim, în maniera dezinvoltă și literală specifică videoului, în locul manierei analitice și deconstructive proprii artei conceptuale.

Către o democratizare a punctelor de vedere?

Dacă participă la democratizarea procesului de producere de imagini (în continuarea logică a fotografiei), aparatura video marchează de asemenea viața noastră cotidiană prin generalizarea telesupravegherii, contrapunct securitar al reuniunilor video familiale. Dar să nu aibă, oare, cele din urmă nimic de-a face cu supravegherea? Nu fac ambele parte dintr-o lume hăituită de obiective, încorsetată în procedee prin care se scrutează pe sine, recicland în permanență formele pe care le produce și redistribuindu-le sub forme diferite? Căci arta *după videorecorder* nomadizează formele și le fluidizează, permițînd reconstrucția analogică a obiectelor estetice ale trecutului, “reîncărcări” ale unor forme deja istoricizate. Prin aceasta, ea justifică predicția lui Serge Daney despre cinema: “nu se va păstra (din artă) decît ceea ce se va putea reface”¹⁰... Astfel, Mike Kelley și Paul McCarthy au “reluat” *performance*-uri de Vito Acconci utilizînd manechine, în decoruri de foileton (*Fresh Acconci* [Acconci proaspăt], 1995), iar Pierre Huyghe a filmat un “remake” scenă cu scenă al filmului *Rear Window* [Fereastra dinspre curte] de Alfred Hitchcock, într-un HLM¹¹ parizian. Dar dacă videoul permite aproape oricui

10. Serge Daney, “Journal de l’an passé”, *Trafic*, nr. 1, iarna 1991.

11. HLM – Habitation à loyer modéré (locuință cu chirie moderată).

să facă un film, el facilitează, de asemenea, captarea imaginii proprii de aproape oricine: traseele noastre urbane se efectuează sub supraveghere, producțiile noastre culturale sînt ele însele supuse unei relecturi/unui reciclaj care atestă omniprezența instrumentelor optice, precum și prevalența lor actuală asupra oricărui alt mijloc de producție. Programul *Security by Julia* [Securitate oferită de Julia], proiect de supraveghere video artistică condus de Julia Scher, explorează dimensiunea polițistă și securitară a camerei video. Folosindu-se de iconografia securitară (grilaje, ambianțe de parking, ecrane de control), Julia Scher face din expoziție un spațiu în care fiecare intră pentru a fi perceput și pentru a-și percepe propria vizibilitate. Într-o expoziție de grup, danezul Jens Haaning a instalat un mecanism de închidere automată, care sechestra individul într-o sală goală, exceptînd prezența unei camere video-spion: prins ca o insectă, privitorul se transformă în subiect al privirii artistului, reprezentată de cameră. Dincolo de evidentele probleme etice pe care le ridică acest gen de intervenții (raporturile între artist și public devenind repede sado-masochiste), se impune să constatăm că după *Present Continuous Past(s)* [Prezent continuu trecut(uri)], extraordinara instalație a lui Dan Graham (1974), care difuza imaginea oricui pătrundea în ea, însă ușor decalată, vizitatorul filmat a trecut de la statutul de "personaj" teatral prins într-o ideologie a reprezentării la cel de pieton supus unei ideologii represive a circulației urbane. Subiectul videoului contemporan este rareori liber: el participă la marele recensămînt vizual, individual, sexual și etnic în care se angajează astăzi toate instanțele de putere ale societății noastre.

Viitorul artei ca instrument de emancipare, altfel spus, ca instrument politic vizînd eliberarea subiectivităților, depinde de maniera în care artiștii vor aborda această problemă. Nicio tehnică nu constituie pentru artă un subiect: dimpotrivă, situînd tehnologia în contextul său productiv și analizînd relațiile sale cu suprastructura și cu stratul de comportamente obligatorii care îi întemeiază utilizarea, devine posibil să producem modele de raportare la lume care se îndreaptă în direcția modernității. În lipsa cărora arta va deveni un element de decor *high-tech* într-o societate din ce în ce mai neliniștitoare.

CĂTRE O POLITICĂ A FORMELOR

COABITĂRI

Note asupra citorva extensii posibile ale unei estetici relaționale

Sisteme vizuale

Odinioară, trebuia să îți ridici ochii spre icoană, care materializa prezența divină sub forma unei imagini.

În Renaștere, inventarea perspectivei monoculare centriste a transformat privitorul abstract în individ concret; locul care îi este atribuit de către dispozitivul pictural îl izolează, deopotrivă, de ceilalți. În mod evident, fiecare poate privi frescele lui Piero della Francesca sau Uccello din mai multe puncte de vedere. Cu toate acestea, perspectiva acordă privirii un loc simbolic și oferă privitorului locul său într-o socialitate simbolică.

Arta modernă va modifica acest raport, îngăduind multiple priviri simultane asupra tabloului; dar n-ar trebui oare să vorbim de import, de vreme ce acest mod de interpretare exista, sub diverse forme, în Africa și în Orient?

Rothko sau Pollock înscriu în opera lor necesitatea unui "înveliș" vizual, tabloul fiind presupus a cuprinde, ba chiar a cufunda privitorul într-o ambianță cromatică. Au fost adesea reamintite asemănările existente între efectul "învăluitor" al expresionismului abstract și cel căutat de către pictorii de icoane: în ambele cazuri este avută în vedere o umanitate abstractă, aruncată în întregime în spațiul pictural. Cu privire la acest spațiu învăluind privitorul într-o ambianță sau un habitat construit, Eric Troncy vorbește de un efect "all around" opus lui "all over", care nu se aplică decît suprafețelor plane.

Imaginea este un moment

O reprezentare nu este decît un moment M al realului; orice imagine este un moment, în același fel în care orice punct în spațiu este amintirea unui timp x , precum și reflectarea unui spațiu y . Este această temporalitate imobilă sau este, dimpotrivă, producătoare de potențialități? Ce altceva este o imagine care nu conține nicio devenire, nicio "posibilitate de viață", decît o imagine moartă?

Ceea ce arată artiștii

Realitatea este ceva despre care pot vorbi cu un terț. Ea nu se definește decât ca produs al negocierilor. A ieși din realitate este o “nebuție”: cineva vede un iepure portocaliu pe umărul meu, dar eu nu îl văd; discuția devine în acel moment fragilă și se stinge treptat. Pentru a regăsi un spațiu de negociere, ar trebui să mă *prefac* că văd acel iepure portocaliu pe umărul meu; imaginația devine un fel de proteză care se fixează pe real pentru a produce un schimb mai viu între interlocutori. Artă are astfel drept scop reducerea părții mecanice din noi: ea vizează distrugerea oricărui acord a priori cu privire la ceea ce este perceput.

În mod similar, sensul este produsul unei interacțiuni între artist și privitor, și nu un fapt autoritar. Or, în artă actuală, în calitate de privitor, trebuie să încerc să produc sens plecând de la obiecte din ce în ce mai imponderabile, mai puțin conturate, mai volatile. Acolo unde decorul tabloului oferea un cadru și un format, trebuie astăzi să ne mulțumim adeseori cu fragmente. A nu resimți nimic înseamnă a nu depune suficient efort.

Limitele subiectivității individuale

Ceea ce este pasionant la Guattari este voința sa de a produce mașini de subiectivare, de a singulariza toate situațiile, pentru a lupta împotriva “mașinării mass-mediatică” la care sîntem supuși și care este un aparat de nivelare.

Ideologia dominantă ar vrea ca artistul să fie singur, ea îl vizează solitar și iredentist: “scrii mereu de unul singur”, “trebuie să te retragi din lume”, și așa mai departe... Această imagerie de Épinal confundă două noțiuni distincte: refuzarea de către artist a regulilor comunitare în vigoare și refuzarea colectivității. Dacă trebuie să respingem orice comunitarism impus, este tocmai pentru a-i substitui rețele relaționale inventate.

După Cooper, nebunia nu este “într-o” persoană, ci în sistemul de relații la care ea participă. Nu devii nebun de unul singur, pentru că nu gîndești niciodată singur, decât dacă postulăm că lumea posedă un centru (Bataille). Nimeni nu scrie, nu pictează, nu creează singur. Dar trebuie să te prefaci.

Ingineria intersubiectivității

Anii nouăzeci au fost martorii emergenței inteligențelor colective și a modului “rețea” în mînuirea producțiilor artistice: popularizarea rețelei internet, alături de practicile colectiviste în vigoare în mediul muzicii tehnologică și, la un nivel mai general, industrializarea crescîndă a loisirului cultural, toate acestea au produs o abordare relațională a expoziției. Artiștii caută interlocu-

tori: cită vreme publicul rămîne o entitate suficient de ireală, ei vor include interlocutorul însuși în procesul de producție. Sensul operei ia naștere din mișcarea ce pune în legătură semnele emise de către artist, dar, în egală măsură, și din colaborarea indivizilor în spațiul expoziției. (În cele din urmă, realitatea nu este nimic altceva decât rezultatul tranzitoriu a ceea ce facem împreună, după cum scria Marx).

O artă fără efect?

Aceste practici artistice relaționale au făcut obiectul unei critici reiterate: deoarece se limitează la spațiul galeriilor și al centrelor de artă, ele ar contrazice dorința de socialitate care le fundează sensul. Li se reproșează astfel negarea conflictelor sociale, a diferențelor, imposibilitatea de a comunica într-un spațiu social alienat, în favoarea unei modelizări iluzorii și elitiste a formelor de socialitate, întrucît ea s-ar limita la spațiul artei. Însă poate fi negat interesul artei pop pe motiv că ar reproduce codurile alienării vizuale? I se reproșează artei conceptuale că perpetuează o viziune angelică a sensului? Lucrurile nu sînt atît de simple. Principala nemulțumire cu privire la artă relațională este aceea că ar reprezenta o formă edulcorată de critică socială.

Ceea ce uită aceste critici este faptul că trebuie să judecăm formal conținutul acestor propuneri artistice: în raport cu istoria artei și ținînd cont de valoarea politică a formelor (ceea ce eu numesc “criteriul de coexistență”, adică: transpunerea în experiența trăită a spațiilor construite sau reprezentate de către artist, proiecția simbolicului în real). Ar fi absurd să judecăm conținutul social sau politic al unei opere “relaționale” debarasîndu-ne pur și simplu de valoarea sa estetică, așa cum ar vrea cei care nu văd, într-o expoziție de Tiravanija sau de Carsten Höller, decât o pantomimă fals utopică și cum doreau odinioară susținătorii unei arte “angajate”, adică propagandistice.

Aceste demersuri nu se revendică de la o “artă socială” sau sociologică: ele vizează construirea formală a unor spațio-temporalități care nu ar *reprezenta* alienarea, care nu ar *relua* în noi forme diviziunea muncii. Expoziția este un *interstițiu*, care se definește în raport cu alienarea generalizată. Ea reproduce sau decalcăză uneori formele acestei alienări – precum expoziția lui Philippe Parreno, *Made on the 1st of May* [Produs pe 1 Mai] (1995), care avea în centru o linie de montaj a activităților de loisir. Expoziția nu neagă deci raporturile sociale în vigoare, însă le distorsionează și le proiectează într-un spațiu-timp codat de sistemul artei și de artistul însuși. Putem percepe, spre exemplu, într-o expoziție de Tiravanija, o formă de animație naivă și putem deplînge fragilitatea și artificialitatea momentului de convivialitate pe care îl propune. Însă, după părerea mea, ar însemna să ne înșelăm cu privire la obiectul acelei practici. Căci scopul său nu este convivialitatea, ci *produsul*

acestei convivialități, adică o formă complexă care combină o structură formală, obiecte puse la dispoziția vizitatorului și imaginea efemeră născută din comportamentul colectiv. Într-un anume fel, valoarea de întrebuințare a convivialității se amestecă cu valoarea sa de expunere, în cadrul aceluiasi proiect plastic. Nu este vorba de a reprezenta lumi angelice, ci de a le produce condițiile.

Devenirea politică a formelor

Epocii prezente nu-i lipsește un proiect politic, ci stă în așteptarea unor forme susceptibile de a-l întruhipa, de a-i permite, așadar, să se materializeze. Căci forma produce sau modelează sensul, îl orientează, îl repercutează în viața cotidiană. Cultura revoluționară a creat sau popularizat mai multe tipuri de socialitate: adunarea (soviete, agore), *sit-in*-ul, manifestația și cortegiile sale, greva și variantele sale vizuale (bannere, broșuri, organizări ale spațiului etc. ...).

Cultura noastră explorează domeniul *stazei*: greve paralizante, precum cea din decembrie 1995, în care fiecare își organizează timpul diferit; *free parties* derulându-se pe mai multe zile, dilatând astfel noțiunile de somn și de veghe; expoziții vizibile timp de o zi și împachetate după vernisaj; viruși informatici blocând mii de calculatoare în același timp...

Epoca noastră își găsește eficacitatea politică în înghetarea mecanismelor, în stop-cadru.

Dușmanul pe care trebuie să-l combatem cu prioritate se întruhipează într-o formă socială: generalizarea raporturilor furnizor/client la toate nivelurile vieții umane, de la muncă la locuință, trecând prin ansamblul contractelor tacite care determină existența noastră privată.

Societatea franceză este cu atât mai afectată cu cât suferă de un dublu blocaj: instituțiile naționale prezintă un deficit democratic, iar economia mondială încearcă să-i impună moduri de reificare ce ating toate nivelurile existenței.

Relativul eșec al lui mai '68 în Franța este vizibil în nivelul slab de instituționalizare a libertății.

Eșecul global al modernității se descoperă în devenirea-produs a relațiilor interumane, în sărăcia alternativelor politice și în devalorizarea muncii ca valoare noneconomică, căreia nu-i corespunde nicio valorizare a timpului liber.

Ideologia glorifică solitudinea creatorului și ia în deridere orice comunitate. Eficacitatea sa constă în promovarea izolării autorilor, atribuindu-le produse minore care le laudă "originalitatea", însă ideologia este invizibilă: forma sa este aceea de a nu avea o formă. Falsa multiplicitate este viclenia sa supremă: în fiecare zi se reduce evantaiul posibilităților, timp în care proliferază numele care acoperă această realitate sărăcită.

Pe cine am vrea oare să facem să creadă că ar fi util și benefic să revenim la valori estetice bazate pe tradiție, pe stăpînirea tehnicilor, pe respectul convențiilor istorice? Dacă există un domeniu în care nu există hazard, acesta este, desigur, cel al creației artistice¹: atunci cînd vrei să ucizi democrația, începi prin a pune botniță experimentării și sfîrșești prin a acuza libertatea că a turbat.

Estetica relațională și situațiile construite

Conceptul situaționist de "situație construită" își propune să substituie reprezentării artistice realizarea experimentală a energiei artistice în ambianțele cotidianului. Dacă diagnosticul lui Guy Debord asupra procesului de producție spectaculară ne pare implacabil, teoria situaționistă neglijează faptul că spectacolul, dacă atacă în mod prioritar formele relațiilor umane (el este "un raport social între persoane, mediat de imagini"), nu va putea fi reflectat și combătut decît prin intermediul producerii de noi moduri de relații între oameni.

Însă noțiunea de situație nu implică în mod necesar o coexistență cu semenii mei: ne putem imagina "situații construite" pentru uz privat, ba chiar excluzîndu-i în mod deliberat pe ceilalți. Noțiunea de "situație" direcționează unitatea de timp, de loc și de acțiune către un teatru care nu implică în mod necesar o relație cu Celălalt. Or, practica artistică este întotdeauna un raport cu celălalt și constituie în același timp și un raport cu lumea. *Situația construită* nu corespunde neapărat unei *lumi relaționale* care se elaborează plecînd de la o figură a schimbului. Este oare întîmplător faptul că Debord împarte timpul spectacular în două, între "timpul schimbabil" al muncii, "acumulare infinită de intervale echivalente", și "timpul consumabil" al vacanțelor, care imită ciclul naturii, nefiind, în același timp, decît un spectacol "de o intensitate mai mare"? Noțiunea de "timp schimbabil" se dovedește aici pur negativă: elementul negativ nu este schimbul în sine, care este factor de viață și de socialitate, ci *formele capitaliste ale schimbului*, pe care Debord le identifică, poate în mod eronat, cu schimbul interuman. Aceste forme de schimb se nasc din "întîlnirea" dintre acumularea capitalului (angajator) și forța de muncă disponibilă (angajatul-muncitor), sub forma unui contract. Ele nu reprezintă schimbul în absolutul său, ci o formă istorică de producție (capitalismul): timpul de lucru este, prin urmare, mai puțin un "timp schimbabil" în sensul tare al cuvîntului, cît mai degrabă un timp care *poate fi cumpărat* sub forma unui salariu. Opera care formează o "lume relațională", un interstițiu social, actualizează situaționismul și îl reconciliază, pe cît posibil, cu lumea artei.

1. Hazardul este important, dar numai în ce privește producția. Odată expusă, opera părăsește lumea facticității, totul în ea ține de o interpretare.

Opera prematur întreruptă a lui Félix Guattari nu constituie un ansamblu cu contururi clare, din cuprinsul căreia un subansamblu ar trata în mod specific problema esteticii. Arta constituia pentru el mai mult un material viu decât o categorie a gândirii, iar această distincție inspiră însăși natura proiectului său filosofic: dincolo de genuri și categorii, scrie Guattari, “este important să știm dacă o operă participă efectiv la o producție variabilă de enunțări”, și nu să delimităm contururile specifice ale unui tip sau altul de enunțuri. Atît *psyché*, pe de o parte, cît și *socius*, pe de altă parte, se construiesc pe baza unor *înlănțuiri* productive, iar arta nu este decît una dintre ele, chiar dacă una privilegiată. Conceptele lui Guattari sînt ambivalente, suple, pînă la a fi traducibile în sisteme multiple: este vorba deci de a discerne în ele o estetică *potențială*, care nu capătă consistență reală decît cu condiția de a se oferi unei transcodificări permanente. Căci dacă practicianul clinicii psihiatrice din La Borde a acordat întotdeauna un loc preponderent “paradigmei estetice” în dezvoltarea reflecției sale, el nu a scris decît foarte puțin despre artă propriu-zis, cu excepția textului unei conferințe despre Balthus și a cîtorva pasaje din lucrările sale principale, inserate în cadrul unui proiect mai general.

Această paradigmă estetică se exercită totuși deja la nivelul scriiturii însăși. Stilul sau, dacă putem folosi acest termen, mai degrabă *fluxul* scriptural guattarian înconjoară fiecare concept cu un strat de imagini: procesele gândirii sînt descrise cel mai adesea ca fenomene fizice, înzestrate cu o consistență specifică: “plăcile” care derivă și “planurile” care se îmbină, “mașinăriile” etc. Materialism senin, în care conceptele trebuie, pentru a-și găsi eficacitatea, să îmbrace veșmintele realității concrete, să se *teritorializeze* pe anumite imagini. Scriitura lui Guattari manifestă o evidentă preocupare plastică, sculpturală chiar, însă este puțin preocupată de claritatea sintactică. Limba lui Guattari poate părea uneori obscură: el nu ezită să formeze neologisme (“naționalitar”, “a ritorneliza”), precum și cuvinte-valiză, să folosească termeni englezi sau germani după cum îi este la îndemînă, să înlănțuie propoziții fără a lua în considerare cititorul, să se joace cu semnificațiile minore ale unui termen comun. Fraza sa este în întregime marcată de oralitate, haotică, “delirantă”, spontană și preșărată cu racursuri înșelătoare, spre deosebire de ordinea conceptuală care domnește în scrierile camaradului său Gilles Deleuze.

Dacă Guattari ne pare încă mult subestimat, adesea redus la rolul de a-l pune în valoare pe Deleuze, astăzi devine mai ușor de recunoscut aportul său specific în scrierile comune celor doi, de la *Anti-Oedip* (1972) la *Ce este filosofia?* (1991)... De la conceptul de “ritornelă” la pasajele magistrale discutînd modulele de subiectivizare, amprenta guattariană se detașează cu claritate, rezonînd din ce în ce mai puternic în dezbaterile filosofice contemporane. Prin extrema sa singularitate, prin atenția pe care o acordă “producției

de subiectivitate” și vectorilor săi privilegiați, operele, gîndirea lui Félix Guattari se conectează de la bun început la mașinăriile productive care compun arta actuală. În prezenta penurie de reflecție estetică, ne pare, astfel, din ce în ce mai util, oricare ar fi gradul de arbitraritate al acestei operații, să procedăm la un fel de *grefă* a gîndirii-Guattari în cîmpul artei actuale, creînd astfel o “înlănțuire polifonică” plină de posibilități. Este vorba, acum, de a gîndi arta împreună cu Guattari, cu ajutorul *cutiei cu scule* pe care ne-o oferă.

SUBIECTIVITATEA DIRIJATĂ ȘI PRODUSĂ

Denaturalizarea subiectivității

Noțiunea de *subiectivitate* constituie cu siguranță principalul fir director al cercetărilor lui Guattari. Acesta și-a consacrat viața demontării și reconstruirii mecanismelor și rețelelor sinuoase ale subiectivității, precum și explorării componentelor sale și modurilor de ieșire din ea, mergînd pînă la a face din aceasta piatra de temelie a edificiului social. Psihanaliza și arta? Două modalități de producere a subiectivității conectate una la cealaltă, două regimuri de funcționare, două sisteme de utilaje privilegiate care se reunesc în posibila rezolvare a “Angoasei în civilizație”... Poziția centrală pe care Guattari o acordă subiectivității determină de la un capăt la altul concepția sa asupra artei, precum și valoarea acesteia. Subiectivitatea ca *producție* joacă în dispoziționalul guattarian rolul unui pivot în jurul căruia modalitățile de acțiune și de cunoaștere se pot acroșa liber și se pot lansa în urmărirea legilor *socius*-ului. Ceea ce determină, de altfel, și cîmpul lexical utilizat pentru definirea activității artistice: nimic nu mai subzistă în el din fetișizarea obișnuită pentru acest registru al discursului. Arta este definită la el ca un *proces nonverbal de semio-tizare*, și nu ca o categorie separată a producției globale. A dezrădăcina fetișimul pentru a afirma arta ca mod de gîndire și ca “inventare a posibilităților de viață” (Nietzsche): finalitatea ultimă a subiectivității nu este alta decît o individualizare mereu de cucerit. Practica artistică formează un teritoriu privilegiat al acestei individualizării, furnizînd modelizări potențiale ale existenței umane în general. Prin aceasta am putea defini gîndirea guattariană drept o vastă acțiune de *denaturalizare* a subiectivității, de desfășurare a sa în cîmpul producției, de teoretizare a inserției sale în cadrul economiei generale a schimburilor. Nimic mai puțin natural ca subiectivitatea. Nimic mai construit, mai elaborat, mai lucrat. *Se creează noi modalități de subiectivare la fel cum un artist plastic creează noi forme plecînd de la paleta de care dispune.*² Ceea ce contează este capacitatea noastră de a crea noi articulări în interiorul sistemului de

2. Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992, p. 19. Nu voi trimite în mod precis la anumite pagini decît atunci cînd frazele citate trimit la o dezvoltare a autorului. Spre exemplu, anumite citate nu au rolul de a reaminti ceva, conținutul lor trimițînd la mai multe pagini sau la mai multe cărți.

echipamente colective pe care-l formează ideologiile și categoriile gândirii, creație care prezintă numeroase similitudini cu activitatea artistică. Aportul lui Guattari la estetică ar rămâne incomprehensibil dacă nu am evidenția efortul său de a denaturaliza și deteritorializa subiectivitatea, de a o izgoni din domeniul său rezervat, sacrosanctul subiect, pentru a aborda marginile neliniștitoare unde proliferază articlările mecanice și teritoriile existențiale în formare. Neliniștitoare, întrucât nonumanul face parte integrantă din acestea, împotriva schemelor fenomenologice care copleșesc gândirea umanistă. Proliferare, deoarece se dovedește de-acum a fi posibil de decriptat totalitatea sistemului capitalist în termeni de subiectivitate: ea domnește pretutindeni atotstăpînitoare, cu atît mai puternică cu cît este prinsă în propriile chingi, sechestrată în profitul intereselor sale imediate. Căci “asemeni mașinilor sociale pe care le putem ordona sub rubrica generală de echipamente colective, mașinile tehnologice de informare și comunicare operează în miezul subiectivității umane”.³ Va trebui, prin urmare, să învățăm să “captăm, să îmbogățim și să reinventăm” subiectivitatea, pentru ca aceasta să nu se transforme într-o mașinărie colectivă rigidă aservită exclusiv puterii.

Statutul și funcționarea subiectivității

Această denunțare a naturalizării *de facto* a subiectivității umane este un aport capital: fenomenologia o flutura ca pe emblema de nedepășit a realității, în afara căreia nimic nu ar putea exista, în vreme ce structuralismul o percepea fie ca pe o superstiție, fie ca pe efectul unei ideologii. Guattari îi oferă o lectură complexă și dinamică, opusă deificării subiectului operată în vulgata fenomenologică, însă la fel de refractară pietrificării pe care o operează structuraliștii, plasînd-o la intersecția jocurilor de semnificații. S-ar putea spune că metoda lui Guattari constă în *aducerea la punctul de fierbere* a structurilor fixate de către Lacan, Althusser sau Lévi-Strauss. El substituie ordinii imobile a analizelor structurale și “mișcărilor lente” ale istoriei braudelienne legăturile inedite, dinamice, ondulatorii pe care materia le dobîndește atunci cînd este reorganizată sub efectul căldurii. Subiectivitatea guattariană este determinată de o ordine haotică, și nu, cum era cazul pentru structuraliști, de cercetarea cosmosurilor ascunse sub instituțiile cotidiene. “Rămîne de găsit un anumit echilibru între descoperirile structuraliștilor, cu siguranță deloc neglijabile, și gestionarea lor pragmatică, pentru a nu cădea în abandonismul social postmodern.”⁴

Acest echilibru nu va surveni decît cu condiția de a observa *socius*-ul la temperatura sa reală, la căldura relațiilor interumane, și nu “răcit” în mod artificial pentru a-i putea degaja mai bine structurile... Această urgență

haotică induce un anumit număr de operații. Prima constă în dezlipirea subiectivității de subiect, în disoluția legăturilor care fac din subiect un atribut natural al său. Trebuie deci să-i schițăm o cartografie care depășește cu mult limitele individului: însă Guattari poate face apel la o “re-singularizare” a socialității, depășire a noțiunii tradiționale de *ideologie* doar extinzînd teritoriul subiectivului la mașinările impersonale care organizează socialitatea. Doar stăpînirea “angrenajelor colective” ale subiectivității permite să-i inventăm acesteia articlări singulare; adevărata individualizare trece prin inventarea dispozitivelor de reciclaj eco-mental, așa cum punerea în evidență a alienării economice de către Marx i-a permis acestuia să lucreze la o emancipare a Omului în interiorul lumii muncii: Guattari nu face decît să semnaleze pînă la ce punct subiectivitatea este alienată, dependentă de o suprastructură mentală, și să indice posibilități de eliberare.

Acest arierplan marxist se dovedește lizibil pînă și în termenii în care Guattari definește subiectivitatea: “ansamblul condițiilor care fac posibil ca instanțele individuale și/sau colective să fie în postura de a emerge ca Teritoriu existențial autoreferențial, adiacent sau în raport de delimitare cu o alteritate ea însăși subiectivă”.⁵ Cu alte cuvinte, subiectivitatea nu poate fi definită decît prin prezența unei a doua subiectivități: ea nu constituie un “teritoriu” decît plecînd de la alte teritorii pe care le întîlnește; formațiune evolutivă, ea se modelează conform diferenței care o constituie în principiu al alterității. Prin această definiție plurală, polifonică a subiectivității se manifestă modificarea de perspectivă la care Guattari supune economia filosofică. Subiectivitatea, explică el, nu poate exista de manieră autonomă și în niciun caz nu poate să întemeieze existența subiectului. Ea nu există decît sub forma cuplajului: asociere cu “grupuri umane, mașini socio-economice, mașini informaționale”.⁶ Intuiție fulgurantă, decisivă: dacă forța impactului lui Marx, în *Tezele despre Feuerbach*, consta în definirea esenței omului drept “ansamblul relațiilor sociale”, Guattari definește, la rîndul său, subiectivitatea ca ansamblu al raporturilor care se creează între individ și vectorii de subiectivare pe care-i întîlnește, individuali sau colectivi, umani sau inumani. Lovitură decisivă: căutam esența subiectivității de partea subiectului și o regăsim, pe veci descențrată, prinsă în “regimuri semiotice a-signifiante”... Prin aceasta, Guattari se dovedește încă tributari universului de referință structuralist. Ca și în pădurea levi-straussiană, semnificantul domnește în “inconștientul mașinic” al lui Guattari: “producția de subiectivitate colectivă” îi furnizează nenumărate asemenea instanțe, care vor sluji la construirea de “teritorii minime” cu care individul se va putea identifica. Care sînt acești semnificații fluizi care compun producerea de subiectivitate? Mai întîi, mediul cultural (“familia, educația,

3. *Chaosmose*, p. 15.

4. *Chaosmose*, p. 23.

5. *Chaosmose*, p. 21.

6. *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 24.

7. *L'inconscient machinique. Essai de schizoanalyse*, Paris, Recherches, 1979.

mediul înconjurător, religia, arta, sportul”); apoi, consumul cultural (“elementele fabricate de către industria mass-media, a cinematografiei etc.”), gadgeturi ideologice, piese detașate ale mașinării subiective... În fine, ansamblul mașinăriilor informaționale, care formează registrul a-semiologic, a-lingvistic, al subiectivității contemporane, “funcționând paralel sau independent de faptul că produc semnificații”. Procesul de singularizare/individare constă tocmai în integrarea acestor semnificanți în “teritorii existențiale” personale, ca instrumente ce servesc inventării de noi raporturi “cu corpul, cu fantasma, cu timpul care trece, cu «misterele» vieții și morții”, servind de asemenea pentru a rezista la uniformizarea modurilor de gândire și a comportamentelor.⁸ În această perspectivă, producțiile sociale trebuie să treacă prin sita unei “*ecosofii mentale*”. Subiectivitatea individuală se formează, astfel, plecând de la prelucrarea produselor acestor mașinării: fruct al *disensiunilor*, al ecarturilor, al operațiilor de distanțare, ea este inseparabilă de ansamblul relațiilor sociale, la fel cum problemele legate de mediu sînt inseparabile de ansamblul relațiilor de producție. Această hotărîre de a trata existența umană ca o rețea de interdependențe, ținînd de o ecologie unitară, determină raporturile lui Guattari cu obiectul artistic: acesta din urmă nu constituie decît o placă de sensibilități printre altele, conectată la un sistem global. Reflecția asupra ecologiei îl conduce, astfel, pe Guattari să conștientizeze, înaintea celor mai mulți dintre “profesioniștii” esteticii, desuetudinea modelelor romantice încă în vigoare în descrierea artei moderne. În acest mod, subiectivitatea guattariană fumizează esteticii o paradigmă operațională, care se vede, în schimb, legitimată de practica artiștilor din ultimele trei decenii.

Unitățile de subiectivare

Dacă Immanuel Kant accepta peisajele și ansamblul formelor naturale în cîmpul de aplicație al esteticii, știm că Hegel a restrîns acest cîmp, reducîndu-l exclusiv la acea clasă particulară de obiecte pe care o constituie operele spiritului. Estetica romantică, de care se prea poate să nu ne fi eliberat încă în întregime⁹, postulează faptul că opera de artă, produs al subiectivității umane, exprimă universul mental al unui subiect. În cursul secolului al XX-lea, numeroase teorii au discutat această versiune romantică a creației, fără a-i răsturna niciodată complet fundamentele. Să cităm opera lui Marcel Duchamp, ale cărui “ready-made”-uri au redus intervenția autorului la alegerea obiectului de serie și la inserarea sa într-un sistem lingvistic personal – redefinind astfel rolul artistului în termeni de responsabilitate față de real. Sau, de asemenea, *estetica generalizată* a lui Roger Caillois, care punea pe picior de egalitate formele născute prin accident, prin creștere și prin mulaj cu

cele născute dintr-un proiect.¹⁰ Dacă tezele lui Guattari se îndreaptă în aceeași direcție, refuzînd noțiunea romantică de geniu și înfățișînd artistul ca un operator de sens, mai degrabă decît ca un “creator” pur depinzînd de o inspirație criptodivină, ele nu corespund totuși odelor structuraliste închinată “morții autorului”. Pentru Guattari, avem de-a face cu o falsă problemă: procesele de producere de subiectivitate sînt cele care trebuie redefinite în perspectiva colectivizării lor. Cum individul nu deține monopolul subiectivității, puțin contează modelul Autorului și presupusa sa dispariție: “dispozitivele de producere a subiectivității pot exista la fel de bine la scara megalopolisurilor ca și la cea a jocurilor de limbaj ale unui individ”.¹¹ Opoziția romantică între individ și societate, care structurează jocul rolurilor artistice și sistemul pieței sale, a devenit de mult caducă. Doar o concepție “transversalistă” a operațiilor creative, diminuînd figura autorului în favoarea celei a artistului-operator, poate da seama de “mutația” în curs: Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, cu toții și-au clădit opera pe un sistem de schimburi cu fluxurile sociale, dislocînd mitul “turului de fildes” mental pe care ideologia romantică îl atribuie artistului. Nu e deloc întîmplător faptul că progresiva dematerializare a operei de artă, de-a lungul întregului secol al XX-lea, a fost însoțită de irumperea operei în sînul sferei muncii. Semnătura, care pecetluiește, în economia artistică, mecanismele de schimb ale subiectivității (formă exclusivă a difuzării sale, care o transformă în marfă), implică pierderea “polifoniei”, a acestei forme brute de subiectivitate care este plurivocitatea, în profitul unei fragmentări sterilizante, reificante. Deplîngîndu-i pierderea, Guattari reamintește în *Chaosmose* o practică obișnuită în societățile arhaice care consta în a acorda un mare număr de nume proprii aceluiași individ.

Cu toate acestea, polifonia se recompune la un alt nivel, în cadrul acestor complexe de subiectivare care leagă domeniul eterogene: blocurile “individ – grup – mașină – schimburi multiple”¹², care “oferă persoanei posibilitatea de a-și recompune o corporalitate existențială, (...) de a se resingulariza” în cadrul unei terapii psihanalitice. Este suficient să acceptăm faptul că subiectivitatea nu ține de nicio omogenitate: din contră, ea evoluează prin decupaje, segmentînd și dezmembrînd unitățile iluzorii ale vieții psihice. “Ea nu cunoaște nicio instanță dominantă de determinare, ghidînd celelalte instanțe conform unei cauzalități univoce.”¹³ Aplicată practicilor artistice, această constatare provoacă năruirea totală a noțiunii de stil. Înzeștră cu autoritatea semnăturii, artistul este cel mai adesea prezentat ca dirijorul unei orchestre de facultăți manuale și mentale adunate în jurul unui principiu unic, *stilul* său: artistul occidental modern se definește mai întîi ca un subiect a cărui semnătură funcționează ca “unificator al stărilor de conștiință”, întreținînd o confuzie

8. *Les trois écologies*, p. 22.

9. Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, 1992.

10. Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, Paris, Ideés, Gallimard, 1962.

11. *Chaosmose*, p. 38.

12. *Chaosmose*, p. 19.

13. *Chaosmose*, p. 12.

calculată între subiectivitate și stil. Însă mai putem oare încă evoca subiectul creator, autorul și stăpînirea sa de sine, în momentul în care “componentele de subiectivare”, care “operează fiecare mai mult sau mai puțin pe cont propriu”¹⁴, nu par unificate decît prin efectul unei iluzii consensuale, ai cărei gardieni acreditați sînt semnătura și stilul, garanți ai mărfii?

Subiectul guattarian se formează din plăci independente, raportindu-se la cuplaje diverse ce derivă din întîlnirea unor cîmpuri de subiectivare eterogene: “capitalismul mondial integrat” (C.M.I.), descris de către Guattari, nu se preocupă de “teritoriile existențiale” pe care arta are misiunea de a le produce. Prin valorizarea exclusivă a semnăturii, factor de omogenizare și de reificare a comportamentelor, acesta poate continua să-și facă oficiile, cu alte cuvinte să transforme teritoriile în produse. Altfel spus, acolo unde arta propune “posibilități de viață”, C.M.I. ne trimite *factura* lor. Și dacă veritabilul stil, cum scriau Deleuze și Guattari, ar fi nu repetiția unui “a face” reificat, ci “mișcarea gîndirii”? Guattari opune omogenizării și standardizării modurilor de subiectivitate necesitatea de a angaja ființa în “procesele heterogene”. Acesta este principiul prim al ecosofiei mentale: articularea de universuri singulare, de forme de viață rare; cultivarea *in sine* a diferenței, înainte de a o face să treacă în social. Întreaga argumentare guattariană își are originea în această modelizare prealabilă, internă, a raporturilor sociale: nimic nu va fi posibil fără o transformare ecologică profundă a subiectivităților, fără conștientizarea interdependențelor fondatoare de subiectivitate. Prin aceasta, el se alătură celor mai multe dintre avangardele secolului, care chemau la o transformare conjugată a mentalităților și a structurilor sociale. Dadaismul, suprarealismul, situaționiștii au încercat astfel să promoveze o revoluție totală, postulînd faptul că nimic nu ar putea fi schimbat în infrastructură (dispozitivele de producție) dacă suprastructura (ideologia) nu ar fi de asemenea profund remodelată. Pledoaria guattariană pentru cele “trei ecologii” (a mediului, socială și mentală), sub egida unei “paradigme estetice” apte să federeze diversele revendicări umane, se situează în acest fel în directă descendență a utopiilor artistice moderne.

PARADIGMA ESTETICĂ

Critica paradigmei scientiste

În universul “schizoanalitic” al lui Guattari, estetica beneficiază de un statut particular. Ea constituie o “paradigmă”, un angrenaj suplu, susceptibil de a funcționa la mai multe niveluri, pe diferite planuri ale cunoașterii. Și, mai întîi de toate, drept soclul care îi permite să își articuleze “ecosofia”; ca un model de producere de subiectivitate; ca un instrument servind la fecun-

14. *Les trois écologies*, p. 24.

darea practicii psihiatrice-psihanalitice. Guattari face apel la estetică pentru a contracara hegemonia “supraeului scientist”, care fixează practicile analitice în formule: ceea ce reproșează “populației psy” este că se întoarce spre trecut manipulînd conceptele freudiene sau lacaniene ca pe tot atîtea certitudini indepasabile. Inconștientul însuși este asimilat cu o “Instituție, un echipament colectiv”... Revoluție permanentă a metodei? “Lucrurile ar trebui să se petreacă (...) așa cum se întîmplă în pictură sau în literatură, domenii în interiorul cărora fiecare performanță concretă are vocația de a evolua, de a inova, de a inaugura deschideri prospective, fără ca autorii lor să se poată prevala de fundamente teoretice garantate sau de autoritatea unui grup, a unei școli, a unui conservator sau a unei academii.”¹⁵ Tot ceea ce contează este acea “*work in progress*”: gîndirea presupune o artă care nu este sinonimă cu retorica... Prin urmare, definiția pe care Deleuze și Guattari o dau filosofiei nu ar trebui să ne mai uimească: “arta de a forma, de a inventa, de a născoci concepte”.¹⁶

Într-o manieră mai generală, Guattari își propune să remodeleze ansamblul științelor și tehnicilor plecînd de la o “paradigmă estetică”. “Perspectiva mea constă în a face ca științele umane și sociale să treacă de la paradigme scientiste la paradigme etico-estetice”, explică el. Mărturisire care se apropie de un scepticism științific: teoriile și conceptele nu valorează pentru el decît ca “modele de subiectivări” printre altele, nicio certitudine nefiind irevocabilă. Nu este oare primul criteriu al științificității, așa cum îl enunță Popper, cel al *falsificabilității*? După Guattari, paradigma estetică este chemată să contamineze toate registrele discursului, să inoculeze veninul incertitudinii creatoare și al invenției delirante în toate cîmpurile cunoașterii. Negare a pretenției “neutralități” științifice: “de acum, la ordinea zilei se va afla degajarea cîmpurilor de virtualitate «futuriste» și «constructiviste»”.¹⁷ Portret al psihanalistului ca artist: “la fel cum un artist împrumută de la precursorii săi, precum și de la contemporanii săi, trăsăturile care i se potrivesc, tot astfel îi invit pe cei care mă citesc să preia și să respingă în mod liber conceptele mele”.¹⁸

Ritornela, simptomul și opera

Continuînd estetica nietzscheeană, căreia îi este în mare parte tributară, estetica guattariană nu ia în considerare decît punctul de vedere al creatorului. Nu găsim în ea nici urmă de considerații asupra receptării estetice, cu excepția paginilor care discută noțiunea de “ritornelă”: el oferă drept exemplu

15. *Les trois écologies*, p. 30.

16. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 8 [*Ce este filosofia?*, trad. de Magdalena Cojocă, Târgoviște, Pandora M, 1998, p. 9].

17. *Les trois écologies*, p. 27.

18. *Chaosmose*, p. 26.

faptul de a se uita la televizor. Căci deschiderea televizorului înseamnă expunerea la o disoluție temporară a propriului “sentiment de identitate personală”. Telespectatorul există atunci la intersecția mai multor noduri subiective: “fascinația perceptivă” provocată de către baleiajul electronic al imaginii; încântarea (“captivarea”) provocată de conținutul narativ, ornamentată cu “paraziți” percepțivi care survin în cameră, spre exemplu, soneria unui telefon; în fine, “lumea fantasmelor” suscitată de emisie, percepută ca un “motiv existențial” funcționând ca un “magnet” în cadrul “haosului sensibil și semnificațional”. Subiectivitatea plurală este aici “ritomelizată”, “acroșată” de ceea ce privește, preludiul constituirii unui “teritoriu existențial”. Și aici, contemplarea formei se prezintă nu ca o “suspendare a voinței” (Schopenhauer), ci ca un proces termodinamic, un fenomen de condensare, de acumulare de energie psihică pe un “motiv” în perspectiva unei acțiuni. Arta fixează energia, o “ritomelizează”, deturmînd-o către viața cotidiană: chestiune de repercusiune, de ricoșeu... Pură “înfruntare între o voință și un material”¹⁹, arta ar putea fi comparată, după Guattari, cu activitatea, întru totul nietzscheeană, care constă în a trasa *texte* în *haosul* lumii; altfel spus, cu actul de a “interpreta și evalua”... “Motivale existențiale” oferite contemplării estetice, într-o accepțiune extinsă, captează diferitele componente ale subiectivității și le direcționează: arta este acel ceva pe baza căruia, în jurul căruia subiectivitatea se poate recom-pune, așa cum mai multe spoturi se assemblează într-un fascicul pentru a lumina un punct unic. Contrarul acestei condensări, pentru care arta fumizează exemplul cel mai grăitor, ar fi nevroza, în care “ritomela”, caracterizată prin fluiditatea sa, se “întărește” în obsesie; însă, de asemenea, psihoza creează o implozie a personalității, făcînd astfel încît “componentele parțiale” ale subiectivității să fugă “în linii delirante, halucinatorii”²⁰... Ceea ce ne face să credem că *obiectul* însuși este nevrotic: spre deosebire de fluiditatea “ritomelizării”, ale cărei cristalizări succesive se reiau în obiecte parțiale, suplă, nevroza “solidifică” tot ceea ce atinge. Capitalismul integrat, care transformă teritoriile existențiale în mărfuri și face energia subiectivă să devieze către produse, funcționează prin urmare în maniera nevrozei: el dă naștere unui “imens vid în subiectivitate”, o “solitudine mașinică”²¹, înfundîndu-se în spațiile lăsate vacante de deșertificarea spațiilor de schimburi directe. Vid care nu va putea fi umplut decît prin încheierea unui nou contract cu inumanul, adică cu mașina.

Gîndirea lui Guattari se organizează în jurul unei perspective analitice pentru care *terapia* formează orizontul îndepărtat: întotdeauna, ipostaza vindecării parțiale survine pentru a recompune tabloul sfîrșit al subiectivităților.

19. *Chaosmose*, p. 33. A se vedea, de asemenea, Félix Guattari, “Cracks in the Street”, în *Flash Art*, nr. 135, vara 1987.

20. *Chaosmose*, p. 33.

21. Félix Guattari, “Réfonder les pratiques sociales”, în *Le monde diplomatique*, “L’agonie de la culture”, octombrie 1993.

Arta nu este niciodată departe de simptom, fără a se confunda cu acesta. Cel din urmă “funcționează ca ritomela existențială începînd din momentul în care se repetă”, atunci cînd ritomela “se încarnează într-o reprezentare «solidificată», de pildă un ritual obsesional”. Însă, dacă analogia între autonomizarea bolnavului și creația artistică este uneori împinsă foarte departe, Guattari se ferește să “asimileze psihoza unei opere de artă și psihanalistul unui artist”... Cu diferența că ambii utilizează aproape același material subiectiv, care trebuie scos la iveală în scopul “vindecării” efectelor dezastruoase ale omogenizării, această violență exercitată de către sistemul capitalist asupra individului, reprimare a disensiunilor, singurele care-i pot întemeia subiectivitatea. În orice caz, arta și viața psihică sînt întrepesute în aceleași angrenaje: Guattari nu descrie arta în termeni imateriali decît pentru a materializa mai bine mecanismele *psyché*-ului. În analiză, ca și în cadrul activității artistice, “timpul încetează să mai fie îndurat; el este acționat, orientat, obiect al unor mutații calificative”. Dacă rolul analistului constă în “a crea focare mutante de subiectivare”, formula s-ar putea cu ușurință aplica artistului.

Opera de artă ca obiect parțial

Opera de artă nu îl interesează pe Guattari decît în măsura în care nu este vorba de o “imagine pasiv reprezentativă”, altfel spus, de un produs. Opera materializează teritorii existențiale, în mijlocul cărora imaginea își asumă rolul de *vector de subiectivizare*, de “shifter” capabil să deterritorializeze percepția noastră înainte de a o “rebranșa” pe alte posibilități: rolul unui “operator de bifurcații în subiectivitate”. Nici în această privință, opera de artă nu se poate lăuda că deține nicio exclusivitate, chiar dacă ea oferă modelul unei “cunoașteri pathice” care este specifică esteticii, această “experiență nondiscursivă a duratei”... Acest mod de cunoaștere nu este posibil decît cu condiția de a nu vedea în contemplarea operei de artă o simplă delectare. Guattari colindă pe meleagurile lui Nietzsche, transpunînd vitalismul filosofului german (“O problemă frumoasă este aceea care ne îndeamnă să ne auto-depășim”) în cîmpul lexical psiho-ecologic pe care-l îndrăgește: acesta vede, astfel, în contemplarea estetică un proces de “transfer de subiectivare”. Acest concept, împrumutat de la Mihail Bahtin, desemnează momentul în care “materia de expresie” devine “în mod formal creatoare”²², moment al trecerii-martor între autor și privitor.

În această privință, postulatele lui Guattari se dovedesc foarte apropiate de cele pe care Marcel Duchamp le enunța, în faimoasa sa conferință de la Houston, în 1954, cu privire la “procesul creator”: privitorul este cocreatorul operei, pătrunzînd în misterele creației prin intermediul “coeficientului de artă”,

22. *Chaosmose*, p. 28.

care este “diferența între ceea ce (artistul) își propusese să realizeze și ceea ce a realizat”.²³ Duchamp descrie acest fenomen în termeni apropiați celor ai psihanalizei: este vorba de un “transfer” de care “artistul nu este deloc conștient”, iar reacția privitorului în fața operei se produce într-un soi de “osmoză estetică, ce are loc prin intermediul materiei inerte: culoare, pian, marmură etc.” Această teorie *tranzitională* a operei de artă este reluată de Guattari, care face din ea fundamentul propriilor intuiții privind natura fluidă a subiectivității, ale cărei componente funcționează *agățându-se* temporar, așa cum am văzut, de “teritorii existențiale” eterogene. Opera de artă nu oprește privirea: procesul fascinant, parahipnotic, al privirii estetice este cel care cristalizează în jurul său diferitele componente ale subiectivității și le redistribuie către noi puncte de fugă. Opera este opusul *tamponului de amortizare [butoir]* pe care îl definește percepția estetică clasică, ce se exercită asupra unor obiecte finite, a unor totalități închise. Această fluiditate estetică rămâne inseparabilă de o chestionare a autonomiei operei. Guattari o definește drept “obiect parțial” care beneficiază de o “autonomizare subiectivă relativă”, precum obiectul *a* în inconștientul lacanian.²⁴ Obiectul estetic dobândește aici statutul unui “enuțiator parțial”, a cărui autonomizare îngăduie “secretarea unor noi cîmpuri de referință”. Această definiție îmbrățișează evoluția formelor artistice într-o manieră extrem de fecundă: teoria obiectului estetic parțial ca “segment semiotic” detașat de producția subiectivă colectivă pentru a începe să “lucreze pe cont propriu” descrie la perfecție metodele de producție artistică cele mai răspindite astăzi: *sampling* de imagini și de informații, reciclare a formelor deja socializate sau istoricizate, inventare a identităților colective... Acestea sînt procedeele artei actuale, născute dintr-un regim de imagini hiperinflațional. Aceste strategii pentru obiecte parțiale inserează opera în *continuum*-ul unui dispozitiv de existență, în loc de a-i conferi în registrul măiestriei conceptuale autonomia tradițională a capodoperei. Aceste opere nu mai sînt picturi, sculpturi, instalații, termeni corespunzînd categoriilor virtuozității și ordinii produselor, ci simple *suprafețe, volume, dispozitive*, care se îmbină în strategii de existență. Atingem aici limitele activității artistice pe care o propun Deleuze și Guattari în *Ce este filosofia?*: “cunoaștere a lumii prin perceptive și afecte”... Căci ideea însăși a unui obiect parțial trimițînd la o mișcare de singularizare a componentelor eterogene ale subiectivității induce o idee de *totalitate*: întrucît “enuțiatorul parțial” care constituie opera de artă nu depinde de o categorie specifică a activității umane, cum ar putea ea, așadar, să se limiteze la această ordonare particulară pe care o sugerează planul “afectelor” și al “perceptelor”? Pentru a fi pe deplin operă de artă, ea trebuie să propună, de asemenea, conceptele necesare funcționării acestor afecte și perceptive, în cadrul unei experiențe totale a gândirii. În absența ei, categorizarea combătută în planul funcției se recompune fa-

23. Marcel Duchamp, “Le processus créatif”, în *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1958.

24. *Chaosmose*, p. 27.

talmente în planul elementelor care fondează gândirea. Pare deci mai judicios, în lumina textelor lui Guattari, să definim arta drept *construcție de concepte cu ajutorul perceptelor și afectelor, vizînd o cunoaștere a lumii...*

Pentru un praxis artistico-ecosofic

Faptul ecosofic constă într-o articulare etico-politică între mediu, social și subiectivitate. Este vorba de a reconstitui un teritoriu politic pierdut, deoarece sfirtecat de violența deteritorializantă a “capitalismului mondial integrat”. “Epoca contemporană, exacerbînd producția de bunuri materiale și imateriale în detrimentul consistenței Teritoriilor existențiale individuale și de grup, a generat un imens vid înăuntrul subiectivității, care tinde să devină din ce în ce mai absurd și fără întoarcere”²⁵, iar practica ecosofică, axată pe noțiunile de globalitate și de interdependență, urmărește să reconstituie aceste teritorii existențiale plecînd de la modurile de funcționare ale subiectivității pînă acum sistematic subestimate. Ecosofia poate pretinde “să se substituie vechilor ideologii care sectorizau în mod abuziv socialul, privatul și civilul”.²⁶ Din această perspectivă, arta se dovedește încă a fi un auxiliar prețios, în măsura în care furnizează un “plan de imanență”²⁷, în același timp foarte organizat și foarte “absorbant”, pentru exercițiul subiectivității. Cu atît mai mult cu cît arta contemporană s-a dezvoltat în sensul negării autonomiei (și deci a “sectorizării”) pe care i-o confereau teoriile formaliste ale “modernismului”, al căror principal protagonist a fost Clement Greenberg.

Arta nu se mai definește astăzi decît ca un loc al importării de metode și concepte, ca o zonă de hibridizări. După cum afirma unul dintre reprezentanții activi ai mișcării Fluxus, Robert Filliou, arta oferă “drept de azil” imediat tuturor practicilor deviate care nu-și găsesc locul în matca lor naturală. Astfel, o mare parte din operele importante ale ultimelor trei decenii nu au apărut în domeniul artei decît pentru unicul motiv că atinseseră un punct-limită în alte domenii: Marcel Broodthaers găsisse astfel un mijloc de a continua poezia în imagine; iar Joseph Beuys, pe acela de a continua politica în formă. Guattari pare să fi înregistrat aceste glisări, această capacitate a artei moderne de a îmbrățișa sisteme de producție dintre cele mai diverse. El critică arta ca activitate specifică, exercitată printr-un grup particular de meserii. Experiența clinicii dă seamă de multe în uimirea produsă de fragmentarea competențelor, această “subiectivitate corporatistă”, în cele din urmă, destul de recentă, subiectivitate corporatistă care ne conduce, de pildă, dintr-un reflex al “sectorizării”, să “estetizăm o artă rupestră în privința

25. *Les trois écologies*, p. 39.

26. *Chaosmose*, p. 185.

27. *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 38 [*Ce este filosofia?*, p. 36].

căreia totul ne sugerează că avea o încărcătură esențialmente tehnologică și culturală”.

Expoziția *Primitivism în arta secolului XX*, care s-a desfășurat recent la MoMa din New York, fetișizează, astfel, “corelații formale, formaliste și, în cele din urmă, relativ superficiale”, între opere care se regăsesc desprinse de contextul lor, “pe de o parte tribal, etnic, mitic, pe de altă parte cultural, istoric, economic”. Originea practicii artistice rezidă în producția de subiectivitate; puțin contează modul particular de producție. Însă această activitate se dovedește totuși a fi determinată de *articularea enunțiativă* aleasă.

Economia comportamentală a artei actuale

“Cum să faci să trăiască o clasă școlară ca o operă de artă?” se întreabă Guattari...²⁸ El pune, astfel, problema ultimă a esteticii, cea a utilizării sale, a posibilei sale injectări în țesuturi rigidizate de către economia capitalistă. Totul ne face să considerăm că modernitatea s-a construit, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, pe ideea “vieții ca operă de artă”. În termenii lui Oscar Wilde, modernitatea este momentul în care “nu arta imită viața, ci viața imită arta”... Marx se îndreaptă în aceeași direcție, criticând distincția clasică între *praxis* (actul de a se transforma pe sine însuși) și *poiesis* (acțiune “necesară”, servilă, vizînd să producă sau să transforme materia). Dimpotrivă, Marx considera că “praxisul trece constant în poiesis, și reciproc”. Mai târziu, Georges Bataille și-a construit opera bazîndu-se pe critica acestei “renunțări la existență în schimbul funcției” care întemeiază economia capitalistă. Cele trei registre: *știință, ficțiune și acțiune* sparg existența umană, *calibrînd-o* conform unor categorii prestabilite.²⁹ Ecosofia guattariană postulează, de asemenea, totalitatea existenței ca prealabil al producerii de subiectivitate. În cadrul său, cea din urmă dobîndește locul central pe care Marx îl rezervă muncii și pe care Bataille îl acordă *experienței interioare*, în efortul individual și colectiv de recompunere a totalității pierdute. Căci “singura finalitate acceptabilă a activităților umane”, scrie Guattari, “este producerea unei subiectivități care își autoîmbogățește neîncetat raportul cu lumea”.³⁰ O definiție care se aplică în mod ideal practicilor artiștilor contemporani: creînd și punînd în scenă dispozitive de existență incluzînd metode de lucru și moduri de existență în locul obiectelor concrete care delimitau pînă acum cîmpul artei, ei utilizează timpul ca material. Forma primează în fața lucrului, fluxurile în fața categoriilor: producerea de gesturi primează în fața celei de lucruri materiale. Privitorii sînt astăzi îndemnați, mai degrabă, să depășească pragul “modulelor temporale catalizatoare”, decît să contemple obiecte

28. *Chaosmose*, p. 183.

29. Georges Bataille, “L'apprenti sorcier”, în Denis Hollier, *Le collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1979.

30. *Chaosmose*, p. 30.

immanente închise asupra propriului lor univers de referință. Artistul ajunge să se prezinte ca un univers de subiectivare în mișcare, drept *manechinul* propriei sale subiectivități: el devine, atunci, terenul experiențelor privilegiate și principiul sintetic al operei sale, evoluție pe care o prefigurează întreaga istorie a modernității. În cadrul acestei economii comportamentale, obiectul artistic dobîndește un soi de *aură înșelătoare*, agent al rezistenței la distribuția sa comercială sau *parazit mimetic* al acesteia.

Într-un univers mental în care “ready-made”-ul constituie un model privilegiat, ca producție colectivă (obiectul de serie) asumată și reciclată într-un dispozitiv plastic autopoietic, schemele de gîndire ale lui Guattari ne ajută să înțelegem mutațiile ce au loc în arta actuală. Totuși, nu acesta era scopul prim al autorului lor, pentru care estetica trebuie în primul rînd să însoțească și să devieze schimbările societale... Funcția poetică, ce constă în recompunerea universurilor de subiectivare, poate că nu ar avea sens dacă nu ar putea, de asemenea, să ne ajute să depășim “experiențele de barbarie, de implozie mentală, de spasm haosmic, care se profilează la orizont, pentru a le transforma în bogății și în juisări imprevizibile”.³¹

31. *Chaosmose*, p. 187.

GLOSAR

ACADEMISM

1. Atitudine care constă în atașamentul față de semne și de forme moarte ale timpului și în estetizarea lor.
 2. Sinonim: pompos.
- “Și de ce nu ar face ceva pompos, dacă asta îl aranjează?” (Samuel Beckett)

ARTĂ

1. Termen generic desemnând un ansamblu de obiecte pus în scenă în cadrul unei narațiuni numite *istoria artei*. Această narațiune stabilește o genealogie critică și problematizează mizele acestor obiecte, prin intermediul a trei subansambluri: *pictură, sculptură, arhitectură*.
2. Cuvântul “artă” nu apare astăzi decât ca un reziduu semantic al acestor narațiuni, pentru care definiția cea mai precisă ar fi următoarea: arta este o activitate constând în producerea de raporturi cu lumea cu ajutorul semnelor, al formelor, al gesturilor sau al obiectelor.

ARTĂ (SFÎRȘIT AL ARTEI)

Nu există un “sfârșit al artei” decât dintr-o perspectivă idealistă asupra istoriei. Putem, cu toate acestea, împrumuta, cu un dram de ironie, formula lui Hegel, după care “arta este pentru noi un lucru al trecutului”, pentru a o transforma într-o figură de stil: să ne păstrăm disponibili pentru ceea ce se întâmplă în prezent, care depășește întotdeauna a priori facultățile noastre de înțelegere.

ARTIST

Evocând generația conceptuală și minimalistă a anilor șaizeci, criticul Benjamin Buchloch definea artistul ca pe un “savant/filosof/artizan” oferind societății “rezultatele obiective ale muncii sale”. Această figură urma, după el, celei a “artistului ca subiect mediu și transcendent”, reprezentată de Yves Klein, Lucio Fontana sau Joseph Beuys. Recentele dezvoltări ale artei nu fac decât să nuanțeze intuiția lui Buchloch: artistul de astăzi apare ca un operator de semne, care modelează structurile de producție pentru a scoate din acestea semnificații duble. Un întreprinzător/politician/realizator. Numitorul comun al tuturor artiștilor este acela că ei *arată* ceva. Actul de a arăta este suficient pentru a defini artistul, fie că este vorba de o reprezentare sau de o desemnare.

COMPORTAMENT

1. Alături de cele două genuri acceptate, care sînt istoria lucrurilor și istoria formelor, rămîne să fie inventată o istorie a comportamentelor artistice. Este naiv să credem că istoria artei constituie un *tot* susceptibil de a înlocui în mod durabil aceste trei subansambluri. O *microbio-grafie* de artist ar releva gesturile pe care acesta le-a săvîrșit în spațiul operei sale.
 2. Artist, producător de timp.
- Toate ideologiile totalitare se caracterizează prin voința lor de a lua în stăpînire timpul trăit: ele înlocuiesc suplețea timpului trăit și inventat de către individ cu fantasma unui loc central de unde ar fi posibil să accedem la sensul global al societății. Totalitarismul caută în mod sistematic să instaureze o formă de imobilitate temporală, să uniformizeze sau să colectivizeze timpul trăit, fantasmă a eternității care urmărește, în primul rînd, să standardizeze și să controleze comportamentele. Foucault insista, așadar, pe bună dreptate asupra faptului că arta de a trăi se opunea “tuturor formelor deja prezente sau amenințătoare ale fascismului”.

CONTEXT

1. *Arta in situ* este o formă de intervenție artistică ce ia în considerare spațiul în care ea se oferă privirii. Această luare în considerare a locului de expunere de către artist consta, pînă nu

demult, în a explora configurația sa spațială și arhitecturală. A doua posibilitate, care dominează în arta anilor '90, constă într-o cercetare asupra contextului general al expoziției: structura sa instituțională, caracteristicile socio-economice în sinul cărora ea se înscrie, actorii săi. Cea din urmă metodă reclamă și cea mai mare finețe: chiar dacă asemenea studii de context au meritul de a reaminti că faptul artistic nu cade din cer într-un spațiu nepătat de nicio ideologie, este cu toate acestea necesar să inserăm această cercetare într-o viziune prospectivă depășind sociologia amuzantă. Într-adevăr, nu este suficient să extragem în mod mecanic caracteristicile sociale ale locului în care se expune (centrul de artă, orașul, regiunea, țara...), pentru a "revela" ceva. Pentru unii artiști, a căror gândire complexă constituie o veritabilă arhitectură de semnificații (Dan Asher, Daniel Buren, Jef Geys, Mark Dion), câți alți salahori conceptualiști nu ar pune în mod laborios "în relație", pentru expoziția lor de la Montélimar, producția de nuga și cifrele șomajului? Eroarea constă în a crede că sensul unui fapt estetic rezidă numai în context.

2. Art after Criticism

După ce a "depășit" filosofia (Joseph Kosuth), arta excedează astăzi filosofia critică, la propagarea punctului său de vedere arta conceptuală având o contribuție importantă. Poziția artistului "critic" poate fi pusă la îndoială, de vreme ce această poziție constă în a judeca lumea ca și cum ar fi exclus din ea prin grația divină și nu ar juca în aceasta niciun rol. Acestei atitudini idealiste îi putem opune intuiția lacaniană după care inconștientul este propriul său analist. De asemenea, ideea lui Marx, explicând că o veritabilă critică nu este nimic altceva decât critica realului existent prin realitatea însăși. Căci nu există un loc mental în care artistul s-ar putea exclude pe sine din lumea pe care o reprezintă.

CRITERIU DE COEXISTENȚĂ

Orice operă de artă produce un model de socialitate, care transpune realul sau ar putea fi tradus în el. Există deci o problemă pe care sîntem îndreptățiți să o ridicăm în fața oricărei producții estetice: "îmi permite sau nu această operă să dialoghez? Aș putea eu exista, și cum anume, în spațiul pe care îl definește?". O formă este mai mult sau mai puțin democratică: să ne amintim, pentru orice eventualitate, că formele produse de către arta regimurilor totalitare sînt peremptorii și închise în ele însele (în special prin insistența lor asupra simetriei), adică nu-i lasă privitorului posibilitatea de a le completa. (A se vedea: Relațională (estetică).)

ESTETICĂ

O noțiune care distinge umanitatea de celelalte specii animale. A-și îngropa morții, a rîde, a se sinucide nu sînt, în cele din urmă, decît corolarele unei intuiții fundamentale, cea a vieții ca formă estetică, ritualizată, pusă în formă.

FACTICITATE

Arta nu este lumea suspendării voinței (Schopenhauer) sau a dispariției contingentei (Sartre), ci un spațiu din care *facticele* a fost evacuat. Ea nu se opune în niciun fel autenticității (valoarea absurdă în ceea ce privește arta), ci substituie coerențe, chiar false, lumii iluzorii a "adevărului". Faptul de a minți prost este ceea ce-l trădează pe salahor, a cărui sinceritate, cel mult mișcătoare, sfîrșește de fiecare dată prin a afirma falsul.

FORMĂ

Unitate structurală care imită o lume. Practica artistică constă în a crea o formă susceptibilă de a "dura", făcînd să se întîlnească pe un plan coerent entități eterogene, pentru a produce un raport cu lumea.

GEST

Mișcare a corpului revelînd o stare psihologică sau urmărind să exprime o idee. Gestică este ansamblul operațiilor necesare puse în joc de către producția de opere de artă, de la fabricarea sa pînă la producția de semne periferice (acțiuni, evenimente, anecdote).

IMAGINE

A construi o operă implică inventarea unui proces de indicare. Într-un asemenea proces, orice imagine dobîndește valoarea unui act.

LOCUIRE

După ce a imaginat arhitectura și arta viitorului, artistul propune astăzi soluții pentru a le locui. Forma contemporană a modernității este ecologică, bîntuită de ocuparea formelor și de utilizarea imaginilor.

MATERIALISM CRITIC

Lumea este constituită din întîlniri materiale și aleatorii (Lucrețiu, Hobbes, Marx, Althusser). Arta este, de asemenea, formată din reuniuni hazardate, haotice, de semne și de forme. Astăzi, artiștii încep prin a crea spații în interiorul cărora întîlnirea poate surveni. Arta actuală nu prezintă rezultatul unei munci, ea este chiar această muncă sau cea viitoare.

MODERN

Idealurile modernității nu au dispărut, ci s-au adaptat: astfel, "opera de artă totală" se realizează astăzi în versiunea sa spectaculară, golită de orice conținut teleologic. Civilizația noastră compensează hiperspecializarea funcțiilor sociale prin unitatea progresivă a activităților de loisir: astfel, se poate prezice cu suficientă certitudine că experiența estetică a individului lambda de la sfîrșitul secolului douăzeci va semăna puțin sau cu dificultate cu ceea ce-și imaginau avangardiștii de la începutul secolului: între videodiscul interactiv, CD-ROM, consolele de joc cu un caracter din ce în ce mai multimedia și sofisticarea extremă a locurilor de loisir în masă, discotecile sau parcuri de agrement, ne îndreptăm către condensarea loisirilor în forme unitare. Către o artă compactă? Odată ce vor fi disponibile CD-ROM-uri sau CD-I-uri dispunînd de o suficientă autonomie, cartea, expoziția și filmul vor fi concurate de către un mod de expresie în același timp mai complet și mai constrîngător pentru gândire, distribuind sub forme noi scrierea, imaginea și sunetul.

READY-MADE

Figură artistică contemporană inventării cinematografului. Artistul își plimbă subiectivitatea-cameră prin real, definindu-se pe sine drept cameraman; muzeul joacă rolul peliculei, el înregistrează. Pentru întîia oară, odată cu Duchamp, arta nu mai constă în traducerea realului cu ajutorul semnelor, ci în prezentarea acestui real ca atare (Duchamp, frații Lumiére...).

REALISM OPERATIV

Prezentare a sferei funcționale într-un dispozitiv estetic. Opera propune un model funcțional, și nu o machetă; cu alte cuvinte, noțiunea de *dimensiune* nu mai intră în discuție, exact ca în cazul imaginii digitale, ale cărei proporții pot varia conform mărimii ecranului, care - spre deosebire de cadru - nu inserează operele într-un format prestabilit, ci materializează virtualități în x dimensiuni.

RELAȚIONALĂ (ARTĂ)

Ansamblu de practici artistice care iau ca punct de plecare teoretic și practic ansamblul relațiilor umane și contextul lor social, mai degrabă decît un spațiu autonom și privat.

RELAȚIONALĂ (ESTETICĂ)

Teorie estetică ce constă în judecarea operelor de artă în funcție de relațiile interumane pe care acestea le figurează, produc sau suscită. (A se vedea: criteriu de coexistență.)

SEMIONAUT

Artistul contemporan este un *semionaut*, el inventează traiectorii între semne.

SOCIETATE A FIGURANȚILOR

Societatea spectacolului a fost definită de Guy Debord drept momentul istoric în care marfa a ajuns la "ocuparea totală a vieții sociale", capitalul ajungând "la un asemenea grad de acumulare" încât a devenit imagine. Astăzi ne aflăm într-un stadiu ulterior acestei dezvoltări spectaculare: individul a trecut de la un statut pasiv, pur receptiv, la activități minimale dictate de către imperativele comerciale. Astfel, consumul televizual se diminuează în favoarea jocurilor video; tot astfel, ierarhia spectaculară privilegiază "monadele vide", adică manechinele sau politicienii fără program; astfel, fiecare se vede somat să fie celebrat preț de un sfert de oră prin intermediul unui joc televizat, al unui sondaj pe stradă sau al unui fapt divers. Este domnia "Omului infam", definit de Michel Foucault drept individul anonim și "obișnuit" pus pe neașteptate în lumina proiectoarelor mediatiche. Iată-ne invitați să devenim *figuranți* ai spectacolului, după ce am fost considerați consumatori săi. Această mutație se explică istoric: după căderea blocului sovietic, capitalismul nu mai găsește niciun obstacol pe drumul său. Dispunind de totalitatea câmpului social, el își poate permite să incite indivizii să se zbenguie în spațiile de libertate pe care le-a delimitat. Astfel, după societatea consumului asistăm la ivirea societății figuranților, în care individul evoluează ca un locșitor al libertății, garant al spațiului public.

STIL

Mișcare a unei opere, traiectoria sa. "Stilul unei gândiri este mișcarea sa" (Gilles Deleuze și Félix Guattari).

TRAILER (EFECTUL)

După ce a fost un eveniment în sine (pictura clasică), iar mai apoi înregistrarea grafică a unui eveniment (ca în opera lui Jackson Pollock, unde documentele fotografice dau seama de un *performance* sau de o acțiune), opera de artă își asumă astăzi adesea rolul unui trailer [*bande-annonce*, clip promoțional] pentru un eveniment viitor sau pentru totdeauna amînat.

POSTPRODUCȚIE

CULTURA CA SCENARIU:

CUM REPROGRAMEAZĂ ARTA LUMEA CONTEMPORANĂ

INTRODUCERE

E simplu, ființa umană produce opere, iar noi facem cu ele ceea ce avem de făcut, le utilizăm în folosul nostru. (Serge Daney)

“Postproducție”: un termen tehnic, utilizat în lumea televiziunii, a cinematografului și a videoului. El desemnează ansamblul prelucrărilor efectuate asupra unui material înregistrat: montajul, includerea altor surse vizuale sau sonore, subtitrarea, dublajele de voce și efectele speciale. Ca ansamblu de activități legate de industria serviciilor și de reciclare, postproducția aparține deci sectorului terțiar, în contrast cu cel industrial sau agricol – cel al producției de materii brute.

Începînd cu anii nouăzeci, un număr din ce în ce mai mare de artiști interpretează, reproduc, reexpun sau utilizează opere realizate de alții sau produse culturale disponibile. Această artă a postproducției corespunde multiplicării ofertei culturale, însă, totodată, corespunde, în mod indirect, anexării de către lumea artei a unor forme pînă atunci ignorate sau disprețuite. Despre acești artiști care își inserează propria operă în cea a altora s-ar putea spune că ei contribuie la abolirea distincției tradiționale între producție și consum, creație și copie, *ready-made* și operă originală. Materia pe care o manipulează nu mai este *primă*. În cazul lor, deja nu mai poate fi vorba de elaborarea unei forme utilizînd un material brut, ci de lucrul cu obiecte care sînt deja în circulație pe piața culturală, cu alte cuvinte, cu obiecte deja *informate* de alții. Noțiunile de originalitate (a fi la originea a...) și chiar de creație (a face ceva din nimic) se estompează încetul cu încetul în acest nou peisaj cultural marcat de figurile îngemănate ale DJ-ului și ale programatorului, ambele avînd sarcina de a selecta obiecte culturale și a le insera în contexte deja stabilite.

Estetica relațională, pentru care această carte constituie un soi de continuare, descria sensibilitatea colectivă în cadrul căreia se înscriu noile forme de practică artistică. Ambele își iau ca punct de plecare spațiul mental în continuă schimbare deschis reflecției de către internet, principal mijloc de comunicare al epocii informației în care am intrat. Însă *Estetica relațională* se ocupa de versantul convivial și interactiv al acestei revoluții (de ce artiștii sînt preocupați să producă modele de socialitate, să se situeze ei înșiși în sfera relațiilor interumane), în vreme ce *Postproducție* acordă atenție formelor de cunoaștere generate de apariția rețelei: într-un cuvînt, cum să te orientezi în haosul cultural și cum să deduci din acesta noi moduri de producție. Într-adevăr, este uimitor faptul că instrumentele cel mai des utilizate astăzi de artiști pentru a produce aceste modele relaționale sînt opere sau structuri formale

preexistente, ca și cum lumea produselor culturale și cea a operelor de artă ar constitui un strat autonom, capabil să furnizeze instrumente de legătură între indivizi; ca și cum instaurarea unor forme noi de socialitate și o veritabilă critică a formelor de viață contemporane ar trece prin modificarea atitudinii față de patrimoniul artistic, prin producerea de noi relații cu cultura în genere și cu opera de artă în particular.

Cîteva opere emblematice ne permit să schițăm contururile unei tipologii a postproducției.

Reprogramarea operelor existente

În videoul *Fresh Acconci* [Acconci proaspăt] (1995), Mike Kelley și Paul McCarthy înregistrează actori profesioniști și modele interpretînd *performance*-uri de Vito Acconci. În *Untitled (One Revolution per Minute)* [Fără titlu (O revoluție pe minut)] (1996), Rirkrit Tiravanija concepe o instalație încorporînd lucrări de Olivier Mosset, Allan McCollum și Ken Lum; la MoMa, el anexează o construcție de Philip Johnson, invitînd copiii să deseneze acolo: *Untitled (Playtime)* [Fără titlu (Timp de joacă)], 1997. Pierre Huyghe proiectează un film de Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* [Intersecție conică], în chiar locul în care acesta a fost turnat (*Light Conical Intersect* [Intersecție conică luminoasă], 1997). În seria intitulată *Plenty Objects of Desire* [Nenumărate obiecte ale dorinței], Svetlana Heger & Plamen Dejanov expun pe platforme minimaliste operele de artă și obiectele de design pe care le-au cumpărat. Jorge Pardo manipulează în instalațiile sale lucrări de Alvar Aalto, Arne Jacobsen și Isamu Noguchi.

A locui forme și stiluri istoricizate

Félix Gonzalez-Torrès a utilizat vocabularele formale ale artei minimale sau ale antiformei, recodificîndu-le, cu aproape treizeci de ani mai tîrziu, conform propriilor preocupări politice. Același glosar al artei minimale este deturmat de Liam Gillick către o arheologie a capitalismului, de Dominique Gonzalez-Foerster către sfera intimului, de Jorge Pardo către o problematizată a utilizării și de Daniel Pflumm către o chestionare a noțiunii de producție. Sarah Morris utilizează în pictura sa grila modernistă pentru a descrie caracterul abstract al schimburilor economice. În 1993, Maurizio Cattelan a expus *Untitled* [Fără titlu], o pînză care reproduce faimosul Z al lui Zorro în stilul lacerărilor lui Lucio Fontana. Xavier Veilhan a expus *La Forêt* [Pădurea] (1998), a cărei pîslă brună îi evoca pe Joseph Beuys și Robert Morris, într-o structură care reamintea de sculpturile *penetrabile* ale lui Jesus Soto. Angela Bulloch, Tobias Rehberger, Carsten Nicolai, Sylvie Fleury, John Miller și Sidney Stucki, pentru a menționa doar cîteva nume, adaptează structuri și forme minimale, pop sau conceptuale unor problematici personale, mergînd pînă la a duplica secvențe întregi din opere de artă deja existente.

Utilizarea imaginilor

La *Aperto* a Bienalei de la Veneția din 1993, Angela Bulloch a expus o înregistrare video a filmului de science-fiction *Solaris*, al lui Andrei Tarkovski, înlocuind banda sonoră cu propriile sale dialoguri. *24 Hour Psycho* [Psycho de 24 de ore] (1997) este o lucrare de Douglas Gordon constînd într-o proiecție cu încetinitorul a filmului lui Alfred Hitchcock, astfel încît să poată rula timp de douăzeci și patru de ore. Kendell Geers izolează secvențe din filme bine-cunoscute (Harvey Keitel rînjind în *Bad Lieutenant*, o scenă din *Exorcistul*) și le înlănțuie în buclă în cadrul propriilor sale instalații video sau extrage scene de împușcături din repertoriul cinematografic contemporan și le proiectează pe două ecrane plasate față în față (*TW-Shoot*, 1998–1999).

Utilizarea societății ca repertoriu de forme

Cînd Matthieu Laurette este rambursat pentru produse pe care le consumă folosind în mod sistematic cupoane promoționale (“Satisfacție garantată sau primiți banii înapoi”), el operează în interstițiile sistemului de marketing. Atunci cînd creează episodul-pilot pentru un joc de televiziune bazîndu-se pe principiul trocului (*El Gran trueque*, 2000) sau cînd instituie o bancă *off-shore* cu ajutorul fondurilor provenind din cutiile de donații plasate la intrarea centrelor de artă (*Laurette Bank Unlimited*, 1999), el se joacă cu formele economice ca și cum acestea ar fi liniile și culorile unui tablou. Jens Haaning transformă centrele de artă în magazine de import-export sau în ateliere de creație clandestine; Daniel Pflumm își apropiază logourile multinaționalelor și le oferă o viață plastică proprie. Svetlana Heger & Plamen Dejanov acceptă orice slujbă găsec pentru a putea achiziționa “obiecte ale dorinței” și își închiriază forța de muncă pentru BMW pe întreaga durată a anului 1999. Michel Majerus, care a integrat tehnica *sampling*-ului în practica sa picturală, exploatează bogatul zăcămint vizual al ambalajelor publicitare.

Investirea modei și a mass-mediei

Operele Vanessei Beecroft provin dintr-o intersecție între *performance* și protocolul fotografiei de modă; ele fac apel la forma *performance*-ului fără a putea fi însă reduse la acesta. Sylvie Fleury își indexează producția în universul glamour al tendințelor oferite de magazinele pentru femei. “Atunci cînd nu am o idee precisă despre ce culori să utilizez în operele mele”, spune ea, “folosesc una din noile culori de la Chanel.” John Miller a produs o serie de picturi și instalații bazate pe estetica platourilor jocurilor de televiziune. Wang Du selectează imagini publicate în presă și le reproduce tridimensional sub forma unor sculpturi din ipsos pictat.

Toate aceste practici artistice, deși extrem de eterogene sub aspect formal, au în comun recursul la forme *deja produse*. Ele stau mărturie pentru dorința de a înscrie opera de artă într-o rețea de semne și semnificații, în loc de a o considera o formă autonomă sau originală. Nu mai este vorba de a face tabula rasa sau de a crea pe baza unui material virgin, ci de găsi mijloace de inserție în nenumăratele fluxuri ale producției. “Lucrurile și gândurile”, scrie Gilles Deleuze, “răsăr și cresc prin mijloc și acolo trebuie să te instalezi, acolo se pliază ele întotdeauna.”¹ Întrebarea artistică nu mai este: “ce să facem nou?”, ci mai curînd: “ce să facem cu ceea ce avem?”. Cu alte cuvinte, cum să producem singularitate și să elaborăm sens pornind de la această masă haotică de obiecte, nume și referințe care constituie lumea noastră cotidiană? Artiștii de astăzi mai mult *programează* formele decît le compun: mai degrabă decît să transfigureze un material brut (pînza albă, lutul etc.), ei se folosesc de ceea ce este deja *dat*. Într-un univers de produse de vînzare, forme preexistente, semnale deja emise, clădiri deja construite, cărări deja marcate de predecesori, artiștii nu mai consideră cîmpul artistic (și la acesta s-ar putea adăuga televiziunea, cinematograful sau literatura) ca un muzeu conținînd opere care trebuie citate sau “depășite”, cum ar dori ideologia modernistă a noului, ci ca o multitudine de depozite pline de unelte care trebuie folosite, grămezi de date de manipulat, de regizat și de reexpus. Cînd Rirkrit Tiravanija ne propune să facem experiența unei structuri formale în care el face de mîncare, nu realizează un *performance*, ci se servește de forma *performance*-ului. Scopul său nu este acela de a chestiona limitele artei: el folosește formele care slujeau acestei interogații în anii șaizeci pentru a produce însă cu totul alte efecte. De altfel, Tiravanija citează adesea propoziția lui Wittgenstein: “Don’t look for the meaning, look for the use” [Nu căutați înțelesul, ci utilizarea].

Prefixul “post” nu semnaleză aici nicio negare sau depășire, ci desemnează o zonă de activități, o atitudine. Procesele avute aici în vedere nu constau în a produce imaginile unor imagini, ceea ce ar fi o ipostază destul de manieristă, nici în a ne lamenta de faptul că “totul a fost deja făcut”, ci în a inventa protocoale de utilizare pentru modurile de reprezentare și structurile formale existente. Este vorba, în fapt, de luarea în posesie a tuturor codurilor existente într-o cultură, a tuturor formelor vieții cotidiene, a tuturor operelor patrimoniului mondial și de punerea lor în funcțiune. Pentru a învăța să utilizăm formele, cum ne invită să facem artiștii în cauză, trebuie în primul rînd să știm cum să ni le *apropriem* și să le locuim.

Practica DJ-ului, activitățile unui *web surfer* și cele ale artiștilor postproducției presupun toate o configurație de cunoaștere similară, care se caracteri-

zează prin inventarea unor itinerare prin cultură. Toți trei sînt *semionauți* care produc în primul rînd trasee originale printre semne. Fiecare operă se naște dintr-un scenariu pe care artistul îl proiectează asupra culturii, considerată drept cadrul unei narațiuni – care la rîndul său proiectează noi scenarii posibile, într-o mișcare nesfîrșită. DJ-ul activează istoria muzicii copiind și lipind bucle sonore, punînd în relație produse deja înregistrate. La rîndul lor, artiștii locuiesc activ formele sociale și culturale. Utilizatorul de internet își poate crea propriul său site sau propria sa *homepage*; constrîns fără încetare să reordoneze informația obținută, el inventează trasee care pot fi înregistrate în propriile sale *bookmarks* și reproduse după bunul său plac. Atunci cînd pornim un motor de căutare în urmărirea unui nume sau a unei tematici, miriade de informații provenind dintr-un labirint de baze de date se înscriu pe ecran. Internautul își imaginează legături, relații de similitudine între site-uri disparate. Un *sampler*, mașină de reprocesare a produselor muzicale, implică, la rîndul său, o activitate permanentă; a asculta discuri devine o muncă în sine, care relativizează frontiera dintre receptare și practică, producînd astfel noi cartografii ale cunoașterii. Această reciclare a sunetelor, imaginilor și formelor implică o neîncetată navigare prin meandrele istoriei culturii – navigare care sfîrșește prin a deveni ea însăși subiectul practicii artistice. Nu este oare arta, după cum spunea Marcel Duchamp, “un joc între toți oamenii din toate epocile”? Postproducția este forma contemporană a acestui joc.

Atunci cînd un muzician utilizează un *sample*, el știe că propria sa contribuție va putea fi la rîndul său reutilizată, servind drept materie primă pentru o nouă compoziție. El consideră firesc ca tratamentul sonor aplicat *buclei* împrumutate să poată genera, la rîndul său, noi interpretări și așa mai departe. Odată cu muzica derivată din *sampling*, *piesa* nu reprezintă nimic mai mult decît un punct distinct într-o cartografie în mișcare. Ea este prinsă într-un lanț, iar semnificația sa depinde parțial de poziția pe care o ocupă în acest lanț. În mod similar, într-un forum de discuții on-line, un mesaj dobîndește valoare în momentul în care este reluat și comentat de altcineva. Astfel, opera de artă contemporană nu se poziționează drept punctul final al “procesului creator” (un “produs finit” de contemplat), ci ca un site de macaz, un portal, un generator de activități. Se bricolează pornind de la producție, se navighează pe o rețea de semne, inserînd formele pe linii deja existente.

Ceea ce reunește diversele configurații ale utilizării artistice a lumii este tocmai ștergerea granițelor dintre consum și producție. “Chiar dacă este iluzoriu și utopic”, explică Dominique Gonzalez-Foerster, “ceea ce contează este introducerea unui tip de egalitate, presupunerea faptului că între mine – cel aflat la originea unui dispozitiv, a unui sistem – și celălalt, aceleași capacități și posibilitatea unui raport de egalitate îi permit acestuia să-și organizeze propria sa poveste în raport cu ceea ce tocmai a văzut, cu ajutorul propriilor

1. Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 219 [Tratative, trad. de Bogdan Ghiu și Ovidiu Țichindeleanu, Cluj, Idea Design & Print, 2005, p. 139].

sale referințe.”² În această nouă formă de cultură, pe care am putea-o descrie drept o cultură a utilizării sau o cultură a activității, opera de artă funcționează, așadar, drept terminalul temporar al unei rețele de elemente interconectate, ca o narațiune care prelungeste și reinterpretează narațiunile precedente. Fiecare expoziție închide în sine scenariul alteia; fiecare operă poate fi inserată în programe diferite și utilizată pentru construirea unor multiple scenarii. Opera de artă nu mai este un terminal, ci doar un moment în lanțul infinit de contribuții.

Această cultură a utilizării presupune o profundă transformare a statutului operei de artă. Depășind rolul său tradițional, cel de receptacol al viziunii artistului, ea funcționează de acum ca un agent activ, ca o partitură, un scenariu în desfășurare, un cadru care posedă autonomie și materialitate în grade diferite, forma sa fiind capabilă să oscileze de la o simplă idee pînă la sculptură sau tablou. Generînd comportamente și reutilizări potențiale, arta ajunge să conteste cultura “pasivă”, ce pune față în față mărfurile și consumatorii lor, făcînd ca formele în care se derulează existența noastră cotidiană și obiectele culturale propuse spre apreciere să funcționeze efectiv. Și dacă creația artistică ar putea fi comparată astăzi cu sportul colectiv, departe de mitologia clasică a efortului solitar? “Privitorii sînt cei care fac tablourile”, spunea Duchamp, o remarcă, de altfel, de neînțeles dacă nu o raportăm la intuiția duchampiană a emergenței unei culturi a *utilizării*, în care sensul ia naștere dintr-o colaborare, din negocierea dintre artist și cel care vine să privească opera. De ce n-ar fi posibil ca sensul unei opere de artă să provină atît din sensul pe care i-l conferă artistul, cît și din întrebuițarea pe care i-o acordăm? Acesta este sensul a ceea ce ne-am putea hazarda să numim un *comunism formal*.

I. UTILIZAREA OBIECTELOR

Diferența între artiștii care produc lucrări plecînd de la obiecte deja produse și cei care operează *ex nihilo* este cea pe care Karl Marx, în *Ideologia germană*, o percepea între “mijloacele de producție naturale” (spre exemplu, munca pămîntului) și “mijloacele de producție create de civilizație”. În primul caz, continuă Marx, indivizii sînt subordonați naturii. În cel de-al doilea, ei au de-a face cu un “produs al muncii”, și anume cu *capitalul*, o combinație de muncă acumulată și de instrumente de producție. Acestea sînt “menținute laolaltă doar prin schimb”, tranzacție interumană obiectivată de cel de-al treilea termen, banul.

Arta secolului al XX-lea se dezvoltă conform unei scheme similare: revoluția industrială și-a făcut aici simțite efectele, însă cu oarecare întîrziere. Atunci cînd Marcel Duchamp a expus în 1914 un uscător de sticle și a utilizat drept “mijloace de producție” un obiect produs în serie, el a transferat procesul capitalist de producție (a lucra pe baza *muncii acumulate*) în sfera artei, indexînd, în același timp, rolul artistului în lumea schimbului: el a descoperit o subită afinitate cu neguțătorul, a cărui muncă este aceea de a transfera obiectele dintr-un loc în altul.

Duchamp a pornit de la principiul conform căruia consumul este de asemenea un mod de producție, așa cum a făcut și Marx, care scria în *Contribuții la critica economiei politice*: “consumul este totodată, și în mod nemijlocit, producție, așa cum în natură consumarea elementelor și a substanțelor chimice este totodată producție a plantei”. Fără a mai pune la socoteală faptul că “în procesul nutriției, care este una dintre formele consumului, omul își produce propriul său corp”.¹ Astfel, un produs devine un produs real doar în actul consumării; căci, după cum continuă Marx, “o haină devine realmente haină abia atunci cînd este purtată. O casă nelocuită nu este, de fapt, o casă reală”.² Mai mult, întrucît consumul creează nevoia pentru o nouă producție, consumul este atît motorul, cît și motivul său. Aceasta este virtutea primă a *ready-made*-ului: stabilirea unei echivalențe între alegere și fabricare, între consum și producție. Ceea ce e dificil de acceptat într-o lume guvernată de ideologia creștină a efortului (“Vei munci cu sudoarea frunții tale”) sau în cea a muncitorului-erou stahanovist.

În *Arts de faire, L'invention du quotidien*³, Michel de Certeau examinează mișcările ascunse dedesubtul suprafeței netede a cuplului Producție-Consum,

1. Karl Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, București, Editura Politică, 1960, p. 230. (N. tr.)

2. *Ibidem*. (N. tr.)

3. Michel de Certeau, *Arts de faire, L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1980.

2. Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Catalog de expoziție, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1999, p. 82.

arătînd că, departe de pura pasivitate la care este redus, consumatorul se angajează într-un ansamblu de operațiuni comparabile cu o veritabilă “producție tacită” și clandestină. A te folosi de un obiect înseamnă în mod necesar a-l interpreta. A utiliza un produs înseamnă uneori a-i trăda conceptul; iar a citi, a privi o operă de artă sau a viziona un film înseamnă, de asemenea, a ști cum să le deturmez: utilizarea este un act de micropiratare, gradul zero al postproducției. Folosind televiziunea, cărțile sau înregistrările de care dispune, utilizatorul culturii desfășoară o retorică de practici și “șiretlicuri” care se aseamănă cu un enunț și, prin urmare, cu un limbaj mut, căruia îi putem repertoria figurile și codurile.

Începînd cu limba care îi este impusă (*sistemul de producție*), locutorul își construiește propriile fraze (*actele vieții cotidiene*), reapropriindu-și astfel, prin mici bricolaje clandestine, ultimul cuvînt al lanțului productiv. Producția devine în acest fel “lexicul unei practici”, altfel spus, materia intermediară din care pot fi articulate noi enunțuri, în loc să reprezinte o împlinire a ceva. Ceea ce contează cu adevărat este ceea ce facem cu elementele care ne sînt puse la dispoziție. În acest fel, sîntem locatari ai culturii: societatea este un text a cărui regulă lexicală este producția, o lege pe care utilizatori așa-zis pasivi o deturneză *din interior*, prin intermediul practicilor postproducției. Fiecare operă, sugerează Michel de Certeau, este “locuibilă în maniera unui apartament închiriat”. Ascultînd muzică sau citind o carte, producem un nou material, beneficiînd în fiecare zi de tot mai multe mijloace tehnice de a ne organiza această producție: telecomenzi, videorecordere, computere, MP3-uri, instrumente de selecție, recompunere și decupaj... Artiștii “postproducători” sînt muncitorii calificați ai acestei reaproprieri culturale.

1. UTILIZAREA PRODUSULUI, DE LA DUCHAMP LA JEFF KOONS

Aproprieria este, într-adevăr, primul stadiu al postproducției: deja nu mai este vorba de a fabrica un obiect, ci de a alege unul dintre cele existente și a-l utiliza sau modifica conform unei intenții specifice. Marcel Broodthaers spunea că “începînd cu Duchamp, artistul este autorul unei definiții”, care e pe cale de a se substitui celei a obiectelor pe care el le-a ales. Cu toate acestea, nu istoria aproprierii (care rămîne să fie scrisă) este obiectul acestei cărți, care va menționa doar cîteva dintre figurile sale, folositoare pentru înțelegerea artei celei mai recente. Dacă procedeul aproprierii își are rădăcinile în Istorie, povestirea mea va începe aici cu *ready-made*-ul, care, în raport cu istoria artei, reprezintă prima sa manifestare conceptualizată. Cînd Marcel Duchamp expune un obiect manufacturat (un uscător de sticle, un pisoar, o lopată pentru zăpadă...) ca pe o operă a spiritului, el deplasează problematica *procesului creator*, punînd accentul asupra viziunii pe care artistul o aduce asupra unui obiect, în detrimentul vreunei abilități manuale. El susține că actul de a alege este suficient pentru a întemeia procesul artistic, la fel cum sînt actul de a fabrica, de a picta, de a sculpta: “a oferi o nouă idee” asupra

unui obiect constituie deja o producție. Duchamp completează astfel definiția termenului: a crea înseamnă a insera un obiect într-un nou scenariu, a-l considera drept personaj într-o narațiune.

În anii șaizeci, principala diferență între noul realism european și popul american rezidă în natura modului de a se raporta la consum. Arman, César și Daniel Spoerri par fascinați de actul consumului însuși, căruia îi expun rămășițele. Pentru ei, consumul este cu adevărat un fenomen abstract, un mit al cărui subiect invizibil pare ireductibil la orice figurare. Dimpotrivă, Andy Warhol, Claes Oldenburg și James Rosenquist își îndreaptă privirea asupra cumpărării, asupra impulsului vizual care-i îndeamnă pe indivizi să dobîndească un anume produs: scopul lor este mai puțin acela de a documenta un fenomen sociologic, cît, mai degrabă, cel de a exploata o nouă materie iconografică. Ei investighează, așadar, mai presus de toate, publicitatea și mecanica frontalității vizuale, în vreme ce europenii explorează lumea consumului prin filtrul mării metafore organice, privilegiînd valoarea de întrebuițare a lucrurilor în detrimentul celei de schimb. Noii realști sînt mai interesați de utilizarea impersonală și colectivă a formelor decît de utilizarea lor individuală, după cum demonstrează în mod admirabil lucrările creatorilor de afișe Raymond Hains și Jacques de la Villeglé: autorul anonim și multiplu al imaginilor pe care aceștia le colecționează și le expun drept opere de artă este orașul însuși. Nimeni nu consumă, “se” consumă. Daniel Spoerri ne prezintă poezia resturilor mesei, Arman pe cea a coșurilor de gunoi și a grămezilor; César expune un automobil avariat, ajuns la sfîrșitul destinului său de autovehicul. Cu excepția lui Martial Raysse, de altfel cel mai “american” dintre europeni, preocuparea acestora rămîne mereu aceea de a expune produsul final al procesului de consum, practicat de către alții. Noii realști au inventat, astfel, un fel de postproducție la pătrat: subiectul lor este, desigur, consumul, însă un consum realizat într-o manieră abstractă, generică și anonimă, în vreme ce popul explorează condiționările vizuale (publicitate, ambalaje) ce însoțesc consumul de masă. Prin recuperarea unor obiecte deja utilizate, noii realști sînt primii pictori peisagiști ai consumului, autorii primelor naturi moarte ale societății industriale.

Odată cu pop-art, noțiunea de consum va constitui, dimpotrivă, o temă abstractă legată de producția de masă, care nu va dobîndi o valoare concretă decît la începutul anilor optzeci, cînd va fi atașată dorințelor individuale. Artiștii care se revendică din *simulaționism* vor considera, așadar, opera de artă drept o “marfă absolută”, iar creația drept un simplu erzaț al actului consumului. *Cumpăr, deci exist*, după cum nota de altfel Barbara Kruger. Este vorba de a prezenta obiectul din unghiul pulsivității de a cumpăra, din cel al dorinței, la jumătatea distanței dintre inaccesibilitate și disponibilitate. Aceasta e și sarcina marketingului, care este adevăratul subiect al operelor simulaționiste. Haim Steinbach amplasează, astfel, obiecte produse în serie sau anti-chități pe etajere minimale și monocrome. Sherrie Levine expune copii exacte

ale unor lucrări de Joan Miró, Walker Evans sau Edgar Degas. Jeff Koons colează anunțuri publicitare, recuperează iconuri kitsch sau expune mingi de baschet plutind imponderabile în containere immaculate. Ashley Bickerton realizează un autoportret compus din logourile produselor pe care le utilizează în viața cotidiană.

Pentru simulaționiști, opera rezultă dintr-un contract stipulând importanța egală a consumatorului și a artistului-furnizor. Koons utilizează, astfel, obiectele drept vectori ai dorinței: "Sistemul capitalist occidental concepe obiectul ca o recompensă pentru munca depusă sau pentru reușită [...]. Odată ce aceste obiecte au fost acumulate, ele definesc personalitatea sinelui, îi realizează și îi exprimă dorințele".⁴ Koons, Levine sau Steinbach ne apar, așadar, drept veritabili intermediari, *curtieri ai dorinței*⁵, ale căror lucrări reprezintă simple simulacre, imagini născute mai degrabă dintr-un studiu de piață decât dintr-o anumită "nevoie interioară", valoarea cea mai demonetizată, de altfel. Obiectul obișnuit de consum este dublat de un altul, pur virtual, desemnând o "stare inaccesibilă", o lipsă (Jeff Koons). Artistul consumă lumea în locul privitorului și pentru acesta. El aranjează obiectele în vitrine care neutralizează noțiunea de utilizare în favoarea unui fel de schimb neîntrerupt, în care momentul *prezentării* este sacralizat. Astfel, prin intermediul structurii generice a etajerelor pe care le utilizează, Haim Steinbach evidențiază predominanța acestora în universul nostru mental: privim doar ceea ce este bine prezentat, un fel de a spune că ne dorim doar ceea ce este dorit de ceilalți. Obiectele pe care le expune pe etajerele sale de lemn și formica "sînt cumpărate sau adunate, dispuse, sortate laolaltă și comparate. Ele pot fi deplasate și aranjate într-un mod anume, dar odată împachetate sînt separate din nou; și rămîn obiecte, ca și cele pe care le găsești într-un magazin".⁶ Subiectul operei sale nu-l constituie nimic altceva decât ceea ce se împlinșă în cadrul oricărui schimb.

2. PIAȚA DE VECHITURI, FORMA ARTISTICĂ DOMINANTĂ A ANILOR NOUĂZECI

După cum explică Liam Gillick, "în anii optzeci, o mare parte a producției artistice părea să semnifice faptul că artiștii mergeau la cumpărături în magazinele potrivite. Acum, s-ar putea spune că noii artiști merg de asemenea la cumpărături, însă în magazinele nepotrivite sau, altfel spus, în orice tip de magazin".⁷

4. Jeff Koons, dintr-un interviu cu Giancarlo Politi, în *Flash Art*, nr. 132, februarie-martie 1987, citat de Ann Goldstein în *A Forest of Signs: Art in the Crisis of Representation*, Los Angeles, Ed. Catherine Guidis, Museum of Contemporary Art, 1989, p. 39.

5. Expoziția *Les courtiers du désir*, Centre Pompidou, Paris, 1987.

6. "They are bought or taken, placed, matched, and compared. They are moveable, arranged in a particular way, and when they get packed they are taken apart again, and they are as permanent as objects are when you buy them in a store."

7. În catalogul *No Man's Time*, CNAC, villa Arson, 1991.

Am putea reprezenta trecerea de la anii optzeci la anii nouăzeci prin juxtapunerea a două fotografii: una a unei vitrine de magazin, cealaltă a unei piețe de vechituri sau a unei galerii comerciale dintr-un aeroport. De la Jeff Koons la Rirkrit Tiravanija, de la Haim Steinbach la Jason Rhoades, un sistem formal a fost înlocuit cu un altul, iar modelul vizual dominant este mai apropiat de talcioc, de bazar, de târg, o adunătură temporară și nomadă de materiale precare și produse de diverse proveniențe. Reciclarea (o metodă) și dispunerea haotică (o estetică) suplinesc în calitate de matrici formale vitrinele și rafturile de magazin.

De ce a devenit piața referința omniprezentă a practicilor artistice contemporane? Mai întii, întrucît ea reprezintă o formă colectivă, un conglomerat haotic, proliferant și mereu reînnoit, care nu depinde de autoritatea unui singur autor: o piață este o structură compusă din multiple contribuții individuale. Mai apoi, întrucît, în cazul pieței de vechituri, aceasta este locul unei reorganizări mai bune sau mai proaste a producției trecute. În fine, întrucît ea întruchipează și concretizează fluxul și relațiile umane care au tins către dezincarnare odată cu industrializarea comerțului și apariția cumpărăturilor on-line. O piață de vechituri este, prin urmare, locul în care produse de proveniențe multiple converg, așteptînd noi utilizări. O veche mașină de cusut poate deveni masă de bucătărie, iar un poster publicitar din 1975 poate servi la decorarea unei camere de zi. Printr-un involuntar omagiu adus lui Marcel Duchamp, este vorba de a acorda unui obiect "o nouă idee". Un obiect altădată utilizat în conformitate cu conceptul pentru care a fost produs își găsește în standurile pieței de vechituri noi utilizări potențiale.

În 1996, Dan Cameron a reutilizat opoziția lui Claude Lévi-Strauss între "crud și gătit" ca titlu al uneia dintre expozițiile organizate de el: pe de o parte, artiști care transformau materialele și le făceau de nerecunoscut ("gătitul"), pe de altă parte, artiști care păstrau aspectul singular al acestor materiale ("crudul"). Forma pieței este locul rezervat prin excelență acestei stări brute: o instalație de Jason Rhoades, de exemplu, se prezintă ca o compoziție unitară constituită din obiecte care își păstrează totuși fiecare autonomia sa expresivă, în maniera tablourilor lui Arcimboldo. Din punct de vedere formal, opera lui Rhoades este mai apropiată decât ar părea de cea a lui Rirkrit Tiravanija. *Untitled (Peace Sells)* [Fără titlu (Pacea vinde)], pe care cel din urmă a creat-o în 1999, este o expunere exuberantă de elemente dispartate care mărturisesc clar rezistența la unificarea diversului perceptibilă în întreaga sa operă. Dar Tiravanija organizează elementele multiple care îi compun instalațiile astfel încît să le sublinieze valoarea de întrebuintare, în vreme ce Rhoades pune în scenă obiecte care par dotate cu o logică autonomă, indiferentă față de cea umană. Putem percepe aici una sau mai multe linii directe, structuri imbricate unele în celelalte, însă fără ca atomii puși laolaltă de către artist să se amestece complet într-un întreg organic. Fiecare obiect pare a rezista unificării sale într-o imagine coerentă, mulțumindu-se să se topească în subansambluri care sînt din cînd în cînd transplantate dintr-o structură în alta.

Domeniul formelor la care se referă Rhoades evocă, așadar, eterogenitatea rafturilor într-o piață și hoinăreala pe care aceasta o presupune: "Este vorba de relații între oameni, precum cele dintre mine și tatăl meu, sau dintre pătlăgele și bulion, fasole și buruieni, buruieni și porumb, dintre porumb și pământ și dintre pământ și cablurile de fier".⁸ Referindu-se în mod explicit, cel puțin la începuturile sale artistice, la piețele populare californiene, instalațiile sale constituie o imagine alarmantă a unei lumi fără niciun centru posibil, prăbușindu-se din toate părțile sub povara producției și a imposibilității practice a reciclării. Vizitându-le, presimțim că sarcina artei nu mai este aceea de a propune o sinteză artificială între elemente eterogene, ci de a genera "mase critice" formale prin intermediul cărora structura familială a pieței se transformă într-un imens depozit pentru vânzarea de mărfuri on-line, ba chiar într-un monstruos oraș de reziduuri. Lucrările sale sînt compuse din materiale și unelte, numai că la o scară mult disproporționată: "grămezi de țevi, grămezi de unelte, grămezi de materiale textile, toate aceste lucruri în cantități industriale..."⁹ Rhoades adaptează *junk fair*-ul american la scara Los Angelesului, prin intermediul experienței, crucială pentru opera sa, de a conduce un automobil. Cînd i s-a cerut să explice evoluția lucrării sale *Perfect World* [O lume perfectă], el a replicat: "Adevărata mare schimbare în noua mea lucrare este automobilul". Cîerculînd în al său Chevrolet Caprice, el a fost "înăuntrul și în afara minții [sale], simultan înăuntrul și în afara realității", în vreme ce achiziționarea unui Ferrari a modificat relația sa cu orașul și cu propria sa operă: "Conducînd între atelier și multe alte locuri, conduc fizic, este o imensă energie, dar nu mai este aceeași hoinăreală visătoare de mai înainte".¹⁰ Spațiul operei este spațiul urban, traversat la o anumită viteză: obiectele care subzistă sînt, de aceea, în mod necesar fie enorme, fie reduse la mărimea habitaculului mașinii, care preia rolul unui instrument optic permițîndu-ne să selectăm forme.

Opera lui Thomas Hirschhorn pune în scenă spații de schimb, precum și locuri în care individul pierde contactul cu socialul și este încastrat într-un fundal abstract: un aeroport internațional, ferestrele unui mare magazin, sediul central al unei corporații... În instalațiile sale, folii de aluminiu sau de peliculă de film înfășoară formele vagi ale cotidianului, care, uniformizate în acest fel, sînt proiectate în forme-rețea monstruoase, proliferante și tentaculare. Cu toate acestea, opera sa se raportează la forma pieței, în măsura în care introduce în interiorul acestor locuri tipice pentru economia globali-

8. "It's about relationships to people, like me and my dad, or tomatoes to squash, beans to weeds, and weeds to the corn, the corn to the ground and the ground to the extension cords." In Jason Rhoades. *Perfect World*, Catalog de expoziție la Deichtorhallen Hamburg, Oktagon, 2000.

9. *Ibidem* ("pile of pipes, pile of clamps, pile of paper, pile of fabric, all these industrial quantities of things...").

10. *Ibidem*.

zată elemente de rezistență și de informare: tratate politice, articole decupate din ziare, posturi de televiziune, imagini mediatice. Vizitatorul care se mișcă prin ambiencele create de Hirschhorn traversează stînjinit un organism abstract, viscos și haotic. El poate identifica obiectele pe care le întîlnește, ziare, produse, vehicule, obiecte obișnuite, dar sub forma unor spectre viscoase, ca și cum un virus informatic ar fi devastat spectacolul lumii și l-ar fi înlocuit cu un erzaț modificat genetic. Aceste produse obișnuite sînt prezentate în stare larvară, drept tot atîtea matrici monstruoase interconectate într-o rețea capilară care nu conduce nicăieri – ceea ce constituie, în sine, un comentariu asupra economiei.

Un disconfort similar înconjoară instalațiile lui George Adeagbo, care prezintă o imagine a economiei africane a reciclării printr-un labirint de vechi coperți de discuri, obiecte de rebut sau tăieturi din ziare, care fumizează notițe personale asemeni jurnalului intim, irumpere a conștiinței umane în străfundurile mizeriei expunerii de produse.

Începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, termenul de "piață" s-a îndepărtat de referentul său fizic și a început să desemneze procesul abstract al cumpărării și al vânzării. În bazar, explică economistul Michel Henochsberg, "tranzacția depășește simplismul reduccionist și sec în care a împopoțonat-o modernitatea", asumînd statutul său original de negociere între doi oameni. Comerțul este, înainte de toate, o formă de relație umană sau chiar un pretext pentru a produce o relație. Astfel, orice tranzacție poate fi definită ca "o întîlnire reușită între istorii, afinități, poftă, constrîngerii, șantaj, bani, tensiuni".¹¹

Arta tinde să confere formă și materialitate celor mai invizibile procese. Atunci cînd sectoare întregi ale existenței noastre basculează în abstracție ca rezultat al globalizării, atunci cînd funcțiile de bază ale vieții noastre cotidiene sînt încetul cu încetul transformate în produse de consum (inclusiv relațiile umane, care devin o veritabilă miză industrială), pare extrem de logic ca artiștii să caute să *rematerializeze* aceste funcții și procese, să redea o corporalitate la ceea ce se ascunde ochilor noștri. Însă nu ca obiecte, ceea ce ar însemna să cădem în capcana reificării, ci ca suporturi de experiențe: în strădania sa de a sfîrșina logica spectacolului, arta ne restituie lumea văzută ca experiență de trăit.

Deoarece sistemul economic ne văduvește sistematic de această experiență, ne rămîne să inventăm moduri de reprezentare pentru o realitate care devine pe zi ce trece tot mai abstractă. O serie de picturi ale lui Sarah Morris, care figurează fațadele sediilor unor mari corporații multinaționale în stilul abstracției geometrice, redă, astfel, un loc fizic unor mărci care par a fi pur imateriale. Conform aceleiași logici, picturile lui Miltos Manetas își aleg ca

11. Michel Henochsberg, *Nous nous sentions comme une sale espèce: sur le commerce et l'économie*, Paris, Denoël, 1999, p. 239.

subiect internetul și puterea informaticii, însă sub înfățișarea unor obiecte care ne permit să accesăm acolo, computerele, situate într-un decor domestic. Succesul actual al pieței sau al bazarului printre artiștii contemporani provine din dorința de a face din nou palpabile relațiile umane pe care economia post-modernă le plasează în bula financiară. Și totuși, această imaterialitate este, la rîndul său, o ficțiune, după cum sugerează Michel Henochsberg, cîtă vreme lucrurile care ne par a fi cele mai abstracte – marile prețuri directe ale materiilor prime sau ale energiei, spre exemplu – fac, în realitate, obiectul unor tocmești uneori aproape arbitrare.

Opera de artă poate, în acest fel, să conștă într-un dispozitiv formal care generează relații între persoane sau poate lua naștere dintr-un proces social. Am descris acest fenomen drept estetică relațională, a cărei principală trăsătură este aceea de a considera schimbul interuman ca un obiect estetic complet.

Cu *Everything NT\$20 (Chaos Minimal)* [Totul NT20\$ (Haos minimal)], Surasi Kusolwong a îngrămădit pe rafturi dreptunghiulare monocrome mii de obiecte viu colorate produse în Thailanda: tricouri, gadgeturi de plastic, coșuri, jucării, ustensile de bucătărie... Grămezile colorate s-au micșorat sistematic, precum “grămezile” lui Félix Gonzalez-Torrès, pe măsură ce vizitatorii expoziției plecau cu obiectele, în schimbul unei sume infime de bani, depuse în urne mari și transparente din sticlă fumurie, evocînd explicit sculpturile lui Robert Morris. Ceea ce reliefa cu claritate dispozitivul lui Kusolwong era lumea tranzacțiilor: diseminarea produselor multicolore în spațiul expozițional și umplerea graduală a cutiilor cu monede și hirtii ofereau o imagine concretă a schimbului comercial. Atunci cînd Jens Haaning organizează în Fribourg un magazin cu produse importate din Franța, la prețuri net inferioare celor practicate în Elveția, el pune, la rîndul său, în discuție paradoxurile unei economii fals “mondializate” și atribuie artistului rolul de contrabandist.

II. UTILIZAREA FORMELOR

Dacă un spectator îmi spune: “filmul pe care l-am văzut este prost”, eu îi spun: e din vina ta, căci ce ai făcut tu pentru ca dialogul să fie bun?
(Jean-Luc Godard)

1. ANII OPTZECI ȘI NAȘTEREA CULTURII DJ: CĂTRE UN COMUNISM AL FORMELOR

Pe parcursul anilor nouăzeci, democratizarea informaticii și apariția *sampling*-ului au permis emergența unui peisaj cultural ale cărui figuri emblematice sînt DJ-ul și programatorii. Remixerul a devenit mai important decît instrumentistul, un *rave-party* mai incitant decît un concert. Supremația culturilor apropierei și reperlucrării formelor atrage după sine o morală: parafrăzîndu-l pe Philippe Thomas, operele de artă aparțin tuturor. Arta contemporană tinde să abolească proprietatea asupra formelor sau cel puțin să perturbe vechile jurisprudențe. Ne îndreptăm oare către o cultură care s-ar lipsi de copyright în favoarea unei gestionări a dreptului de acces la opere, un soi de schiță a unui *comunism al formelor*?

În 1956, Guy Debord a publicat *Mode d'emploi du détournement* [Mod de întrebuițare a deturnării]: “În întregul său, moștenirea literară și artistică a umanității ar trebui folosită în scopuri propagandistice partizane. [...] Orice element, indiferent de unde este luat, poate servi la realizarea unor noi combinații. [...] Totul poate fi folositor. Se înțelege de la sine că nu ne limităm la a corecta o lucrare sau la a integra diverse fragmente ale unor lucrări perimate într-o lucrare nouă; se poate de asemenea schimba înțelesul acestor fragmente și falsifica în orice manieră care poate fi considerată convenabilă ceea ce imbecilii se încăpățînează să numească citate”.

Cu Internaționala Letristă, iar mai apoi cu Internaționala Situaționistă care i-a urmat începînd cu 1958, a apărut o nouă noțiune, cea de *deturnare*¹ artistică, ce poate fi descrisă ca o utilizare politică a *ready-made-ului reciproc* al lui Duchamp (care oferea exemplul unui “Rembrandt folosit drept masă de călcat”). Această “reutilizare a elementelor artistice preexistente într-o nouă unitate” a fost unul din instrumentele care au contribuit la depășirea activității artistice bazate pe ideea unei “arte separate” executate de producători specializați. Internaționala Situaționistă a propovăduit deturnarea operelor existente

1. În versiunea în limba engleză a acestei lucrări, publicată la Lukas & Sternberg, 2001, traducătoarea alege să lase termenul francez *détournement* în original. Am tradus acest termen prin *deturnare*, urmînd sugestia existentă în traducerea de către Ciprian Mihali și Radu Stoienescu a lucrării lui Guy Debord *Societatea spectacolului*, București, Editura Est, 1998. (N. tr.)

în perspectiva “impulsionării vieții cotidiene”, favorizând construirea situațiilor trăite în detrimentul producerii de opere care consacără diviziunea între actori și spectatori ai existenței. Pentru Guy Debord, Asger Jorn și Gil Wolman, principalii artizani ai teoriei deturnării, orașele, clădirile și operele trebuie să fie considerate elemente ale unui decor sau instrumente festive și ludice. Situaționiștii propovăduiesc practica *derivei*, o tehnică de traversare a diverselor ambianțe urbane ca și când acestea ar fi platouri de filmare. Aceste situații care urmează să fie construite sînt opere trăite, efemere și imateriale, o “artă a scurgerii timpului” refractară la orice fixare. Sarcina pe care și-o asumă constă în a eradica, folosind instrumente împrumutate din lexicul modern, mediocritatea unei vieți cotidiene alienate căreia opera de artă îi servește drept ecran sau drept premiu de consolare, nereprezentînd, astfel, nimic altceva decît materializarea unei lipse. După cum scrie Anselm Jappe, “este interesant de observat cît de mult se aseamnă condamnarea situaționistă a operei de artă cu concepția psihanalitică, ce vede în operă sublimarea unei dorințe neîmplinite”.²

Deturnarea situaționistă nu constituie o opțiune facultativă dintr-un registru de tehnici artistice, ci singurul mod posibil de a utiliza arta – care nu reprezintă nimic mai mult decît un obstacol în fața împlinirii proiectului avangardist. După cum afirmă Asger Jorn în eseuul său *Peinture détournée* [Pictura deturnată] (1959), toate operele trecutului trebuie ori “reinvestite”, ori să dispară. Prin urmare, nu poate exista o “artă situaționistă”, ci doar o utilizare situaționistă a artei, care implică deprecierea sa. *Raport asupra construirii situațiilor* [Rapport sur la construction des situations...], pe care Guy Debord l-a publicat în 1957, a încurajat utilizarea formelor culturale existente, “contestîndu-le acestora orice valoare proprie”. Deturnarea, cum va specifica mai tîrziu în *Societatea spectacolului*, nu este “negarea stilului, ci stilul negării”³, pe care Asger Jorn a definit-o ca un “joc datorat capacității de devalorizare”.

Dacă deturnarea operelor preexistente este un procedeu frecvent utilizat în momentul de față, artiștii nu mai recurg la el pentru a “devaloriza opera de artă”, ci pentru a se folosi de ea. În aceeași manieră în care tehnicile dadaiste au fost utilizate de suprarealiști în scop constructiv, arta de astăzi manipulează procedeele situaționiste fără a viza abolirea completă a artei. Să semnalăm faptul că un artist precum Raymond Hains, genial practicant al *derivei* și instigator al unei rețele infinite de semne interconectate, ne apare în acest context drept un precursor. Artiștii practică astăzi postproducția ca pe o operație neutră, cu sumă nulă, în vreme ce situaționiștii intenționau să altereze valoarea operei deturnate, să atace, cu alte cuvinte, însuși capitalul cultural. După cum scrie Michel de Certeau, producția este un capital pornind de la care consumatorii pot realiza un ansamblu de operații care îi transformă în locatari ai culturii.

2. Anselm Jappe, *Guy Debord*, Marseille, Via S. Valeriano, 1995 (reeditare Denoel, 2001).

3. Guy Debord, *Societatea spectacolului*, p. 138. (N. tr.)

În vreme ce tendințele muzicale recente au banalizat deturnarea, operele de artă nu mai sînt percepute ca obstacole, ci ca materiale de construcție. Orice DJ lucrează astăzi plecînd de la principii moștenite din istoria avangardelor artistice: deturnare, *ready-made*-uri reciproce sau asistate, dematerializare a activității.

Pentru muzicianul japonez Ken Ishii, “istoria muzicii tehno se aseamnă cu cea a internetului. Acum oricine poate compune muzici la infinit. Muzici care sînt din ce în ce mai mult împărțite în genuri diferite conform personalității fiecăruia. Întreaga lume se va umple de muzici diverse, personale, care vor inspira la rîndul lor din ce în ce mai mult. Sînt convinși că noi muzici se vor naște de acum încolo la nesfîrșit”.⁴

În timpul unui *set*, un DJ rulează discuri, adică produse. Munca lui constă deopotrivă din propunerea unei traiectorii personale prin universul muzical (propriul său *playlist*) și din înșiruirea acelor elemente într-o anumită ordine, acordînd atenție atît în lăntuirilor lor, cît și construirii unei ambianțe (lucrînd direct pe mulțimea de dansatori și putînd reacționa la mișcările lor). În plus, DJ-ul poate acționa fizic asupra obiectului utilizat, prin *scratching* sau folosind o gamă întregă de acțiuni (filtre, ajustarea parametrilor mesei de mixaj, adăugarea de sunete etc.). *Set*-ul său are puncte comune cu o expoziție de obiecte pe care Duchamp ar fi descris-o drept “*ready-made*-uri asistate”: produse mai mult sau mai puțin “modificate”, a căror în lăntuire produce o *durată* specifică. Putem, astfel, recunoaște stilul unui DJ prin capacitatea sa de a locui o rețea deschisă (istoria sunetului) și prin logica ce organizează legăturile dintre bucățile pe care acesta le rulează. *Deejaying* implică o cultură a utilizării formelor, care pune în legătură rapul cu tehno și cu toate derivatele lor ulterioare.

DJ Mark The 45 King: “Nu le fur întreaga muzică, ci mă servesc de pista bateriei, mă servesc de acest mic bip de la cutare, mă servesc de linia ta de bas, cea de care ție nu-ți mai pasă cîtuși de puțin”.⁵

Clive Campbell, alias Kool Herc, practica deja în anii șaptezeci o formă primitivă de *sampling*, *breakbeat*-ul, care presupune izolarea unei fraze muzicale și punerea sa într-o buclă, trecînd de la o copie la alta a aceluiași disc de vinil.

Deejaying și artă contemporană: configurații similare.

Atunci cînd *cross fader*-ul mesei de mixaj se află la mijloc, cele două bucăți muzicale sînt cîntate în același timp: Pierre Huyghe prezintă unul lîngă altul un interviu cu John Giorno și un film de Andy Warhol. *Pitcher*-ul permite controlarea vitezei unui disc: *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon. *Toasting*, *Rapping*,

4. Guillaume Bara, *La Techno*, Paris, Librio, 1998, p. 60.

5. S. H. Fernando Jr., *The New Beats*, Paris, Kargo, 2000.

talk Over [Toast, batere, dezbatere]: Angela Bulloch dublează coloana sonoră a filmului *Solaris* de Andrei Tarkovski.

Cut [Taie]: Alex Bag înregistrează fragmente din programe de televiziune; Candice Breitz izolează scurte fragmente de imagini, iar mai apoi le înlănțuie în buclă. *Playlists* [Selecții]: pentru proiectul în colaborare *Cinéma Liberté & Bar Lounge* (1996), Douglas Gordon propunea o selecție de filme cenzurate chiar la lansare, în vreme ce Rirkrit Tiravanija construia un cadru convivial pentru programarea lor.

În viața noastră cotidiană, interstițiul care separă producția și consumul se îngustează pe zi ce trece. Cu ajutorul discurilor existente, putem produce o operă muzicală fără a fi capabili să cântăm o singură notă. Într-o manieră mai generală, consumatorul *customizează* și adaptează produsele pe care le cumpără la propria sa personalitate și la propriile sale nevoi. A folosi o telecomandă înseamnă de asemenea a produce, timida producere a timpului alienat al loisirurilor: cu degetul pe buton, construiești un program. În curînd, *Do it Yourself* va atinge toate straturile producției culturale: muzicienii de la Coldcut își însoțesc albumul *Let Us Play* (1997) cu un CD-ROM care permite să remixezi de unul singur fazele discului.

Consumatorul extatic al anilor optzeci dispăre în favoarea consumatorului inteligent și potențial subversiv: utilizatorul de forme. Cultura DJ neagă opoziția binară între *propunerea emitentului și participarea receptorului*, prezentă în miezul multor dezbateri contemporane asupra artei moderne. Munca DJ-ului constă în conceperea unei înlănțuiri prin intermediul căreia operele culisează unele în altele, reprezentînd în același timp un produs, un instrument și un suport. Producătorul nu este decît un emițător pentru următorul producător și fiecare artist evoluează de-acum într-o rețea de forme contigue care se întrepătrund la nesfîrșit. Produsul poate servi la a face o operă, opera poate redeveni un obiect: se stabilește astfel o rotație, determinată de modul în care utilizăm formele.

Angela Bulloch: "Atunci cînd Donald Judd făcea mobilă, spunea ceva de genul: un scaun nu e o sculptură, pentru că nu o poți vedea cînd stai așezat pe el. Prin urmare, valoarea sa funcțională îl împiedică să devină un obiect artistic, însă eu cred că aceasta nu are vreun sens".

Calitatea unei opere depinde de traiectoria pe care aceasta o descrie în peisajul cultural. Ea construiește o legătură între forme, semne și imagini.

În instalația *Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses* [Cameră de testare conținînd stimuli multipli recunoscuți a stîmi curiozitatea și reacții manipulative] (1999), Mike Kelley se angajează într-o venabilă arheologie a culturii moderniste, organizînd o confluență de surse iconografice cel puțin eterogene: decorurile lui Noguchi pentru baletele Marthei Graham, anumite experimente științifice asupra reacției copiilor la violența televizată, experimentele lui Harlow asupra vieții afective a maimuțelor, *performance*-ul, videoul și sculptura minimală. O altă

lucrare de a sa din 1999, *Framed and Frame (Miniature Reproduction "Chinatown Wishing Well" Built by Mike Kelley after "Miniature Reproduction Seven Star Cavern" Built by Prof. H. K. Lu)* [Cadru și încadrare ("Fîntina dorințelor din Chinatown" în reproducere miniaturală construită de Mike Kelley după "Reproducere miniaturală a Seven Star Cavern" construită de prof. H. K. Lu)] reconstruiește și descompune în două instalații distincte "Fîntina dorințelor" din Chinatown, Los Angeles, ca și cum sculptura populară votivă și cadrul său turistic (un zid scund înconjurat de grilaje) ar aparține de "două categorii distincte".⁶ Și aici, ansamblul amestecă efectiv universuri estetice eterogene: kitsch chino-american, statuete budiste și creștine, graffiti, infrastructuri turistice, sculpturi de Max Ernst și artă informală. Cu al său *Framed & Frame*, Mike Kelley s-a străduit "să redea formele de obicei utilizate pentru a reprezenta informul", să figureze confuzia vizuală, starea amorfă a imaginii, "instabilitatea culturilor în ciocnire".⁷ Aceste coliziuni, care reprezintă experiența cotidiană a locuitorilor orașelor în acest început de secol douăzeci și unu, reprezintă în egală măsură subiectul operei lui Kelley. Lucrarea sa descrie creuzetul haotic al culturii globale, în care se revărsa cultura înaltă și cea populară, Orient și Occident, artă și nonartă, un număr infinit de registre iconice și de moduri de producție. Separarea în două a *Chinatown Wishing Well*, pe lângă faptul că obligă privitorul să conceapă cadrul său ca pe o "entitate vizuală distinctă", indică într-o manieră mai generală tema majoră a lui Kelley: *détourage*⁸, adică modul în care cultura noastră operează prin transplanturi, grefe și decontextualizări. Cadrul este în același timp un marcator, un deget care arată spre ceea ce ar trebui să privim și o limită care împiedică obiectul încadrat să cadă în instabilitate, în informal, cu alte cuvinte în verțișul *nonreferinței*, al culturii "sălbatică". Semnificațiile sînt mai întii produse printr-o încadrare socială. După cum afirmă titlul textului lui Kelley: *Meaning is confused spatiality, framed*; ceea ce s-ar putea traduce prin: orice semnificație este o spațialitate confuză, vagă, dar încadrată...

Cultura înaltă se bazează pe o ideologie a piedestalului și a încadrării, pe delimitarea exactă a obiectelor pe care le promovează, păstrate cu pioșenie în categorii și norme de către coduri de prezentare. Dimpotrivă, cultura populară s-a dezvoltat prin exaltarea limitelor exterioare, a prostului-gust și a transgresiunii – ceea ce nu înseamnă că ea nu-și produce propriul său sistem de *cadre*. Opera lui Kelley acționează producînd un scurtcircuit între aceste două puncte focale, riguroasa încadrare a culturii muzeale amestecîndu-se cu vagul care înconjoară cultura pop.

Détourage, gestul fondator în opera lui Kelley, pare a fi de asemenea figura majoră a culturii contemporane: încrustări ale iconografiei populare

6. Mike Kelley, "The Meaning is Confused Spatiality, Framed", in Mike Kelley, Catalog de expoziție, Grenoble, Le Magasin, 1999, p. 62. (N. tr.)

7. *Ibidem*, p. 64. (N. tr.)

8. Literal: ocolire, evitare. Curent artistic în arta europeană a anilor șaizeci, alăturat noului realism și apropiacionismului. (N. tr.)

în sistemul marii arte, decontextualizarea obiectelor produse în serie, dislocarea operelor din canon și reinserarea lor în contexte triviale... Arta secolului douăzeci este o artă a montajului (succesiunea imaginilor) și a *détourage*-ului (suprapunerea imaginilor).

Garbage Drawings [Desene de gunoi] (1988) ale lui Mike Kelley, de exemplu, își au originea în reprezentarea deșeurilor în benzile desenate. Acestea ar putea fi comparate cu seria lui Bertrand Lavier *Walt Disney Productions* [Casa de Producție Walt Disney] [1985], în care picturile și sculpturile care formează fundalul unei aventuri a lui Mickey Mouse în Muzeul de Artă Modernă, publicată în 1947, devin opere reale. Kelley scrie: "Arta trebuie să se ocupe de real, punând însă sub semnul întrebării orice noțiune a realului. Ea transformă întotdeauna realitatea într-o fațadă, într-o reprezentare și într-o construcție. Dar ea interoghează de asemenea și rațiunile acestei construcții".⁹ Iar aceste rațiuni, aceste motive sînt exprimate prin cadre, socluri și vitrine mentale. *Deturînd* forme culturale sau sociale (sculpturi votive, benzi desenate, decoruri de teatru, desene realizate de copii abuzati) și *reutilizîndu-le* într-un alt context, Kelley folosește formele drept instrumente cognitive, eliberate de condiționarea lor originală.

John Armleder manipulează surse la fel de eterogene: obiecte produse în serie, mărci stilistice, opere de artă, mobilier... El ar putea trece drept prototipul artistului postmodern; mai ales, el a fost printre primii care a înțeles că noțiunea modernă de *noutate* ar trebui cît mai curînd posibil înlocuită cu o noțiune mai operațională. La urma urmei, explică el, această idee de noutate nu a fost nimic altceva decît un stimulent. I se părea de neconceput "să meargă la țară, să se așeze în fața unui stejar și să spună: dar pe ăsta l-am văzut deja!" Sfîrșitul *telos*-ului modernist (noțiunile de progres și de avangardă) deschide un nou spațiu de reflecție: ceea ce se pune de-acum în joc este valorizarea pozitivă a remake-ului, articularea utilizărilor, punerea în relație a formelor, mai degrabă decît căutarea eroică a ineditului și a sublimului care caracteriza modernismul. Armleder aseamănă achiziționarea obiectelor și aranjarea lor într-un anume fel – arta shoppingului și a display-ului – cu producțiile cinematografice calificate peiorativ filme de *serie B*. Un film de serie B se înscrie într-un gen determinat (western, horror, thriller), în cadrul căruia reprezintă un subprodus ieftin, păstrîndu-și totuși libertatea de a introduce variante în această grilă rigidă care îi permite să existe, limitîndu-l în același timp. Pentru John Armleder, întreaga artă modernă constituie un gen depășit cu care ne putem juca, în maniera în care Don Siegel, Jean-Pierre Melville, iar astăzi John Woo sau Quentin Tarantino se delectează manipulînd convențiile filmului negru. Lucrările lui Armleder stau mărturie pentru o utili-

9. "Art must concern itself with the real, but it throws any notion to the real into question. It always turns the real into a façade, a representation, and a construction. But also it raises questions about the motives of that construction."

zare diferită a formelor, bazată pe un principiu de punere în scenă care favorizează *tensiunile* între elementele triviale și celelalte elemente, considerate serioase: un scaun de bucătărie este plasat sub o pictură abstractă, geometrică, pete de culoare în stilul lui Larry Poons curg de-a lungul unei chitare electrice... Aspectul auster și minimalist al lucrărilor lui Armleder din anii optzeci reflectă clișeele inerente acestui modernism de serie B. "Ar putea părea că eu cumpăr piese de mobilier pentru virtuțile lor formale și dintr-o perspectivă formalistă", explică Armleder. "S-ar putea spune că alegerea unui obiect provine dintr-o decizie *înglobantă* care este formalistă, însă acest sistem favorizează decizii care sînt complet externe formei: alegerea mea finală își bate joc de sistemul oarecum rigid pe care-l folosesc la început. Dacă încep prin a căuta o sofa Bauhaus de o anumită lungime, aș putea sfîrși prin a găsi un Ludovic al XVI-lea. Opera mea se subminează pe sine: toate justificările teoretizabile sfîrșesc negate sau ironizate de execuția lucrării."¹⁰

În opera lui Armleder, coprezența picturilor abstracte și a mobilei post-Bauhaus transformă aceste obiecte în elemente ritmice, așa cum selectorul în anii de început ai hip-hopului mixa două înregistrări cu *cross fader*-ul de la pupitrul său de mixaj. "Luată separat, o pictură de Bernard Buffet nu este foarte bună; dar o pictură de Bernard Buffet cu un Jan Vercryse devine ceva extraordinar."¹¹

Începutul anilor nouăzeci este martorul deschiderii operei lui Armleder către o utilizare mai deschisă a subculturii. Globuri de discotecă, o pereche de cauciucuri găurite, înregistrări video ale unor filme de serie B – opera de artă devine locul unui permanent *scratching*. Atunci cînd Armleder a plasat sculpturile de plexiglas ale Lyndei Benglis realizate în anii șaptezeci pe un fundal de hîrtie pictată op-art, el a operat întocmai ca un mixer de realități. Atunci cînd suprapune un frigider și un fotoliu (*Brandt sur Rue de Passy* [Brandt pe Rue de Passy]) sau două parfumuri (*Chanel no. 5 sur Shalimar* [Chanel nr. 5 pe Shalimar]), Bertrand Lavier grefează obiectele unul pe altul, într-o chestionare ludică a categoriei de "sculptură". Lucrarea sa *TV Painting* [Pictură TV] (1986) arată șapte picturi de Jean Fautrier, Charles Lapicque, Nicolas de Staël, Lewensberg, On Kawara, Yves Klein și Lucio Fontana, fiecare transmisă de un televizor a cărui mărime corespunde formatului lucrării originale.

În opera lui Lavier, categoriile, genurile și modurile de reprezentare sînt cele care generează forme, și nu invers. Încadrarea fotografică produce astfel o sculptură, nu o fotografie. Ideea "pictării unui pian" dă naștere unui pian acoperit cu un strat de pictură expresionistă. Viziunea unei vitrine de magazin pictate cu alb de Spania generează o pictură abstractă. Ca și Armleder și Mike Kelley, Lavier își alege drept material acele categorii deja încetățenite care delimitează percepția noastră culturală. Armleder le consideră

10. Nicolas Bourriaud și Eric Troncy, "Entretien avec John Armleder", in *Documents sur l'art*, nr. 6, toamna 1994.

11. *Ibidem*.

subgenuri din seria B a modernismului; Kelley le deconstruiește ipostazele pentru a le compara cu practicile culturii populare; Lavier arată în ce fel categoriile artistice (pictura, sculptura, monumentul, fotografia), abordate ironic drept fapte de netăgăduit, produc prin ele însele acele forme care le constituie și cea mai subtilă critică.

S-ar putea crede că aceste strategii de reactivare și *deejaying* al formelor vizuale reprezintă o reacție la supraproducție, la inflația de imagini. Lumea este saturată de obiecte, cum spusese deja Douglas Huebler în anii șaizeci, adăugînd faptul că el nu voia să mai producă la rîndul său și mai mult decît ceea ce există deja. Dacă proliferarea haotică a producției a condus artiștii conceptuali la dematerializarea operei de artă, ea stîmpește la artiștii postproducției strategii de mixare și combinare a produselor. Supraproducția nu mai este resimțită ca o *problemă*, ci ca un ecosistem cultural.

2. FORMA CA SCENARIU: INSTRUCȚIUNI DE UTILIZARE A LUMII (CÎND SCENARIILE DEVIN FORME)

Artiștii postproducției inventează noi utilizări ale operelor, incluzînd în propriile lor construcții formele sonore sau vizuale ale trecutului. Însă ei operează deopotrivă pentru realizarea unui reddecupaj al povestirilor istorice și ideologice, inserînd elementele care le compun în scenarii alternative.

Căci societatea umană este ea însăși structurată de povestiri, de *scripturi* imateriale, mai mult sau mai puțin revendicate ca atare, care se traduc prin moduri de viață, raporturi cu munca sau cu loisirul, cu instituțiile sau cu ideologiile. Liderii economici proiectează scenarii pe piața mondială. Puterea politică elaborează planificări, discursuri anticipatoare. Trăim în interiorul acestor povestiri. Astfel, diviziunea muncii este scenariul dominant pentru desfășurarea lucrului; cuplul căsătorit și heterosexual reprezintă scenariul sexual dominant; televiziunea și turismul, scenariul privilegiat pentru petrecerea timpului liber. “Sîntem prizonierii scenariului capitalismului tîrziu”¹², notează Liam Gillick.

Pentru artiștii care contribuie astăzi la nașterea unei *culturi a activității*, formele care ne înconjoară sînt materializările acestor povestiri. Aceste narațiuni “pliate” și inserate în toate produsele culturale, precum și în ambientul nostru cotidian, reproduc scenarii comunitare mai mult sau mai puțin implicite: astfel, un telefon mobil sau un articol vestimentar, un generic de emisiune televizată, un logo al unei firme, toate generează comportamente și promovează valori colective, imagini ale lumii. Lucrările lui Liam Gillick pun în discuție linia de demarcație dintre ficțiune și informație, redistribuind aceste noțiuni plecînd de la conceptul de *scenariu* înțeles din punct de vedere social, cu alte

12. “We are all caught within the scenario play of late capitalism. Some artists manipulate the techniques of «prevision» in such a way as to allow the motivation to show.”

cuvinte, drept ansamblu al discursurilor de previziune și planificare prin care universul socio-economic, precum și uzinele de imaginar hollywoodiene inventează prezentul. “Producerea de scenarii este unul din principalele elemente care permit menținerea nivelului de mobilitate și de invenție de care aura dinamică a așa-zisei economii de piață are nevoie.”¹³ Artiștii postproducției utilizează și decodifică aceste forme pentru a produce structuri narative divergente, istorii alternative. La fel cum inconștientul nostru încearcă, pe cît este posibil, să scape pretensei fatalității a povestirii familiale cu ajutorul psihanalizei, arta conștientizează scenariile colective și ne propune alte parcursuri în realitate, cu ajutorul acelor forme care materializează istorisirile care ne sînt impuse. Manipulînd formele fărîmițate ale scenariului colectiv, considerîndu-le, cu alte cuvinte, nu fapte indiscutabile, ci structuri precare de care aceștia se folosesc ca de niște instrumente, artiștii produc spații narative singulare, a căror punere în scenă este chiar opera lor. Tocmai utilizarea lumii este cea care ne permite să creăm noi povestiri, în vreme ce contemplarea sa pasivă supune producțiile umane la spectacolul comunitar. Nu există de o parte creație vie, iar de cealaltă greutatea mortificată a istoriei formelor: artiștii postproducției nu fac o distincție de natură între munca lor și cea a celorlalți, nici între propriile lor gesturi și cele ale privitorilor.

Rirkrit Tiravanija

În lucrările lui Pierre Huyghe, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo sau Philippe Parreno, opera de artă reprezintă locul unei negocieri între realitate și ficțiune, povestire și comentariu. Privitorul unei expoziții de Rirkrit Tiravanija, precum *Untitled (One Revolution per Minute)* [Fără titlu (O revoluție pe minut)], va petrece ceva timp încercînd să distingă între producția artistului și cea proprie. Un stand de clătite, înconjurat de o masă plină de vizitatori, tronează în centrul unui labirint compus din bănci, cataloage și tapiserii; picturi și sculpturi din anii optzeci oferă ritmicitate spațiului (David Diao, Michel Verjux, Allan McCollum...). Unde se oprește bucătăria și unde începe arta, atunci cînd sîntem confrunțați cu o operă ce constă în esență din consumarea unui sortiment de mîncare, iar vizitatorii sînt încurajați să continue a se comporta în mod obișnuit, ca în viața de zi cu zi, așa cum face și artistul? Această expoziție manifestă în mod clar o voință de a inventa noi conexiuni între activitatea artistică și ansamblul activităților umane, prin construirea unui spațiu narativ care capturează opere sau structuri ale cotidianului într-o formă-scenariu, la fel de diferită de arta tradițională pe cît este un *rave-party* de concertul de rock.

13. “The production of scenarios is one of the key components required in order to maintain the level of mobility and reinvention required to provide the dynamic aura of so-called free-market economy.” Liam Gillick, “Should the Future Help the Past?”, în catalogul *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, MAMVP, 1999.

Titlul unei lucrări de Tiravanija este aproape întotdeauna însoțit de această mențiune între paranteze: *lots of people*, o mulțime de oameni. "Oamenii" reprezintă una din componentele expoziției. În loc de a se limita la a privi o serie de obiecte propuse aprecierii, ei sînt invitați să se amestece printre ele și să se servească singuri. Sensul expoziției este, așadar, constituit prin utilizarea pe care i-o oferă cei care o populează, întocmai cum o rețetă de bucătărie nu capătă sens decît din momentul în care este realizată de cineva și apoi apreciată de comensali. Opera furnizează o tramă narativă, o structură plecînd de la care se formează o realitate plastică: spații destinate îndeplinirii funcțiilor cotidiene (a asculta muzică, a mînca, a te odihni, a citi, a vorbi), opere de artă, obiecte. Vizitatorul unei expoziții de Rirkrit Tiravanija se confruntă astfel cu procesul de constituire a sensului propriei sale vieți, printr-un proces paralel (și similar) celui al constituirii sensului operei. Precum un regizor de film, Tiravanija este pe rînd activ și pasiv, îndemnînd actorii să adopte o anumită atitudine, iar mai apoi lăsîndu-i să improvizeze; dînd o mînă de ajutor în bucătărie înainte de a lăsa în urmă o simplă rețetă sau resturi. El produce, astfel, moduri de socialitate care sînt parțial imprevizibile, o *estetică relațională* a cărei principală caracteristică ar fi mobilitatea. Opera sa este constituită din bivuacuri precare, campamente, ateliere, întâlniri temporare și traiectorii: adevăratul subiect al operei lui Tiravanija este nomadismul, iar propriul său univers formal poate fi realmente conceput tocmai în raport cu problematica voiajului, a călătoriei. La Madrid, el a filmat traseul între aeroport și Centrul Reina Sofia, unde participa la o expoziție (*Untitled, Paracuellos de Jarama to Torrejón de Ardoz to Coslada to Reina Sofia* [Fără titlu, De la Paracuellos de Jarama la Torrejón de Ardoz, la Coslada și la Reina Sofia], 1994). Pentru Bienala de la Lyon, el a expus mașina care l-a condus la muzeu (*Bon Voyage, Monsieur Ackermann* [Drum bun, Domnule Ackermann], 1995). *On the Road with Jiew, Jeaw, Jieb, Sri and Moo* [Pe drum cu Jiew, Jeaw, Jieb, Sri și Moo] (1998) a constat într-o călătorie din Los Angeles pînă la locul expoziției, Philadelphia, cu cinci studenți de la Universitatea Chiang Mai. Lunga hoinăreală a fost documentată printr-un film video, fotografii și un jurnal de călătorie pe internet, prezentat la Philadelphia Museum of Art înainte de a da naștere unui catalog pe CD-ROM.

Tiravanija reconstruiește de asemenea structurile arhitectonice pe care le-a vizitat, similar modulului în care un emigrant ar face inventarul locurilor pe care le-a lăsat în urmă: apartamentul său de pe Lower East Side reconstruit în Köln, unul din cele opt studiouri ce compun *Context Studio* din New York pe care obișnuia să le frecventeze odinioară (*Rehearsal Studio no. 6* [Studio de repetiții nr. 6]¹⁴), galeria Gavin Brown transformată în Amsterdam în sală de repetiții... Munca sa ne arată un univers compus din camere de hotel, restaurante, magazine, cafenele, ateliere, locuri de întîlnire și campamente (cortul din *Cinéma de ville* [Cinema de oraș], 1998). Tipurile de spații pe care

Tiravanija le propune sînt cele care formează viața cotidiană a călătorului nomad: toate sînt spații publice, cu excepția propriului său apartament, a cărui formă îl însoțește peste hotare ca o fantomă a vieții sale trecute.

Arta lui Tiravanija are întotdeauna ceva de-a face cu darul sau cu deschiderea unui spațiu. El ne oferă formele trecutului său, instrumentele sale, și transformă locurile în care expune în locuri accesibile tuturor, așa cum s-a întîmplat în cadrul primei sale expoziții newyorkeze, pentru care i-a invitat pe cei fără adăpost să intre și să mănînce o supă. Această atitudine (precum și imaginea artistului care rezultă de aici) ar putea fi asemuită generozității imediate a culturii thailandeze, în care preoții budiști beneficiază de o instituționalizare a cerșetoriei.

Precaritatea stă în centrul universului formal al lui Rirkrit Tiravanija; nimic nu durează, totul este mișcare: traiectoria între două locuri este privilegiată în raport cu locul însuși, iar întîlnirile sînt mai importante decît indivizii care le ocazionaază. Muzicienii unei *jam-session*, clienții unei cafenele sau ai unui restaurant, copiii unei școli, publicul unui spectacol de marionete, invitații la o masă: aceste comunități temporare sînt organizate și materializate de lucrările sale în structuri care sînt în egală măsură atractori de umanitate. Prin asocierea noțiunilor de comunitate și eferitate, Tiravanija se opune ideii că identitatea este indisolubilă sau permanentă: etnicitatea, cultura noastră națională, chiar și propria personalitate, toate sînt doar un bagaj pe care îl purtăm cu noi peste tot. Nomadul pe care opera lui Tiravanija îl descrie este alergic la clasificări naționale, sexuale sau tribale. Cetățean al spațiului public internațional, el nu face decît să traverseze aceste spații pentru o perioadă de timp determinată, înainte de a adopta o nouă identitate; este în mod universal *exotic*. El face cunoștință cu oameni de toate tipurile, în felul în care te poți însoți cu necunoscuți în timpul unei lungi călătorii. De aceea, unul din modelele formale ale operei lui Tiravanija este aeroportul, spațiu de tranzit în care indivizii merg din chioșc în chioșc, din informație în informație, aparținînd unor microcomunități temporare reunite în așteptarea unei destinații. Operele lui Tiravanija sînt accesoriile și decorurile unui scenariu planetar, ale unui *script in progress* al cărui subiect ar fi: cum să locuim lumea fără să domiciliem nicăieri?

Pierre Huyghe

În vreme ce Tiravanija propune publicului expozițiilor sale modele ale unor povestiri posibile ale căror forme amestecă arta și viața cotidiană, Pierre Huyghe își organizează munca sub forma unei critici a povestirilor-modele propuse de societate. Sitcomurile, de pildă, furnizează unei audiențe de masă contexte imaginare cu care aceasta se poate identifica. Scenariile lor sînt scrise plecînd de la ceea ce se cheamă o *bible*, un document care precizează caracterul general al acțiunii și personajelor și cadrul în care acestea trebuie

14. Studioul a fost reconstruit la The Whitney Museum of Art. (N. tr.)

să evolueze. Lumea pe care Huyghe o descrie este subîntinsă de structuri narative mai mult sau mai puțin constrîngătoare, din care sitcomul reprezintă doar o versiune edulcorată; funcția practicii artistice este aceea de a face ca aceste structuri să funcționeze pentru a pune în lumină logica lor coercitivă, înainte de a le face din nou accesibile unui public susceptibil de a și le reapropria. Această viziune asupra lumii nu este deloc îndepărtată de teoria lui Michel Foucault asupra organizării puterii: de la vârful și pînă la baza scării sociale, o “micropolitică” repercutează ficțiuni ideologice care prescriu moduri de viață și organizează în mod tacit sistemul de dominație. În 1996, Pierre Huyghe propunea fragmente de scenarii de Kubrick, Tati și Godard participanților la sesiunile sale de casting (*Multiple Scenarios* [Scenarii multiple]). Un individ lecturînd scenariul la *2001: Odissea spațială* [*2001: A Space Odyssey*] pe o scenă nu face decît să amplifice un proces care traversează totalitatea vieții noastre sociale: recităm un text scris *in altă parte*. Iar acest text se numește o ideologie. Provocarea devine atunci aceea de a învăța să devenim interpreții critici ai acestor scenarii, jucîndu-ne cu ele și construind, apoi, diverse comedii de situație care ar ajunge să se suprapună cu povestirile care ne sînt impuse. Opera lui Pierre Huyghe își propune să scoată la lumină aceste scenarii implicite și să inventeze pe baza lor altele care ne-ar face mai liberi: cetățenii ar cîștiga mai multă autonomie și libertate dacă ar putea participa la elaborarea unei “biblii” a sitcomului social, în loc de a-i descifra rîndurile.

Prin fotografierea unor muncitori în plin proces de lucru și expunerea ulterioară a acestei imagini, pe toată durata lucrărilor, pe un panou de afișaj urban aflat chiar în fața șantierului (*Chantier Barbès-Rochechouart* [Șantierul Barbès-Rochechouart], 1994), Huyghe propune o imagine a muncii în timp real: activitatea unui grup de muncitori pe un șantier urban nu este niciodată documentată, iar reprezentarea sa o dublează aici în maniera în care ar face-o comentariul în direct. Căci, în opera lui Huyghe, reprezentarea decalată este locul cardinal al falsificării sociale: el își propune să redea cuvîntul indivizilor, arătînd, în același timp, munca de dublare pe cale să se realizeze. *Dubbing* [Dublaj], un video care prezenta actorii dublînd postsincron un film în limba franceză, contribuie la explicitarea acestui proces general de depozitare: granulația vocii reprezintă și manifestă singularitatea unei rostiri pe care imperativele comunicării mondializate o minimizează sau chiar o șterg. Subtitrarea contra versiunii originale. Standardizare globală a codurilor. Această ambiție reamintește, într-un fel, de Godard din anii săi de militantism, cînd plănuia să refilmeze *Love Story* [Poveste de dragoste] și să distribuie camere de filmat muncitorilor din uzine pentru a contracara imaginea burgheză a lumii, acea imagine falsificată pe care burghezia o numește “reflectare a realului”. “Uneori”, scrie Godard, “lupta de clasă este lupta unei imagini împotriva unei alte imagini și a unui sunet împotriva unui alt sunet.”¹⁵ În acest fel, Huyghe a produs un film (*Blanche Neige Lucie* [Lucia Albă ca Zăpa-

da], 1997) despre Lucie Dolène, o cîntăreață franceză a cărei voce a fost utilizată de către studiourile Walt Disney pentru versiunea dublată a filmului de animație *Albă ca Zăpada*, în care Lucie încearcă să obțină drepturile pentru propria sa voce. Un proces similar guvernează versiunea sa a filmului *După-amiază de cîine* [*Dog Day Afternoon*], în care protagonistul faptului divers, de la care Sidney Lumet a cumpărat drepturile, are în cele din urmă șansa să-și joace propriul rol, confiscat odinioară de Al Pacino: în ambele cazuri, indivizii își reapropriază povestea sau munca, iar realitatea se răzbuună pe ficțiune. De aceea, întreaga operă a lui Pierre Huyghe rezidă în acest interstițiu care separă realitatea de ficțiune și este susținută de activismul său în favoarea unei democrații a împărțirilor sociale: dublaj contra redublaj. Oscilarea ficțiunii către realitate creează goluri în spectacol. “Întrebarea care se pune este dacă actorii n-ar fi devenit interpreți”, spune Huyghe, referindu-se la afișele sale cu muncitori sau cu trecători expuse în spațiul urban. Trebuie să încetăm a mai interpreta lumea, să încetăm a mai juca roluri de figuranți într-un scenariu al puterii, pentru a deveni actorii și coscenariștii săi. Același lucru este valabil și pentru operele de artă: atunci cînd Huyghe reproduce cadru cu cadru un film de Hitchcock sau de Pasolini ori juxtapune un film de Warhol cu un interviu înregistrat cu John Giorno, înseamnă că se consideră *responsabil* pentru opera lor, că le redă calitatea de partitură care să fie executată din nou, de instrumente permițînd înțelegerea lumii actuale. Jorge Pardo exprimă o idee similară atunci cînd afirmă că există multe lucruri mai interesante decît opera sa, dar că lucrările sale sînt “un model pentru a privi aceste lucruri”. Huyghe și Pardo redau lumii *activității* operele de artă ale trecutului. Prin intermediul televiziunii-pirat (*Mobile TV* [TV Mobilă], 1997), prin sesiuni de casting sau prin crearea acelei *Asociații a Vremurilor Emancipate* [*L'Association des Temps libérés*], Huyghe fabrică structuri care rup lanțul interpretării în favoarea figurilor *activității*: în cadrul acestor dispozitive, schimbul însuși devine locul unei utilizări, iar forma-scenariu devine o posibilitate de a redefini diviziunea dintre loisir și muncă, pe care scenariul colectiv o întreține. Huyghe lucrează ca un editor de film. Iar “noțiunea politică fundamentală”, scrie Jean-Luc Godard, este montajul: o imagine nu este niciodată singură, ea există doar pe un fundal (ideologie) sau în relație cu cele care o preced sau îi urmează. Producînd *imagini care lipsesc* înțelegerii noastre a realului, Huyghe îndeplinește o activitate politică: contrar prejudecății răspîndite, nu sîntem saturați cu imagini, ci supuși penuriei anumitor imagini, care trebuie produse împotriva cenzurii, pentru a umple golurile care afectează imaginea oficială a comunității.

Remake (1995) este un video filmat într-un apartament parizian care reia acțiunea și dialogurile filmului lui Alfred Hitchcock *Fereastra dinspre curte*, reinterpretat în întregime de tineri actori francezi și turnat în decorul unei ZAC¹⁶ pariziene. *Remake*-ul afirmă ideea unei producții de modele care pot fi re-luate la nesfîrșit, de sinopsisuri accesibile pentru acțiunea cotidiană.

15. Jean-Luc Godard, *Godard par Godard, Des années Mao aux années 80*, Paris, Flammarion, 1991. (N. tr.)

16. *Zone d'aménagement concerté*, zonă de amenajare a unor ansambluri urbane introduse în marile orașe franceze sau în jurul lor în anii șaptezeci. (N. tr.)

Casele neterminate care servesc de decor pentru *Les incivils* [Necivilizații] (1995), un remake, de data aceasta, al filmului lui Pasolini *Uccellacci e Uccellini* [Păsăroi și păsărele], reprezintă “o stare provizorie, un timp suspendat”, deoarece aceste clădiri sînt lăsate în paragină pentru ca posesorii lor să evite legea fiscală italiană. În 1996, Pierre Huyghe propunea vizitatorilor expoziției *Traffic* o călătorie cu autocarul către docurile din Bordeaux. Pe parcursul călătoriei lor nocturne, călătorii au putut viziona un film video cu imaginea rutei pe care o urmau, filmată însă în timpul zilei. Decalajul dintre noapte și zi, precum și ușoara întârziere a realului față de ficțiune, datorată opririlor la semafor și traficului aglomerat, introduceau o anumită incertitudine cu privire la realitatea experienței: suprapunerea timpului real și a punerii în scenă producea un potențial narativ. În timp ce imaginea devine o legătură solidă care ne conectează la realitate, un ghid fărîmițat al experienței trăite, sensul operei provine dintr-un sistem de *diferențe*: diferența între direct și amînat, între o lucrare de Gordon Matta-Clark sau un film de Warhol și proiecția acestor lucrări de către Huyghe, între trei versiuni ale aceluiași film (*Atlantic*), între imaginea muncii și realitatea acesteia (*Barbès-Rochechouart*), între sensul unei fraze și traducerea sa (*Dubbing*), între un moment trăit și versiunea sa transformată în scenariu (*Third Memory* [A treia memorie]). Experiența umană are loc tocmai în diferență. Iar arta este produsul unei distanțe.

Recreînd un film cadru cu cadru, ni se reprezintă ceva diferit de ceea ce a fost reprezentat în opera originală. Se arată astfel timpul care a trecut, dar, mai presus de toate, se manifestă capacitatea de a evolua printre semne, de a le locui. Refilmînd marele clasic al lui Alfred Hitchcock într-un bloc parizian cu actori necunoscuți, Huyghe expune un schelet de acțiune dezgolit de aura sa hollywoodiană, afirmînd astfel o concepție a artei ca producere de modele care pot fi repetate la nesfîrșit, de scenarii disponibile pentru acțiunea cotidiană. De ce să nu utilizăm un film de ficțiune pentru a privi mai bine munca lucrătorilor în construcții ridicînd o clădire chiar în fața ferestrei noastre? Și de ce să nu suprapunem replicile din *Uccellacci e Uccellini* al lui Pasolini decorului cîtorva clădiri neterminate dintr-o suburbie italiană contemporană? De ce să nu folosim arta pentru a privi lumea, mai degrabă decît să ne zdrobim privirea pe formele pe care ea le pune în scenă?

Dominique Gonzalez-Foerster

Camerele, home movies și mediile impresioniste ale lui Dominique Gonzalez-Foerster șochează uneori criticul ca fiind “prea intime” sau “prea atmosferice”. Cu toate acestea, ea explorează sfera domestică, punînd-o în raport cu cele mai arzătoare problematice sociale: este însă cert că ea lucrează mai mult cu granulația imaginii decît cu compoziția sa. Instalațiile sale pun în mișcare atmosfere, climate, “senzații artistice” inexprimabile, printr-un repertoriu de imagini adesea neclare sau insuficient încadrate – imagini surprinse în plin proces de focalizare. În fața unei lucrări de Gonzalez-Foerster, este sarcina pri-

ritorului să *amestece sensibilul*, în felul în care ochiul unui privitor trebuie să *amestece optic* gravurile pointiliste ale lui Seurat. Cu scurtmetrajul său *Riyo* (1998), privitorul trebuie să-și imagineze pînă și trăsăturile protagoniștilor, a căror conversație telefonică urmează cursul unui travelling de-a lungul un rîu care traversează Kyoto, fără ca figurile lor să ne fie vreodată prezentate. Fațadele clădirilor filmate într-un singur cadru continuu oferă cadrul acțiunii; ca în întreaga sa operă, sfera intimității este literalmente proiectată asupra unor obiecte comune și a unor camere, imagini-amintiri și planuri de case. Ea nu se mulțumește să arate individul contemporan luptîndu-se cu obsesiile sale intime, ci relevă structurile complexe ale cinematografului mental prin intermediul căruia individul conferă formă experienței sale: ceea ce artista numește *automontaj*, care pomește de la o observație asupra evoluției modurilor noastre de viață. “Tehnologizarea interioarelor”, scrie ea, “transformă raportul nostru cu sunetele și cu imaginile”, făcîndu-l pe individ să devină un soi de masă de mixaj sau pupitru de montaj, programatorul unui *home cinema*, locuitorul unui permanent platou de filmare, care nu este nimic altceva decît propria sa existență.

“Telefoane, CD-uri, filme, emisiuni de radio și de televiziune, interioare audiovizuale, atmosferă organizată pe calea undelor.”

Sîntem și în acest caz confrunțați cu o problemă ce compară lumea operei și cea a tehnologiei, considerată drept sursă de reestetizare a vieții cotidiene și drept un mod de producere a sinelui. Opera sa este un peisaj în care mașinile au devenit obiecte care pot fi apropiate, domesticite. Dominique Gonzalez-Foerster ne prezintă sfîrșitul tehnicii ca aparat de stat, pulverizarea sa în viața cotidiană prin intermediul unor forme precum jurnalele intime computerizate, radiouri cu ceas deșteptător sau stilouri cu cameră digitală. Pentru Gonzalez-Foerster, spațiul domestic nu reprezintă un simbol al retragerii în sine a individului, ci punctul cardinal al unei confruntări între scenarii sociale și dorințe intime, între imaginile primite și cele proiectate. Un spațiu al proiecției. Orice interior domestic funcționează după modelul unei povestiri despre sine; el constituie o versiune scenarizată a vieții cotidiene, precum și una a unui *psyché*: recreînd apartamentul cineastului Rainer Werner Fassbinder (*RWF*, 1993), camere care au fost locuite, decorul din anii șaptezeci sau un parc prin care te plimbi în amurg. Gonzalez-Foerster utilizează, astfel, în numeroase proiecte psihanaliza, ca o tehnică îngăduind emergența unor noi scenarii: confruntat cu o realitate personală blocată, analizantul încearcă să reconstruiască povestea vieții sale la nivel inconștient, permițîndu-i astfel stăpînirea imaginilor, comportamentelor și formelor care, pînă atunci, îi scăpau. Artistul pretinde în mod similar vizitatorului expoziției să traseze planul casei în care a locuit cînd era copil sau îi cere galeristei Esther Schipper să îi încredințeze obiecte și amintiri din copilărie. Locul cardinal al experiențelor pentru Gonzalez-Foerster este dormitorul: redus la un schelet afectiv (cîteva obiecte, culori), el materializează actul memoriei – o memorie nu doar emoțională, ci și estetică, deoarece organizarea plastică a acesteia trimite, în cadrul instalațiilor sale, la arta minimală.

Universul său, compus din obiecte cu încărcătură afectivă și din planuri colorate, este similar cinematografului experimental și acelor *home movies* realizate în maniera lui Jonas Mekas: opera lui Gonzalez-Foerster, impresionantă prin omogenitatea sa, pare să constituie o *peliculă* compusă din forme domestice pe care sînt proiectate imagini. Ea prezintă structuri în care se înscriu amintirile, locurile și faptele zilnice. Această peliculă mentală face obiectul unui tratament mai elaborat decît țesătura narativă, suficient de deschisă totuși pentru a întâmpina trăirea spectatorului și chiar a-i provoca propria memorie, ca în cursul unei ședințe psihanalitice. Ar trebui oare, în prezența operei sale, să practicăm o *privire flotantă*, analoagă *ascultării flotante* prin care analistul permite fluxului amintirilor să se constituie într-o materie sensibilă? Universul lui Gonzalez-Foerster se caracterizează prin acest aspect de ambiguitate, în același timp intim și impersonal, auster și liber, care formează contururile tuturor povestirilor vieții cotidiene.

Liam Gillick

Opera lui Liam Gillick se prezintă ca un ansamblu de straturi de informații (arhive, decoruri de scenă, postere, panouri, cărți): aceste lucrări ar putea să constituie decorul unui film sau materializarea unui scenariu. Cu alte cuvinte, povestirea pe care o constituie opera lui se mișcă în jurul și de-a lungul obiectelor pe care el le expune, fără ca aceste obiecte să se limiteze la a juca un rol ilustrativ. Fiecare dintre aceste obiecte funcționează ca un scenariu pliat, care ar conține indici provenind din domenii paralele ale cunoașterii (artă, industrie, urbanism, politică...). Prin intermediul unor personaje care au jucat un rol major în istorie, rămînînd totuși în umbră (Ibuka, vicepreședinte al companiei Sony; Erasmus Darwin, fratele libertarian al teoreticianului evoluției speciilor; Robert Mac Namara, secretarul pentru apărare în timpul Războiului din Vietnam), Gillick elaborează instrumente de explorare care vizează să facă epoca noastră inteligibilă. El caută, astfel, să șteargă granița dintre angrenajele narrative ale ficțiunii și cele ale interpretării istorice, să stabilească noi conexiuni între documentar și ficțiune. Intuiția operei de artă ca instrument de analiză de scenarii îi permite să înlocuiască succesiv empiria a istoricului (“iată ce s-a întîmplat”) cu povestiri care propun posibilități alternative de a gândi lumea actuală, scenarii utilizabile și moduri de acțiune. Pentru a fi cu adevărat gîndit și văzut, realul trebuie inserat în povestiri ficționale; după Gillick, opera de artă, care integrează fapte sociale în ficțiunea unui univers formal coerent, trebuie să genereze, la rîndul său, utilizări potențiale ale acestei lumi, un fel de logistică mentală care favorizează schimbarea. Ca și expozițiile lui Rirkrit Tiravanija, cele ale lui Liam Gillick implică, de altfel, participarea publicului, dar fără ostentație: opera sa se compune din mese de negociere, stranii *platforme de discuție*, scene goale, panouri de afișaj, mese de desen, ecrane și săli de informare: structuri colective și deschise – de genul acelor *agora* concepute de către urbanis-

tii anilor șaizeci. “Încerc să încurajez oamenii”, scrie el, “să accepte că opera de artă prezentată într-o galerie nu este rezolvarea unor idei și a unor obiecte.” Menținerea mitului operei de artă ca problemă soluționată contribuie la anihilarea acțiunii indivizilor sau grupurilor asupra istoriei. Dacă formele pe care Liam Gillick le expune se aseamănă pînă la indistinție cu decorul alienării cotidiene (logouri, elemente de arhivă birocratică sau de ghișeu, săli de conferințe, spații specifice ale abstracției economice), titlurile și povestirile la care acestea se referă evocă decizii de luat, incertitudini sau angajamente posibile. Formele pe care le produce par întotdeauna suspendate; ele întrețin ambiguitatea cu privire la gradul în care sînt de “încheiere” sau “nedesăvîșire”. Pentru expoziția sa *Erasmus Is Late in Berlin* [Erasmus întîrzie în Berlin] (1996), fiecare perete din galeria Schipper & Chrome a fost pictat într-o culoare diferită, stratul de vopsea oprindu-se însă la jumătatea înălțimii acestuia prin tușe vizibile. Nimic nu este cu atîta evidentă mai străin lumii industriale decît neîncheierea, decît mesele produse la repezeală sau lucrările de zugrăveală abandonate înainte de a fi terminate. Un obiect manufacturat nu poate fi neterminat. Caracterul “incomplet” al operelor lui Gillick pune o întrebare memoriei muncitorești: începînd cu ce moment al dezvoltării procesului industrial a distrus mecanizarea ultimele urme ale intervenției umane? Ce rol joacă arta modernă în acest proces? Modurile producției de masă distrug obiectul ca scenariu, pentru a-i afirma mai bine caracterul previzibil, controlabil, rutinier. Trebuie să reintroducem imprevizibilul, incertitudinea, *jocul*: astfel, unele din lucrările lui Gillick pot fi realizate de alții, în tradiția funcționalistă inaugurată de Moholy-Nagy. *Inside Now, We Walked into a Room with Coca-Cola Painted Walls* [Înăuntru, am intrat într-o cameră cu pereții pictați cu coca-cola] (1998) este un *wall drawing* care trebuie realizat de mai mulți asistenți, conform unor reguli precise: obiectul trebuie să imite, tușă cu tușă, culoarea celebrei băuturi răcoritoare, într-un proces identic, deoarece a fost produs de fabricile locale, bazîndu-se pe formula prafului furnizat de compania Coca-Cola. În mod similar, pentru o expoziție la care participa în calitate de curator, Gillick a cerut unui număr de șaisprezece artiști britanici să-i trimită instrucțiunile lor, astfel încît să poată realiza el însuși lucrările în acel loc (*Galeria Gio Marconi*, 1992).

Materialele pe care Gillick le utilizează provin din arhitectura de întreprindere: plexiglas, oțel, cabluri, lemn tratat sau aluminiu colorat. Prin conectarea esteticii artei minime la designul pîslos al întreprinderilor multinaționale, Liam Gillick trasează o paralelă între modernismul universalist și *Reaganomics*, proiectul de emancipare al avangardelor și protocolul alienării noastre printr-o economie “modernă”. Structuri paralele: *Black Box* [Cutia neagră] a lui Tony Smith devine la Gillick un “Projected Think Tank”. Mesele de documentare care se găseau în expozițiile de artă conceptuală organizate de către Seth Siegelaub slujeau aici citirii ficțiunii; sculptura minimală se preschimbă într-un element al jocului de rol. Grila modernistă născută din utopia Bauhaus și din constructivism se confruntă cu recuperarea sa politică, altfel spus cu

ansamblul de motive prin care puterea economică și-a stabilit dominația. Nu cumva studenții Bauhausului erau cei care au lucrat la conceperea bucărelor faimosului *Zid al Atlanticului* în timpul celui de al Doilea Război Mondial? Această arheologie a modernismului este deosebit de vizibilă într-o serie de lucrări produse pe baza cărții lui Gillick *Insulă a dezbaterii: mare centru de conferințe* [*Discussion Island: Big Conference Center*] (1997), ficțiune care pune în scenă un “grup de reflecție asupra grupurilor de reflecție”. Trimițând la vocabularul formal al lui Donald Judd și fiind instalate pe tavan, aceste lucrări poartă titluri care se referă la funcții exercitate într-un context antreprenorial: *Discussion Island* [Insulă a dezbaterii], *Resignation Platform* [Platformă de demisie], *Conference Screen* [Ecran de conferințe], *Dialogue Platform* [Platformă de dialog], *Moderation Platform* [Platformă de moderare] și așa mai departe. Fenomenologia, dragă artiștilor minimali, devine un monstruos *behaviorism birocratic*; *Gestalttheorie* se transformă într-un procedeu publicitar. Lucrările lui Liam Gillick, ca și cele ale lui Carl Andre, reprezintă mai degrabă zone decît sculpturi, zone pentru care acestea constituie sistemul de semnalizare: aici, individul ar trebui să se decidă, să discute, să proiecteze imagini, să vorbească, să legisla, să negocieze, să primească sfaturi, să conducă, să pregătească ceva... Înșă aceste forme, care proiectează scenarii posibile, implică elaborarea de către privitor a unor noi scenarii, pentru el însuși.

Maurizio Cattelan

Fără titlu (1993): acrilic pe pînză, 80 × 100 cm. Pînza este sfîșiată de trei ori în forma unui Z, aluzie la Z-ul lui Zorro, în stilul lui Lucio Fontana. În cadrul acestei opere foarte simple, deopotrivă minimalistă și imediat accesibilă, regăsim toate figurile care compun opera lui Cattelan: caricaturala deturnare a unor lucrări ale trecutului, fabula moralizatoare și, mai presus de orice, modul insolent de a pătrunde prin efracție în sistemul de valori, care rămîne principala caracteristică a stilului său și care implică asumarea literală a formelor. În vreme ce sfîșierea unei pînze este, pentru Fontana, un gest simbolic și transgresiv, Cattelan ne arată acest act în accepțiunea sa cea mai curentă, utilizarea unei arme prezentată drept gestul unui justițiar de operetă. Gestul vertical a lui Fontana se deschidea către infinitatea spațiului, către optimismul modernist care își imagina un dincolo de pînză, un sublim accesibil. Reluarea sa (în zigzaguri) de către Cattelan îl ridiculizează pe Fontana, raportînd opera sa la un serial de televiziune realizat de Walt Disney (*Zorro*), aproape contemporan acestuia. Zigzagul este cea mai frecvent utilizată mișcare în opera lui Cattelan: este o mișcare prin esență comică și chaplinescă, ce corespunde unei rătăcirii printre lucruri. Slalomistul-artist execută fente, mersul său indecis poate fi caraghios, dar el circumscrie formele pe care le atinge în trecere, trimițîndu-le la statutul lor de accesorii și elemente decorative. *Fără titlu* (1993) este, în mod evident, o lucrare programatică atît din punct de vedere formal, cît și din punct de vedere metodologic: zigza-

gul este, fără îndoială, semnul distinctiv al lui Cattelan. Dacă acordăm atenție numeroaselor “remake”-uri ale lucrărilor altor artiști pe care acesta le-a realizat, observăm că metoda este mereu aceeași: structura formală pare familiară, însă un strat de semnificații apare într-un mod aproape insidios, răsturnînd radical percepția noastră. Formele lui Maurizio Cattelan ne arată mereu elemente familiare dublate, cu voce din *off*, de anecdote crude sau sarcastice. În *Unchiul meu* de Jacques Tati, un om vede o portăreasă curățînd de pene un pui. El imită atunci piuitul animalului, făcînd sărmana femeie să tresară, convinsă că puiul a înviat.

Multe dintre operele lui Cattelan produc un efect analog atunci cînd “bruză” cîntecul lui Zorro pentru Fontana, cînd auzim Brigăzile Roșii în fața unei lucrări care îi evocă pe Smithsonian sau Kounellis, cînd ne gîndim la un mormînt pe marginea unei gropi în stilul *earthwork*-urilor anilor șaizeci. Cînd a instalat un măgar viu într-o galerie newyorkeză dedesubtul unui candelabru de cristal (1993), Cattelan a făcut în mod indirect aluzie la cei doisprezece cai pe care Jannis Kounellis i-a expus la galeria L’Attico din Roma, în 1969. Numai că titlul lucrării (*Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you* [Atenție! Intrați pe propria răspundere. Atingerea, hrănitul, fumatul, fotografiatul, accesul ciinilor, interzise, mulțumesc]) răstoamnă radical sensul operei, despuind-o de istoricitatea și de simbolică sa vitalistă pentru a o deturna către sistemul de reprezentare, în cel mai spectacular sens al termenului: ceea ce vedem este un spectacol burlesc, desfășurat sub strictă supraveghere, ale cărui limite exterioare sînt pur juridice. Animalul viu nu este prezentat ca fiind frumos, nici ca fiind nou, ci ca o propunere în același timp periculoasă pentru public și surprinzător de problematică pentru galerist. Referința la Kounellis nu este gratuită, de vreme ce reiese clar faptul că arte povera este principala matrice formală a operei lui Maurizio Cattelan, atît în ceea ce privește compoziția imaginilor sale, cît și din punctul de vedere al dispunerii spațiale a elementelor *ready-made*. Cert este că el utilizează arareori obiecte produse în serie ori tehnologie. Registrul său formal se compune în majoritate din elemente mai degrabă naturale (Jannis Kounellis, Giuseppe Penone) sau antropomorfe (Giulio Paolini, Alighiero Boetti). Nu este vorba aici de influențe, cu atît mai puțin de un omagiu adus artei povera, ci de un fel de “disc dur” lingvistic, de altfel destul de discret, care reflectă o educație vizuală italiană.

În 1968, Pier Paolo Calzolari a expus *Fără titlu* (*Malina*), o instalație în care a prezentat un cîine albinos legat cu o lesă de perete, într-un ambient în care apar o grămadă de pămînt și blocuri de gheață. Ne-am putea gîndi din nou la menajeria de cai, măgari, cîini, struți, porumbei și veverițe a lui Cattelan. Numai că animalele sale nu simbolizează nimic și nu trimit la nicio valoare transcendentă, ci doar întruchipează tipuri, personaje sau situații: universul simbolic dezvoltat de arte povera sau de Joseph Beuys se dezintegrează în fabula lui Cattelan sub presiunea unui “spirit răutăcios” eruptiv, care confruntă mereu formele cu propriile contradicții și refuză în mod violent orice valoare pozitivă. Acest mod de a întoarce formele moderniste

împotriva ideologiei care le-a prezidat apariția (împotriva ideologiei moderniste a emancipării, împotriva sublimului) și împotriva lumii artistice și a credințelor sale vădește mai degrabă o ferocitate caricaturală decât un cinism vulgar. Unele din expozițiile sale ar putea reaminti, la prima vedere, de Michael Asher sau Jon Knight, în măsura în care urmăresc să evidențieze structurile economice și sociale ale sistemului artei, focalizându-se pe galerist sau pe spațiul expozițional. Însă, extrem de repede, referința conceptuală lasă loc unei alte impresii, mai difuze, cea a unei reale personalizări a criticii, care trimite mai degrabă la forma fabulei, așa cum vom vedea puțin mai departe, precum și la o reală voință de a dăuna. Astfel, în 1993, Cattelan a realizat o lucrare care a ocupat întregul spațiu al galeriei Massimo de Carlo din Milano, vizibilă doar prin ferestrele galeriei. Artistul a sfârșit prin a admite: "Voiam să văd Massimo de Carlo pusă în afara galeriei vreme de o lună".

Spirit răutăcios, eternul *elev difficil* bombănind ascuns în fundul clasei. Avem, astfel, impresia că Maurizio Cattelan își consideră repertoriul formal drept o grămadă de teme de făcut și de figuri impuse, un soi de programă școlară pe care artistul-școlar năving se distrează deturmand-o într-o glumă. Una din primele sale opere semnificative, *Edizioni dell'obbligo* [Edițiile obligatorii] (1991), se compune din cărți școlare cărora copiii le-au modificat copertile și titlurile, într-un soi de răzbunare derizorie împotriva oricărui program. Cît despre textilele și draperiile artei povera și antiformeii anilor șaizeci, acestea i-au folosit... pentru a scăpa din Castello di Rivara, unde participa la prima sa expoziție de grup importantă, în 1992: "Mi-a plăcut să văd ce făceau ceilalți artiști, cum au reacționat în acea situație. Acea lucrare nu a fost doar metaforică, ci a fost și un instrument: în noaptea dinaintea vernisajului, am coborât pe fereastră și am fugit". Lucrarea prezentată nu era nimic altceva decât o scară de urgență construită din cearșafuri înnodate între ele și care atârna pe fațada locului de expoziție. Urmind același principiu, în timpul Manifesta II din Luxemburg, 1998, Cattelan a expus un măslin plantat pe un enorm dreptunghi de pământ. Un observator grăbit ar fi putut-o privi ca pe un remake al lui Beuys sau Penone; totuși, acest element vegetal nu avea nimic de a face cu înțelesul operei, care se articula în jurul sintaxei ofensive dezvoltate de către artist: a atinge cu degetul limitele fizice și ideologice ale indivizilor sau comunităților, a testa posibilitățile și, mai ales, răbdarea instituțiilor.

Félix Gonzalez-Torrès utiliza un repertoriu formal istoricizat pentru a-i revela temeiurile ideologice și pentru a construi un nou alfabet al luptei împotriva normelor sexuale. Cattelan împinge formele pe care le manipulează către conflict și comedie: căutînd conflicte cu operatorii sistemului artei, prin intermediul unor lucrări care sînt din ce în ce mai stînjenoare, mai constrîngătoare sau mai incomode; subliniind comedia care subîntinde raporturile de forță în acest sistem, prin intermediul unor grile narrative care deturneză istoria recentă a artei către burlesc. Într-un cuvînt, acest comportament artistic constă în orientarea formelor pe care le manipulează înspre delincvență.

Viețile noastre se desfășoară pe un fundal schimbător de imagini, în mijlocul unui flux de informații care învăluie viața cotidiană. Tone de imagini sînt formate ca produse sau sînt destinate pentru a vinde alte obiecte, mase de informații circulă. Proiectul artistic al lui Pierre Joseph constă în înscrierea sensului în acest mediu: nu este vorba de încă o poziție critică, ci de o practică productivă, analogă celei care își creează drum printr-o rețea, își stabilește un itinerar sau navighează. El tratează, în primul rînd, condițiile genezei și funcționării imaginilor, plecînd de la postulatul că, în zilele noastre, trăim într-o imensă zonă-imagină, mai degrabă decât în fața unor imagini: arta nu este un spectacol în plus, ci un exercițiu de *détourage*. Joseph dezvoltă o relație ludică și instrumentală cu formele, pe care le manipulează, le combină și le adaptează unor noi utilizări, stabilind diferite procese de reactivare. Arta minimală îi servește, astfel, drept decor pentru *Cache-cache Killer* [Ucișaga de-a v-ați ascunselea] (1991). Arta abstractă decorează o expoziție în forma unui joc de căutare (*La chasse au trésor ou l'aventure du spectateur disponible* [Vinătoarea de comori sau aventura spectatorului disponibil], 1993), iar operele lui Delauney și Maurizio Nannucci sînt reciclate ca fundal pentru noi scene într-un film în care evoluează "personajele sale de reactivat" [*Personnages à réactiver*]. În 1992, el "reface" chiar lucrări care l-au interesat aparținînd lui Lucio Fontana, Jasper Johns, Helio Oiticica, Richard Prince... Această instrumentalizare a culturii nu vădește o anumită dezinvoltură în raport cu istoria, ci, din contră, ea stabilește condițiile unui comportament liber într-o societate a consumului organizat. La Joseph, reciclarea formelor și a imaginilor constituie bazele unei morale: trebuie să inventăm moduri de a locui lumea. În sfera politică, supunerea față de o anumită formă poartă un nume: dictatură. O democrație, pe de altă parte, cheamă la un constant joc de roluri, la o nesfîrșită discuție și negociere. Este cel mai guraliv dintre regimurile politice, spunea Hannah Arendt. Că Pierre Joseph a ales titlul *Little Democracy* [Puțină democrație] pentru a desemna seria de personaje vii de reactivat pe care le-a conceput pare astfel perfect logic. Aceste personaje, dintre care primul a apărut în 1991, sînt prezentate sub forma unei garderobe purtate de un figurant "instalat" în galerie sau muzeu, ca orice altă lucrare, în seara vernisajului; mai apoi, ele sînt înlocuite de o fotografie, un simplu indice permițînd viitorului deținător să "reactiveze" lucrarea în voie. Aceste personaje provin din imaginarul mitologic, din jocurile video, benzi-le desenate, cinema sau publicitate: Superman, Catwoman, "hoții de culori" de la Kodak, un paintballer, stafia Casper sau un personaj din *Blade Runner*. Uneori, un element ușor macabru introduce o modificare: surferul e mort, un personaj rănit poartă un bandaj în jurul capului, pămîntul pe care stă Superman este plin de chiștoace de țigări și sticle de bere, cowboy-ul e lungit cu fața la pămînt... Unele sînt expuse pe fundalul lor tipic: albastrul unui ecran folosit pentru suprapuneri video, expunînd, în aceleași timp, irealitatea personajelor și potențialul lor de a se deplasa pe diferite fundaluri, pentru

scenarii infinite. Altele sînt prezentate ca actori într-un joc de roluri iconografic, evoluînd prin muzeu sau spațiul unei expoziții de grup, înconjurați de alte opere: după Duchamp, care a intenționat să “folosească un Rembrandt drept masă de călcat”, Joseph plasează personajele sale în mijlocul unui muzeu al artei moderne, devenit decor. Trivialul său vizează mereu orizontul unei expoziții în care publicul devine personajul principal: opera de artă devine un efect special într-o punere în scenă interactivă. Procesul reactivării figurii este dublu: e vorba în egală măsură de reactivarea lucrărilor în care se plasează personajele, iar întreg universul devine astfel un teren de joacă, o scenă, un platou.

În egală măsură, acest sistem este și un proiect politic: el vorbește despre coabitarea inteligentă a subiecților și a fundalurilor pe care ei activează, despre coexistența inteligentă a oamenilor și operelor care le sînt oferite spre admirare. Reactivarea imaginilor, care caracterizează galeria de personaje comune ce constituie *Puțină democrație*, reprezintă o formă democratică în esență, fără a fi demagogică sau greoi demonstrativă. Pierre Joseph ne sugerează să locuim povestirile preexistente și să recreăm fără încetare formele care ni se potrivesc. Imaginea are aici scopul de a introduce jocul în sistemele de reprezentare, pentru a le împiedica să încremenească, de a detașa formele de fundalul alienant în care se înțepenesc dacă le acceptăm ca date. O lectură superficială a personajelor ne-ar putea face să credem că Joseph este un artist al irealului, al divertismentului popular. Or, imaginile împrumutate din basme, personajele de animație și eroii de science-fiction care populează această “democrație” nu îndeamnă la fugă în afara realității; dimpotrivă, aceste imagini care ne învață realul ne incită, printr-un efect invers, să experimentăm realitatea prin intermediul ficțiunii. În dispozitivul complex care guvernează asupra personajelor vii, stafia Casper, Cupidon și zînele funcționează ca tot atîtea imagini încrustate în sistemul diviziunii muncii: aceste ființe imaginare, explică Joseph, se supun unui “program ciclic, controlat și imuabil”, iar statutul lor funcțional nu diferă prea mult de cel al unui muncitor la o bandă de montaj de la Renault sau de cel al unui ospătar într-un restaurant care ia o comandă, servește masa și aduce nota de plată. Aceste personaje sînt extrem de tipizate; ele sînt portrete-robot, imagini perfect asociate cu un personaj-model, cu o funcție clar determinată. Adevăratul fond mitologic din care acestea derivă este ideologia diviziunii muncii și a standardizării produselor. Domeniul imaginarului, anexat regimului producției, afectează în mod indistinct instalatorii și supereroii. Zîna iluminează obiecte cu bagheta sa fermecată, muncitorul ajustează elemente pe o bandă de montaj: munca este aceeași peste tot, iar lumea descrisă de Joseph este lumea proceselor imuabile și a potențialelor conexiuni – lume din care imaginea ne poate indica o cale de ieșire.

Imaginile pe care le propune Joseph trebuie trăite: ele trebuie apropiate, reactivate și incluse în noi aranjamente. Cu alte cuvinte, semnificațiile trebuie deplasate. Mici decalaje creează mișcări enorme: de ce credeți că atît de mulți artiști se încapățînează să refacă, să copieze, să dezmembreze

și să reconstruiască elementele componente ale universului nostru vizual? Ce îl face pe Pierre Huyghe să refilmeze Hitchcock sau Pasolini? De ce reconstituie Philippe Parreno o bandă de montaj destinată loisirului? Pentru a produce o spațio-temporalitate alternativă, cu alte cuvinte, pentru a reintroduce multiplicitatea și posibilul în circuitul închis al socialului, artistul trebuie să se reîntoarcă pe cît de mult posibil în mașinăria colectivă. Cu ajutorul unor dispozitive capabile să atingă și să “afecteze locul expunerii lor”, Pierre Joseph ne propune obiecte ale experienței, produse active și opere care sugerează noi modalități de a percepe realul și noi tipuri de investire a lumii artei. Rămîne în sarcina noastră să locuim *Little Democracy*.

III. UTILIZAREA LUMII

Toate conținuturile sînt bune, cu condiția să nu constea totuși din interpretări, ci să privească utilizarea cărții, să-i multiplie folosirea, să creeze o altă limbă în interiorul limbii sale. (Gilles Deleuze)

1. *PLAYING THE WORLD*: REPROGRAMÎND FORMELE SOCIALE

Expoziția nu mai este rezultatul final al unui proces, "happy-endul" său (Parreno), ci locul unei producții. Artistul plasează în ea instrumente la dispoziția publicului, în maniera în care evenimentele de artă conceptuală organizate de către Seth Siegelaub în anii șaizeci își propuneau doar să pună informații la dispoziția vizitatorului. Recuzînd formele academice ale expoziției, artiștii anilor nouăzeci concep locul de expunere ca un spațiu de coabitare, ca o scenă deschisă la jumătatea drumului între decor, platoul de filmare și sala de documentare.

În 1989, Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph și Philippe Parreno au propus cu *Ozone* o expoziție în formă de "straturi de informații" despre ecologia politică. Spațiul urma să fie traversat de vizitatori în așa fel încît aceștia să-și poată crea propriul lor montaj vizual. *Ozone* a fost, astfel, prezentat ca un *spațiu cinegetic*, al cărui vizitator ideal ar fi un actor - un actor al informației. Anul următor, la Nisa, expoziția *Ateliers du Paradis* [Atelierele paradisului] a fost prezentată drept "film în timp real": pe toată durata proiectului, Pierre Joseph, Philippe Parreno și Philippe Perrin au locuit spațiul galeriei Air de Paris, care a fost amenajat cu opere de artă (de la Angela Bulloch la Helmut Newton), gadgeturi absurde (o trambulină, o cutie de coca-cola care se mișca în ritmul muzicii) și o selecție de filme video, spațiu în care cei trei artiști evoluau urmînd un program (lecții de engleză sau vizită la psihoterapeut). În seara vernisajului, vizitatorii urmau să poarte un tricou (exemplar unic) pe care era înscris un termen generic ("Binele", "Efectul Special", "Goticul"...), permițînd realizatoarei Marion Vernoux să schițeze, plecînd de la acest joc de identități, un scenariu în timp real.

Pe scurt, o expoziție în timp real, un motor de căutare lansat în căutarea conținuturilor sale. Cînd Jorge Pardo a realizat *Pier* [Jetelă] în Mînster în 1997, el a construit un obiect în aparență funcțional, însă funcția reală a acestei jetele de lemn trebuia încă determinată. Deși Pardo prezintă structuri cotidiene (instrumente, mobilă, lămpi), el nu le acordă funcții specifice: se prea poate ca aceste obiecte să nu folosească la nimic. Ce poți face într-un șopron deschis, la capătul unei jetele? Să fumezi o țigară, cum te îmbia automatul fixat pe unul din pereții săi? Vizitatorul-privitor trebuie să inventeze funcții și să răscolească prin propriul său repertoriu de comportamente. Realitatea

socială îi furnizează lui Pardo un set de structuri utilitare, pe care le reprogramează conform unei cunoașteri artistice (compoziția) și unei memorii a formelor (pictura modernistă).

De la Andrea Zittel la Philippe Parreno, de la Carsten Höller la Vanessa Beecroft, generația de artiști în chestiune combină artă conceptuală și pop-art, antiforma și junk art, precum și anumite demersuri inițiate de către design, cinema, economie și industrie: imposibil aici să separi operele de contextul lor social, stilurile și Istoria.

Ambițiile, metodele și postulatele ideologice ale acestor artiști nu sînt, cu toate acestea, atît de îndepărtate de cele ale lui Daniel Buren, Dan Graham sau Michael Asher cu douăzeci-treizeci de ani mai devreme. Ei stau măturie pentru o voință similară de a dezvălui structurile invizibile ale aparatului ideologic, deconstruiesc sisteme de reprezentare și își înscriu traiectoria în jurul unei definiții a artei ca "informație vizuală" care distruge divertismentul. Generația lui Daniel Pflumm și Pierre Huyghe diferă totuși de cele precedente într-un punct esențial: ea refuză orice *metonimie*. Se știe că această figură de stil constă în a te referi la un lucru prin unul din elementele sale componente (de exemplu, a spune "acoperișuri" pentru "oraș"). Critica socială în care s-au angajat artiștii conceptuali trecea prin filtrul unei critici a instituției: pentru a arăta funcționarea întregii societăți, ei explorau locul specific în care se desfășurau activitățile lor, conform principiilor unui *materialism analitic* de inspirație marxistă. Spre exemplu, Hans Haacke a denunțat multinaționalele evocînd finanțarea artei; Michael Asher a lucrat cu aparatul arhitectonic al muzeului și al galeriei de artă; Gordon Matta-Clark a forat prin podeaua galeriei Yvon Lambert (*Descending Steps for Batan* [Pași care coboară pentru Batan], 1977); Robert Barry a declarat închisă galeria în care expunea (*Closed Gallery* [Galerie închisă], 1969).

În vreme ce locul expoziției constituia pentru artiștii conceptuali un mediu în sine, el a devenit astăzi un loc de producție ca orice altul. De acum înainte trebuie mai puțin să analizezi sau să critici acest spațiu, cît să-i situezi poziția în sisteme de producție mai vaste, cu care trebuie să se stabilească și să se codifice relații. În 1991, Pierre Joseph enumeră o listă interminabilă de activități ilegale sau periculoase care se derulează în centrele artistice (de la "a trage în avioane", cum a făcut Chris Burden, pînă la "a face graffiti", "a distruge clădirea" sau "a lucra duminică") și care fac din ele "un loc pentru simularea libertăților și experiențelor virtuale". Model, laborator, teren de joacă: în orice caz, niciodată simbolul a nimic și cu atît mai puțin o metonimie.

Socius-ul, cu alte cuvinte totalitatea canalelor care distribuie și transmit informația, devine adevăratul loc de expoziție în imaginarul artiștilor generației actuale. Centrul de artă și galeria sînt cazuri particulare, dar ele formează o parte integrantă a unui ansamblu mai vast: spațiul public. Astfel, Daniel Pflumm își expune fără discriminare opera în galerii, cluburi și în orice altă structură de difuzare, de la tricouri la discuri care apar în catalogul casei

sale *Elektro Music Dept.* El a realizat de asemenea un video despre un produs extrem de special, propria sa galerie din Berlin (*Neu* [Nou], 1999). Așadar, chestiunea nu este aceea de a opune galeria de artă (un loc al "artei separate" și, în consecință, blamabil) unui spațiu public fantasmatic ca ideal și ca loc al "bunei priviri" asupra artei, cea a trecătorului, care este fetișizată naiv în felul în care se fantasma altădată asupra "bunului sălbatic". Galeria este un loc ca orice altul, un spațiu angrenat într-un mecanism global, o tabără de bază fără de care nicio expediție nu ar fi posibilă. Un club, o școală sau o stradă nu sînt *locuri mai bune*, ci pur și simplu *alte locuri* pentru a expune arta.

La o scară mai generală, ne-a devenit dificil să considerăm organismul social drept un întreg organic. Îl percepem ca un ansamblu de structuri detașabile unele de celelalte, asemenea corpurilor contemporane ameliorate cu proteze și modificabile după bunul-plac. Pentru artiștii sfîrșitului de secol douăzeci, societatea a devenit în același timp un corp împărțit în lobby-uri, procentaje și comunități și un vast catalog de trame narative.

Ceea ce numim de obicei "realitate" este un montaj. Însă este oare cel în care trăim singurul posibil? Din același material (cotidianul) putem produce diverse versiuni ale realității. Artă contemporană ni se înfățișează, astfel, ca o masă de montaj alternativă care perturbă formele sociale, le reorganizează și le inserează în scenarii originale. Artistul deprogumează pentru a reprograma, sugerînd că există și alte utilizări posibile ale tehnicilor și instrumentelor pe care le avem la dispoziție.

Gillian Wearing și Pierre Huyghe au produs fiecare videouri bazate pe sistemul de supraveghere cu camere video. Christine Hill a creat o agenție de turism în New York, care a funcționat ca orice altă agenție. Michael Elmgreen și Ingar Dragset au amenajat o galerie de artă în interiorul unui muzeu în cadrul Manifesta 2000, în Slovenia. Alexander Györfi a utilizat formele studioului sau ale scenei, Carsten Höller pe cele ale experimentelor de laborator. Numitorul comun evident al tuturor acestora, precum și al multor alora dintre cei mai creativi artiști de astăzi, rezidă în capacitatea de a utiliza forme sociale existente.

Toate structurile culturale și sociale nu reprezintă, prin urmare, nimic mai mult decît niște veșminte de îmbrăcat, obiecte de experimentat și testat, așa cum a făcut Alix Lambert în *Wedding Piece* [Piesă nupțială], o lucrare documentînd cele cinci căsătorii ale sale realizate într-o singură zi. Astfel, Matthieu Laurette folosește ca suport pentru lucrările sale anunțuri de mică publicitate, jocuri televizate și campanii de marketing. Navin Rawanchaikul operează asupra sistemului de taximetrie în același fel în care alții desenează pe hîrtie. Atunci cînd Fabrice Hybert își constituie compania, UR, declară că intenționează "să utilizeze artistic economia". Joseph Grigely expune mesaje și bucăți de hîrtie scrise neciteț, pe care le folosește pentru a comunica cu ceilalți datorită surzeniei sale: el *reprogumează* un handicap fizic, transformîndu-l într-un proces de producție. Prezentînd în expozițiile sale realitatea concretă a comunicării sale zilnice, Grigely își alege drept suport al muncii sale sfera

intersubiectivă și conferă formă universului său relațional. “Vocile” pe care “le auzim” sînt cele ale anturajului său: artistul face, în ceea ce-l privește, adnotări ale cuvintelor. El reorganizează cuvintele umane, fragmente de discurs și urme scrise ale unor conversații, într-un fel de *sampling* de proximitate, o ecologie domestică. Notele scrise sînt o formă socială căreia îi acordăm puțină atenție, de obicei destinată unei utilizări profesionale sau domestice minore. În opera lui Grigely, ea este eliberată de statutul său subalterm și capătă dimensiunea existențială a unei unelte de comunicare vitale: inclusă în pozițiile sale, ea participă la o polifonie născută dintr-o detumare.

În acest fel, obiectele sociale, de la cutume și pînă la instituții, trecînd prin cele mai banale structuri, sînt scoase din inerție. Glisînd în universul funcțional, arta revigorează aceste obiecte sau le revelează deșertăciunea.

Philippe Parreno &...

Originalitatea grupului General Idea, format la începutul anilor șaptezeci, a constat în faptul de a lucra cu formatarea socială: corporații, televiziune, reviste, publicitate, ficțiune. “În opinia mea”, spune Parreno, “ei au fost primii care au gîndit expoziția nu în termenii formelor sau obiectelor, ci în cei ai formatelor. Formate ale reprezentării, ale lecturii lumii. Întrebarea pe care o ridică opera mea ar putea fi următoarea: care sînt instrumentele care ne permit să înțelegem lumea?”

Opera lui Parreno pornește de la principiul că realitatea este structurată ca un limbaj și că arta ne permite să articulăm acest limbaj. El arată, de asemenea, că întreaga critică socială este sortită eșecului dacă artistul se mulțumește să-și expună propria sa limbă pentru a o acoperi pe cea vorbită de autoritate. A denunța sau critica lumea? Nu putem denunța nimic din afară, trebuie mai întîi să luăm forma a ceea ce dorim să criticăm sau cel puțin să o “încolăcim”. *Imitația* poate fi subversivă, mult mai mult decît anumite discursuri de opoziție fățișă care nu fac decît să mimeze subversiunea. Cu siguranță că această neîncredere față de atitudinile critice stabilite în arta contemporană este cea care-l conduce pe Parreno să adopte o postură care ar putea fi apropiată de psihanaliza lacaniană. Inconștientul, spunea Lacan, este cel care interpretează simptomele, și face asta mult mai bine decît analistul. Louis Althusser a spus ceva similar dintr-o perspectivă marxistă: adevărata critică este o critică a realității existente prin însăși realitatea existentă. Nu este suficient să interpretezi lumea, trebuie să o transformi. Această operație este cea pe care o încearcă Parreno începînd cu domeniul imaginilor, despre care el crede că joacă în societate același rol pe care-l joacă simptomele în inconștientul unui individ. Întrebarea pe care o analiză freudiană o ridică este următoarea: cum se organizează evenimentele într-o viață? Care este ordinea repetiției lor? Parreno chestionează realitatea într-o manieră similară, prin subtitrarea formelor sociale și prin explorarea sistematică a legăturilor care unesc indivizii, grupurile și imaginile.

Nu este întîmplător faptul că el a integrat dimensiunea colaborării drept o axă majoră a operei sale: inconștientul nu este, conform lui Lacan, nici individual, nici colectiv; el nu există decît în interval, în întîlnire, care este începutul oricărei narațiuni. Un subiect “Parreno &” (& Joseph, & Cattelan, & Gillick, & Höller, & Huyghe, pentru a numi doar cîteva dintre colaborările sale) este construit prin intermediul expozițiilor care sînt adesea prezentate drept modele relaționale, în care coprezența diverșilor protagoniști este negociată prin construirea unui scenariu sau a unei istorisiri.

Astfel, în opera lui Philippe Parreno, adeseori comentariul este cel care produce formele, și nu invers: un scenariu este dezmembrat astfel încît unul nou să poată fi construit, întrucît interpretarea lumii este un simptom ca oricare altul. În videoul său *Or [Sau]* (1997), o scenă aparent banală (o tînără femeie dîndu-și jos tricoul Walt Disney) generează o căutare a condițiilor sale de apariție. Vedem expuse pe ecran, într-un lung *rewind*, cărți, filme și conversații care au condus la producerea unei imagini care nu durează mai mult de treizeci de secunde. Aici – ca și în procesul psihanalitic sau în discuțiile infinite ale Talmudului – comentariul este cel care produce narațiunile. Artistul nu trebuie să lase celorlalți sarcina comentării imaginilor sale, pentru că adnotările, legendele imaginilor sînt, la rîndul lor, imagini, la infinit.

Una din primele lucrări ale lui Parreno, *No More Reality* [Gata cu realitatea!] (1991), puse de deja această problemă, legînd noțiunea de scenariu de cea de protest. O secvență imaginară prezintă o manifestație formată din tineri înarmați cu stegulețe și pancarte, strigînd sloganul “No more reality”. Întrebarea pusă era: care sînt sloganurile sau subtitrările imaginilor care defilează astăzi? Manifestația are drept scop de a produce o imagine colectivă care creionează scenarii politice pentru viitor. Instalația *Speech Bubbles* [Căsuțe de dialog] (1997), un mănunchi de baloane umplute cu heliu în forma unor căsuțe de dialog din benzile desenate, a fost prezentată ca fiind o colecție de “instrumente de protest permițînd fiecărei persoane să-și scrie propriile sloganuri și să se singularizeze în cadrul unui grup și, astfel, în raport cu imaginea care ar constitui propria sa reprezentare”.¹ Philippe Parreno operează aici în interstițiul care separă o imagine de legenda sa, munca de produsul său, producția de consum. Reportaje asupra libertății individuale, lucrările sale tind să abolească spațiul care separă producerea obiectelor de ființele umane, munca de timpul liber. Cu *Werktische/L'établi* [Banc de lucru] (1995), Parreno a deplasat astfel forma benzii de montaj înspre hobby-urile practicate duminica. Cu proiectul *No Ghost, Just a Shell* [Nicio stafie, doar o cochilie] (2000), inițiat împreună cu Pierre Huyghe, el a cumpărat drepturile de autor pentru un personaj japonez manga, Ann Lee, și l-a făcut să vorbească despre meseria sa de personaj animat; într-o serie de intervenții reunite sub titlul *L'homme public* [Omul public], Parreno i-a furnizat celebrului imitator francez

1. Philippe Parreno, “Speech Bubbles”, interviu cu Philippe Vergne, în *Art Press*, nr. 264, ianuarie 2001, pp. 22-28.

Yves Lecoq texte de recitat cu vocile oamenilor celebri, de la Sylvester Stallone la papă. Aceste trei lucrări funcționează similar ventrilocilor și măștii: prin plasarea formelor sociale (hobby-uri, jumale TV...), a imaginilor (o amintire din copilărie, un personaj de manga) și a obiectelor cotidiene într-o poziție care să le dezvăluie originea și procesul lor de fabricație, Parreno expune inconștientul producției umane și îl ridică la statutul de material de construcție.

2. HACKING, MUNCĂ ȘI TIMP LIBER

Practicile postproducției generează opere care pun sub semnul întrebării utilizarea formelor muncii. Ce devine munca atunci când activitățile profesionale sînt dublate de către artiști? Wang Du declară: “Vreau să fiu și eu media la rîndul meu. Vreau să fiu jurnalist de după jurnalist”. El produce sculpturi bazate pe imagini mediatizate pe care le recadrează sau a căror scară și încadrare le reproduce în mod fidel. Instalația sa *Stratégie en chambre* [Strategie în cameră] (1999) este o imagine gigantică, voluminoasă, care forțează privitorul să parcurgă teancuri enorme de ziare publicate în timpul conflictului din Kosovo, o masă informă în vârful căreia apar efigiile sculptate ale lui Bill Clinton și Boris Elțin, cîteva alte figuri provenite din fotografii de presă din acea perioadă, precum și o serie de avioane de hîrtie făcute din ziare. Forța operei lui Wang Du provine din capacitatea sa de a conferi greutate celor mai efemere imagini: el cuantifică ceea ce și-ar evita materializarea, redă volumul și greutatea evenimentelor și colorează de mină informațiile generale. Wang Du vinde informația la kilogram. Magazia sa de imagini sculptate inventează un arsenal de comunicare care multiplică munca agențiilor de presă, reamintindu-ne că faptele sînt și obiecte în jurul cărora trebuie să ne învîrtim.

Metoda de lucru a lui Wang Du ar putea fi definită drept *corporate shadowing*, pe care termenul de filatură o redă imperfect: a imita sau a duplica structuri profesionale, însă de asemenea a le “fila”, a le urmări.

Atunci cînd lucrează cu logourile marilor companii, precum AT&T, Daniel Pflumm exercită aceeași profesiune ca o agenție de relații publice. El “înstrăinează și desfigurează” aceste sigle, “eliberîndu-le formele” în filme de animație pentru care produce coloana sonoră. Munca sa este similară celei a unei firme de grafică, atunci cînd expune formele încă identificabile ale unei mărci de apă minerală sau de produse alimentare în forma unor cutii luminoase [*light box*], abstracte, care evocă istoria modernismului pictural. “Totul în publicitate”, explică Pflumm, “de la planificare la producție, trecînd prin toți intermediarii posibili, este un compromis care trece printr-o serie de etape de lucru absolut incomprehensibile.”²

2. “Everything in advertising, from planning to production via all the conceivable middlemen, is a compromise and an absolutely incomprehensible complex of working steps” (interviu cu Daniel Pflumm, Wolf-Günther Thiel, în *Flash Art*, nr. 209, nov.-dec. 1999).

Să nu uităm ce reprezintă pentru el “adevăratul rău”: clientul, care face din publicitate o activitate aservită și alienată, nepermițînd nicio inovație. Prin “dublarea” muncii agențiilor de publicitate cu clipurile-pirat și mărcile sale abstracte, Pflumm produce obiecte care apar ca *deturate* [*détourés*] într-un spațiu flotant care are de-a face în același timp cu arta, designul și marketingul publicitar. Producția sa se înscrie în lumea muncii, al cărei sistem îl dublează fără a se aservi rezultatelor sale și fără a depinde de metodele acesteia. Artistul ca angajat-fantomă...

În 1999, Svetlana Heger & Plamen Dejanov au decis să-și dedice timp de un an expozițiile unei relații contractuale cu BMW: prin urmare, ei și-au închiriat forța de muncă, precum și potențialul lor de vizibilitate (expozițiile la care erau invitați), creînd un suport-“pirat” pentru compania de automobile. Manifeste, postere, broșuri, vehicule și accesorii noi: Heger & Dejanov au utilizat toate obiectele și reprezentările produse de constructorul german în funcție de contextul expozițiilor. Paginile cataloagelor expozițiilor de grup care le erau rezervate au fost de asemenea ocupate de reclame la BMW.

Poate un artist să-și infeudeze în mod deliberat opera unei mărci? Maurizio Cattelan s-a mulțumit să lucreze ca intermediar atunci cînd și-a închiriat spațiul de expoziție unui producător de cosmetice în timpul expoziției *Aperto* de la Bienala de la Veneția. Opera care a rezultat a fost denumită *Lavorare e un brutto mestiere* [A munci e o meserie urîtă] (1993). Pentru prima lor expoziție din Viena, Heger & Dejanov au făcut un gest perfect simetric prin închiderea galeriei pe durata expoziției lor, permițînd personalului angajat să plece în concediu. Subiectul lucrării lor este munca însăși: cum anume timpul liber al unora produce angajarea altora, cum poate munca să fie finanțată prin alte mijloace decît cele ale capitalismului clasic. Cu proiectul BMW, ei au demonstrat cum munca însăși poate fi remixată, suprapunînd imagini suspecte, în aparență eliberate de orice imperativ comercial, imaginii oficiale a unei mărci. În ambele cazuri, lumea muncii, ale cărei forme le reorganizează Heger & Dejanov, este transformată în obiectul unei postproducții.

Și totuși, relațiile pe care Heger & Dejanov le-au stabilit cu BMW au luat forma unui contract, a unei alianțe. Practica lui Daniel Pflumm, total “sălbatică”, se situează la limita circuitelor profesionale, în afara oricărei relații client-furnizor. Intervenția sa asupra mărcilor definește o lume în care angajarea în procesul muncii nu este distribuită conform legii schimbului și nu este guvernată de contracte unind diferite entități economice, ci o lume în care aceasta este lăsată la libera alegere a fiecărei părți, într-un permanent *potlatch* care nu permite un dar în schimb. Redefinită în acest fel, munca șterge granițele care o separă de loisir, căci a efectua o sarcină fără a vi se cere pare chiar definiția timpului liber. Cîteodată aceste limite sînt depășite de companiile însele, așa cum Liam Gillick nota despre Sony: “Sîntem confrunțați cu o separare a sferei profesionale și a celei domestice, care a fost creată de companiile electronice (...) De exemplu, înregistrarea de benzi magnetice exista doar în cîmpul profesional în anii patruzeci, iar oamenii nu știau

exact la ce ar putea folosi în viața de zi cu zi. Sony a șters limita dintre profesional și domestic”.³

În 1979, Rank Xerox a imaginat transpunerea lumii biroului în interfața grafică a microcomputerului, care a rezultat în “iconuri” pentru “coșul de gunoi” [*recycle-bin*], “dosare” [*folders*] și “birou” [*desktop*]. Steve Jobs, fondator al companiei Apple, a preluat acest sistem de prezentare pentru Macintosh cinci ani mai târziu. Procesarea de text va fi de acum încolo indexată protocolului formal al sectorului terțiar, iar imaginarul computerului personal va fi de la bun început informat și colonizat de către lumea muncii. Astăzi, generalizarea lui *home studio* face ca economia artistică să treacă printr-o mișcare inversă: lumea profesională se revarsă în cea domestică, deoarece diviziunea dintre muncă și destindere constituie un obstacol pentru genul de angajat cerut de companiile angajatoare, un individ care este flexibil și disponibil în orice moment.

1994: Rirkrit Tiravanija a organizat un “spațiu de relaxare” în Dijon, pentru artiștii de la expoziția *Surfaces de réparation* [Suprafețe de refacere], care includea fotolii, un *baby-foot*, o operă de Andy Warhol și un frigider, permițând artiștilor să se destindă în timpul pregătirilor pentru show. Lucrarea, care a dispărut în chiar momentul în care expoziția a fost deschisă publicului, era imaginea inversată a timpului de lucru artistic.

La Pierre Huyghe, opoziția dintre divertisment și artă este suprimată în activitate. În loc de a se defini pe sine în raport cu munca (“cu ce-ți câștigi existența?”), individul din expozițiile sale este constituit prin utilizarea pe care o oferă timpului (“ce faci cu viața ta?”). *Ellipse* [Elipsă] (1999) îl prezintă pe actorul german Bruno Ganz făcând un record între două scene din *Prietenul meu american* de Wim Wenders, filmat cu mai bine de douăzeci de ani înainte. Ganz trebuie pur și simplu să efectueze la pas un traseu care era de-abia sugerat în filmul lui Wenders: cu alte cuvinte, el umple o elipsă. Dar când lucrează Bruno Ganz și când este în concediu? Dacă atunci când era angajat ca actor în *Prietenul meu american* lucra, douăzeci de ani mai târziu, atunci când filmează un cadru tranzițional între două scene din filmul lui Wenders, mai lucrează încă? Nu este elipsa, în cele din urmă, doar o imagine a loisirului, simpla negație al muncii? Atunci când timpul liber înseamnă “timp vid” sau timp al consumului organizat, nu este el o simplă trecere între două secvențe, un gol?

Posters [Afișe] (1994), o serie de fotografii color de Huyghe, prezintă un individ care acoperă o groapă în trotuar și udă plante într-o piață publică. Există însă astăzi un spațiu cu adevărat public? Aceste acte izolate, fragile angajează noțiunea de responsabilitate: dacă există o groapă în trotuar, de ce este ea acoperită de un angajat al primăriei, și nu de mine sau de tine? Pretindem că împărțim un spațiu comun, dar el este, de fapt, administrat

3. “Les gens étaient-ils aussi bêtes avant la télé?”, Eric Troncy în dialog cu Liam Gillick, în *Documents sur l'art*, nr. 11, 1997.

de întreprinderi private: noi sîntem excluși din acel scenariu, victime ale acestei subtitrări eronate, mincinoase, care defilează în josul imaginilor comunităților politice.

Imaginile lui Pflumm sînt produsele unei microutopii analoage, în care cererea și oferta sînt perturbate de inițiative individuale, o lume în care timpul liber generează muncă și reciproc, o lume în care munca se întîlnește cu *hacking*-ul informatic. Știm că unii hackeri intră în hard diskuri și decodează sistemele companiilor sau instituțiilor de dragul subversiunii, însă o fac cîteodată și în speranța de a fi angajați pentru a îmbunătăți sistemul de securitate: mai întîi, ei dovedesc cît pot fi de dăunători, apoi își oferă serviciile organismului pe care tocmai l-au atacat. Tratamentul la care Pflumm supune imaginea publică a întreprinderilor multinaționale provine din același spirit: munca nu mai este plătită de un client, contrar publicității, ci distribuită într-un circuit paralel, care oferă resurse financiare și o vizibilitate complet diferită. În vreme ce Svetlana Heger & Plamen Dejanov pretind a fi falși prestatori de servicii pentru economia reală, Pflumm exercită un șantaj vizual asupra economiei pe care o parazitează. Logourile sînt răpitate, iar mai apoi puse într-o semilibertate, ca un *freeware* pe care utilizatorii sînt rugați să-l îmbunătățească singuri. Heger & Dejanov au vîndut un program virusat companiei a cărei imagine au promovat-o, în vreme ce Pflumm pune în circulație imagini odată cu *driverul* lor, *codul-sursă* care permite multiplicarea acestora.

Estetică terțiară: reprocesare a producției culturale, construirea unor trasee prin fluxurile existente; producerea unui serviciu, a unui itinerar, în cadrul protocoalelor culturale. Pflumm se dedică “încurajării haosului într-un mod productiv”. Deși el folosește această expresie pentru a descrie intervențiile sale video în cluburile tehnice, ea poate fi aplicată în egală măsură întregului operei sale, care cuprinde deșeurile formale, “bucăți de cod” ivite din viața cotidiană în forma sa mediatică, pentru a construi un univers formal în care grila modernistă reunește flash-uri de la CNN la un nivel coerent, cel al pirătăriei generale a semnelor.⁴

Pflumm nu se mulțumește cu ideea de piratare: el construiește montaje de o mare bogăție formală. De un constructivism subtil, lucrările sale manifestă o reală tensiune între sursa iconografică și forma abstractă. Complexitatea referințelor sale (abstracțiuni istorice, artă pop, iconografia fluturașilor, videoclipuri, cultură industrială) merge mîna-n mîna cu o deosebită măiestrie tehnică: filmele sale sînt mai apropiate de calitatea actuală din industria discului decît de nivelul mediu al videoului de artă. Opera lui Pflumm reprezintă pentru moment unul dintre cele mai sugestive exemple ale întîlnirii

4. Referință la lucrarea lui Daniel Pflumm *CNN, Questions and Answers* [CNN, întrebări și răspunsuri], 1999, în care acesta reunește imagini extrase din transmisiile CNN. (N. tr.)

dintre universul artei și cel al muzicii techno. Se știe că *Techno Nation* distorsionează de multă vreme logouri bine-cunoscute pe tricouri: există nenumărate variante de Coca-Cola sau Sony, pline de mesaje subversive sau invitații de a fuma Sinsemilla. Trăim într-o lume în care, vrînd-nevrînd, formele sînt în mod indefinit disponibile tuturor manipulărilor și în care Sony și Daniel Pflumm se întîlnesc într-un spațiu saturat de iconuri și de imagini.

În felul în care este practicat de acești artiști, mixajul este o atitudine, o ținută morală mai degrabă decît o rețetă. Postproducția muncii îi permite artistului să se sustragă situației de interpretare. În loc să ne angajăm în comentariul critic, trebuie să experimentăm. Este, de altfel, și ceea ce Gilles Deleuze solicita psihanalizei: să termine cu interpretarea simptomelor și să încerce în schimb angrenări mai convenabile.

IV. CUM SĂ LOCUIEȘTI CULTURA GLOBALĂ (ESTETICA DUPĂ MP3)

1. OPERA DE ARTĂ CA SUPRAFAȚĂ DE STOCARE A INFORMAȚIILOR

De la pop la arta minimală și conceptuală, arta anilor șaizeci corespunde apogeeului perechii formate de producția industrială și consumul de masă. Materialele utilizate în sculptura minimală (aluminu anodizat, oțel, fier galvanizat, plexiglas, neon) fac trimitere la tehnologia industrială și în special la arhitectura fabricilor și depozitelor-gigant. În același timp, iconografia pop-art trimite la era consumului și în special la apariția supermarketului și a noilor forme de marketing legate de el: frontalitate vizuală, serialitate, abundență.

Estetica administrativă și contractuală a artei conceptuale marchează, la rîndul său, începuturile dominației economiei terțiare. Este important de notat faptul că arta conceptuală este contemporană progresului decisiv al cercetării în domeniul informatic de la începutul anilor șaptezeci: dacă microcomputerul a apărut în 1975, iar Apple II în 1977, primul microprocesor datează din 1971. În același an, Stanley Brown expune cutii de metal conținînd fișe care documentau și însoțeau itinerarele sale (*40 Steps and 1,000 Steps* [40 de pași și 1.000 de pași]), iar Art & Language produce *Index 01*, o serie de fișiere documentare prezentate în forma unei sculpturi minimaliste. On Kawara își stabilise deja propriul sistem de notare în dosare (întîlnirile, călătoriile și lecturile sale), iar în 1971 produce *One Million Years* [Un milion de ani], zece clasoare care țineau o contabilitate ce trece mult dincolo de limitele umane, apropiindu-se astfel de colosale operații solicitate de computere.

Aceste opere introduc în practica artistică stocarea de date, ariditatea clasificării pe fișe și însăși noțiunea de "fișier": arta conceptuală utilizează protocolul informatic, aflat încă la începuturi, căci produsele în chestiune nu-și vor face cu adevărat apariția publică decît în deceniul următor. De la sfîrșitul anilor șaizeci, corporația IBM apare ca un precursor în domeniul imaterializării: controlînd în epocă 70% din piața computerelor, *International Business Machine* s-a rebotezat *IBM World Trade Corporation* și a dezvoltat prima strategie deliberat multinațională, adaptată civilizației globale ce urma să vină. Uzină mișcătoare, aparatul său productiv este literalmente nelocalizabil, asemeni unei opere conceptuale a cărei înfățișare fizică abia dacă mai contează și care se poate materializa oriunde. Nu imită oare o lucrare de Lawrence Weiner, care poate să fie sau să nu fie realizată și care poate fi produsă de oricine, modul de producție al unei sticle de coca-cola? Tot ceea ce contează este formula, și nu locul în care este materializată sau identitatea persoanei care o execută.

Cît privește configurația de cunoaștere pe care IBM a prevestit-o, aceasta a fost încarnată în *Cutie neagră* [Black Box] a lui Tony Smith (1963-'65): un bloc opac menit să proceseze o realitate socială transformată în biți, trecînd prin inputuri și outputuri. În catalogul său de prezentare, el a specificat faptul că IBM 3750, un Big Brother din silicon, îi permite unei companii să centralizeze “pentru toate filialele din aceeași regiune toate informațiile, indicînd cine a intrat sau a ieșit, în care dintre clădirile societății, prin care ușă și la ce oră...”

2. AUTORUL, ACEASTĂ ENTITATE JURIDICĂ

Un *shareware* nu are un autor, ci doar un nume propriu. Practicile muzicale derivate din *sampling* au contribuit și ele la distrugerea *practică* a figurii autorului, într-un mod care depășește cu mult deconstrucția sa teoretică (“moartea autorului” disecată de Roland Barthes și Michel Foucault).

“Rămîn încă destul de sceptic în privința noțiunii de autor”, spune Douglas Gordon, “și sînt mulțumit să mă păstrez în fundalul unui proiect precum *24 Hour Psycho* [Psycho de 24 de ore], unde Hitchcock este figura dominantă. De altfel, împart în egală măsură responsabilitatea pentru *Feature Film* [Film în colaborare] cu dirijorul James Conlon, precum și cu muzicianul Bernard Herrmann. (...) Apropriindu-ne fragmente din filme și muzică, am putea spune că noi creăm, de fapt, *ready-made*-uri temporale, însă nu din obiecte cotidiene, ci din obiecte care fac parte din cultura noastră.”¹ Lumea muzicii a banalizat deja explozia protocolului semnăturii, în special cu “white labels”, aceste maxiuri pe 45 de turații tipice pentru cultura DJ, distribuite în ediții limitate și sub coperti anonime, scăpînd astfel controlului industrial. Muzicianul-programator realizează idealul intelectualului colectiv prin schimbarea numelor pentru fiecare dintre proiectele sale, așa cum cei mai mulți DJ au mai multe pseudonime. Mai mult decît o persoană fizică, un nume desemnează de acum un mod de prezentare sau de producție, o linie, o ficțiune. Această logică este aceeași cu cea a corporațiilor multinaționale, care prezintă linii de produse ca și cum acestea ar proveni din întreprinderi autonome: conform naturii proiectelor sale, un muzician precum Roni Size se va numi *Breakbeat Era* sau *Reprazent*, așa cum Coca-Cola sau Vivendi Universal regroupează cîteva zeci de mărci distincte cărora publicul nu le poate presupune originea comună.

Arta anilor optzeci a criticat noțiunile de autor sau de semnătură, fără ca totuși să le abolească. Dacă a cumpăra este o artă, semnătura artistului-misit care ia asupra sa tranzacțiile își păstrează întreaga sa valoare; ea este chiar garanția unui schimb reușit și profitabil. Prezentarea de produse

pentru consum a fost organizată în configurații stilizate, iar aspiratoarele lui Jeff Koons se disting de la prima privire de etajerele lui Haim Steinbach, în maniera în care două magazine care vînd produse similare se disting prin modul lor specific de etalare.

Printre artiștii care pun în mod direct sub semnul întrebării noțiunea de semnătură se află Mike Bidlo, Elaine Sturtevant și Sherrie Levine, ale căror lucrări se bazează pe reproducerea unor opere din trecut, chiar dacă prin intermediul unor strategii extrem de diferite. Atunci cînd expune o copie exactă a unei lucrări de Warhol, Bidlo o intitulează *Not Duchamp (Bycicle Wheel, 1913)* [Nu e Duchamp (Roată de bicicletă, 1913)]. Cînd Sturtevant expune o copie a unei pînze de Warhol, ea păstrează titlul original: *Duchamp, coin de chasteté* [Duchamp, colț de castitate], 1967. Levine, la rîndul ei, a suprimat titlul în favoarea unei referințe la un decalaj temporal: *Untitled (After Marcel Duchamp)* [Fără titlu (După Marcel Duchamp)]. Pentru acești trei artiști, nu e vorba de a utiliza aceste lucrări, ci de a le reexpune, de a le dispune conform unor principii personale, fiecare creînd “o nouă idee” pentru obiectele pe care le reproduc, potrivit principiului duchampian al *ready-made-ului reciproc*. Mike Bidlo constituie un muzeu ideal, Elaine Sturtevant construiește o narațiune prin reproducerea unor opere care manifestă momente de ruptură în Istorie, în vreme ce munca de copist a lui Sherrie Levine, inspirată de operele lui Roland Barthes, afirmă despre cultură că este un infinit palimpsest. Considerînd că fiecare carte ar consta din “scrieri multiple, provenind din culturi diferite, care intră unele cu altele în dialog, în parodie, în controversă”², Barthes acordă scriitorului statutul unui scriptor, al unui operator intertextual: singurul loc în care această multiplicitate de surse converge este în mintea cititorului-postproducător. La începutul secolului al XX-lea, Paul Valéry credea că am putea să scriem “o istorie a spiritului în calitatea sa de producător sau consumator de literatură... fără ca numele vreunui scriitor să fi fost pronunțat”.³ Deoarece scriem în timp ce citim și producem o operă de artă ca privitori, receptorul devine figura centrală a culturii – în detrimentul cultului autorului.

Începînd cu anii șaizeci, noțiunea de “operă deschisă” (Umberto Eco) se opune schemei clasice a comunicării, care presupune un emițător și un receptor pasiv. Cu toate acestea, în vreme ce “opera deschisă”, interactivă sau *participativă* (cum este, de exemplu, un happening de Allan Kaprow) acordă receptorului o anumită libertate de acțiune, ea îi permite doar să reacționeze la impulsul inițial furnizat de către emițător: a participa înseamnă a completa schema propusă. Cu alte cuvinte, “participarea spectatorului” constă în parafarea contractului estetic pe care artistul își rezervă dreptul să-l semneze. Din aceste considerente, pentru Pierre Lévy opera deschisă “rămîne încă prizoniera paradigmei hermeneutice”, cită vreme receptorul nu

1. Douglas Gordon, *A New Generation of Readymades*, interviu de Christine Van Assche, in *Art Press*, nr. 255, martie 2000, pp. 27-32. (N. tr.)

2. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 66.

3. Paul Valéry, *Cahiers*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973. (N. tr.)

este invitat decât “să umple golurile, să aleagă între sensurile posibile”. Lévy opune acestei concepții “soft” a interactivității enormele posibilități pe care le oferă ciberspațiul: “mediul tehnocultural în formare încurajează dezvoltarea unor noi tipuri de artă, care ignoră separarea dintre emisie și recepție, compoziție și interpretare”.⁴

3. ECLECTISM ȘI POSTPRODUȚIE

Prin sistemul său muzeal și aparatele sale istorice, dar și prin nevoia sa de noi produse și noi “ambianțe”, lumea occidentală a sfințit prin a recunoaște drept culturii autonome tradiții pînă atunci considerate ca sortite dispariției în cadrul mișcării modernismului industrial, acceptînd ca artă ceea ce fusese cîndva perceput doar ca folclor sau sălbăticiie. Să ne reamintim că pentru un cetățean de la începutul secolului, istoria sculpturii trecea brusc uneori de la Antichitatea greacă la Renaștere și se limita la autorii europeni. Cultura globală este astăzi o imensă anamneză, o enormă combinație, ale cărei principii de selecție sînt foarte greu de identificat. Cum putem evita ca această ciocnire a culturilor și stilurilor să sfințescă într-un eclectism kitsch, un *alexandrinism* “cool” excluzînd orice judecată critică? Apreciem, în general, ca fiind eclectici un gust nesigur sau lipsit de criterii, un demers intelectual lipsit de coloană vertebrală, un ansamblu de alegeri care nu este fondat de nicio viziune coerentă. Considerînd adjectivul “eclectic” ca avînd o conotație peiorativă, limbajul comun acreditează în realitate ideea că ar trebui ridicată pretenții asupra unui anumit tip de artă, de literatură sau de muzică, fără de care ne-am pierde în kitsch, nereușind să ne afirmăm o identitate personală suficient de puternică – sau, pur și simplu, *reperabilă*. Această trăsătură rușinoasă a eclecticismului este inseparabilă de ideea că individul este socialmente asimilat alegerilor sale culturale: se presupune că sînt ceea ce citeșc, ceea ce ascult, ceea ce privesc. Fiecare dintre noi se vede identificat prin strategia sa personală de consum al semnelor; iar kitsch-ul reprezintă *un gust al exteriorului*, un fel de opinie difuză și impersonală ce s-ar substitui alegerii individuale. Universul nostru social, în care cea mai gravă meteahnă este imposibilitatea de a fi situat în raport cu normele culturale, ne îndeamnă astfel să ne reificăm. Conform acestei viziuni asupra culturii, nu contează deloc ceea ce fiecare persoană poate face cu ceea ce consumă. Or, un artist poate foarte bine utiliza un serial american jalnic pentru a realiza un proiect pasionant. Din păcate, situația inversă este mai frecventă.

Discursul antieclectic a devenit, prin urmare, un discurs de adeziune, dorința unei culturi balizate în așa fel încît toate produsele sale să fie cu grijă aranjate și ușor de identificat în calitate de sigle, semne ale raliei la o viziune

stereotipizată asupra culturii. El este intim legat de constituția discursului modernist, așa cum este expus în scrierile teoretice ale lui Clement Greenberg, pentru care istoria artei constituie o narațiune liniară, teleologică, în care fiecare operă din trecut este definită prin relația sa cu cele precedente și cu cele care îi vor urma. După Greenberg, istoria artei moderne constă într-o “purificare” progresivă a picturii și sculpturii. Piet Mondrian explica astfel faptul că neoplasticismul era consecința logică – și suprimarea – întregii arte care l-a precedat. Această teorie, care privește istoria artei ca pe un duplicat al cercetării științifice, are efectul secundar de a exclude țările neoccidentale, considerate “anistorice”. Această obsesie a “noului”, creată de viziunea artei istoriciste centrate pe Occident, este cea pe care unul dintre reprezentanții mișcării Fluxus, George Brecht, a luat-o în deridere, explicînd că este întotdeauna mult mai dificil să fii a noua persoană care face ceva decât prima, pentru că în acest caz chiar trebuie să înveți să țintești bine.

În concepția lui Greenberg, ca și în marea parte a istoriilor artei occidentale, cultura este legată de această monomanie care consideră eclecticismul (cu alte cuvinte, orice încercare de a ieși din această narațiune puristă) un păcat cardinal. Istoria *trebuie să aibă* un sens. Iar sensul său trebuie organizat într-o narațiune liniară.

Într-un eseu publicat în 1987, *Historisation ou intention: le retour d'un vieux débat* [Istoricizare sau intenție: reîntoarcerea unei vechi dispute], Yve-Alain Bois se angajează într-o analiză critică a versiunii postmoderne a eclecticismului așa cum s-a manifestat în lucrările neoexpresioniștilor europeni sau la pictori precum Julian Schnabel sau David Salle. “Eliberîndu-ne de istorie, putem recurge la aceasta ca la un fel de divertisment, tratînd-o ca pe un spațiu al purei ireponsabilități: din acest moment, totul are pentru noi aceeași semnificație, aceeași valoare.”⁵

La începutul anilor optzeci, transavangarda a apărut o logică a vechiturilor, aplătînd valorile culturale într-un soi de stil internațional, care amesteca De Chirico și Beuys, Pollock și Alberto Savinio, într-o totală indiferență față de conținutul lucrărilor lor și față de situațiile lor istorice caracteristice. Aproximativ în același timp, Achille Bonito Oliva a sprijinit artiștii transavangardiști în numele unei “ideologii cinice a trădătorului”, conform căreia artistul ar fi un “nomad” circulînd după bunul său plac prin toate perioadele și stilurile, ca un vagabond răscolind o groapă de gunoi în căutarea unui obiect bun de strîns. Tocmai aceasta este problema: sub penelul unui Julian Schnabel sau Enzo Cucchi, istoria artei se aseamănă cu o enormă pubelă de forme goale, amputate de înțelesul lor în favoarea unui cult al artistului-demiurg-recuperator sub figura tutelară a lui Picasso. În această vastă întreprindere de reificare a formelor, metamorfoza zeilor se înrudește cu transformarea în hirtie pictată a muzeului imaginar. O asemenea artă a citării,

4. Pierre Lévy, *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1997, p. 123.

5. Yve-Alain Bois, *Historisation ou intention: le retour d'un vieux débat*, Cahiers du MNAM, nr. 22, decembrie 1987.

practicată de neofoviști, reduce istoria la valoarea unei mărfi. Ne găsim atunci foarte aproape de acea "echivalență a oricui, a binelui și a răului, a frumosului și a uritului, a insignifiantului și a caracteristicului", pe care Flaubert a ales-o drept temă a ultimului său roman și de a cărei venire s-a temut în *Scenarii pentru Bouvard și Pécuchet*...

Jean-François Lyotard nu suporta să se confunde *condiția postmodernă*, așa cum o teoretizase el, cu arta pretins postmodernistă a anilor optzeci: "A amesteca pe o aceeași suprafață motivele neo- și hiperrealiste cu motivele abstracte, lirice sau conceptuale, înseamnă a spune că totul este egal, pentru că totul e bun de consumat. (...) Ceea ce e solicitat de către eclectism sînt obișnuințele cititorului de reviste, nevoile consumatorului de imagini industriale standard, spiritul de client de supermarket".⁶ După Yve-Alain Bois, doar istoricizarea formelor ne poate feri de cinism și de nivelarea generalizată începînd de jos în sus. Pentru Lyotard, eclectismul deturmează artiștii de la problema "imprezentabilului", miză majoră în opinia sa, de vreme ce aceasta este garanția unei "tensiuni între actul de a picta și esența picturii": dacă artiștii cedează "eclectismului consumului", ei sîrvesc interesele "lunii tehnosciențifice și postindustriale" și își neglijează datoria lor critică.

Însă acestui eclectism, acestui eclectism banalizator și consumist care povăduiește indiferența cinică față de istorie și șterge implicațiile politice ale operelor, nu i se poate opune nimic altceva decît viziunea darwinistă a lui Greenberg sau o viziune pur istoricizantă a artei? Cheia acestei dileme constă în instaurarea unor procese și practici care ne-ar permite să trecem de la o cultură a consumului la o cultură a activității, de la pasivitatea față de stocul de semne disponibil la practici de responsabilizare. Fiecare individ, și cu atît mai mult fiecare artist, întrucît evoluează printre semne, trebuie să-și asume responsabilitatea pentru forme și pentru funcționarea lor socială: emergența unui "consum civic", o conștientizare colectivă a condițiilor de lucru inumane în producerea de pantofi sport, spre exemplu, sau ravagiile ecologice create de multe tipuri de activitate industrială sînt fiecare o parte integrantă a acestei noțiuni de responsabilizare. Boicotul, deturnarea și piratarea aparțin acestei culturi a activității. Atunci cînd Allen Ruppersberg a recopiat pe o serie de pînze *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde (1974), el a luat asupra sa un text literar și s-a considerat responsabil pentru el în fața tuturor: l-a rescris. Cînd Louise Lawler a expus o pictură pompieristă de Henry Stullmann, împrumutată de către *New York Racing Association*, conștînd în reprezentarea unui cal, și a plasat-o în mijlocul unui fascicul de spoturi, ea afirmă în fața tuturor că *revival*-ul picturii, ajunsă la apogeu în acea vreme (1978), este o convenție artificială inspirată de interese comerciale.

Rescrierea modernității este sarcina istorică a acestui început de secol XXI: nu a porni de la zero, nici a ne trezi copleșiți de depozitul istoriei, ci a inventaria și selecționa, a utiliza și a reîncărca.

Să facem un salt în timp, pînă în anul 2001: colajele artistului danez Jakob Kolding rescriu operele lui El Lissitzky sau John Hearfield, plecînd de la realitatea socială contemporană. În videourile sau în fotografiile sale, Fatimah Tuggar amestecă reclame americane din anii cincizeci cu scene din viața cotidiană africană, iar Gunilla Klingberg recompune logourile supermarketurilor suedeze în niște mandala enigmatice. Nils Norman și Sean Snyder creează cataloage de semne urbane, rescriind modernitatea plecînd de la utilizarea sa vulgarizată de către limbajul arhitectural. Fiecare dintre aceste practici afirmă în felul lor importanța menținerii unei activități în fața producției generale. Toate aceste elemente sînt utilizabile. Nicio imagine publică nu ar trebui să beneficieze de impunitate, indiferent de motiv: un logo aparține spațiului public, deoarece există pe străzi și apare pe obiectele pe care le folosim. Se pregătește un război juridic care scoate artistul în față: niciun semn nu trebuie să rămînă inert, nicio imagine nu trebuie să rămînă de neatins. Artă reprezintă o contraputere. Aceasta nu înseamnă că sarcina artiștilor ar consta în denunțare, militantism sau protest: orice artă este angajată, indiferent de natura și scopurile sale. Astăzi, asistăm la o dispută a reprezentărilor care opune arta și imaginea oficială a realității, propagată de discursul publicitar, transmisă mai departe de către media, structurată de către o ideologie *ultralight* a consumului și a competiției sociale. În viața noastră cotidiană, întîlnim ficțiuni, reprezentări și forme care susțin un imaginar colectiv ale cărui conținuturi sînt dictate de către putere. Artă ne pune în fața contra-imaginilor. În fața acestei abstracții economice care derealizează viața cotidiană, armă absolută a puterii tehnocomerciale, artistul reactivează formele locuindu-le, piratînd proprietățile private și copyrighturile, mărcile și produsele, formele muzeificate și semnăturile.

Dacă aceste "reîncărcări" ale formelor, aceste eșantionări și remake-uri reprezintă o miză importantă astăzi, aceasta se întîmplă întrucît ele ne îndeamnă să privim cultura globală mai degrabă ca pe o cutie de unelte, ca pe un spațiu narativ deschis, decît ca pe o narațiune univocă și o gamă de produse.

În loc să ne prosternăm în fața operelor trecutului, le putem folosi. La fel cum Tiravanija își înscrie opera în arhitectura lui Philip Johnson, la fel cum Pierre Huyghe refilmează Pasolini, putem considera că operele propun scenarii și că artă este o formă de utilizare a lumii, o negociere infinită între diverse puncte de vedere. Este sarcina noastră, a privitorilor, să punem în evidență aceste raporturi. Rămîne în sarcina noastră să judecăm operele de artă în funcție de relațiile pe care le produc în cadrul contextului specific în care sînt judecate. Pentru că artă – și nu vîd, în cele din urmă, nicio altă definiție care să le înglobeze pe toate – este o activitate care constă în producerea de raporturi cu lumea, în materializarea într-o formă sau alta a relațiilor sale cu timpul și spațiul.

6. Jean-François Lyotard, *L'inhuman. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 139 [*Inumanul. Conversații despre timp*, trad. de Ciprian Mihali, Cluj, Idea Design & Print, 2002, p. 120].

INDEX

- AALTO, Alvar, 88
abstractă, artă, 52, 121
ACCONCI, Vito, 59, 88
ADEAGBO, George, 99
ADORNO, Theodor W., 59
Air de Paris, galerie, 30, 125
ALTHUSSER, Louis, 12, 14, 16, 52, 68, 83, 128
ANDRE, Carl, 118
antiformă, 41, 88, 120, 126
ARCIMBOLDO, Giuseppe, 97
ARENDR, Hannah, 121
ARMALY, Fareed, 28
ARMAN, 95
ARMLEDER, John, 106, 107
Art & Language, 135
arte povera, 35, 119, 120
ASHER, Dan, 82
ASHER, Michael, 120, 126
Asociația Vremurilor Emancipate, 113. *Vezi și* HUYGHE, Pierre
L'Attico, galerie, 119
avangardă, 12, 36, 54, 72, 102, 103, 117
- BAG, Alex, 104
BAHTIN, Mihail, 75
BARRY, Robert, 24, 126
BARTHES, Roland, 136, 137
BASILICO, Stefano, 27
BATAILLE, Georges, 35, 62, 78
Bauhaus, 107, 117, 118
BECKETT, Samuel, 81
BEECROFT, Vanessa, 7, 31, 37, 59, 89, 126
BENGLIS, Lynda, 107
BENJAMIN, Walter, 46, 57
BEUYS, Joseph, 32, 54, 71, 77, 81, 88, 119, 120, 139
BICKERTON, Ashley, 96
BIDLO, Mike, 137
BIJL, Guillaume, 30
BLAIR, Dike, 32
- BOETTI, Alighiero, 53, 119
BOIS, Yve-Alain, 139, 140
BOLTANSKI, Christian, 24, 49
BOND, Henry, 29, 30, 36, 54, 55, 58
BONITO OLIVA, Achille, 139
BOURDIEU, Pierre, 19, 22
BRAUDEL, Fernand, 68
BRECHT, George, 25, 54, 139
BREITZ, Candice, 104
BRINCH, Jes, 7
BROODTHAERS, Marcel, 55, 56, 77, 94
BROWN, Gavin, galerie, 110
BROWN, Stanley, 135
BUCHLOCH, Benjamin, 81
BUFFET, Bernard, 107
BULLOCH, Angela, 26, 45, 58, 88, 89, 104, 125
BURDEN, Chris, 17, 126
BUREN, Daniel, 17, 82, 126
- CAILLOIS, Roger, 70
CALLE, Sophie, 25
CALZOLARI, Pier Paolo, 119
CAMERON, Dan, 97
CAMPBELL, Clive, 103
CASTORIADIS, Cornélius, 42
CATTELAN, Maurizio, 7, 13, 27, 32, 88, 118-120, 129, 131
CERTEAU, Michel de, 13, 93, 94, 102
CÉSAR, 95
CÉZANNE, Paul, 17
CLAIR, Jean, 36
CLEGG & GUTTMAN, 28
CLERT, Iris, galerie, 30
CLINTON, Bill, 130
conceptuală, artă, 35-37, 41, 59, 63, 81, 82, 88, 108, 117, 125, 126, 135
conceptualism. *Vezi* conceptuală, artă
CONLON, James, 136
constructivism, 117
COOPER, Dennis, 62

- cubism, 23
CUCCHI, Enzo, 139
- dada(ism), 11, 12, 72, 102
DAMISCH, Hubert, 16, 33
DANEY, Serge, 18–20, 54, 58, 59, 87
DANTE, Joe, 54
DANTO, Arthur, 48, 49
DARWIN, Erasmus, 116
DEBORD, Guy, 8, 16, 65, 84, 101, 102
DE CARLO, Massimo, galerie, 120
DE CHIRICO, Giorgio, 139
DEGAS, Edgar, 52, 96
DEJANOV, Plamen, 88, 89, 131, 133
DELACROIX, Eugène, 17, 21
DELAUNEY, Robert, 121
DELEUZE, Gilles, 12, 17, 57, 66, 72, 73, 76, 84, 90, 125, 134
DELLER, Jeremy, 24
Devatour, colecția, 22. *Vezi și* Ramo Nash
DIAO, David, 109
DIMITRIJEVIC, Braco, 24
DION, Mark, 29, 56, 82
DISNEY, Walt, 118, 129
DJ MARK THE 45 KING, 103
DOLÈNE, Lucie, 113
DONATELLO, 49
DONEGAN, Cheryl, 58
DRAGSET, Ingar, 127
DUCHAMP, Marcel, 16, 21, 24, 33, 35, 40, 70, 71, 75, 76, 83, 91–95, 97, 101, 103, 122, 137
DURAND, Gilbert, 36
DURKHEIM, Emile, 17
DUVE, Thierry de, 19
DUYCKAERTS, Eric, 26
- ECO, Umberto, 137
EL GRECO, 49
ELMGREEN, Michael, 127
ELȚIN, Boris, 130
EPICUR, 16
ERNST, Max, 105
EVANS, Walker, 96
expresionism abstract, 61
- FAIRHURST, Angus, 26
FASSBINDER, Rainer Werner, 115
FAUTRIER, Jean, 107
FEND, Peter, 29, 30
FILLIOU, Robert, 25, 54, 77
FLAUBERT, Gustave, 140
FLAY, Jennifer, galerie, 46
FLEURY, Sylvie, 88, 89
FLUXUS, 21, 36, 77, 139
FONTANA, Lucio, 81, 88, 107, 118, 119, 121
formalism, 17, 52, 77, 107
FOUCAULT, Michel, 39, 81, 84, 112, 136
FRASER, Andrea, 26
FREUD, Sigmund, 73, 128
FRIED, Michael, 46
- GANZ, Bruno, 132
GEERS, Kendell, 89
General Idea, 47, 128
GEYS, Jef, 82
GILLICK, Liam, 24, 26, 29, 30, 37, 40, 88, 96, 108, 109, 116–118, 129, 131
GIORNO, John, 103, 113
GODARD, Jean-Luc, 21, 101, 112, 113
GOMBROWICZ, Witold, 18
GONZALEZ-FOERSTER, Dominique, 24, 27, 29, 37, 40, 41, 56, 88, 91, 109, 114–116, 125
GONZALEZ-TORRÉS, Félix, 31, 39–46, 49, 56, 88, 100, 120
GORDON, Douglas, 26, 38, 40, 54, 55, 57, 89, 103, 104, 136
GRAHAM, Dan, 17, 36, 60, 126
GRAHAM, Martha, 104
GREENBERG, Clement, 52, 77, 139, 140
GRIGELY, Joseph, 127, 128
GUATTARI, Félix, 17, 25, 62, 66–79, 84
GYÖRFI, Alexander, 127
- HAANING, Jens, 15, 60, 89, 100
HAINS, Raymond, 95, 102
HARLOW, Harry, 104 ♦
HEARFIELD, John, 141
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 70, 81
HEGER, Swetlana, 88, 89, 131, 133
- HEMPEL, Lothar, 59
HENOCHSBERG, Michel, 99, 100
HERRMANN, Bernard, 136
HETZLER, Max, galerie, 56
HICKEY, Dave, 36, 48, 49
HILL, Christine, 7, 29, 127
HIRAKAWA, Noritoshi, 7, 27
HIRSCHHORN, Thomas, 98, 99
HIRST, Damien, 32
HITCHCOCK, Alfred, 59, 89, 113, 114, 123, 136
HOBBS, Thomas, 83
HOLZER, Jenny, 34
HÖLLER, Carsten, 7, 29, 32, 45, 54, 57, 59, 63, 126, 127, 129
HUBER, Pierre, galerie, 27
HUEBLER, Douglas, 108
HUYGHE, Pierre, 7, 24, 26, 32, 45, 54, 55, 58, 59, 88, 92, 103, 109, 111–114, 123, 126, 127, 129, 132, 141
HYBERT, Fabrice, 30, 56, 59, 127
- IBUKA, Masaru, 116
impresionism, 51, 52, 57
Ingold Airlines, 29
Internaționala Letristă, 101
Internaționala Situaționistă, 11, 16, 101.
Vezi și situaționism
ISHII, Ken, 103
- JABLONKA, galerie, 32
JAKOBSEN, Arne, 88
JAPPE, Anselm, 102
JOBS, Steve, 132
JOHNS, Jasper, 36, 121
JOHNSON, Philip, 88, 141
JOISTEN, Bernard, 56, 125
JORN, Asger, 102
JOSEPH, Pierre, 24, 30–32, 56, 59, 121–123, 125, 126, 129
JUDD, Donald, 104, 118
junk art, 35, 126
- KANT, Immanuel, 70
KAPROW, Allan, 137
KAWARA, On, 24, 25, 107, 135
- KEITEL, Harvey, 89
KELLEY, Mike, 35, 59, 88, 104–108
KILUMNIK, Karen, 24
KINMONT, Ben, 26, 45
KLEIN, Yves, 30, 38, 81, 107
KLINGBERG, Gunilla, 141
KNIGHT, Jon, 120
KOLDING, Jakob, 141
KOOL HERC. *Vezi* Campbell, Clive
KOONS, Jeff, 34, 38, 94, 96, 97, 137
KOSTABI, Mark, 29
KOSUTH, Joseph, 41, 82
KOUNELLIS, Jannis, 119
KRUGER, Barbara, 95
KUBRICK, Stanley, 112
KUDO, Tetsumi, 35
KUSOLWONG, Surasi, 100
- LACAN, Jacques, 68, 73, 76, 82, 128, 129
LAMBERT, Alix, 28, 127
LAMBERT, Yvon, galerie, 126
LAND, Peter, 36, 59
LANDERS, Sean, 58
LAPICQUE, Charles, 107
LARNER, Liz, 31
LATHAM, John, 29
LAURETTE, Matthieu, 89, 127
LAVIER, Bertrand, 106–108
LAWLER, Louise, 140
LECOQ, Yves, 27, 130
LE CORBUSIER, 28
LEE, Ann, 129
LEONARDO DA VINCI, 23
LEVINE, Sherrie, 95, 96, 137
LÉVINAS, Emmanuel, 19
LÉVI-STRAUSS, Claude, 68, 69, 97
LÉWY, Pierre, 137, 138
LEWENSBERG, 107
LÉWITT, Sol, 41
LISSITZKY, El, 141
LUCRETU, 16, 83
LUM, Ken, 88
LUMET, Sidney, 113
LUMIÈRE, frații, 83
LYOTARD, Jean-François, 12, 140
MAC NAMARA, Robert, 116

MAFFESOLI, Michel, 14
mail-art, 24
MAJERUS, Michel, 89
MANETAS, Miltos, 37, 58, 99
MARX, Karl, 12, 14, 16, 34, 63, 69, 78, 82,
83, 93
MATTA-CLARK, Gordon, 17, 25, 35, 36, 88,
114, 126
MAUBRIE, Gabrielle, 27
McCARTHY, Paul, 59, 88
McCASLIN, Matthew, 31
McCOLLUM, Allan, 88, 109
"mec-art", 52
MEDEIROS, Maria de, 27
MEKAS, Jonas, 116
MELVILLE, Jean-Pierre, 106
Merz-art. *Vezi* SCHWITTERS, Kurt
MILLER, John, 88, 89
minimală, artă, 34, 36, 41, 46, 81, 88,
104, 115, 117, 118, 121, 135
MIRÓ, Joan, 96
modernism, 18, 25, 36, 51, 77, 90, 104,
106-108, 117, 118, 120, 126, 130,
133, 138, 139
MOHOLY-NAGY, László, 117
MONDRIAN, Piet, 12, 139
MONET, Claude, 52
MONROE, Marilyn, 33
MORRIS, Robert, 88, 100
MORRIS, Sarah, 88, 99
MOSSET, Olivier, 88

NANNUCCI, Maurizio, 121
neoexpresionism, 139
neofovism, 140
neoplasticism, 139
NEWTON, Helmut, 125
NICOLAI, Carsten, 88
NIETZSCHE, Friedrich, 53, 67, 73-75
NOGUCHI, Isamu, 88, 104
noii realiști (noul realism), 36, 95
NORMAN, Nils, 141

OECD, societate. *Vezi* FEND, Peter
OTTICICA, Helio, 121
OLDENBURG, Claes, 95

One, galerie, 30
OROZCO, Gabriel, 15, 45

PACINO, Al, 113
PANAMARENKO, 29
PAOLINI, Giulio, 119
PARDO, Jorge, 37, 40, 41, 88, 109, 113,
125, 126
PARRENO, Philippe, 7, 24, 26, 27, 30, 31,
40, 42, 54-57, 59, 63, 109, 123, 125,
126, 128-130
PASOLINI, Pier Paolo, 113, 114, 123, 141
PENONE, Giuseppe, 119, 120
PERRIN, Philippe, 30, 31, 125
PERROTIN, Emmanuel, 27
PETERMAN, Dan, 29
PFLUMM, Daniel, 88, 89, 126, 127, 130,
131, 133, 134
PICASSO, Pablo, 139
PIERO DELLA FRANCESCA, 61
PLENGE JACOBSEN, Henrik, 7
POLLOCK, Jackson, 33, 38, 61, 84, 139
POONS, Larry, 107
pop(-art), 34, 35, 63, 88, 95, 105, 126,
133, 135
POPPER, Karl R., 73
postmodern(ism), 12, 68, 101, 106, 139,
140
Premiata Ditta, 28, 29, 58
PRINCE, Richard, 34, 121
process art. *Vezi* procesuală, artă
procesuală, artă, 37, 41
PROUDHON, Pierre Joseph, 12

Ramo Nash, Cercul, 22, 57
RAUSCHENBERG, Robert, 36, 71
RAWANCHAİKUL, Navin, 127
RAYSE, Martial, 95
REDON, Odilon, 23
REHBERGER, Tobias, 88
relațională, artă, estetică, *passim*
REMBRANDT, 101, 122
RHOADES, Jason, 56, 97, 98
romantică, estetică, 70, 71
ROSEN, Andrea, galerie, 31
ROSENQUIST, James, 95

ROTHKO, Mark, 61
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 14
RUPPERSBERG, Allen, 57, 140

SALLE, David, 139
SAMORE, Sam, 27
SARTRE, Jean-Paul, 18, 82
SAVINIO, Alberto, 139
SCHER, Julia, 30, 60
SCHIPPER, Esther, 27, 31, 115
Schipper & Chrome, galerie, 117
SCHNABEL, Julian, 139
SCHOPENHAUER, Arthur, 74, 82
SCHWITTERS, Kurt, 17
SERRA, Richard, 41
Servaas Inc., 29
SEURAT, Georges Pierre, 23, 115
SIEGEL, Don, 106
SIEGELAUB, Seth, 117, 125
simulaționism, 35, 95, 96
situaționism, 11, 65, 72, 102
SIZE, Roni, 136
SMITH, Tony, 117, 136
SMITHSON, Robert, 35, 36, 119
SNYDER, Sean, 141
SONNABEND, Ileana, 27
SOTO, Jesus, 88
SPOERRI, Daniel, 25, 95
STAEL, Nicolas de, 107
STALLONE, Sylvester, 130
STARR, Georgina, 26
STEEG, Niek van de, 29, 30
STEIN, Gertrude, 40, 44
STEINBACH, Haim, 95-97, 137
STUCKI, Sidney, 88
STULLMANN, Henry, 140
STURTEVANT, Elaine, 137
suprarealism, 11, 72, 102

TARANTINO, Quentin, 106
TARKOVSKI, Andrei, 89, 104
TATI, Jacques, 112, 119
tehno, muzică, 62, 103, 133, 134
THEK, Paul, 35
THOMAS, Philippe, 29, 101

TIRAVANJA, Rirkrit, 7, 21, 24, 26, 38, 40, 42,
54, 55, 58, 63, 88, 90, 97, 104,
109-111, 116, 132, 141
TOBIER, Lincoln, 26, 45
TODOROV, Tzvetan, 20
TOKLAŠ, Alice B., 40, 44
transavangardă, 139
TRONCY, Eric, 61
TUGGAR, Fatimah, 141
TZARA, Tristan, 32

UCCELLO, Paolo, 61
UR (Unlimited Responsibility), societate
(companie), 30, 127. *Vezi și* HYBERT,
Fabrice

VAISMAN, Meyer, 32
VALÉRY, Paul, 137
VAN EYCK, Jan, 40
VAUTIER, Ben, 30
VEILHAN, Xavier, 88
VERCRUYSE, Jan, 107
VERJUX, Michel, 109
VERNOUX, Marion, 31, 125
VILLEGLÉ, Jacques de la, 95

WALTER, Franz Erhard, 54
WANG DU, 89, 130
WARHOL, Andy, 17, 33, 57, 71, 95, 103,
113, 114, 132, 137
WEARING, Gillian, 36, 58, 127
WEINER, Lawrence, 135
WENDERS, Wim, 132
WEST, Franz, 26
WILDE, Oscar, 78, 140
WILLATS, Stephen, 25
WITTGENSTEIN, Ludwig, 90
WOLMAN, Gil, 102
Woo, John, 106

ZITTEL, Andrea, 45, 126
ZOBERNIG, Heimo, 26

CUPRINS

ESTETICA RELAȚIONALĂ

CUVÎNT-ÎNAINTE	7
FORMA RELAȚIONALĂ	11
Practicile artistice contemporane și proiectul lor cultural	11
Opera de artă ca interstițiu social	13
Estetica relațională și materialismul aleatoriu	16
Forma și privirea celui alt	18
ARTA ANILOR '90	21
Participare și tranzitivitate	21
Tipologie	24
SPAȚIO-TEMPORALITĂȚILE SCHIMBULUI	33
Operele și schimburile	33
Subiectul operei	34
Spațio-temporalități în arta anilor nouăzeci	36
COPREZENȚĂ ȘI DISPONIBILITATE:	
MOȘTENIREA TEORETICĂ A LUI FÉLIX GONZALEZ-TORRÈS	39
Homosexualitatea ca paradigmă a coabitării	39
Forme contemporane ale monumentului	42
Criteriul de coexistență (operele și indivizii)	44
Aura operelor de artă s-a deplasat către publicul lor	45
Frumusețea ca soluție?	48
RELAȚII-ECRAN	
Artă contemporană și modelele sale tehnologice	51
Artă și bunurile tehnologice	52
Camera video și expoziția	55
Artă după videorecorder	58

CĂTRE O POLITICĂ A FORMELOR

Coabitări	61
Paradigma estetică (Félix Guattari și arta)	66
Subiectivitatea dirijată și produsă	67
Paradigma estetică	72

GLOSAR

POSTPRODUCȚIE

Cultura ca scenariu: cum reprogramează arta lumea contemporană

INTRODUCERE

I. UTILIZAREA OBIECTELOR	93
1. Utilizarea produsului, de la Duchamp la Jeff Koons	94
2. Piața de vechituri, forma artistică dominantă a anilor nouăzeci	96

II. UTILIZAREA FORMELOR

1. Anii optzeci și nașterea culturii DJ: către un comunism al formelor ...	101
2. Forma ca scenariu: instrucțiuni de utilizare a lumii (Cînd scenariile devin forme)	108

III. UTILIZAREA LUMII

1. <i>Playing the World</i> : reprogramînd formele sociale	125
2. <i>Hacking</i> , muncă și timp liber	130

IV. CUM SĂ LOCUIEȘTI CULTURA GLOBALĂ (ESTETICA DUPĂ MP3)

1. Opera de artă ca suprafață de stocare a informațiilor	135
2. Autorul, această entitate juridică	136
3. Eclectism și postproducție	138

INDEX

COLECȚIA PANOPTICON

AU APĂRUT

- Giorgio Agamben, *Homo sacer. Puterea suverană și viața nudă*
Giorgio Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul*
Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*
Hannah Arendt, *Condiția umană*
Jean-Christophe Bailly, Jean-Luc Nancy, *Compărem (Politică la viitor)*
Jean Baudrillard, *Paroxistul indiferent. Convorbiri cu Philippe Petit*
Walter Benjamin, Jacques Derrida, *Despre violență*
Aurel Codoban, *Filosofia ca gen literar*
Gilles Deleuze, *Foucault*
Gilles Deleuze, *Tratative*
Jacques Derrida, *(Ex)poziții. Convorbiri cu Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*
Jacques Derrida, *Deconstrucția politicii. Scrieri politice*
Michel Foucault, *Biopolitică și medicină socială*
Michel Foucault, *Lumea e un mare azil. Studii despre putere*
Michel Foucault, *Ce este un autor? Studii și conferințe*
Michel Foucault, *Puterea psihiatrică*
Bogdan Ghiu, *Evul media sau Omul terminal*
Gérard Granel, *Despre universitate*
Claude Karnoouh, *Adio diferenței. Eseu asupra modernității târzii*
Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*
Ciprian Mihali, *Anarhia sensului. O fenomenologie a timpului cotidian*
Ciprian Mihali, *Uzuri ale filosofiei*
Jean-Luc Nancy, *Comunitatea absentă*
Peter Sloterdijk, *Disprețuirea maselor. Eseu asupra luptelor culturale în societatea modernă*
Peter Sloterdijk, *În aceeași barcă. Eseu despre hiperpolitică*
Peter Sloterdijk, *Eurotaoism. Contribuții la o critică a cineticii politice*
G. M. Tamás, *Către cel căzut pe gânduri*
Charles Taylor, *Etica autenticității*
Paul Virilio, *Spațiul critic*

VOR APĂREA

- Giorgio Agamben, *Starea de excepție*
Michel Foucault, *Nașterea biopoliticii*
Michel Foucault, *Securitate, teritoriu, populație*
Michel Foucault, Jacques Derrida, *Geniul rău. Dezbaterea Foucault-Derrida în jurul unei pagini din Descartes*
Remo Guidieri, *Abundența săracilor*
Laura T. Ilea, *Viața și umbra ei. Întemeierea existențială a cunoașterii – Martin Heidegger*

COLECȚIA BALCON

AU APĂRUT

- Marius Babias, *Subiectivitatea-marfă. O poveste teoretică*
Marius Babias, *Urma revoltei. Artă și politica istoriei în noul Berlin*
Roland Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*
Ștefan Bălan, Mihai Chirilov, Alex. Leo Șerban, *Lars von Trier: filmele, femeile, fantezmele*
Walter Benjamin, *Iluminări*
Hannes Böhlinger, *În căutarea simplității. O poetică*
Nicolas Bourriaud, *Estetica relațională. Postproducție*
Aurel Codoban, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală*
Thierry de Duve, *În numele artei. Pentru o arheologie a modernității*
Thierry de Duve, *Kant după Duchamp*
Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei. Texte despre fotografie*
Boris Groys, *Despre nou. Eseu de economie culturală*
Boris Groys, *Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică*
Volker Harlan, *Ce este arta? Discuție-atelier cu Beuys*
Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata, *Plastica socială. Materiale despre Joseph Beuys*
Geert Lovink, *Cultura digitală. Reflecții critice*

VOR APĂREA

- J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica filmului*
Victor Burgin, *Sfârșitul teoriei artei*
Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun*
Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Ecografii. Despre televiziune*
Boris Groys, *Topologia aurei și alte eseuri*
Indra McEwen, *Strămoșul lui Socrate. Eseu despre începuturile arhitecturii*

Nicolas Bourriaud (n. 1965), curator și critic de artă, a fost codirector al Palais de Tokyo din Paris, între 2002 și 2006. Creator al revistei *Documents* (1992–2000) și corespondent la Paris al revistei *Flash Art*, Bourriaud a curatoriât expoziții la Dijon, Veneția, New York, Londra etc. Este autor al lucrărilor *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (Paris, Denoël, 1999), *Esthétique relationnelle* (Paris, Les presses du réel, 1998) și *Postproduction* (Paris, Les presses du réel, 2003). Ultimele două lucrări sînt traduse în acest volum, urmînd o sugestie a autorului.

IDEA
EDIZIONE
EDIZIONE

LIBRARY OF THE
INTERNATIONAL
RELATIONALS
INSTITUTE
MILAN, ITALY