

I D E A

artă + societate / arts + society

#42, 2012 30 lei / 11 €, 14 USD



Aspirațiile celor care ar vrea să izoleze arta de lumea socială sînt asemănătoare cu cele ale porumbelului lui Kant ce-și imagina că, odată scăpat de forța de frecare a aerului, ar putea zbura cu mult mai liber. Dacă istoria ultimilor cincizeci de ani ai artei ne învață ceva, atunci cu siguranță că ea ne spune că o artă detașată de lumea socială e liberă să meargă unde vrea, numai că nu are unde să meargă. (Victor Burgin)

The aspirations of those who would isolate art from the social world are analogous to those of Kant’s dove which dreamed of how much freer its flight could be if only were released from the resistance of the air. If we are to learn any lesson from the history of the past fifty years of art, it is surely that an art unattached to the social world is free to go anywhere but that it has nowhere to go. (Victor Burgin)



Posters realized by students during the workshop "Atelier Popular: New Images of Politics", led by Bogdan Ghiu and Octav Avramescu
Exhibition view, *Km. 0. Representations and Repetitions of the University Square*, tranzit.ro/Bucuresti, photo: Eduard Constantin

arhiva	5	Explicație EXPLANATION Alexandru Polgár	+ (BE.BOP 2012)	109	Somapolitica Europei negre: testimoniale ale unui eveniment Dosar realizat de Alanna Lockward, pregătit pentru <i>IDEA artă + societate</i> de Ovidiu Țichindeleanu <i>BLACK EUROPE BODY POLITICS</i> : TESTIMONIALS OF AN EVENT Dossier Realized by Alanna Lockward, Prepared for <i>IDEA arts + society</i> by Ovidiu Țichindeleanu
	6	Douăzeci de lecții despre artă (fragment) TWENTY LESSONS ON ART (Fragment) Alain			
galerie	24	Miklos Onucsan: Tipar pentru o sferă PATTERN FOR A SPHERE			
scena	45	Piața Universității THE UNIVERSITY SQUARE Bogdan Ghiu & Raluca Voinea			
	55	Arta maghiară în epicentrul furtunii HUNGARIAN ART IN THE EYE OF THE STORM Maja & Reuben Fowkes			
	61	Propriile sale cuvinte. Interviu cu Lee H. Jones realizat de JONES' OWN WORDS. An Interview with Lee H. Jones by Marcel Janco			
	67	Cum să exersăm imaginarea de utopii reale? HOW TO PRACTICE THE ENVISIONING OF REAL UTOPIAS? Nataša Antulov			
	73	Inventarea lumii: artistul-cetățean INVENTING THE WORLD: THE ARTIST AS CITIZEN Dóra Hegyi			
	79	„Ne opunem propriei indiferențe.“ Artă, socialism și legături comerciale între India și Europa de Est. Interviu cu Sumesh Sharma realizat de “THE OPPOSITION IS TO OUR INDIFFERENCE.” ARCHES IN TRADE, ART AND SOCIALISM BETWEEN INDIA AND EASTERN EUROPE. An Interview with Sumesh Sharma by Mihaela Brebenel			
	88	Forțele de ordine publică și spirituală LAW ENFORCEMENT AND SPIRITUAL FORCES Igor Mocanu			
	98	Istorie, artă și bani: despre construirea unei colecții corporatiste de artă în Europa Centrală și de Est. O discuție între HISTORY, ART AND MONEY: ON CONSTRUCTING A CORPORATE ART COLLECTION IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE. A Discussion between Walter Seidl & Vlad Morariu			
insert	106	Stefano Calligaro: Totul/ALL			

IDEA artă + societate / IDEA arts + society
Cluj, #42, 2012 / Cluj, Romania, issue #42, 2012

Editată de / Edited by:
IDEA Design & Print Cluj și Fundația IDEA
Str. Dorobanților, 12, 400117 Cluj
Tel.: 0264–594634; 431661
Fax: 0264–431603

www.ideamagazine.ro
e-mail: ideamagazine@gmail.com

Redactori / Editors:
BOGDAN GHIU
CIPRIAN MUREȘAN
TIMOTEI NĂDĂȘAN – redactor-șef / editor-in-chief
ALEXANDRU POLGĂR
ADRIAN T. SÎRBU
OVIDIU ȚICHINDELEANU
RALUCA VOINEA

Colaboratori permanenți / Peers:
MARIUS BABIAS
AMI BARAK
AUREL CODOBAN
DAN PERJOVSCHI
G. M. TAMÁS

Conceptie grafică / Graphic design:
TIMOTEI NĂDĂȘAN

Asistent design / Assistant designer:
LENKE JANITSEK

Asistentă redacțională / Editorial assistant:
IULIA POPOVICI

Corector / Proof reading:
VIRGIL LEON

Web-site:
CIPRIAN MUREȘAN

Textele publicate în această revistă nu reflectă neapărat punctul de vedere al redacției.

Preluarea neautorizată, fără acordul scris al editorului, a materialelor publicate în această revistă constituie o încălcare a legii copyrightului.

Toate articolele a căror sursă nu este menționată constituie portofoliul revistei *IDEA artă + societate* Cluj.

Difuzare / Distribution:
Librăriile Cărturești
Librăriile Gaudeamus
Librăriile Humanitas
Grupul Librarian

Comenzi și abonamente / Orders and subscriptions:

www.ideamagazine.ro

www.ideaeditura.ro

Tel.: 0264–431603; 0264–431661
0264–594634

ISSN 1583–8293

Tipar / Printing:
Idea Design & Print, Cluj

Explicație

Alexandru Polgár

Aș minți dacă aș spune că n-am avut un motiv foarte personal pentru a propune grupajul de texte care urmează. Voi lămuri de îndată acest motiv, dar cum el contează mai puțin, sau cum el aruncă o cu totul altă lumină asupra textelor ce urmează, aș începe prin a evoca pe scurt proiectul lui Alain.

Asta presupune să știm, cît de vag, cine e Alain. Mai întâi, numele. El e un pseudonim al lui Émile-Auguste Chartier, născut pe 3 martie 1868 și mort, pare-se, pe 2 iunie 1951. A fost și este un important filosof, membru al școlii franceze a percepției. Dar biografia contează, evident, mai puțin. Aș zice, din ce-am citit, că Alain este un gînditor în sensul cel mai nobil – viu – al cuvîntului, cineva care își bate capul pe cont propriu cu lucrurile care, sub o formă sau alta, i-au atras atenția. Mare comentator al filosofiei antice și moderne, Alain trăiește în fiecare clipă în toată tradiția. Și, poate că tocmai din acest motiv, are ceva presocratic, ceva incipient, inaugural, fraged, chiar naiv, aș zice, dar naiv într-un fel care face să se vadă lucruri pe care altfel nu le-am fi văzut poate. Alain e viu. Niciunul dintre gîndurile sale nu e vetust. Doar pentru că nu-i mai citim pe cei vechi, nu înseamnă că ei ar fi ponosiți. N-aș vrea însă nici să șterg trecutul, să spun cumva că operele sale vii ar fi și perene, de parcă timpul nu le-ar fi făcut chiar nimic. Ele se patinează, fără îndoială, și asta e valabil și pentru gîndirea lui Alain, dar numai pentru atîta nu înseamnă că și miros a naftalină.

N-aș vrea să mă adîncesc foarte tare într-un fel de introducere la cele *Douăzeci de lecții despre artă* ale lui Alain. Voi spune doar atît: e vorba de o încercare de a interpreta artele – majoritatea lor – într-o formă sistematică, una care pune în evidență legăturile genetice între ele, de parcă ar trasa un fel de genealogie a lor, dar, în mod ciudat, una care nu stabilește și ierarhii, pentru că nu e vorba, evident, de a considera sculptura ceva mai înaintat sau mai rămas în urmă decît pictura. Acest proiect de gîndire al lui Alain, care unora li s-ar putea părea dubios din cauza sistemului pe care încearcă să-l construiască (în orice caz, sînt sigur că asta multora le va mirosi a secol XIX pur și simplu), merită însă toată atenția noastră, tocmai în măsura în care intenția unei sistematici face să iasă la iveală o mulțime de detalii pe care altfel nu știu cum le-am fi putut accesa. Nu spun că toate aceste detalii sînt aur pur, dar categoric ele sînt zăcăminte din care mie, unuia, mi se pare că mai avem de învățat.

Din păcate, ca revistă, nu putem să ne propunem aici prezentarea acestui proiect de gîndire al lui Alain în integralitatea sa. E și o chestiune de spațiu tipografic, dar mai e și altceva. Dacă am decis să fac un tors dintr-o statuie perfect șlefuită – și aici vina toată e a mea – este pentru că tocmai că am vrut să șterg *proiectul lui Alain*, să-l țin în rezervă, pentru ca el să nu distragă atenția, și să las atunci detaliile privitoare la o suită de arte, care privesc *proiectul nostru editorial* mai îndeaproape decît altele, să iasă la iveală cumva pentru sine, în timp ce, evident, ductul – șira – proiectului lui Alain rămî-ne încă vizibil, respectiv vizibilă. Am ales atunci să traduc doar ultimele șase prelegeri (despre sculptură, pictură, desen și artist ca atare), mai mult ca pe un fel de invitație la lectura întregului și, în general, la lectura acestui tip de texte, adică al unor materiale care împrospătează, într-un fel mai mult sau mai puțin bricolat, capacitatea noastră de înțelegere a ce dă de gîndit arta.

Și acum motivul personal. În mod ciudat, mi se pare că, vorbind despre artele plastice, dar și despre literatură, Alain atinge, de fapt, o chestiune greu pînă și de precizat în mod economicos. Am s-o fac atunci așa cum pot. Sau cum îmi iese. E vorba, cred, că fiecare gest al artelor, așa cum e el surprins de Alain, răspunde sau, mai precis, corespunde – cel puțin asta e experiența mea – scrisului de text speculativ, sau teoretic, sau filosofic, sau logic, adică al unuia care n-are pretenții artistice, dar nici unele științifice. Text al Logosului însuși care își vorbește sieși. Daimon necunoscut nici măcar de scriitorul însuși, dar unic, ca un fel de vacă sacră, care ea e singura care, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, scrie. Schizofrenie esențială a unei teorii esențialmente supra-realiste sau i-realiste chiar – și nu există alta. Muncă a unui corp care e muncit de acest freamăt venind nu se știe de unde. Bineînțeles că așa ceva nu se poate mărturisi pînă la capăt, fiecare metaforă, fiecare afirmație trebuind să fie luată *cum grano salis*, adică drept fragment, tors imposibil de totalizat fără nevroza – ea chiar așa ceva – a prezenței la sine a subiectului care gîndește. S-o spun atunci și așa: textul lui Alain vibrează de adevăr. Unul care bate chiar dincolo de arte și pe care n-aș ști să-l numesc altfel decît existențial. Dar existențial într-un sens foarte special, mai apropiat de analitica existențială a lui Heidegger decît de dezvoltările unui Sartre, de pildă.

Poate că acest ultim detaliu, mai mult decît altele, mă face să jur pe Alain și să-l ofer, pe cît pot, atenției cititorilor noștri.

ALEXANDRU POLGĂR (n. 1976), absolvent de filosofie, traducător, redactor de revistă.

Alain (Émile-Auguste Chartier), Vingt leçons sur les beaux-art, ediția a sa-sea, Paris, Éditions Gallimard, 1931, © Editions Gallimard.

Douăzeci de lecții despre artă (fragment)

Alain

Alain

Lecția a cincisprezecea: sculptura

(25 februarie 1930)

Stilul. — Sfinți sculptate. — Respectul față de materie. — Garguie. — Basorelieful. — Planurile arhitecturale.

— Ornamentul sculptat. — Moneda.

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

Alain

zeii, adică să-i fixeze, ceea ce înseamnă a marca un pic mai apăsat un ochi, o gură, să șteargă semnele ambigue sau stranii, în fine, să desăvîrșească statuia. Cine n-a terminat măcar o dată un desen început din pură întâmplare? Cine n-a sculptat o figură de om sau de animal într-o rădăcină? Condițiile acestui joc sînt ușor de înțeles și elucidează poate toată sculptura. Căci unde e modelul în asemenea cazuri? Modelul este ceea ce se întrevede în lucrul însuși, care pare amenințător sau surîzător și la început pare cap de om, de cal, de mistreț. Modelul e efectiv încă ascuns în piatră sau în lemn; e vorba de a-l elibera. Dar cum? El e cel care ne va spune, arătîndu-se mai bine în măsura în care e desenat potrivit lui însuși. Toți cei care au cioplit un toiag sau capete de marionete în rădăcini vor înțelege; toată lumea va înțelege. E vorba de a face o statuie care seamănă tot mai bine cu ea însăși. De unde o muncă plină de prudentă. Căci s-ar putea pierde această asemănare, s-ar putea șterge această fantomă de model. De unde o execuție sprijinită pe gîndire continuă; căci după fiecare lovitură de daltă examinăm schimbarea întregii opere; o întrebăm dacă sîntem pe drumul cel bun. Aceste subtilități, care sînt dictate de cea mai firească și mai veche muncă de a sculpta, explică bine și invenția, care, în toate artele, depinde în același timp de gîndire, de muncă și de lucru. Scoate mult din sine cel care dă multă ascultare. De unde vedem că metoda de a schița mai întîi în mare și de a merge după aceea într-acolo unde conduce schița este o lecție a sculpturii naturale. Dar înțelegem de asemenea că respectul față de materie, față de formele naturale pe care le întîlnim, față de inegalități date ca noduri în lemn sau granulație a pietrei, linii de ruptură, fibre sau planuri de divaj este o parte importantă a artei de a sculpta. Nu sculptăm ce vrem; aş spune că sculptăm mai degrabă ceea ce lucrul vrea; de aici vine această uniune intimă între materia inumană și semnul omenesc, precum și admirația pentru aceste întîlniri miraculoase în care lucrul poartă atît de bine semnul sau lucrul face semn. Această analiză se acordă cu istoria artelor. Remarcăm peste tot încercări de a sculpta munții sau falezele și cei care au început astfel cunosc căile inspirației. Egiptenii au sculptat faleze. Insula Paștelui, astăzi dispărută [drept civilizație], fusese populată de sute de coloane de bazalt, în care sculptorul naiv continuase grimase înfricoșătoare începute de natură. Că îi fusese frică de opera sa, asta ne poate surprinde; și rămîne ceva din acest sentiment în fiecare artist, căci el simte că opera sa e mai puternică decît el și exprimă cu totul altceva decît a vrut el să exprime. Cu toate astea, în aceste încercări naturale, sculptorul naiv caută mereu un fel de pace prin certitudine; el merge de la instabil către stabil și de la mobil către imobil; el înlănțuie zeul. De unde înțelegem că imobilul, în sculptură și în artele care îi urmează, nu e o condiție diminuantă, ci mai curînd o perfecțiune și o cucerire.

Pe acest drum sîntem conduși la cea de a doua dintre dezvoltările noastre, aceea care tratează despre raporturile sculpturii cu monumentul. Căci e adevărat, de asemenea, că anumite forme de monument pot arăta seara, sau dintr-un anume punct, precum o față. O bîrnă care se-ntinde în afară deasupra unei străzi este precum un cap care privește. Dar aş vrea să mă opresc aici asupra unui exemplu pe care fiecare va avea ocazia să-l interogheze. Fiecare a avut de-a face cu acești monștri de gargui; or, uneori, de pildă la Saint-Étienne-du-Mont, garguiele se refac doar potrivit formei utile, fără niciun chip, ornate cu o simplă mulură; ei bine, nu te poți abține să nu vezi acolo un gît lung care se întinde, o față care se schimonosește, un monstru care varsă apa. Se înțelege că anticul jgheab de piatră îl ispitise pe sculptor. Iar aceste schițe trebuiau să se arate cu atît mai masive cu cît materia rămînea mai rugoasă, croită cu aproximație, nefinisată. Imaginația noastră, în mod firesc informă și delirantă în lipsa unui obiect, se-ntinde prea bine la a desăvîrși, printr-o muncă în întregime de anticipație musculară, formele aleatorii pe care le desenează forțele. Da Vinci sfătuieste artistul să acorde mare atenție crăpăturilor zidurilor și altor accidente naturale. Asta înseamnă a te pregăti să continui în loc să cauți în gol să începi. A vrea să pornești de la ceea ce ai făcut fără să vrei e vrerea însăși. Artistul se lasă sfătuit de ceea ce este și de ceea ce a făcut; această judecată nu încetează să ghideze artile imobile; ea domnește în pictură, unde, în mod mai evident decît în altele, proiectul e subordonat execuției.

După toate aceste remarci, se înțelege că sculptatul de monumente, ca și acela al munților sau al rădăcinilor, fuse se guvernat de forma lucrului, de masa căreia el îi aparținea. Arta basoreliefului se întîlnește peste tot printre ruinele străvechi; și se înțelege că aceste opere, care par să se refugieze în suprafața arhitecturală, sînt mai bine păstrate decît altele. Dar tocmai această remarcă mai dă încă un fel de regulă, căci prea mult relief sau scobitură diminuează rezistența, iar sculptorul, în chiar cursul muncii sale, a putut observa că sculpturile prea îndrăznețe, prea ieșite în afară, au aceeași soartă ca și ornamentele armelor; timpul și accidentele le deteriorează. Fără a mai lua în calcul că, deoarece tot ce ține de monument e sacru, iar asta prin vechimea însăși, modelele venerate vor fi readuse de timp la suprafața întinsă care le-a purtat, ca și curățate de ceea ce era tăios și fragil. Timpul însuși a dictat deci acest stil. Și cred că se poate spune că basorelieful guvername întreg statuarul. Ceea ce înseamnă a spune că, inițial, forma monumentului e cea care regizează statuia. Planurile arhitecturale se prelungesc și se întretaie în ea, așa cum se vede că figura de proră adună și unește cele două flancuri curbate ale navei, de pildă chila continuîndu-se

în etravă. Cariatida este un alt exemplu al acestei dependențe; căci ea nu e decât un suport sculptat. Ceea ce face să înțelegem vorba lui Michelangelo conform căreia o statuie frumoasă trebuie să poată fi rostogolită de pe un munte fără a pierde mare lucru din ea. Această lecție a primei arte n-a fost uitată. Pînă și în statuia izolată, în statuia care se separă, care se expune riscului, adevăratul sculptor insistă ca legea arhitecturală să fie conservată. Planuri invizibile se întretaie în lucrare și o guvernează. Am remarcat ieri o statuie cu totul modernă, surprinzătoare. Se vedea pe ea, poate chiar prea tare, că arhitectura a preluat iar comanda, ceea ce anunță o renaștere. Totul în această statuie de femeie avea formă de zid. Nu îndrăzneală, ci mai curînd întoarcerea la antica prudență, care construiește înainte să exprime. E clar, de altfel, că un sculptor poate fi cu mult mai îndrăzneț decât legea zidarului; dar el n-o poate uita totuși fără a cădea în acest detaliu al figurinelor, care nu place. De ce? Fără îndoială pentru că puternica lege a naturii, înscrisă în monument, nu mai e lizibilă în aceste lucrări separate. Ideea e atunci cea care guvernează forma; și cînd ideea guvernează forma, nu mai e vorba de artă, ci de industrie. Dimpotrivă, cînd forma se pliază după natura care apasă și, chiar mai bine, cînd natura pare să schițeze deja forma, avem de-a face cu miracolul frumosului, poate singura revelație.

O idee secundară ne va conduce la ornament; și anume aceea că sculptura, în anumite părți care susțin multe altele, poate fi și precum o probă a materiei; așa sînt sculpturile de capiteli sau cele de mobilă. Și văd în asta nu doar un certificat de durată, ci încă un martor, cum ar zice arhitectul; căci sculptura, cariatidă, mulură, floare sau frunză, va resimți pînă și cea mai mică mișcare de dezagregare. Iată-mă deci la cea de a treia idee a noastră; asta va fi de ajuns pentru lecția de azi. E vorba acum de ornamente, de stilul ornamentelor, de distribuția și de repetiția lor. Subiectul e imens; am spus deja cîte ceva despre asta. Ornamentul poate fi un limbaj simbolic, cum sînt semnele heraldice și atributele; el poate fi un martor de soliditate; el poate fixa un efect fugitiv; el poate fi un joc; el poate fi o semnătură. În toate aceste cazuri, cum am văzut deja, stilul rezultă nu atît din idee, cît din lucru și necesități. Ceea ce ne interesează acum e ornamentul considerat drept stăpîn al sculpturii. Să spunem mai întîi în mare că, înainte de a se separa de edificiu, sculptura fusese ornament, iar necesitățile arhitecturale au impus sculpturilor un stil ornamental. Aceste reguli de palmaș au orientat sculptura spre căi dificile, de care vedem că ea nu se poate îndepărta fără pericol. Omînd s-a învățat cum să se sculpteze; clădind s-a învățat ornarea. Privite sub acest unghi, florile stilizate se supun naturii într-un grad mai mare decât dacă, servile, ar imita-o. Arhitectura izbăvește ornamentul, iar ornamentul nu încetează să izbăvească sculptura și chiar pictura, cum tocmai că putem observa în momentul de față.

Pentru a explica mai bine această idee destul de ascunsă, v-aș propune exemplul monedei. Arta monedei e cu totul supusă naturii. Nimic nu e arbitrar în cazul ei; nimic nu e făcut acolo pentru a plăcea. E nevoie de un metal inalterabil și rezistent la frecare; e nevoie de o formă maniabilă, care să permită adunarea în grămezi și fișicuri. O formă care să poată fi recunoscută, a cărei imitație să fie foarte dificilă, în așa fel încît industria falsificării să nu se poată exercita fără a a lăsa urme. Astfel, efigia lui Cezar, inscripția, atributele heraldice sînt toate guvernate de legea comerțului. Legea arhitecturală pare aici uitată; ea este totuși reprezentată de poanson și de baterea de monedă, de această operație de forță și de greutate care descurajează falsificatorii, dar care, de asemenea, determină formele într-un mod foarte strict. Putem înțelege, din asemenea condiții, această sculptură applatizată, nivelată, foarte aproape de suprafață, fără creștături prea adînci, supusă legii planului, tangentă în toate curbele sale la un același plan. Or, acest stil impus fără îndoială că a guvernat sculptura și, mai ales, reproducerea formei omenești. El e exemplul cel mai frapant al acestui tip de axiomă, atît de puțin înțeleasă și mereu regăsită, conform căreia libertatea nu e cu totul bună pentru artist. Cu toate astea, această axiomă nu are sens decât pentru artele pe care le studiem în momentul de față; căci, pentru artele prime, al căror mijloc de expresie e chiar corpul omenesc, e foarte clar că anatomia și fiziologia impun limite, dansului, muzicii, poeziei, elocvenței, artei teatrale. Și putem spune de asemenea, pentru arhitectură, că greutatea îi impune regula, fie că se vrea, fie că nu. În toate aceste arte – și prin aceste constrîngeri inevitabile –, natura domnește, natura nu poate fi uitată. Ceea ce nu înseamnă că nu s-ar putea sculpta și picta cai cu aripi sau oameni cu patru brațe. E clar însă că, în asemenea divagații, ideea nu salvează mereu forma. Putem spune chiar mai mult; putem spune că, în artele libere care ne interesează aici, forma modelului, luată ca regulă, nu e încă suficientă pentru a uni în mod intim, cum ar veni, în firul operei, natura și ideea. Asemănarea cu un om, animal sau plantă nu e decât o regulă exterioară, aproape mecanică, mai apropiată de industrie decât de artă. Natura trebuie să se arate în lucrarea însăși cu totul altfel, prin condițiile pe care le impune o materie insuficient supusă, prin condițiile unei materii ce conservă ceva din formele sale proprii; deci prin toate condițiile meșteșugului, care, atunci cînd se arată pe sine, eliberează mereu formele și le înfrumusețează. Înainte de toate artizan: iată deviza artistului. Iar asta revine la a spune că dacă execuția nu depășea ideea, n-ar exista artiști, ar exista numai ingineri.

Lecția a șaisprezecea: sculptura (continuare)

(11 martie 1930)

Statuia și portretul pictat. – Omul lui Spinoza. – Iubirea de sine. – Eternul. – Chipul egiptean. – Chipul grec.

– Chipul creștin.

Trebuie încercat acum să spunem ce înseamnă sculptura; subiect imens și periculos. Toate artele sînt ca niște oglinzi în care omul cunoaște și recunoaște ceva din el însuși, ceva ce nu știa. Dansul e oglinda în care ne vedem atenți, respectuoși, grijulii față de celălalt, iar asta în chiar pasiunea cea mai vie, adesea cea mai iute, mereu cea mai puțin disciplinată. Muzica și poezia fac sentimentele să fie asigurîndu-le dedesubturile, carevasăzică undele fiziologice de emoție care poartă toate sentimentele. Elocvența face să apară o mărinimie, o serenitate, o maiestate de care omul nu s-ar fi crezut deloc capabil fără constrîngerile suflului și ale acusticii. Teatrul obține această educație prin tertipurii proprii. Și toate aceste arte, care reprezintă pentru om un om care îi seamănă mai mult decât își seamănă el însuși, o fac nu printr-o idee sau prin maxime, ci prin exterior, prin inferior, ascultînd de necesitățile naturii, chiar printr-un fel de masaj visceral, aș îndrăzni să spun. Subliniez că neglijez acum nuanțele, căci e vorba de a pregăti o idee dificilă sau, mai precis, două idei opuse și corelative. După ce am traversat arhitectura, care acționează asupra formei omenești în felul unui veșmînt, ajungem la sculptură și pictură, două fiice ale arhitecturii, care ne oferă spre contemplare, e obiectul lor principal, două imagini imobile ale persoanei umane, două imagini care se află în cel mai violent contrast și dintre care fiecare face să reiasă un aspect prețios al omului, unul pe care omul nu l-a cunoscut decât prin ea. Și mi se pare că tocmai opoziția acestor două imagini, a statuii și a portretului pictat, va ajuta la a surprinde sensul veritabil al fiecăreia dintre ele.

Pentru sculptură am vrut să arăt cum regula arhitecturală, precum și necesitățile materiei și ale meșteșugului trebuie să producă un monument cu o formă omenească, diferită de figurinele care se obțin prin mulaj sau servila imitație. Și din această muncă dificilă, din această muncă de muncitor, fiecare simte că se arată un om mai maiestuos decât omul, mai simplu, mai mare, mai straniu, mai solitar; surd și orb, evident; în sine suficient. Ce înseamnă asta? Pentru a clarifica această căutare, precum și aceea care va urma și care e chiar mai dificilă, am putea spune că există ceva metafizic în omul sculptat și ceva psihologic în omul pictat. Ați credea că asta nu e decât un nor pe un fond de nori. Comparați totuși *Gînditorul* lui Rodin și tînarul căzut pe gînduri al lui Rafael. Ambii gîndesc. Dar ce diferență! Să încercăm deci a sculpta acum sculptura.

Omul lui Spinoza e sculptat mai degrabă decât pictat. Goethe s-a retras pentru șase luni pentru a citi *Etica* și revenise din această călătorie, din care nu întotdeauna se revine, purtînd această maximă uluitoare: „Fiece om e etern în locul său”. Mi se pare că statuia apare toată în această vorbă. Dar mai trebuie încă desenată ideea. Stranie și puternică idee, mereu uitată; poporul de statui trebuie să ne ajute s-o purtăm. E vorba de esență și de existență, care sînt dubla noastră cartă. E vorba de a decide dacă omul e doar ceea ce face din el existența, vînturîndu-l precum se vîntură grîul. Fiecare om ce rezistă ia o poziție. El refuză să fie o creastă de val sau un vîrtej de scurtă durată, sau una dintre acele coloane de fum care-și păstrează forma preț de-o clipă; el refuză, căci aceste gînduri sînt slabe și leneșe. Trebuie pricepute însă rațiunile metafizicianului; dacă ele nu verifică în mod absolut ideea, măcar o afirmă. Pentru toți oamenii, Petru sau Ion, zice Spinoza, există în mod necesar în Dumnezeu o idee sau o esență, o formulă de echilibru, de mișcări, de funcții legate, care sînt sufletul lui și care e același lucru cu corpul său. Și cînd îl gîndesc drept corp, vreau doar să spun că el nu e deloc singur, ci asaltat din toate părțile și bătut. Chiar dacă el trebuie să fie în cele din urmă gonit din existență, ceea ce s-a arătat din el de-a lungul acestei scurte perioade de timp e altceva decât atacul forțelor exterioare. Căci nu trebuie crezut deloc că această arhitectură esențială ar putea fi bolnavă vreodată prin sine, să se sfîrșească, să se epuizeze, să moară prin sine. Dacă această esență de Ion sau Petru ar avea în ea vreo contradicție, vreo imposibilitate sau doar o dificultate de a fi, ea ar muri de-ndată; ea nici măcar n-ar începe. Omul nu e distrus deci decât prin cauze exterioare. Fluxul existenței nu încetează să bată falezele noastre; dar, spune în mod apăsător Spinoza, omul nu se omoară niciodată pe el însuși, nici măcar atunci cînd își îndreaptă un pumnal spre piept, decât dacă o altă mînă, mai puternică, o ghidează pe a sa. Aici, în această filosofie austeră se găsește centrul speranței și al curajului, precum și temeiul veritabil al iubirii de sine.

Acum, unde e cel care se iubește? Unde e cel care crede în el însuși, care crede în formula sa intimă, care crede în propria sa eternitate? Un asemenea om e rar; pot fi citați Socrate, Spinoza, Goethe. Și vedem, dimpotrivă – și în pofida brutalului avertisment spinozist –, că omul n-are deloc nevoie de perfecțiunea calului; îl vedem pe fiecare imitîndu-și aproapele, încercînd să se îmbrace într-o perfecțiune străină. Oamenii politici cîntă că asta e o virtute; sociologii de asemenea. La școală vi se spune: „Fii ca ăstaltat”. Puțini spun: „Fii tu însuți”. Cine îi va zice deci omului:

„Ești tu însuși. Trebuie să pricepi, să iubești, să vrei în felul tău și conform esenței tale; tot așa trebuie să descoperi în tine însuși propria ta asemănare”? Vorbind de originalitate, aş zice că singurul mijloc de a-i ajuta pe ceilalți, de a le vorbi cum trebuie, e acela de a nu-ți face griji pe seama lor, de a te ocupa de propria-ți mîntuire. Descartes, scriind *Discursul despre metodă*, zicea că el nu sfătuiește pe nimeni să-l imite și că nu se propune pe sine însuși drept model, povestind doar cum a reușit el să-și elibereze spiritul. Egoismul e aici de departe depășit, căci acest a fi tu însuși e un a fi universal, valabil pentru toți oamenii și egal în fiecare dintre ei. Să acceptăm însă cuvîntul și să zicem cu Balzac: „Egoism sacru”. Mulțimea nu se înșală. Ea nu încetează să zică omului: „Nu fii ca noi; fii tu”. Iată ideea. Or, în această lume de aparențe, fiecare om care salută, imită, reflectează, fiecare om scoate la plimbare o statuie ignorată. Ea apare uneori într-un cerșetor. Ea apare în toți la orele cînd omul nu mai acceptă sfaturi decît de la sine însuși, cînd se ascunde, cînd se închide. Acest solitar și această Tebaidă de-o clipă, iată ce aduce la lumină sculptorul prin chiar meșteșugul său. Căutînd astfel, prin mijloacele sale de artizan, o imagine litică a omului, el găsește un zeu. Nu spunem oare uneori: „profil de medalie”? Oamenii au cu toții acest contur absolut, această formă de castel-fortăreață care respinge asaltul. Dar oamenii știu, de asemenea, să ascundă bine această ființă puternică, perseverînd în a fi, care se încăpățînează de partea sa și care, cum spune Spinoza, n-are nicio altă virtute. Ceea ce înseamnă aici: putință; iar această virtute e suficientă. Această virtute, oamenii o ascund sub semnele și mesajele, ridurile și tremurăturile întregului Univers – atacuri respinse. Căci pricepem repede forma atacului; forma insolentului, a indiscretului, a invidiei; unii etalează fierea celor care îi invidiază ca pe o glorie. Iar invidiosul ce altceva este dacă nu ceva împrumutat? Da, ne ascundem ființa proprie prin această lumină a ochilor care pîndește pînditorul și își face propria ființă din această aparență. Pictorul pîndește la rîndul său această tremurătoare reflecție. Da, mărginindu-ne la sculptor, sîntem în măsură, cred, să pricepem îndeajuns ce e adevărat și omenesc în statuia fără ochi, în statuia oarbă, imobilă, sprijinindu-se pe ea însăși. Rarele noastre momente de ființă, care sînt eterne, iată ce reprezintă omul de piatră. El e regăsit, în momente de criză, precum un refugiu de securitate în sine însuși; asta revine la decizia de a se păstra în întregime sau a de a dispărea în întregime. Socrate e aici un model strălucitor, chiar mult mai imitat decît s-ar crede; fiecare om, poate, are momentul său de om. Și așa îl arată statuia,

*Cum în sfîrșit în Sineși eternitatea-l schimbă [...]*¹

Trebuie să citez încă o dată acest mare vers. Înțelegeți acum singurătatea statuiilor și cui îi este portret statuia; a omului care n-are nici proiect, nici afacere, nici dorință; care perseverează; care ține. Și expresia acestui chip, raportată la societatea oamenilor, nu e decît dispreț la adresa agitației, a intrigii, a lingusellii oferite sau primite. Încă un exemplu al limbajului absolut. Omul vorbește îndeajuns omului, încă de cînd omul se arată; dar îi lipsește această artă, căci niciun om viu nu poate purta povara omului. Și se vede după asta cine merită o statuie, la fel cum se vede poate și cine merită un portret; sînt doi oameni diferiți. Înțelepții Greciei, Solon, Thales, sînt mai degrabă statuii, mi se pare, decît portrete pictate. S-ar putea crede din asta că aş lua idealul grec drept centru al statuarului, urmîndu-l, aici, pe Hegel. Dar cum? Centru, regulă, canon, proporție, școală – toate astea sînt factice. Nu statuia greacă e model pentru statuar, ci omul. Atletul grec e o soluție perfectă; dar există cu siguranță atîtea soluții cîți oameni; iar trebuie citat Goethe: „Fiece om e etern în locul său”. Fiece om! – să auzim acest detaliu. Nu există hidoșenie dacă găsiți esența, dacă găsiți ce ține omul în picioare. Și aş vrea, pentru a trasa acum o schiță a acestei diversități posibile, să desenez aici trei chipuri ale statuarului, la fel de diferite, dar nu mai mult, decît sînt doi oameni pe stradă: Egipteanul, Grecul și Goticul; ajutîndu-mă cu Hegel, pe riscul meu.

Mai întîi, chipul egiptean. Ce să zicem despre acest om ce stă în picioare cu capul ridicat, despre acest scrib așezat pe vine și despre multe alte figuri care par mereu severe, uneori înfricoșătoare, dar nu sînt niciodată lipsite de forță, care spun nu se știe ce, dar care o fac cu asprime? Ultimul secret al statuarului nu e oare în acest erete atît de el însuși, atît de bine închis în el însuși, care, din cauză că doar este, pierde în cele din urmă orice sentiment, orice gîndire? Aici e căderea animalului, printr-un fel de perfecție inumană. Dar ce vrea să zică acest semn dacă e ridicat la nivelul omului? Eu văd în asta o mare decizie, un fel de atenție orientată înspre granițele ființei, o serenitate a nemulțumirii, unul dintre tipurile echilibrului omenesc. Dacă aş vrea să exprim toate astea într-un singur cuvînt, aş spune muncă. Muncă divizată și reglată. Că oamenii trăiesc prin muncă, printr-o muncă! Că oamenii sînt în totalitate prin ea și conform ei! Această renunțare e un tip de eternitate. Durata e abolită.

Și-acolo, șovăi-va-n sensibila lui barcă

*La orice-atac de val un pescuitor etern.*²

Eternitate a muncii; caste separate precum muncile însele; separate și legate. Scribul nu e mai puțin decît mare-le-preot. Iar asta e de ajuns; această ordine e de ajuns. Dacă urmărim acest versant, eretele e, și el, zeu; la fel și pisica. Există o manieră de a persevera în sine prin muncă, prin această certitudine a meșteșugului și acest angrenaj de munci, conform revenirii anotimpurilor. Un tip de atenție mărginită, de autosuficiență, de dispreț pentru orice altceva; există un dogmatism și o metafizică a muncii; așa a fost Egiptul; și așa este arta sfîncilor, căci această ordine e impenetrabilă. Nu există rațiune exterioară, speranță, ambiție – pentru nimeni. Acești zei ce stau așezați gîndesc chiar asta; ei gîndesc cutuma imobilă și unica decizie de a continua. Am văzut și ați văzut asemenea sfîncși vii, cu picioarele pe un mic carou de tapițerie, nemulțumiți și mulțumiți, decisi să dezaprobe din capul locului orice fel de schimbare, orice fantezie, orice evaziune. Nu fără o indignare gata pregătită și o răutate enigmatică. Ucenicul adoră, maestrul dezaprobă. Iată, pe scurt, această ordine imobilă a meseriilor. Propun această modalitate de a citi un alfabet misterios. „Așa am făcut dintotdeauna; așa făcea și tatăl tău.” Și pentru a imprima iar această marcă în spiritele noastre frivole, reamintesc doar această anecdotă pe care citez s-o numesc egipteană și pe care am găsit-o la Montaigne. Un fiu care își tîrăște tatăl de păr fără ca acesta să zică ceva ajunge la o ușă. Acolo tatăl îi strigă: „Oprește-te aici, fiule! Oprește-te! Căci pînă aici l-am tîrît eu pe al meu”.

Atletul grec e un alt om. Explicația acestei forme stă nu în muncă, ci în joc. Cultură a sinelui, de data asta, cu scopul de a-i retrage omului orice echilibru posibil și orice putere posibilă. Nu mai găsesc aici cutuma urzită, ci, dimpotrivă, obișnuința, în sensul cel mai profund, în sensul veritabil al cuvîntului, care e luarea în posesie a corpului, a întregului corp, ceea ce înseamnă reconcilierea puterilor dușmane, sensibile în momentele de furie. Trimit aici la omul lui Platon, despre care am spus deja cîte ceva. Urmîndu-l pe Hegel, vreau să analizez doar chipul grec; ideal rînd pe rînd adorat și tăgăduit; dar, încă o dată, nu dau aici lecții de gust; e vorba, pentru noi, de a pricepe. Ei bine, ce înseamnă acest chip, dacă nu că partea animală e redusă și guvernată? Nasul e atîrnat de frunte și de ochi, fiind conectat astfel la sistemul cunoscător, în loc să se alungească și să coboare înspre gură, să alerge în ajutorul gurii, care e bot. Gura însăși e bine formată, mai degrabă pentru a exprima decît pentru a simți. Bărbia, această primă pereche de membre, cum zicea Goethe, [e] readusă la rolul ei athletic de a refuza și de a brava, în loc să lase gura să se îndoaie, să se alungească, să ceară și să cerșească. Acest ansamblu semnifică o decizie luată, o altă decizie decît aceea a sclavului-rege. Această dezvoltare poate fi urmărită pînă la extremitatea membrelor, unde circulă libera posesie de sine. Corpul e precum un fluid ascultător și guvernat, departe de această rigiditate a cutumei, mereu indignată, fără să se știe dacă împotriva ei înșei sau împotriva a ceea ce îndrăznește să fie liber. Trebuie să scurtez; dar cum să nu citez o frumoasă vorbă a lui Hegel, comparînd statuia oarbă cu opera pictorului care trăiește în întregime în ochi? În ochi strălucește sufletul captiv care își trimite mesajele. Suflet separat. Dimpotrivă, gîndirea e peste tot în statuie; ochii sînt peste tot; „iar statuia fără ochi ne privește cu întregul ei corp”.

O altă soluție: sîntul. Amintiți-vă acum de Cristul de la Amiens și de atîția evangheliști și sfinți, mereu doar pe jumătate reținuți în masa catedralelor noastre. Iată, așadar, o altă artă și o altă decizie; un alt model de eternitate. Prin ce? Printr-o pace, de asemenea, dar una care vine dimpotrivă să ignore și să disprețuiască trupul. Acest om apostolic e deja mort; mort pentru meșteșuguri și nevoi; mort pentru jocul și bucuria puterii. Statuia nu mai trăiește decît prin această renunțare, prin această negare a formei, prin această abandonare a formei, care apare în simplitatea chipului, unde revine echilibrul animal, dar un echilibru de cădere, departe de amenințarea egipteană. Această mare revoluție începe cu Socratele din *Fedon*, cu acest suflet care se pregătește și care așteaptă să fie eliberat; așa e spiritul revoluției creștine, un suflet pe care existența sa corporală nu-l poate mulțumi. Ceea ce exprimă foarte bine formula lui Hegel, subiectivitate infinită. Căci sufletul nu se cunoaște decît pe sine și rămîne ca străin în lume; dar de partea aceasta, el găsește universalul, care e zeul sufletelor. Subiectivitate infinită, unică valoare; pe care statuarul creștin încearcă s-o exprime. Dar Hegel remarcă aici cu profunzime că acest statuar nu mai este atunci regele artei. El își atinge limitele puterii sale, deoarece, prin formă, el neagă forma însăși. Această formă disprețuită are încă puțința arhitecturală de a semnifica separația, moartea, o viață altminteri; ea e încă prea departe de această viață. Să remarcăm, de asemenea, că ea se refugiază în masa edificiului; ea decorează propriu-și mormînt. Expresia subiectivității infinite nu îi revine în primul rînd statuarului, ci celor două arte mistice, care pot fi zise creștine, adică muzicii și picturii.

1. Stéphane Mallarmé, „Mormîntul lui Edgar Poe”, in *Album de versuri*, tîlmăcire, glose și iconografie: Șerban Foartă, prefată de Mihai Pop, București, Ed. Univers, 1988, p. 149. (N. tr.)

2. Paul Valéry, „Tînăra Parcă”, in *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, ediție îngrijită și prefată de Ștefan Aug. Doinaș, București, Ed. Univers, 1989, p. 91. (N. tr.)

Lecția a șaptesprezecea: pictura

(18 martie 1930)

Aparența. — Aparența pură. — Meșteșugul de a picta. — Vopseaua de ulei. — Grădinarul ca pictor.

— Mozaicul. — Vitraliul. — Fresca.

Ordinea pe care am urmat-o, și pe care o cred naturală, m-a condus la a opune sculpturii pictura și desenul luate împreună; în continuare, vom căuta o opoziție mai ascunsă între pictură și desen. Pe moment, mi se pare util să adun și să separ cele două arte ale aparenței pure, care sînt pentru noi ceva cu totul nou. Arhitectura și sculptura nu produc deloc aparențe; ele se dau ca obiecte reale; și acest caracter solid, masiv, greu este poate cel care contează în cea mai mare măsură. Ceea ce nu este masă sau prins într-o masă e străin acestor arte. Ceea ce nu exclude aparența; căci odată ce obiectul, monument sau statuie, vă este propus, cercetarea diverselor sale aparențe vă incumbă, la fel cum vă incumbă și a le face să treacă unele într-altele prin mișcarea voastră. Această exigență de mișcare e proprie arhitecturii. Nimic nu e mai mișcător decît monumentul. Aceste mari structuri imobile nu încetează să miște masele, să le adune, să le disperseze. Sculptura fixează ceva mai bine spectatorul; dar, la urma urmei, o statuie oferă o infinitate de aspecte.

Pictura, aceasta e trăsătura ei cea mai pregnantă, ne oferă, dimpotrivă, o aparență, de pildă cea a unui monument, a unui pod, a unui peisaj, a unei fețe, o aparență pe care mișcarea noastră nu o schimbă deloc. Trunchiurile, coloanele nu primesc prin mersul nostru această mișcare și aceste eclipse care ne fac să recunoaștem că obiectul este real. Din asta devine pe loc evident că imaginea pictată nu e decît o imagine; și ajungem numaidecît la această idee, care are importanța sa, că pictura n-are drept scop să înșele ochiul sau, cel puțin, că ea a renunțat să caute în această direcție. Citim în Cicero că Zeuxis și Apelles rivalizau, unul înșelfînd păsările prin imitații de struguri, celălalt înșelfînd oamenii prin aparența unei perdele; această anecdotă dovedește că pictura era încă luată uneori pe vremea aceea drept o artă a iluziei, asemănătoare din acest punct de vedere cu arta teatrală, în cazul căreia ne lăsăm fericiți înșelați. Nu cred că adevărata pictură n-a păstrat nimic din aceste căutări; rama însăși o mărturisește. Prin ramă, separare în mod vădit artificială, pictura zice: „nu sînt decît pictură“. Fiecare a putut observa că rama ornează pictura și îi dă valoare. Astfel, pictorul își stabilește drept scop o aparență ca atare; el ne-o propune pe aceasta și chiar ne-o impune; dar el disprețuiește acest succes facil în a ne înșela, pînă și cu consimțămîntul nostru, cum fac încă Panoramele și decorurile de teatru. De unde încredințarea perfectă a spectatorului de pictură, care caută doar punctul de unde se vede cel mai bine neschimbătoarea aparență, iar după aceea se oprește acolo pentru o contempla-re pe care o putem numi vehementă, mai ales în fața portretelor celebre. Ce are loc deci acolo, în rama aceea? Nu mai e vorba de o eternitate esențială, ci de un moment fixat. Desenul se mărginește poate chiar la clipă; pictura, nu; și e vorba de a pricepe cum anume ajunge pictorul să adune într-o aparență ceva cu mult mai mult decît clipa — momentul; și, prin acest moment, nu esența, ci istoria unei vieți întregi.

Cu toate astea, înainte de a merge mai departe vreau să insist încă asupra caracterului de aparență pură, care e o manieră de a vedea proprie pictorului și fără gîndire. Munca artistului, am remarcat deja îndeajuns, nu îl conduce niciodată de la concept la operă, iar cel mai frumos în ceea ce face este mereu ceea ce n-a prevăzut și n-ar ști să numească. Dar pictorul e acela despre care trebuie spus în mod eminent că el creează fără concept; căci desenul, de pildă, încă permite ca artistul să numească ceea ce desenează; pe cînd în viziunea picturală e un refuz perpetuu de a ști. Courbet picta o grămadă de lemne moarte sub copaci doar prin aparență și fără să știe ce era. A picta după concept înseamnă a da obiectului nu culoarea pe care o primește de la oră și reflexii, ci culoarea pe care știm c-o are, culoarea pe care trebuie s-o aibă. A desena după concept înseamnă a vrea să trasezi forma veritabilă, de pildă cele cinci degete ale mîinii sau cei doi ochi într-un profil. Un copil care n-a desenat niciodată refuza să reprezinte tabloul negru printr-o figură cu unghiuri inegale, adică așa cum îl vedea; căci, spunea el, știa că unghiurile tabloului erau egale. Iată ce înseamnă a picta și a desena în mod inteligent, adică după concept. Dar cel care desenează refuză ideea, iar pictorul se exersează încă și mai energic să vadă fără să gîndească, adică el se descotorosește de ideea unei ființe care e acolo în fața lui, care are alte aspecte și, în cele din urmă, de o ființă așa cum e ea cu adevărat. Asta înseamnă că el caută un alt adevăr; căci e adevărat că, această ființă, eu o văd în felul acesta; iar acest adevăr nu e abstract precum celălalt; el nu e separat de mine care îl cunosc; el e adevărul poziției mele proprii și adevărul orei; deci, împreună, adevărul modelului, adevărul Universului, prin fulgerări și reflecții, și adevărul pictorului. Căci, așa cum forma aparentă și perspectiva nu aparțin obiectului, ci exprimă un raport între obiect și mine, culoarea nu este nici ea inerentă obiectului; ea depinde de lumina care pune în evidență, de mediile traversate, de culorile vecine reflectate. Iată o descoperire stranie și o naivitate savantă. Pictura ar refuza deci ființa separată; ea ar fi în mod

natural cosmică. Departe de a exprima esența adunată asupra ei înseși, ea regăsește existența dispersată, atacul lumii și riposta; dar totuși prin imobil, prin imuabil și printr-un alt fel de eternitate. Această idee seducătoare, dar care, prin chiar natura ei, depășește discuția de față, o las pe mai tîrziu. Mi-ar plăcea mai degrabă, conform metodei impuse de celelalte arte, să examinez mai întîi și încă pentru o vreme condițiile inferioare și, dacă aș putea, mișcările meșteșugului; dar acest meșteșug e cel mai misterios dintre toate.

Deoarece sînt deja la aparență, care e vînat al picturii și vînat al desenului, vreau să subliniez, între omul care pictează și omul care desenează, o opoziție de gest care mi se pare de o importanță capitală. Desenul e făcut dintr-un gest care apucă, întemnițează și reconstruiește; chiar refuzînd ființa și mărginindu-se la aparențe, e vorba totuși de un gest care încă gîndește. Vom avea de examinat dacă pictura poate să se separe cu totul de desen; e clar că ea se străduiește s-o facă. Și ceea ce mi se pare demn de remarcat este că acest gest de a pune tușa trece drept un refuz de a gîndi nu doar în privința obiectului, ci și în aceea a formei. Căci pictorul, după ce a desenat forma, o va șterge și o va șterge altfel decît prin gestul hașurării și al mîzgălirii, unde eu simt decizie și poziție asumată. Pictorul nu încetează deci să zică, printr-o mimică plină de sens: „Nu știu ce fac; nu voi ști decît atunci cînd e gata“. După aceste remarci despre aparența pură, putem judeca mai bine anumite libertăți, pe care am vrea să le numim poate îndrăzneli. Căci, deoarece e vorba de a traduce ce vedem, am putea întreba: „Ce nu vedem sau ce vedem în primul moment?“ Dacă ne livrăm atît cît putem primei priviri, dacă, din cauza refuzului de a gîndi, urcăm pînă acolo, lucrurile nu-și au încă aplombul și distribuția care vin deopotrivă din concept și din uzajul său obișnuit. Un pictor, în piața Panteonului, reprezentase într-o zi cerul de o parte și homuri care păreau să cadă din cer; de unde a rezultat un efect de culoare, de profunzime, de prăpastie care nu era lipsit de forță; m-am încredințat că era destul să-ți îndrăni capul pentru a vedea în felul acesta. E asta mai puțin adevărat? În cadrul aparenței totul e adevărat. Așa am ajunge să restituim mișcarea însăși a pictorului printr-un fel de pictură spartă. Îmi duc ochii aici, apoi acolo; îi închid, îi deschid. Ce-am văzut? Un haos plin de potențialitate, bogat în ființă și chiar absolut suficient, căci întreg universul dansează acolo. Clipă de eu și voi care niciodată nu va mai fi, amestec de suflet și lucruri. În aceste procedee stranii și mai naturale decît s-ar crede, rezultă că desenul revine și readuce decizia și un fel de ordine în dezordinea însăși. Iar asta dovedește îndeajuns că pictura, analoagă din acest punct de vedere cu teatrul, trebuie să-și descopere procedeele pentru a reconcilia aparența și ființa. Dar centrul și sufletul picturii, chiar lucrînd într-un plan dictat de desen, nu sînt din acest motiv mai puțin căutarea și regăsirea perpetuă a primei aparențe, a aparenței tinere, ca nașterea unei lumi, fără cunoaștere care să se amestece, fără niciun concept; așa sînt privirea și aerul chipului într-un portret frumos. Ideea se propune, și aici, de la sine. Dar o amînăm încă o dată.

Deoarece subliniasem gestul propriu pictorului, condus aici de prima dintre arte, care nu e decît gest, deoarece dorisem să determin arta aparenței pure după un fel de dans al artistului, care nu-și poate schimba prea mult sentimentele și, în cele din urmă, gîndurile, trebuie să fac acum, urmînd această cale, o trecere în revistă a meseriei de pictor considerate ca meșteșug; a pictorului luptînd ca muncitor împotriva unei materii rebele, dificil de maniat, dar în schimb durabilă, ceea ce ne readuce la un fel de arhitectură. Această trecere în revistă va fi sumară și mizerabil de incompletă; ea va fi de ajuns poate pentru a propune ideea. Cunosc, printr-un număr destul de considerabil de încercări nefericite, vopseaua de ulei; știu cum ea refuză să se întindă, să stea locului, să se omogenizeze. Dacă aș fi un pictor bun, n-aș vorbi despre pictură. Dar aș dori să povestesc cum într-o zi m-am simțit gata să fiu pictor. Prin aleatoriul războiului am fost adus la a mă exersa pe un panou de orologiu, pe alocuri lucios; iar asta cu niște creioane colorate proaste, care nu lăsau urme decît o dată la trei încercări. Voiam să-i reprezint pe Adam și Eva, pomul și șarpele; nu cred că voi face vreodată ceva mai bun; iar asta nu e echivalent cu un regret; dar am putut măcar să înțeleg ce înseamnă dificultatea, retușarea obositoare și, mai ales, un tip de reflecție asupra a ce e de făcut și că e imposibil de prevăzut [ce e de făcut]. În fine, cred că, prin chiar sărăcia mijloacelor, în acea zi am înțeles ceva. Comparați pictura cu poezia; percep în munca pictorului, precum și în aceea a poetului, o providență mereu solicitată și adesea favorabilă, ceea ce e exprimat de anecdota antică a buretelui; un pictor din Antichitate, disperat că nu reușea să redea balele unui cîine furios, și-a aruncat buretele plin de vopsele în tablou; iar asta a rezolvat problema. Neștiind să-mi fac o meserie din întâmplări fericite, m-am găsit blocat în pragul unei analize care ar trebui să fie revelatoare. Mă limitez, în schimb, la a enumera genurile de pictură cele mai dificile din punctul de vedere al execuției și care pot fi numite școala pictorului, la fel cum arhitectura este școala sculptorului.

Voi cita în primul rînd, din nou, grădinile; căci grădinarul este, și el, un pictor; el vrea să creeze ceva plăcut prin juxtapunerea sau amestecarea anumitor culori. Or, aș face observația că el nu își compune culorile. Plantele și anotimpurile i le impun, la fel cum îi impun, de asemenea, forma și mărimea tușei elementare. Trebuie spus și că aceste culori nu încetează să se schimbe în funcție de oră și de vîrstă; și că umbrele, în această artă care amenajează

natura pentru odihna omului, nu sînt atît semne de relief cît tot culori, care exercită, prin contrast, o acțiune odihnitoare. În toate căutările sale, grădinarul, acest pictor, se supune naturii, fără însă a o imita. Nu știu dacă aceste remarci duc departe; cel puțin, sînt sigur că un pictor va găsi multe de învățat observînd acest pur joc de culori, care nu vor decît să miște prin strălucire și contrast. Un pictor mărturisește adesea că prima trăsătură a unei picturi frumoase este că ea face o frumoasă pată de culoare, armonioasă, echilibrată; da, frumoasă chiar dacă tabloul e cu capul în jos, chiar și atunci cînd nu percepem încă deloc ce-a vrut să reprezinte pictorul. E clar că imaginea pictată, scenă sau portret, disciplinează acest prim sentiment; e clar, de asemenea, că ea nu îl suprimă. Acest hol de culoare stabilește numaidecît emoția de sănătate și umoare de unde cele mai înalte sentimente își trag viața. Și fără îndoială că din acest haos prim pentru spirit, dar deja ordonat în raport cu fibrele noastre vii, se face o naștere miraculoasă care reîncepe cu fiecare privire.

Aș cita, în al doilea rînd, artele focului, care sînt o pictură aventuroasă, ținută strîns, de pildă în olărit și smălțuire, unde uneori se contează pe hazardurile focului. În aceste arte ne supunem deci naturii, care deturnează atunci de la a o imita. Aici culorile sînt rare și impuse, conform compoziției lutului. Culori convenționale și pur ornamentale. Aș menționa doar albastrul și galbenul de Quimper, atît de cunoscute. Dar, de asemenea, subliniez că atît convenția, cît și simplificarea sînt departe de a dăuna și că artizanul se ridică la artă prin dificultățile meșteșugului. Luturile măcinate și combinate cu ulei sînt ceva mai puțin rebele; și totuși pictorii știu bine că trebuie să fie neîncrezători față de vopselele noi, obținute cu ajutorul chimiei; că trebuie să țină cont de efecte de uscare, de absorbție, de alterare prin efectele lente ale luminii; anumite vopsele crapă, cum ar fi bitumul; altele, precum albastrul de Prusia sau roșul de anilină, se întind și invadează; materia ocupă gîndurile și întîrzie execuția. În epoca de aur a picturii, pictorii își măcinau singuri culorile; ei aveau secretele lor; pregătirea pînzei sau a panourilor îi reținea de asemenea. Munca de a picta cuprindea și bazele, precum un edificiu. Meditația proprie pictorului și care nu e niciodată suficient de rămasă în urmă, care nu e niciodată suficient de lentă, fusese hrănită cu aceste constrîngeri și poate fi încă și astăzi. Se povestește că Tițian, în primul moment al unui portret, picta pe un fond o pată luminoasă și aproape uniformă, apoi întorcea pînza cu fața la perete și o lăsa să doarmă cîteva zile. Presupun că el căuta astfel, printr-un fel de evocare, primele trăsături ale lucrării; acesta e sensul în care el imagina; dar iată-ne departe de reverii inconsistente și foarte aproape, mi se pare, de sculptorul de rădăcini. Dar cine urmărea tocmai această muncă de la o tușă la alta?

Separ de artele focului mai întîi mozaicul, în mod evident arhitectural, și care ar mai putea fi pînă și astăzi o școală pentru pictor. Poetul, conform unei vorbe bine-cunoscute, trebuie să învețe să facă în mod dificil versuri ușoare; dar asta el n-o știe niciodată îndeajuns; și, terminînd prea repede, și fără să aștepte îndeajuns, el ratează o altă fericire, și mai naturală. Chateaubriand, judecînd poezii cei fazi ai secolului al XVIII-lea, a rostit o vorbă care luminează toate artele, o vorbă pe care deja am citat-o și care merită repetată. Nu e vorba, zice el, că acestor poeți le-ar lipsi firescul, ci că le lipsește natura. Critica, în ce mă privește, nu poate arăta ceva mai profund decît asta. Or, pictorul trebuie, de asemenea, să învețe să picteze în mod dificil; și, la fel ca toți artiștii, nu prin primul moment, ci prin materie regăsesc ei natura. Și așa cum Michelangelo regăsește natura în blocurile carierei sale de marmură, tot natura o regăsește și pictorul de mozaicuri în micile sale bucăți de piatră colorată. Dar cum anume? Se va zice poate că ideea e toată în proiectul pregătit de desen. Trebuie spus încă o dată că execuția, în măsura în care ea e copie a unei idei, e străină tuturor artelor, oricît de amestecată ar fi cu ele. Mozaicul nu e o artă decît pentru că regulile meșteșugului dictează, dimpotrivă, formele. Chiar în acest punct, acolo unde materia colaborează prin rezistență, se găsește inspirația; în vîrful uneltei, aș zice. Dar ce anume în mod precis poate învăța pictorul de la mozaic? Mai întîi, un fel de linie care nu e linia desenului. E un lucru demn de remarcat că o linie este toată numai spirit tocmai atunci cînd materia o întrerupe; mereu, ideea se așază cel mai bine pe ruine; și, mereu, cel care va urmări liniile unui mozaic va înțelege mai bine ornamentul. Dar, mai ales, mozaicul impune tușa uniformă și chiar separată. Un asemenea procedeu, de atîtea ori încercat în timpul nostru, nu e, fără îndoială, ultimul cuvînt al picturii; dar faptul că s-a revenit la el arată măcar că procedeul alternativ, de fuziune și de gradare a culorilor, antrenează foarte curînd pictura pe căile lingusirii. Fiecare a văzut aceste pînze enorme, constructe, după vorba la modă, care seamănă cu niște mozaicuri.

Aș mai scoate în evidență, printre artele focului, arta vitraliilor. E pictura cea mai strălucitoare, care aproape că regăsește culoarea pură a pietrelor prețioase, care îl pasionau pe Goethe. Pictura e cea care participă cel mai direct la strălucirea luminii cosmice; e singura care colorează și celelalte lucruri, amestecîndu-le cu propria sa imagine. Vă amintiți de vitraliile de la Combray la Proust. Culorile sînt uniforme și fără amestecare. Mai adăugați, prin dubla condiție a ramei de plumb, care urmează conturul culorilor și impune astfel un tip de desen, precum și al ramei de piatră, care urmărește legea edificiului, mai adăugați deci o constrîngere continuă pe care artizanul o exercită asupra artistului. Constrîngere față de care artistul, în fiecă artă, sfîrșește mereu prin a se supune. El ar începe de aici dacă ar

înțelege [de la bun început] că arta n-are deloc drept scop exprimarea unei idei, ci, dimpotrivă, acela de a face să apară prin mijloacele meșteșugului său, prin mijloace impuse, o idee pe care spiritul, prin propriile sale mijloace, n-ar fi putut s-o formeze. Această natură după spirit, care e însă mai întîi natură și care rămîne natură, e miracolul artei. Să zicem doar că lecția vitraliilor, care rămîne obscură, e totuși mare și frumoasă.

Ajung la frescă; și mă opresc pe pragul acestui mare subiect. Că materia e aici arhitecturală și legată de edificiu, asta vedem numaidecît. Că dificultatea, care reglează execuția și chiar pregătirea, impune o simplitate eroică, poate chiar epică, se poate încă presupune. Dar dacă fresca ne conduce la pictura adevărată sau dacă, dimpotrivă, ea ne ghidează înspre desen, și dacă, regăsind astfel mișcarea, ea subordonează culoarea liniei, asta n-aș mai îndrăzni să decid. Se poate că ceea ce vom avea de spus despre desen clarifică un pic această mare problemă. Și aici, ca-ntotdeauna, meșteșugul poartă lucrarea, iar noi regăsim cu siguranță în frescă servitutea și grandoarea amestecate, precum și natura constituantă purtînd infinitezimala voință, trăsături comune tuturor lucrărilor frumoase. Pentru a termina, să zicem că, în ce privește stilul, pictura propriu-zisă datorează ceva tuturor acestor arte arhitecturale și, mai ales, lecția principală, cea mai ascunsă dintre toate, că adevăratul model e lucrarea însăși.

Lecția a optsprezecea: pictura (continuare)

(25 martie 1930)

Acuarela. — Portretul. — Istoria unui suflet. — Pictorul, singurul psiholog. — Célimène. — Veșmîntul și nudul.

— Pictura și mișcarea.

Trebuie acum să procedez prin tușe și retușuri, ca pictorul însuși, dacă vreau să spun care e obiectul propriu al picturii. Sîntem pe punctul critic al dificultății și al subtilității. Desenul, cu care ne vom ocupa pentru a termina și care, în mod indirect, ne-a luminat deja, poate să ne lumineze și în continuare; căci desenul este poate cel mai puțin ascuns dintre toate artele, cel mai apropiat părinte al gîndirii.

Desenul, dar cel dens, greu de materie, arhitectural, susține culoarea în cadrul vitraliului. Desenul, prin necesitățile unei execuții prompte și fără retușuri, circumscrie culoarea în frescă și, fără îndoială, încorporarea culorii în edificiu contribuie la a da o autoritate incomparabilă acestor desene colorate; fără a neglija nici mărimea reală, care e impusă de arhitect. Dar dacă detașăm desenul colorat de clădire, dacă vom lua în considerare, de pildă, acuarela și pastelul, vom observa că aceste arte, pînă și în punctul lor cel mai înalt de perfecțiune, sînt departe de a avea aceeași putere expresivă ca pictura în ulei. Fiecare a remarcat că, în acuarelă, culoarea nu poate stăpîni desenul, poate pentru că ea e atît de transparentă și aproape lipsită de materie. Aici, precum în cadrul desenului, hîrtia e regină. Desenul e deci cel care ne va explica stampa. Se știe, în orice caz, că acuarela nu poate susține îndeajuns portretul. Chipul omenesc îi poate plăcea, dar el e cu ușurință dominat de costum; aproape că am vrea să spunem că moda e cea care domină aici și grațiile pur exterioare. Pentru pastel, care e pictură prin materie, oricît de fragilă, dar care e desen prin gestul artistului și prin forma uneltei, e dificil să zici ce îi lipsește, dar fiecare o simte. Nicio profunzime în privire; toată ființa în afară; o atitudine de societate cu o grijă și aproape cu o pasiune de a plăcea, o frivolitate fără dedesubturi, o mască mondenă. În aceste trăsături eu cred că desenul e cel care se arată, desenul mereu purtat de o mișcare sau alta. Aceste nuanțe, doar propuse aici, au drept țel să ne readucă la mijloacele noastre de analiză, care sînt materia, gestul, metoda de retușare la anumite intervale și, în cele din urmă, la ceea ce e zidărie în munca pictorului. Trebuie deci să ne orientăm atenția încă o dată spre mînuirea acestui impregnat mai mult sau mai puțin transparent, care se transformă prin uscare într-un depozit încrustat pe pînză sau pe panou, la fel de rezistent ca lemnul cel mai dur. Tabloul, fructul unei munci îndelungate de suprapunere, închide chiar prin asta secrete impenetrabile, care duc la disperarea copistului și poate chiar și a pictorului. Această muncă îndelungată, atît de des reluată, corespunde unei observări răbdătoare, în care e vorba de a surprinde și de a fixa ceva. Dar ce? Portretul este centrul picturii; iar portretul pictat nu poate, prin chiar natura muncii, să fixeze o atitudine, o clipă, o gîndire care trece, și cu atît mai puțin o acțiune. Portretul, din cauza răbdării, sfîrșește prin a fixa o întreagă ființă; nu un episod; nici această imperturbabilă esență închisă asupra ei înseși, cum face sculptura; mai degrabă să reluăm formula lui Hegel, subiectivitatea infinită. Dar ce vrea să zică asta? Nu natura primitivă și nudă, ci natura făcută din experiențe acumulate și adunate toate într-un moment prețios pe care pictorul îl fixează pentru totdeauna. Există corespondență între formarea lentă a unei naturi pline de amintirile sale, îmbogățită, modelată și, de asemenea, schimbată prin întîlniri, și chiar munca pictorului, care nu încetează să acumuleze, să suprapună, să schimbe păstrînd. Ceea ce e închis aici e memoria, istoria unui suflet. Căci, pentru a reveni la vederile noastre spinoziste, există două lucruri de chibzuit în Petru sau Ion; există o natură imuabilă, o idee eternă care perseverează în ființă; și există ceea ce se poate numi

chingile existenței, ciocnirile, frecuşurile, concesiile, diminuările din care se fac creșteri, în fine, lenta formare a sentimentelor politice; politice în sensul plin al cuvântului; sentimente de societate, unde e admirabil de remarcant cum natura proprie, încăpățînată, invincibilă, se îmbracă totuși în aparențe ajustate la ea și la alții și pare să zică, prin această privire civilizată: „Iată cum am trăit; iată toate episoadele vieții mele, dar încorporate, digerate, asimilate“. E clar că, în aceste sentimente sociale, pe care îmi place să le numesc politice, trebuie acordat primul rang sentimentelor familiale, pentru că atunci, în mod eminent, compromisul e voit și chiar iubit. Ființa care exprimă asta exprimă deci mai mult decît pe ea însăși. Portretul poartă astfel în el un secret de societate și o putîntă de simpatie care nu există niciodată în statuie. Statuia e singură. Statuia nu ne vede. Stendhal zice despre o persoană tînăra foarte chipeșă că ochii ei par să converseze cu lucrurile pe care le privește. Există aici un pic de exces și Stendhal asta și vrea. Dar această pictură vie prin cuvinte ne orientează cum trebuie pentru a înțelege ce caracterizează portretul pictat; e privirea și tot ce înconjoară și completează privirea. Statuia n-are deloc ochi; oarbă și surdă. Ea își dă doar propria lege. Solon își lăsase legile precum niște statui; ele nu ascultă deloc; ele nu răspund deloc; astfel nu era loc nici pentru acord, nici pentru compromis. Acest Solon era mereu absent. El i-a lăsat lui Cresus cel glorios această maximă conform căreia nu se poate zice dacă un om e fericit pînă cînd n-a murit. Mai tîrziu, Cresus pe rug strigase: „Solon! Solon!“ Ceea ce l-a mirat pe învingător și, în cele din urmă, l-a îmbîlînzit. Cu toate astea, Solon, rege asupra acestor regi, fusese altundeva. Așa e vînatul sculptorului. Prin opoziție, încercați să concepeți un om de stat grijuliu față de retușuri, care se pretează la conversații, care trăiește din compromis și care mereu îl găsește, printr-o muncă de prezentă și de simpatie; iată vînatul pictorului. Ziceam: metafizică în sculptură, psihologie în pictură; psihologie, istorie a unui suflet; sentiment total. Deloc al ceea ce aș fi vrut să fiu, a ceea ce am afirmat și am compus, ci al ceea ce aș fi putut să fiu; sentiment compus din sine și din altele, din iubiri, din prietenii, din înțîlniri; toate împreună și indivizibile. În experiența reală, în vederile pe care le avem despre alții, sîntem impresionați ca de niște fulgere de această reverie integrală; inventăm atunci un roman al unei vieți; dar îi pierdem urma. Nu îi revine decît pictorului să pîndească aceste semne, de a le pregăti locul, de a le conserva și de a le relua, acumulînd toate aceste încercări într-un semn, portretul, care nu e deloc echivalent și pe care modelul nu îl poate egala; e în acest sens că pictorul ajunge să facă mai multă asemănare decît natura însăși.

Pentru a face această idee mai sesizabilă, să remarcăm încă o relație de armonie între acest obiect psihologic și natura însăși a picturii, care, prin decret, se ține la nivelul purei aparențe. E cea mai înaltă cucerire a spiritului să înțeleagă că toate aparențele sînt adevărate, exprimînd ființa și împrejurimile ei, toate lucrurile și spectatorul însuși. De exemplu, un miraj dă de știre deopotrivă aerul supraîncălzit și mecanismul corpului omenesc și al memoriei. Faimosul baston frînt dă de știre deopotrivă suprafața apei și indicele de refracție. Dar fără a căuta acolo și fără a aștepta dovezi, e mereu adevărat că eu fac experiența mirajului atunci cînd o fac. Or, prețul unei vieți sau, mai precis, al romanului unei vieți este în faptul că totul e adevărat în ea, chiar și erorile, chiar și șiretenile, chiar și schimbările, chiar și uitările, chiar și această șiretenie a uitării care își aduce aminte; și această transparentă sau semitransparentă a sinei pentru sine, ce ne place, ce vrem, ce refuzăm, tot acest ton al tabloului intim, tot ce sculptorul reduce atît de bine, pictorul conservă într-un amestec just, prin decizia de a nu gîndi deloc, ci de a se ține doar de ceea ce vede. Acolo unde romancierul nu ține niciodată decît o schiță simplificată, căci el trebuie să judece și să cîntărească, pictorul, prin meșteșugul său și prin răbdarea sa, prinde sufletul în aparența expresivă, pe care o compune puțin cîte puțin, la fel cum viața interioară și secretă se face puțin cîte puțin. Pictorul e poate singurul psiholog.

Cum să observi un suflet pe un chip, cînd atenția însăși, cea mai alarmantă dintre semne, le pune pe fugă pe toate celelalte, nelăsîndu-le decît pe cele ale nelineității și ale supravegherii? Căci ochiul viu nu încetează să lanseze acest semn: „Ghicesc că vrei să mă ghicești“. Or, miracolul picturii e că acest foc de societate, acest reflex de opinii și de judecăți, lucru prin excelență mobil și înșelător, face un obiect durabil și de acum înainte imobil. Acest suflet, de pildă *Gioconda* sau *Fecioara Nunții*, acest suflet e de prins; el nu se ascunde; dar, de asemenea, el nu se divizează; nu se explică pe sine, ci se oferă. Ceea ce este în cea mai mică măsură un obiect pe lumea asta a devenit un obiect; îl posedăm într-o aparență imuabilă și suficientă; ne revine nouă, printr-o simpatie care nu va deranja această imagine, printr-o simpatie care poate ezita, se poate înșela, poate reveni, ne revine nouă să înțelegem acest limbaj fără cuvinte. Această încredere e fără capăt și trezește în noi o dezvoltare paralelă, tot fără cuvinte; nu o suită de clipe, ci o suită de momente unde o viață întreagă, trecută, prezentă, viitoare e adunată. De unde această contemplație vehementă despre care vorbeam. E propriul aparenței ca ea să exprime tot și să fie suficientă; dar numai pictura fixează aparența; și doar marea pictură alege în mod just aparența în dreptul căreia am voi să ne oprim. Așa se face că pictorul adevărat, prin refuzul de a gîndi, adică de a defini, și alegînd doar momentele prin îndepărtarea clipelor, și-a pregătit prețiosul obiect pentru o contemplare fără sfîrșit. Acest dublu sentiment, al pictorului și al spectaturu-

lui, seamănă destul de mult cu dragostea; căci el speră, se încăpățînează, ia aparența ca atare, acceptă tot; de la ea așteaptă el istoria unui suflet. Și în mod clar iubirea, distinctă sub acest aspect de stimă, se atașează de exterior și jură să găsească acolo interiorul, considerînd o greșeală a sa ceea ce n-a știut să înțeleagă. Stima refuză aparența; ea merge la dovezile adevărate; ea se adresează, cum se zice, sufletului prin discursuri și acțiuni; sufletului, și nicidecum chipului. Dar iubirea a jurat să salveze chipul și să nu aleagă deloc. Alceste fără îndoială că n-ar înțelege pictura, acest post de observație de unde nu ne înșelăm niciodată. Dar o statuie a lui Célimène ar fi, de asemenea, un nonsens. Célimène e îmbrăcată în circumstanțe și toate aceste reflexii sînt veritabile; dar e nevoie de ochiul pictorului pentru a surprinde în întregime și, mai întîi, pentru a iubi acest adevăr superior.

Asta revine la a spune, în limbaj spinozist, că în Dumnezeu există, de asemenea, un adevăr al existenței; dar această idee e fără îndoială insurmontabilă pentru inteligență. Trebuie deci să mă mulțumesc cu aceste remarci; și totuși ele ne permit, cred, să abordăm cu folos un subiect primejdios, nudul. Totul în pictură merge în direcția exprimării unor sentimente de societate, purificate, dominate, salvate de amintire și cu mult deasupra emoției momentului, mereu fără măsură și fîgăduită aproape în întregime unei uitări totale. Lucru exprimat de veșmîntul de sărbătoare, acompaniament firesc al portretelor frumoase, care readuce toată atenția asupra chipului omenesc, traducere compusă atunci și curățată de toate mișcările animale. Trebuie spus de asemenea că emoția naturală rezultă din faptul că sîntem aruncați în natură și atacați în fiecare clipă pe toată suprafața noastră; or, costumul atenuează, evident, majoritatea acestor impresii, arcordînd un avantaj emoțiilor, mai apropiate de sentiment, pe care le prindem prin ochi. Cu alte cuvinte, nudul exprimă comunicarea omului cu natura mai degrabă decît relațiile de societate. Am simplifica prea tare o problemă discutată frecvent, dacă am reaminti că veșmîntul e de ceremonie și corespunde la ceea ce civilizația a dus de la găteală la sentiment. Această găteală, dacă e privită cu atenție, e chiar sentimentul ținut în frîu; și e vorba înainte de toate de pasiunile stăpînite, spre deosebire de emoția pură. Astfel negația costumului echivalează cu negația lucrurilor. Se înțelege atunci că invincibila natură se manifestă în fiecare printr-o desconsiderație a opiniei și a costumului. Pentru a exprima echilibrul de neîmbîlînzit căruia îi place mai mult să dispară decît să se schimbe, se poate spune chiar că e bine ca întreg corpul să contribuie la a susține capul prea prudent. Și chiar capul singur face să se înțeleagă că el nu e decît o parte a corpului. Astfel simplitatea sculpturii într-un fel ne dezbracă. Nu cred că s-ar putea spune la fel despre pictură, în pofida nenumăratelor încercări. Amintiți-vă de frumoasele gînduri ale lui Hegel despre statuia fără ochi; sufletul e ca răspîndit în întreg corpul atletului și se exprimă pînă și în cel mai mărunț fragment. Și, prin opoziție, gîndiți-vă la privire și la împrejurimile ei, care sînt obiectul prețuit al pictorului, și doar al lui. Privirea, acest vîrf de suflet, pe care Goethe o cerceta cu dragoste: și știți că se temea de oamenii cu ochelari, care, de fapt, se ascund sub străluciri artificiale. La fel cum amintirile sînt adunate în reveria totală, toate gîndurile se adună în privire. Iată de ce se poate spune că veșmîntul și podoabele sînt accesoriile firești ale portretului și că portretul nud e imposibil. Natura noastră e nudă; statuia noastră e nudă; dar ființa noastră care e fiica istoriei e îmbrăcată; sentimentele noastre sînt îmbrăcate. De asemenea, nu e deloc obiectul propriu al picturii să reprezinte atletul și nici chiar gînditorul.

La fel, și anticipînd un pic ceea ce aș avea de spus despre desen, care, de altfel, suportă atît de bine nudul, trebuie să recunoaștem că pictura nu convine pentru reprezentarea mișcării. De pildă, o adunare pictată cînd e agitată nu este decît o clipă, niciodată un moment. Adunarea pictată va fi un ansamblu de portrete, fiecare imobil și exprimînd întreaga sa viață. Nu mă înțelegeți greșit, nu vreau deloc să legiferez, și nu e deloc interzis pictorului să realizeze o capodoperă care să reprezinte mișcarea. Ceea ce încercasem eu este să găsesc cîteva forme de reflecție care să poată porni de la operele consacrate și să nu fie deloc nedemne de acestea; opera e cea care face legea. Se împlinse mereu că portretul este, în realitate, regele picturii; și asta am vrut să încerc a înțelege, reflectînd sub chiar imperiul operelor. În adevăr, sculptura nu se potrivește nici ea prea bine mișcării; ea e mai frumoasă în repaus. Cu toate astea, esența unei ființe se poate arăta în mișcare. Lucru demn de a fi remarcant în trecere, mișcarea convine cel mai bine basoreliefului, mișcare esențială, instituire, cortegiu, dans; și rațiunea este, cred, că basorelieful ne apropie de desen. Desenul este alertă; desenul e al unei clipe. Asta va fi examinat mai îndeaproape. Propun, pentru a termina, un fel de regulă, căreia veți putea să-i cercetați aplicațiile. Culoarea împovărează mereu mișcarea; în schimb, desenul trage mereu culoarea spre artificiu decorativ. Exemplele de desene colorate sau de dansuri pictate, precum și încercările de portret nud, mi se par a fi un loc de dispută între două arte vecine, dar, de fapt, străine unele de altele. Încă o dată spun că nimic din gestul pictorului nu anunță că el va înfrînge într-o zi desenul. Se poate conchide că diversele arte se amestecă oarecum în operele lor medii, dar că ele se separă și chiar se opun în capodoperele pe care le produc.

Lecția a nouăsprezecea: desenul

(1 aprilie 1930)

Linia. – Descartes. – Geometrul. – Mișcarea. – Umbrele. – O gravură de Rembrandt. – Portretul desenat.

– Despre imaginație. – Despre inspirație.

Desenul e în toate artele, începînd cu arhitectura, ca și cum ar anticipa și ar pregăti, dar mereu pentru a fi depășit. Iată acum că el se eliberează și se prezintă ca o artă completă. Nimeni nu dorește ca un frumos desen să fie realizat sub o altă formă; nimeni nu vede acolo o simplă schiță. Desenul e aproape fără corp; dar e voit astfel. Încă amestecat cu un fel de pictură în cazul gravurii și al desenelor cu umbre, simțim că este în sfîrșit el însuși atunci cînd e redus la o linie aproape fără materie și la albul hîrtiei. Dăm atunci peste un mod de expresie care e suficient și care își are puterea sa proprie. Relieful, umbra, culoarea nu îi adaugă și chiar nu îi scad nimic. În starea sa de puritate, el e prompt, e sumar, e complet. Gîndiți-vă la conturul unui chip într-un desen japonez. Nicio artă nu declamă mai puțin; misterul i se află cu totul în ceea ce are el just, explicit și terminat; fără pregătiri, nici dedesubturi; fără nicio masă. Desenul se opune astfel deopotrivă arhitecturii, sculpturii și picturii.

Desenul pare să fie clar așa cum o idee e clară, de pildă la Spinoza; dar, aici, ca și acolo, această transparentă are profunzimi. Atît de puține mijloace și o asemenea perfecțiune, pînă și în cele mai mici încercări, într-un fragment, într-o mîină! Acceptăm tatonările, retușările, modelarea, dar simțim că o linie cu totul pură și fără greutate ar fi suficientă pentru a reprezenta carnea, forța, viața, mișcarea și, prin asta, sentimentul. Ce înseamnă desenul? De unde îi vine această putere? De la invenția care îi este proprie, de la linie.

Dacă am vrea să discutăm cum se cuvine despre linie, ar trebui să discutăm despre spirit și să urcăm la sursa acestuia, la spiritul viu, care este un gen de îndrăzneală fără nicio violență. Linia nu e deloc în natură; linia nu vrea deloc să existe; trasarea ei pe hîrtie, care nu îi este decît umbră, nu îi dă deloc corp. Cu toate astea, printre operele imaginației reale, aceea care se găsește la urma urmei în lucrări, linia trasată e cea care seamănă cel mai mult cu ideea; și cîmpul fără diferențe, cîmpul uniform, albul pur, pe care linia îl împarte sau îl circumscrie, reprezintă întreg conținutul posibil și, într-un fel, ceea ce va voi natura, ceea ce nu alterează deloc linia, ceea ce nu o atinge deloc, ceea ce îi este cu totul supus. În orice caz, există în linie o anticipare curajoasă și o metodă suverană, care începe prin a termina. Linia curge. Toate proiectele noastre de gîndire și de acțiune sînt linii. Linia figurează îndrăzneala gînditoare. Văd în asta securitate, indiferență și un fel de legislație. Comparați desenul cu pictura. Pictorul, în asta el e om, tremură în fața sentimentului. Există un fel de rugăciune în pictură; o speranță, o așteptare; de unde o manieră prudentă și fără nicio anticipare, cel puțin nu asupra lucrurilor care contează. Desenul ia în posesie; el exprimă o voință, o alegere, un decret. Cu cît e mai prompt și mai ușor, precum o aripă, cu atît mai mult e el însuși. Miracolul propriu desenului e acela că linia cea mai subțire e de ajuns. O gură fără culoare și din linii care nu există deloc, fără nicio căutare a vieții, atît de vie, atît de vorbitoare, asta poate descuraja pictorul. Aparență în întregime inventată, pentru care negrul pe alb e suficient, sau albul pe negru; sau negrul pe albastru; nu contează. Gîndiți-vă la linia obrazului, la cea a bărbiei, a gîtului cînd ea este perfectă; pare că toată natura fusese prinsă în capcană. Această hîrtie începe să trăiască. Un desen frumos e deja imaginea a ceea ce gîndirea poate face doar cu cuvinte, fără nicio grijă să imite, prin zgomot sau ritm, țesătura bogată a lumii. Dese-nul e o proză sublimă. Apare aici un tip de adevăr care nu depinde decît de om. Descartes reconstruiește lucrul după spirit prin linii subțiri și nu-și bate capul deloc să dovedească faptul că lucrurile stau cum spune el, că Dumnezeu le făcuse așa. Ele sînt prinse în această plasă, care n-are deloc forma lor; curcubeul și magnetul sînt prinse; iar țesătura le va fi cum va voi ea. Căci spiritele medii renunță la a ști cum e ea; pe cînd cei mari nu vor să știe niciodată. Iată ce zice albul hîrtiei și această marcă a formei, străină, care nu contează deloc. Am fost deviat de această înrudire, care îmi este evidentă, între desen și gîndire. Linia desenului nu e deloc în lucruri; o șuviță desenată e mai șuviță prin contur, care nu e deloc în model, decît prin liniile firelor de păr, pe care marele desen le disprețuiește. Iată de ce e imposibil să discuți despre linie, inventată toată, fără a te gîndi la linia geometrului, care nu există și care, în ceea ce e trasat, există mereu prea mult. Gîndirea nu vrea deloc să recunoască linia în imaginea gîndirii; linia îi neagă gîndirii acest gen de a fi care este acela al lucrurilor. Iată trei stele; gîndite împreună, ele sînt de-ndată un triunghi; triunghi fără linii, căruia nu îi lipsește nimic. Acest raport imediat al unei stele cu o alta, această distanță fără părți și fără diferențe, iată suflul liniei, aceasta îi este ideea. Distanța de la mine la fundul acestei săli nu e decît un pur raport, o cale trasată dinainte și fără diferențe; este un pur proiect. Așa este, s-ar putea zice, starea primă a oricărui desen. Iată de ce trasarea ca atare se grăbește și se calmează. Niciun pic de materie, sau aproape. Niciun efort; nicio pasiune de a cuceri. Nicio brazdă adîncită, nici gaură pe hîrtie. Mîna e lejeră, imparțială, indiferentă, ca gîndirea.

Există o mare semnificație în linia trasată de ucenicul geometru, încă sălbatic, încă speriat de lume. Linie greoaie, contorsionată, apăsată, trasînd pasiuni, nerăbdare, furie sau o teamă de aceste lucruri. De fapt, urîță. Ea nu anunță politehnicianul, slab legislator, ci mai degrabă dușmanul legilor, care lasă o amprentă și un fel de pistă peste tot pe unde trece. Și, dimpotrivă, o libertate, o decizie, o imaterialitate a liniei anunță nu fiii pămîntului, ci pe cei ai cerului, pe Pitagora, pe Platon. Această diferență e clară precum un chip; sensibilă în scriituri, la fel în figurile geometrice și în semnele algebrei, ea strălucește în desen. Există o frumusețe proprie a trasării, în desen, care reprezintă mai întîi, oricare ar fi lucrul, o manieră de a contempla și de a sesiza, unde presiunea pasiunilor, a posesiei, a dorinței nu se exprimă deloc, ceea ce se exprimă fiind mai degrabă un refuz de a prinde și o victorie fără nicio violență. Cine își rupe creionul e departe de artă. Desenul e astfel, cum s-a intuit de cînd lumea, avertismentul, disciplina prealabilă în toate artele plastice. Pentru că exprimă refuzul de a mușca și animalul învins, desenul dobîndește prin el însuși un sens enorm. El reprezintă spiritul de întreg și de contemplare în acțiunea însăși, și un fel de atletism propriu artistului. Cel mai mărunț desen e un portret clar al desenatorului.

Aceasta e deci semnificația liniei ca trăsătură, considerată carevasăzică în materia și în greutatea sa. Dar ce înseamnă ea dacă o considerăm ca linie justă, în sensul celălalt, conform căruia ea reprezintă obiectul? Un gest, o mișcare fixată. Orice acțiune desenează un fel de dîră în lume, de pildă o fugă, o armă cu care s-a tras, chila unei nave trase în nisip. Iar acest desen natural seamănă mai mult cu acțiunea decît cu lucrul. Astfel linia desenului e dîra lejeră a acestei mișcări a mîinilor care vor să apuce și care renunță. Noi înșine, spectatori care percepem această linie, această linie care nu are decît o singură dimensiune, atîta cît îi permite materia, noi înșine o urmărim, alergăm cu ea. Se poate, cum spuneam, că sculptura exprimă prin accident mișcarea; această reprezentare nu convine deloc picturii. Arhitectura, în ce o privește, e imobilă, puternic imobilă. Dimpotrivă, desenul merge mereu să reprezinte mișcarea, deci o clipă, nu un moment. Pictura reprezintă prin excelență momentul, adică o lungă durată adunată într-un sentiment total; de unde alegerea pozei, care contează. În loc ca totul să convină desenului, picioarele îngerului care tocmai a zburat pe fereastră, într-o gravură de Rembrandt, un profil pierdut, un braț, un umăr, o mîină. Foile de încercări ale marilor artiști oferă comori; și nimeni nu va simți diferența dintre aceste contururi subțiri și perfecte și celelalte desene, încărcate de umbre și căutări, care pregătesc evident pictura. Se simte atunci că desenul e pe cale să dispară și să treacă într-o altă artă.

E îndeajuns ca o idee să fie la locul ei și n-avem nevoie niciodată de vreo altă dovadă. E momentul de a spune din nou că desenul refuză culoarea; mai degrabă ar trebui zis că el o disprețuiește și o anulează. O sanguină nu reprezintă mai bine nudul. O hîrtie albăstrie va fi carne la fel de bine ca o hîrtie roz. Aceste remarci pot părea frapante. Ceea ce va urma e de la sine înțeles că nu e decît o propunere sau o manieră de a citi acele arte intermediare care amestecă pictura și desenul. Vom înțelege poate de ce, deja în cazul acuarelei și mai ales al stampeii, adică peste tot unde desenul nu cedează în fața culorii, se vede că aceasta primește, mai mult sau mai puțin, valoarea de ornament, adică devine o trăsătură arbitrară și străină. De pildă, copaci desenați cu vigoare în negru îi puteți face vizibili și cu o trăsătură roșie, precum și cu una care să combine negrul și albastrul.

Umbrele ar da loc unor remarci de acest gen, tot fără dovezi; și mi se pare că aceste remarci, ca orice idee, sînt cel mai util de urmărit în exemplele lor decît să le discuți. Mărturisesc că mă sustrag mereu celor care discută, nefiind deloc un tiran. Umbrele, cum indicasem deja, sînt ca o încercare de a picta cu negru și alb, adică de a șterge linia. Aici se arată gravura, pe care gusturile mele proprii nu mă fac deloc să o neglijez; dimpotrivă. Gravura face vizibilă o putere de reproducere a portretelor pictate, o putere pe care o are în parte de la pictură; prima muncă de interpretare e deja făcută; modelul viu nu mai contează. Trebuie deci urmată gravura în încercările sale de a picta în alb și negru după natura însăși, dar prin procedeele și gesturile desenului. Voi considera aici un exemplu, piesa zisă de *O sută de florini* a lui Rembrandt, pentru că ea este foarte cunoscută și pentru că se potrivește de minune pentru a explica un pic mai bine propuneri care trebuie că vă par, fără îndoială, prea subtile. Există două părți în această lucrare; de o parte Iisus îi vindecă pe cei bolnavi, orbi, paralitici, masă de mizerie puternic subliniată cu umbre, muncită, supraîncărcată; de cealaltă, doctorii legii discută cazul. Or, acest colț al tabloului e făcut din linii foarte subțiri pe alb; e desen pur și reprezintă de minune o clipă de dispută. O dispută e făcută din clipe. Nimic nu e mai complet decît acest desen rapid; nimic nu zice mai mult. Și, dimpotrivă, chipul lui Cristos, operă de expresie, imobilă, lucrată cu umbre, am zice chiar pictată în negru și alb, mi se pare inferior schiței. Sentimentul nu are profunzime; ar fi nevoie aici de pictură. Și, cu siguranță, Rembrandt ar fi putut să picteze acest chip; asemenea sentimente profunde și concentrate nu depășeau geniul său; dar gravura, fiică a desenului, se află aici în afara domeniului său. Intermediarul ne este oferit, în gravura însăși, prin mișcarea acestui om care își caută calea.

3. Paul Valéry, „Tînăra Parcă”, în *op. cit.*, p. 90. Traducere de Ștefan Aug. Doinaș. (N. tr.)

*Un orb cu mîna-ntinsă de temerea speranței?*³

Această mișcare e atît de admirabilă pentru că este o mișcare; desenul e de ajuns aici și își găsește puterea proprie. Dar liniile pure ale părții din stînga exprimă încă și mai bine clipa și aceste personaje aflate în dispută, care scapă lor înșile.

După aceste remarci, ar trebui spus că desenul nu poate viza portretul. Nu putem. Există un mare număr de desene care exprimă, fără urmă de dubiu, o natură de om. Unde eu văd totuși o nuanță, iar asta chiar veți putea verifica. Desenul, atunci, seamănă mai mult cu sculptura, prin aceea că el fixează într-o clipă naturile care nu se schimbă și nu se vor schimba, acelea pe care îmi place să le numesc crocodiliene. Acestea sînt naturi care au rezistat experienței sau ceea ce este reprezentat aici e partea lor rezistentă și solzoasă. Punct de vedere din care portretele desenate se opun, printr-o forță afirmativă și oarecum tiranică, grației portretului pictat, care ne povestește o viață de societate, o viață de sentiment, o viață de politețe în sensul cel mai profund. Pe scurt, ceea ce se poate sculpta se poate, de asemenea, și desena; dar ceea ce exprimă pictura prin munca pe care o face cu culoarea, desenul nu poate atinge. O spun încă o dată: capodoporele separă genurile – și chiar le opun.

Îmi rămîne de expus sau mai degrabă de luat, explicînd un pic mai mult, o idee care contează în ce privește imaginația și puterea sa reală. Desenul e o ocazie excelentă, mi se pare, pentru a înțelege cum se poate copia din amintire. Aici doctrina clasică, s-ar putea zice chiar școlară, e foarte simplă; din păcate însă ea e străină naturii omenești. Un om cu imaginație, cum e artistul, este un om capabil să fixeze imaginile care îi trec prin spirit, să le descrie, să le copieze. În felul acesta descrisese dramaturgul Curel, deja demult, munca de creație; personajele mele, zicea el, se plimbă în jurul meu; nu trebuie decît să le ascult. Un pictor va spune în același fel că face să se așeze în fața lui modelul imaginat și că îl copiază cum ar face cu un model aievea. Se povestește că Newton avea puterea de a evoca în fața ochilor lui imaginea soarelui. Aceste mari autorități au terminat chestiunea. Dar e ocazia de a observa că imaginația, care ne înșală în privința tuturor lucrurilor, ne înșală și în privința ei înseși. Cum explicasem deja la începutul acestor lecții, sînt de părerea că nu trebuie crezuți prea tare cei care își descriu propriile fantome. În ce mă privește, m-am surprins nu o dată descriînd ceea ce nu vedeam deloc; și remarcasem că descrierea însăși fusese cea care dădea consistentă fișiiilor insesizabile. La fel, cînd se desenează din amintire, evocarea foarte vagă a modelului e însoțită de un sentiment de prezentă care se află, în întregime, în corpul nostru și care cheamă gestul, prin insuficiența însăși a fantomei vizuale. Așa schițează creionul o formă ce rămîne și care e atunci pentru noi precum crevasele, fisurile, fumurile și frunzișurile care susțin atît de bine imaginația și în care vedem cu ușurință schițele pe care vrem să le împlinim. A recunoaște în prima schiță portretul pe care îl căutam, a păstra și a marca și mai bine această asemănare, iată ce mi se pare că este desenatul din memorie. Desenul nu e atunci o copie a imaginarului; ci mai degrabă face să apară imaginarul. Și această idee, regăsită aici, are o bătaie lungă în ce privește artele. Căci imaginația nu e decît un chin; imaginația nu ne satisface niciodată; oricare ar fi incantația, adică forța persuasivă a discursului, nu ajungem niciodată la halucinație. Poate că faptul halucinației se reduce mereu la un gen de elocvență; iar medicii par să mențină această bănuială. Se întîmplă mereu că omul normal caută un obiect pentru reveriile sale; el îl face pe acesta. E pentru că imaginația e incapabilă să creeze doar în spirit, de aceea există artele. Imaginația nu poate crea decît schimbînd efectiv lumea, prin mișcare, prin munca mîinilor, prin voce. Muzica e cea care ne clarifică lucrurile acestea cel mai bine, la fel și dansul, și elocvența, și poate chiar mai bine poezia; căci nu există aici incertitudine; nimeni nu caută să-și imagineze o arie fără s-o cînte; nici un pas de dans fără să danseze, nici un discurs fără să-l pronunțe; cu atît mai puțin am vrea să imaginăm un vers fără a-l spune urechii noastre. Aceste remarci atît de simple m-au învățat mult și m-au făcut să văd că era bine să discut toate artele într-un sistem, adică potrivit unei serii bine ordonate. Căci m-am întrebat prin ce mișcări ale corpului omenesc s-a căutat imaginarea unei forme, a unui contur, a unei culori, și mi-am dat seama că desenatul și sculptatul nu erau mai puțin naturale decît cîntatul sau dansatul. Așa arată realul reveriei; fără el ar trebui să mărturisim extrema sărăcie a imaginilor care nu sînt decît imagini. Și, în mod real, nu pot spune ce este o imagine contemplată doar în spirit; descopăr în ea percepții vagi și cîteva amintiri fulgurante, care sînt de rețină. Spectrele noastre nu sînt deloc modelele noastre. Dimpotrivă, artele se explică prin faptul că execuția nu încetează să devanseze concepția, mai ales cînd o lungă muncă de artizan a stabilit comunicarea liberă dintre sentimente și mișcări. Se numește inspirație această mișcare a naturii care depășește speranțele noastre; iar artistul este omul în care realizarea, prin cîntec, prin construcție, prin pictură, prin desen, depășește cu mult imaginația doar mentală, care promite atît de mult și care ține atît de puțin. Fiecare om vrea să-și fixeze gîndurile și imaginile și le vede topindu-se sub privirea directă, precum Euridice în fața lui Orfeu. Și e aici o lege admirabilă, mereu negată și mereu verificată, conform

căreia atenția pune apariția pe fugă. De altfel, e clar că amintirea operei nu înlocuiește deloc opera; asta ne uimește pînă și în cazul unui poem recitat în mod solem; iar această uimire nu se uzează deloc.

Lecția a douăzecea: artistul

(8 aprilie 1930)

Pitia. – Artistul salvează oracolele. – Munca și inspirația. – Artistul și opinia. – Poemul primăverii.

– Gînduri și sentimente. – Omul liber.

Reflecțiile noastre sînt fără sfîrșit; o lume se deschide, exemple se propun; ideile caută obiect și găsesc obiect. Dar am ajuns la finele acestor lecții; trebuie să tragem o concluzie. Aș întreba acum: ce idee trebuie să ne facem despre artist? Este el un cetățean? Mi se pare că supunerea față de oameni nu e treaba lui. Michelangelo pictase în infernul său un cardinal pe care nu-l plăcea deloc; de unde o reclamație la atotputernicul papă. În asemenea cazuri, spiritul e refugiul puterilor. „Pot totul în cer, răspunsese papa; dar nu pot nimic în infern.“ Era un fel de a mărturisi că puterea cea dublă, adunată într-un om, n-avea nicio putere asupra geniului. Nu e nici în afara, nici înăuntrul vreunui fel de doctrină că artistul va merge să-și caute ideile. Ideile sale sînt operele sale. Și ghicim un pic acum cum le caută el. Nu în cărți sau la școală, în discuții sau în tradiție; sau, mai degrabă, el nu ia de acolo decît ideea exterioară; de pildă, Judecata de Apoi nu e decît subiectul. În ce privește ideea interioară, el o caută în maniera sa, cea mai veche, singura care să fie confirmată prin rezultate strălucitoare, singura care să facă acordul, singura care domină discuțiile. Dar, pentru a aduna sub privirile noastre, în această lecție finală, această stranie metodă de gîndire, trebuie să ne reprezentăm Pitia și felul în care grecii și barbarii o interogau. Pitia? O nebună, așezată în așa fel încît să nu mai poată spune nimic de la ea însăși, exprimînd prin mișcări și țipete, exprinînd fără să știe ce. Iată locul unde oamenii, obosiți să mai cugete în van despre viitor, veneau să caute ceva lumină asupra situației cosmice din prezent și asupra a ceea ce îi va urma. Ce idee putea conduce la acest demers și la această căutare? Cu siguranță, gîndirea, iar grecii știau asta mai bine decît orice alt popor, are puterea sa proprie, care vine din faptul că ea divizează și ordonează, gîndiți-vă la tatăl nostru Descartes, în așa fel încît vîrful raționării vine să se fixeze într-un punct de lume și să-l determine în mod perfect. Așa se măsoară eclipsa. Și acest exemplu face să se vadă bine că această metodă este abstractă pînă și în experiență; căci în fapt o eclipsă e totul și, la fel de bine, o bătlăie pierdută din cauza panicii. Or, evenimentele care ne interesează, invazii, victorii, schimbări de regim, nu sînt deloc separabile; iar analizele noastre se pierd în întreg. Dar corpul omenesc e un rezonator admirabil, un aparat de înregistrare a universului, o abreviere a lumii. Ce presiune, ce sunet, ce lumină nu-l modifică un pic? Imensa mare a existenței vine să bată de toate părțile acest înveliș sensibil; învelișul reacționează; de unde umoarea melancolică sau veselă; doar aceasta e temperată prin rațiune și politețe; noi acționăm și noi alegem. E din cauză că sîntem rezonabili că nu ne facem oracole. Pitia nu alege cîtuși de puțin; nu este flexiune a corpului sau a vocii ei care să nu exprime toate lucrurile deodată. Pitia, remarcați asta, rezumă mii de exemple de același fel. Au fost interogați nebunii; au fost interogate animalele și chiar viscerele lor. Toate astea sînt Pitia. În acest spectacol al unei ființe a cărei umoare e eliberată, al unei ființe care a redevenit vîrtejul naturii flexibile față de toate, în acest spectacol se exprimă un mare secret, un întreg moment al lumii, de care depind momentele care stau să vină. A observa asta, a interpreta asta, asta era dificilul. În consultările de acest tip se adoptă aproape mereu unul sau altul dintre limbajele convenționale; dar limbajul comun îi poate conveni doar cu condiția ca rațiunea carteziană să nu vină să-l deranjeze. Se speră atunci că cunoașterea întregului, care e în mod evident în corpul livrat purei emoții, se va traduce, de bine, de rău, prin limbajul obișnuit, chiar dacă frînt, rupt sau deformat. Mi se pare că aceste tentative, mereu mișcătoare, sînt acum judecate. Totul e ambiguu și fiecare face ce-i place.

Și artistul? Artistul e cel care a salvat oracolele, printr-o metodă mai răbdătoare, sprijinită pe un meșteșug, pe lucrările rezultate, pe studii de expresie inițial destul de obișnuite, a cînta, a sculpta, a orna, a picta, dar care sînt remarcabile tocmai pentru că depășesc de departe discursul. E corpul omenesc, am explicat deja îndeajuns, care e pus în joc, care e somat să exprime adevărul profund; printr-o varietate de mișcări, nu arbitrare, ci dinainte circumscrise; printr-un freamăt și o undulație a conturului conform delirului pîfic. Și aici, ca și în cazul oracolului, artistul caută ideea și o ghicește; dar în timpul acesta lucrarea se face; ea înscrie oracolul, îl păstrează și se oferă ca o tabletă mai sensibilă unde se înscriu alte mișcări ce vor veni. Versul se desenează pe sine; cîteva cuvinte apar în cîntec; un licăr luminează portretul pictat. Munca artistului constă în a recunoaște ideea în embrion; în a o elibera cu precauție, avînd grijă ca rațiunea să nu deranjeze această misterioasă muncă, acest răspuns al corpului omenesc în comunicare cu toate lucrurile. Și ca fiecare s-o judece după arta pe care o cunoaște cel mai bine. În ce mă pri-

vește, e în munca muzicianului și, mai ales, în aceea a poetului că sesizez cel mai bine această răbdare de a refu-za tot ce e dubios și a ciocăni oarecum la ușa lucrării începute pînă cînd aceasta răspunde. Se înțelege atunci cum munca este legată de inspirație, cum ea o pregătește și o solicită; cum, de asemenea, e o mare artă să nu ștergi în mod temerar și cum o indulgență deplină față de sine se acordă cu o inflexibilă severitate. Eroică încredere în sine, curajoasă speranță a sinelui singur. Artistul e singurul optimist. Recompensa de-o clipă în clipă, invizibilă pen-tru alții, este ceea ce îl susține. Pe acest drum lung el găsește, sub formă de obiect, ideea ineprimabilă și inepui-zabilă, sursă fără de sfîrșit de gînduri, la rîndul său oracol, oglindă a sufletului și răspuns la pasiunile noastre. Așa este un poem frumos; așa un portret frumos.

De unde eu înțeleg cel mai bine ceea ce avansasem, respectiv că supunerea față de alții, față de obiceiuri, legi, puteri, interese și, în cele din urmă, față de toate Rațiunile de Stat nu e ceea ce contează în figura artistului. Dar acum, pe cel care știe să se facă pîtie pentru el însuși și pentru fiecare, eu îl văd nu discutînd și refuzînd, ci mai curînd încrezător în meșteșug, revenind la el, gîndind cu el. Sfidător deci cu privire la ceea ce e dovedit în mod rațional, explicat, și pe care el îl numește un lucru intelectual; acesta din urmă e monedă curentă, gîndirea abstractă și comu-nicabilă, care vine din afară și care se învață de la alții. A învăța de la alții? Meșteșugul, da, se învață de la alții; dar gîndirea artistului e precum o conversație cu propriul său geniu prin limbajul unui anumit meșteșug. Artistul se teme de opinie; vreau să zic că se teme să fie iubit, respectat. El se teme de elogiu chiar mai mult decît de blam. El se teme să șteargă în mod temerar și, prin rațiune, ceea ce natura sa îi dictează. El e original în acest sens precis că gîndurile sale, care sînt lucrările sale, își au originea în el, și nu în alții. Astfel, artistul e izolat într-un sens; dar uman, universal, frate al tuturor, mai mult poate decît orice om. Original? Trebuie înțeles acest cuvînt. Spuneam că doar locurile comune sînt adevărate. Nu trebuie să credem că artistul caută o idee rară; nu, ci mai degrabă o manieră rară, unică, proprie lui de a produce o idee comună, de a o produce în așa fel încît să fie în mod real comună, vorbind tuturor oamenilor, așa cum vorbesc marile opere. Nu voi epuiza deloc această idee, care ar fi de urmat în toate artele; dar o pot clarifica în plus cu un exemplu care va fi la pas cu anotimpurile.

Există mai mult decît o singură primăvară în scrierile poeților. Voi evoca, acum, trei.

Mai întîi din Horațiu:

*S-a topit cumplita iarnă, bate vînt de primăvară,
funiile trag în mare luntrile de pe uscat [...]*⁴

O alta, tot din Horațiu:

*lată, zăpada s-a dus, se întoarce iarba pe cîmpuri,
arborii iar înfrunzesc [...]*⁵

Și a treia, în sfîrșit, din Valéry, iar această primăvară nu va fi mai puțin citită decît suratele ei mai în vîrstă:

*Ca mîine, la suspinul din Haruri constelate,
Va sparge primăvara fîntînilor-astupate [...]*⁶

Detaliul execuției nu-mi este necesar; iată încotro vreau să merg.

Primăvara e cunoscută de toți și simțită de toți. Cunoscută de toți; fiecare o poate descrie prin astre, păsări, flori și frunze; și nimic nu ne împiedică să punem toate aceste lucruri în vers, în felul abatelui Delille. Acestea vor fi gîn-duri formate inițial conform experienței rezonabile și după aceea supuse numărului și rimei. Pe de altă parte, fie-care simte primăvara; întreaga noastră ființă o exprimă într-o manieră pțică. Mișcările, coloritul, ochii, pînă la îndoiturile firelor de păr, toate acestea poartă un mesaj, cum poartă mierla, cintezoii, grangurul, cucul. Dar asta abia dacă e o bîlbîială; e inexprimat; ideea nu poate ieși pe calea aceasta. Nu e decît o bucurie, o lipsă de răbdare, un mare amor fără cuvinte.

Or, ceea ce face frumosul în poemele primăverii nu e ideea exprimată, care e obișnuită; nu e sentimentul, care e încercat de toți. Ceea ce e frumos este că tocmai acest sentiment, prin mișcările corpului, printr-un fel de dans spontan pe care poetul îl interoghează, produce, ca prin miracol, și printr-un zgomot al naturii, cuvintele însele pe care le-ar zice fiecare. Fiecare le-ar zice, dar acum oracolul e cel care vorbește; ideea are un corp; ideea e natură; ideea e interioară; ea vine din profundul cel mai adînc al ființei ca un surîs sau ca o lacrimă, din adîncimea

cea mai mare a ființei sibiline. De asemenea, în noi, cei care citim, prin dublul omenesc, prin rațiune și prin fabri-ca trupului nostru care se acordă în mod miraculos, reconcilierea între cel care dansează și cel care gîndește e făcută. E ca o mîntuire; o soluție a problemei omenești, a problemei reale. În sfîrșit, am o idee! Sau, mai bine, căci fantomele de idei se cumpără la piață, în sfîrșit sînt ideea. Aceasta poate fi cu totul comună; dar o păstrăm. A păstra o idee, aceasta e bogăția adevărată. Și rară. Nu o idee rară, ci a o păstra. Întrebați părerea cuiva; mai întîi el se uită la ceilalți. Propriul părerilor despre respect, piață, calcul e acela de a fi împrumutate; împrumutate de toți de la toți, cum a apărut în celebra criză de încredere; fiecare se reglează în funcție de celălalt, ceea ce, în cele din urmă, face să ajungă la toți o părere care e a nimănui. Mizerie. Imit, salut, flatez, mă pun de acord; acord vid; îi lipsește omul. Ideea nu are rădăcini; ea nu exprimă natura individuală. Din fericire, noi toți sîntem un pic artiști. Fiecare, de cum îl întrebăm serios ce gîndește, își caută sentimentul său. „lată sentimentul meu"; acesta e cuvîn-tul cel mai puternic, pentru că el vrea să desemneze ideea care se naște din natura noastră și care se acordă cu mișcările noastre cele mai secrete. Așa sînt fulgerele geniului în fiecă om; dar rare. Cum nu avem deloc metoda artistului, nu avem cum să le regăsim; ne mirăm că nu le găsim; nu îndrăznim să credem în ele; mai exact, nu îndrăznim să fi crezut în ele. Artistul se pierde el însuși — înseamnă că el n-a îndrăznit să se creadă pe sine însuși. El le-a cerut altora să-i spună ce să gîndească. Să fim atenți aici. Se poate că o anumită chestiune de lămurit, încă îmbătată de ea însăși, șterge omul sub un costum. E atît de repede făcut să repete! O dovadă ne forțează; cu asta totul ar fi zis; dar această forță ca atare ne îngrijorează. Pascal a văzut bine privilegiul rațiunilor pe care le-a găsit fiecare sin-gur. Dar majoritatea renunță; rămîn curioși, docili, îngrijorați de opinie, imitatori, turmă. Neîmbîlînzitul, incontro-labilul artist ar fi deci ca un centru de raliere și de rezistență; un tip diferit și straniu de rege, care nu vrea deloc să domnească. El e, de fapt, ca un om de stîncă, unul care nu poate fi convins, care trebuie ocolit ca un monument, iar asta încurcă. Și am vedea niște lucruri nemaipomenite dacă vreun agent cu baston alb ar impune tuturor spi-ritelor sensul unic.

Asta sună hilar. Nu există aici incertitudine și nici n-a existat vreodată. Valorile adevărate fiecare le așteaptă. Omul-stîncă are trei nume și trei aspecte. Artistul, sfîntul și înțeleptul oferă tuturor vremurilor modelul omului care gîndește pe cont propriu, care nu flatează, care nu caută elogii, care nu înființează o asociație cu statute. Dar ei sînt, de asemenea, singurii onorați; ei fac umanitatea în trei; căci, prin această negare energetică a societății, ei fac de îndată societate. Sfîntul și înțeleptul sînt rari; modestia uneori îi adună în turmă, Biserică sau Academie. Artis-tul face să se vadă o altă modestie, nezdruclinabilă: „Sînt, zice el, cum sînt; mă voi exprima pe mine sau nu voi exprima nimic. Nu vreau". Artistul, prin chiar vocația sa, este incoruptibil. De unde putem înțelege încă o dată prețul mare al anilor și al lucrărilor frumoase. Această valoare nu înjosește deloc; ea arată. Această admirabilă ine-galitate face de îndată egalitatea, căci ea trezește în fiecare om omul. Se zice că a admira înseamnă a egala; aș fi foarte bucuros dacă aș fi explicat cît de cît această frumoasă maximă.

Traducere de Alexandru Polgár

- Se ia o clementină* și se descojește în așa fel încît să nu se piardă nicio bucată din suprafața cojii, iar suprafața să rămînă continuă.
- Repetînd acțiunea, formele obținute vor fi diferite și tot atîtea tipare de sferă.
- Pentru păstrarea lor, cojile se presează și se usucă.

* Funcționează și cu portocală, mandarină sau grepfrut.

Miklos Onucsan, 2012

- Take a clementine* and peel it so as not to lose any piece of the peel surface while keeping the surface continuous.
- By repeating the action, the forms obtained will be different and just as many sphere patterns.
- In order to keep them, the peels are pressed and dried.

* It also works with an orange, mandarin or grapefruit.

Miklos Onucsan, 2012

Miklos Onucsan: Tipar pentru o sferă

Pattern for a Sphere

MIKLOS ONUCSAN, b. November 26, 1952, Gherla, Romania.
Studies: Ion Andreescu Institute of Fine Arts, Cluj, Romania.
Solo shows: **2011** *Unfinished Measurements*, Plan B Gallery, Berlin; **2010** *Markings of the Working Area*, Nicodim Gallery, Los Angeles; **2009** *What I Have to Do Tomorrow, I Should Have Done Yesterday*, Plan B Gallery, Berlin; **2006** *Protected – 25%*, Atelier HAG Gallery, Bucharest; *Undagted*, Plan B Gallery, Cluj.
Group shows (selection): **2012** *Intense Proximity – La Triennale 2012*, Palais de Tokyo, Paris; *The June Salon*, Plan B Gallery, Cluj; *Its Moving from I to It*, Contemporary Art Gallery of the Brukenthal National Museum, Sibiu; *Utopraxia*, Art Foundation TAF, Athenes; **2011** *Anthem for Peoples’ Love*, Nicodim Gallery, Los Angeles; *Barricade of Dreams*, Trafó Gallery, Budapest; *Romanian Cultural Resolution – Documentary*, The New Gallery of Romanian Institute for Culture and Humanistic Research, 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia; *Image to Be Projected Until It Vanishes*, Museion, Bolzano; *Entrepot – Curated by Rene Block*, Krinzinger Gallery, Vienna; *Experiment and Community – Atelier 35 Oradea*, MODEM Debrecen; *I Am a Romanian: The Bucharest – Tel Aviv Route*, Romanian Cultural Institute in Tel Aviv and Ben Gurion University, Beer Sheva; **2010** *When History Comes Knocking*, Plan B, Berlin Gallery; *Romanian Cultural Resolution*, Spinnerei, Leipzig; *Starter*, Arter, Istanbul; *Berlin Show #2*, Plan B, Berlin Gallery; *A Harmonious Mix of Objects*, Nicodim Gallery, Los Angeles; **2009** *I Watered a Horshoe As If It Were a Flower*, Nicodim Gallery, Los Angeles; *Invisible Body, Conspicuous Mind*, Luckman Gallery, Los Angeles; **2008** *The Artist and His Supporters, V edition, “Romanian Art Today: History Frees Its Demons”*, Espace Tajan, Paris; *Berlin Show #1*, Plan B Gallery, Berlin; *A Rictus Grin*, Broadway 1602 Gallery, New York; **2006** *Willa Warszawa Festival*, Warsaw; *“To Allen Ginsberg”*, Czesław Miłosz, Dvir Gallery, Tel Aviv; **2004** *Transilvania Express*, Swap Gallery, Lyon; **2003** *Preview*, National Museum of Contemporary Art, Bucharest; *Nuit blanche de la video*, Strasbourg; **2002** *Festival – Rendez vous roumain*, Espace En Cours, Paris; **2000** *Donau Welten*, Regensburg; *Maxima lux*, 2 Meta Foundation, Bucharest; **1999** *Ars Varadini*, Vigadó Gallery, Budapest; *48th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia*, The Gallery of Romanian Institute for Culture and Humanistic Research, Venice; **1998** *Salina ’98: Arts As Resource*, Salt Mines, Turda; **1997** *Civitas artis – Civitas solis*, Cîlnic Fortress; *Noi și ei, Mi és ők, Wir und Sie*, Casa Tranzit, Cluj; **1996** *Érték – Papír*, Vigadó Gallery, Budapest; *International Artists Books Exhibition*, Vigadó Gallery, Budapest; *Romanian Avantgarde ’96*, UAP Gallery, Bacău; *Experiment in Romanian Art After 1960*, Artexpo, Bucharest; **1995** *Europ’Art*, Geneva; *Segment 3*, UAP Gallery, Oradea; **1994** *Orient Occident*, Art Museum, Timișoara; *Toamna orădeană*, UAP Gallery, Oradea; **1993** *Object-Books*, National Széchényi Library, Budapest; *The Danube*, The Salamon Tower, Visegrád; *cARTe*, De ZONNEHOF Cultural Center, Amersfoort; *Segment 2*, UAP Gallery, Oradea; **1992** *Segment*, Vác; *Saga*, Grand Palais, Paris; *Medium: Paper. International Paper Art Exhibition*, Budapest; *Art As Activist – Revolutionary Posters from Central and Eastern Europe*, Smithsonian Institute, New York; **1991** *Art Actual Romanes*, Miró Foundation, Barcelona; **1990** *Várakozás és kitörés*, Szombathely; **1989** *Exhibition of Graphic Art*, Ville de Menton; **1988** *Romanian Graphic Art*, Moscow; *Expoziția Tineretului*, Baia Mare; *Atelier 35 Oradea*, Căminul Artei, Hanul cu Tei and Orizont Gallery, Bucharest; **1986** *International Graphic Arts Biennial*, Krakow; *Mobilul – Fotografia*, Atelier 35, Oradea; *Expresia corpului uman*, Atelier 35, Oradea; *Tabăra de creație și critică de artă*, Muzeul Farmaciei, Sibiu; *Artiști plastici bihoreni*, Sala Dalles, Bucharest; **1984** *Mobilul – Fotografia*, Cenaclul Tineretului, Oradea; *Expoziția Tineretului*, Alba Iulia; **1981** *Dialog*, Cenaclul Tineretului, Oradea; *Medium 1*, Sfîntu Gheorghe; **1980** *Quadrennial of Decorative Arts*, Bucharest; **1978** *International Quadrennial of Socialist States*, Erfurt.





















Piața Universității

Bogdan Ghiu și Raluca Voinea



Piața Universității este situată între Hotelul Intercontinental, Facultatea de Arhitectură și Universitatea București, România. Nu este un loc pentru autorități, ci un loc al opoziției autonome față de politicul formal, reglementat. Loc de opoziție și de celebrare. Tocmai pentru (auto)celebrare a fost recuperat, după 1990, de către puterea politică (care consideră procesul revoluționar început în 1989 ca încheiat, deci celebrabil, istoricizabil). Deja în mai-iunie 1990, Piața Universității era reluarea, reocuparea, reactualizarea a ceea ce începuse în decembrie 1989. În contextul mișcărilor populare de masă din România din iarna lui 2012, Piața Universității a devenit din nou locul opoziției autoconstituante, rearticulînd dorința populară de a continua ceea ce începuse în 1990. Tot timpul, PU a fost disputată, amenințată cu neutralizarea și normalizarea prin formalizarea și reglementarea, oficializarea ei, cînd ea e tocmai opusul, locul lărgirii violente a politicului, al rupei cadrului politicului reglementar, al iruperii în politic, al re-constituirii ca subiect și actor politic, al accesului liber la politic – și astfel, o provocare contemporană pentru imaginația radicală. Căutăm tot timpul diferitele „piețe” în care am putea să ne intersectăm drumurile, în care am putea să ne întîlnim la o răscruce. Din cînd în cînd, transformăm un loc-de-trecere într-un loc în care să ne întîlnim unul cu celălalt, precum și cu noi înșine într-un alt moment din timp. Piața Universității din București e o machetă la scară a istoriei românești de după 1989.

„Cum se poate reprezenta însă fenomenul Piața Universității – Kilometrul Zero? Și cum se reprezintă expresia spațială și temporală a mecanismelor prin care intersecția a două bulevarde a devenit pe parcursul a 20 de ani un spațiu-reper și chiar un spațiu simbolic?

[Lucrarea construiește o] machetă de lucru ca o imagine narativă asupra acestor întrebări printr-un inventar al evenimentelor petrecute aici începînd din 1989, adunate într-o dioramă-relevu în care faptele consecutive sînt reprezentate simultan, determinînd astfel o colecție inclusivă de perspective asupra construcției «Pieței»: un punct de referință, un punct de plecare și un punct de sosire.” (studioBASAR)

Cred că trebuie să explicăm, să demonstrăm de ce ar putea să intereseze Piața Universității pe cineva din afară, pe un neromân, deci și pe români în general, peste timp de exemplu (pe străini în spațiu și timp), care sînt particularitățile neexotice, de interes general ale acestui fenomen.

Trebuie revenit și insistat asupra *originilor* PU. Cum și de ce a apărut aceasta, origini care îi marchează particularitatea, profilul.

BOGDAN GHIU este scriitor, jurnalist și critic media, cunoscut traducător al lui Foucault, Derrida, Deleuze.

RALUCA VOINEA (s-a născut în România în 1978) este critic de artă și curator, stabilită la București. Este co-director al Asociației tranzit.ro, o instituție ce face parte din rețeaua tranzit.org.

THE UNIVERSITY SQUARE
Bogdan Ghiu and Raluca Voinea

The *University Square* is situated between the National Theatre, Intercontinental Hotel, the Faculty of Architecture and the University of Bucharest, Romania. It is not a place for authorities, but of the autonomous opposition against the formal, regulated political. It is a place for opposition and celebration. Precisely for (self-)celebration it was recuperated, after 1990, by the political powers, which are considering the revolutionary process started in 1989 closed, and only in that sense something to be celebrated as history. Already in May–June 1990, the University Square was the subject of attempts to retake, reoccupy, and re-actualize what had begun in December 1989. In the context of the mass popular movements from Romania during winter 2012, the University Square became again the place of self-constituent opposition, rearticulating the popular desire to continue or to retake what has been reignited in 1990. The University Square has always been threatened by neutralization and normalization, when it is precisely the opposite: a place for the violent broadening of the public, of breaking the frame of normative politics, of irruption into politics, of re-constituting as political subjects and actors, the place of free access to politics – and as such a contemporary challenge to radical imagination.

We are constantly looking for the different “squares” where we could cross paths, to meet in a crossroad. From time to time we turn a place-for-passage into a place for meeting each other, also for meeting ourselves in a different moment in time. University Square in Bucharest is a scale model of the Romanian history after 1989.

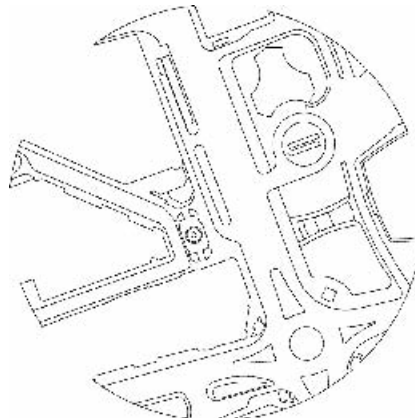
“How can the phenomenon University Square – Kilometer Zero be represented? And how could we represent the spatial and temporal expression of the mechanisms that transformed in the last 20 years the intersection of two boulevards into a landmark and even symbolic space?

[This work is constructing a] model as a narrative image over these questions by an inventory of the events that took place here starting with 1989, all gathered in a diorama-report where the consecutive facts are represented simultaneously hereby making a inclusive collection of perspectives over the construction of the ‘Square’: a reference point, a departure and arrival point.” (studioBASAR)

We must explain, demonstrate why could the University Square in Bucharest be interesting for someone outside, someone non-Romanian.

BOGDAN GHIU is writer, journalist and media-criticist, translator of Foucault, Derrida, Deleuze.

RALUCA VOINEA (born in Romania in 1978) is art critic and curator, based in Bucharest. She is co-director of tranzit.ro Association, an institution which is part of the tranzit.org network.



studioBASAR
Km 0 – Model of Things and Facts, sketch, 2012

Fenomenul PU ține de caracteristicile urbanistice ale centrului Bucureștiului. Pe 21 decembrie 1989, Revoluția a început în *Piața Palatului*, așa cum era normal, așa cum trebuie, la locul ei, în fața sediului puterii (Comitetul Central al Partidului Comunist Român). Or, dacă acolo masele au fost provocate (fenomen de contraputere, de puci), ele au fost apoi gonite și fugărite, Piața Palatului a fost evacuată în forță – și mulțimile (o parte dintre ele, tinerii de exemplu) au fugit, s-au refugiat și s-au baricadat, la propriu, nu departe, în Piața Universității, care a devenit un loc al maseilor, al poporului, un loc al renașterii subiectului politic colectiv în momente când puterea abuzează de el, când îl provoacă uitându-i existența.

Fotografiile lui Laurențiu Gâlmeanu sînt un document rar, arătînd Piața Universității la momentul în care ea devine un loc al maselor, primul moment în care este unificată ca piață publică, momentul în care partea Fîntîinii/Universității și partea Teatrului/Intercontinental sînt unite, totuși nu atît de mult prin oameni (încă șovăitori în a ocupa strada), cît de tancuri. *21 decembrie 1989* este momentul cînd aceste fotografii sînt făcute și este și numele oficial al pieței pe harta Bucureștiului. Un nume care n-a fost niciodată adoptat în conștiința populară, pentru că el transformă irevocabil Piața într-un loc al doilului și comemorării. A continua să o numim „Piața Universității”, a-i refuza numele oficial, înseamnă a ne reaminti și reîntoarce la momentul său din 21 decembrie 1989, a lua acel moment drept un început, și nu un sfîrșit, a o vedea ca pe un loc al renașterii, și nu al înmormîntării.

Diferențele dintre *Piața Palatului*, care este o piață, și *Piața Universității*, care este o intersecție și un sens giratoriu, un sistem, o constelație (instalație) de mici scuaruri care la o adică se pot reuni, rezultînd o *mare piață*, altfel, în timp normal, divizată, invizibilă, existentă în mod normal doar ca potențial: la fel ca *poporul* însuși! *Omologie* între structura urbană și situația subiectului politic colectiv (care pendulează între virtual și actualizare). În PU mulțimile au fost gonite și s-au *baricadat*, la propriu. PU s-a născut în noaptea de 21–22 decembrie 1989 printr-o baricadare la propriu, în jurul unei *baricade*, fenomen absolut nou, fără tradiție la București (care, din punct de vedere popular-politic, nu este nici pe departe „Micul Paris”). Deci nu ocupare a unui loc de putere, al puterii, ci *rezistență și reafirmare*, baricadare împotriva invaziei și abuzurilor puterii – deci loc de *constituire autonomă*, de adunare a poporului, de regăsire și de reconstituire colectivă, de unde și aspectul *jubilatoriu*, nu doar negativ: întotdeauna PU a avut și o latură de sărbătoare.

Deși aceasta înseamnă și că este folosită de putere ca un loc de sărbătorire oficială, precum și pentru afișarea diferitelor dispozitive care definesc esteticile normative ale puterii.

ian, so also for the Romanians in general, later in time for example (for the foreigners in space and time), to ask which are the non-exotic particularities of this phenomenon. One must return and insist on the *origins* of the University Square. How and why it appeared, these origins marking its particularity, its profile. The University Square phenomenon should be explained through the urban characteristics of Bucharest’s city centre. On the 21st of December 1989, the Revolution started in the Palace Square, as it was normal, as it should have happened, in its place, in front of the headquarters of power (the Central Committee of the Romanian Communist Party).

If there the masses have been provoked (a counter-power act, of a coup), later they were chased and followed, the Palace Square was evacuated in force and the crowds (or a part of them, the young ones for example) ran, took refuge and barricaded themselves, literally, not far, in the University Square, which thus became a place of the masses, of the people, a place of rebirth of the collective political subject in moments when power is abusing it, when it provokes it by forgetting its existence.

The pictures of Laurențiu Gâlmeanu are a rare document, showing the University Square at the moment of its emerging as a place for the masses, the first moment when it gets unified as a public square, with the side of the Fountain/ University and the side of the Theatre/ Intercontinental being brought together, however not by

the people (still hesitant in occupying the street) but by the tanks. *21 December 1989* is the moment when these pictures are shot and it is also the actual name of the square on the map of Bucharest. A name which was never adopted in the popular

consciousness, as it irrevocably institutes the Square as a place of mourning and commemoration. To continue to name it “University Square”, to refuse the official name is to remember and constantly go back to its 21st of December 1989 moment, to take that moment as the beginning and not as the end, to see it as a place of rebirth and not of burial.

The differences between the *Palace Square*, which is a proper square, and the *University Square*, which is a crossroads and a roundabout, a system, a constellation (installation) of small squares which could, if the case, reunite, thus generating a *big square* which is otherwise, in normal times, divided, invisible, existing only as a potential: just like *the people* itself! The homology between the urban structure and the situation of the collective political subject (which oscillates between virtual and actualization). In the University Square the crowds were chased behind the barricades, literally. The University Square was born in the night of 21–22 December 1989 through a literal grouping behind a barricade – this being an absolutely new phenomenon in Bucharest, with no tradition in this sense (popularly and politically Bucharest is not even by far “Little Paris”).



Laurențiu Gâlmeanu
21 December 1989, photographs, © and courtesy of the artist



The clock installed in the University Square roundabout, counting the days until Romania was to join the European Union; the image is from 31st of December 2006, when only one day was left, photo: Eduard Constantin



“Welcome, Europe!” Romania is celebrating its accession to the EU 31st of December, 2006, photo: Eduard Constantin



The “vintage” clocks installed by the municipality in different places in Bucharest mark the official desire to return to the “golden” times of inter-war Bucharest. Counting back. The picture was taken in January 2012, after one of the days of protest, photo: Eduard Constantin

„un simbol al puterii (de orice fel), chiar dacă e plasat parazitar într-un alt context decît cel obișnuit, nu e chestionat de cei care dețin această putere și e acceptat ca atare.” (Mlad Basalici)



Vlad Basalici
Watching, Waiting, intervention, 2012; object design: Atelier Brut, photo documentation: Vlad Petri

“... a symbol of power (of any kind), even if it is placed parasitically in another context than the usual one is not questioned by those who own that power and is accepted as such.” (Mlad Basalici)

Evoluția medial-istorică a Pieței Universității

I – Piața Universității 1989 – Revoluție

Subiect politic colectiv, omogen, nediferențiat, masificat. Niciun mesaj, nicio punere în scenă, nicio „poză”. Imagini, cu minime excepții, neteatralizate și fără mesaj, sau cu un singur mesaj, care e mai mult nonverbal, preponderent mimic, facial, gestual, postural: pură irupere în imagine, pură apariție ca imagine, în imagine. Oamenii nu sînt interesați, încă, de imaginea în sine. Nimeni nu (se) joacă, nu se pune în scenă, nu are conștiința politică și practică a imaginii. Cel mult, la televiziune, în studio, deci deja în „aparat” (Flusser), în dispozitiv, în imagine: *tablouri vivante*.

Imaginile (de exemplu, transformarea *tancurilor* în *care alegorice* de sine, în care actorii se interpretează pe ei înșiși), arhivarea nu sînt percepute deocamdată ca făcînd parte din procesul de autoconstituire politică (mimetică).

Doar expresie nudă, aparent negativă, *gaura* plină/de umplut din steag, *imaginea-gaură*, ca rupere a ocultării, a nonimaginii, a falsei imagini totalitare precedente. Imaginea – gaură în falsa imagine.

Borna kilometrică plantată în fața

Teatrului Național din Piața Universității, declarată km 0 al libertății și

avînd diferite înfățișări și mesaje în ultimii 20 de ani, a fost unul dintre cele

mai durabile monumente (deși ne-oficial) din spațiul public postcomunist.

Îngrijit aproape din umbră de membrii Asociației 21 Decembrie,

servind ca loc de întâlnire pentru fiecare comemorare a Revoluției din '89,

borna simbolului kilometru zero stă astăzi pe un modest soclu,

pictat în culorile steagului național și instaurînd „zona liberă de neocomunism”.

Gaura din tricolorul românesc nu mai era în acest moment (2011)

golul plin de potențial din zilele cînd

emblema socialistă fusese decupată din steag, ci o umbră neagră care perpetuează

doliul și dovedește o lipsă de imaginație politică.

2 – Piața Universității mai-iunie 1990

Subiectul revoltat continuă să fie masificat,

unitar, omogen. Depinde de un centru

unic, supraînălțat, dominator: *Balconul 2* (sau *Balconul U*), care corespunde *Balco-*

nului 1 (sau al *CC* – deasupra poporului său,

Ceașescu era deja, de mult, în aer, anunța de mult înălțarea la ceruri cu elicopterul!)

al ultimului discurs, eșuat, al lui Ceaușescu.

Prin Balconul, ca topos, de la Universitate se ocupa, în 1990, locul subiectului politic

inaccesibil pînă atunci, păstrîndu-se însă și efectul de masificare, de manifestanți-public. Ego-masă.

The Media-Historic Evolution of the University Square

1 – University Square 1989 – Revolution

The political subject is collective, homogenous, undifferentiated, massified. No message, no staging, no “picture”. Images, with few exceptions are non-theatrical and without message or with only one message, which is rather non-verbal, mostly mimic, facial, gestural, of postures: pure irruption into image, pure apparition as image, in image. People are not, yet, interested by image in itself. Nobody is playing, is not staging (oneself) and does not have the political and practical consciousness of the image. At the most, at television, in the studio, so already in the “apparatus” (Flusser), inside the device, in the image: *tableaux vivantes*.

The images (for example the transformation of *tanks* into *allegoric chariots* for the self, in which the actors are playing themselves), the archiving are not for now perceived as being part of the process of political (mimetic) self-constitution.

Only a nude expression, apparently negative, the *whole* to be filled from the flag, the *image-whole*, as breaking of the non-image, of the false totalitarian image which preceded it. The image – whole in the false image.

The boundary stone implanted in front of the National Theatre, in University Square,

declared km 0 of freedom, with different looks and messages in the past 20 years

was one of the most durable monuments (albeit not an official one), in the post-communist public space.

Taken care of almost from the shadow by the members of the 21st of December Association, serving as a

gathering point for every commemoration of the '89 Revolution, the symbolical km 0

boundary stone lays today on top of a simple pedestal, painted in the colours of the national flag,

and instating the “neo-communism free area”. The whole in the Romanian tricolore was by now (2011)

not the emptiness full with potential from the days when the socialist emblem was cut off

from the flag, but a black shape that perpetuates mourning and proves a lack of political imagination.

2 – University Square May–June 1990

The revolted subject continues to be massified, unitary, homogenous. It depends on a unique centre, elevated, dominating: the *2nd Balcony* (or the *U Balcony*), which corresponds to the *1st Balcony* (or *CC* [Central Committee] – over his own people, Ceaușescu was already, since long, in the air, he was since long

announcing the ascension to the skies on helicopter!), the balcony of the last, failed,

speech of Ceaușescu. Through the Balcony, as a topos, from the University, in 1990,

the place of the political subject, inaccessible until then, was occupied, keeping

though also the effect of massification, of demonstrators-public. Ego-mass.

Proiectul lui Dan Perjovschi, contribuția sa la *Spațiul Public București* | *Public Art*

Bucharest 2007, a recreat sub forma unei statui vivante mineriadele de la începutul anilor '90. *Monument (Istorie/Histerie)* a fost interpretat zilnic timp de o

săptămîna în Piața Universității din București. Cei doi actori, întruchipînd unul un miner și celălalt un protestatar, au putut fi găsiți nemîșcați în diferite posturi

unul lîngă celălalt, uneori într-un aparent gest de confruntare, alteori în așteptare, creînd un moment de suspendare a istoriei. Sculptura vie a devenit o alegorie

a corpului social, capturat în istoria sa recentă ca într-un purgatoriu.

As his contribution to the project *Spațiul Public București* | *Public Art*

Bucharest 2007, the artist Dan Perjovschi proposed the project *Monument (History/Hysteria)*, consisting in a living sculpture

performed for a few hours every day, during a week, in the University Square and evoking the violent miner-lead incursions (*mineriade*) into the heart of Bucharest in 1990. The monument

was enacted by two actors, one representing a miner (and dressed accordingly), and the other a “hooligan” (the name broadly used for the category of intellectuals, who were at the

time of the fights identified as the enemies of the government). Next to each other, the two actors were frozen during the performance in a few different positions, some seemingly confrontational, others peaceful and others more ambiguous. The living

sculpture became an allegory of the social body, captured in its recent history as in a limbo.



Dan Perjovschi
Monument (History/Hysteria), 2007

3 – Ianuarie-februarie 2012

Display-ul revoluționar s-a schimbat total, devenind cu adevărat un display tehnologic: *manifestația-ecran virtual*, de computer. A te afirma/constitui ca subiect-actor

politic înseamnă a fi suportul propriului mesaj. Multitudine de oameni-sandviș, fiecare își arată propriul mesaj. S-a numit și „revoluția A4”: fiecare text arată ca o

„zonă sensibilă” pe un touch-screen, care trebuie „deschisă”, actualizată. Juxtapunere de butoane. Profundimea și densitatea, tridimensionalitatea subiectului colectiv

unic, unitar, unificator, omogen-masificat e înlocuită de juxtapunerea orizontală, bidimensională, cu accesare facultativă, eventuală. „Tabloul vibrant” din 1989 a devenit ecran: individualism, subiectivare, self-broadcasting. Oamenii transmit, presiu-

ne mediatică pozitivată și preîntîmpinată, anticipată, instrumentalizată. Punere în scenă, mizanscenă, nu de oameni, ci *semiotică*, de texte și imagini, slogane-SMS. Nu

întîmplător, tricolorul din 1989 e fluturat *sub* balconul din 1990. În 2012, ne întîl-

3 – January–February 2012

The revolutionary display has changed completely, becoming truly a technological display: *manifestation-virtual*, computer *screen*.

To affirm/constitute oneself as a political subject-actor means to be the support of one's own message. A multitude of sandwich-people, each one showing their own messages. It was also called the “A4

revolution”: each text looks like a “impressible area” on a touch screen, which must be “opened”, actualized. Juxtaposition of press-keys. The depth and the density, the tri-dimensionality of the unique, unitary, unifying, homogenous-massified collective subject is replaced

by the horizontal, bi-dimensional, with selective access and juxtaposition. The “tableau vivant” from 1989 has now become a screen: individualism, subjectivation, self-broadcasting. People are transmitting, there is a media pressure which is made positive and anticipated, instrumentalized. Staging, mis-en-scene not of people but

semiotic, of texts and images, short-text-messages turned into

nim în opoziție, dar fiecare vorbim pe limba noastră, nimeni nu mai surplombează (balcon) pe nimeni, efectul de subiect colectiv e o rezultantă, o asociere, dar societatea nu se mai lasă totalizată dintr-un punct de vedere superior.

slogans. Not by coincidence, the flag from 1989 is waved *under* the balcony from 1990. In 2012 we meet in the opposition but we each speak our own language, no one is presiding (from the balcony) onto anybody, the effect of collective subject is a result, an association, but society does not let itself totalized from a superior standpoint.



University Square in 2012, photo: Vlad Petri

#

În 2012, demonstrații se autoconstituie politic, reciproc și mimetic, narcisic chiar, prin imagine.

Autoconstituire politică în oglindă, constituirea de sine ca subiect politic prin imitația, încarnarea, repetarea imaginii.

Oglindirea, repetarea, mimetismul sînt necesare tocmai pentru/ca transformare, ca producție de nou, ca diferențiere prin repetare.

În măsura în care asupra PU se exercită permanente presiuni de normalizare, de neutralizare prin reglementare, PU, adică istoria, trebuie *repetată*: *rezistență prin repetiție*, prin reactualizarea unor imagini. *Noul e chiar repetiția*.

Proiecțiile, dezbaterile fac parte din procesul de subiectivare politică și de rezistență prin repetiție mediată imagistic. Autoprivire. Ce se întâmplă (ce facem) atunci cînd nu se întâmplă (nu facem) nimic: ne uităm la arhivele despre noi înșine, la noi înșine ca alții (ca subiecți politici).

Nu numai „dublul corp al regelui” (Ernst Kantorowicz), ci *dublul corp al subiectului politic în general* (corpul civil, privat, și corpul-imagine, „avatarul” politic). Subiectul politic e discontinuu, intermitent, procesual, în act. *Între* ipostazele (scenele, rolurile, „stagiunile”) politice, cînd nu rezistă decît „suportul” civil, privat, *imaginea rolului* (dublul politic, tocmai de aceea fantomatic) e cea care asigură continuitatea politică.

#

In 2012, the demonstrators mutually and mimetically, narcissistically even self-constitute themselves politically through image. Mirrored political self-constitution, as a political subject through the imitation, the embodiment, the repetition of the image. Mirroring, repetition, mimesis are necessary precisely for/as transformation, as production of new, as differentiation through repetition. To the extent in which over the University Square there is a permanent pressure for normalization, for neutralization through regulation, the University Square, meaning history, must be *repeated*: *resistance through repetition*, through re-actualization of some images. *The new is repetition itself*.

Screenings, debates are part of the process of political subjectivation and resistance through repetition mediated imaginistically. Self-gaze. What happens (what do we do) when nothing happens (when we don't do anything): we watch the archives about ourselves, we watch ourselves as others (as political subjects).

Not only “the double body of the king” (Ernst Kantorowicz), but *the double body of the political subject in general* (the civil, private body and the image body, the political “avatar”). The political subject is discontinuous, intermittent, processual, in act. Between the political hypostases (scenes, roles, “seasons”), when only the civilian, private “support” resists, *the image of the role* (the political, phantom double) is the one insuring political continuity.

În 2011, tancurile împodobite cu flori din 1989 și autobuzele incendiate din 1990 lăsaseră locul monumentului incontestabil. Grupul statuar de bronz se adăuga astfel crucilor de marmură, transformînd piața într-un cimitir atemporal. Ce îi mai rămăsese corpului uman viu era să se expună pe sine, să se însceneze în condiția sa fragilă, dispensabilă, să se afirme pe sine în opoziție cu deciziile politice obiectualizate, moarte.

Monumentul devine fundal pentru pancartele protestatarilor, spectrele puterii sînt cele pe care se sprijină manifestările nemulțumiri populare. Înscenarea e complet teatrală, dar, aflată în fața carelor de televiziune, e o scenă jucată pentru a fi transmisă în reluare.

By 2011 the tanks with flowers of 1989 and the burning buses of 1990 have left the place for the monumental and the incontestable. The bronze statuary group adds to the marble crosses and turns the square into the timeless cemetery. What is left to the human, living body is to expose itself, to stage itself in its frail, dispensable condition, to affirm itself in opposition to the dead, objectified political decision.

The monument becomes a prop for the protesters' banners, the ghosts of power are holding the manifestations of popular discontent. The mis-en-scene is completely theatrical but standing in front of the television cameras, playing in order to be re-played.



Alexandra Pirici

Caragialiana, intervention in public space, 2011, photo: Eduard Constantin



University Square in January 2012, photo: Eduard Constantin



Alexandra Pirici
Nothing Lasts, and Yet Nothing Passes, Either, performance, live-streaming, 30 November 2012. First picture: video still; second picture: photo: Eduard Constantin
The project was part of the exhibition *Km 0: Representations and Repetitions of the University Square*, tranzit.ro/ Bucharest, 2012–2013

Proiectul a făcut parte din expoziția *Km. 0. Reprezentări și repetiții ale Pieței Universității*, tranzit.ro/București, 2012–2013.

În timpul vernisajului, un grup de performeri au stat în Piața Universității, o cameră web permanentă (prin intermediul căreia mulți oameni au urmărit protestele din ianuarie-februarie 2012) transmițând prezența lor în direct în spațiul galeriei. O conexiune telefonică a fost stabilită cu performerii, astfel încât publicul le putea da instrucțiuni ce să facă.



During the opening of the exhibition, one group of performers stayed in the University Square, being broadcast live in the gallery space through a permanent webcam which is live-streaming and which many people watched during the protests in January–February 2012. A telephone connection was established with the performers and the public could give them instructions what to do.

“The action aimed for a disenchantment, an exposure of mechanisms.

It was an enactment, a rough bringing into the open of the spectacle in the University Square – The National Theatre, in reference to the recent protests from January 2012, when the space for protest literally had become a stage under television lights. The agents/performers from the square performed mostly for an invisible public, the one behind the screens (webcams or television screens). Presenting this mechanism in the gallery space was an attempt to re-spectacularize, re-capture, to bring the spectacle from ‘reality’, from people’s homes, into the representation space.

By constructing a frame in which the public can manipulate, they can act through the performers, a new perspective appears, that of the video game, in which you can operate safely, using semi-avatars.” (Alexandra Pirici)

Mediality of media images and intermediary link in the political existence of individuals. The political existence of each one of us is mediated... by the media. We depend upon the images of our own political hypostases, which “virtually” maintain our continuity, our political subjectivity.

We must copy ourselves, which is our own public images: practical mimesis, political narcissism. In order to become public again, we are copying our own public images. Image = public.



Posters realized by students during the workshop “Atelier Popular: New Images of Politics”, led by Bogdan Ghiu and Octav Avramescu
Exhibition view, *Km 0: Representations and Repetitions of the University Square*, tranzit.ro/Bucharest, photo: Eduard Constantin

Textul de față este adaptat pe baza următoarelor prezentări și evenimente:

Raluca Voinea & Bogdan Ghiu: *Piața Universității – The Site of Perpetual Re-enactment: Self-mirroring and Difference*, prezentare în cadrul simpozionului internațional „Re-Visions of the Romanian Revolution in Arts and Media Theory”, Berlin, 1–2 iunie 2012;

Km 0: Reprezentări și repetiții ale Pieței Universității, expoziție, tranzit.ro/București, 30 noiembrie 2012 – 28 februarie 2013, curator Raluca Voinea;

Bogdan Ghiu & Raluca Voinea: *Bucharest, Piața Universității: Site of Perpetual Re-enactment and Political Invention*, lectură-performance, KEX RESIDENZ, Viena, 12 decembrie 2012 (încheind o rezidență oferită la Viena revistei *IDEA artă + societate* de către Kunsthalle Exnergasse).

This text is based on the following presentations and events:

Raluca Voinea & Bogdan Ghiu: *Piața Universității – The Site of Perpetual Re-enactment: Self-mirroring and Difference*, presentation at the international symposium “Re-Visions of the Romanian Revolution in Arts and Media Theory”, Berlin, 1–2 June 2012;

Km 0: Representations and Repetitions of the University Square, exhibition, tranzit.ro/ Bucharest, 30 November 2012 – 28 February 2013, curator Raluca Voinea;

Bogdan Ghiu & Raluca Voinea: *Bucharest, Piața Universității: Site of Perpetual Re-enactment and Political Invention*, lecture-performance, KEX RESIDENZ, Vienna, 12 December 2012 (concluding a residency offered to *IDEA arts + society* magazine by Kunsthalle Exnergasse).

„Atelier popular. Noile imagini ale politicii”. Atelier realizat de Bogdan Ghiu și Octav Avramescu, împreună cu studenți ai Universității de Artă din București, în noiembrie 2012, și ai Universității de Artă din Iași, în martie 2013. Au participat: / “*Atelier Popular: New images of Politics*”. Workshop realized by Bogdan Ghiu and Octav Avramescu, together with students of the Art University from Bucharest, in November 2012, and of the Arts University from Iași in March 2013. There participated:

Cristina Ababei, Iulia Andrei, Sebastian Apostol, Emil Avasilichioaiei, Laura Caraculacu, Bogdan Cazacioc, Anamaria Cășaru, Claudiu Cobilanschi, Ileana Faur, Dan Fiera, Răzvan Flore, Andreea Goia, Alexandra Ivanciu, Mădălina Marinescu, Iulia Mocanu, Ioana Nenu, Oana Oancea, Cristina Opran, Camelia Opreță, Daniela Pălimariu, Iuliana Popescu, Horia Poterășoiu, Ana Sechereș, Cristian Tâlpeanu, Gelu Toaipă, Anca Tomescu. The workshop was realized again in March 2013 at tranzit.ro/Iași, with: Eugen Alupopanu, Luminița Apostu, Constantin Bărâncăanu, Alexandra Budianu, Delia Bulgaru, Carmen Ciobanu, Ștefan Diaconu, Andrei Pripasu, Valeriu Stăncescu, Ionuț Toma, Alexandru Țilică, Adelina Ursachi.



Lőrinc Borsos
Welcome to Hungary, photomontage, 2013



Arta maghiară în epicentrul furtunii

Maja și Reuben Fowkes

În timpul apusei epoci de compromis cultural de după 1989, lumea artei maghiare era caracterizată de un consens profesional fundamental și, chiar dacă scena era împărțită în tabere rivale, acestea reflectau mai degrabă viziuni artistice diferite decât ideologii politice opuse. De la venirea la putere a guvernului FIDESZ, în 2010, a existat o tentativă concertată de a zgâlțîi establishmentul cultural, ca parte a unei campanii de dreapta de a finaliza acțiunea de distrugere a rămășițelor sistemului socialist și de a reveni la valorile naționale ale epocii precomuniste. Desfășurarea acestei strategii are un efect profund asupra sferei culturale, lumea artei contemporane, așa cum o știm, confruntându-se cu o adevărată luptă pentru supraviețuire. Pe măsură ce uraganul se apropie, cu reacționari gata să preia controlul asupra peisajului instituțional al scenei artistice, grupări în mod obișnuit neutre politic de artiști, curatori, istorici de artă, studenți și chiar proprietari de galerii au fost nevoite să facă față amenințării iminente la adresa modului lor de viață.

În vreme ce situația de pe scena artei maghiare a ajuns acum într-un punct existențial critic, furtuna se prefigura de mai bine de doi ani. Au existat hărțuiri timpurii în jurul numirii prin decret ministerial a lui Gábor Gulyás ca director al Műcsarnok sau Kunsthalle, după ce niciunul dintre candidații de pe lista scurtă nu a fost considerat potrivit din punct de vedere politic, în ianuarie 2011, urmate de indignarea provocată de o expoziție propagandistică organizată la Galeria Națională a Ungariei în care eroi naționali maghiari glorificau noua constituție – sau Legea fundamentală – a FIDESZ. Un scandal a izbucnit și cu ocazia fuziunii aceluiași muzeu cu Muzeul de Arte Frumoase, care a fost anunțată, fără nicio consultare publică, în octombrie 2011 și s-a concretizat toamna următoare, în vreme ce o anunțată intenție de a muta mai multe instituții într-un nou-nouț district muzeal de lângă parcul orașenesc a fost întâmpinată cu scepticism. Au existat, de asemenea, temeri serioase cu privire la viitorul legendarei galerii Liget și o lungă luptă pentru conducerea centrului de artă contemporană Trafó, în ambele cazuri mobilizarea cu succes a opiniei cercurilor profesionale ducând la victorii tactice, discret sărbătorite, împotriva imixtiunii politicii în domeniul artelor.

Cînd într-o ședință ținută seara târziu în luna iulie 2011, Parlamentul maghiar a votat un act normativ referitor la Academia Maghiară de Arte (MMA), transformînd o asociație civilă condusă inițial de decanul arhitecturii organice, Imre Makovecz, într-un organism public cu autoritatea de a interveni în funcționarea lumii artei, reacția imediată a fost modestă. De abia în toamna lui 2012 a devenit clară importanța schimbărilor, atunci cînd guvernul a anunțat intenția de aloca Academiei un buget de austeritate de 2,5 miliarde de forinți, precum și trecerea în subordinea ei a celui mai important lăcaș artistic al țării, Műcsarnok, cu începere din 1 ianuarie 2013. În plus, Academia ultraconservatoare va avea un cuvînt de spus în acordarea de burse și premii, în ce privește numirile din domeniul artelor și puterea de a influența deciziile NKA, Fondul Cultural Național, principala sursă de finanțare a artelor din Ungaria. Fapt excepțional, există chiar planuri pentru înființarea unui institut de cercetare

MAJA și REUBEN FOWKES sînt istorici și curatori de artă contemporană. Proiectele lor curatoriale cuprind *Revolution Trilogy* (2006–2009), seminariile SocialEast Forum (din 2006) și Simpozionul anual despre Sustenabilitate și Artă Contemporană de la Universitatea Central-Europeană din Budapesta (din 2006). Actualul lor proiect expozițional, *Loophole to Happiness*, a fost inaugurat la Galeria Trafó din Budapesta în noiembrie 2010.

HUNGARIAN ART IN THE EYE OF THE STORM
Maja and Reuben Fowkes

During the bygone era of the post-1989 cultural compromise, the Hungarian art world was characterised by a basic professional consensus and while the scene was divided into competing camps, these reflected differing artistic visions rather than opposing political ideologies. Since the FIDESZ government came to power in 2010, there has been a concerted attempt to shake up the cultural establishment as part of a rightwing campaign to complete the job of dismantling the remnants of the socialist system and return to the national values of the pre-communist era. The unfolding of this strategy is having a profound effect on the cultural sphere, with the contemporary art world as we know it facing a real struggle for survival. As the hurricane edges closer, with reactionaries poised to take control of the institutional landscape of the art scene, habitually noncommittal groupings of artists, curators, art historians, students and even gallery owners have been forced to face up to the imminent threat to their way of life.

While the situation in the Hungarian art scene has now reached an existential tipping point, the storm has been brewing for more than two years. Early skirmishes took place over the appointment by ministerial decree of Gábor Gulyás as director of the Műcsarnok or Kunsthalle after none of the shortlisted candidates for the job were deemed politically suitable back in January 2011, followed by outrage over a propagandistic exhibition of Hungarian national heroes to glorify the new FIDESZ constitution or Basic Law held at the Hungarian National Gallery. A scandal also erupted over the fusion of the very same museum with the Museum of Fine Arts, which was announced without a shred of public consultation in October 2011 and realised the following autumn, while a wishful scheme to move several institutions to a brand new museum district near City Park has been met with incredulity. There have also been serious scares over the future of the legendary Liget Gallery and a long drawn out struggle over who should run the pivotal Trafó House of Contemporary Arts, both cases in which the successful mobilisation of professional opinion led to quietly-celebrated tactical victories against political interference in the arts.

When a late night sitting of the Hungarian Parliament in July 2011 voted the Hungarian Academy of Arts (MMA) into law, turning a civil association originally headed by the doyen of organic architecture Imre Makovecz into a public body with far reaching powers to interfere in the running of the art world, there was little immediate reaction. It was in fact only in autumn 2012 that the significance of the changes became clear, when the government announced plans to provide the Academy with an austerity-busting budget of 2.5 billion forints, along with ownership of the Műcsarnok, the country's most prominent art venue, with effect from 1 January 2013. In addition, the ultra conservative Academy will have a say in the awarding of scholarships and prizes, appointments to art and the power to influence the decisions of the NKA or National Cultural Fund, the main source of arts funding in Hungary. Extraordinarily, there are even

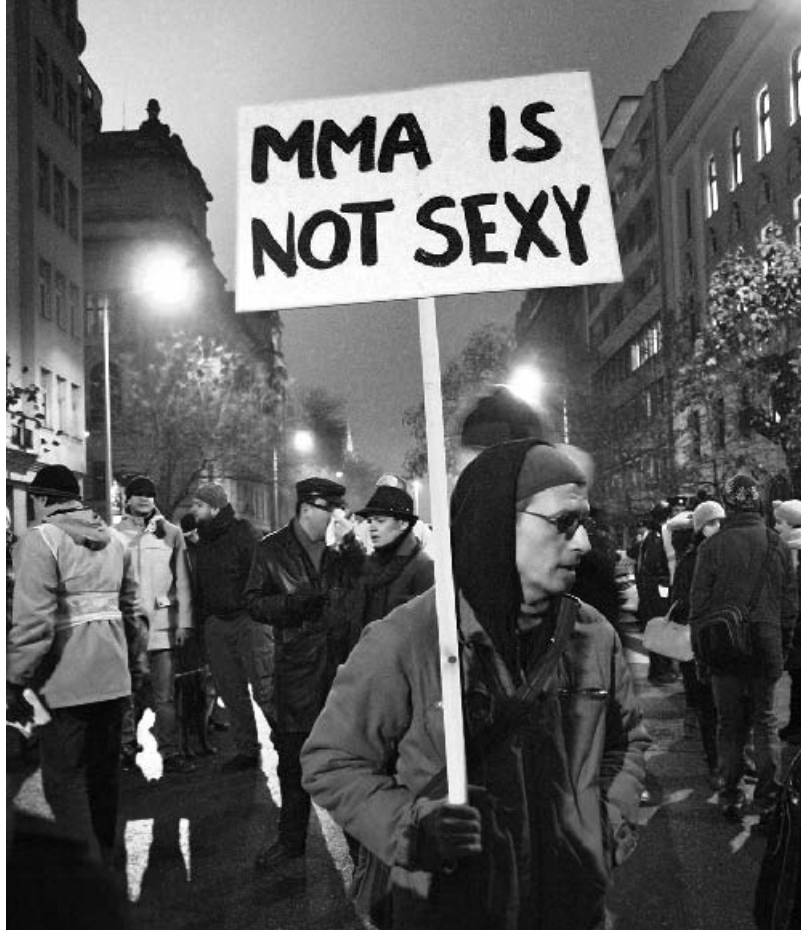
MAJA and REUBEN FOWKES are contemporary art historians and curators. Their curatorial projects include the *Revolution Trilogy* (2006–2009), the SocialEast Forum seminar series (since 2006), and the annual Symposium on Sustainability and Contemporary Art at Central European University Budapest (since 2006). Their exhibition project *Loophole to Happiness* opens at Trafó Gallery Budapest in November 2010.

Still images from *Dancing on the Stairs*, video, 1'48"



Budapest, 2012, 10 december, *Dancing on the stair*, photo: Bea Kallós

Human Platform Demonstration, Budapest, 17.12.2012, photo: Gabriella Csozó



plans for an MMA-run Institute of Research in Art Theory, to be established this summer in downtown Budapest, indicating that the takeover has ambitions to purify Hungarian art history as well as contemporary art.

The strange reality of the MMA burst into public consciousness in November 2012 like a YouTube clip gone viral, with the bizarre spectacle provided by its president, György Fekete, becoming an instant source of seditious humour. Along with his arcane appearance – he sports a distinctive self-trimmed haircut unchanged since the 1950s, comments made since he was thrust into the limelight, including veiled anti-Semitic jibes disputing the Hungarianness of writer György Konrád and his view that the criteria for membership of the MMA should include a clear sense of “national duty”, have turned the octogenarian ultra nationalist into a figure of fun for the opposition, who printed a range of Fekete masks to be worn at demos. Like a dreadful throwback to the Kádár era, the ranks of his new Academy are dominated by old, forgotten faces, many of whom one suspects have swallowed any misgivings they might have about Fekete’s cultural agenda for a poverty-beating monthly stipend payable to all 250 full members.

The announcement of the plan to hand over the Műcsarnok to the MMA sent shockwaves through the art world and has driven many politically-reserved art professionals to protest. Along with an online petition, a protest letter from the Hungarian branch of the International Association of Art Critics (IAAC), and another from the Studio of Young Artists (FKSE), the Hungarian art world has responded with direct actions that put the interventionist strategies of public art to good effect. These have ranged from an action to declare the Műcsarnok to be a site of national remembrance in a candle lit ceremony, to organising a Gangnam style protest on the steps of the building with gallery owners and the former director joining the dance and linking up with student protesters, carrying media-friendly conceptual banners such as “the MMA is not sexy”.

The most successful direct action was also the most courageous and involved a group of Free Artists gate-crashing the annual meeting of the Academy on 15 December 2012 and attempting to unfurl a protest banner across the podium that read “The MMA is exclusionary, art is free”. This was immediately met with a degree of brutality and intolerance that would be out of place in any normal art setting, with the press on hand to document the forcible ejection of the demonstrators from the meeting. The most dramatic image, which shows artist Csaba Nemes having his face squashed by a portfolio, has itself been memorialised – as if for a future iconography of the protest movement once victory over the MMA is achieved – in a drawing based on the original photograph. Further artistic protests directed against the MMA takeover include the curatorial project *Stand Out Every Week* that invites an artist to make an intervention in front of the Műcsarnok, with Emese Benczúr’s gesture in chalk “Don’t let time wash it away” bearing witness to the imminent threat facing contemporary Hungarian art.

The struggle for control of Hungarian art has brought the professional art world face to face with a group of malcontents who until recently it was safe to completely ignore. From one angle, what is happening is the revenge of those who in the past felt hurt and sidelined by mainstream galleries and excluded from government funding, a lumpenproletariat of provincial Sunday painters who finally have the chance to turn the tables on the metropolitan intellectuals, storming their elitist citadels to impose their own version of artistic culture. However it’s not just the ultras from the MMA that the progressives have to deal with now, but also a substantial rump of fellow travellers within the art world who for opportunistic reasons have decided to dance to the government’s tune. That the political fault line running through Hungarian society also divides the scene was shown by the number of people who signed a petition in support of Műcsarnok director Gábor Gulyás after his half-hearted resignation or who participated in his summer 2012 show *Mi a Magyar?*

În teoria artei, condus de MMA, în această vară, în zona centrală a Budapestei, indicând faptul că preluarea vizează purificarea istoriei artei maghiare, precum și a artei contemporane.

Ciudățenia reprezentată de MMA a izbucnit la nivelul conștiinței publice în noiembrie 2012, asemenea unui videoclip viral de pe YouTube, cu ocazia spectacolului bizar oferit de președintele acesteia, György Fekete, devenit o sursă imediată de umor răzvrătit. Pe lângă aspectul lui fizic curios – are o tunsoare caracteristică pe care și-o face singur, neschimbată din anii 1950 –, afirmațiile făcute de când a fost împins în lumina reflectoarelor, inclusiv remarcile voalat antisemite care contestau originile maghiare ale scriitorului György Konrád și punctul său de vedere cum că criteriile de aderare la MMA ar trebui să includă un sentiment clar al „datoriei naționale”, l-au transformat pe octogenarul ultranaționalist într-o sursă de amuzament pentru opoziție, care a tipărit o serie de măști cu chipul lui Fekete pentru a fi purtate la demonstrații. Ca o întoarcere îngrozitoare în epoca lui Kádár, efectivul noii sale Academii e dominat de figuri bătrâne, uitate, dintre care multe se pare că au dat la o parte orice îndoieli pe care le-ar putea avea cu privire la agenda culturală a lui Fekete pentru o leafă lunară ce-i scoate din sărăcie, plătită tuturor celor 250 de membri plini.

Anunțul planului de a da Múcsarnok pe mîna Academiei de Arte a produs o undă de șoc în lumea artei și i-a determinat pe mulți profesioniști, rezervați din punct de vedere politic, să protesteze. Pe lângă o petiție online, o scrisoare de protest din partea filialei maghiare a Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (IAAC) și o alta, din partea Atelierului Asociației Tinerilor Artiști (FKSE), lumea artei maghiare a reacționat prin acțiuni directe care au folosit în mod eficient strategiile intervenționiste ale artei publice. Acestea au variat de la o acțiune care declara Múcsarnok un loc de comemorare națională, într-o ceremonie desfășurată la lumina lumînărilor, la organizarea unui protest în cheie Gangnam style, pe treptele clădirii, în timpul căruia proprietarii de galerii și fostul director au dansat și s-au unit cu studenții protestatari, purtînd bannere conceptuale *media-friendly*, cu mesaje precum „MMA nu este sexy”. Cea mai de succes acțiune directă a fost și cea mai curajoasă și a implicat un grup de Artiști Liberi care au năvălit la reuniunea anuală a Academiei, pe 15 decembrie 2012, în încercarea de a desfășura la prezidiu un banner de protest pe care scria „MMA exclude, arta este liberă”. Această acțiune a fost imediat întâmpinată cu un nivel de brutalitate și intoleranță care nu ar avea ce căuta într-un cadru artistic normal, cu presa de față ca să ia act de evacuarea cu forța a demonstrațiilor de la reuniune. Imaginea cea mai dramatică, care-l înfățișează pe artistul Csaba Nemes cu fața strivită de un portofoliu, a fost immortalizată – de parcă pentru a contribui la o viitoare iconografie a mișcării de protest, odată obținută victoria asupra MMA – într-un desen bazat pe fotografia originală. Printre alte proteste artistice față de acapararea de putere a MMA se numără și proiectul curatorial *Stand Out Every Week* [Ridică-te în fiecare săptămînă], prin care cîte un artist este invitat la o intervenție în fața Múcsarnok, cu gestul lui Emese Benczúr de a scrie cu creta „Nu lăsa ca timpul s-o ștergă” depunînd mărturie pentru iminenta amenințare la adresa artei maghiare contemporane.

Lupta pentru controlul artei maghiare a pus lumea artei profesioniste față în față cu un grup de nemulțumiți pe care, pînă de curînd, puteai liniștit să-l ignori cu totul. Dintr-un punct de vedere, ceea ce se întîmplă reprezintă răzbunarea celor care în trecut s-au simțit vexați și marginalizați de principalele galerii și excluși de la finanțări guvernamentale, un lumpenproletariat al pictorilor provinciali de duminică care aveau, în sfîrșit, ocazia de a se întoarce împotriva intelectualilor metropolitani, luînd cu asalt fortărețele lor elitiste pentru a-și impune propria variantă de cultură artistică. Cu toate acestea, progresiștii nu se confruntă acum doar cu ultrașii din MMA, ci și cu



Péter Donka

Poet László Fábíán Vári, as hitting painter Csaba Nemes, member of the Free Artists on the face with his folder during the general assembly of the Hungarian Academy of Arts. Based on a photo by István Huszti



Emese Benczúr

Don't Let Time Wash it Away, 2013, realised as part of the project Kivül tágas/Outer Space, photo: Sári Ember

un număr substanțial de tovarăși de drum care li s-au alăturat din lumea artistică și care, din motive oportuniste, au decis să danseze după cum cîntă guvernul. Faptul că falia politică ce traversează societatea maghiară împarte și scena artistică a fost demonstrat de numărul de persoane care au semnat petiția de susținere a lui Gábor Gulyás, directorul Múcsarnok, în urma demisiei cu o jumătate de gură a acestuia, sau de numărul celor care au participat la spectacolul acestuia *Mi a Magyar?* [Ce înseamnă maghiar?] în vara lui 2012, care, în mod clar, peria ideologia oficială, într-un moment în care majoritatea celor din lumea artistică locală boicotau Múcsarnok, în semn de protest față de modul în care Gulyás fusese numit.

Probabil că merită menționat faptul că revenirea în centrul atenției, în Ungaria, a mărcii distincte de politici de dreapta a lui Viktor Orbán a coincis, de asemenea, cu debutul unei ere de austeritate, care a adus modificări semnificative tonului și imaginii de sine a globalizării. În cadrul lumii artistice, acest lucru e vizibil în sentimentul că arta contemporană, ca gen recognoscibil al producției artistice asociate cu ascensiunea culturii bienale și cu aprecierea reciprocă a beneficiilor și posibilităților globalismului, s-ar putea să fi dispărut în 2008, când s-a spart buba. În Europa de Est, discursul anterior dominant al tranziției s-a evaporat brusc, direcția călătoriei colective și destinația finală fiind mult mai puțin clare decît în orice alt moment de la căderea comunismului. Răsturnarea culturală din Ungaria reflectă și ea acest proces de reorientare și îndepărtare de un model de globalizare bazat pe libera circulație a capitalului, fără nicio preocupare pentru impactul social sau asupra mediului, deși identitarismul naționalist propus de susținătorii regimului nu are nimic în comun cu agenda mișcării împotriva globalizării.

Deși compromisul cultural de după 1989 a fost rupt de dreapta, în prezent există un număr tot mai mare de oameni din lumea artei maghiare care nu cer revenirea la statu-quo-ul anterior, ci crearea a ceva mai bun. Subiectele luate în discuție variază de la reforma procedurii de numire a directorilor de muzee la reînnoirea mult așteptată a educației artistice, care încă este foarte mult înclinată spre subiecte tradiționale, mai degrabă decît spre pregătirea studenților pentru un viitor în arta contemporană. Probabil că subiectul cel mai sensibil este modalitatea prin care se poate realiza reorientarea atenției instituționale a artelor dinspre preocuparea pentru cadrul național spre o perspectivă mai internaționalistă și cosmopolită. La momentul scrierii acestui material, este încă neclar dacă lumea artei maghiare, care și-a găsit brusc vocea ca opoziție la schimbările potențial dezastruoase promise de MMA, va reuși sau nu să înfrîngă acest „puci cultural”, pe termen scurt. Însă, pînă la urmă, cele mai bune argumente sînt de partea artei libere.

(What is Hungarian?), which clearly pandered to official ideology, at a time when the majority in the local art world were boycotting the Múcsarnok in protest at the way he was appointed. It is perhaps worth noting that the return of Viktor Orbán's distinctive brand of rightwing politics to centre stage in Hungary also coincided with the onset of the age of austerity, which has brought significant changes to the tone and self-image of globalisation. Within the art world this is manifest in the sentiment that contemporary art, as a recognisable genre of artistic production associated with the rise of biennial culture and the mutual appreciation of the profits and possibilities of globalism, may actually have come to an end in 2008 when the bubble burst. Within Eastern Europe, the previously dominant discourse of transition suddenly evaporated, with the direction of the collective journey and the ultimate destination appearing less sure than at any time since the fall of communism. The cultural upheaval in Hungary also reflects this process of reorientation away from a model of globalisation based on the free flow of capital with no concern for social or environmental impacts, although the nationalist identitarianism proposed by regime apologists has nothing in common with the agenda of the counter-globalisation movement. While the post-89 cultural compromise was broken by the right, there are now a growing number of people in the Hungarian art world who are demanding not a return to the previous status quo, but the creation of something better. Issues that are up for discussion range from reform of the procedure for appointing museum directors to the long overdue renewal of art education, which is still very much weighted towards traditional subjects, rather than preparing students for a future in contemporary art. Perhaps the most sensitive issue is how to achieve a reorientation of the institutional focus of the arts away from a preoccupation with the national frame towards a more internationalist and cosmopolitan outlook. At the time of writing, it is still unclear whether the Hungarian art world, which has suddenly found its voice in opposition to the potentially disastrous changes promised by the MMA, will succeed in defeating this “cultural putsch” in the short term. However, at the end of the day all the best arguments are on the side of free art.

Traducere de Alex Moldovan



I am talking about something happening right here, right now, Lee H. Jones and YES! Association/Föreningen JAI, within the framework of BODY OF WORK, a project by Lucie Fontaine at IASPIS in Stockholm, May 2012, photo: YES! Association/Föreningen JAI



Propriile sale cuvinte

Interviu cu Lee H. Jones realizat de Marcel Janco

LEE H. JONES este un foarte apreciat intelectual organic, un gânditor activist și un renumit vorbitor. Jones este și o figură bine-cunoscută în comunitatea activiștilor, în special în cadrul Mișcării.

Marcel Janco ➡ *Aș dori să încep interviul nostru cu modul în care te autodefinesti: „intelectual organic” și „gânditor activist”. Ai putea să îmi spui mai multe? Mai ales despre „intelectualul organic”.*

Lee H. Jones ➡ Timp de câțiva ani noi am lucrat sub pseudonimul „Antonio Gramsci”. Munca pe care noi am dezvoltat-o din această postură e destul de bine cunoscută, iar unul dintre conceptele articulate era „intelectualul organic”. Pe scurt, el presupune necesitatea ca intelectualul să aibă o funcție socială, o gândire practică, capacitate de organizare. Totodată a fost important pentru noi să diferențiem acest intelectual nou, intelectualul organic, ca fiind altceva decât intelighenția tradițională, care se autopercepe (în mod eronat) ca fiind o categorie separată de societate. Credem că e important să insistăm asupra acestei poziții și azi. Noțiunea „gânditorului activist” e în anumite moduri similară. Ea s-a dezvoltat de-a lungul prieteniei de o viață și a discuțiilor mele cu Hannah Arendt. Ideea ei accentuează faptul că nu e niciodată îndeajuns doar să gîndești; să fii doar un gânditor e prea pasiv, în schimb o *activare* a acelei gândiri e crucială. Pentru noi nu e nicio urmă de îndoială că abilitatea de a acționa este cea mai periculoasă dintre abilitățile și posibilitățile noastre. Sfera politică ia naștere în mod direct din modul de a acționa împreună, din „împărtășirea cuvintelor și a faptelor”. Astfel, acțiunea nu are doar cea mai intimă relație cu lumea publică ce ne e comună tuturor; ci e unica activitate ce o constituie.

➡ *În faimosul – ori scandalosul – tău discurs de la Moderna Museet din Stockholm ai abordat probleme politice importante, printre care starea omogenă a instituțiilor de artă și prevalența lor actuală. În Suedia situația e chiar extremă, cu atât mai mult dacă luăm în considerare faptul că Moderna Museet a devenit anul acesta subiectul unui scandal atunci cînd ministrul culturii, Lena Adelsohn Liljeroth, a fost surprinsă mimînd o mutilare genitală pe un tort făcut de Makode Aj Linde ce înfățișa o femeie de culoare goală. Cu multă minte, cineva a remarcat că adevăratul scandal nu era tortul ori ministrul culturii săvîrșind gestul de a-l tăia, ci mai degrabă faptul că publicul ce asista la evenimentul artistic era în întregime sa alb și blond. Ai vrea să vorbești despre asta?*

➡ În toamna lui 2010, cînd am fost invitat să vin să vorbesc la Moderna Museet de la Stockholm, alegerile generale tocmai se încheiaseră și pentru prima dată un partid antiimigraționist cu un trecut neonazist a obținut mandate în parlament, iar coaliția de centru-dreapta a rămas la putere. Am decis că era necesar să îmi încep prezentarea la așa-zisul „Seminar de o zi asupra strategiilor și metodelor feministe” postulînd că *SUEDIA E O ȚARĂ RASISTĂ*, și asta am și făcut.

În general, cred că marele scandal e faptul că în Suedia majoritatea oamenilor încă ignoră trecutul rasist al țării, pîrînd a ezita să înțeleagă situația actuală și să admită rasismul dinăuntru fiecăruia dintre noi. Nimeni nu se poate menține în afara acestei lumi neoliberale, rasiste, sexiste, homofobe în care trăim cu toții împreună. Sînt multe de spus despre „scandalul tortului”. Îl văd ca pe o lucrare în desfășura-

MARCEL JANCO e curator și scriitor activînd la Cluj, cofondator al Galeriei Sabot.

JONES’ OWN WORDS

An Interview with Lee H. Jones by Marcel Janco

LEE H. JONES is a highly acclaimed organic intellectual, an activist thinker and a celebrated public speaker. Jones is also a well-known figure in the activist community in particular within the Movement.

Marcel Janco ➡ *I would like to start our interview with the way you define yourself: “organic intellectual” and “activist thinker”. Could you please tell me more? Especially about “organic intellectual”.*

Lee H. Jones ➡ For a few years we worked under the pseudonym “Antonio Gramsci”. The work we developed from that position is rather well known and one of the concepts we articulated was the “organic intellectual”. In short it demands that the intellectual has to have a social function, be practically minded, be able to organize. It was also important for us to distinguish this new intellectual, the organic intellectual, as something else than the traditional intelligentsia, which sees itself (wrongly) as a class apart from society. We think it is important to insist on this position still today. The notion of the “activist thinker” is in ways similar. It is developed through my lifelong friendship and discussions with Hannah Arendt. It puts emphasis on the fact that it is never enough just to think; to be merely a thinker is too passive, instead an *activation* of that thinking is crucial. For us there is no doubt that the ability to act is the most dangerous of our abilities and possibilities. The political realm rises directly out of acting together, the “sharing of words and deeds”. Thus action does not only have the most intimate relationship to the public world common to us all, but is the one activity, which constitutes it.

➡ *Your famous – or infamous – public speech at the Moderna Museet in Stockholm addressed important political issues, among which the homogenous state of the art institution and its current pre-dominance. The situation is quite extreme in Sweden especially if you consider that the Moderna Museet became the subject of a scandal this year when minister of culture Lena Adelsohn Liljeroth was pictured enacting female genital mutilation on a cake depicting a naked black woman made by Makode Aj Linde. Someone very wisely observed that the real scandal was not the cake or the minister of culture doing the cut but rather the fact the entire audience attending the art event was in fact white and blonde. Would you like to comment on that?*

➡ When I was invited to come and speak at the Moderna Museet in Stockholm in the fall of 2010, the general election had just taken place and for the first time an anti-immigrant party with a neo-Nazi past got mandates in the parliament, and the center-right coalition stayed in power. I decided I had to begin my lecture at the so-called “One-Day Seminar on Feminist Strategies and Methods” by stating *SWEDEN IS A RACIST COUNTRY*, and so I did. In general, I think the big scandal is that the majority of the people in Sweden still neglect the nation’s racist past, and seem irresolute to grasp the situation of today and to acknowledge the racism within

MARCEL JANCO is curator and writer based in Cluj and the co-founder of Sabot Gallery.

re: tortul în sine, performance-ul lui Makode Aj Linde cuprins în ea, ministrul culturii tăindu-l, toată un zîmbet, hrănindu-l apoi pe artist (care a stat drept „capul” tortului) cu el, prezența mass-mediei, reacția publicului, Asociația Națională Africano-Suedeză condamnînd pentru rasism tortul și pe ministrul care l-a tăiat, „scandalul” care a urmat, schimbarea de atitudine, într-o oarecare măsură, cînd s-a dovedit că tortul a fost realizat de un artist afro-suedez care a problematizat rasismul din Suedia lucrînd de-a lungul anilor cu figura feței de culoare în diferite contexte. Acest performance în derulare a evidențiat o serie de chestiuni despre o serie de condiții. Una peste alta: există o masivă lipsă de reprezentare a afro-suedezielor în viața publică din Suedia, în cadrul culturii, precum și în alte sfere, ceea ce e absolut inacceptabil. Mai mult decît atît, în Suedia există din plin un rasism ostentativ și o enormă nai-vitate în privința rasismului.

Însă, da, pentru a răspunde exact întrebării tale, în public a fost o majoritate covîrșitoare de oameni albi. Dar în aceeași zi, în același context al „World Art Day” [Ziua Mondială a Artei], a avut loc o masă rotundă cu artiștii Tania Bruguera, din Cuba, Marina Napruskina, din Belarus, și criticul de artă și curatorul Niilofur Farrukh, din Pakistan. Ei au fost prezenți, însă au apărut ca fiind complet invizibili din moment ce ideea prevalentă despre acest eveniment e că „publicul a fost în întregime suedez, alb și blond”. Astfel, aici, în această poveste, e încă un exemplu al modului în care operează rasismul. Nimeni n-a considerat demn de a fi subliniat ori reluat ceea ce aveau ei de spus.

Asta mă face să mă gîndesc la prezentarea mea de la Moderna Museet. Îmi închipuiam un public ce avea să fie întocmai „suedez, alb și blond” și mi-am alcătuit discursul raportîndu-mă la asta. Desigur, majoritatea celor din public s-au încadrat în această caracterizare, dar cum rămîne cu cei puțini care nu au făcut-o? Cu cei pe care am vrut să îi încurajez, dar în schimb i-am dezamăgit și i-am rănit? Cu cei care s-au identificat cu mine în primă instanță, dar care mai apoi m-au înțeles pe mine și discursul meu ca fiind un simplu joc, un performance, o minciună, o escrocherie, cînd vorbele pe care le-am împărtășit, dacă erau spuse din inimă, nu își aveau originea acolo, ele erau repetarea cuvintelor altuia, dar am insistat să repet aceste cuvinte cruciale. A fost de-adevăratarea și nu mi-am pronunțat „propriile cuvinte”. Cine vorbește vreodată cu propriile cuvinte? De ce e cererea pentru autenticitate cu atît mai puternică din partea oamenilor cu anumite corpuri, cu o anume culoare a pielii, cînd această cerere nu se aplică tuturor? Acestea sînt întrebări ce persistă. Acestea fiind spuse, în Suedia există pînă la urmă o dezbatere publică vie asupra rasismului, stîrnită de „scandalul tortului” și de alte cîteva lucrări recente în domeniul filmului și al animației/ilustrației. Adesea lucrurile se petrec așa: lucrările sînt identificate ca fiind „rasiste” pe baza unui set de argumente deseori bine fondate. Autorii acestor lucrări, indignați, resping această acuzație și își construiesc apărarea pe un alt set de argumente, încearcă să convingă, să fie mai isteți, să identifice „adevărata” rasism în altă parte, să ceară îndurare. De parcă ar fi posibil să se ajungă la un consens ori la un capăt, să se găsească un răspuns obiectiv la întrebarea ce este rasismul, cu un cîștigător și un perdant în dezbateri. Indiferent care ar fi intențiile artistului, dacă cineva consideră o lucrare ca fiind rasistă, lucrarea e *rasistă* pentru acea persoană (și poate pentru mulți alții), și gata. Pur și simplu trebuie să te confrunți cu asta, și doare. Să ascuți, să înveți, să fii umil și să încerci iar.

La ora actuală în Suedia sînt cîțiva oameni foarte curajoși și deștepți care fac o muncă fantastică educînd publicul, ceva ce instituțiile educative de rînd nu au reușit aparent să o facă; Ylva Habel, Josette Bushell-Mingo, Lawen Mohtadi, Victoria Kawesa, Athena Farrokhzad și Oivvio Polite, ca să numesc doar pe cîțiva dintre ei.

➡ Următoarea mea întrebare e legată de conferința telefonică pe care ai susținut-o la IASPIS în Stockholm, parte din seria de discuții și expoziții intitulată Body of

us all. No one can stand outside this neo-liberal, racist, sexist, homophobic world in which we are living together.

There is a lot to say about the “cake scandal”. I see it as a process based work: the cake itself, Makode Aj Linde’s performance within it, the smiling minister of culture cutting it, then feeding it to the artist (who made up the “head” of the cake) the media’s presence, the audience’s reaction, the African Swedish National Association condemning the cake and the ministers cutting as being racist, the “scandal” that followed, the tone that changed slightly when it turned out that the cake was made by an Afro-Swedish artist who has problematized racism in Sweden through working with the black face figure in different contexts for years. This ongoing performance pointed out a number of things about a number of conditions. End point: There is a huge underrepresentation of Afro-Swedes in Swedish public life, within culture, as well as in other spheres, which is totally unacceptable. Furthermore, there is a lot of blatant racism and a tremendous naiveté about racism in Sweden.

But, when answering your specific question, yes, there was devastating majority of white people in the audience. But on the same day, within the same context “World Art Day” there was a panel discussion with artists Tania Bruguera, Cuba, Marina Napruskina, Belarus, and art critic and curator Niilofur Farrukh, Pakistan. They were present, but rendered totally invisible since the prevailing idea about this event is that “the entire audience was Swedish, white and blonde”. So here is yet another example of how racism operates within this story. What they had to say nobody thought worth repeating or highlighting. It makes me think of my lecture at Moderna Museet. I had in mind exactly an audience that would be “Swedish, white and blonde”, and composed my talk in relation to that. Of course the majority in the audience fitted this description, but what about the other few that didn’t? The ones I wanted to encourage but instead disappointed and hurt? The ones who first identified with me but then comprehended me and my lecture as merely an act, a performance, a lie, a scam, when the words I shared were spoken directly from my heart, not originating from there, they were other’s words repeated, I insisted on repeating these crucial words. It was real and I didn’t speak “my own words”. Who does ever speak their own words? Why is the demand for authenticity so much stronger on people with certain bodies, certain skin color, when that demand doesn’t apply to everybody? These are questions that linger.

All that said, in Sweden there is finally a lively, public discussion around racism spurred by the “cake scandal” and some other recent works within film and animation/illustration. Often it goes as follows: The works are pointed out as “racist” based on a number of often well-grounded arguments. The authors of these works indignantly defy this accusation, and build their defense on another set of arguments, try to convince, be smarter, point to “real” racism elsewhere, plead for mercy. As if it would be possible to reach consensus or an end point, find an objective answer to what racism is, with one winner and one loser in the debate. If somebody considers a work racist, whatever the intention of the artist may be, the work is *racist* for that person (and probably for many others), end of story. You simply have to deal with it and it hurts. Listen, learn, be humble and try again. Right now there are some very smart and courageous people in Sweden who are doing a fantastic job educating the public, something the regular pedagogical institutions seemingly have failed with; Ylva Habel, Josette Bushell-Mingo, Lawen Mohtadi, Victoria Kawesa, Athena Farrokhzad and Oivvio Polite to name just a few.

➡ My next question is about the telephone lecture you gave at IASPIS in Stockholm as part of the series of talks and exhibitions called Body of Work. From what I know one of the texts you read was authored in fact by somebody else; it was a declaration of how this person felt oppressed by the rules of the institution this person was currently working for. Are you always giving up authorship or this was exceptional? And if so, do you see this as a new kind of authorship?

Work [Corpus]. Din cîte știu, unul dintre textele pe care le-ai citit îl are ca autor de fapt pe altcineva; a fost o declarație a modului în care această persoană s-a simțit oprimată de regulile instituției pentru care lucra la acel moment. Renunți întotdeauna la instanța auctorială ori asta a fost o excepție? Și, dacă da, vezi asta ca fiind o nouă formă de auctorialitate?

➡ De fapt, două dintre textele pe care le-am prezentat au avut ca autor pe alții, care au ales să rămînă anonimi. Așa că, am putea spune despre cei doi scriitori anonimi că au renunțat la paternitatea lor auctorială, dar, pe de altă parte, nu știm dacă poveștile îi au pe ei la origine. Cele două povești nu sînt neobișnuite ori senzaționale în niciun fel, ci mai cu-rînd destul de comune. Cu toate acestea, nu am revendicat auctorialitatea textelor, nici nu am renunțat la auctorialitate. Nu cred că există ceva ca „propriile cuvinte ale cuiva”. Poveștile lor au fost transmise prin vocea mea, au fost pronunțate, articulate, au ajuns prin linia telefonică la celălalt capăt al lumii și au rezonat în acea încăpere la IASPIS. Cuvintele și-au revendicat sensul în momentul în care au fost primite de auditoriul prezent în acea încăpere. Nu consider asta ca o nouă formă de auctorialitate; din contra, e veche de cînd lumea.

➡ Deseori lucrezi în colaborare cu cei de la YES! Association/Föreningen JAI!, o asociație separatistă pentru artiștii ale căror practici și activități sînt influențate de feminism, dintr-o perspectivă a interferențelor. Ai putea să-ți definești relația cu membrii ei?

➡ Da, am lucrat cu și prin intermediul YES! Association/Föreningen JAI!. Prefer să nu intru în detalii în ceea ce privește relația mea cu membrii acesteia (sînt suficiente bîrfe deja pe acest subiect), însă îți pot spune că lucrăm cu toții din greu să sfidăm o încadrare anume. În momentul de față există o presiune puternică din partea societății pentru definirea și ordonarea ierarhică a relațiilor noastre: din punct de vedere legal, economic și reproductiv. Încercăm să ne împotrivim și să ne preocupăm de un mod de existență la confluența dintre a fi colegi de muncă, prieteni, colaboratori, amănți, cea mai întunecată temere a noastră, camarazi, adversari, cauze ale suferinței celuilalt, prieteni imaginari, proiecții, speranțele noastre pentru viitor. Uneori înclinînd mai mult către una ori către alta.

➡ Sven Lütticken a scris recent: „Termenul «performance» e alunecos chiar și în contextele relativ bine definite. În economia zilelor noastre, acesta nu se referă doar la productivitatea muncii individului, ci și la autoprezentarea sa cvasiteatrală, reprezentarea de sine a individului într-o economie în care munca a devenit mai dependentă de factori imateriali. Ca artist ori scriitor ori curator, performezi în momentul în care îți faci treaba, însă munca ta include deopotrivă susținerea discursurilor, participarea la inaugurări, să fii în locul potrivit la momentul potrivit. Astfel, să transcenzi limitele domeniului specific al artei performative e ceea ce aș numi performance-ul general ca fundament al muncii noi”. Vezi vreo conexiune în raport cu ceea ce faci?

➡ Personal, nu văd vreo conexiune. Sînt norocos, în majoritatea cazurilor nici nu exist. Însă înțeleg că, pentru majoritatea oamenilor, asta e situația de cele mai multe ori. Totuși atunci cînd exist, săvîrșesc ceva ori mă comport mereu exact la fel ca oricine altcineva care există într-un fel mai obișnuit, începînd de regulă cu ceea ce numim naștere și cu un sfîrșit numit moarte. Pentru mine a exista este a acționa, a acționa este a exista. Această condiție nu înseamnă că nu trebuie să ne asumăm responsabilitatea pentru gesturile/actele/acțiunile noastre. Din contra, trebuie să acționăm într-un mod etic. Preferăm să utilizăm „a acționa” mai cu-rînd decît „a performa”. Să nu uităm că termenul [englezesc – n. red.] „performance” e alunecos deopotrivă în sensul în care el e deseori confundat cu „performanță”.

➡ Am uitat să precizez că acest citat provine din e-flux journal, o revistă de artă presupus de poststînga publicată de [site-ul] e-flux, ce își datorează existența banilor de la muzee și instituții. Asta relevă numeroase contradicții în cadrul așa-numitului sistem al artei. Cum resimți aceste contradicții? Este posibilă o critică instituțională

➡ In fact two of the texts I presented were authored by other people who choose to remain anonymous. So one might say that the two anonymous writers gave up authorship, but on the other hand, we don’t know if the stories originate from them. The two stories are not unusual or sensational in any way, rather very common. However, I didn’t claim authorship for the texts, nor did I give up authorship. I don’t believe that there is such a thing as “ones’ own words”. Their stories were delivered by my voice, were pronounced, articulated, traveled through the phone line to the other side of the world and resonated in that room at IASPIS. The words claimed their meaning when being received by the listening group present in that room. I don’t think this is a new kind of authorship; on the contrary, it is ancient.

➡ You often work in cooperation with the YES! Association/Föreningen JAI!, a separatist association for art workers whose practises and activities are informed by feminism with an intersectional perspective. Could you please define your relationship to its members?

➡ Yes, I have been working with and through YES! Association/Föreningen JAI!. I prefer not to go into my relationship with its members (enough gossip already on that topic), but I can tell you that we are all working hard to defy definition. There is so much pressure from society today to define and hierarchically order our relationships: legally, economically and reproductively. We try to stand up against that and deal with existing in between being co-workers, friends, collaborators, lovers, our darkest fear, comrades, adversaries, heartbreakers, imaginary friends, projections, our hope for the future. Sometimes leaning more to one or the other.

➡ Sven Lütticken recently wrote: “The term ‘performance’ is slippery even within relatively well-defined contexts. In today’s economy, it not only refers to the productivity of one’s labor but also to one’s actual, quasi-theatrical self-presentation, one’s self-performance in an economy where work has become more dependent on immaterial factors. As an artist or writer or curator, you perform when you do your job, but your job also includes giving talks, going to openings, being in the right place at the right time. Transcending the limits of the specific domain of performance art, then, is what I would call general performance as the basis of the new labor”. Do you see any link to what you do?

➡ I don’t see any link personally. I am lucky, most of the time I don’t exist at all. But I understand that for most people this is the predicament most of the time. When I do exist however, I always perform or act just like everybody else who exists on a more regular basis, with a beginning usually called birth and an end called death. For me existing is acting, acting is existing. This condition does not mean that we don’t have to take responsibility for our performances/acts/actions. On the contrary, we have to act ethically. We prefer using “act” rather than “perform”. Lets not forget that the term “performance” is slippery also in the sense that it is often mixed up with “performativity”.

➡ I forgot to tell that this quote comes from e-flux journal a supposed-to-be post-leftist art magazine published with by e-flux, which exist thanks to the money of museums and institutions. It reveals many contradictions within the so-called art system. How do feel about these contradictions? Is it possible to do institutional critique nowadays? Or is the real institutional critique anything that doesn’t even touch the institution and stays far from that?

➡ I’m not so invested in the art system, per se, but through my work with YES! Association/Föreningen JAI!, I’ve been able to put forward some thinking in relation to this specific context. There are contradictions everywhere in life, not only within the so-called art system. What we feel about these contradictions is not important; the important thing is how we act through them, within them and sometimes beyond them. Institutions are never monolithic and people within institutions can engage in institutional critique, just as well as the “critical artist” from an outside position. It is certainly possible to do institutional critique and sometimes things do change, (things have changed!) but often there is a backlash.

I am speaking to you this afternoon as one of the left-overs

This is OUR house!

Who speaks loudly into the microphone at the conference, takes her shirt off in the nightclub, takes off her panties on stage?

Who wouldn't go to such a bar?

Essentialism is like dynamite or a powerful drug

Who is here, present and ready? We are, and we will turn the tide.

...we refuse to be dignified and rational.

DRAG KINGS, PROMQUEENS, lumpy Lumpenproletariat

Making boundaries, crossing them is drama

We need art that goes without saying

I'm surprised you're even alive, just look at this place,

damn you're A PALE BUNCH!

Who wouldn't go to such a bar?

Foster design: Studio SM

We Will Open a New Front – lecture by Lee H. Jones, YES! Association/Föreningen JAI, poster design Studio SM, Moderna Museet in Stockholm, October 2010, photo: YES! Association/Föreningen JAI

We are the world's darkest past, we are giving shape to the future. We will open a new front.

Sweden is a racist country – this is how I want to begin my speech about feminism today. The racism in your country made me think hard and long about even coming here. My fellow speakers, Tina Rosenberg, Diana Mulinari, Lauren Mulinari are the reason I am here. I would like to thank you and applaud your perseverance and engagement.

I humble and I blush before you. Thanks to all of us for creating this space in which we can imagine a different future than the one introduced to us by the present. Thanks to the fighting feminist movement for securing my safety while I'm here. Thanks for all the temporary political truths in the name of the revolution. Thanks to the artists for continuing the communication, for changing the world and making it a more interesting place. And thank you all for coming! It's so good to be in a room of queers, you make me feel all normal.

I am speaking to you this afternoon as one of the left-overs: one of the weirdoes, the ones who shave their heads, those who don't know how to dress, who worry that they stink. Those who have rotten teeth, the ugly ones; the old hags, the dykes, the frigid, the unfilled, the unfuckable, the neurotics, the psychos, the fat cats, the skinny sluts. Those who have big bellies, who would rather be men, who behave as if they were men. The ones with big asses. Noisy women who destroy everything that comes their way, those whose shyness is due to their hang-ups, those who don't know how to say no, those who are locked up to be controlled. Women with scars, pitiful ones, women who don't turn men on, those with flabby skin and wrinkled faces. Those who dream of plastic surgery, of liposuction, of having their nose broken so it can be reset but can't afford it. Women who look like the back of a bus, those who can only rely on themselves for protection, who don't know how to comfort others, who could care less about their kids.

We often hear that the deconstruction of essentialized identities, which results from an acknowledgment of the contingency and ambiguity of identity itself, renders feminist political action impossible. Many feminists holler that, without the existence of 'women' as a coherent category, we cannot imagine the possibility of a feminist political movement in which women could unite as women in order to formulate and pursue specific feminist aims. To the contrary, I argue, the deconstruction of essential identities is a necessary starting point for those feminists who are committed to a radical democratic politics, because it highlights the variety of social relations to which the principles of liberty and equality should apply. Let's demand that we locate our political identity between what we have inherited and what is not yet born, between what we can only imagine and the histories that constrain and shape that imagination. This is a notion of political identity quite at odds with an identity shaped by fixed social coordinates.

See, essentialism is like dynamite or a powerful drug. Judiciously applied, it can be effective in dismantling unwanted structures or alleviating suffering; uncritically employed, however, it is destructive and addictive. That's why we need to use essentialism with care, we need to use it temporarily and, most importantly, we need to use it strategically. Strategic essentialism is like role-playing, briefly inhabiting the criminal mind in order to understand what makes it tick. The strategic essentialist should act as a good lawyer: when on defence, prod the prosecution's narrative until the cracks begin to appear and when prosecuting, piece together a case by understanding the criminal's motivation.

We need to be alert, decide quickly and without fear or guilt when we need to 'essentialize ourselves' and say yes to a group identity to reach a particular political goal in a particular situation in a particular place at a particular time.

We also need to learn when to say no. We need to distinguish when 'naming' works emancipatorily and leads to increased agency

and we need to learn when it doesn't.

And when we do name we shouldn't be content with naming just a few: lesbians, the lumpenproletariat, Southern Cameroonians, gay men, tranny dykes, Papuans, bisexuals, Assyrians, transmen, Celts, class travelers, Bukarest People, transwomen, queers, lags, Ainu people, dykes, the under privileged, the muff divers, limos, refugees, the shabby chic, bull duggers, the leisure class, queers, when, Aynurans, drama queens, Han Chinese, flaming queens, transies, Afro-Arabs, faeries, gem boys, Lakota Sioux, boxing boys, Romanis, leading gles, the middle class, pitchers, anchors, Saml people, benches, dead ones, Kubyfians, onanopofians, huts, FuMs, MuFs, the middle class to working class, the working class to under class, East Indians, old maids, Kurds, Miss Kitties, Dear Johns, subalterns, the upper middle class, Creoles, inverts, perverts, Pacific Islanders, the sans papiers, girlfriends, Rohingya people, drag kings, prom queens, women, Cherokees, happy people, nouveau riche, alien sexualities, hipsters, Tamil people, small bourgeoisie, freaks, Caucasians, lower working class, the criminals, Faroe Islanders, suicidal, the early trashy, Sahrawi Arabs, the lower middle class, Tutsi Rwandans, gender benders, slaves, the working class, looters, Hutu, upper middle upper class, Dimas people, Mestizos, the white trash, Tibetans, the aristocracy, the filthy rich, Sikhs, wiggers, elandserinos, other genders, Palestinian, the undocumented, Afro-Latinas, nonveniv puuvres, global workers, Uyghurs, seasonal workers, the privileged, the no class and the low class.

I mean, who wouldn't go to such a bar? Unfortunately this is but a fantasy in your somewhat underdeveloped part of the world. You know, some people on the left in the US have faith in you to provide a counter hegemony but I have always said no. Because turning to Europe in a time like this would be turning 'right', that is, the wrong way. Three worlds or four is always better than one, (first), that's what I've always said. I'm serious, everyone. I have just called out – you Europeans need us all! Social, cultural and economical sectors, all parts of your union, need a more heterogeneous population. If you don't act and make allies transnationally, globally, you're going down. I'm surprised you're even alive. Just look at this place; damn you're a pale bunch! But hey, there are those of you who recognize this and who join us as we work collectively towards a more diverse and multiple world. And we will stick together; we'll find each other even in a place like this.

'Cause we are the people in the house and we refuse to be dignified and rational. Dreams, unhappiness and rage is all over this architecture. This building is nothing more than a parenthesis in the excitement called our lives.

Often when we get invited to speak at institutions with a big I, we get a bad taste in our mouths and tend to feel exhausted from the ambivalence that such an invitation brings. Does anybody recognize this feeling? Well, this time I kind of forced myself in.

We are the people in the house and this is our house, so – what do we do and what do we want? Let's scream too loud together and let our high pitched voices crack the fancy windows of this place. Let these walls turn into overcooked spaghetti, soggy and soft and easy to tear. Let the ceiling peel away like dry skin exposed to too much sun. Or we can take command over this space, organize meetings here, order pizza and stay the night. This is OUR house! We can decide if we want this to be the beginning or the end. We can decide if we want to try to change the conditions for who is included and who is excluded. For us, social injustice is a collective problem that requires a collective solution. We have feminism and we have places where we don't have to participate in capitalism. We are communists, we fight capitalism, we want a revolution.

Using words such as Communism, Class Struggle and Revolution will qualify you for a free consultation with a psychiatrist. Which actually is not so bad, in fact, one of our demands is a president that has been to therapy, has cross-dressed and misbehaved. Someone who has been in love and been hurt, who respects sex, has made mistakes and learned from them. Someone who is bent just as much upon destruction as survival. We want a black woman as president. We want three presidents or none at all – whatever comes first.

Affirming non binary structures also entails living without concepts of foundations, origins, and progress, and especially without clear distinction between the real and the fictive, the ideal and the material, the past and the present.

See, gray was the new black, then black was the new black, then brown was the new black, then, if I remember the sequence correctly, navy entered the picture, but well before that dyke was the new feminist, making life – such is visibly my bias – fascinating. Meanwhile gay ditched lesbian, so queer had perforce to be the new gay and now old is the new queer.

Politics is always about domination. It is about naming the political subjectivity and organizing politically around that name. The political task, then, is one of inventing a name around which a political subject can aggregate from the various social struggles through which we are living. This act of the aggregation of the political subject is a moment of counter hegemony. This act is precisely what I desire.

What is exhibited in this fantasy is the possibility of performing and articulating the movement among static choices of identity. It's the movement, all about the action of not quite specifically, all the time, one or the other, that I hope to articulate here. Making boundaries is politics, crossing them is drama. We need to focus on ambivalence rather than 'truth'. Rather than fight for a 'right' or 'true' politics, we might purposefully embrace their impossibility, with an understanding that we cannot determine the meaning of our own acts. It is a giving up of intentionality and the scientific method, a giving in to a politics motivated not by truth or morality but perhaps by love, desire, restlessness, humor, hope, inventiveness, impulse.

We need art that can analyze the workings of capitalism and patriarchy in all their manifestations – ideological, institutional, organizational, subjective.

We need art that will let us think in terms of diversities rather than unities.

We need art that will break the old concepts and traditions of Western art that have systematically construed the world hierarchically in terms of masculine universals and feminine specificities.

We need art that will enable us to articulate alternative ways of thinking about and acting upon gender without either simply reversing the old hierarchies or confirming them.

We need art that will be useful and relevant for political practice, because neither empowerment nor social justice is possible without some sense of what needs to change.

We need also to place greater emphasis on the connections among art, knowledge and power relations.

Aesthetics beyond disciplines.

Aesthetics as a fact of life.

We need art, that goes without saying.

We will reconnect discussions of aesthetics to the base.

We will step outside, hijack buses, abolish prisons, open our flats, lend our grandmother's tent to a homeless person, use the trailer as a mobile library, turn the football field into a hall for the queers and in your uncles' shoes we will toast to the future.

We will do social research and exploration within a context shaped by the hard material

facts, fluctuating passions and affective insabilities that characterize our daily lives.

We will take power by using all available means: a mattress becomes a residency, the bedroom a circus, the living room a meeting space, the police station a daycare center, the bus a class room, the prison an artist residence, the square a dance floor, the workshop an archive, the institution a daytime pizza parlor/night time art class, the military a coffee break, our lives a musical and our homes a university.

Because:

Pedagogy is providing alternatives to the way things are suppose to be.

Pedagogy is all about bodies. (It all happens in bodies.)

Pedagogy is about sexuality.

Pedagogy is about the crime of history, and it happens in a panopticon.

Pedagogy is praxis.

Empowerment is gaining the critical consciousness to unpack hegemonic ideologies.

I have been thinking and talking with others about what it means to make public declarations, public declarations about social relations, about politics. Declarations through words or another language – actions, images, clothes, ways of behaving and reflecting on behavior. By opening our private spaces we turn them into public institutions. A collective phantom, hovering. Reclaiming public spaces makes them PUBLIC.

Let us make one thing clear:

Art does not necessarily have to reflect the hegemonic structures of society.

Art can be organized and based in and around the everyday knowledge and material struggles that structure people's lives.

Art can in fact counter hegemonic structures.

We are the world's darkest past, we are giving shape to the future. We will open a new front.

Who allows themselves, affords themselves, the possibility of risk? Who puts themselves at stake?

Who overcomes fear, acts on thinking without thinking, sees thinking as acting?

Who speaks loudly into the microphone at the conference, takes her shirt off in the nightclub, takes off her panties on stage?

Who goes to another place, stays in one place, who asks you to look after their child for 20 minutes, who goes out to film when it's minus 15 degrees centigrade, who survived a stomach virus?

Who fought for contraceptive rights, homosexuals and anarchism in the late 19th century?

Who cooks for many people without really planning it, fasts for 6 days?

Who refuses to get out of bed, spend money, work, communicate, refuses to identify with any one group or ideology?

Who gets listed in the toilet at a nightclub, hases their look on Georgia O'Keeffe's paintings, who is ready and willing to share the problematic reading of an image?

Who gets to read it, who refuses to look, refuses to leave, to pay, to leave without being paid?

Who is here, present and ready?

We are, and we will turn the tide.

Lee H Jones

Stockholm, October 2010

www.foreningena.org

în ziua de azi? Ori critica instituțională reală e ceva ce nici măcar nu atinge instituțiile și se menține la distanță față de acestea?

► Nu sînt atît de implicat în sistemul artei, în sine, însă prin intermediul muncii mele cu cei de la YES! Association/Föreningen JA!, am fost în măsură să avansez anumite idei în raport cu acest context specific.

Pretutindeni în viață există contradicții, nu doar în așa-numitul sistem al artei. Felul în care *resimțim* aceste contradicții nu e important; ceea ce e important este modul în care *acționăm* prin ele, înăuntrul lor și uneori dincolo de ele. Instituțiile nu sînt niciodată monolitice, iar oamenii din cadrul instituțiilor se pot angaja în critica instituțională în aceeași măsură în care o face „artistul critic” dintr-o poziție externă. Cu certitudine e posibil să faci critică instituțională și uneori lucrurile se schimbă (lucrurile s-au schimbat!), însă deseori există și reacții adverse.

Pare că din ce în ce mai mult critica formulată împotriva și din cadrul mai multor instituții de rang înalt nu e în măsură să demonteze structurile de putere din interiorul acelei instituții în particular; și mai puțin încă se reușește schimbarea ierarhiilor valorice dinăuntrul întregului sistem. Deseori critica instituțională sfîrșește într-un gest estetizat de rezistență politică pe piața artei, și nu ca o forță care să genereze schimbarea în numele căreia, într-un fel sau altul, vorbește. Din nefericire, deseori arta produce întristare.

► *Mîine îți vei susține ultima prelegere – dacă îmi permiți să utilizez cuvîntul prelegere. Care va fi subiectul ei?*

► Egalitate, prietenie și iubire, diversitate, frică, proprietate, auctorialitate, „subiectul adecvat”, capitalism, vinovăție, război: mîine, azi, ieri, mereu, iar și iar.

► *Cine sau ce te inspiră?*

► Corpurile vii din interiorul masei formate de spiritele critice.

► *Asta e ultima mea întrebare: Crezi în diferența dintre realitate și ficțiune?*

► Da și nu. Diferite nu în sensul așezării lor într-o opoziție binară una față de cealaltă. Mai curînd diferite ca gradatîi ale aceluiași. Ficțiunea e întotdeauna ideologică, politică într-un mod în care realitatea cu siguranță poate fi, dar nu cu necesitate. De exemplu, faptul că noi toți îmbătrînim și în cele din urmă trebuie să murim e realitate dincolo de politică și ideologie, însă modul în care ne *confruntăm* cu acest fapt este politic. „Realitatea” e o invenție fictivă. Ficțiunea e întotdeauna o realitate posibilă. Ficțiune e ceea ce ne validează.

Traducere de Anca Bumb

More and more, it seems that critique formulated against and within the larger high status institutions doesn’t manage to dismantle the power structures within that particular institution, and even less manages to change the value hierarchies within the overall system. Often, institutional critique ends up as an aestheticized gesture of political resistance on the art market, and not as a driving force for the change it in some way speaks up for. Unfortunately, often, art makes sad.

► *Tomorrow you will give your last lecture – if you allow me to use the word lecture – what would be its topic?*

► Equality, friendship and love, diversity, fear, ownership, authorship, “the proper subject”, capitalism, guilt, war: tomorrow, today, yesterday, always, again and again.

► *Who or what inspires you?*

► Warm bodies within the mass of critical minds.

► *This is my last question: Do you believe in the difference between fiction and reality?*

► No and yes. Not different as in standing in binary opposition to each other. Rather different in degrees of the same. Fiction is always ideological, political in a way that reality certainly can be, but is not necessarily. For example, the fact that we all grow older and eventually have to die is reality beyond politics and ideology, but how we *deal* with this fact is political. “Reality” is a fictitious invention. Fiction is always a possible reality. Fiction is what validates us.



We Will Open a New Front – lecture by Lee H. Jones, YES! Association/Föreningen JA! together with Lea Robinson, ONE-DAY SEMINAR ON FEMINIST STRATEGIES AND METHODS with Lee H. Jones, Diana Mulinari, Lawen Mohtadi and Tiina Rosenberg at Moderna Museet in Stockholm, October 2010, photo: Moderna Museet



Cum să exersăm imaginarea de utopii reale?

Nataša Antulov

Înainte de a trece la o prezentare de ansamblu a evenimentului *Mine, yours, ours* [Al meu, al tău, al nostru] din acest an, voi începe cu o scurtă introducere în practica organizației Drugo more [Marea Cealaltă], deoarece însăși natura instituțională a organizației și funcționarea sa în sfera mai largă a comunității sînt un bun exemplu de utopie practică, ca și un exemplu pentru ceea ce putem considera o bună concepere a unei instituții.

Drugo more este o organizație nonprofit implicată în „producerea, promovarea, cercetarea, educarea [pentru] și difuzarea de informații din domeniul cultural”¹, fiind un segment important al comunității locale. Ea caută să sporească puterea comunității locale prin dezvoltarea de platforme care să contribuie la dezvoltarea sectorului cultural independent. În contextul croat și regional, Drugo more mai acționează și în scopul descentralizării producției de cunoaștere, precum și al producerii și promovării de evenimente și practici culturale, care sînt extrem de importante din perspectiva vitalității politicilor culturale ale comunității locale, inclusiv la nivel internațional. Pe parcursul ultimilor ani, Drugo more a inițiat proiecte precum *Balkan contemporary* [Balcanii contemporani], ciclul *Educational Nucleus* [Nucleul educativ], *Summer School* [Școala de Vară] și multe altele. Proiectul *Mine, yours, ours* a început în 2006 și a abordat, pînă acum, subiecte precum proprietatea, tranzițiile, consumismul, solidaritatea, rezistența, munca, iar în cea mai recentă ediție, utopiile practice. Cei de la Drugo more descriu *Mine, yours, ours* ca pe „un proiect interdisciplinar complex, culminînd cu un eveniment de mai multe zile ce adună laolaltă teoreticieni, artiști și activiști”². Ediția din acest an a *Mine, yours, ours* vizează conceptul de utopie practică și încearcă să creeze un teren de antrenament pentru gîndirea despre o organizare diferită a sistemului social și despre relații sociale alternative. În acest sens, conceptul de utopie nu e abordat ca un nonloc unde ar fi posibil să se creeze ceva idilic, ci ca un loc unde au loc transformări reale, nu numai la nivelul structurii de bază a societății, cum ar fi cazul unei structuri politice foarte vaste, ci, de asemenea, la nivelul mai limitat al practicilor sociale care nu schimbă sistemul în întregime, ci doar contribuie la transformarea acestuia.

Davor Mišković (unul dintre fondatorii Drugo more) subliniază, în programul festivalului, afirmația Emmei Goldman că ea nu vrea să ia parte la o revoluție în care nu poate dansa. Nu doar că putem înțelege asta ca pe o „nevoie de a păstra binele comun pe care l-am construit”³, așa cum subliniază Mišković, ci și că nu trebuie să uităm și să subestimăm (în cadrul acestui proces de imaginare revoluționară) cunoștințele specifice pe care le găsim în domeniul producției culturale.

Înainte de a arunca o privire asupra programului festivalului, voi încerca o schiță de cadru teoretic pentru conceptul de utopie practică. În cartea *Envisioning Real Utopias* [Imaginarea utopiilor reale]⁴, Erik Olin Wright pune în discuție conceptul de utopie realistă ca pe un construct contradictoriu, necesar pentru dobîndirea unei mai bune înțelegeri a modelului sociopolitic care ar servi drept alternativă la cel curent. Deci ceea ce comunică în primul rînd termenul de utopie realistă este mai degrabă nevoia de a *ne îndepărta de lumea politică, așa cum o vedem*⁵, decît aceea de a fanteza despre pacea și armonia ce vor fi cumva create într-o lume mai bună. De aceea,

NATAŠA ANTULOV este autor dramatic la Rijeka. Pe lîngă dramaturgie, ea face critică de teatru, este artist video și va absolvi un master în dramaturgia performance la Academia de Arte Dramatice din Zagreb.

HOW TO PRACTICE THE ENVISIONING OF REAL UTOPIAS?
Nataša Antulov

Before making an overview on this year’s event *Mine, yours, ours*, I will begin with a short introduction to the practice of the organization Drugo more (The Other Sea) since the very institutional nature of the organization and its function in the sphere of the wider community is a model example of a practical utopia as well as an example of what we can consider to be a good design of institutions. Drugo more is a non-profit organization that engages in “the production, promotion, research, education and dissemination of information in the field of culture”¹ and is an important segment of the local community. They seek to empower the local community by developing platforms that contribute to the development of the independent cultural sector. In Croatian and regional context, Drugo more is working on the decentralization of knowledge production as well as the production and promotion of cultural events and practices, which is extremely important to the vitality of the cultural policy of the local community, as well as those at the international level. During the last few years, Drugo more has initiated projects like *Balkan contemporary*, *Educational Nucleus* cycle, the *Summer School* and many others. *Mine, yours, ours* is a project initiated in 2006 which has addressed thus far the topics of ownership, transitions, consumerism, solidarity, resistance, work, and practical utopias in the most recent edition. Drugo more describes *Mine, yours, ours* as “a complex interdisciplinary project that culminates in a several-day event that brings together theoreticians, artists and activists”². This year’s *Mine, yours, ours* deals with the concept of practical utopia and tries to create a training ground for thinking about a different organization of the social system and alternative social relations. In doing so, the concept of utopia is not approached as a non-place where it would be possible to create an idyll, but as a place where actual transformations are taking place, not only at the level of the basic structure of society, as it would be the case of a very broad political structure, but also at the level of more limited social practices that do not change the system entirely, but contribute to its transformation.

Davor Mišković (one of the founders of Drugo more) highlights in the festival program booklet Emma Goldman’s statement that she doesn’t want to take a part in a revolution in which she cannot dance. Not only that we can understand that as a “need to preserve the common good that we have built”³, as Mišković points it out, but we also must not forget and underestimate (in this revolutionary envisioning) the specific knowledge that we find in the field of cultural production.

Before we take a look on the festival program, I will try to propose a theoretical framework for the concept of practical utopia. In the book *Envisioning Real Utopias*⁴, Erik Olin Wright discusses the concept of realistic utopia as a contradictory construct, necessary in order to acquire a better understanding of the socio-political model that would serve as an alternative to the current one. So what the term realistic utopia primarily communicates is a necessity to *move from the political world as we see it*⁵, rather than to fantasize about the peace and harmony that will somehow be created in a better

NATAŠA ANTULOV is a dramaturge from Rijeka. She works as a dramaturge, theatre critic and video artist and is finishing her M.A. in Performance Dramaturgy at the Academy of Dramatic Arts (Zagreb).

trebuie să negociem între o viziune și structurile sociopolitice reale. Ca demers în direcția viziunilor utopice, analizele lui Wright sînt încercări de a depăși simpla critică a stării actuale, acestea oferind cadrul metodologic și conceptual necesar pentru a crea soluții alternative posibile. În acest sens, Wright vede utopismul realist ca pe un element de bază al științei sociale emancipatoare, necesar în dobîndirea cunoașterii sociale relevante pentru proiectul colectiv de eliminare a diferitelor forme de opresiune umană. În analiza sa, Wright exemplifică noțiunea de utopie reală prin practici ca bugetarea participativă, Wikipedia, bibliotecile publice, cooperativele deținute de lucrători, agricultura urbană pe modelul *community land trust* etc.

Dar pentru a putea vorbi despre un ideal mai cuprinzător de utopie reală, este mai întîi necesar să stabilim diagnosticul și critica sau, după cum subliniază Davor Mišković: „Pentru a afla unde vrem să ajungem, mai întîi trebuie să știm unde ne aflăm în prezent”.⁶ Diaagnoza și critica se bazează pe conceptul de dreptate socială, și anume impunerea cîtorva exigențe etice care să fie prezente deja în chiar proiectul instituțiilor. În cazul lui Erik Olin Wright, conceperea dreptății sociale e strîns legată de o înțelegere radical democratică și egalitară a justiției.

Așadar, conceptul de utopie practică sau utopie reală poate fi integrat într-o metodă științifică al cărei obiectiv este de a se opune anomaliilor sociale generate de capitalism. Însă cum abordează artele provocarea gîndirii utopice? În mod tradițional, se așteaptă ca operele de artă să se concentreze fie pe reprezentarea unui loc perfect, unde utopia este un fel de viziune în roz a iubirii și prosperității, fie pe reprezentarea distopiei ca un avertisment că lucrurile pot sau vor ajunge chiar mai rău decît era de așteptat. Lucrarea artistică tinde să ne reamintească importanța reflecției asupra diferitelor opțiuni de organizare a unei lumi mai puțin distrofice. Performance-ul de deschidere, „Is there life on stage?” [Există viață pe scenă?], prezentat de colectivul de performance BADco. din Zagreb, a fost un foarte bun exemplu pentru modul în care arta poate produce o garnitură de perspective asupra unor subiecte sociopolitice, precum utopia practică, într-un mod diferit față de alte practici sociale. BADco. este un colectiv artistic constînd din patru coregrafi/dansatori, doi dramaturgi, un filosof și un manager de producție. Ierarhia din BADco. este foarte flexibilă și variază de la proiect la proiect, ceea ce diferă substanțial față de alte producții teatrale, iar caracterul eterogen al grupului se reflectă în procesul de luare a deciziilor creative. Ca instituție de artă, spectrul activităților BADco. nu se rezumă la nivelul producției artistice, el îndreptîndu-se spre o zonă mai largă a angajamentului civic. Membrii BADco. sînt activi în domeniul editorial, al organizării de ateliere, forumuri și conferințe publice și în diferite acțiuni civice, precum și în cadrul discursului public în general. În ceea ce privește poetica BADco., ea se concentrează practic asupra cercetării protocoalelor jocului dramatic, ale prezentării și observării în raport cu diverse serii de probleme apărute în urma reflecției asupra unor concepte teoretice, cum ar fi ontologia centrată pe obiect, sau a raportării la discipline precum teoria critică, studiile de film etc. Procedurile lor compoziționale și dramaturgice complexe sînt o provocare la adresa aparatului interpretativ al spectatorilor, nu atît prin aceea că întrebă și sugerează ce este ceva, sau ce înseamnă, cît prin anticiparea întrebării legate de cum anume funcționează.

BADco. și-a prezentat performance-ul ca pe un act de *terraformare*, aceasta fiind definită ca „un proces ipotetic de modificare deliberată a atmosferei, temperaturii, topografiei de suprafață sau a ecologiei unei planete, a unei luni sau a altui corp ceresc pentru a le face să fie similare cu cele de pe Pămînt, în scopul de a le face locuibile pentru organisme terestre”.⁷ Sarcina performativă și dramaturgică efectivă a fost numită „exercițiu de reconfigurare a Pămîntului”.⁸ În acest cadru au fost concepute o serie de acțiuni performative care problematizează actul de „constituire a noi condiții de viață și muncă pe scenă, rețele de relații, ecosisteme, forme de viață, comunități”.⁹

world. Therefore, we need to negotiate between a vision and real socio-political structures. As an effort towards utopian visions, Wright’s analyses are attempts to go beyond the mere criticism of the current state, bringing forth the methodological and conceptual framework necessary to conceive possible alternatives. In this sense, Wright sees realistic utopianism as a core component of emancipatory social science, needed for acquiring the social knowledge relevant to the collective project of eliminating different forms of human oppression. In his analysis, Wright exemplifies concept of real utopia with practices like participatory budgeting, Wikipedia, public libraries, worker-owned cooperatives, urban agriculture with community land trust, etc.

But in order to be able to talk about a more comprehensive ideal of real utopia, it is first necessary to establish the diagnosis and critique, or as Davor Mišković emphasizes: “In order to find out what is the desired point we first need to know where we stand presently.”⁶ Diagnosis and criticism are based on the concept of social justice, that is to say, on placing certain ethical requirements already in the design of institutions. In Erik Olin Wright’s case, a conception of social justice is closely linked with a radically egalitarian democratic understanding of justice.

Thus, the concept of practical utopia or real utopia can be integrated in a scientific method whose goal is confronting the social anomalies generated by capitalism. Now, how are arts dealing with the challenge of utopian thinking? Artistic works are traditionally expected to either focus on the representation of a perfect place, where utopia is a sort of a rosy vision of love and prosperity, or to represent dystopia as a warning that things may or will end up even worse than expected. Artistic work tends to remind us about importance of reflecting about various options of organizing a less dystrophic world.

The opening performance “Is there life on stage?” presented by Zagreb-based collaborative performance collective BADco. was a great example of how art can produce a set of perspectives on socio-political topics like practical utopia in a different way to other social practice. BADco. is an artistic collective consisting of four choreographers/dancers, two playwrights, a philosopher and a production manager. The hierarchy in BADco. is very flexible and varies from project to project, substantially different than in the case of other theater productions, and the heterogeneity of the group is reflected in the decision-making process of creation. As an art institution, BADco.’s spectrum of activity does not stop at the level of art production, being directed to broader civic engagement. BADco.’s members are active in publishing, organizing public workshops, forums, conferences and in various civil actions and the public discourse in general. As for BADco.’s poetics, it basically focuses on researching the protocols of performing, presenting and observing, in relation to various sets of problems arising from the reflection on theoretical concepts such as object-oriented ontology, and from relating to disciplines such as critical theory, film studies etc. Their complex compositional and dramaturgical procedures are challenging the interpretative apparatus of the spectators, not as much by asking and proposing what something is, or what something means, but by anticipating the question of how something works. BADco. announced their performance as an act of *terraforming*, defined as “a hypothetical process of deliberately modifying the atmosphere, temperature, surface topography or ecology of a planet, moon or other body to be similar to those of Earth in order to make it habitable for terrestrial organisms”.⁷ The actual performative and dramaturgical task was named an “exercise in reshaping the Earth”.⁸ Under this framework were designed a set of performative actions that problematize the act of “establishing new conditions for life and work on stage, networks of relations, ecosystems, forms of life, communities”.⁹

BADco. also addressed the trend of so called “documentary theatre” and its assumptions about how “real people” and real (true?) factography creates a new kind of theatrical realness, especially by produc-

BADco. a mers și în direcția așa-numitului „teatru documentar” și a ipotezelor acestuia despre felul cum „oamenii reali” și factografia reală (adevărată?) creează un nou tip de realitate teatrală, în special prin producerea unui nou tip de teatru angajat. Reflecțînd asupra statutului realului în teatru, BADco. insistă că toate relațiile puse în scenă sînt în mod inevitabil ficționalizate. Poate că cel mai bun mod de a descrie abordarea BADco. față de utopia practică e un citat din Nils Norman: „utopia este un instrument analitic care ne permite să privim un spațiu și să dezvăluim critic ceea ce nu se află acolo”.¹⁰ Prin explorarea modurilor de reprezentare în cadrul teatrului și al convențiilor sale ficționale, BADco. oferă instrumente pentru analizarea mecanismelor formatoare ale lumii exterioare într-un mod care se opune practicii folosirii realismului în reprezentări ale lumii exterioare pe scena ficțională. Performance-ul BADco. s-a dovedit o provocare interesantă pentru cadrul conceptual al ediției *Mine, yours, ours* din acest an, în special în raport cu tendința recentă din programele curatoriale și de pe scena artistică, și anume preocuparea sporită față de problema utopismului ca mod de gîndire a ceea ce e de negîndit în capitalismul tîrziu. Teoreticieni, critici și curatori au adus în discuție diferite modalități de realizare a utopiei în forme artistice, dar, în același timp, aplicarea unei tendințe teoretice în praxisul curatorial duce de multe ori la simpla spectacularizare a subiectului.



Babi Badalov
We Who Feel Differently, visual poetry and collages, 2012, courtesy: Drugo more

YKON Game, YKON, site-specific game, 2009–2012, courtesy: Drugo more



În programul expoziției, *Mine, yours, ours* a propus proiectul *From Below, as a Neighbour* [De jos, ca vecin]. Expoziția a constituit cel mai recent capitol din cadrul unei explorări în curs de desfășurare a practicii utopice, începute la congresul „Summit-ul Micronațiunilor“, care a avut loc la Helsinki în 2003. Expoziția cuprinde o instalație *site-specific* de BADco., un film de Armin Maiwald, lansat ca parte a extinsei sale serii „Bibliothek der Sachgeschichten“ (Biblioteca poveștilor factuale), o povestire factuală despre montagnes russes povestită cu ajutorul călătoriei a doi băieți, o călătorie suprarrealistă care pune în discuție posibila transcendență în condițiile rămînerii în același loc. A mai existat, de asemenea, parada stradală coregrafiată de Öyvind Fahlström, *Mao-Hope March* [Marșul Speranței-Mao], precum și explorarea de către Kajsa Dahlberg a potențialului invizibilității reprezentăionale în videoclipul *Female Fist* [Pumnul femeii]. Acest material este un interviu cu o activistă din mediul queer din Copenhaga, filmat cu capacul pus pe obiectiv. Activista vorbește despre inițiativa de a filma un film porno lesbian și de a participa la el pentru a vedea cum asta

ing a new kind of engaged theatre. Reflecting on the status of the real in theatre, BADco. highlights the fact that all staged relations are inevitably fictionalized. Maybe the best way to describe BADco.’s approach to practical utopia would be a Nils Norman quote: “utopia is an analytical tool which enables us to look at a space and critically reveal what is not there.”¹⁰ By exploring the modes of representation in theatrical frame and its fictional conventions, BADco. offers instruments for analyzing the formative mechanisms of the outside world in a way that confronts the practice of using realism in representations of the outside world on the fictional stage. BADco.’s performance proved to be an interesting challenge for the conceptual frame of this year’s *Mine, yours, ours*, especially in relation to the recent trend in curatorial programs and the art scene of being increasingly concerned with the question of utopianism, as a way of thinking the unthinkable in late capitalism. Theorists, critics, and curators have brought into discussion different ways of performing utopia in art forms, but, at the same time, the application of a theoretical trend in curatorial practice often results in the mere spectacularisation of the subject.



Drugo more office, Rijeka, courtesy: Drugo more

ar putea da curs unei reflecții asupra datului perspectival dominant. Acest video este un bun exemplu de manipulare interesantă, de prezentare a invizibilului sau nevăzutului. Deoarece filmul începe și se încheie cu o lungă scenă dintr-o mare piață publică din Copenhaga, pare că artista pune în discuție diferite moduri de reprezentare a ficțiunilor publice și private. De asemenea, există poezie vizuală și colaje de Babi Badalov, *We Who Feel Differently* [Noi, cei care simțim diferit]; o serie de printuri de Carlos Motta; [videoul] *Fiorucci Made Me Hardcore* [Fiorucci m-a făcut „un adevărat“] al lui Mark Leckey. Expoziția a fost însoțită și de o proiecție a documentarului *cult* al lui Jennie Livingston, *Paris is burning* [Parisul în flăcări], care aruncă o privire asupra scenei *drag*, mai precis asupra unei subculturi a latinoamericanilor și negrilor gay din Harlem [din a doua jumătate a anilor '80 – *n. red.*]. Filmul îi prezintă pe protagoniști participînd la baluri fastuoase, purtînd costume cu detalii și machiaje extravagante. Concurenții „defilează“ (ca niște modele) în categorii bazate pe fanteziile și dorințele lor comune, inclusiv categoria „veracitate“ – capacitatea de a juca un alb tipic, heterosexual,



Mark Leckey
Fiorucci Made Me Hardcore, video, 1999, courtesy: Drugo more

In the exhibition program, *Mine, yours, ours* offered the project *From Below, as a Neighbour*. The exhibition constituted the latest chapter from an ongoing exploration of utopian practice which started from the congress “Summit of Micronations“, held in Helsinki in 2003. The exhibition includes a site-specific installation by BADco., an Armin Maiwald film released as part of his long-running series “Bibliothek der Sachgeschichten“ (Library of Factual Stories), a factual story of the roller coaster – narrated trough the journey of two boys, a surreal trip speaking of possible transcendence whilst remaining in the same place. There was also Öyvind Fahlström’s choreographed street parade, *Mao-Hope March*, as well as Kajsa Dahlberg’s exploration of the potential of representational invisibility in the video *Female Fist*. The video is an interview with an activist from the Copenhagen queer milieu, filmed with the lens-cap left on the camera. Activist talks about an initiative to film a lesbian porn movie as well as to participate in it, and to see how it could reflect on the dominant perspectival givens. The video is a nice example of interesting manipulation of showing the invisible or the unseen. Since the film opens and concludes with a long scene from a big



Öyvind Fahlström
Mao-Hope March, video 16 mm, 1966, courtesy: Drugo more



YKON Game, YKON, site-specific game, 2009–2012, courtesy: Drugo more

aparținînd clasei superioare. Filmul lui Livingston este cu siguranță un exemplu pentru felul în care o subcultură și practică marginalizată poate deveni, cu timpul, una printre cele dominante și cum aceste practici își pot schimba propriile paradigme pe măsură ce trec de la invenție la convenție. Evenimentul de încheiere l-a constituit jocul YKON, un joc *site-specific* creat de colectiv artistic YKON. Proiectul își propune să creeze o situație în care participanții își împărtășesc cunoștințele despre concepte utopice existente, cu un efect transformator asupra societății. Inspirat de „World Game“ al lui Buckminster Fuller, creat inițial la începutul anilor 1960 ca o subversiune la jocul militar „War Games“, conceptul jocului propune un sistem pedagogic alternativ. În programul festivalului, jocul YKON a fost cel mai „practic“ eveniment, în sensul unei reflecții asupra a ce este utopia practică și a ce ar putea fi aceasta într-un context politic mai larg. Cel mai important, jocul îi face pe participanți să se gîndească la mecanismele formative de imaginare a unei societăți mai echitabile.

public square in Copenhagen it seems like the artist is discussing different modes of representing private and public fictions. Also included is visual poetry and collages by Babi Badalov, *We Who Feel Differently*; a series of prints by Carlos Motta; Mark Leckey’s *Fiorucci Made Me Hardcore*. Accompanying the exhibition there was also a cinema screening of Jennie Livingston’s cult documentary film *Paris is burning* which is an insight into the drag scene, that is a Harlem subculture of gay Latino and Black man. Film shows the performers attending elaborate balls, dressed in extravagantly detailed outfits and makeup. Contestants “walk” (like models runway) in categories based on their shared fantasies and desires including the category of the “realness” – the ability to perform a normative, white, heterosexual, male, high class identity. Livingston’s film is definitely an example of how a marginalized subculture and practice can over time become one of the dominant ones and how this practices can change their own paradigm as they move from invention to convention.

The closing event of the festival was the YKON game, a site-specific game designed by artist collective YKON. The project aims to create a situation in which participants share their knowledge about existing utopian concepts that have a transformative effect on society. Inspired by Buckminster Fuller’s “World Game“, initially developed in the early 1960s as a subversion of military “War Games“, the concept of the game proposes an alternative system of pedagogy. In the festival program, the YKON game was the most “practical” event in the sense of a reflection of what practical utopia is and what it could be in a wider political context. Most importantly, the game engages its participants to think about the formative mechanisms of envisioning a more equitable society. What I would like to emphasize at the end of this experience is the importance of the work of envisioning and fantasizing, of using art as an epistemological tool, especially when focusing on the imaginative procedures that lead to an idyllic image. When it comes to envisioning the practical utopia, maybe it is far more interesting to see how art fantasizes rather than what this fantasy is.

Notes

1. <http://www.drugo-more.hr/wordpress/about/>
2. <http://www.drugo-more.hr/wordpress/category/mojetvojenasefestival/mojetvojenasefestival2012/>
3. Ibid.
4. Erik Olin Wright, “Envisioning Real Utopias“, lecture given at the Political Sciences Department, Zagreb, 2011.
5. John Rawls, *The Law of People*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 83.
6. <http://www.drugo-more.hr/wordpress/category/mojetvojenasefestival/mojetvojenasefestival2012/>
7. <http://badco.hr/badco/>
8. Ibid.
9. Ibid.
10. <http://nomadicutopianism.wordpress.com/2011/04/22/art-and-utopia/>



BADco.
Is there life on stage?, performance, 2012, courtesy: Drugo more

Ceea ce aş dori să subliniez la sfîrşitul acestei experienţe este importanţa actului de a imagina şi a fantaza, a folosirii artei ca instrument epistemologic, mai ales cînd ne concentrăm asupra procedurilor imaginative care conduc la o imagine idilică. Cînd vine vorba de imaginarea utopiei practice, poate că e mult mai interesant să vedem cum anume fantazează arta decît ce este această fantezie.

Traducere de Alex Moldovan

Note:

1. <http://www.drugo-more.hr/wordpress/about/>
2. <http://www.drugo-more.hr/wordpress/category/mojetvojenasefestival/mojetvojenasefestival2012/>
3. *Ibid.*
4. Erik Olin Wright, „Envisioning Real Utopias”, prelegere ținută la Departamentul de Științe Politice, Universitatea din Zagreb, 2011.
5. John Rawls, *The Law of People*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 83.
6. <http://www.drugo-more.hr/wordpress/category/mojetvojenasefestival/mojetvojenasefestival2012/>
7. <http://badco.hr/badco/>
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. <http://nomadicutopianism.wordpress.com/2011/04/22/art-and-utopia/>

Inventarea lumii: artistul-cetățean

Dóra Hegyi

Cea de-a doua ediție a Bienalei din Benin, Cotonou – Porto Novo – Abomey
8 noiembrie 2012 – 13 ianuarie 2013
Director artistic: Abdellah Karroum

În Piața Lenin din Cotonou, al cărei nume trimite la perioada comunistă a țării vest-africane, dintre 1975 și 1990, pe soclul lăsat liber de îndepărtarea, acum mult timp, a statuii lui Lenin, a fost ridicată o sculptură din lemn în formă de piramidă. Instalația *site-specific* a artistului marocan Karim Rafi funcționa ca o cutie cu sunete: ori de cîte ori vîntul acționa asupra micii giruete din vîrfului sculpturii, aceasta scotea un sunet subtil. Titlul acestui fragil pseudomonument se referă la Gnawa, un grup etnic din Africa de Nord și de Vest, din care grupuri mai mici au devenit parte a ordinului sufit din Maroc și ai căror membri interpretează muzică tradițională Gnawi, care face parte din cultura marocană a zilelor noastre. Lucrarea face aluzie, așadar, la rădăcini și la mișcări interculturale, în acest caz, între Africa de Nord și cea subsahariană. Pe lîngă influența intercontinentală din Africa de Vest și din Benin, această regiune a fost cunoscută în mod tradițional și ca răscruce pentru schimburile transcontinentale. Benin – fostul Regat Dahomey – a fost un centru al comerțului cu sclavi. Timp de trei secole, începînd cu veacul al șaptesprezecelea, grupuri masive de sclavi au fost transportate de pe coasta Slaviei (inclusiv Benin, Togo și Nigeria de Vest) în Americi. Prin intermediul sclaviei, tradiția religiei vodun – încă funcțională și importantă în ziua de azi – s-a răspîndit în diferite părți ale lumii. În perioada colonială, Beninul, pe atunci cunoscut sub numele de Dahomey-ul francez, a făcut parte din Africa de Vest franceză. Era o perioadă de exploatare economică, în care au fost înființate și administrația, și sistemul de învățămînt franceze. În primii ani de independență, țara a fost devastată de conflicte etnice și au urmat aproape două decenii de guvernare comunistă, cînd statul a cîștigat o tot mai mare influență. Problemele structurale și economice au rămas însă nerezolvate, ducînd țara la acumularea de datorii substanțiale. După 1990, Beninul a intrat în sistemul economic globalizat, păstrînd împrumuturile acumulate anterior și trecînd astfel printr-o *recolonizare*, în sens economic și nu numai. Acest fenomen este tipic, așa cum arată Achille Mmembe', dar nu numai pentru țările din Africa.

Care este contextul și care sînt condițiile de producție ale unei bienale de artă internațională în locuri cu tradiții locale idiosincratice și unde viața culturală publică e determinată de o administrație culturală birocratică și conservatoare? Prima bienală, cea din 2010, a fost organizată de Ministerul Culturii cu ocazia a 50 de ani de independență a Beninului, cu sprijin din partea Franței. Pentru a doua ediție a fost înființat un consorțiu care a cuprins, din perspectivă organizatorică, inițiative artistice locale și a fost creat cu sprijin financiar din partea fundațiilor culturale locale și a statului francez. Formatul festivalurilor, expozițiilor importante și al evenimentelor care se repetă ajută la conectarea culturilor locale cu lumea artistică internațională, punînd adesea pe harta producției de artă contemporană locuri necunoscute înainte. Într-o lume globalizată, evenimentele care combină manifestări locale ale culturii contemporane cu

DÓRA HEGYI este istoric de artă, critic și curator. Din toamna lui 2005, este conducătorul proiectului tranzit.hu, o inițiativă pentru artă contemporană susținută de ERSTE Bank Group.

INVENTING THE WORLD: THE ARTIST AS CITIZEN
Dóra Hegyi

2nd Benin Biennial, Cotonou – Porto Novo – Abomey
8 November 2012 – 13 January 2013
Artistic Director: Abdellah Karroum

On the Place Lenine in Cotonou, which name refers to the West African country's communist period between 1975 and 1990, at the empty base left behind by the long ago removed Lenin statue, a wooden, pyramid-shaped sculpture was erected. The site-specific installation by Moroccan artist Karim Rafi functioned as a sound box: whenever the wind turned the small wind indicator structure on the top of the sculpture, it emitted a subtle sound. The title of this fragile pseudo monument refers to the Gnawa, an ethnic group from North and West Africa, from which smaller groups became part of the Sufi order in Morocco, and members of which play the traditional Gnawi music that is part of today's Moroccan culture. The work thus alludes to intercultural roots and movements, in this case between North and Sub-Saharan Africa. Besides the inter-continental influence from West Africa and within Benin, this region was also historically known as a crossroads for trans-continental exchanges. Benin – formerly the Kingdom of Dahomey – was one of the centers of slave trade. For three centuries beginning in the 17th century, masses of slaves were transported from the Slave Coast (including Benin, Togo and Western Nigeria) to the Americas. With slavery, the tradition of the Vodun religion – still alive and of importance today – was spread to different parts of the world. In the colonial period, Benin, then known as French Dahomey, was part of French West Africa. This was a time of economic exploitation, during which French administration and educational systems were also established. In the first years of independence, the country was riddled by ethnic conflicts, followed by almost two decades of communist governance, when the state gained increasing influence. Structural and economic problems remained unsolved, however, driving the country into deep dept. After 1990, Benin entered the globalized economic system still carrying its previously accumulated loans, thus experiencing a *re-colonisation*, in the economic sense and beyond. This phenomenon is typical, as Achille Mmembe' points out, but not only in countries of Africa. What is the context and what are the conditions of production for an international art biennial in places with idiosyncratic local traditions, and where public cultural life is determined by a bureaucratic and conservative cultural administration? The first biennial in 2010 was organized by the Ministry of Culture on the occasion of Benin's 50 years of independence, with support from France. For the second edition, a consortium was founded, which organizationally included local artist initiatives and was realized with financial support from

DÓRA HEGYI is an art historian, critic and curator. Since fall 2005 she is the project leader of tranzit.hu, an initiative for contemporary art, supported by the ERSTE Bank Group.



Performance of Jean-Paul Thibau at the opening of the main exhibition at Center Cora, Cotonou, photo: Toril Johannessen

producția de artă internațională sînt extrem de importante pentru păstrarea unei legături cu lumea, ținînd cont și de relevanța culturilor locale. Evenimente culturale mai mari pot îndrepta atenția spre activitățile autoorganizate de la nivel local, care pot fi apoi descoperite și susținute, sau înghițite, de aceste structuri mai mari.

Adesea, una dintre strategiile necesare folosite de curatori este „scurtcircuitarea” sistemului de organizare a bienalelor. Organizarea bienalelor poate fi de multe ori excesiv de birocratică și netransparentă. Abdellah Karroum, directorul artistic al ediției din 2012 a bienalei, este un curator de bienale experimentat, în contexte în care evenimentele de artă contemporană de mare anvergură sînt niște structuri adoptate recent, în locuri precum Dakar (2006), Kwangju (2008), Marrakech (2009) și, acum, Benin. Așa cum declara recent la un seminar organizat la Școala Liberă de Teorie și Practică a Artei din Budapesta, el este întotdeauna deschis să negocieze condițiile ideale pentru producție și programe. În locurile în care structura instituțională a artei contemporane nu este autonomă, ci se întrepătrunde cu politica și corupția, curatorul trebuie să-și găsească propria cale. Karroum, de exemplu, folosește propriile canale de comunicare și discuții. El este de obicei însoțit de o „delegație curatorială”, un grup întotdeauna diferit de experți și cocuratori care sînt implicați în dezvoltarea conceptului și a programelor. R22, postul de radio on-line (care înseamnă, practic, persoana lui Karroum, o instalație de înregistrare a sunetului și un

Encounter “Recovering an Artschool” at Center Songhai in Porto Novo, photo: Toril Johannessen



microfon), creat în L'Appartement 22 (instituția autoorganizată întemeiată de el acum zece ani, la Rabat), îl urmează oriunde îl duc proiectele sale. Interviuri, discuții, reportaje din viață și muzică locală sînt colectate pe <http://appartement22.com/>, care funcționează și ca site principal pentru pagini web-proiect care sînt dezvoltate în paralel cu paginile oficiale ale proiectelor sale.

Artiștii sînt subiecți responsabili, ei comentînd asupra vieții contemporane, iar politica a fost subiectul principal al expoziției internaționale care cuprinde artiști locali și internaționali, în Centrul Cora, un fost supermarket, la Cotonou. O instalație de dimensiunile unei încăperi, a artistului local Aston, care de obicei realizează sculpturi din metal sau din alte reziduuri urbane, înfățișă o planșetă reprezentînd un lagăr de concentrare funcțional, în care figurile umane erau confectionate din mucuri de țigară. Au fost expuse și picturi abstracte ale marelui maestru al picturii și sculpturii benineze, Cyprien Tokoudagba, recent decedat. După o plimbare cu autobuzul la

local cultural foundations and the French state. The format of large festivals, exhibitions, and returning events serves to connect local cultures with the international art world, often putting previously unknown sites on the map of contemporary art production. In a globalized world, events combining local manifestations of contemporary culture with international art production and discourse are highly important in order to maintain a connection to the world, while also keeping in mind the relevance of local cultures. Larger cultural events can direct attention to activities at the grassroots, self-initiated level of organization, which can then be discovered and supported, or swallowed, by these larger structures.

“Hacking into” the organizational system of biennials is often a necessary strategy taken by curators. Biennial organizations can often be overly bureaucratic and non-transparent. Abdellah Karroum, artistic director of the 2012 edition of the biennial is an experienced curator of biennials in contexts where large-scale contemporary art events are newly adopted structures, such as in Dakar (2006), Kwangju (2008), Marrakech (2009), and now in Benin. As he recently stated at a seminar held at the Free School for Art Theory and Practice in Budapest, he is always open for negotiating the ideal conditions for production and programs. In places where the institutional structure of contemporary art is not autonomous, but interwoven with politics and corruption, the curator has to find his/her own way. Karroum, for instance, uses his own channels for communication and

discussion. He is usually accompanied by a “curatorial delegation”, a changing group of experts and co-curators who are involved in the development of the concept and programs. R22, the online radio station (basically consisting of Karroum with his sound-recorder and microphone) developed at L'Appartement 22 (the self-organized institution he founded ten years ago in Rabat), follows him to wherever his projects take him. Interviews, discussions, life reportages, and local music are collected on <http://appartement22.com/>, which also functions as the home site for project web pages that are developed in parallel to the official pages of his projects.

Artists as responsible subjects, commenting on contemporary life and politics stood in the center at the international exhibition involving local and international artists in the Center Cora, a former supermarket, in Cotonou. A room size-installation by local artist Aston, usually making sculptures of metal and other city trash featured a plotting board representing an active concentration camp in which



Place d'Etoile Rouge, Cotonou, photo: Anne Szefer Karlsen



Place de Bulgarie, Cotonou, photo: Toril Johannessen



Center Songhai, photo: Toril Johannessen

human figures were made of cigarette butts. Abstract paintings by the recently deceased grand master of Beninese painting and sculpture, Cyprien Tokoudagba, were also displayed. Following a bus ride to Abomey, to the museum founded by Tokoudagba himself (now run by his family), the public could also see, his enigmatic works strongly connected to symbols of Gods from the voodoo religion, representations of an African cosmology that encompasses life, well-being and healing. Outside the main exhibition, special projects involving local initiatives, as open studios, exhibitions by local artist unions, organized by the Beninese art historian and curator of the youngest generation, Didier Houenoude, were also presented. In addition, encounters and discursive events conceptualized by invited international curators were held in three cities.

One of the encounters, curated by Anne Szefer Karlsen, curator from Bergen, Norway, took up the current issue of art education in Benin today. A three-day discussion organized at the organic and self-sustainable agricultural farm Songhai in Porto Novo (started more than twenty years ago by a Nigerian priest) – the site itself being a practice based educational institution – ended in a public debate involving the local public. The current discussion concerns the idea of launching an artist education program within the History Department (also training art historians) at the University of Abomey-Calavi in Cotonou. While Benin has no higher education for artists, quite a few internationally known artists come from the country, who have developed their artistic careers abroad. The artists who have experience with the international art world seem not to believe in the institutional art education of their country of origin, instead they found their own institutions or initiate projects that reflect local needs. Examples include the Unik Foundation, established in Abomey by artist Dominique Zinkpè, offering artist residencies and a space for lectures and gatherings; Espace Tchif, a space for art and music in Cotonou, run by local artist Tchif. Documenta 11 participant Meschac Gaba, who studied at the Rijksakademie and presently lives in Rotterdam, is best known for his project *Museum for Contemporary African Art*. In recent years, he has been developing a number of projects in Benin; in 2010, he founded the Musée de l'Art de la Vie Active (MAVA) an initiative active in the city. His projects, which take the form of processions and parades connecting to voodoo and religious festivities, comment on the possible relation between the traditional and contemporary uses of urban space. At the biennial a group motorcycle visit was organized to his studio, where he had installed the future library of an imagined contemporary art institution ("Bibliothèque Pilote").

Initiatives going beyond the art world, imagining Africa as a country and culturally thinking in pan-african terms are of great importance. *The Trans-African Road Trip Project*, part of the initiative *Invisible Borders* started by photographers from Nigeria, crossing the continent by artists coming from several African artists was organized already three times and its documentation presented at the biennial. Beside artists collaborations we find also young people who similarly to the young generations involved in the revolutions of the Arab world, achieve consciousness and fight for the rights of their country and continent. The initiative No Limit Generation² is calling young people to stand for their youth, as one of their "voice", local slam poet K-Mal (Kamal Radji) in his poem "Assume ta jeunesse" is talking about equal right for Africans and responsibility for a global world. French artist Jean-Paul Thibau invited this young man to read together with him a text at his performance at the opening of the exhibition, in front of his post-Fluxus installation. The author of the "meta protocols", a transdisciplinary approach in constantly seeking for new formats, in this text expressed a wish for unity of good energies, regardless of their origins:

"... Here, I call for the intrepid knights on the five continents, and particularly for the African meta-knighthood and the Moorish meta-knighthood. I also dream that the wandering meta-samurais will join us. . . . Let us take up our swords of joy, our beggar's bowls, our

Abomey, la muzeul fondat de însuși Tokoudagba (acum condus de familia sa), publicul a putut vedea și lucrări ale sale enigmatice, strâns legate de simboluri ale zeilor din religia voodoo, reprezentări ale unei cosmologii africane care cuprinde viața, bunăstarea și vindecarea. În afara expoziției de bază, au mai fost prezentate proiecte speciale care implicau inițiative locale, precum ateliere deschise, expoziții ale uniunilor artiștilor locali, organizate de istoricul de artă beninez și curator al tinerei generații, Didier Houenoude. În plus, în trei orașe s-au desfășurat întâlniri și evenimente discursive conceptualizate de curatori internaționali invitați.

Una dintre întâlniri, curatoriată de Anne Szefer Karlsen, curator din Bergen, Norvegia, a abordat problema actuală a educației artistice din Beninul de astăzi. O discuție de trei zile organizată la ferma agricolă ecologică și autarhică Songhai din Porto Novo (creată acum mai bine de douăzeci de ani de un preot nigerian) – locul în sine fiind o instituție de învățământ axată pe practică – s-a încheiat cu o dezbatere publică ce a implicat și publicul local. Discuția efectivă se referă la ideea lansării unui program de educație artistică în cadrul Departamentului de Istorie (care formează și istorici de artă) al Universității Abomey-Calavi din Cotonou. Deși în Benin nu există studii superioare pentru artiști, această țară a dat câțiva artiști cunoscuți pe plan internațional, care și-au dezvoltat cariera artistică în străinătate. Artiștii cu experiență pe scena de artă internațională par să nu aibă încredere în instituțiile oficiale de învățământ artistic din țara lor de origine, ei fondându-și propriile instituții sau inițiind proiecte care reflectă nevoile locale. Printre acestea se numără Fundația Unik, înființată în Abomey de artistul Dominique Zinkpè, care oferă rezidență pentru artiști și un spațiu pentru conferințe și întruniri; Espace Tchif, un spațiu destinat artei și muzicii în Cotonou, condus de artistul local Tchif. Meschac Gaba, participant la documenta 11 în 2002, care a studiat la Rijksakademie și în prezent locuiește la Rotterdam, este bine-cunoscut pentru proiectul său *Muzeul pentru Artă Contemporană Africană*. În ultimii ani, el a dezvoltat o serie de proiecte în Benin; în 2010, a înființat Muzeul de Artă al Vieții Active (MAVA), o inițiativă care e activă la nivelul orașului. Proiectele sale, care iau forma unor procesiuni și parade făcând trimitere la festivități voodoo și religioase în general, pun în discuție posibila relație dintre utilizarea tradițională și cea contemporană a spațiului urban. Pentru bienală a fost organizată o vizită de grup, pe motociclete, la atelierul său, unde el instalase biblioteca viitoare a unei imaginare instituții de artă contemporană („Bibliothèque Pilote”). Inițiative care merg dincolo de lumea artei, imaginând Africa drept o țară și gândind în termeni panafricani, sînt foarte importante. Proiectul *Trans-African Road Trip* [Expediția transafricană], parte a inițiativei unor fotografi din Nigeria, *Invisible Borders* [Granițe invizibile], în care artiști provenind din mai multe țări africane traversează continentul, a fost deja organizat de trei ori și documentarea sa a fost prezentată în cadrul bienalei. Pe lângă colaborările artistice găsim și tineri care, asemenea colegilor lor de generație din lumea arabă, conștientizează și luptă pentru drepturile țărilor și continentului lor. Inițiativa No Limit Generation [Generația fără limite]² îndeamnă tinerii să își asume tinerețea, așa cum una dintre „vocile” lor, poetul local „slam”³ K-Mal (Kamal Radji), în poemul său „Assume ta jeunesse”, vorbește despre drepturi egale pentru africani și responsabilitate pentru o lume globală. Artistul francez Jean-Paul Thibau l-a invitat pe acest tânăr să citească împreună cu el un text la performance-ul său de la vernisajul expoziției, în fața instalației sale post-Fluxus. Autor al „metaprotocoalelor”, o abordare transdisciplinară care caută în permanență noi formate, în acest text el și-a exprimat dorința de unitate între energiile pozitive, indiferent de originea acestora:

„... Îi chem pe cavalerii îndrăzneți de pe cele cinci continente și în special pe metacavalerul african și pe metacavalerul maur. Visez, de asemenea, ca metasamurarii rătăcitori să ni se alăture [...] Să luăm săbiile bucuriei, bolurile de cerșetori, lenjeriile de pat care ne vor fi și giulgiuri. Să plecăm în exod, să creăm metaplute pen-



Place de Martyrs, Cotonou, photo: Toril Johannessen



La solution finale, 2012, diverse materials, detail, Collection Fondation Zinsou, © photo: courtesy of Biennale Bénin 2012

tru a traversa timpuri și oceane de indiferență... Ne-am scufundat cu toții în lumi stricate – limba însăși devine un câmp de luptă. Trebuie să folosim subtilitatea pentru a crea un limbaj metagalactic".⁴

Traducere de Alex Moldovan

Note:

1. Achille Mbembe, „On Private Indirect Government”, in *On the Postcolony*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001, p. 66–102.
2. No Limit Generation este o organizație nonprofit dedicată tineretului din Africa și din lume. Vrem ca tinerii să recunoască imensul lor potențial și abilitatea de a-și folosi drepturile. Sperăm să inspirăm tinerii să facă alegeri mai bune și să-și folosească abilitatea gândirii critice. Ne imaginăm o Africă pașnică și productivă, condusă de tineri care și-au realizat potențialul de lideri. Sintem interesați să încurajăm responsabilitatea civică în rândul tinerilor, așa încât ei să fie cetățeni mai buni care construiesc comunități mai bune." (Sursa: rubrica Despre, a paginii de Facebook No Limit Generation.)
3. Gen și stil de poezie recitată public într-un format competițional specific, destinată anume performanței de acest fel; *poetry slam*, expresia din care provine numele acestui fel de exercițiu poetic, s-ar putea traduce ca o „luare la) trîntă poetică". Pentru amănunte, a se vedea, de exemplu: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/5672>. (*N. red.*)
4. Detaliu din textul performance-ului vorbit *Metapluta exodului*, de Jean-Paul Thibeau, la vernisajul expoziției internaționale de la Centrul Cora, în Cotonou.

bedclothes which will also be our shrouds. Let us go into exodus, let us create meta-rafts in order to cross time and oceans of indifference... We are all submerged in broken worlds – language itself is becoming a battlefield. We must maneuver with subtlety in order to create a meta-galactic language..."³

Notes:

1. Achille Mbembe: “On Private Indirect Government”, in *On the Post-colony*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001, pp. 66–102.
2. No Limit Generation is a nonprofit organization dedicated to inspiring the youth of Africa and around the world. “We want young people to recognize their immense potential and ability and to take hold of their rights. We hope to inspire young people to make better choices and to use their critical thinking ability. We envision a peaceful, productive Africa led by youth who have realized their leadership potential. We are interested in building civic responsibility among young people so they will be better citizens building better communities.” (Source: About of No Limit Generation Facebook page.)
3. Detail from the text of the spoken performance Meta-Raft of Exodus by Jean-Paul Thibeau at the opening of the international exhibition at Center Cora, Cotonou, translation: Emma Chubb, with friendly permission of Jean-Paul Thibeau.

Graffiti by workshop participants at the entrance of Unik Foundation, Abomey, photo: Toril Johannessen



„Ne opunem propriei indiferențe.“ Artă, socialism și legături comerciale între India și Europa de Est

Interviu cu Sumesh Sharma realizat de Mihaela Brebenel

SUMESH SHARMA este curator la Clark House Initiative. Practica i-a fost modelată de perspectivele culturale ale istoriei politice și economice. Cercetările lui cuprind istoriile comunităților din India, limba, religia și politica din Africa francofonă, precum și identitățile imigranților în Europa. A participat la programul de curatorii al celei de-a doua ediții a Bienalei Internaționale de la Gwangju, în 2010, în Coreea de Sud, și la prima editie a ICI Intensive, în Bombay. În 2012 a curatariat *Arranging Chairs for Ai Weiwei*, o expoziție de la Clark House, *Canary in a Coal Mine – Prabhakar Pachpute, Visas Revisited – Patil Amol*, proiecte solo la Clark House și *I C U JEST* la Mandalay Hall, o expoziție colaterală la Bienala Kochi-Muziris. *Proletariat Aesthetics*, explorează ideea unei estetici artistice inspirate de trecutul comunist, la fel și *Zones d’Attentes – Zied Ben Romdhane*, în care se discută urmările Primăverii Arabe.

Inițiativa Clark House din Bombay este o practică curatorială legată de un spațiu care, împărțit cu două muzee și un cinematograf, oglindește ficțiunea a ceea ce ar putea fi aceste spații. Odinioară, Clark House a fost sediul unei companii de cercetări în domeniul farmaceutic, al unui magazin de antichități, precum și biroul pentru expediții al Shipping Thakur Company, care a întreținut legături cu țări din Orientul Mijlociu, Europa de Est și Japonia. Intervențiile curatoriale din acest spațiu speră să continue, în mod diferit, această istorie a internaționalismului, experimentului și cercetării. Această inițiativă a apărut în 2010, ca o colaborare curatorială preocupată de idei despre libertate.

M-am întâlnit cu Sumesh Sharma și cu Zasha Colah la Cochin [sau Kochi – *n. red.*], în primele săptămâni ale Bienalei Kochi-Muziris, când o scurtă conversație a dezvăluit istorii fascinante, pornind de la locul în care ne aflăm în India și tocmai pînă în România. Am încercat să discutăm despre cîteva dintre aceste istorii după o proiecție specială a filmelor *Audiții pentru o revoluție* (2006), de Irina Botea, și *Procesul* (2004), de Mona Vătămanu și Florin Tudor, de la Mandalay Hall, în Cochin. Despre alte istorii am discutat într-o lungă conversație într-una dintre fostele case negustorești situate în centrul acestui oraș-port special.

Filmul și sălile de lectură comuniste

Mihaela Brebenel ➞ *În timp ce mă gîndeam cum să structurez această conversație, mi-am dat seama că întrebările vor fi dispuse în straturi. Iar aceste straturi nu sînt separate, ci interconectate. De aceea, cred că pe durata ei vom aborda și vom abandona teme. Poate vom începe cu legătura dintre istoria imaginii în mișcare și moștenirea culturală socialistă din Cochin.*

Sumesh Sharma ➞ Cinemaul a ajuns în India acum aproximativ un secol. Și a adoptat un format foarte popular. Dar mai apar și oameni ca Satyajit Ray. El începe la Calcutta, cu o practică avangardistă foarte interesantă. O practică similară e inițiată și în [regiunea] Kerala [unde se află situat și orașul Cochin – *n. red.*]. Și de ce e

MIHAELA BREBENEL urmează un doctorat la Goldsmiths, University of London, pe tema artei imaginii în mișcare și a esteticii și politicii acesteia, cu precădere în cazul lucrărilor de artă video românești realizate după 1989. Interesele sale de cercetare se articulează în jurul diverselor moduri de spectatoriat produse de medii ce au ca suport ecrane și al proceselor de producție și recepție a imaginilor în mișcare. Practica sa în afara mediului academic, în special împreună cu Ernest collective, se referă la identități culturale, noțiunea de *dérive* și metode psihogeografice critice, prezentări performative și acțiuni sau intervenții ce explorează configurațiile spațiale urbane, memoria, economiile schimburilor culturale și posibilitățile muncii colective.

I C U JEST exhibition, installation view, Cochin



“THE OPPOSITION IS TO OUR INDIFFERENCE.” ARCHES IN TRADE, ART AND SOCIALISM BETWEEN INDIA AND EASTERN EUROPE
An Interview with Sumesh Sharma by Mihaela Brebenel

SUMESH SHARMA is a curator with the Clark House Initiative. His practice is informed by cultural perspectives of political and economic history. Histories of communities in India, language religion and politics in Francophone Africa, and immigrant identities in Europe form part of his research. He was part of the second edition of the Gwangju Biennale International Curators Programme 2010 in South Korea and the first ICI Intensive in Bombay. In 2012 he curated *Arranging Chairs for Ai Weiwei*, an exhibition at Clark House, *Canary in a Coal Mine – Prabhakar Pachpute, Visas Revisited – Amol Patil*, solo projects at Clark House and *I C U JEST* at Mandalay Hall, a collateral exhibition of the Kochi-Muziris Biennale. *Proletariat Aesthetics*, which explores the idea of an informed aesthetic in art that arises from a communist past and *Zones d’Attentes – Zied Ben Romdhane*, that discusses the aftermaths of the Arab Spring.

Clark House Initiative, Bombay is a curatorial practice about a place, which in sharing a junction with two museums and a cinema, mirrors the fiction of what these spaces could be. Clark House was once an office of pharmaceutical research, an antiques store, and the shipping office of the Thakur Shipping Company that had links to countries in the Middle East, Eastern Europe and Japan. Curatorial interventions in the space hope to continue, differently, this history of internationalism, experiment and research. It was established in 2010 as a curatorial collaborative concerned with ideas of freedom. I met Sumesh Sharma and Zasha Colah in Cochin, in the first weeks of the Kochi-Muziris Biennale, when a short conversation revealed fascinating histories arching from the very place we were in India and all the way to Romania. Some of these histories we tried to further discuss after a special screening of Irina Botea’s *Auditions for a Revolution* (2006) and Mona Vătămanu and Florin Tudor’s *The Trial* (2004) at Mandalay Hall, in Cochin. Others, we explored through a long conversation in one of the former trading houses situated in the centre of this special port-city.

MIHAELA BREBENEL is a Ph.D. candidate from Goldsmiths, University of London, working on the politics and aesthetics of moving image art and focusing on the study of Romanian film and video works produced after 1989. Her research interests formulate around the different modes of spectatorship enacted by screen-based media and the processes of production-reception of moving images. Mihaela’s practice outside academia, especially within Ernest collective, reflects on cultural identity, the notion of *dérive*, critical psychogeographical methods, performative lectures and actions/interventions exploring configurations of urban space, memory, cultural exchange economies and the possibilities of collective work.



Htein Lin
I C U JEST Installation

inițiată de fapt această practică? Este o întrebare mereu prezentă, deoarece aceștia sînt regizori care au abordat subiecte autohtone, cum ar fi sistemul de caste, drep- turile femeilor. Și mai e un tip pe nume John Abraham. E un regizor avangardist care a locuit la Fort Cochin ceva timp. Nu mulți știu de el, dar a făcut filme foarte inte- resante, de avangardă și foarte critice, dar care și-au găsit, de asemenea, un public. Își finanța filmele printr-un fel de finanțare publică, mergînd prin sate și strîngînd bani.

— Cum ai aflat de această practică?

— Cînd lucram la teza mea, am vorbit cu o mulțime de artiști de aici și ei îmi vor- beau întruna despre un colectiv cinematografic numit Colectivul Odessa¹, care a avut un efect foarte profund asupra artelor plastice și, într-un sens, asupra practi- cilor ținînd de film. Am întrebat de unde a pornit. Se pare că a pornit de la lectu- ra de cărți. O mulțime de tineri au dat, în timpul școlii, peste benzi desenate sau literatură care fusese subvenționată și vîndută de Partidul Comunist pentru ca oamenii să fie îndoctrinați cu această propagandă comunistă. Dar asta le-a oferit acces la Lev Tolstoi și la mulți scriitori din întreaga lume, cum ar fi Maxim Gorki. Dar ei au căpătat și acces la multe cărți cu imagini, care pe atunci nu erau foarte popula- re în India.

— Să mai vorbim despre această istorie a imaginii în mișcare. Mi-ai spus că John Abra- ham, împreună cu Colectivul Odessa, a făcut un film, de fapt un performance stra- dal, care a dus la realizarea filmului Game of Dogs [Jocul cîinilor]. Asta se întîmpla în 1984. A fost vorba de o prezență în stradă și de un performance stradal. Acum dis- cutăm despre cum acest tip de eveniment public din anii 1980 a fost legat de o vîgu - roasă cultură a lecturii, una care a format o mare parte din practicele artistice. Dar ceea ce a mai rămas și ceea ce face legătura cu comunismul — singurul lucru pe care l-am observat la început, doar plimbîndu-mă pe străzile din Cochin — sînt sălile de lec- tură. Desigur, este foarte ușor să iei doar această legătură și să-ți imaginezi că poți produce o mulțime de povești din ea, dar dacă faci legătura între aceste conversații, ceea ce mi se pare interesant este ideea publicului participant. Se pare că aceste spații

Film and the Communist Reading Rooms

Mihaela Brebenel — When thinking how to frame this conversa- tion, I realized that the questions will come in layers. And these layers are not separate, they interconnect. Therefore, I think we will be dipping in and out of topics as we go along. Maybe start with this link between the history of moving image and the socialist cultural heritage of Cochin.

Sumesh Sharma — Cinema came to India about a century ago. And it took on a very popular format. But in some places, you see people like Satyajit Ray. He starts off in Calcutta with a very interest- ing avant-garde practice. A similar kind of practice begins in Kerala. And why does this practice actually begin? You are always wonder- ing because these are directors who were discussing vernacular sub- jects, like the caste system, the rights of women. So, there's a guy called John Abraham. He is an avant-garde director and he was based in Fort Cochin for some time. Not many people know of him but he made really interesting films that were avant-garde and entirely critical but they also found an audience. And he would fund these films through a kind of crowd-funding, where he would go to villages and collect money.

— How did you come to know of this practice?

— When I was doing my thesis, I was speaking to a lot of artists here and they always spoke about this moving image collective, called the Odessa Collective¹, that had a very profound effect on the fine arts and in a sense, on movie practices. I asked where did it come from. Apparently, it came from this idea of reading books. A lot of young people, when in school, came across comics, or litera- ture that was being subsidized and sold by the Communist Party for people to be indoctrinated with this kind of communist propaganda. But what it gave them, was access to Leo Tolstoy and to many writers from around the world, like Maxim Gorky. But they also had access to many books with images, which weren't that popular then in India. — Let's talk more about this moving image history. You told me John Abraham, together with Odessa Collective made a film, actually a street performance, that led to the making of the film Game of



I C U JEST Exhibition at Mandalay Hall, installation view

au un anumit caracter public, care rezonează cu aceste istorii ale producției în cola- borare.

— Atunci cînd vorbim despre ideea de producție a lui John Abraham, eu o înțe - leg, de fapt, în sensul că el nu obligă publicul să ia parte la proiectul lui. Sînt con- vins că a mers și le-a explicat ce făcea, iar ei au devenit o parte a filmului său. Nu a trebuit să construiască un platou de filmare propriu-zis. Iar cînd vorbim despre sala de lectură, e interesant că și proiecțiile se organizează acolo.

— Așadar, actorii se puteau vedea în aceste proiecții? Atunci, ei jucau un rol foarte interesant avînd în vedere că, pe de o parte, există materialul „static” din sălile de lec- tură — text și imagini —, pe care l-ai găsit și care a avut o anumită influență asupra unei generații de artiști, în formarea practicii lor, dar a avut, fără îndoială, și un rol în creșterea ratei de alfabetizare din [statul] Kerala pînă la cel mai înalt nivel din toate statele Indiei (peste 90%, deopotrivă pentru cetățenii de sex masculin și cei de sex feminin²). Apoi, putem vorbi și de producția publică și de accesul la imagini în mișcare, sălile de lectură devenind un spațiu destinat participării.

— Da, am vizionat și eu cîteva filme în aceste spații. Ei făceau proiecții în aceste săli de lectură în tinerețea mea, folosind aparate video.

— Ce ai văzut? Îți amintești?

— Odată am văzut un film despre... se chema oare Vidheyan? Nu știu dacă era făcut de Adoor Gopalakrishnan sau de un alt regizor de film din Kerala, în orice caz era despre relația dintre un stăpîn și omul său bun la toate. Este un film foarte impor- tant și abordează exploatarea celor săraci. Și a fost ceva uimitor! Venisem de la Bom- bay din vacanță — trebuie să fi fost prin 1997 —, iar în Bombay, trebuie spus, există o anumită stratificare socială. Cultura este consumată în funcție de clasă. Aici (în Kera- la) eram un tînăr care putea avea acces la multe fațete ale [interferențelor] culturii și clasei, nu mă inhiba nimic. Știi, cînd ești copil, clasa este o realitate dureroasă cu care trebuie să te împaci. E posibil să n-ai cu cine te juca și n-o poți face cu orici- ne atunci cînd există o împărțire pe clase...

Dogs. That was in 1984. It was a presence in the streets and a per- formance out in the streets. We are discussing now how this kind of public event happening in the 1980s was connected to a strong reading culture, one which informed much of the artistic practices. But what is left now and what makes a link to communism — the only thing I could observe first, just by exploring the streets of Cochin — are the reading rooms. Of course, it is very easy to take just that one link and imagine you can unpack a lot of histories from it, but if you link these conversations, what is interesting to me is the idea of the audience which steps in. There seems to be a certain publicness to these spaces, which resonates with these histories of collaborative production.

— When you talk about John Abraham's idea of production, I really understand it in the sense that he is not forcing the audience to be a part of his project. I'm sure he went and explained to them what he was doing and they became a part of his film. He didn't have to build an elaborate set. And when you talk about the reading room, what is interesting is that screenings would be organized there as well.

— Then, the performers would have been able to see themselves in these screenings? This is a very interesting role they played then, as on the one hand, there is the 'static' material in the reading rooms — text and images — which you found had an influence on a genera- tion of artists in forming their practice, but also arguably had a role in raising the literacy rate in Kerala to the highest of all India states (over 90% for both male and female citizens³). Then, there seems to be the public production and access to moving images, the reading rooms becoming a space for participation.

— Yes, I watched a few films myself in these spaces. They used to do screenings in these reading rooms when I was young, with video cassette players.

— What did you watch? Can you remember?

— I watched a film once about... it was called Vidheyan? I don't know if it was by Adoor Gopalakrishnan or another of the movie makers in Kerala and it was a relationship between a master and his handyman. It's a very important work and it looks at the exploitation of poor

☞ *Și o împărțire pe caste?*

☞ Da, și o împărțire pe caste. Știi, nu-ți poți chema prietenii acasă. Apoi, în India oamenii aproape nu se pot curta în afara propriilor caste. Dar în Kerala n-am văzut, nici pînă în momentul de față, o stratificare a interacțiunii sociale. Oamenii din dife-rite comunități și spații s-au bucurat de aceleași lucruri. Aici, asta face parte din isto-ria locului.

☞ *Crezi că astfel de spații egalitare reflectau pur și simplu o ideologie comunistă?*

☞ Unul dintre filmele lui John Abraham este despre un măgar într-un complex de locuințe brahman!³ Are un titlu foarte gorkian... Vorbești despre un măgar în niște locuințe brahmane, deci discuți problema castelor... Nu am văzut filmul, dar pot să înțeleg despre ce e vorba, despre ce e vorba în discuție. Deci, e clar că ei nu vizau Hollywoodul. Ei căutau o alternativă.

☞ *S-au produs numeroase lucrări politice în această perioadă?*

☞ Da, și acest tip de societate... Trebuie să înțelegi, oamenii încă nu își pierduse-ră speranța în comunism. Ei încă credeau că trebuie să construiască o bază cultu-rală pentru revoluție, pentru preluarea totală, înțelegi? Apoi, avem războiul dintre China și India din 1961, care îi silește să ia în considerare această alternativă, care se lipsește de comunismul chinez și, de asemenea, de cel rusesc...

☞ *Acesta e momentul în care Partidul Comunist s-a scindat în maoist și marxist?*

☞ Da. Apoi, cineva precum Ceaușescu devine un conducător foarte important, deoarece se opune invaziei rusești a Pragăi. Și în familia mea se știu lucrurile astea prin intermediul unor mementouri vizuale de pe urma unor călătorii făcute acolo. Iar asta a fost cu succes prezentat oamenilor din punct de vedere vizual. Existau postere, de exemplu, cu Jawaharlal Nehru și Ceaușescu.

Relațiile comerciale

☞ *Discutăm în acest moment despre încă un strat, cel al relațiilor comerciale?*

☞ Un întreg climat ia naștere din acest schimb de informații literare legate nu doar de o ideologie politică, ci și de comerț. Era pe vremea lui Nehru, înțîiul prim-minis-tru al Indiei, care își dorea cu adevărat acest tip de înțelegere socialistă utopică a nealinierii. Deci el a început să clădească aceste alianțe, în special cu oameni ca Ceaușescu, Tito etc., dar și un mecanism comercial. Asta pentru că, trebuie să înțele-geți, tocmai scăpasem de o putere colonială și încercam să ne facem prieteni.

☞ *Vorbești despre perioada dintre anii 1960 și 1970?*

☞ Cam între 1950 și 1979. Întreg comerțul cu ceai se baza pe exportul în Uniu-nea Sovietică, în fostele state sovietice și în Europa de Est. Pe de altă parte, asta a fost posibil pentru că nu ne aflam în competiție cu nimeni! Trimiți ceai și obții trac-toare din România! Trimiți ceai și obții arme din Ucraina! Nu e vorba că oamenii s-ar fi îmbogățit, dar era un sistem socialist, confortabil. Și am crescut într-o fami-lie care chiar lua parte la acest comerț și era aliniată ideologic în sensul acesta.

☞ *Mult din asta trecea prin Cochin, oraș-port?*

☞ Cochin a fost unul dintre cele mai proeminente porturi chiar înainte de libe-ralizare. Dacă privim India după cîștigarea independenței, avem perioada socialistă, perioada de liberalizare, care începe după 1989, și apoi perioada de după 1992.

☞ *Atunci a încetat comerțul cu țările din Europa de Est?*

☞ Acesta s-a încheiat cu totul în 2000. El a început să șchiopăteze în 1994, în mo-mentul producerii tuturor modificărilor și al apariției unui nou sistem economic. Cînd s-au retras toate companiile românești. Același lucru s-a întîmplat în relația cu companiile cehoslovace: au încetat să lucreze cu noi imediat ce au devenit libere, deoarece puteau cumpăra ceai din China sau de oriunde altundeva.

E foarte amuzant că bunicul meu obișnuia să spună: „O, Nicolae Ceaușescu, ce mai om! Am fost acolo la el și și-a scos ceasul și mi l-a dat mie!” Și e foarte ciudat, căci

people. And this was something pretty amazing! I had come from Bombay from holidays – this must have been in around 1997 – and in Bombay there is a certain social stratification. Culture is consumed according to your class. Here (in Kerala), I was a young man who could participate in many facets of culture and class, it wasn’t some-thing that was inhibiting me. You know, when you’re a child, class is a painful reality that you might have to negotiate. You might not be able to play with anyone and everyone when there is a class divide...

☞ *Caste divide as well?*

☞ Yes, caste divide as well. You know, you can’t call your friends home. And people may not even date across classes in India. But in Kerala, I didn’t see even until now, the stratification of social interac-tion. People from various communities and spaces were enjoying the same thing. This is part of the history out here.

☞ *Were such egalitarian spaces simply reflecting a communist ide-ology, you think?*

☞ One of John Abraham’s works is about a donkey in a Brahmin housing complex!¹ It’s a very Gorky title...You are talking about the donkey in Brahmin housing society, so you are debating caste... I have not seen the film, but I can understand what is coming out of that, that conversation. So, they obviously weren’t looking towards Hollywood. They were looking for an alternative.

☞ *Did a lot of political work come out of that period?*

☞ Yes, and that kind of society... You have to understand, people have not yet despaired of communism. They still thought that they had to build a cultural basis to that revolution, to that total take-over, you know? Then you have the Chinese-India war in 1961, which forces them to look at this alternative, which is devoid of Chinese communism and also devoid of Russian...

☞ *This is when the Communist Party splits into the Maoist and Marxist?*

☞ Yes. Then, a person like Ceaușescu becomes a very important ruler because he stands up to Russia’s invasion of Prague. And that is something my family knows as visual reminders of them being there. And it was very well sold to people in visual terms. Posters were coming in, of Jawaharlal Nehru and Ceaușescu, for example.

Trading Relations

☞ *At this point, are we discussing an extra layer, that of the trade relations?*

☞ An entire climate arises from this exchange of literature informa-tion linked not only to political ideology but also to trade. You had Nehru, the first prime-minister of India, who really wanted this kind of utopian socialist understanding on non-alignment. So, he started building these alliances, particularly with people like Ceaușescu, with Tito etc. But also a trade mechanism. Because, you have to understand, we had just lost a colonial power and we were trying to find friends.

☞ *You are talking about a period between the 1960s and 1970s?*

☞ 1950s to 1979 roughly. The whole tea trade ran on the export to the Soviet Union, ex-Soviet states and Eastern Europe. However, that was possible because we weren’t competing with anyone! You sent tea, and you get tractors from Romania! You sent tea, and you get arms from Ukraine! It was not that people got rich, but there was a socialist, comfortable system. And I grew up in a family that actually was a part of this trade and they were ideologically aligned to this.

☞ *Most of this was happening from Cochin, itself a port-city?*

☞ Cochin was one of the prominent ports just before liberalization. If you look at India from Independence, then you have this socialist period, the liberalization period which starts after 1989 and then 1992 steps in.

☞ *Is that when the trade stopped with the Eastern European countries?*

☞ In 2000, it totally ends. It starts wearing off in 1994, the minute you have all the changes and a new economic system. When you have all the Romanian corporations coming in. The same thing hap-



Htein Lin

Dream of a Gun-Tree Revolution installation, Mandalay Hall, Cochin

oameni ca bunicul meu nu au făcut niciodată bani din comerțul cu România. Dar ei au încercat încontinuu să clădească o relație. Îmi spunea povești. La început tri-miteau telegrame. Am avut un aparat telex uriaș la Clark House.

☞ *În Bombay?*

☞ În Bombay, unde e spațiul nostru. Unde e spațiul de birouri al Inițiativei Clark House. Deci românii întrebau „Care este prețul?” Prețul se stabilea, să zicem, la un dolar. Bunicul meu mergea apoi la București, unde era iarnă și foarte, foarte frig. Ei intrau în niște uriașe săli de întîlniri și toată lumea ședea în jurul unei mese. Și, evident, pentru un indian, cînd sînt minus 25 de grade sau pe-acolo, e foarte, foar-te frig! Și le ofereau vodcă. În pahare, s-o dea dușcă! La ora 8.30 dimineața! Și în hotelul unde erau cazați de români, nu exista apă caldă dimineața, iar laptele era congelat. Deci ei spuneau: „Să începem negocierile de la 45 de cenți”. Iar nego-ciatorii erau niște duri! Ajungeau la 90 de cenți pînă la urmă sau la un dolar. Dar de fiecare dată ei trebuiau să treacă prin acest ritual.

Și apoi, cînd mergeau acolo, bunicul meu ducea lucruri pe care să le împartă tutu-ror, drept cadou, iar oamenii le ofereau, la rîndul lor, daruri. La mine acasă, o bună parte din povestea asta este gravată în daruri.

☞ *Îți mai amintești ce erau?*

☞ Am avut o mulțime de obiecte de cristal, venite din multe țări, cristaluri de Boe-mia... Am dăruit un elefant guvernului cehoslovac și ei ne-au dat un vas imens de cristal. De la guvernul român îmi amintesc că am primit un tractor... numit Roman?... Era cel mai avansat tractor din acea vreme. L-am păstrat pînă de cuînd. Era o mași-nărie imensă.

pened in relationship with the Czechoslovakian companies: they stopped working with us the minute they became free because they could buy their tea from China or elsewhere.

It’s really funny how my grandfather would say “Oh, Nicolae Ceau-șescu, what a man! I went there and he removed his watch and he gave me the watch!” And it’s very weird, as people like my grandfa-ther had never made money in Romania. But they were always trying and trying to build a relationship. He would tell me stories. First they would send telegrams. We had a huge telex machine in Clark House.

☞ *In Bombay?*

☞ In Bombay, where our space is. Where Clark House Initiative shares office space with. So, the Romanians would ask “What is the price?” The price would be decided at say, 1 dollar. My grandfather would then go to Bucharest and it would be winter and really, really cold. They’d go into these huge meeting rooms and everyone would be sitting around a table. And obviously, for an Indian, it’s minus 25 degrees or so, it’s really, really cold! And so, they would offer them vodka. Shots, to drink! At 8.30 in the morning! And in the hotel where they were being hosted by the Romanians, there was no hot water in the morning, the milk was frozen. So, they would say “Let’s start negotiating at 45 cents”. And the guys who would negotiate would be these really tough guys! They would come to 90 cents by the end of it, or 1 dollar. But every time, they had to go through this ritual. And then, when they went there, my grandfather would be carrying things to give to everyone, as a gift and people would also give them gifts. If you go to my house, a lot of this history is etched in gifts.

☞ *Do you remember any of these?*

☞ We had a lot of crystal that came from many of the countries, Bohemian crystal... We gifted an elephant to the Czechoslovakian

Despre practica curatorială

⚓ *Aşadar, ai aceste amintiri personale sau această investi­re personală sau, pur şi simplu, prin faptul că foloseşti un spaţiu de birouri care a aparţinut bunicului tău, spaţiul în sine are toate aceste trimiteri la un trecut socialist şi comercial. Mă întrebam cum, pe de o parte, se reflectă asta în practica ta de la Clark House, într-o echipă curatorială cu Zasha Colah, şi cum lucraţi cu artiştii?*

⚓ Evident, trecutul socialist al acestor popoare a creat cei mai sinistri dictatori, cum ar fi Nicolae Ceauşescu. În Republica [Socialistă] Cehoslovacă, a existat un regim opresiv şi, în cele mai multe locuri, a fost extrem de dificil să faci faţă. În calitate de curatori, Zasha şi cu mine am simţit cu adevărat lipsa reală a internaţionalismului în India, în sensul că acum sîntem un fel de stat-client al Statelor Unite, aşa că îi copiem foarte mult în stilul nostru de viaţă. Dar prin asta am încetat să recunoaştem diferenţa şi am devenit foarte omogeni! Şi acest lucru este oarecum sufocant! Şi tratăm trecutul socialist de parcă am dori să-l ştergem, şi nu ştiu ce s-ar fi întîmplat dacă...

⚓ *Cînd spui asta te referi la India (deşi e foarte greu să vorbeşti despre India în general) sau la modul în care abordăm trecutul socialist la nivel internaţional?*

⚓ Şi la nivel internaţional există o dorinţă de a şterge cu buretele, aproape ca pe o existenţă ratată: o atitudine de genul „e timpul să ne alăturăm acum celorlalţi“...

⚓ *A te confrunta cu aceste chestiuni în fostele ţări comuniste ale Europei de Est şi a te confrunta cu ele în India poate fi diferit. Mă gîndesc doar că, de exemplu, în Benga - lul de Vest Partidul Comunist a încetat să mai fie la putere doar de puţin timp, şi la fel aici, în Kerala... E un trecut foarte recent şi foarte special.*

⚓ Aici intervine contextul: Partidul Comunist a pierdut alegerile de anul trecut de aici, din Kerala. Beneficiile de pe urma guvernării comuniste sau socialiste... – nu pot spune că este un adevărat partid comunist, e mai degrabă un partid socialist influenţat de comunism, care recunoaşte, de asemenea, existenţa un sistem capitalist, înţelegi? Oamenii au trecut peste această cădere a comunismului destul de rapid, fără ca măcar să ştie ce s-a schimbat. Ei au fost doar mînaţi dintr-o cameră într-alta, fără ca măcar să ştie de ce au plecat dintr-o cameră care *nu* e dotată cu aer condiţionat într-o cameră care este dotată cu aer condiţionat. Nu există niciun transfer emoţional în cadrul acestei schimbări, ei doar au fost împinşi în ea, într-un fel.

⚓ *Cum se mai raportează la asta comerţul, în special în Kerala şi, în mod particular, în Cochin?*

⚓ Chiar şi astăzi, sîntem clienţii unui anumit gen de negoţ. Primim bani de dincolo de Marea Arabiei, din Golf. Ştii, patru milioane de keraliţi muncesc în Emiratele Arabe Unite, deci, în acest context, comerţul nu ţine, de fapt, de o anumită cronologie [istorică]. Iar în prezent Kochi este locul în care ajunge toată cherestea­ua din Burma, e reetichetată şi reexportată drept cherestea din Kerala. Ai înţeles în ce fel comerţul a luat o altă formă? Chiar dacă sîntem acum liberi şi nealiniaţi...

⚓ *Asta ne trimite la un aspect al expoziţiei I C U JEST pe care Iniţiativa Clark House o curatoriază aici, la Cochin, la Mandalay Hall. Expoziţia vizează multiple aspecte, cum ar fi relaţiile comerciale ale Indiei cu Burma, dar şi relaţiile guvernului indian cu refugiaţii din Burma, rezistenţa din Burma şi luptătorii de gherilă, din rîndul cărora artistul şi fostul deţinut politic Htein Lin a făcut parte în 1988.*

⚓ O culoare omniprezentă în această expoziţie este culoarea roşie. În Burma, în jurul oricărei expoziţii care e pusă pe picioare se formează un sentiment de grup sau colectiv. Şi cînd ei (Junta) văd roşu, cer ca lucrările să fie înlăturate, datorită asocierii culorii cu mişcarea comunistă. După cum ştii, Partidul Comunist din Burma este unul dintre cei mai proeminenţi şi mai puternici adversari ai Juntei.

⚓ *Ai văzut această expoziţie ca pe un act de opoziţie? E limpede că eşti conştient de toate aceste aspecte.*

government and they gave us a huge crystal bowl. From the Romanian government I remember we received a tractor, called the Roman? It was the most advanced tractor of that time. I mean, we had it until recent. It was a huge machine.

On Curatorial Practice

⚓ *So, you have these personal memories or this personal investment or simply the fact that you are using the space which was your grandfathers’ office, the space itself has all these arches, into a socialist past and trading past. I was wondering how, on the one hand, does that reflect back into your practice with Clark House, in a curatorial team with Zasha Colah, and how you work with artists?*

⚓ Obviously, the socialist past of these nations has created the worst dictators, like Nicolae Ceauşescu. In the Czechoslovakian Republic, you had an oppressive regime and in most of the places it was extremely difficult to deal with. As curators, Zasha and I really felt there is a real lack of internationalism in India, in the sense that now we are kind of a client state of the United States, so we replicate it a lot in our lifestyle. But in that format we stopped recognizing the difference and we became very homogeneous! And this is something somehow suffocating! And we deal in the socialist past in a kind of want to erase it, and I don’t know what might have come if...

⚓ *When you say this, do you mean India (although it can be very hard to speak of India as a whole) or how we deal with the socialist past internationally?*

⚓ Internationally also, it’s a desire for erasure, almost like a kind of a looser-ish existence: it’s time that you now join the rest... sort of attitude.

⚓ *Dealing with these issues from former communist countries in Eastern Europe and dealing with these issues in India can be different. I’m just thinking that, for example, in West Bengal the Communist Party has just a while ago stopped being in power and here in Kerala as well... It’s a very recent past and quite distinct.*

⚓ Here is where the context comes in: the Communist Party lost the elections last year out here in Kerala. The benefits that have come from the communist rule or the socialist rule – I can’t say it’s a really Communist Party, it’s more a communist-informed socialist party, which also recognizes a capitalist system, you know? People have moved on with this fall of communism with a kind of speed, without even knowing what has changed. They have just been herded from one room to the other, without even knowing why they have gone from a room that is *not* air conditioned, to a room that is air conditioned. There is no emotional transfer of this change, they just have been pushed into it in some senses.

Htein Lin

I C U JEST installation detail, trying to type “justice” would ever only spell “outrage”



⚓ Ne opunem propriei indiferenţe. Motivul pentru care am dorit să vorbim despre Burma este acela că India este indiferentă faţă de unul dintre cei mai mari vecini ai săi. E o ţară vecină mai mare ca Sri Lanka, Nepal sau Bhutan, dar avem legături cu acele naţiuni şi sîntem complet indiferenţi faţă de Burma. Cu excepţia unei legături economice şi militare foarte puternice pe care o avem cu această ţară. Oamenilor de pe stradă nu le pasă de asta. Sînt sigur că dacă îi întrebi pe indieni care e capitala Burmei, n-au nici cea mai vagă idee. Deloc! Ei nu au nici cea mai vagă idee ce se întîmplă cu Aung San Suu Kyi, cine este ea.

⚓ *De ce o expoziţie despre aceste chestiuni la Cochin?*

⚓ Există un internaţionalism foarte interesant, un fel de nostalgie poetică aflată în joc aici. Venim la Mandalay Hall şi apoi ne întrebăm cum de e posibil să facem această expoziţie despre Burma tocmai în contextul de la Cochin. Şi apoi ne gîndim la ideea de refugiat, Cochin fiind un port comercial, unde se refugiază toată lumea. Îi avem pe konkanii care au venit din Goa, după inchiziţia portugheză, există comunităţi creştine care vin aici, evrei care vin după prima demolare a Templului din Ierusalim şi pîna recent, apoi inchiziţia spaniolă...

Un alt aspect este comerţul cu lemn de la Cochin, cu cherestea, care este trimisă ca lemn indian. India are de gînd să investească o mulţime de bani în exploatarea mineralelor din Burma, a gazelor, de exemplu. Acest subiect nu va fi uşor de discutat pentru mulţi oameni, dacă ar fi să discuţi aceste lucruri în public. Dar India încearcă să facă un exerciţiu de relaţii publice: popor birmanez, sîntem prietenii voştri întru dezvoltare. Ei bine, am văzut cum stau lucrurile în Burma, eram acolo doar pentru a exploata şi nimic altceva. N-a fost ceva diferit sau mai bun, doar un plan elaborat de a exploata un popor. Şi eu chiar simt că trădăm raţiunile din spatele independenţei noastre, nu numai din punct de vedere al libertăţii de exprimare şi aşa mai departe. Să lăsăm asta la o parte! Dar devenind un fel de forţă imperialistă, trădezi lucrurile în care a crezut Gandhi.

⚓ *Crezi că într-un fel e vorba de o inversare a trecutului colonial? Are cumva asta de-a face cu o răsturnare de putere?*

⚓ Nu ştiu. Pe cînd eram conduşi de puterile coloniale, făceam acelaşi lucru. India era formată pe atunci din mai multe state care făceau acelaşi lucru, împreună cu britanicii, unor popoare mai mici, unor state mai mici. Acum facem din nou asta unor ţări mai mici. Istoria se repetă cumva. Într-un fel, am fost cei achiziţionaţi şi am devenit achizitorii.

⚓ *Organizarea de expoziţii este, atunci, un act politic?*

⚓ Acesta este un act politic.

⚓ *Graţie contextului?*

⚓ Pentru noi, ideea de producţie este aceea a unui act politic. În sensul că atunci cînd se lucrează la producerea unei expoziţii, există multe nuanţe şi acte care fac expoziţia noastră acceptabilă. Se întîmplă multe lucruri în timpul producţiei. De exemplu, implicăm deliberat o mulţime de oameni din zonă, din acest context. Ei vin şi dintr-odată şi-o apropiază, deoarece ne ajută să producem expoziţia. Mergem la lucrătorul în cositor, care a făcut stencilul de afară pentru Clark House, şi el înţelege de ce avem nevoie de acesta – în engleză, malayaleză [limba locală din Kerala – *n. red.*], hindi şi urdu. Există un fel de act politic cert, conştient, cînd producem. De asemenea, în sensul că „producem“ artiştii mai tineri care lucrează cu noi, care ar fi putut rămîne doar ca nişte oameni plătiţi, care au făcut ceva şi apoi au plecat, înţelegi? Dar aşa, ei lasă urme recognoscibile asupra întregului proiect.

⚓ *Expoziţia voastră este un eveniment colateral în Bienala Kochi-Muziris, promovată drept prima bienală din India. Ce conversaţie se leagă între acest context şi Mandalay Hall?*



Htein Lin

Performance part of I C U JEST exhibition, Cochin

⚓ *How is trade still connecting to this, especially in Kerala and particularly in Cochin?*

⚓ Even today, we are clients of a trade. We are receiving money from across the Arabian Sea, from the Gulf. You know, 4 million Malayalis work in the United Arab Emirates, so in that context trade does not really have a timeline. And now Kochi is a place where all Burmese timber is coming and getting re-stamped and exported as timber from Kerala. Do you understand how trade has taken another fashion? Even though we are now free and we are not aligning...

⚓ *This leads us into an aspect of the exhibition I C U JEST that Clark House Initiative curates here in Cochin, in Mandalay Hall. The exhibition deals with multiple aspects, like the trade relations India has with Burma, but also with the Indian government’s relations with the Burmese refugees, with the resistance in Burma and the guerrilla fighters, of which artist and former political prisoner Htein Lin was a part of, in 1988.*

⚓ A colour that you would always see in this exhibition is red. In Burma, where an exhibition starts, a sense of group/collective comes in. And when they (the Junta) see red, they ask for the works to be pulled down because of the association with the communist movement. As you know, the Communist Party in Burma is one of the most prominent, powerful opponents of the Junta. ⚓ *Have you envisaged this exhibition as an oppositional act – obviously you are aware of all these aspects?*

⚓ The opposition is to our indifference. The reason we wanted to speak about Burma is that India is indifferent to one of its largest neighbours. It’s a larger neighbour than Sri Lanka, Nepal, or Bhutan but we are involved with those nations and totally indifferent to Burma. Except for a very strong economic and military tie that we have to the country. People on the street don’t care about it. I’m sure, if you interview Indians about the capital of Burma, they have no clue what the name is. Nothing! They won’t have any idea of what’s happening with Aung San Suu Kyi, who she is. ⚓ *Why an exhibition on these issues in Cochin?*



Mandalay Hall in Jew Town, Cochin

▬ Dacă e vorba de Burma, am lucrat la mai multe expoziții care au fost un fel de indicii vizuale și au construit un context pentru această expoziție din cadrul bienalei. Cîteodată am lucrat, într-un fel, cu istoria artei moderniste din Burma, pentru că am simțit că trebuie să pătrundem într-un context mult mai profund pentru a fi în măsură să prezentăm așa ceva. Nu putem sări pur și simplu în căruța convenită a contextului politic. Să știi că în ultimele șase, șapte luni am lucrat la diferite expoziții care au de a face cu Burma. O mulțime de lucrări pe care le vezi în această expoziție au un soi de abordare realistă care vine dintr-o tradiție a disputei, iar într-o expoziție anterioară poți vedea lucrări care reprezintă un fel de abstracțiune care vine de la... vine de la litere, de la o caligrafie birmană. De ce anume? Și de ce este important performance-ul? De ce e important teatrul? Acestea au fost chestiuni care necesitau o pătrundere mai intimă a lucrurilor cu care avem de-a face. Noi, în calitate de curatori, ne simțeam responsabili pentru că, atunci cînd lucrezi cu un context politic, ceea ce se întîmplă este că oamenii se pot ralia pripit unei poziții, sprijinind tabăra greșită.

▬ În sfîrșit, ce părere ai despre poziția „postcuratorială” adoptată de bienală, asta însemnînd că nu există niciun curator-vedetă al evenimentului, ci o echipă condusă de un director artistic?

▬ Mi se pare că „postcuratorial” este mai mult un cuvînt folosit ca o chestie de orgoliu nemăsurat pentru a justifica un fel de mecanism al pieței și disponibilității resurselor, o incapacitate a vremurilor de concentrare reală și o supralicitare a ambiției multor artiști. Cred că, cu excepția cîtorva artiști din bienală, cum ar fi Joseph Semah, contextul din Cochin este complet ignorat în economiile de producție. Ceea ce se întîmplă cu adevărat în bienală e faptul că artiștii-superstaruri au avut prioritate

▬ There is a very interesting internationalism, a kind of poetic nostalgia at play here. We come into Mandalay Hall and then we wonder ourselves, how is it possible that we can do this Burmese exhibition within the context of Cochin? And then we think about the idea of refuge, Cochin being an entrepôt this port of trade, where everyone takes refuge. You have the Konkans who come from Goa, after the Portuguese Inquisition, there are Christian communities who come here, Jews coming after the first demolishing of the Temple in Jerusalem and until recent times, then the Spanish Inquisition... Another aspect is the trade of wood from Cochin, of timber, which is being sent as Indian timber. India is going to invest a lot of money into exploiting minerals in Burma, for gas, for example. This is not going to be a comfortable subject to discuss for many people, if you were to discuss these things publicly. But India is trying to do a PR exercise: the Burmese people, we are your friends in development. Well, I saw it in Burma, we were there just to exploit and nothing more. It was nothing more or better than an elaborate plan to exploit a nation. And I really feel that we are betraying the reasons for our independence, not only from the viewpoint of freedom of speech and all that. Forget that! But, by becoming a kind of imperialistic force, you are betraying what Gandhi stood for.

▬ Do you think this is a reverse of the colonial past in a way? Does it have anything to do with an idea of tipping the power?

▬ I don't know. When we were in the rule of the colonial powers, we were doing the same thing. India was many states then and they were doing this, with the British, to other smaller nations, smaller states. Now, we are doing it again to smaller countries. There is a kind of repetition in history. In some way, we were the acquisition and we have become the acquirers.

▬ Then, making shows is a political act?

▬ It is a political act.

▬ By context?

▬ For us, the idea of the production is that of a political act. In the sense that when we are working on producing an exhibition there are many nuances and many acts that make our exhibition acceptable. A lot happens during production. For example, we involve a lot of people, out of purpose, from the neighbourhood, from the context. They come in and they suddenly take up ownership because they are helping us produce the exhibition. We go to the tin-worker, who has made Clark House's stencil outside, and then he understands why we need it in English, Malayalam, Hindi and Urdu. There is a kind of definite, conscious, political act when we are producing. Also, in the sense that we "produce" younger artists that work with us, who could have remained as people who we would have paid, who just did something and left, you know? But then, they have recognizable marks throughout the project.

▬ Your show is a collateral event of the Kochi-Muziris Biennale, advertised as India's first biennale. How is this context in conversation with Mandalay Hall?

▬ When dealing with Burma, we actually worked in many more exhibitions that were kind of visual cues and were building a context to this exhibition in the biennale. At times, we were working with, in a sense, the modernist art history of Burma, because we felt that we had to go into a much deeper context to be able to present something like this. We can't just jump onto the bandwagon of a kind of political context. You know, in the past six, seven month we have been working with various exhibitions that have to do with Burma. A lot of the works that you see in this exhibition have a kind of realistic rendition that comes from a kind of argument tradition, or in a previous exhibition you see works that are kind of an abstraction that comes from some kind of... comes from the letters, from the kind of calligraphy that you see in Burma. So, why is that? And why is performance important? Why is theatre important? And these were issues that needed some introspection into what we were dealing with. We, as curators, felt responsible because at times when we're working with a political context – what happens is that with



Htein Lin

Performance in Jew Town, Cochin

la instalare. De asemenea, am văzut foarte multe portrete etnografice ale localnicilor în cadrul bienalei. La un moment dat, e șocant. Cîteodată nu înțeleg ce detaliu etnografic aş reprezenta eu în acest context.

Traducere de Alex Moldovan

Note:

1. Colectivul Odessa a fost înființat de John Abraham și s-a întemeiat pe producția de film și distribuția în colaborare. Acesta încerca să facă publicul să joace pe străzile [așezărilor] din Kerala, transformate în studiouri de filmare, ca urmare a credinței sale în puterea emancipatoare a cinematografiei.
2. <http://www.indiaonlinepages.com/population/literacy-rate-in-india.html>.
3. *Măgar într-un sat brahman*, 1978. Regizat de John Abraham, India, Nirmithi Films.

great ease people can piggy-back onto a situation, and support the wrong side.

▬ Finally, how do you feel about the 'post-curatorial' stance taken by the biennale, meaning there is no one star-curator of the event, but a team led by an artistic director?

▬ I feel that the post-curatorial is almost a word which is being used as hubris to justify a kind of mechanism of the market and availability of resources, inability of time to really concentrate, and an over-ambitious idea of many artists. I feel that except for a few artists in the biennale, like Joseph Semah, the context of Cochin is totally forgotten in the economies of production. What really happens in the biennale is that superstar artists got a priority in installation. Also, I've seen so many ethnographic portraits of people in the biennale. It is shocking at one point. At times, I don't understand what kind of ethnographic detail would I be within this context.

Notes:

1. Odessa Collective was founded by John Abraham and was based on collaborative film production and distribution. It sought out to engage audiences in performing on the streets of Kerala turned sets, following a belief in the emancipatory power of cinema.
2. <http://www.indiaonlinepages.com/population/literacy-rate-in-india.html>.
3. *Donkey in a Brahmin Village*, 1978. Directed by John Abraham, India, Nirmithi Films.

Forțele de ordine publică și spirituală

Igor Mocanu

BOGDAN GÎRBOVAN, născut în 1981, este artist fotograf, trăiește și lucrează la București. A absolvit Uni-versitatea de Artă București, Departamentul foto-video. A avut patru expoziții personale în București: *Pas -sato Prossimo*, la UNA Galeria în 2008, *5@14*, la Draft One Gallery în 2009, *10/1*, la Atelier 35 în 2010, *Ierarhia Poliției Române*, la Galeria Posibilă în 2011, precum și la Paris, *Paysages intérieurs*, la Rue de L'Ex-position, în 2011.

Este deja cunoscută imaginea aceea în care un individ în sutană ortodoxă și caschetă de milițian pe cap traversează unul dintre pasajele subterane ale metroului Mosco-vei, cu o geantă neagră de piele în mână. Un an mai târziu, la celălalt capăt al conti-nentului eurasiatic, un comando format din șapte călugărițe parcurge ferm și implacabil unul dintre bulevardele barceloneze, toate îmbrăcate în odăjdiiile kaki ale unui ordin catolic. Acțiunea grupului Voina (*Ment v popovskoi rease* [Un polițist în sutană], 2009) și acțiunea Bertei Jayo (*Salvation Army* [Armata Salvării], 2010) comportă trei subversiuni: a instituției forțelor de ordine publică, a instituției ecleziastice, a instinctu-lui european al obedienței față de ambele aceste instituții.

Sigur că discursul critic la adresa celor două instituții, luate separat, cunoaște o tradiție de cel puțin opt secole, una pe cât de bogată, pe atât de prestigioasă. Este suficient să amintim *Decameronul* (1349–1352) lui Boccaccio sau cărțile Marchizului de Sade, pentru a evoca un venerabil punct de pomire pentru acest discurs critic. Mai în-coace, în contemporaneitatea secolului XX, în filmul *L'Âge d'or* (1929), Buñuel va arunca pe fereastră, direct, fără drept de apel, un papă catolic, gest reiterat de Sinéad O'Connor într-un concert din anii 2000, în care rupe bucăți poza papei. În Rusia, critica artistică a Bisericii Ortodoxe și a Poliției Ruse este de dată relativ recentă, dacă scoatem din calcul critica stalinistă a celei dintîi (întrucît atunci comunitatea artistică era în sprijinul bisericii), în această direcție înscriindu-se acțiunile foarte cunoscute ale trupeii punk Pussy Riot sau ale grupului Voina.

Însă toate acestea sînt discursuri critice etanșe, direcționate către o instituție sau alta, taxînd, de fiecare dată, cînd ideologia erotică oficială, cînd implicarea politică sau alianța religios-financiară a structurilor instituționale, aflate toate undeva la limi-ta imperceptibilă dintre legea civilă și aceea ecleziastică. Și, de fiecare dată, figura religioasă patriarhală apare în armură dictatorială, persecutînd libertățile umane și lansînd anateme la adresa umanismului acestor libertăți. Aducerea celor două împreună, a bisericii și a poliției, a preotului și polițistului, țintește într-o altă direcție, căci ea nu afirmă că biserica este precum poliția sau că poliția vădește fioruri reli-gioase, ci că gestul civilizator, resuscitat din timpuri precoloniale, cu spada în mîna dreaptă și crucea în stînga, supune, pe de o parte, mîntuirea și celelalte taine, iar pe de altă parte, siguranța și demnitatea umană legilor nescrise ale unui contract social din ce în ce mai dirijat de principiile valorii adăugate și de profitul financiar. În ciuda aparențelor, acțiunile artistice ale grupului Voina sau ale Bertei Jayo sînt niște gesturi profund religioase și totodată profund civile, tocmai pentru că sînt politice, întrucît vizează una dintre libertățile funciarmente umane – aceea de a alege în cine

LAW ENFORCEMENT AND SPIRITUAL FORCES

Igor Mocanu

BOGDAN GÎRBOVAN, born in 1981, he is artist photographer, lives and works in Bucharest, Romania. In 2008 he graduated from the University of Fine Arts in Bucharest, Photography and Video Department. He had four personal exhibitions in Bucharest, in 2008 *Passato Prossimo* at UNA Gallery, 2009, *5@14* at Draft One Gallery, 2010 *10/1* at Atelier 35 Gallery, 2011 *Romanian Police Hierarchy* at Posibilă Gallery, and in Paris, 2011, *Paysages intérieurs* at Rue de L'Exposition Gallery.

The image of a man wearing an Orthodox robe and a Militia cap and holding a black leather briefcase as he crosses an underpass in Moscow Subway is now widely known. One year later, at the other end of the Eurasian Continent, a commando made up of seven nuns, resolutely and relentlessly crosses one of the boulevards in Barcelona, all wearing the khaki canonicals of a Catholic order. Voyna Group's action (*Ment v popovskoy rease*, 2009) (A cop in a priest's robe) and Berta Jayo's action (*Salvation Army*, 2010) bear three subverters: of the law enforcement authorities, of the ecclesiastic organisation, of the European instinct of obedience to both these institutions. Certainly, the criticism of the two institutions taken separately has a tradition of at least eight centuries, equally rich and prestigious, I might add. It suffices to mention Boccaccio's *Decameron* (1349–1352) or Marquis de Sade's books to evoke a respectable starting point for such criticism. More recently, in the contemporaneity of the 20th century, in the film *L'Âge d'or* (1929), Buñuel will directly and unyieldingly throw out of the window a Catholic Pope, a gesture iterated by Sinéad O'Connor during a concert in the 2000s when she tore to pieces a picture of the Pope. In Russia, criticism of the Orthodox Church and Russian Police in art is of quite recent date, if we were to overlook Stalinist criticism of the former, because the art community was actually supporting the church at the time. Actions of the punk band Pussy Riot or those of the Voyna Group are too famous to be mentioned here again.

Nevertheless, these are all hermetic discourses, directed towards an organisation or another, always denouncing either the official erotic ideology and the political involvement, or the religiously-financial partnership of the institutional structures, placed somewhere at the elusive border between civil and ecclesiastic laws. And every time, the patriarchal religious figure appears in dictatorship armour, per-secuting human freedom and anathemising the humanism of such freedoms. Bringing together the two, church and police, the priest and the police officer, has a different aim, as it does not state that church is like the police or that police gives out religious thrills, but

IGOR MOCANU is art critic and curator, he lives and works in Bucharest. He publishes articles in different magazines and newspapers such as *CriticAtac*, *Observer cultural*, *Art Dance News*, *Art Ploshadka*, *Arta* a.o. He realized together with Sanda Watt the manifesto exhibitions *Cheap Replicas* (Paradis Garaj, 2009) and *Ostensive Silence* (subBUFET, 2009). He curated the photography exhibitions of Bogdan Girbovan and the project *Revisited Avant-garde: European Avant-garde (1919–1939) in the National Film Archives of Romania* (Romanian Cinemateque, 2012–2013).

UNIFORMS & VESTMENTS

(2009–2012)

Hierarchy of the Romanian Police

refused the project (gray panel) quaestor

police chief superintendent

police superintendent

police deputy superintendent

police principal Inspector

police inspector

police deputy inspector

police principal chief agent

police chief agent

police chief deputy agent

police principal agent

police agent

Hierarchy of the Romanian Orthodox Church

patriarch

archbishop and metropolitan

bishop

protopresbyter

parish priest

chrism priest

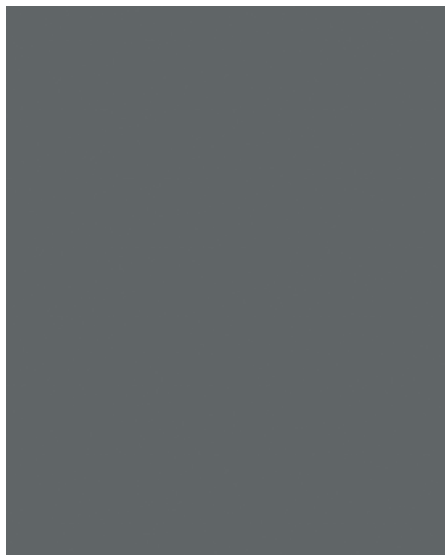
deacon *refused the project (gray panel)*

gospeller

chorus

grave-digger

deaconess



Police quaesto



Police chief superintendent



Police superintendent



Police deputy superintendent



Police principal inspector



Police inspector



Police deputy inspector



Police principal chief agent



Police chief agent



Police chief deputy agent



Police psrincipal agent



Police agent

să crezi și în cine să ai încredere, ambele reflexe aflîndu-și radicalul lingvistic în verbul „a crede“.

În cultura vizuală română, istoria prestigioasă a reprezentării contiguității dintre ordinea socială, mundană și cea religioasă începe odată cu picturile votive medievale din secolele XVI–XVII, în care voievodul apare, uneori alături de întreaga spiță, cu sceptrul, paloșul sau lancea în mîna dreaptă, iar în stînga ținînd o cruce, o mitră decorată cu pietre prețioase incizate sau macheta locașului de cult în care se află acea pictură, instituind astfel un soi de *mise en abîme* autotelic, autarhic și autosuficient. Mai departe însă de funcționalismul picturii monastice, căci picturile murale bisericești aveau o funcție politică precisă, istoria aceasta culturală mai mult desparte decît împarte cele două ape, religioasă și civilă. Discursurile critice venite din rîndul creatorilor români privilegiază biserica, practicînd, ca și în Vest, o abordare separată între cele două instituții, cea sacră și cea seculară. Ne-a rămas din secolul al XVIII-lea un manuscris bihorean anonim al piesei de teatru *Fata și voinicul* (1750–1754), în care personajul fetei trage voinicul la răspundere în fața vîlădicii, pentru a o fi făcut să păcătuiască, în schimbul unui galben, întru cele lumești. Verdictul vîlădicii este unul aspru și demn de ideologia erotică oficială a epocii în care a fost scrisă piesa: „De nu ți-ar fi fost cu voie/Nu i-ai fi făcut pe voie [voinicului]“. Mai încoace, în secolul al XIX-lea, Ion Creangă este scriitorul român care va lansa cea mai virulentă diatribă la adresa figurii preotului în *Povestea poveștilor* (1874), cunoscută, în genere, sub titlul *Povestea pulii*. În finalul poveștii, un preot plătește cu sodomia pentru a fi avut curiozitatea neostoită de a umbla prin boccelele unei cucoane în care stăteau bine ascunse niște falusuri magice, cumpărate din tîrg de la un țăran al cărui cîmp de porumb fusese firitisit de însuși Mîntuitorul să producă mățărnîgi în loc de știuleți. Tot atunci, la finele secolului al XIX-lea, I. L. Caragiale dă naștere figurii emblematice a polițistului bețiv, hoț, pus pe matrapazlîcuri, complice cu demnitarii publici corupți ai partidului liberal, în personajul său Ghiță din comedia *O scrisoare pierdută* (1884). Mai înspre contemporaneitate, Tristan Tzara va îndemna în poemul *Vino cu mine la țară* (1915): „Ne-om dezbrăca în pielea goală/Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele...“, după ce Brîncuși executase statuia numită *Rugăciune* (1907) pentru mormîntul unui avocat, Stănescu, din Buzău. Nu e nimic în neregulă cu lucrarea sculptorului român, numai că ea reprezintă un nud puber feminin, îngenuncheat într-o postură semia-plecată, nouă rămînîndu-ne să ne întrebăm despre reacția preotului la oficierea unei slujbe funerare prin apropierea mormîntului. Cît privește cealaltă instituție, imensa cantitate de literatură interbelică, dar și postbelică, fojgăie de bărbați în uniformă ridiculizați pînă la absurd. În arta contemporană, Dan Perjovschi a desenat un falus văzut din poziție submediană cu trei cruci ortodoxe plasate pe semisferele glandu - lui și ale celor două testicule. Vlad Nancă a intervenit pe o fotografie cu Palatul Par - lamentului („Casa Poporului“), desenînd cupole de catedrală ortodoxă deasupra fiecărui corp al clădirii. Tot o critică la adresa proiectului Catedralei Mîntuirii Neamului din București este și pictura lui Dragoș Burlacu, înfățișîndu-l pe Ceaușescu, în - conjurat de cadrele de partid, la o masă pe care tronează macheta locașului de cult. În fine, cea mai recentă abordare critică a imaginii Bisericii Ortodoxe Române vine din zona coregrafiei și a performance-ului, prin acțiunea lui Farid Fairuz de colectare de donații simbolice pentru Moscheea Mîntuirii Neamului, în cadrul deschide - rii festivalului de film documentar One World Romania (ediția din 2011), și prin cea a lui Florin Fluerăș de inaugurare simbolică a locașului în 2012.

Însă de la manuscrisul bihorean la Dan Perjovschi, critica instituției religioase și a repre - zentanților acesteia s-a menținut aproape fără excepție între parantezele satirizării ideologiei erotice. Dar asta pentru că în România nu a existat cu adevărat o revolu - ție sexuală, în adevăratul sens cultural și politic al cuvîntului. Tentativa avangardei isto - rice din anii '30 de a înfăptui o astfel de emancipare a fost repede înăbușită de falanga

that the civilising act, revived from pre-colonial times, holding the sword in the right hand and the cross in the left, subject salvation and the rest of the sacraments, on the one hand, and human safety and dignity, on the other, to the unwritten laws of a social contract that is increasingly based on principles of added value and on financial profit. Despite all appearances, the artistic actions of the Voyna Group, or those of Berta Jayo, are deeply religious and, at the same time, deeply civil acts, specifically because they are not political, as they concern one of the fundamentally human freedoms – that of choosing who to entrust yourself to and who to trust into, both reflexes extracting their linguistic radical from the verb “to trust”. In Romanian visual culture, the prestigious history of rendering the contiguity between the social, mundane order and the religious starts with the votive medieval paintings in the 16th–17th centuries, in which the voivode appears, sometimes joined by all his akin, with the sceptr - e, scimitar or sword in his right hand, while in the left holding a cross, a mitre inlaid with precious stones or the model of the place of worship where the mural was painted, thus setting a sort of an autotelic, autarchic and self-righteous *mise en abîme*. However, beyond the functionalism of monastic painting, as church murals had a precise political function, this cultural history is more separating than uniting the two religious and civil tiers. Critical discourses created by Romanian artists favour church, putting forward, as it does it the West, a separate approach of the two institutions, the sacred and secular. Our legacy of the 18th century is an anonymous manuscript from Bihor of the theatre play *The Girl and the Lad* (1750–1754), in which the girl character holds the lad responsible in front of the bishop for having her committed worldly sins, in exchange for gold. The bishop’s ruling is severe and worthy of the official erotic ideology of the age when the play was written: “Unless it was your will/You would have not admitted him [the la].” More recently, in the 19th century, Ion Creangă is the Romanian writer to launch the most bitter diatribe aimed at the figure of the priest in *The Tale of the Tales* (1874), widely known as *The Tale of the Dick*. In the end of the story, a priest pays with sodomy for the unappeased curiosity of looking through the bundles of a madam hiding magical phalluses, bought at the fair from a peasant whose corn field had been blessed by the Saviour himself to grow dicks instead of corn cobs. In the same period, at the end of the 19th century, I. L. Caragiale creates the emblematic figure of the drunken, pilferer police officer, set on swindles, accomplice to corrupt civil servants of liberal party, with his character in the comedy *A Lost Letter* (1884). Closer to our times, Tristan Tzara will urge in the poem *Join Me to the Country* (1915): “We could get to the nip/ The priest to outrage and the girls to delight...”, after Brîncuși had sculpted the *Prayer* (1907) for the tomb of lawyer Stănescu, in Buzău. There is nothing wrong with the work of the Romanian sculptor, only that it represents a pubescent feminine nude, kneeling in a half-leaning position, leaving us wondering about the reaction of the priest at officiating funerals in the proximity of that precise tomb. As for the other institution, the entire comprehensive amount of inter-war as well as post-war literature is filled with men in uniform being flamboyantly ridiculed. In contemporary art, Dan Perjovschi drew a phallus from a submedian perspective with three Orthodox crosses placed on the semispheres of the glans and the two testicles. Vlad Nancă performed an intervention on a photograph of the Palace of the Parliament (“People’s House”), drawing cathedral domes above each wing of the building. Another work critical of the People’s Salvation Cathedral in Bucharest is Dragoș Burlacu’s painting showing Ceaușescu surrounded by party members around a table holding the model of the place of worship. To conclude, the most recent critical approach of the Romanian Orthodox Church comes from choreography and performance, with an action of Farid Fairuz collecting symbolical donations for the People’s Salvation Mosque in the opening of the Documentary Film Festival One World Romania (2011) and with that of Florin Fluerăș opening the place of worship in 2012.

But from the Bihor manuscript, to Dan Perjovschi, criticism of the religious institution and its representatives remained nearly exclu -

ultraconservatoare și antisemită interbelică, prin tribunal și arest preventiv. Apoi, inter - zicerea avortului de către Ceaușescu în anii '60 a inhibat și mai profund cultura ero - tică autohtonă, generînd, după '90, un adevărat genocid al avorturilor în masă, resimțit acum, în 2012, în criza universităților românești, căci generațiile care ar fi trebuit să intre acum la universitate pur și simplu nu există. Abia în anii 2000, prin literatu - ra generației „milenariste“ (cum a fost ea denumită de unii critici literari) și prin produc - țiile cinematografice ale noului val de regizori, se poate spune că a existat un reviriment sexual-politic și cultural ca atare. După cum se poate vedea, deși tratează prepon - derent imaginea bisericii, abia ultimele acțiuni artistice (Nancă, Burlacu, Fairuz, Flue - raș) se despart de ideea prohibiției erotice, muțînd discursul în cîmpul politic și social. Acesta este și punctul în care Bogdan Gîrbovan se înfîlnește cu această tendință, de care însă se și desparte, muțînd, după cum vom vedea, discursul în aria cunoaște - rii antropologice.

Cu aceste premise istorice în spate și pe acest fundal cultural contemporan trebu - ie privit și înțeles proiectul *Uniforme & veșminte* realizat de Bogdan Gîrbovan înce - pînd cu finele anului 2009, începutul lui 2010.

Prima expoziție, un solo-show intitulat *Ierarhia Poliției Române*, a avut loc în 2011, la Galeria Posibilă din București (curator Igor Mocanu), odată cu expunerea celor 11 fotografii + 1, cuprinzînd principalele grade ierarhice („strategice“ e cuvîntul folosit de MAI și SRI pentru a-și defini uniformele și gradele) ale instituției: agent, agent princi - pal, agent-șef adjunct, agent-șef, agent-șef principal, subinspector, inspector, inspec - tor principal, subcomisar, comisar, comisar-șef și chestorul de la acea vreme, care, deși a aprobat colaborarea artistică pe cale oficială, a refuzat să apară în fotografie. De-a lungul unui singur an, imaginea publică a Poliției Române se schimbase foarte mult, schimbare culminînd cu o grevă generală împotriva președintelui României, Traian Băse - cu, un om politic de dreapta cu viziuni neoliberal-darwinist-sociale necamuflate, și a guvernului Boc, așa încît instituția parcursese cu pași vertiginosi traseul de la niște *bad boys* corupți pe bani publici la adevărați *good guys* robinhoodieni gata orîcînd să se alie - ze cu poporul. Realitatea socială din România acelu moment, precum și contextul artistic autohton aruncaseră astfel intenția inițială a proiectului într-o dilemă de poziție critică inextricabilă. Avea sens să fii critic cu Poliția Română atîta timp cît aceasta se sustrăgea menirii și atribuțiilor care-i revin de drept. Cît timp însă Poliția Română se ridică și clamează în piața publică dreptatea, în numele ei și al celorlalți bugetari, criti - ca își pierde sensul, făcînd loc simpatiei și solidarizării. Idee anticipată și de regizorul Corneliu Porumboiu în filmul său *Polițist, adjectiv* (2009). Singura abordare artistică posibilă, care să rămînă viabilă indiferent de contextul politic imediat, atît de liber fluc - tuant în zilele noastre, a devenit în acest fel aceea cognitivă, de descriere a ierarhiei instituției prin prisma funcției vestimentare, adică a uniformelor, căci, indiferent cine o poartă, uniforma emite unul și același mesaj instituțional: noi sîntem agenții ordinii publice, noi avem autoritatea să facem ordine și puterea de a discrimina în sînul potenția - lei entropii sociale. Prin urmare, discursul expunerii separate de la Galeria Posibilă, într-una dintre săli, cu pereții albastru-cazon și lumină rece de neon, a fost acela al pledoariei pentru o cunoaștere activă a uniformei și a ierarhiei pe care o exprimă, demers strategic pentru un dialog echitabil cu Puterea. Altele sînt percepțiile publice ale Poliției Române de Frontieră și ale Jandarmeriei Române, însă acestea nu fac, deocamdată, obiectul cercetării proiectului, după cum nici derul monastic, atît cel mas - culin, cît și cel feminin, n-a intrat în discuția privind ierarhia BOR.

Cea de-a doua expunere, *Ierarhia Bisericii Ortodoxe Române*, a avut loc în 2012, în spațiul Salonului de Proiecte, în cadrul unei expoziții colective, *Din spatele sce - nei*, curatoriată de Magda Radu. Plasată în context colectiv, seria de fotografii a fost determinată să funcționeze în grup, adică să răspundă temei generale a expoziției — aceea de a decripta subliminalul social și de a face invizibilul vizibil (Groys), într-o

sively within the borders of satirized erotic ideology. This may be explained by the fact that Romania did not actually experience any sexual revolution from a genuine cultural and political perspective. The attempts of the historical avant-garde in the '30s of bringing about such an emancipating revolution were quickly smothered by the ultraconservative and anti-Semitic interwar phalanx, in court and through preventive detention. Later, the prohibition of abortion by Ceaușescu in the '60s, further inhibited the local erotic culture, generating in the '90 an actual genocide of mass abortions, reflected now, in 2012, in the crisis of Romanian universities, because genera - tions supposed to attend university today are simply nonexistent. Only in the 2000s, due to the literature of the “Millennium” genera - tion (as it was labelled by part of the literary critics) and the film pro - ductions of the new wave of directors, we may say that we witnessed a political and cultural sexual revitalisation as such. As one might notice, although they are mainly directed to the image of the church, only the most recent artistic actions (Nancă, Burlacu, Fairuz, Fluerăș) part with the idea of erotic prohibition, taking the discourse to the political and social field. This is also the point where Bogdan Gîrbovan joins this trend, but also the point in which he parts with it, as we will see, taking the discourse to the area of anthropological research. These are the historical premises and cultural background that one must take into account in considering and understanding the project *Uniforms & Vestments* carried out by Bogdan Gîrbovan since the end of 2009 – beginning of 2010.

The first exhibition, a solo-show called *Hierarchy of Romanian Police*, was open in 2011, at Posibilă Gallery in Bucharest (curated by Igor Mocanu), and it exhibited the 11 photographs + 1, featuring the main strategic ranks (“strategic” is the term employed by the Ministry of Internal Affairs and the Romanian Intelligence to define their uniforms and ranks) in the organisation: agent, principal agent, chief deputy agent, chief agent, principal chief agent, deputy inspector, inspector, principal inspector, deputy superintendent, superintendent, chief superintendent and the quaestor at the time, who although officially endorsed the artistic collaboration, eventually refused to figure in the exhibition himself. During one single year, the public image of the Romanian Police had undergone significant changes, which culminat - ed in a general strike directed against the President of Romania, Traian Bănescu, a right wing politician of neoliberal-Darwinist-social views, and against the Boc Government, so that the organisation rapid - ly turned from being regarded as a crowd of corrupted and bribe-tak - ing *bad boys*, into true Robin-Hood-like *good guys* ready any time to ally with the people. Romanian social reality at the time, as well as the local artistic context, had thus thrown the initial aim of the project into an inextricable dilemma of the critical position. It made sense to be critical towards the Romanian Police as long as it eluded the mission and duties assigned to it. But as long as the Romanian Police raises and claims rights in the streets, on its own behalf and on the behalf of the rest of the civil servants, criticism is pointless and leaves room for sympathy and solidarity, an idea also anticipated by director Corneliu Porumboiu in his film *Police, Adjective* (2009). The only artis - tic approach possible, in order to remain visible in the immediate polit - ical context, so freely changing nowadays, became the cognitive approach, of depicting the hierarchy of the organisation through the function of outfit, that is their uniforms, because regardless of who is wearing them, the uniform conveys the same institutional message: we are the agents of law enforcement, we have the authority to keep the order in place and the power to discriminate within the potential social entropy. Therefore, the discourse of separate display in the exhibition at the Posibilă Gallery, in one of the gallery halls, on walls painted in military blue bathed in cold neon light supported an active experience of the strategic uniform and the hierarchy it conveys, a strategic endeavour for an impartial dialogue with the Power. Others are the public perceptions of the Romanian Border Police and of the Romanian Gendarmerie, but they don’t make, for me moment, the object of the project research, as monastic clerics, male or female, were not consid - ered in the making of the Romanian Orthodox Church hierarchy.



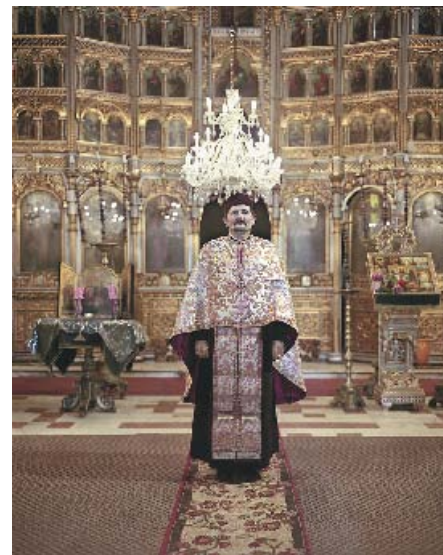
Patriarch



Archbishop and metropolitan



Bishop



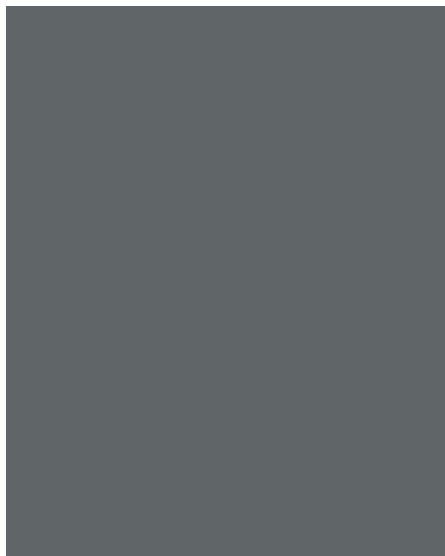
Protopresbyter



Parish priest



Chrism priest



Deacon



Gospeller



Chorus



Grave-digger



Deaconess

societate spectaculară pînă la absurd (Debord) –, dar să și vehiculeze propriul discurs artistic în cadrul acelei colectivități. Un perete alb de cîțiva metri a găzduit astfel expunerea orizontală a acestei ierarhii, altminteri profund verticale: diaconeasă („femeia în slujba bisericii”), gropar, cor, citeț, diacon, preot de mir, preot-paroh, preot-protopop, episcop, arhiepiscop și mitropolit și, la final, patriarhul. Deși eliminat din cadrul clerului oficial încă din secolul al XIX-lea, clerul inferior (diaconeasă, gropar, cor, citeț) a fost prezent în cadrul ierarhiei întrucît acesta manifestă o prezență puternică în imaginarul colectiv, mai ales în cel rural, unde, spre exemplu, groparul este un personaj-cheie al comunității, pentru că el este și cel care se îngrijește de cimitirul satului, iar în timpul unei înmormîntări, cînd afectul comunitar atinge cote maxime, e nevoie întotdeauna de un om practic care să gestioneze pragmatic momentele ritului de trecere. Imaginile au încercat astfel să pună față în față enoriașul cu membrii funcționali ai uneia dintre cele mai puternice instituții din societate. Mesajul ei: aceștia sînt oamenii pe care îi frecvențați și care vă legitimează statutul comunitar prin botez, căsătorie, înmormîntare. Biserica Ortodoxă Română fuse-se pînă la expunerea de la Salonul de Proiecte subiectul mai multor dezbateri mediatice, taxîndu-i-se, pe rînd, mai toate inițiativele care depășeau cadrele cultului religios și pătrundeau în spațiul laic în scopuri doctrinare, printr-o serie de complicități cu statul român, declarat, și el, secular. Mai mult, existase și un „eurobarometru“ a cărui concluzie a fost aceea că românii au cea mai mare încredere în biserică, cea mai mică încredere în armată, iar că încrederea față de o instituție precum Uniunea Europeană funcționează copy & paste după modelul încrederii în biserică. Altfel spus, pentru români, în 2010, UE era... biserică. Un dialog în cunoștință de cauză cu ierarhia clericală, declinată pe rangurile ei, devenise astfel din ce în ce mai imperativ, iar expunerea de la Salonul de Proiecte a vizat tocmai acest aspect al abordării imaginii ecleziei, într-o societate în care vizualitatea și spectacolul au monopolizat orice altă formă de expresie analitică și de discurs.

Asamblarea celor două ierarhii se întîlnește, cum am sugerat la începutul expunerii de față, cu demersurile critice al grupului Voina și cu cele ale Bertei Jayo, însă contextul cultural și politic autohton face ca această alăturare să fie una preponderent cognitivă, e adevărat, cu vădite implicații și strategii ale subversiunii. Exista, contextul contemporan o cerea, pe de o parte, imperativul social și cultural al documentării celor două ierarhii din cadrul a două cele mai influente instituții din stat și/sau societate. Influențe pentru că, de cum a ieșit din spațiul privat, primul pas pe care trebuie să-l facă cetățeanul, respectiv enoriașul, pentru a se integra într-o comunitate, este acela de a merge mai întîi la oficiul stării civile, popular identificat, iremediabil, în modernitate ca poliție, ca să-și obțină carte de identitate sau certificat de naștere, apoi la biserică pentru a se boteza, cel mai adesea creștin-ortodox. Cu alte cuvinte, procesul de legitimare socială a individului este, trebuie, filtrat prin categoriile ideologice aferente celor două instituții. Fără „poliție“ nu ai identitate civilă, fără biserică – identitate religioasă, iar fără cele două nu exiști sub aspect comunitar. Parola, codul de bare, codul paralingvistic al acestor două etape ale procesului de legitimare socială este metonimic plasat în și de către imaginarul colectiv în uniformă, ajungîndu-se, cu timpul și pe măsură ce avansează în vîrstă, la un soi de heraldică implicită automată a autorității. Uniformele și odăjdiile declanșează astfel în individ un soi de obediență civilă subconștientă, fără a se mai chestiona vreo clipă legitimitatea însăși a uniformei sau veșmîntului clerical și, mai presus de toate, funcția lor strategică disciplinară, polițienească, respectiv religioasă. Mai există, pe de altă parte, conținutul uman, „resursa umană“ care umple uniforma sau veșmîntul clerical, corpul uman împachetat, care se cerea, în egală măsură, interpretat fotografic, ca o revendicare, parcă, a unui drept la replică adresat purtătorului lor, identificat funcțional și public după ele în viața de zi cu zi, determinînd aparatul de fotografiat

The second show, *Hierarchy of the Romanian Orthodox Church*, was opened in 2012 at Salonul de Proiecte, within a group show, *Behind the Scene*, curated by Magda Radu. Placed in a collective context, the series of photographs was determined to work in a group, namely to answer the general theme of the exhibition – that of decoding the social subliminal and making the invisible visible (Groys), in a society absurdly spectacular (Debord) –, but also to carry its own artistic discourse within that group. A long white wall thus hosted the horizontal display of such hierarchy otherwise deeply vertical: deaconess (“the woman in service of the church”), grave-digger, chorus, gospeller, deacon, chrism priest, parish priest, protopresbyter, bishop, archbishop and metropolitan and, at the top, the patriarch. Although removed from the official clergy since the 19th century, the lower clergy (deaconess, grave-digger, chorus, gospeller) is present within the hierarchy as it bears a strong presence in the collective imaginary, especially in the rural one where, for example, the grave-digger is a key character in the community, as he looks after the village grave yard and, in funerals, when the community emotions climax, there is always need of a practical person to realistically manage the moments of the passage rite. The images thus aimed at bringing together the parishioner and the functional members of one of the strongest organisations in the society. Its message: these are the people you associate with and that legitimate your status in the community through baptism, marriage, and funeral. Previous to the show at Salonul de Proiecte, Romanian Orthodox Church had been the subject of several media debates sanctioning most of its initiatives that exceeded the limits of the religious cult and going into secular areas with dogmatic purposes, through a series of complicities with the Romanian State which, in fact, claims to be a secular state. Furthermore, there had been an Eurobarometer conducted that reached the conclusion that Romanians trust mostly church and least the army, and that the trust in an institution like the European Union works in a copy&paste model of the trust into church. Differently put, to the Romanians in 2010, UE was ... church. An open dialogue with the clerical hierarchy, declined on its ranks, had thus become imperative, and the show at Salonul de Proiecte concerned this very aspect of approaching the image of the clergy, in a society where the visual and the spectacular have monopolised any other form of analytical expression and discourse.

Bringing together the two hierarchies meets, as suggested in the beginning of this essay, the critical actions of Voyna Group and those of Berta Jayo, but the local cultural and political background in fact causes this association to be mainly cognitive with clear implicatures and strategies of subversion. There is, as suggested by the contemporary context, on one hand, a social and cultural imperative of documenting the two hierarchies within the two most influential institutions in the state and/or society. They are influential because the first step that a citizen, the parishioner respectively, needs to take immediately after walking out of his private space, in order to join the community, is that of going first to the Police Station to get an identity card or a birth certificate, and then to church to get, most often, a Christian-Orthodox baptism. In other words, the social legitimization process of the individual is, or must be, filtered through the related ideological categories of the two institutions. Without the police there is no civil identity, without the church, no religious identity, without the two, people don’t exist from a community perspective. The password, the bar-code, the paralinguistic code of these two stages is metonymically placed in and by the collective imagery into the uniform, which reaches, in time and with the age, into a sort of implicit automatic heraldic of authority. Uniforms and stoles thus trigger into individuals as sort of subconscious civil obedience, without questioning for a second the legitimacy of the uniform or clerical robe, and above all, their strategic disciplinary, police function and religious function respectively. And there is, on the other hand, the human resource filling the uniform or the clerical vestment, the wrapped human body needing to be photographically interpreted, as if claiming a right of answer addressed to the wearer

să opereze un soi de discriminare etică implicită, întrebîndu-se: oare acest om îmbrăcat în uniformă sau veșmînt bisericesc este complet anulat în slujba cauzei sau mai păstrează în sine ceva mirean, care-l face fie să empatizeze cu mine cultural și politic, adică să formăm o comunitate, fie să-și dezvolte afacerile imobiliare sau cu pompe funebre, iar eu devin astfel pentru el un potențial client, și nu aproapele lui comunitar? Iar între aceste două axe de coordonate, parțial disjuncte, parțial conjuncte, se plasează documentarea întreprinsă de Bogdan Gîrbovan, căci, exprimîndu-ne în termeni de pragmatică lingvistică și naratologie, avem de-a face cu o documentare și o expunere modalizată, adică nici subiectivă, nici obiectivă și comportînd anumite puncte de *focalizare*.

Întîmplător, focalizarea nu este numai concentrarea într-un focar a razelor de lumină (unde sau particule în mișcare) ori operația de reglare a unui aparat optic așa încît imaginea să fie văzută clar, cum ne învață dicționarele, ci și un concept naratologic ce descrie modalitatea în care autorul unei opere de artă a ales să afirme, să aser-teze, să arate anumite lucruri, și nu altele, într-o anumită ordine, și nu în alta. Conceptul de „focalizare“ a fost lansat de Gérard Genette în Franța în anii ’80, pentru a opera cu mai multă claritate distincțiile dintre tipurile de scriitură romanescă, descriînd un soi de restrîngere a „cîmpului vizual“ al povestitorului. De la el îl vor prelua, pe rînd, Jacques Pouillon, Tzvetan Todorov și Roland Barthes, pentru a transfera discuția din zona formală a interpretării în cea ideologică, distingînd între focalizarea externă (cînd autorul încearcă să dezerteze din narațiune, simulînd o obiectivitate selectivă), internă (cînd autorul este în problemă și nu le cunoaște chiar pe toate) și de grad zero (atunci cînd autorul operei este omniscient și dirijează povestea din exterior). Toate aceste trei situații pot fi caracteristice discursului fotografic, însă fotografia de documentare, antropologică, se apropie mai mult de formula scriiturii cu focalizare externă, în care autorul refuză exhaustivitatea expunerii, în favoarea unei serialități selective cu intenție estetică, epistemologică, politică sau de entertainment.

În cazul proiectului *Uniforme & veșminte*, Bogdan Gîrbovan imprimă fotografiilor, portretelor compoziționale realizate, o modalizare sau o focalizare ce ține mai degrabă de o anumită ideologie estetică personală, de o fotogenie socială aplicată. Pentru Gîrbovan, faptul social, realitatea, nu mai necesită niciun fel de retuș estetic sau manipulare în scopuri estetice, ea este fotogenică în sine, rezultînd de aici un anume egalitarism al viziunii. Căci pentru Bogdan Gîrbovan nu există subiecte nobile sau ignobile, înalte sau bîcîsnice, bogate sau sărace, importantă este relevanța subiectului în corpul comun al unei serii date. Iar conceptul de serie, intens practicat de acesta, descrie tocmai această poziție auctorială egalitaristă, ce se regăsește atît în aparatul ales pentru a realiza fotografiile, cît și în calitatea printului sau în discursul expozițional. Același aparat Bronika GS1 va aborda atît agentul, cît și comisarul-șef de poliție, atît diaconeasa și groparul, cît și mitropolitul. Și același lucru se poate spune și despre calitatea printului digigrafic, care înfășoară matern personajele, propria poveste și, de la un punct în acolo, chiar și privitorul. După cum egalitaristă este și expunerea celor două serii de imagini. Orice ierarhie piramidală reclamă o expunere verticală, însă pentru Gîrbovan expunerea este nediscriminatorie, el optînd pentru o orizontalitate ce deconstruiește piramida puterii etaj cu etaj, apropiind membrii ierarhici de privirea spectatorului, niciodată în felul acesta față în față cu ei pînă în acel moment.

Aceasta este totodată lecția politică oferită de Bogdan Gîrbovan prin abordarea, în fapt, nonierarhică și egalizantă a forțelor de ordine publică și spirituală care bîntuie spațiul românesc, un egalitarism care înghite totul și care nu despovărează privitorul de participarea activă în cadrul acestei ecuații sociale, ci, dimpotrivă, solicită curajul și tăria de a-i privi în ochi pe cei cărora li se „închină“ și de a se confrunta direct, în cîmp deschis, cu instituțiile care-i legitimează statutul comunitar.

who is functionally and publicly identified with the outfit in everyday life, thus equally determining the camera to operate a sort of implicit ethical discrimination, wondering: is the individual that wears a uniform or church vestment completely cancelled in the service of the cause, or do they still encapsulate a drop of worldliness, making him culturally and politically akin to myself; are we a community or am I here for him to develop his own real estate or funeral business, and am I thus turning into a potential client to him instead of his community neighbour? Bogdan Gîrbovan’s documentation is placed between these two coordinated axes, partially disjunct, partially conjunct, as if we were to express this in terms of linguistic pragmatics and narratology, we are looking at a modalised documentation and display, meaning to say that it is neither subjective, nor objective, but bearing a certain *focalization* point.

So it happens that focalization means not only focusing into a centre the rays of light (waves or particles or motion) or the act of setting an optical device so that the image is clear, as dictionaries teach us, but a narratology concept describing the way in which the author of a work of art chose to affirm, assert, show certain things and not other, in a certain order and not other. The “focalization” concept was launched by Gérard Genette in France in the 1980s, to operate more clearly the distinctions between the types of prose writing, describing a sort of narrowing of the narrator’s “visual field”. The term would be soon borrowed by Jacques Pouillon, Tzvetan Todorov and Roland Barthes, to transfer the discussion from the formal area of interpretation to a more ideological area, distinguishing between external focalization (when the author attempts to flee from the narration, simulating a selective objectivity), internal focalization (when the author is in the middle of the issue and does not make out quite everything) and degree zero (when the author of the work is omniscient and conducts the story from the inside). All these three situations can be characteristic of the photographic discourse, but documentation, anthropological photography is closer to the external focalization narrative formula, where the author rejects the comprehensiveness of the relate, in favour of a selective seriality with aesthetic, epistemological, politic or entertainment purposes. For the project *Uniforms & Vestments*, Bogdan Gîrbovan imprints the photographs, the compositional portrays that he creates, with modalisation or focalisation related rather to a certain personal aesthetic ideology of applied social photogeny. To Gîrbovan, the social fact, reality, no longer needs aesthetic enhancements or aesthetic processing, as it is photogenic in itself, with the outcome of a certain egalitarianism of vision. As for Bogdan Gîrbovan there are no noble or ignoble, high or low, rich or poor subjects, but what matters is the relevance of the subject in the common body of a given series. And the concept of series, intensely employed by the photographer, describes precisely this egalitarian auctorial positioning, reflected both in the camera chosen to shoot the photographs, and in the quality of the prints or the exhibition discourse. The same Bronika GS1 approaches both the agent and the superintendent, both the deaconess and grave-digger, and the metropolitan. And the same can be told about the quality of the digigraphic print, maternally wrapping the characters, their own stories and, from a point on, even the viewer. Equally egalitarian is the display of the two series of images. Any pyramidal hierarchy calls for vertical display, but the display is non-discriminating for Gîrbovan who goes for a horizontality which deconstructs the pyramid of power tier by tier, bringing hierarchic members close to the eye of the viewer who can, for the first time, look them into their faces. This is also the political lesson given by Bogdan Gîrbovan by the non-hierarchic and egalitarian approach of the law enforcement and spiritual forces haunting Romanian space, an egalitarianism that gulps in everything and that does not unburden the viewer of the active involvement in this social equation, but to the contrary, calls for his courage and strength to look into the eyes of those “worshipped” and to confront directly, in an open field, the institutions legitimating his community status.

Material publicat în continuarea dosarului despre artă contemporană și capital din *IDEA artă + societate*, #41, 2012

Istorie, artă și bani: despre construirea unei colecții corporatiste de artă în Europa Centrală și de Est

O discuție între Walter Seidl și Vlad Morariu*

— *Walter Seidl*, director general al ERSTE Group, în *Artists-in-Residence* program, 2012

WALTER SEIDL este curator, scriitor și artist și locuiește la Viena. Începînd cu anul 2004, este curator la Kontakt: Colecția de Artă a Grupului ERSTE și a Fundației ERSTE, centrată pe tendințele artei conceptuale din regiunea fostei Europe de Est. Seidl a curatoriat numeroase expoziții în Europa, America de Nord, Japonia, Africa de Sud și Hong Kong. Printre scrierile sale se numără diverse eseuri de catalog pentru monografii de artist, cronici de expoziții și critică. Din 2011, este profesor asistent în cadrul studiilor curatoriale de la Universitatea Webster din Viena.

— *Vlad Morariu*, în *Artists-in-Residence* program, 2012

Vlad Morariu ➞ *Walter, cînd te-ai alăturat echipei colecției Kontakt?*

Walter Seidl ➞ Am venit în 2004, chiar la început, cînd ERSTE Bank a decis o nouă politică a colecționării, urmînd a se concentra pe Europa Centrală și de Est. Înainte, banca achiziționase diferite lucrări pe parcursul a peste un secol, fără să existe însă vreo politică a colecționării.

➞ *Prin politică vrei să spui o rațiune a actului de a colecta?*

➞ Da, înainte se cumpărau lucrări, dar nu tot timpul. Nu exista o concepție sau o programare în sensul construirii unei colecții: cînd și cînd, oameni din diferite departamente cumpărau lucrări pentru birouri, dar fără să existe un concept structural călăuzitor. În 2000, ERSTE Bank a început să achiziționeze bănci din țări est-europene, primele fiind Česká spořitelna și Slovenská sporiteľňa, iar apoi a continuat spre Sud-Est. Acesta a fost și momentul cînd a apărut în general ideea sponsorizării culturii — numită azi responsabilitate socială corporatistă — și, avînd în vedere că ERSTE Bank și-a făcut cei mai mulți bani în Europa Centrală și de Est, gîndul a fost ca o parte să fie reinvestită în aceste țări, iar asta să se reflecte într-un program cultural.

➞ *Fundația ERSTE, cu toate acestea, are și programe sociale...*

➞ Așa e, dar la început, înainte de înființarea Fundației ERSTE, departamentul de sponsorizare al băncii fusese cel care inițiasе această abordare a culturii. La momentul acela, președintele-director general, Andreas Treichl, și șeful departamentului de sponsorizări, Boris Marte, au observat că ERSTE Bank devine un grup bancar imens și că devenea necesară o politică culturală adecvată.

➞ *Vrei să spui, președintele-director general al băncii? Întreb asta pentru că mi s-a părut destul de deconcertant să mă orientez printre straturile instituționale ale Grupului ERSTE. De exemplu, am fost surprins să aflu că Fundația ERSTE deține parțial Grupul ERSTE — adică are peste douăzeci la sută din acțiunile sale —, și nu banca este cea care deține fundația.*

— *Walter Seidl*, director general al ERSTE Group, în *Artists-in-Residence* program, 2012

* Această discuție a fost posibilă cu ajutorul instituțional și financiar al programului *Artists-in-Residence* inițiat de Tranzit și Fundația ERSTE. În cadrul acestui program, Vlad Morariu a beneficiat de o rezidență de două luni (noiembrie–decembrie 2012) la MuseumsQuartier din Viena.

— *Vlad Morariu*, în *Artists-in-Residence* program, 2012

VLAD MORARIU este teoretician și critic de artă. A studiat filosofia la Iași și Berlin, iar în prezent este cercetător-doctorand al Loughborough University School of the Arts, cu o teză despre condițiile și posibilitățile actuale ale practicilor critice din instituțiile artistice.



„Kunst ist MehrWERT“, billboard at the entrance of the Vienna Fairground, VIENNAFAIR 2011, credits: Vlad Morariu

— *Walter Seidl*, director general al ERSTE Group, în *Artists-in-Residence* program, 2012

— *Vlad Morariu*, în *Artists-in-Residence* program, 2012

Article published in the follow-up of the dossier on contemporary art and capital from *IDEA arts + society*, #41, 2012

HISTORY, ART AND MONEY:
ON CONSTRUCTING A CORPORATE ART COLLECTION
IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE
A Discussion Between Walter Seidl and Vlad Morariu*

WALTER SEIDL works as curator, writer, and artist and is based in Vienna, Austria. Since 2004, he has been curator of Kontakt: The Art Collection of ERSTE Group and ERSTE Foundation, which focuses on conceptual art tendencies in the region of former Eastern Europe. Seidl has curated numerous exhibitions throughout Europe, North America, Japan, South Africa and Hong Kong. His writings include various catalog essays for artist monographs, exhibition reviews and criticism. Since 2011, he has been adjunct professor for curatorial studies at Webster University, Vienna.

— *Walter Seidl*, director general al ERSTE Group, în *Artists-in-Residence* program, 2012

Vlad Morariu ➞ *M. Walter, when did you join the team of the Kontakt collection?*

Walter Seidl ➞ I came in 2004, right at the beginning, when ERSTE Bank decided to have a new collection policy focusing on Central and Eastern Europe. Before that, the bank had purchased different works over more than a century, but there hadn’t been any collection policy.

➞ *By policy you mean a rationale for collecting?*

➞ Yes, before that works had been bought, but not on a permanent basis. There was no concept or schedule in terms of constructing a collection: sometimes people from different departments bought works for offices, but there was no structural content behind. In 2000 ERSTE Bank started to purchase banks from Eastern European countries, first Česká spořitelna and Slovenská sporiteľňa, and then continued advancing to the Southeast. That was also a time when the theme of sponsoring culture emerged — today you call it corporate social responsibility — and since ERSTE Bank made most of

— *Walter Seidl*, director general al ERSTE Group, în *Artists-in-Residence* program, 2012

* This discussion was possible through the institutional and financial support of the *Artists-in-Residence programme* of Tranzit and ERSTE Foundation. Within this program, Vlad Morariu benefited from a two months residency (November–December 2012) at the MuseumsQuartier in Vienna, Austria.

VLAD MORARIU is a theoretician and an art critic. He studied philosophy in Iași and Berlin and he is currently a Ph.D.-researcher at the Loughborough University School of the Arts with a thesis on the current conditions and possibilities of the critical practices in art institutions.

➞ Da, Fundația ERSTE este acționarul majoritar al Grupului ERSTE și (în această calitate) e obligată să-și investească dividendele pentru binele comun. Acest lucru datează de la începuturile băncii, în prima parte a secolului al nouăsprezecelea, cînd aceasta a început ca o afacere de natură socială, o bancă de economii în asociere. Fundația este succesorul legal al acestei asociații. Dar colecția de artă nu face, în schimb, parte din Fundația ERSTE, ci este o asociație independentă. Instituțional, sîntem asociați cu Fundația, dar din punct de vedere juridic nu facem parte din ea. Și aici avem o întorsătură similară: fundația este membră a asociației noastre. Christine Böhler, care este director al programului *Cultura* al Fundației ERSTE, este și președinta Consiliului de aministrație al colecției, care acum, oficial, se cheamă Kontakt: Colecția de Artă a Grupului ERSTE și a Fundației ERSTE. Colecția în sine funcționează pe baza cotizațiilor de membru vărsate de băncile subsidiare, precum și de Fundația ERSTE, ceea ce înseamnă că Grupul ERSTE din Austria dă o anumită sumă de bani anual, la fel și Česká spořitelna, Slovenská sporiteľňa, Erste Bank Ungaria și Croația sau BCR din România și, desigur, Fundația ERSTE. Pomind de la acești membri diferiți ai asociației Kontakt, construim un buget anual cu ajutorul căruia funcționează colecția.

➞ *Spui că sînt bani care provin din toate aceste țări, inclusiv din România, și care se vîrșă la buget.*

➞ Da, și BCR plătește o taxă anuală destinată colecției. Ne-am gîndit să construim ceva care își are sediul la Viena, întrucît aici lucrăm noi, dar care, în același timp, să fie o colecție pentru toți.

➞ *Ai menționat că se achiziționează artă chiar dinainte de 2004; despre ce fel de artă vorbim?*

➞ Achizițiile inițiale au urmat tendința de la sfîrșitul anilor ’80 și începutul anilor ’90, o tendință de a cumpăra minimalism american, lucrări de Sol LeWitt, Donald Judd etc. Dar asta a durat doar patru ani, iar această politică ținea de directorul general (al băncii) din acea perioadă, fiindcă existau legături cu galeriile și cu ceea ce aveau ele de vînzare. Pe durata mandatului următorului PDG (încă vorbim despre anii ’90) nu s-a prea cumpărat nimic. Apoi, în cele din urmă, la sfîrșitul deceniului a venit dl Treichl și, el fiind cel care a inițiat dezvoltarea din Europa de Est a grupului, a propus să se facă ceva și în domeniul artelor, gîndindu-se că fiecare bancă internațională își are colecția sa de artă. Ajunge să vă uitați la alte mari colecții de artă corporatiste, cum ar fi cea a Deutsche Bank, de pildă.

➞ *Atunci se poate spune că există și un fel de luptă pentru prestigiu, la întrecere cu alte bănci?*

➞ N-aș spune chiar o luptă. Întrucît ceea ce ne-am propus noi să facem a fost ceva singular. Boris Marte, pe atunci șef al departamentului de sponsorizări, a avut ideea de a ne concentra și asupra sectorului cultural din Est. La momentul acela eu lucram în calitate de consultant independent al băncii și mă ocupam și de concepția colecției, împreună cu Rainer Fuchs, curator-șef la MUMOK Viena, și de asemenea cu Vít Havránek de la Praga, respectiv cu Vladimír Beskid de la Bratislava. Banca ne-a întrebat ce idei avem, iar noi am propus automat un concept axat pe Europa Centrală și de Est. Cu toate acestea, spre deosebire de ceea ce făceau multe alte bănci, ne-am decis să nu ne limităm doar la producția actuală de artă. De exemplu, dacă ne uităm la cum funcționează Deutsche Bank, ei merg la țîrguri de artă și cumpără lucrări care le plac, dar în numeroase colecții de artă corporatiste nu există nicio structură istorică sau vreun concept tematic strict. Sau, mai bine zis, e așa în varii măsuri, și pot să spun asta deoarece Colecția de Artă Kontakt este, de asemenea, membru și în cadrul unei asociații a colecțiilor de artă corporatiste, cu sediul la Paris (IACCCA). Există numeroase colecții de artă corporatiste, unele cu accent pe fotografie, de exemplu, sau specializate pe un anumit mediu de creație, dar e foarte neobișnuit să ai o colecție cu o focalizare atît de strictă. Un alt element

its money in Central and Eastern Europe, the thought was to reinvest part of it in these countries and reflect this in a cultural program.

➞ *ERSTE Foundation, however, has social programs as well...*

➞ Yes, but at the beginning, before ERSTE Foundation came into existence, it was the sponsoring department of the bank which started this specific approach to culture. Back then it was the CEO, Andreas Treichl and the head of sponsoring, Boris Marte, who noticed that ERSTE Bank was growing into a huge bank group and that an adequate cultural policy is needed.

➞ *You mean, the CEO of the Bank? I ask this because I found it quite disconcerting to navigate in ERSTE Group’s institutional strata. For example, I was surprised to find out that ERSTE Foundation partly owns ERSTE Group – meaning that it has over twenty percent of its shares – and not the bank owning the foundation.*

➞ Yes, ERSTE Foundation is the main shareholder of ERSTE Group and is obliged to invest its dividends into the common good. This

— *Walter Seidl*, director general al ERSTE Group, în *Artists-in-Residence* program, 2012

— *Vlad Morariu*, în *Artists-in-Residence* program, 2012



Július Koller
Contact, human-being-nature-objects-materials (Anti-Happening), 1969, courtesy: Kontakt: The Art Collection of ERSTE Group and ERSTE Foundation

— *Walter Seidl*, director general al ERSTE Group, în *Artists-in-Residence* program, 2012

— *Vlad Morariu*, în *Artists-in-Residence* program, 2012

— *Walter Seidl*, director general al ERSTE Group, în *Artists-in-Residence* program, 2012

goes back to the beginnings of the bank in the early 19th century, when it started as a social business, an association savings bank. The foundation is the legal successor of this association. But the art collection is not part of ERSTE Foundation, it is an independent association. Institutionally we are associated with the Foundation, but legally not part of it. Again a similar twist: the foundation is member of our association. Christine Böhler, who is director of the programme Culture of ERSTE Foundation, is also chairwoman of the board of the collection, which is now officially called Kontakt: The Art Collection of ERSTE Group and ERSTE Foundation. The collection itself works with membership fees from the subsidiary banks as well as ERSTE Foundation, which means that ERSTE Group in Austria gives a certain annual amount of money, and so do Česká spořitelna, Slovenská sporiteľňa; ERSTE Bank Hungary and Croatia or BCR in Romania and, of course, ERSTE Foundation. From all these different members of the association Kontakt we construct an annual budget with which the collection operates.

➞ *You are saying that there’s money coming from all these countries, including Romania, and flowing into the budget.*

➞ Yes, BCR pays an annual fee to the collection as well. We thought that we build something which is taken care of Vienna, as we work from here, but which is a collection for all, at the same time.

a fost încercarea de a articula o dimensiune istorică în cadrul colecției, și am decis să începem cu sfârșitul anilor '50, începutul anilor '60, perioada tuturor schimbărilor majore în artă: apariția artei publice, a artei de tip performance, a atenției acordate diferenței de gen etc. Ne-am întrebat ce am putea găsi în Europa Centrală și de Est care să fie corelat cu ceea ce se întâmplă pe plan internațional – mișcarea feministă, activism, artă politică – și astfel am decis să ne concentrăm tocmai pe partea conceptuală a artei și să reflectăm evoluțiile sale în regiune.

▬ În cazul României, istoria artei recente, cea a ultimilor 50 de ani, nu a fost scrisă încă, și asta din diverse motive. Dar, astfel, ceea ce fac Grupul ERSTE și Fundația ERSTE prin cumpărarea, colecționarea și sprijinirea a tot felul de investigații și discursuri este, pare-se, să scrie istorie: voi produceți istoria artei Europei de Est.

▬ Am convenit că este important ca această colecție să contribuie la rescrierea și redefinirea canonului european al istoriei artei, pentru că, dacă ne uităm la majoritatea cărților de istoria artei – cum ar fi *Arta începând cu 1900*, editată de Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve-Alain Bois și Benjamin H. D. Buchloh –, nu vom găsi aproape nimic despre Europa de Est. Lucrurile s-au schimbat în ultimii cinci ani, poate mai ales odată cu documenta 12 (2007), care a avut în jur de douăzeci de artiști din Europa de Est. Ulterior, la ultima Bienală de la Istanbul a fost Geta Brătescu, sau ar mai fi și exemplul lui Ion Grigorescu; Kathrin Rhomberg lucrează cu el de mulți ani. Exemplele ar putea continua, dovedind că, deodată, oamenii au început să fie interesați. Încetul cu încetul, acești artiști devin nume consacrate în canonul artei, dar acest lucru a luat ceva timp. Cel puțin când am început, în 2004–2005, și l-am vizitat pe Ion Grigorescu la București și i-am ales câteva lucrări, în acel moment nimeni dinăuntrul canonului istoric al artei *mainstream* nu îl cunoștea.

▬ Ai spune, așadar, că ai o abordare comparativă?

▬ Asta încercăm să facem, să vedem ce fel de acțiuni politice sau isprăvi artistice, practici, artiști au existat în aceste țări. Partea interesantă este că, deși a existat un lucru comun numit socialism, artiștii nu s-au aflat neapărat în contact unii cu alții, ci, mai mult sau mai puțin, au privit spre Vest. Asta a depins foarte mult de diferitele climăte socialiste; în Iugoslavia, de pildă, lucrurile au fost puțin mai lejere cu Tito.

▬ Îmi amintesc că am discutat cu Mladen Stilinović acum câțiva ani despre accesul rezonabil la ceea ce se întâmpla în Europa de Vest în acel moment.

▬ Da, oamenii puteau călători, existau relații speciale cu Germania de Vest, de exemplu. Să ne gândim, de asemenea, și la cazul orașului Graz, din Austria, unde Sanja Iveković a participat pentru prima dată la o expoziție în afara Iugoslaviei în 1971. Austria a fost întotdeauna în contact cu artiștii din țările vecine, dar cred că a depins și de țară. Din Cehoslovacia, de exemplu, în anii 1970, era aproape imposibil să ieși, în timp ce din Polonia era mai ușor, oamenii aveau legături strânse cu Franța (cazul lui Edward Krasiński). Și comparațiile pot continua. Cred că se poate cu greu spune „asta sau asta este arta est-europeană”. Noi încercăm mai degrabă să discernem o anumită practică conceptuală, și aici se pot găsi paralele în toate țările, dar și diferențe.

▬ Atunci crezi că mai rezistă teza alinierii a ceea ce se întâmpla în Europa de Vest cu ceea ce se întâmpla în Europa de Est?

▬ În ceea ce privește contextul sau din punct de vedere conceptual, au existat anumite similitudini. Dar pe atunci realizarea anumitor practici artistice era mai degrabă marginală, nimănui din aceste țări nepăsându-i, în anii '70, de conservarea lucrărilor realizate, de exemplu. În principal, vorbim despre lucrări efemere, uneori în soțite de fotografii. Nu existau locuri, galerii sau spații de prezentare profesioniste, muzee de artă contemporană – singurul de acest fel se afla la Belgrad, deschis în 1965. Deci, pe lângă chestiunea similitudinilor, trebuie introdusă problema reprezentării. Aveai realismul socialist oficial, pe de o parte, iar pe de altă parte, așa-numi-

▬ You mentioned that art had been purchased even before 2004, what kind of art are we talking about?

▬ Initial purchases followed the trend of the late 80s beginning of the 90s, a tendency to buy American Minimalism, works by Sol LeWitt, Donald Judd, etc. But this lasted only for four years, and this policy was related to the CEO of the time, as there were ties to galleries and what they were selling. During the term of the next CEO (we are still talking about the 90s), nothing really had been bought. Then finally Mr. Treichl came at the end of the decade, and as he initiated the Eastern European development of the group, he proposed to do something in the arts as well, thinking that each international bank has its art collection. Just look at other big corporate art collections such as that of Deutsche Bank for instance.



Mladen Stilinović

Untitled, from the series Red-Pink, 1978, courtesy: Kontakt: The Art Collection of ERSTE Group and ERSTE Foundation

▬ Then one can say that there is also a sense of struggle for prestige, in comparison to other banks?

▬ Not really a struggle, I would say. Because what we thought of doing was quite unique. Boris Marte, back then head of sponsoring, came up with the idea of focusing on the East in the cultural sector as well. At that time I was working as a freelance consultant for the bank, and worked on the concept of the collection together with Rainer Fuchs, chief curator at MUMOK Vienna, and also with Vít Havránek from Prague and Vladimír Beskid from Bratislava. The bank asked about our ideas and we automatically proposed a concept focusing on Central and Eastern Europe. However, unlike what many other banks were doing, we decided to focus not only on current art production. For example, if you look at how Deutsche Bank operates, they go to art fairs and buy something that they like, but there is no historical structure or strict thematic concept in many corporate art collections. Or better said, it varies in degree, and I can say that because the Kontakt Art Collection is also member of an association of corporate art collections based in Paris (IACCCA). There are a great number of corporate art collections, some focusing on photography, for example, or specializing on a certain medium, but it is very rare that you have a collection with such a strict focus. Another element was the attempt to articulate a historical dimension within the collection, and we decided to start at the end of the 50s, beginning of 60s, the period with all the major changes in art: the emergence of public art, of performance art, the attention to gender, etc. We asked ourselves what could we find in Central-Eastern Europe that is in line with what was going on internationally – the feminist

tele practici artistici radicale erau în mod oficial interzise. Toate fenomenele legate de ce se întâmplă după actul artistic, arta de apartament, întâlnirile private ale celor ce făceau parte din scena artistică radicală trimit la problema reprezentării, deoarece nu existau spații expoziționale. Nu că ar fi existat o agendă ascunsă, dar cred că modul în care producția mergea mână în mână cu inexistența unor locuri de reprezentare este ceea ce constituie diferența specifică. Totuși, conceptual vorbind, se pot găsi asemănări. E vorba, uneori, despre antireacții – să luăm exemplul lui Július Koller și al antihappeningurilor sale, ca reacție la Vest. Filmele și acțiunile legate de studiile de interior ale lui Ion Grigorescu s-au apropiat, desigur, de experimente similare din Occident, dar în acest caz mediul politic a fost cel care a creat o diferență.



Sanja Iveković

Triangle, 1979, courtesy: Kontakt: The Art Collection of ERSTE Group and ERSTE Foundation

Toți acești artiști reacționau într-un sistem comunist sau socialist într-un mod care era necunoscut în Vest. Dacă ne uităm la opera lui Stilinović vizînd istoria Iugoslaviei, aceasta cuprindea întotdeauna o reflecție asupra pragului dintre Est și Vest. El era perfect conștient de ceea ce se întâmplă și reacționa la cultura occidentală ce pătrunsese în Iugoslavia în anii '70. Fiecare țară are o istorie diferită și un sistem diferit față de care să reacționeze.

▬ În acest proces de inventare, explorare și scriere a istoriei artei colaborați cu institute de cercetare, cu academii sau universități? Aceasta este una dintre problemele din Europa de Est, cred eu. Îl avem, pe de o parte, pe Piotr Piotrowski (a cărui carte, în umbra Yaltei, a fost, de altfel, tradusă în limba engleză cu sprijinul financiar al Fundației ERSTE), care propune o manieră neierarhică, pluralistă, „orizontală” de a scrie istoria artei, dar apoi, pe de altă parte, atunci când insistăm și ne întrebăm ce presupune asta, și ajungem la problema resurselor destinate cercetării, ajungem într-o fundătură...

▬ Am dorit să ne implicăm și în așa ceva, într-o serie mai substanțială de publicații. Dar dacă te uiți la programele Fundației ERSTE, vei vedea că ea lucrează intens cu instituțiile, prin conferințe, simpozioane etc. Sarcina mea în cadrul colecției este mai mult sau mai puțin legată de cumpărarea și restaurarea lucrărilor, asigurînd totodată existența împrumuturilor (de lucrări) și a expozițiilor. Pînă acum, fundația a fost cea care s-a ocupat în principal de colaborări cu universități sau cercetători, planificînd editarea de cărți sau publicații, bunăoară, inițierea și organizarea Premiului Igor Zabel pentru cultură și teorie. În felul acesta munca noastră,

movement, activism, political art – and thus decided to focus on the very conceptual side of art and mirror its developments in the region.

▬ In the case of Romania, the history of recent art, that of the last 50 years, hasn't been written yet, and for various reasons. But thus it seems that what ERSTE Group and ERSTE Foundation are doing, through buying, collecting, and supporting all sorts of investigations and discourses, is to write history: you are producing the history of Eastern European art.

▬ We agreed that it is important that the collection contributes to the rewriting and redefinition of the European canon of art history, because if you look at most of the art historical books – take *Art since 1900* edited by Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve-Alain Bois and



Benjamin H. D. Buchloh – you hardly find anything about Eastern Europe. Things have changed over the last five years maybe, especially with documenta 12 (2007), which had about twenty artists from Eastern Europe. Subsequently the last Istanbul Biennial had Geta Brătescu, or take Ion Grigorescu as an example as well; Kathrin Rhomberg has been working with him for many years. Examples could continue just to show that all of a sudden people started to be interested. Slowly these artists are getting household names within the canon of art, but this has taken quite some time. At least when we started in 2004/2005 and visited Ion Grigorescu in Bucharest and selected some works, at that time nobody knew him inside the mainstream art historical canon.

▬ So then, would you say that your approach is comparative?

▬ This is what we're trying to do, to see what kind of political actions or art performances, practices, artists, these countries had. The interesting part is that although there was this common thing called socialism, artists were not necessarily so much in contact with each other, and more or less looking towards the West. It depended a lot on the different socialist climates, for example Yugoslavia was a bit more easy-going with Tito.

▬ I remember talking with Mladen Stilinović some years ago about the reasonable access to what was going on in Western Europe at the time.

▬ Yes, people could travel, there were special relations to West Germany, for instance. Take also the case of Graz, Austria, where Sanja Iveković had her first exhibition participation outside of Yugoslavia in 1971. Austria has always been in contact with artists

pentru tot ceea ce e nevoie, se îmbină la un nivel structural. Fundația ERSTE se ocupă de colaborări, de finanțare și, de asemenea, de seria de prelegeri Pattern.

▬ *Cîte lucrări aveți în colecție?*

▬ Avem aproximativ 90 de artiști în acest moment și aproximativ 1000 de lucrări individuale.

▬ *Și aveți un buget în vederea achiziționării de noi lucrări în fiecare an?*

▬ Da.

▬ *Cred că n-o să-mi spui la ce sumă se ridică bugetul...*

▬ Nu tocmai, pentru că variază de la an la an, în funcție de performanța băncii. În vremuri de criză, primești mai puțin. Dar, într-o mai mică sau mai mare măsură, acesta rămîne mereu în aceiași parametri.

▬ *De unde cumpărați lucrările? Le cumpărați de la târguri de artă, de la galerii sau direct din atelier?*

▬ Asta depinde de cum sînt disponibile. La început, cumpăram în cea mai mare parte direct de la artiști, deoarece ei nu erau reprezentați de o galerie. Dar între timp – în ultimii opt ani de existență a colecției –, numeroși artiști au ajuns să fie reprezentați de o galerie și, de obicei, discutăm cu artiștii despre modul în care doresc să-și vîndă lucrările, dacă doresc să ni le vîndă direct sau dacă trebuie să le cumpărăm de la o anumită galerie. Asta depinde și de cît de consacrați sînt artiștii. De exemplu, în cazul Sanjei Iveković am cumpărat direct de la ea, dar și de la galerii. În cazul lui Roman Ondák, negociem numai cu galeriile. Asta depinde și de contractele pe care le au artiștii.

▬ *În România, am activat în cadrul asociației care organiza Bienala Periferic și aș spune că scena din zilele noastre e foarte diferită de modul în care era în urmă cu opt, nouă ani. În prezent, există un val de galerii comerciale, unele dintre ele relativ de succes și în expansiune, altele mai mici, dar totuși destul de active, care au reconfigurat o scenă care mai înainte se baza mai mult sau mai puțin pe fonduri publice. Cum crezi că politica voastră influențează acest tablou? Ce poți spune despre cazul Colecției de Artă Kontakt, care cumpără lucrări de la artiști est-europeni și, prin urmare, influențează piața?*

▬ Asta crește cu siguranță prețurile și pot spune că am creat valoare de piață. La început, nu prea cumpăram de la galerii, întrucît artiștii nu erau reprezentați. Cu toate acestea, am vrut să le plătim o sumă decentă artiștilor – așa că în niciun caz nu am plătit puțin, doar fiindcă, oricum, nimeni n-ar fi cumpărat această artă. Acum se poate vedea în mod clar că prețurile sînt în creștere, iar galeriile sînt și ele active. De exemplu, am început să cumpărăm lucrările lui Ion Grigorescu direct de la el, iar apoi, mai tîrziu, prin Andreiana Mihail. La fel cu Geta Brătescu și Marian Ivan. Depinde foarte mult de ce este disponibil și unde. La început cumpăram aproape 80% direct de la artiști și 20% de la galerii, acum este aproape invers. Poate nu chiar la aceeași scară, dar proporțiile s-au schimbat, în orice caz.

▬ *Atunci cînd cumpărați noi lucrări, cine hotărăște ce trebuie cumpărat?*

▬ Decizia este luată de un juriu, avem un comitet artistic consultativ și ne întrunim de două ori pe an și decidem împreună, fiecare propune lucrări, iar apoi decidem împreună ce se încadrează în structura colecției.

▬ *Membrii au legătură cu fundația?*

▬ Nu chiar, consiliul consultativ al colecției îi cuprinde în prezent pe Silvia Eiblmayr (istoric de artă și curator, comisarul contribuției Austriei la ediția 53 a Bienalei de la Veneția), Georg Schöllhammer (redactor al revistei *springerin*, *Hefte für Gegenwartskunst* [Caiete pentru arta contemporană] și al publicațiilor de la documenta 12), Jiří Ševčík (curator, profesor la Academia de Arte Frumoase din Praga), Branka Stipančić (istoric de artă și curator din Zagreb) și Adam Szymzyck (director la Kunsthalle Basel).

▬ *Practic, nu aveți un spațiu de expunere, deși colecția este destul de impresionantă. Asta a fost intenția?*

from neighboring countries, but I think it depended on the country. From Czechoslovakia, for example, in the 1970s it was nearly impossible to get out, whereas in Poland it was easier, people having strong connections with France (Edward Krasinski's case). And comparisons can go on. I would suggest that you hardly could say "this or that is Eastern European art", we are rather trying to discern a certain conceptual practice, and here's where you could find parallels in all the countries, but also differences.

▬ *Then this thesis of aligning what was happening in Western Europe with what was happening in Eastern Europe, do you think it still holds?*

▬ Context-wise or conceptually speaking, there were certain similarities. But then the realization of certain art practices was rather marginal, as nobody in these countries in the 1970s cared about the conservation of the work done, for example. We are mainly talking about ephemera pieces, sometimes backed up by photographs. There were no professional sites, galleries or presentation spaces, museums of contemporary art – the only one was in Belgrade, which opened in 1965. So along with this problem of the similarities, one has to introduce the question of representation. You had the official socialist realism on the one hand, and on the other hand, so called radical art practices were officially forbidden. All these phenomena like after art, apartment art, private meetings of those on the radical art scene point to the question of representation, as there were no exhibition spaces. Not that there was a hidden agenda, but I think that the way in which production went along hand in hand with the non-existence of representation sites is what constitutes the specific difference. Nevertheless, conceptually speaking you could find similarities. We are talking sometimes about anti-reactions – take Július Koller's example and his anti-happenings, as a reaction to the West. Ion Grigorescu's chamber studies films and actions were, of course, close to similar experiments that were going on in the West, but in this case the political environment creates a difference. All these artists were reacting within a communist or socialist system in a manner which was unfamiliar in the West. If you look at Stilinović's work dealing with the history of Yugoslavia, it always includes a reflection on the threshold between East and West. He was well aware of what was going on and he reacted on the Westernized culture coming into Yugoslavia in the 70s. Each country has a different history and a different system to react on.

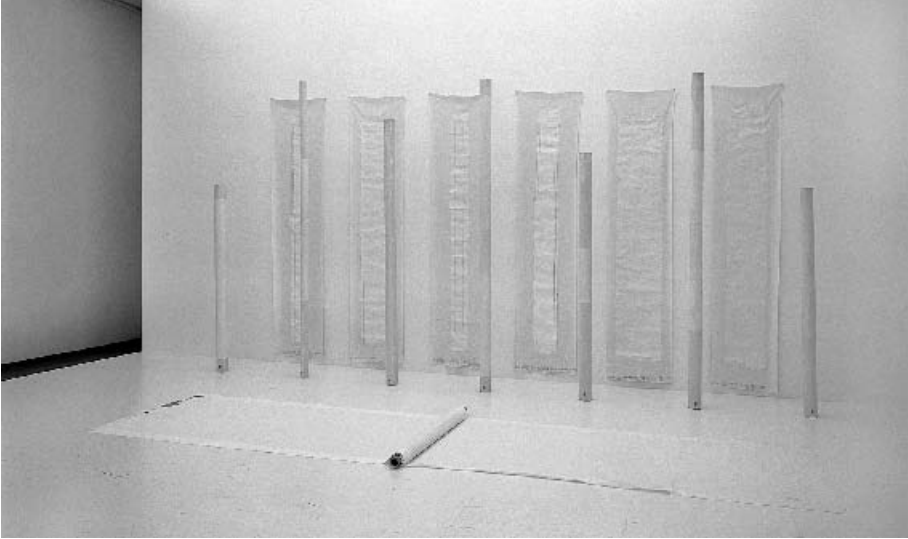
▬ *In this process of forging, exploring and writing art history are you collaborating with research institutes, or academies, or universities? This is one of the problems in Eastern Europe, I think. You have Piotr Piotrowski (whose In the Shadow of Yalta was, by the way, translated into English with the financial support of the ERSTE Foundation), on the one hand, proposing a non-hierarchical, pluralistic, "horizontal" way of writing art history, but then, on the other hand, when you insist and ask further what all these presuppose, and you arrive at the question of resources for research, we're stuck in a dead end...*

▬ This is something we also wanted to engage in, in a more intense publication series. But if you look at the programs of ERSTE Foundation you will see that they do a lot of work in connection with institutions, in conferences, symposiums, etc. My job at the collection is more or less concerned with buying and restoring works and making sure to have loans and exhibitions. Until now it's been the foundation which mostly took care of collaborations with universities or researchers, making plans for books or publications, for instance initiating and organizing the Igor Zabel Award for Culture and Theory. This combines our work for whatever is needed on a structural level. ERSTE Foundation takes care of collaborations, funding, and also the Pattern Lectures series.

▬ *What's the amount of the works in the collection?*

▬ We have about 90 artists at the moment, and about 1,000 individual pieces.

▬ *And you have a budget to purchase new works each year?*



Stano Filko

White Space in a White Space (exhibition view Museum of Contemporary Art, Belgrade), 1973 to present, courtesy: Kontakt: The Art Collection of ERSTE Group and ERSTE Foundation

▬ Chiar de la început ne-am gîndit că, deși banii vin de la băncile regionale, nu dorim să centralizăm totul la Viena. Dorim la fel de mult să expunem lucrările în regiune, în diferite contexte. Este ceea ce am făcut în 2007, la Belgrad: după 10–15 ani de istorie intensă în urma destrămării federației iugoslave și printre toate tendințele naționaliste, am alăturat lucrări de artă din întreaga fostă Iugoslavie. Oferim spre împrumut lucrări în mod constant, întrucît am decis că sîntem mai degrabă o colecție de cercetare, iar lucrările ar trebui să fie disponibile, prin împrumut, pentru expoziții. Am împrumutat o serie de lucrări ale lui Jiří Kovanda pentru ultima Bienală de la São Paulo, iar lucrările Sanjei Iveković călătoresc în mod constant, ea tocmai venisîndu-și o expoziție la Galeria London South și la Calvert 22, în Londra. O mulțime de curatori internaționali încearcă să studieze anumiți artiști și ne contactează, solicitînd împrumuturi pentru diferite expoziții. În prezent, avem între 10 și 20 de lucrări care călătoresc în întreaga lume și este foarte interesant să fii parte a unor expoziții internaționale: în 2012 au fost Bienala de la São Paulo, Trienala curatoriată de Okwui Enwezor la Palais de Tokyo din Paris și exemplele ar putea continua.

▬ *Vă gîndiți că, la un moment dat, ar putea exista o clădire care să adăpostească colecția?*

▬ Am discutat despre asta, dar mai trebuie să dezbatem acest subiect.

▬ *Știu că Fundația Generali are o colecție similară sau cu interese similare. Cînd există jucători atît de puternici pe piață, care este relația între voi? Sînteți într-o competiție?*

▬ Da și nu. Fundația Generali a început mult mai devreme, la sfîrșitul anilor '80, și are o abordare similară față de tendințele conceptuale, dar a început prin a se concentra pe Europa de Vest și pe cele două Americi. Ulterior, ei au cumpărat și niște artiști din Europa de Est, dar la acel moment Kontakt exista deja, așa că le-o luasem puțin înainte. La momentul în care am început nu exista concurență, cu excepția faptului că atît noi, cît și Fundația Generali eram orientați spre practicile artei conceptuale. Acum, desigur, unii dintre artiștii pe care îi avem în colecție fac parte și din colecția Fundației Generali, Koller sau Iveković, de exemplu. Dar ei se integrează, de asemenea, și în concepția colecției lor.

▬ *Întîmplarea a făcut să mă aflu aici, la Viena, în 2011, în perioada târgului de artă de la Viena – o ediție specială, îmi amintesc, întrucît au fost prezente o mulțime de figuri familiare de pe scena artistică a Europei de Est. Îmi amintesc, de asemenea, intrarea în incinta târgului și imaginea cu sloganul Grupului ERSTE, cu ortografia lui amuzantă: „Kunst ist MehrWERT“ (Arta este surplus/plusvaloare). Grupul ERSTE sponsorizează târgul în fiecare an, nu-i așa?*

▬ Yes.

▬ *I guess you won't tell me how big the budget is...*

▬ Not really, because it varies from year to year, depending on the performance of the bank. In times of crisis, you get less. But more or less, it always stays within the same parameters.

▬ *Where do you buy the works from? Do you buy them at art fairs, from galleries or directly from the studios?*

▬ It depends on how they are available. At the beginning we mostly bought from artists directly because they didn't have a gallery representation. But in the meantime – throughout the past eight years of the existence of the collection – a lot of artists got a gallery representation, and we usually talk to the artists about how they want to sell the work, if they want to sell it to us directly or if we need to buy it from a certain gallery. It depends as well on how well artists are established. For example, in Sanja Iveković's case, we bought from her directly but also from galleries. In Roman Ondák's case, we only deal with galleries. It also depends on the kind of contract artists have.

▬ *I was active in Romania within the association which organized the Periferic Biennial, and I would say that the scene nowadays is very much different than what it used to be eight-nine years ago. Currently there is a wave of commercial galleries, some of them relatively successful and in expansion, others smaller, but still pretty much active, which reconfigured a scene that used to rely more or less on public funds. How do you think that your policy influences this scenery? What would you say about the case of the Kontakt Art Collection, buying works from Eastern European artists and thereby influencing the market?*

▬ It definitely raises the prices and I can say that we created market value. At the beginning we hardly bought from galleries, as artists were not represented. Nevertheless, we wanted to pay a decent amount to the artists – so it wasn't the case that we paid just a little because no one bought this art anyway. Now you can clearly see that the prices are growing and the galleries are also active. For example, we started to buy Ion Grigorescu's work directly from him at the beginning, and then later through Andreiana Mihail. The same with Geta Brătescu and Marian Ivan. It depends a lot on what is available, and where. At the beginning we bought nearly 80% directly from the artists and 20% from galleries, now it is almost the opposite. Not quite the same scale, but the proportions have changed in any case.

▬ *When you buy new work, who takes the decision of what is supposed to be bought?*

▬ The decision is taken by a jury, we have an art advisory committee and we meet twice a year and decide together, each one proposes works, and then we decide together what fits into the structure of the collection.

▬ *Are its members related to the foundation?*

▬ Not really, the advisory board of the collection currently consists of Silvia Eiblmayr (art historian and curator, commissioner of the Austrian contribution to the 53rd Venice Biennale), Georg Schöllhammer (editor of *springerin*, *Hefte für Gegenwartskunst* and documenta 12 publications), Jiří Ševčík (curator, professor at the Academy of Fine Arts, Prague), Branka Stipančić (art historian and curator, Zagreb) and Adam Szymzyck (director, Kunsthalle Basel).

▬ *You practically don't have a space to exhibit, though the collection is pretty impressive. Is this intentional?*

▬ Right from the beginning we thought that though money flows from the regional banks, we don't want to centralize everything in Vienna. We equally wish to exhibit works in the region, in different contexts. That's what we did in 2007 in Belgrade: after 10–15 years of an intense history after the breaking of the Yugoslavian federation and amongst all these nationalist tendencies, we brought together art works from the whole of former Yugoslavia. We constantly have loans, as we decided that our collection should be more like a research collection, and works should be available as loans for exhi-



Ion Grigorescu

Electoral Meeting (The talkie-walkie, before the building of the Central Committee of the Party), 1975, courtesy: Kontakt: The Art Collection of ERSTE Group and ERSTE Foundation

Da, Grupul ERSTE a fost sponsorul principal de când târgul de artă funcționează în spațiul curent (Messe Wien), iar ideea era ca galeriile est-europene să primească niște bani pentru a plăti taxa pentru standuri.

În acest fel Grupul ERSTE sponsorizează participarea acestora.

Da, ideea era să sponsorizăm taxele pentru standurile galeriilor din Europa de Est. În fiecare an, aproximativ 16 galerii sînt sprijinite de Grupul ERSTE.

Nu este contradictoriu acest lucru? Adică, ce motiv ar putea avea o companie privată să sponsorizeze alte companii private?

Noi vedem asta ca un ajutor pentru acele galerii care altminteri nu ar veni aici, deoarece ar fi prea scump pentru ele, cu toate costurile de deplasare și taxele implicate. Cei mai mulți galeriști din Europa de Est trebuie să se gîndească de două ori dacă să participe sau nu la un târg de artă. Pe de altă parte, este dificil și să aduci mari colecționari la Viena, gîndindu-ne că există o mulțime de târguri de artă importante în Europa. De ce ai fi interesat, în calitate de colecționar, să vii la Viena? Ne-am gîndit că sponsorizarea acestor galerii din Europa de Est le-ar spori atractivitatea, iar mari colecționari internaționali ar putea hotărî să vină totuși la Viena, pentru că aici există un interes special pentru Europa de Est. Întrucît fac parte din consiliul de conducere al IACCCA, asociația colecțiilor de artă corporatiste cu sediul la Paris, i-am invitat pe curatorii lor la Viena, în 2012. Astfel, 20 de oameni din întreaga Europă avînd legătură cu colecțiile au venit aici, oameni care în alte circumstanțe ne-ar fi ignorat, deoarece Basel, Londra, Paris sau Bruxelles sînt opțiuni mai la îndemînă.

A devenit târgul de artă în sine un spațiu în care înțelegi ce se întîmplă în Europa de Est, care sînt noile direcții și tendințe?

Cel puțin acesta ar trebui să fie scopul, dar apoi depinde foarte mult de colecționari, de ce anume cumpără.

Ultima rundă de întrebări: cum ai început tu, personal, să lucrezi în sectorul corporatist? Ai spus că înainte erai pe cont propriu.

Am lucrat pe cont propriu, și întîmplarea a făcut să curatoriez cîteva expoziții în care am inclus artiști din Europa de Est.

Asta se întîmpla în anii 1990.

bitions. We loaned a series of Jiří Kovanda’s works to the last São Paulo Biennial, while Sanja Iveković’s works travel constantly, she has just recently opened a show at the South London Gallery and Calvert 22 in London. There are a lot of international curators who try to research certain artists and who contact us, asking for loans for different exhibitions. At the moment we have between 10–20 works traveling all around the globe, and it is something quite interesting to be part of international exhibitions: in 2012 there was the São Paulo Biennial, the Triennial that Okwui Enwezor curated at the Palais de Tokyo in Paris, and examples could go on.

Do you imagine having a building, which would house the collection, at some point?

We have been talking about it, but we still need to discuss this through.

I know that Generali Foundation has a similar collection, or with similar interests. When you have these sort of big players on the market, what is your relation to each other? Are you in a competition?

Yes and no. Generali Foundation started much earlier, in the late 80s, and has a similar approach to conceptual tendencies, but began focusing on Western Europe and the Americas. Later they bought some Eastern European artists as well, but by that time Kontakt had already come into existence, so we were a little ahead of them.

At the time when we started there was no competition apart from the fact that both us and Generali Foundation were oriented towards conceptual art practices. Now, of course, some artists that we have in the collection are also part of the Generali Foundation’s collection, they have Koller or Iveković, for example. But this is something that fits into their collection’s concept as well.

I happened to be here in Vienna in 2011, during the Vienna art fair – a particular edition, I recall, as a lot of familiar faces from the Eastern European art scene were present. I remember as well the entrance of the fairground and the image of ERSTE Group’s slogan with its funny spelling “Kunst ist MehrWERT” (Art is Surplus/ More Value). ERSTE Group is sponsoring the fair every year, right?

Yes, ERSTE Group has been the main sponsor since the art fair opened at the current location (Vienna Messe), and the idea was that East European galleries get some money to pay the fee for the booth.

In this way ERSTE Group is sponsoring their participation.

Yes, the idea was to sponsor the fees for stands for galleries from Eastern Europe. Every year about 16 galleries are supported by ERSTE Group.

Is this, then, contradictory? I mean, what reason would there be for a private enterprise to sponsor other private enterprises?

We see it as a help for those galleries that wouldn’t come here because it would be too expensive for them, with all the travelling and the fees involved. Most gallerists in Eastern Europe have to think twice about participating in an art fair. On the other hand, it is also difficult to bring big collectors to Vienna, thinking that you have a lot of important art fairs in Europe. Why would you, as a collector, be interested in coming to Vienna? We thought that sponsoring all these galleries from Eastern Europe would add in attractiveness, as big international collectors might then decide to come to Vienna because there is a special focus on Eastern Europe. Since I am in the board of IACCCA, the association of corporate art collections based in Paris, we invited their curators over to Vienna in 2012. Thus, 20 people from all over Europe connected with collections came here, people who in other circumstances would have ignored us, because Basel, London, Paris or Brussels are the easier option.

Has the art fair itself become a space where you understand what is happening in Eastern Europe, in what amounts to new trends and tendencies?

At least this should be the goal, but then it depends a lot on collectors, on what they buy.

Last round of questions: how did you personally start to work in the corporate sector? You said you were freelance before.

Da. Cînd banca a luat legătura cu Rainer Fuchs de la MUMOK pentru ca el să vină cu un nou concept pentru colecție, el a recomandat ca și eu să mă alătur, ca tînăr curator care lucrează pe Europa de Est. Banca a hotărît să creeze o colecție și mi-a cerut să o curatoriez – dintr-o dată, lucrăm pentru o bancă, ceva ce nu mi-aș fi imaginat niciodată. A fost dintr-o întîmplare, într-un fel.

Așadar, după ce ai experimentat ambele lumi, ce părere ai despre corporatizarea progresivă a artei și culturii?

Cred că acesta este un proces pe care trebuie să-l recunoști ca atare și cu care să te obișnuiești...

În Austria ca și oriunde altundeva...

În Austria, prima colecție corporatistă la scară mare a fost Generali, la sfîrșitul anilor 1980. Modelul a fost inventat din mers și, în scurt timp, a apărut colecția EVN. Grupul ERSTE a început în același timp cu colecția Verbund, aceasta din urmă avînd un interes mai ales pe arta conceptuală americană. Și este interesant că ai aceste patru mari colecții corporatiste, Generali, EVN, Kontakt și Verbund, în Viena, un număr mare pentru o țară mică precum aceasta.

Categoric, ceea ce înseamnă că există o mulțime de bani aici!

Dar și pentru că aceste corporații își au sediul aici...

Dacă linia întîi este ocupată, așadar, de colecțiile corporatiste și de relațiile lor cu galeriile comerciale, ce spațiu și ce vizibilitate mai există pentru abordări critice și pentru fenomenele marginale ale lumii artei?

Aceasta este întrebarea. Pentru că, pe de o parte, avem critica de stînga, care este împotriva rolului dominant al băncilor în societate; dar, apoi, pe de altă parte, băncile cumpără poziții artistice radicale sau marginalizate mai înainte și încearcă să ofere o înțelegere a ceva ce a fost anterior invizibil, făcîndu-l vizibil. Aceasta e partea bună – în cazul tuturor celor patru colecții, oameni din lumea artei decid ce trebuie să intre în colecție, și nu managerii din consiliul de administrație, cel puțin nu într-o manieră care ar viza ce trebuie achiziționat. Sînt întotdeauna oameni care vin din sfera artei, care fac cercetări cu privire la ceea ce propun; și asta servește și corporațiilor, întrucît, în mod normal, logica este „haideți să luăm pe cineva din lumea artei în care avem încredere, care contribuie cu expertiza sa și poate lucra pentru noi, ca să facă o treabă bună”. Cred că acesta e un mod de structurare a lucrurilor destul de deschis.

Ce părere ai despre scena de artă din Viena, care pare foarte instituționalizată, cu o gamă largă de galerii, muzee și colecții expuse? Aveți contacte cu partea neinstituționalizată?

Desigur, în calitate de curator care a lucrat în afara sistemului, eu cunosc pe toată lumea; dar aceasta este mai degrabă o chestiune personală decît o relație instituțională. Ca reprezentant al colecției băncii, povestea este diferită.

Critica tradițională sună că, odată ce introduci arta critică într-o colecție, o îmblînzești și o neutralizezi. Crezi că așa stau lucrurile sau nu?

Nu cred asta... Cînd vine vorba de înțelegerea colecției de către miile de angajați ai băncii, există încă multe de făcut cu privire la educație, asta e sigur. E interesant că nu doar colecția Kontakt, ci și colecțiile celor de la Verbund și Generali sînt mult mai vizibile în context artistic decît în context corporatist. Iar celălalt aspect pozitiv este faptul că aceste colecții cumpără artă care nu e atît de lesne cumpărată de alți colecționari.

Walter, îți mulțumesc mult pentru timpul acordat și pentru discuție!

I worked freelance before, and I just happened to curate a couple of exhibitions in which I included artists from Eastern Europe.

This was back in the 1990s.

Yes. When the bank contacted Rainer Fuchs from MUMOK to come with a new concept for the collection, he also recommended that I join as a young curator working on Eastern Europe. The bank decided to build the collection, and asked me to curate it – all of a sudden I was working for a bank, something I would have never imagined before. It happened by accident in a way.

So having experienced both worlds, what is your take on the progressive corporatization of art and culture?

I think that this is a process one needs to acknowledge and get accustomed to...

In Austria like in any other place...

In Austria the first large scale corporate collection was Generali in the late 1980s. The model was invented as they went along, and soon the EVN collection appeared. ERSTE Group started at the same time as the Verbund collection, the latter having an interest mostly in American conceptual art. And it’s interesting that you have these four major corporate collections, Generali, EVN, Kontakt and Verbund, in Vienna, which is quite a large number for a small country like this.

For sure, which means that there is a lot of money here!

It’s also because these corporations are located here...

If the forefront is taken, then, by corporate collections and their relations with commercial galleries, what space and what visibility is left for critical approaches and for marginal phenomena of the art world?

This is the question. Because on the one hand you have the leftist criticism, which is against the dominant role of banks in society; but then, on the other hand the banks are buying radical or formerly marginalized artistic positions and try to offer an understanding for something that has previously been invisible, making it visible. This is the good thing about it – in all these four cases of collections, there are people from the art world who decide what has to be integrated in the collection and no CEO sitting in the board, at least not in a way that would determine what should be purchased. There are always people coming from the art realm, doing research about what they are proposing; and this serves the corporations as well, as normally the rationale is “let’s take someone from the art world who we trust and who brings some expertise, and can work for us, and do a good job”. That’s quite an open way of structuring things I think.

What about the art scene in Vienna, it seems to be very much institutionalized, with a vast array of galleries, museums and collections on display, do you have contacts with the non-institutionalized?

Of course, as a curator who has been working in off-spaces before, I know everyone; but this is more of a personal issue than an institutional relation. As a representative of the bank’s collection, the story is different.

The traditional critique is that once you get critical art in a collection you tame it and neutralize it. Do you think that this is the case or not?

I don’t think so... When it comes to the understanding of the collection by the thousands of employees of the bank, there is still a lot to be done education-wise, that’s for sure. The interesting point is that not only Kontakt but also Verbund’s and Generali’s collections are more visible in an artistic context than in the context of the corporation. And the other positive aspect is that these collections buy art which is not so easily bought by other collectors.

Walter, thanks a lot for the time and the discussion!

Traducere de Alex Moldovan

În acest moment ascult *Lift Your Skinny Fists Like Antennas to Heaven* al trupei Godspeed You! Black Emperor. Unul dintre albumele mele preferate. Cumva, totul explodează de fiecare dată când îl ascult. Fiecare piesă seamănă cu un cuvînt subliniat de mii de ori, pînă cînd hîrtia e arată în toate direcțiile de vîrf markerului.

...
Vîrf markerului meu se mișcă la nesfîrșit. Reverberînd timp și spațiu. De la stînga la dreapta și la stînga din nou și iar la dreapta, pînă cînd totul se reduce la o linie, la un loc de care să te poți ține.

...
Între două pagini
(Stefano Calligaro)
(Traducere de Alex Moldovan)

At this precise moment I'm listening to *Lift Your Skinny Fists Like Antennas to Heaven* by Godspeed You! Black Emperor. One of the albums I like most. Somehow it blows everything up every time I hear it. Each song is like a word underlined thousand times, till the paper is ploughed in all directions by the top of the pen.

...
The point of my marker moves endlessly. Echoing time and space. From left to right and left again and right again till everything is reduced to a line, to a place to hold onto.

...
Between two pages
(Stefano Calligaro)

Stefano Calligaro: **Totul** | All

STEFANO CALLIGARO is an artist whose work embraces various medias. **Recent solo shows** include: **2011** *For Not Turning All My Nothing into Something*, Sabot Gallery, Cluj; **2010** *Plants, Rocks and a Fish Inhabited Pond*, Wcw Gallery, Hamburg; *Two Ways to Look At*, SecondRoom, Antwerp; **2009** *Flat Folding*, White Heat, Stuttgart; *Arrangements*, Agenzia04, Bologna; *Waldenaffairs*, Den Haag. **Recent group shows** include: **2012** *Play Dice Would Be Nice*, Gaudel de Stampa, Paris; *Informal*, Or-bits, Or-bits.org; *Il lato oscuro della luna*, Jarach Gallery, Venice; **2011** *Needed by Things*, *Furnished Space*, London; **2010** *Evading Customs*, Le Dictateur, Milan; **2009** *Lobby*, Cell project space, London; *The Object of the Attack*, The David Roberts Art Foundation, London; *And the Wood Said Burn Me*, A locatie, Rotterdam.



Somapolitica¹ Europei negre: testimoniale ale unui eveniment

Dosar realizat de Alanna Lockward,

pregătit pentru *IDEA artă + societate* de Ovidiu Țichindeleanu

ALANNA LOCKWARD, autor, critic și curator independent, director fondator al Art Labour Archives (din 1996), manager general al Institutului Decolonial Transnațional, curator al *BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics*. WALTER MIGNOLO, profesor de literatură William H. Wannamaker la Duke University. ROBBIE SHILLIAM, conferențiar în relații internaționale, Queen Mary University, Londra. SIMMI DULLAY, artist, producător cultural, profesor de arte la Universitatea Africii de Sud, Pretoria. INGRID MWANGI ROBERT HUTTER lucrează împreună ca artiști video și performeri. ROLANDO VÁZQUEZ, profesor asistent de sociologie la Academia Roosevelt din cadrul Utrecht University. JEANNETTE EHLERS e un artist video stabilit în Copenhaga. QUINSY GARIO, artist, scriitor și director cultural stabilit în Olanda, preocupat de problemele de gen și de cele postcoloniale. Editor al jurnalului feminist *LOVER*, membru al colectivului artistic panafrican State of L3 și inițiator al proiectului artistic *Zwarte Piet Is Racisme*, în iunie 2011. JULIA ROTH, cercetător postdoctoral la Freie Universität Berlin, autor, curator al evenimentelor politico-culturale pentru Bundeszentrale für politische Bildung, Goethe-Institut, HKW, HAU. Vezi [desiguALdades.net](#). MANUELA BOATCĂ, profesor de sociologie la Institutul Latinoamerican, Freie Universität Berlin. TERESA MARÍA DÍAZ NERIO, cercetător și artist dominican de performance.

Somapolitica Europei negre. Către o estetică decolonială²

Alanna Lockward

Este esențial să subliniem că deși conceptualizarea esteticii decoloniale e relativ recentă, premisele sale – schimbările epistemice ce au contestat colonialitatea în practicile artistice și culturale ale emisferei sudice – sînt la fel de vechi ca sistemul însuși. Sfidarea colonialismului prin dansurile și ritualurile voodoo, care a condus în cele din urmă la prima revoluție de succes a sclavilor, în Haiti, e un exemplu grăitor. Ceea ce face estetica decolonială e să conecteze aceste moșteniri, dar și reprezentările lor actuale, cu modelul analitic modernitate/colonialitate/decolonialitate. *BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics* (4–6 mai 2012, Ballhaus Naunynstrasse, Berlin) a introdus această abordare teoretică în artele vizuale din Europa și din continentul african printr-un vast spectru de proiecții. Estetica decolonială a fost dezbătută pentru prima dată, cu aplicare la *BE.BOP 2012*, la Goldsmiths University of London, în decursul anilor 2011–2012. La evenimentul din Berlin, au fost sesiuni de proiecție de două ore în fiecare dimineață, urmate de dezbateri în mese rotunde despre estetica și aesthesisul decolonial, cetățenia (europeanului de culoare), activismul anti-*Blackface*, modă și feminități în Africa, Conferința Berlin – Africa, genocidul Herero și Nama și amnezia colonială în Germania și Scandinavia. Artiști, activiști și cercetători și-au împărtășit cunoștințele de pe poziții de egalitate, în decursul unor discuții bogate și variate. Filmul și arta video au fost tratate la fel, în ciuda caracterului industrial al primului, fiind prezentate în același format de proiecție și instalare. Arta performativă a fost dezbătută într-un spațiu teatral experimental, de postmigrație. Contribuțiile teoreticienilor au fost discutate într-un spațiu ex taacademic. Activiștilor li s-a oferit suficient spațiu pentru afișarea campaniilor și răspîndirea mesajului lor. Evenimentul a dat naștere unei schimbări paradigmatică în percepția, gîndirea și acțiunea decolonială. Multiplele straturi ale acestei conversații sînt documentate în evaluările participanților.

În procesul de organizare al *BE.BOP 2012*, am conceptualizat diasporicul ca abordare specifică în cadrul esteticii decoloniale, care subliniază specificul anumitor experiențe continentale ale europeanului negru. Ca proces în curs de desfășurare, această primă conceptualizare a devenit acum „estetica decolonială afropeană”. Ceea ce urmează

BLACK EUROPE BODY POLITICS: TESTIMONIALS OF AN EVENT

Dossier Realized by Alanna Lockward,

Prepared for *IDEA arts + society* by Ovidiu Țichindeleanu

ALANNA LOCKWARD, author, critic and independent curator, founding director of Art Labour Archives (since 1996), general manager of the Transnational Decolonial Institute, curator of *BE.BOP 2012. Blsack Europe Body Politics*. WALTER MIGNOLO, William H. Wannamaker professor of literature at Duke University. ROBBIE SHILLIAM, senior lecturer in international relations, Queen Mary University of London. SIMMI DULLAY, artist, cultural producer, art lecturer at the University of South Africa, Pretoria. INGRID MWANGI ROBERT HUTTER work together as video artists and performance artists. ROLANDO VÁZQUEZ, assistant professor of sociology at the Roosevelt Academy of Utrecht University. JEANNETTE EHLERS is a Copenhagen based video artist. QUINSY GARIO, artist, writer and cultural producer based in The Netherlands, with a focus on gender and postcolonial issues. Editor of the feminist journal *LOVER*, member of the pan-African art collective State of L3, and initator in June 2011 of the art project *Zwarte Piet Is Racisme*. JULIA ROTH, postdoctoral researcher at Freie Universität Berlin, author, curator of cultural-political events, for the Bundeszentrale für politische Bildung, Goethe-Institut, HKW, HAU. See [desiguALdades.net](#). MANUELA BOATCĂ, professor of sociology at the Latin America Institut, Freie Universität Berlin. TERESA MARÍA DÍAZ NERIO, Dominican performance artist and researcher.

Black Europe Body Politics:

Towards an Afropean Decolonial Aesthetics¹

by Alanna Lockward

It is crucial to point out that even though the conceptualization of decolonial aesthetics is fairly recent, its points of departure – the epistemic shifts that have challenged coloniality in the artistic and cultural practices of the Global South – are as old as the system itself. The defiance to colonialism in Vodou dance and rituals, which in Haiti ultimately lead to the first successful slave revolution, is a splendid case-in point in this regard. What decolonial aesthetics does is to connect these legacies and its current displays to the analytical model modernity/coloniality/decoloniality. *BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics* (4–6 May 2012, Ballhaus Naunynstrasse, Berlin) introduced this theoretical approach to the visual arts in Europe and the African continent with a wide spectrum of screenings. Between 2011 and 2012 decolonial aesthetics in the context of *BE.BOP 2012* was discussed for the first time at Goldsmiths University of London. At the Berlin event, there were two-hours screening sessions every morning followed by roundtable discussions on Decolonial Aesthetics and Aesthesis, (Black European) citizenship, anti-Blackface activism, fashion and womanhood in Africa, the Berlin–Africa Conference, the Herero and Nama genocide, and colonial amnesia in Germany and Scandinavia. Artists, activists and scholars shared their knowledge on equal terms during rich and diverse discussions. Film and video-art were equated in status, the industrial character of the former shared the same screening format and set-up as the later. Performance art was dis-

e un sumar al parcursului meu pînă în acest punct, prin cartografierea inițială a câmpului esteticii diasporice și, ulterior, sublinierea pertinentei terminologice și teoretice a „afro-peanului” pentru modelele analitice actuale ale esteticii decoloniale și diasporice. Modernitate/colonialitate/decolonialitate, modelul ori programul de cercetare inspirat de contribuția inovatoare a sociologului și umanistului peruvian Aníbal Quijano, oferă un instrument pentru demontarea continuităților colonialismului de după decolonizarea formală. Totodată, programul definește modernitatea ca retorică inseparabilă de logica specifică a colonialității (Mignolo), adică de exploatarea sistematică a unor populații întregi în numele „progresului” și „civilizației”. Așa cum am precizat la început, analiza și contestarea acestei inseparabilități inextricabile au fost parte a modernității/colonialității, încă de la începuturile sale. Această muncă se numește „decolonialitate”. În acest sens, gînditorii decoloniali consideră că studiile post-coloniale au un orizont limitat, fiindcă omit această inextricabilitate, iar genealogia lor e ancorată în teorii ale (post)modernității³ mai curînd provinciale, fundamentate în mare parte pe genealogii istorice și intelectuale eurocentrice.

Există mai multe conceptualizări ale esteticii diasporice în studiile postcoloniale legate de ceea ce R. Radhakrishnan numește „era diasporei”.⁴ Kobena Mercer a publicat pe larg pe acest subiect încă din 1994. Alte contribuții cuprind „Estetica afro-diasporică”⁵ a lui Alexander Weheliye și „Formele diasporice africane” a Kristei Thompson.⁶ Aceste abordări teoretice împărtășesc un fir comun cu eseurile esențiale ale lui Stuart Hall despre diasporă și reprezentare culturală.⁷ Studiile au în comun o anumită vitalitate dialogică. Autorii aleg în mod sistematic să-și articuleze ideile pornind mai degrabă de la dezbaterea unor practici culturale concrete decît prin stabilirea unui nou universal abstract. Cu alte cuvinte, e vorba de conceptualizări specifice situației, *comme-il-faut*. În cazul lui Thompson, accentul cade pe statutul social înfățișat în ritualurile de inspirație hip-hop ale balurilor din Bahamas. Weheliye, „acompaniat” de Dubois, Walter Benjamin și Ralph Elllison, introduce „afromodernitatea sonică”, un indicator al disjunctiei dintre sunet și sursă, așa cum e exemplificat în *Souls*.⁸ În reflecțiile paradigmactice ale lui Kobena Mercer despre estetica diasporică, imaginea în mișcare joacă un rol important.⁹ Multe dintre lucrările prezentate și discutate pe durata *BE.BOP 2012* au în comun cu primii regizori britanici negri, analizați de Mercer, deconcertarea stereotipurilor și dislocarea prejudecăților obișnuite despre o identitate neagră esențializată. Ceea ce diferențiază lucrările de la *BE.BOP 2012* e un element mai curînd bizar: faptul că regizorii negri din Anglia nu au mai fost nevoiți să „demonstreze” că imperialismul și colonialismul „au avut loc” cu adevărat ori, cum e în cazul Olandei, că din moment ce „s-a petrecut cu mult timp în urmă e în cele din urmă irelevant”.

Contribuția esteticii decoloniale afropeene la conceptualizările actuale ale esteticii diasporice clarifică modul în care creatorii diasporei tratează ocultările modernității, disimularea muncii murdare a colonialității. În acest sens, prezența noastră vizează ceea ce Quinsy Gario numea „plantațiile artei moderne”¹⁰, și parafrazez: „plantațiile de artă ale modernității”, și anume într-un mod care nu e nici tangențial, nici incidental. Într-adevăr, după cum a argumentat superb Antonio Benítez Rojo în *La isla que se repite*¹¹ [Insula care se repetă], anumiți artiști din Caraibe și alte diaspore de culoare au ales să conteste colonialitatea specifică a cunoașterii și ființei în interiorul mentalității acestui sistem global de plantații, care nu poate fi evitat, prin crearea unor posibilități ale simțirii care înlătură „supremația” hegemonică a modernității. Colajul video *Other* [Altul] al artistei aborigene australiene Tracey Moffatt e o capodoperă în această privință.

Estetica decolonială afropeană presupune că diaspora din Caraibe e implicată organic în diaspora de culoare și/sau africană din Europa, urmînd astfel dilemele lui Stuart Hall¹² și ale multor altora. Există o vastă bibliografie globală de studii ale diasporei și, mai ales în Europa, se multiplică resemantizările noțiunii aplicate pe situații

cussed at a postmigrant experimental theatre space. The scholarly work of theoreticians was discussed at an extra-academic space. Activists were given plenty of space to display campaigns and spread their message. This event created a paradigm shift in decolonial sensing, thinking and doing. The many layers of this conversation are documented in the evaluations of the participants. In the process of organizing *BE.BOP 2012*, I conceptualized the diasporic as a specific approach to decolonial aesthetics with the purpose of outlining the particularities of certain continental Black European experiences. As a work-in-progress, this first conceptualization has now become “Afropean decolonial aesthetics”. What follows is a review of my arrival to this point by firstly mapping the field of diaspora aesthetics and, secondly, outlining the terminological and theoretical pertinence of the “Afropean” in relation to current analytical models of both decolonial and diaspora aesthetics. Modernity/coloniality/decoloniality, the model or research program inspired by the groundbreaking contribution of Peruvian sociologist and humanist Anibal Quijano, offers a tool to dismantle the continuities of colonialism after formal decolonisation. At the same time the program defines modernity as a rhetoric inseparable from the logic of coloniality (Mignolo), which consists of the systematic exploitation of entire populations in the name of “progress” and “civilization”. As mentioned at the beginning, the analysis of and contestations over this inextricable inseparability have been part of modernity/colonality since its very inception. This work is called “decoloniality”. In this sense, decolonial thinkers examine post-colonial studies as limited in scope since apart from omitting this inextricability, their genealogy is anchored in rather provincial theories of (post)modernity² based largely on Eurocentric historical and intellectual genealogies. There are several conceptualizations of diaspora aesthetics in post-colonial studies within what R. Radhakrishnan calls “The Age of Diaspora”.³ Kobena Mercer has published extensively on the subject since 1994. Other contributions include Alexander Weheliye’s “Afro-diasporic aesthetics”⁴ and Krista Thompson’s “African diasporic forms”.⁵ These theoretical approaches share a common thread with the seminal essays on diaspora and cultural representation by Stuart Hall.⁶ They also share a dialogical stamina in their analysis. The authors systematically choose to articulate their ideas by departing from the discussion of specific cultural practices rather than trying to establish yet another abstract universal. In other words, these are situation-specific conceptualizations, *comme-il-faut*. In the case of Thompson, the focus is given to the social status performed in the hip-hop-inspired prom rituals in the Bahamas. Weheliye, “accompanied” by Dubois, Walter Benjamin and Ralph Ellison, introduces “sonic Afro-modernity” as an indicator of the disjuncture between sound and source, as exemplified by *Souls*.⁷ In Kobena Mercer’s paradigmatic reflexions on diaspora aesthetics, moving-image plays a relevant role.⁸ Many of the works presented and discussed during *BE.BOP 2012* share with the early Black British filmmakers analyzed by Mercer the confounding of stereotypes and the displacement of common assumptions of an essentialized Black identity. What differentiates the works of *BE.BOP 2012* is a rather bizarre element: the fact that Black filmmakers in Britain did not have to “prove” that colonialism and imperialism actually “happened” or, as in the case of The Netherlands, that since “that happened so long ago they are ultimately irrelevant”. The contribution of Afropean decolonial aesthetics to the current conceptualizations of diaspora aesthetics illuminates the way in which diaspora creators are addressing the occlusions of modernity, the concealment of the dirty job of coloniality. In this sense, through our presence we address what Quinsy Gario has described as “modern art plantations”, and I paraphrase “the art plantations of modernity” – something neither tangential or incidental. It is indeed in this globally inescapable plantation system mentality, superbly argued by Antonio Benítez Rojo in *La isla que se repite*⁹, that certain artists from the Caribbean and other Black diasporas have chosen to challenge

specifice. De dragul clarității, voi cita definiția dată de Agustín Lao Montes diasporei africane, fiindcă se apropie de propria mea experiență ca membră a diasporei caraibiene: „Dacă domeniul istoric mondial a ceea ce numim în prezent diaspora africană, ca o condiție a dispersiei și ca proces al dislocării, se bazează pe forme de violență și teroare ce sînt esențiale modernității, asta implică deopotrivă un proiect cosmopolit de articulare a istoriilor diverse ale popoarelor africane, creînd concomitent curente intelectuale/culturale și mișcări politice translocale”.¹³ Decolonialul în estetică substanțiază ideea că sîntem și am fost dintotdeauna parte a modernității. De aceea, „strategiile noastre de re-existență”¹⁴ sînt analizate ca parte integrantă a modernității. În loc să ne definim ca „alte modernități”, ne numim „colonialitate decolonizată”.

Următorul citat din Stuart Hall ilustrează o critică esențială a gîndirii și esteticii decoloniale adusă studiilor culturale și postcoloniale: „Gîndindu-mă la propriul meu simț al identității, am realizat că el a depins dintotdeauna de faptul de a fi un *migrant*, de *diferența* față de voi toți. Astfel că unul dintre lucrurile fascinante legate de această discuție e că mă regăsesc pe mine într-o poziție centrală, în sfîrșit. Acum că, în era postmodernă, voi toți vă simțiți atît de dispersați, eu devin central. Ceea ce mi se părea a fi dispersat și fragmentat devine, paradoxal, experiența modernă reprezentativă! Asta înseamnă «să te întorci acasă» cu înverșunare!”¹⁵ Din perspectiva decolonială, nu am abandonat niciodată acest „acasă” (colonialitatea). Procesul decolonizării minților noastre presupune o realizare a acestui fapt. Noi am fost mereu aici, ca parte ascunsă a modernității, astfel că prezența noastră se justifică de la sine. Pe de altă parte, gîndirea și acțiunea decolonială are în comun cu judecata lui Hall autoreprezentarea, din moment ce, în cele din urmă, recunoașterea noastră în mirajele reflexive ale modernității ne unește în solidaritate. Mai mult decît atît, estetica decolonială afropeană adoptă „povara reprezentării” a lui Hall ca un dar bine-venit: darul conștiinței de sine, darul decolonizării mentale, sensibile și estetice.

Pe durata *BE.BOP 2012*, la fel ca în dilema lui Hall, am devenit centrați în propriile noastre experiențe într-un context paneuropean. Am discutat între noi, cu noi înșine, despre noi înșine. A fost un banchet al identităților. Așa-numitele ere „postrasiale”, „postidentitare” ori „postnegre” erau oximoroane în vocabularul nostru.¹⁶ Amnezia colonială răspîndită în Germania și țările scandinave evidențiază un abil scenariu paneuropean al negării, ce nu aduce în discuție implicarea sistematică în rețeaua financiară a comerțului transatlantic cu sclavi și ulterior în Conferința Berlin – Africa (1884–1885), ca să menționăm doar două exemple. Din moment ce artiști din diverse locuri din Europa s-au dedicat întru totul acestor vacuumuri istorice, opțiunea mea a fost de a le conecta punctele comune. Propria mea practică curatorială, în calitate de estetică decolonială afropeană, e un răspuns dat la ceea ce Erna Brodber a descris ca fiind „Continentul Conștiinței Negre”, de pe poziția locuirii în Europa, și nu în Caraibe. Astfel, particularizarea „afropeană” e menită să semnaleze emergența conștiinței negre în Europa, dintr-o perspectivă panafricană.

Pe durata *BE.BOP 2012*, multe discuții s-au concentrat asupra lucrărilor artiștilor, gînditorilor și activiștilor ce animează continentul conștiinței negre din Africa (Simmi Dullay), diaspora caraibiană și africană din Europa (Teresa María Díaz Nerio, Jeannette Ehlers, Quinsy Gario, Ylva Habel, Grada Kilomba, Adetoun Küppers-Adebisi, Michael Küppers-Adebisi, Ingrid Mwangi Robert Hutter, David Olusoga, Minna Salami, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Robbie Shilliam, Jean-Marie Teno și Emeka Udemba) și din Australia (Tracey Moffatt și Sumugan Sivanesan).

„Decolonialul” din estetica decolonială afropeană recunoaște lupta noastră comună împotriva colonialității, materializată în exemple terifiante ale rasializării și criminalizării sistematice a oamenilor de origine africană în Europa, ce vor fi discutate ulterior. Împreună, în această călătorie a minților și sensibilităților decolonizate, nu pretindem

the specific coloniality of knowledge and being by creating possibilities of sensing that strip the hegemonic “supremacy” of modernity. The video-collage *Other* by Aboriginal-Australian artist Tracey Moffatt is a masterpiece in this regard. The Afropean decolonial aesthetics assumes the Caribbean diaspora as organically implied in Black and/or African diaspora in Europe, following the predicaments of Stuart Hall” and so many others. There is a vast global bibliography on diaspora studies and, particularly in Europe, situation-specific re-semantizations of the term are mushrooming. For the sake of clarity, I will quote the definition of Agustín Lao Montes of an African Diaspora since it feels closer to my own experience as a member of the Caribbean Diaspora: “If the world-historical field that we now call the African diaspora, as a condition of dispersal and as a process of displacement is founded on forms of violence and terror that are central to modernity, it also signifies a cosmopolitan project of articulating the diverse histories of African peoples while creating translocal intellectual/cultural currents and political movements.”¹² The decolonial in aesthetics substantiates the notion that we are and always have been part of modernity. This is why our “strategies of re-existence”¹³ are analyzed as an integral part of modernity. Instead of defining ourselves as “other modernities”, we call ourselves “decolonized coloniality”. The following quote by Stuart Hall is illustrative of a key contestation of decolonial thinking and aesthetics with respect to post-colonial and cultural studies: “Thinking about my own sense of identity, I realize that it has always depended on the fact of being a *migrant*, on the *difference* from the rest of you. So one of the fascinating thinks about this discussion is to find myself centered at last. Now that, in the postmodern age, you all feel so dispersed, I become centered. What I’ve thought of as dispersed and fragmented comes, paradoxically, to be *the* representative modern experience! This is ‘coming home’ with a vengeance!”¹⁴

From the decolonial perspective, we have never abandoned “home” (coloniality). The process of decolonization of our minds involves a realization of this fact. We have always been here as the hidden side of modernity, therefore our presence is self-explanatory. Self-agency, on the other hand, is something that decolonial thinking and doing shares with Hall’s dictum, since ultimately our recognition in the mirroring mirages of modernity unites us in solidarity. Furthermore, Afropean decolonial aesthetics embraces Hall’s “burden of representation” as a most welcomed gift: the gift of self-awareness, the gift of mental, sensing and aesthetics decolonization.

As in Hall’s predicament, during *BE.BOP 2012*, we became centered in our own experiences within a pan-European context. We talked between ourselves, to ourselves, about ourselves. It was a banquet of identities. The so-called “post-racial”, “post-identity” or “post-Black” eras were oxymorons in our vocabulary.¹⁵

The pervasive colonial amnesia in Germany and Scandinavian countries illustrates a skillful pan-European scenario of denial, including the systematic involvement in the financial network of the trans-Atlantic slave trade and later in the Berlin–Africa Conference (1884–1885), to name just two examples. Since artists in different European locations thoroughly engage with these historical vacuums, my choice to connect their commonalities, and my own curatorial praxis, as an Afropean decolonial aesthetics responds to what Erna Brodber has described as the “Continent of Black Consciousness”, from the situation of living in Europe and not the Caribbean. Therefore, the particularization of “Afropean” is meant to signal the emergence of Black Consciousness in Europe from a pan-Africanist perspective. During *BE.BOP 2012*, multiple dialogues were focused on the works of artists, thinkers and activists inhabiting the Continent of Black Consciousness in Africa (Simmi Dullay), the Caribbean and African diaspora in Europe (Teresa María Díaz Nerio, Jeannette Ehlers, Quinsy Gario, Ylva Habel, Grada Kilomba, Adetoun Küppers-Adebisi, Michael Küppers-Adebisi, Ingrid Mwangi Robert Hutter, David Olusoga, Minna Salami, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Robbie

doar justiție retroactivă pentru moștenirile coloniale din Africa, ci subliniem deopotrivă continuitățile acestor moșteniri în colonialitate: colonialismul fără colonii.

Colonialitatea europeană e prezentă în mod sinistru într-o instituție complet nouă: Frontex, programul de securitate a frontierelor externe și interne, fondat în 2005, și instituția cu cea mai rapidă creștere bugetară în cadrul Uniunii Europene. Uniunea Europeană însăși a fost de la început conceptualizată în directă legătură cu (exploatarea) Africii, fiind în consecință numită de fondatorii săi „Eurafrica”.¹⁷ Într-adevăr, există continuități istorice irefutabile între Conferința Berlin – Africa (1884–1885), proiectul originar Eurafrica (Uniunea Europeană) și „cartografierea” intervenționistă actuală a rutelor de imigrare din continentul african. Această „inițiativă” a externalizării granițelor ar putea fi definită ca fiind de facto un „război cartografic” împotriva Africii și justifică relevanța termenului „afropean” ca instrument care traduce încrengăturile actuale ale colonialității în Europa. „Afropean” anunță aceste realități, trece dincolo de simpla reflecție inversînd ordinea celor două componente ale sale. Ei spun „Eurafrica”, iar eu spun „afropean”, din propria noastră istorie comunitară.¹⁸ În mod paradoxal, prezența africană în Europa e mai veche decît în Americi. Cei 800 de ani (contestată încă) de ocupație africană a Peninsulei Iberice sînt un exemplu tipic. Conferința panafricană originară a avut loc în 1900, la Londra. Iar *Négritude*¹⁹, epigrama ce a contribuit la eliberarea continentului african în așa-numitul „secol scurt”, a fost inventată în anii 1930 la Paris, unde s-a ținut de asemenea unul dintre cele cinci congrese europene panafricane.

BE.BOP 2013, intitulat *Decolonizînd Războiul „Rece”*, va fi dedicat expunerii modului în care corpul negru, ca spațiu al demnității, puterii și frumuseții, a invadat imaginația radicală a artiștilor și a gînditorilor în Europa, dincolo de diviziuni rasiale. Vom discuta despre moștenirea Angelei Davis, o fostă studentă a lui Herbert Marcuse, și Richard Wright, care a publicat pentru prima dată „Black Power” în Londra, inspirat de panafricani ca George Pademore și Kwame Nkrumah.

Un alt motiv pentru pertinența termenului „afropean” în raport cu estetica diasporică și cu studiile despre diasporă în general e că, spre deosebire de SUA, Regatul Unit, Caraibe și America Latină, diaspora neagră din Europa continentală nu se poate consola cu faptul că ar fi măcar o comunitate acceptată în interiorul națiunii în general – chiar dacă una patologizată. De fapt, contrar așteptărilor, pînă și noțiunea unei comunități negre ori africane e respinsă în mare parte din Europa continentală – în ciuda atracției sale cînd e percepută ca „nouă” ori „recentă”. În această privință, „afropean” conferă o rezonanță aparte esteticii diasporice, accentuîndu-i nuanțele față de discursurile academice hegemonice concentrate pe Statele Unite și deopotrivă în raport cu studiile culturale britanice de culoare *à la* Hall.

În mod similar, în ceea ce privește delimitarea sa în cadrul studiilor diasporei, termenul „afropean” ușurează sarcina de a stabili de la bun început: colonialismul *a avut loc* efectiv. În Americi (unde a fost creat termenul „estetică decolonială”) asta e de la sine înțeles, pînă la absurd. Cu toate acestea, în realitățile noastre europene se petrece exact contrarul. „Afropean” îmbunătățește înțelegerea dialogică între cele două procese de decolonizare mentală, care au țeluri comune și o moștenire colonială - listă africană și europeană împărțită, însă istoriografii canonice foarte diferite. După cum am spus anterior, ștergerea sistematică din istorie a moștenirilor coloniale în urma Conferinței Berlin – Africa (1884–1885) e exemplară pentru această si-tuație. Pentru a da un exemplu revelator, nu există niciun monument în Berlin care să comemoreze acest eveniment extraordinar. Mai mult decît atît, „afropean” urmărește și conștientizarea creșterii alarmante a afrofobiei în Europa continentală. După cum dezvăluie cu atîta dezinvoltură Quinsy Gario în campania sa *Zwarte Piet Is Racisme* [Zwarte Piet este rasism], o caricatură denigrantă a negritudinii e considerată în Olanda o moștenire „inocentă”, care nu poate fi schimbată, întru totul „lip-sită de vreo legătură” cu colonialismul, care, după cum știm, „s-a petrecut într-un

Shilliam, Jean-Marie Teno and Emeka Udemba) and Australia (Tracey Moffatt and Sumugan Sivanesan).

The decolonial in Afropean decolonial aesthetics acknowledges our common struggle against coloniality, materialized in chilling examples of systematic racialization and prosecution of people of African descent in Europe, which will be discussed further on. Together, in this journey of mind and sensing decolonization, we are not only demanding retribution from the colonial legacies in Africa, but we are also outlining the continuities of these legacies in coloniality: the colonialism without colonies.

European coloniality is chillingly present in a brand new institution: Frontex, an external and internal borders program, founded in 2005, with the fastest growing budget in the European Union. The European Union itself was first conceptualized as inseparable from (the exploitation of) Africa and therefore named by its founders as “Eurafrica”.¹⁶ Indeed, there are irrefutable historical continuities between the Berlin–Africa Conference (1884–1885), the original Eurafrica (European Union) project and current interventionist “mappings” of migration routes in the African continent. This border externalization “initiative” could be defined as a de facto “cartographic war” against Africa and adds ups to the relevance of “Afropean” as a translating tool of current entanglements of coloniality in Europe. “Afropean” announces these realities and goes beyond the mere reflection by inverting the order of its two components. They say “Eurafrica” and I say “Afropean”, from our own community tale.¹⁷ Paradoxically, the African presence in Europe is older than in the Americas. The (still contested) 800 years of African occupation of the Iberian Peninsula is a case in point. The original Pan-African Conference took place in London, in 1900. And *Négritude*, the epigram that contributed to the liberation of the African continent in the so called “Short Century”, was invented in Paris in the 1930s, where also one of five European Pan-African Congress were held.

BE.BOP 2013, entitled *Decolonizing the “Cold” War*, will be dedicated to exposing how the Black Body as a space of dignity, power and beauty permeated the radical imagination of artists and thinkers in Europe beyond racial divides. We will be talking about the legacies of Angela Davis, a former student of Herbert Marcuse, and Richard Wright, who first published “Black Power” in London, inspired by pan-Africans such as George Pademore and Kwame Nkrumah. Another ground for the pertinence of “Afropean” in relation to diaspora aesthetics and diaspora studies in general, is that, unlike in the USA, the UK, the Caribbean and Latin America, the Black Diaspora in continental Europe cannot comfort itself with being an accepted community within the nation at large, albeit a pathologized one. In fact, against all odds, the very notion of a Black or Afro-community is disavowed in much of continental Europe – in spite of its attraction when seen as “new” or “recent”. In this regard, the “Afropean” gives a particular resonance to Diaspora Aesthetics, accentuating its nuances vis-à-vis hegemonic US-focused academic discourses, and also in relation to Black British cultural studies *à la* Hall.

Likewise, with regards to its demarcation within Diaspora Studies, the “Afropean” clarifies the particular challenge of establishing the fact that colonialism actually *did* happen in the first place. In the Americas (where the term “decolonial aesthetics” was coined) this is self-explanatory to the point of absurdity. However, in our European realities, it is absolutely the opposite. “Afropean” is meant to optimize the dialogical understanding between two processes of mental decolonization with common objectives and a shared African and European colonialist legacy, but very different canonical historiographies. As previously argued, the systematic historical erasure of colonial legacies after the Berlin–Africa Conference (1884–1885) is exemplary of this situation. To give a revealing example, there are no monuments in Berlin that commemorate this outlandish event. Additionally, “Afropean” is also aimed at expanding awareness on the alarmingly growing Aphrophia of continental Europe.

trecut mult prea îndepărtat ca să mai conteze cumva”. De asemenea, machiajul în negru (*Blackface*) e instituționalizat în Germania ca tradiție teatrală „respectabilă”. Infamul tort suedez²⁰ și nenumărate exemple alarmante de profilare rasială, abuzuri ale poliției și crime aleatorii asupra imigranților africani din Grecia sînt doar vîrful aisbergului.

Trebuie să admit că, în pofida conștiinței politice bine antrenate, discursul instigator și condamnarea comunităților somaleze din Suedia, numărul de morți în custodia poliției în Germania, ratificarea legală a rasismului „antialb” în Franța, confiscarea documentelor legale de rezidență ale cetățenilor afrospanioli de către poliție și o listă lungă de acțiuni de neconceput ne iau încă prin surprindere pe mulți dintre noi. Europa neagră și diaspora africană trăiesc realmente momente extrem de periculoase ale colonialității și au nevoie de atîta solidaritate cîtă e omenește posibil. Pertinența esteticii decoloniale afropeene în dezbatereile actuale asupra problemelor identitare în strategiile expoziționale ale diasporei negre e susținută de o declarație revelatoare a curatorului și scriitorului Simon Njami: „Întotdeauna am regretat faptul că istoria anumitor locuri din Caraibe a fost trecută sub tăcere. Asta nu e doar din vina albilor. Atît albi, cît și negrii au avut o atitudine destul de ambiguă în această chestiune. Pot să-l citez din minte pe Césaire, cînd, vorbind despre Caraibe, spune că locuitorii săi nu vor fi niciodată capabili să-și schimbe situația pînă nu își vor fi asumat toate aspectele istoriei lor. În ce constă această istorie? Sclavie, desigur, și Africa. Dar de cîte ori vizitez regiunea sînt bulversat de omisiunea crasă a celui continent în dezbatereile artistice. Nu e vorba de agitație în numele negrilor, i.e. a africanilor, ca în zilele timpurii ale Negritudinii. Mai curînd e vorba de încorporarea evoluțiilor de pe continentul african ca parte integrată a propriei lor istorii. Sînt puține conexiuni, puține proiecte menite să aducă laolaltă aceste două părți de lume, cu toate că acolo ar putea fi viitorul. Ni se spune că istoria e scrisă de învingători. Dar mai punem încă problema în termeni de învingători și învinși?”²¹ În ce mod relevă acest citat anumite proteste-cheie ale esteticii decoloniale și cum îi contestă presuposițiile estetica decolonială afropeană? Trebuie să îmbunătățim abordarea larg teoretizată despre „Caliban din Caraibe”²², utilizînd modelul analitic modernitate/colonialitate/decolonialitate ca instrument de interogare a colonialității esteticii? Sau ar trebui în schimb să vorbim despre estetica specifică a colonialității ca aspect al colonialității cunoașterii și ființei? Ar trebui oare să ne concentrăm energiile pe de-a-ntregul asupra strategiilor de re-existență întreprinse în prezent de practicile artistice pe plantațiile artistice ale modernității? Sau ar trebui să facem toate acestea în același timp?

Ne putem gîndi la multiple căi de a da un răspuns foarte simplu pentru prima parte a citatului lui Njami, care ar putea fi rezumată astfel: Faptul că nu ai citit, văzut ori auzit ceva despre un lucru nu înseamnă neapărat că nu se întîmplă sau că nu a avut loc. Într-adevăr, lipsa de informare sau dezinformarea este inevitabilă în varile contexte ale diasporelor negre, africane ori caraibiene, iar ca urmare, noi, cei implicați în conceptualizarea lor, atît ca teoreticieni, cît și ca mediatori, trebuie să urmărim în mod activ umplerea acelor goluri, și nu simpla lor expunere ori deplîngere. Cea de-a doua parte a acestei declarații simptomatice a lui Njami, despre „punerea problemei în termeni de învingători și învinși”, e lapidară. Într-adevăr, pentru estetica decolonială e o chestiune de principiu, în cel mai literal sens, ca punct de plecare, dezvăluirea sistematică a retoricii învingătorilor (modernitatea europeană = civilizație) în logica specifică a colonialității: orice artă produsă altundeva în afara Europei e „primitivă” ori un simplu mimetism al esenței „universale” a artei europene.

În mod evident, Simon Njami nu observă modul în care imaginația imperială continuă să îi descrie prezența ca gînditor al diasporei pe plantațiile artistice ale modernității. De pe lista inepuizabilă a colonialității îi ofer ca referință următorul citat din cocuratorul documenta 12, Roger Buergel: „Conform directorului expoziției,

As Quinsy Gario so cheerfully exposes in his performance-campaign, *Zwarte Piet Is Racisme*, a demeaning caricature of Blackness is valued as an unchangeable “innocent” cultural heritage in The Netherlands, utterly “unrelated” to colonialism, which, as we know, “happened too long ago to even matter anymore”. Blackface is also institutionalized in Germany as a “respectable” theatrical tradition. The infamous Swedish cake¹⁸ and countless alarming examples on racial profiling, police harassment and random murders of African immigrants in Greece are just the tip of the iceberg.

Adding to these symptomatic examples, I must admit that in spite of consistently trained political awareness, the hate-speech and prosecution of Somali communities in Sweden, the deaths under police custody in Germany, the legal prescription of “Anti-white” racism in France, the kidnapping of legal residency documents to Afro-Spanish citizens by the police and a long list of unthinkable acts, still take many of us by surprise. Black Europe and the African diaspora are indeed living extremely dangerous moments of coloniality and need as much solidarity as we can humanly get.

The pertinence of Afropean decolonial aesthetics in relation to current debates on identity issues in Black Diaspora exhibition strategies is sustained by a revealing statement of curator and writer Simon Njami: “It has always been a matter of regret to me that the history of certain parts of the Caribbean has been obscured. That is not just the fault of the whites. Both whites and blacks have adopted a fairly ambiguous attitude to this topic. I can quote Césaire from memory who said, in talking of the Caribbean, that its people would never be capable of transforming their situation until they had admitted all aspects of their history. What does this history consist of? Slavery, of course, and Africa. But every time I visit the region I am struck by the glaring omission of that continent in artistic debates. It is not a question of agitating on behalf of the Negroes, i.e. Africans, as in the early days of Négritude. Rather it is about incorporating the developments in the African continent as an integral part of their own history. There are few links, few projects aimed at bringing these two parts of the world closer together even though that might be where the future lies. We are told that history is written by the victors. But are we still tackling the debate in terms of conquerors and the conquered?”¹⁹

How does this particular quote reveal certain key contestations of decolonial aesthetics and how does Afropean decolonial aesthetics challenge its presuppositions? Do we need to nurture the widely theorized “Caribbean Caliban”²⁰ approach using the analytical model modernity/coloniality/decoloniality as a tool to question the coloniality of aesthetics? Should we instead speak of the aesthetics of coloniality as an aspect of the coloniality of knowledge and being? Should we focus our energy entirely on the strategies of re-existence of what artistic practices are doing today in modernity’s art plantations? Or should we do all of that at the same time?

One can think of many ways to deliver a very simple response to the first part of Njami’s quote, which could be resumed as: The fact that you have not read, seen or heard about something does not necessarily mean that it does or did not happen. It is indeed the inevitability of misinformation or disinformation among the different contexts of the Black, African and Caribbean Diasporas that demand from those of us engaged in its conceptualization, both as theoreticians and as facilitators, to actively pursue the filling of those gaps and not to simply expose or complain about them. The second part of this symptomatic statement by Njami in relation to “tackling the debate in terms of conquerors and the conquered” is lapidary. Indeed, for Decolonial Aesthetics it is a matter of principle, in its most literal meaning, as departure point, to systematically unveil the rhetoric of the conquerors (European modernity = civilization) in the logic of coloniality: any art produced elsewhere outside Europe is “primitive” or just a mimicry of the “universal” essence of European art. Obviously, Simon Njami is unaware of how the imperial imagination persists on portraying his presence as Diaspora thinker in the art

Roger Buergel, vara ploioasă a fost responsabilă pentru lipsa de entuziasm la documenta 12 ce a luat sfârșit duminica trecută: «Viața în afara încăperilor expoziționale nu a putut prospera. Din cauza asta, atmosfera ideală, vitalitatea nu au putut fi cultivate». Arta necesită căldură: «De aceea Grecia e leagănul civilizației și Africa acela al umanității»”^{. 23}

E imperativ să-i reamintim lui Njami că Hegel și-a făcut diviziunea epistemică a Africii²⁴ în același timp în care se stabilea pe continent prima misiune colonială protestantă germană (1829). În acest sens, am putea interpreta filosofia hegeliană a istoriei ca pe o excepțională campanie de relații publice în sprijinul colonizării europene. Walter Mignolo a stabilit conexiunea inextricabilă între discursul rasializant al lui Kant²⁵ și crearea esteticii sale ce stabilea că doar europenii albi sînt capabili să încerce și să înțeleagă sublimul. Sentința infamă a lui Hegel asupra caracterului anistoric al continentului african e în acest sens o simplă continuare a „sălbaticelor” și imaginative-lor categorizări kantiene.²⁶

În panafricanismul lui Marcus Mosiah Garvey sîntem somați să ne decolonizăm gîndirea. În timpul unui discurs din octombrie 1937 în Nova Scotia, publicat ulterior în revista sa, *Black Man*, el ne soma să ne emancipăm din sclavia mentală. Această poruncă legendară a fost parafrazată cu măiestrie de Bob Marley în al său *Redemp - tion Song* [Cîntecul izbăvirii] (1979). Văd o confirmare a profeției lui Garvey în estetica decolonială afropeană. O văd în fiecare rînd al scrierilor mele și în fiecare moment de solidaritate între diaspore, pe care am simțit-o de la începutul propriei mele decolonizări mentale (Haiti 1994, mai exact). În consecință și ca să conchid, să mai răspundem o dată ultimei întrebări puse de Njami: „... încă mai punem problema în termeni de învingători și învinși?”

Într-adevăr o facem, de fapt exact acesta e rolul esteticii decoloniale afropeene, să pretindă responsabilitate epistemică și justiție pentru făptuitorii și moștenitorii actuali ai privilegiului *alb* în plantațiile artistice ale modernității, în timp ce ne celebrăm deopotrivă pe noi înșine în recunoașterea noastră reciprocă. Sîntem aici fiindcă am fost DINTOTDEAUNA aici, dar asta nu înseamnă neapărat că vrem să ne potrivim în Cubul alb. Sîntem aici așa cum ne spune Quinsy Gario:

„[...] să vorbim despre munca noastră despre meleagurile noastre despre corpurile noastre despre noi înșine. Sinele ce tranzitează în și în afara percepției între pauzele de timp și spațiu și dincolo de ideea despre ceea ce e ușor nesănătos“.	

BE.BOP 2012. Somapolitica Europei negre: O reflecție

Walter Mignolo

- ↑

A fost într-adevăr un eveniment formidabil. Fără să mă gîndesc am scris „formidabil“; mi-a venit pur și simplu în jocul degetelor pe tastatură cînd am scris primele propoziții. Mi-a atras atenția apariția acestui cuvînt fără să-l fi invocat. Am verificat în *Tezaur* și mi-a oferit ca opțiuni: dificil, impresionant, alarmant. Ei bine, dintr-un

plantations of modernity. As a reference from the inexhaustible list of coloniality, I offer him the following quote by documenta 12 co-curator, Roger Buergel: “The rainy summer was responsible for taking away the excitement of documenta 12 that finished last Sunday, according to exhibition director, Roger Buergel: ‘The life outside the exhibition halls could not flourish. This meant that the ideal atmosphere, the liveliness could not be nurtured.’ The arts need warmth: ‘This is why Greece is the origin of civilization and Africa that of mankind.’”²¹

It is imperative to remind Njami that Hegel made his epistemic division of Africa²² at the same time that the first German protestant colonizing mission was established in the continent (1829). In this sense, we could interpret Hegel’s philosophy of history as a formidable public relations campaign in favour of European colonization. Walter Mignolo has established the inextricable connection between Kant’s racialization discourses²³ and its invention of aesthetics which determined that only white Europeans were capable of attempting and understanding the sublime. Hegel’s infamous dictum on the a-historical character of the African continent is in this sense a mere continuation of Kant’s “wildly” imaginative categorizations.²⁴

In Marcus Mosiah Garvey’s pan-Africanism we are commanded to decolonize our minds. During a speech in Nova Scotia in October 1937, which was later published in his *Black Man* magazine, he commanded us to emancipate ourselves from mental slavery. This legendary command has been masterfully paraphrased by Bob Marley in his *Redemption Song* (1979). I see a compliance to Garvey’s prophecy in Afropean decolonial aesthetics. I see it in every line of my writings and in every moment of solidarity between the diasporas that I have experienced since my own mental decolonization started (Haiti 1994, to be precise). Therefore and in order to conclude, let’s answer again the last question posed by Njami: “... are we still tackling the debate in terms of conquerors and the conquered?”

Indeed we are, in fact this is exactly what Afropean decolonial aesthetics is about, demanding epistemic accountability and retribution from the perpetrators and current inheritors of *white* privilege in modernity’s art plantations while at the same time celebrating ourselves in our mutual recognitions. We are here because we have ALWAYS been here but it does not necessarily mean that we want to fit into the white Cube. We are here as Quinsy Gario tells us:

“... to talk about our work about our locations about our bodies about ourselves. The selves that move in and out of sight between the pauses of time and space and beyond the notion of what is slightly unsound.“	

BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics: A Reflection

by Walter Mignolo

- ↑

It was indeed a formidable event. I wrote “formidable” without thinking; it just came to the dance of the fingers on the keyboard when I wrote the first sentences. It called my attention that this word came without being invited. I checked the Thesaurus and it gave me as options: difficult, impressive, alarming. Well, for some unknown reason I chose the right word. “The heart has its reason, that reason doesn’t know”, is a famous dictum of a famed French

motiv sau altul, am ales cuvîntul potrivit. „Înima își are rațiunile ei, pe care rațiunea nu le cunoaște”, e o maximă faimoasă a unui renumit antropolog francez. Așa că se cade să îți lași inima să guverneze asupra minții, mai ales în cazul unui eveniment centrat pe „aesthesis” (simțire); un eveniment înscris în procesele globale de decolonizare a esteticii și de emancipare a aesthesisului.

Fără îndoială a fost impresionant. Nu e doar părerea mea, ci consensul general. A fost dificil și doar Alanna poate spune ce a presupus organizarea acestui eveniment, chiar dacă au existat parteneri fantastici cu care am colaborat, Allianz Kulturstiftung și Ballhaus Naunynstrasse. Și îmi închipui că ar putea fi într-adevăr alarmant pentru facțiunea din populație care presupune că imaginația, creativitatea, inovația și progresul sînt trăsături esențiale ale modernității și postmodernității. Sînt deopotrivă trăsături esențiale pentru gînditorii, artiștii, universitarii și activiștii decoloniali care denunță retorica modernității, logica specifică a colonialității, desprinzîndu-se de modernitate, postmodernitate și altermodernitate. Dacă retorica modernității necesită inventivitate, creativitate și imaginație pentru a menține logica specifică a colonialității, aceste trăsături sînt deopotrivă esențiale pentru gramatica decolonialității. Cu alte cuvinte, inovația, creativitatea și imaginația nu aparțin exclusiv unei direcții. Totul depinde de proiectele ce necesită utilizarea acestor concepte.

„Estetica” (așa cum e explicat în catalog) a fost – din secolul al optsprezecelea – reglementată de filosofie, iar rolul său era controlul, administrarea și manipularea „gustului”. Reglementările „estetice” nu au apărut în Namibia, China ori Brazilia. Au fost o invenție regională a filosofilor europeni. Apropo, asta s-a datorat în mare parte filosofilor germani: Alexander Gottlieb Baumgarten, Immanuel Kant și Gotthold Ephraim Lessing sînt principalii arhitecți. A fost mai mult decît potrivit ca „Somapolitica Europei negre” să conteste acea moștenire și să deschidă imaginația, modulele de existență și sensibilitățile oamenilor lăsați pe dinafară de „estetica filosofică modernă (postmodernă și altermodernă)”. Kant nu s-a sfiit să descalifice 80% din glob pentru incapacitatea de a „simți frumosul și sublimul”. Cei mai afectați au fost, desigur, datorită rolului Africii în imaginarul creștin și secular european, Africa și africanii. Rechizitoriul lui Kant e bine cunoscut: „*Negrii* din Africa nu au de la natură niciun sentiment care să se ridice deasupra naivului. Domnul *Hume* provoacă pe oricine să dea un singur exemplu în care un negru să fi manifestat talente, și afirmă că dintre sutele de mii de negri care au fost duși din țările lor în alte părți, cu toate că mulți dintre ei au fost lăsați liberi, totuși niciunul nu s-a aflat vreodată care să fi reprezentat ceva important fie în artă sau știință, fie vreo altă proprietate distinctivă, cu toate că dintre albi se ridică constant chiar și din plebea cea mai de jos și prin daruri excepționale dobîndesc considerație în lume. Atît de esențială este diferența dintre aceste două rase de oameni, și ea pare să fie mare atît cu privire la capacitățile sufletului, cît și la culoare” (*Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*.²⁷

Cu atît mai potrivit atunci faptul că acest eveniment „formidabil”, *Somapolitica Europei negre*, cea mai recentă componentă adăugată unui portofoliu impresionant al Art Labour Archives, fondat în 1996, a fost conceput, organizat și executat de criticul de artă, curatorul și autorul Alanna Locwkard (originară din Republica Dominicană) și s-a desfășurat în Berlin în cooperare cu Allianz Kulturstiftung și Ballhaus Naunynstrasse. Ballhaus Naunynstrasse: decizia Alannei de a susține acolo evenimentul a fost una dintre cele mai înțelepte mișcări din tot procesul de organizare a evenimentului. Am fost acasă, literalmente. În seara dinaintea inaugurării, adică în seara de 3 mai, am avut plăcerea și onoarea de a o întîlni pe directoarea Ballhaus Naunynstrasse, Shermin Langhoff. Cînd o întîlnești pe Shermin în calitate de director al unui proiect precum Ballhaus, știi că următoarele trei zile vor fi așa cum trebuie să fie. Shermin (născută în Bursa, Turcia) e plină de energie, bunătate, entuziasm, inteligență și cu multe realizări în munca ei cu teatrul dedicat subiectului migrării în Europa. Toate acestea au fost ca o plasă de siguranță. Ulterior l-am întîlnit pe Wagner

anthropologist. It is then appropriate to let the heart rule over the mind, particularly to refer to an event centered on “aesthesis” (sensing); an event inscribed in global processes to decolonize aesthetics and to liberate aesthesis.

It was not doubt impressive. Not just my opinion, but by consensus. It was difficult and Alanna can tell you what it took to put this event in place, in spite of fantastic cooperation partners such as Allianz Kulturstiftung and Ballhaus Naunynstrasse. And I imagine that it could be alarming, indeed, for the sector of the population assuming that creativity, imagination, innovation and progress are essential features of modernity and postmodernity. They are also essential features for decolonial thinkers, artists, scholars and activist denouncing the rhetoric of modernity, the logic of coloniality and delinking from modernity, postmodernity and altermodernity. If the rhetoric of modernity calls for invention, creativity and imagination to maintain the logic of coloniality, these features are also essential for the grammar of decoloniality. In other words, there are no strings attached to innovation, creativity and imagination. It all depends of the projects that require the uses of those concepts.

“Aesthetics” (as it is explained in the catalog) was – since the eighteenth century – regulated by philosophy and its function was to control, manage and manipulate “taste”. “Aesthetic” regulations did not happen in Namibia, China or Brazil. They were a regional invention of European philosophers. German philosophers, by the way, had a lot to do with it: Alexander Gottlieb Baumgarten, Immanuel Kant and Gotthold Ephraim Lessing are the major architects. It was just more than appropriate that “Black Europe Body-Politics” contested that legacy and opened up the imagination, ways of living and sensibilities of people left out of the game by “modern (postmodern and altermodern) philosophical aesthetics”. Kant was not shy in disqualifying 80% of the planet for falling short “in sensing the beautiful and the sublime”. The most damaged were of course (of course because the place of Africa in the Christian and secular European imaginary) Africa and Africans. Kant indictment is well known: “The Negroes of Africa have by nature no feeling that rises above the trifling. Mr. Hume challenges anyone to cite a single example in which a Negro has shown talents, and asserts that among the hundreds of thousands of blacks who are transported elsewhere from their countries, although many of them have even been set free, still not a single one was every found who presented anything great in art or science or any other praiseworthy quality, even though among the whites some continually rise aloft from the lowest rabble, and through superior gifts earn respect in the world. So fundamental is the difference between these two races of man, and it appears to be as great in regard to mental capacities as in colour” (*Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, 1767).

More than appropriate then that this “formidable” event, *Black Europe Body Politics*, the latest addition to the impressive portfolio of Art Labour Archives, founded in 1996, was conceived, organized and executed by art critic, curator and author Alanna Locwkard (originally from the Dominican Republic), and took place in Berlin in cooperation by Allianz Kulturstiftung and Ballhaus Naunynstrasse. Ballhaus Naunynstrasse: Alanna’s decision to hold the event there was one of her wisest moves in the organization of the event. We were at home, literally. The evening before the beginning of the event, that is, the evening of May 3, I had the pleasure and the honor of meeting the director of the Ballhaus Naunynstrasse: Shermin Langhoff. When you meet Shermin as head of a project such as Ballhaus, you know that the next three days would be right. Shermin (born in Bursa, Turkey) is full of energy, of kindness, of enthusiasm, of intelligence and achievements in her theatre labor concerned with the question of migration in Europe. All of that was like a security blanket. Later on we met Wagner Carvalho, born in Brazil, curator and initiator of the project *in/out* and *Move Berlin*. At that moment he was designated co-director as Shermin was already scheduled to take other responsibilities. We found in Wagner the

Carvalho, curator și inițiator al proiectelor *in/out* [afară/înăuntru] și *Move Berlin* [Berlinul se mișcă], născut în Brazilia. El fusese numit codirector, în timp ce Shermin prelua și alte responsabilități. Am regăsit în Wagner același entuziasm și aceeași dedicație. Nu a ratat nicio proiecție și nicio sesiune de discuții. A preluat pînă și responsabilitățile de fotograf și cameraman pe durata unei părți considerabile a evenimentului. Dincolo de plasa de siguranță pe care atât Shermin, cît și Wagner ne-au oferit-o tuturor, am avut sentimentul aparte că gîndirea creativă în Europa nu mai e generată de moștenirea lui Kant ori a lui Hegel, ci de sensibilitatea, creativitatea, bunătatea și viziunea imigranților europeni, cei care cunosc atît logica stăpînului, cît și pe cea a sclavului, ori, în altă formulare, cei care cunosc atît retorica imperială a modernității în Europa (și mă refer mai ales la cele șase țări imperialiste europene: în sud, Italia, Spania și Portugalia; în nord, Franța, Germania și Anglia. Desigur, am putea să adăugăm Olanda și Belgia, care au fost motivul principal pentru goana pentru Africa de la Conferința Berlin – Congo, 1884–1885), cît și logica necesară a colonialității. Ei/noi știm că fără colonialitate nu există modernitate, postmodernitate și altermodernitate.

Aceste viziuni au apărut datorită locuirii granițelor (și nu doar trecerii lor); ele sînt nonimperiale. Sînt viziuni ce tind înspre o lume unde putem trăi în armonie și plenitudine. Și nu au o politică de includere, ci sînt deschise. Includerea înseamnă să vrei să menții lucrurile sub control (precum incluziunea generoasă a lui Habermas); a fi deschis înseamnă să fii deschis să construiești împreună, și nu să-l incluzi pe celălalt (albul în acest caz) în teritoriul tău privat. În încăpere și printre participanți, au fost cîtiva cetățeni germani albi, cei care înțeleg nedreptățile comise de guvernele, comercianții și corporațiile țărilor lor și trăsăturile imperialiste ale unei moșteniri filosofice germane altfel remarcabile. Cooperarea cu cetățenii germani (și vest-europeni în general) disidenți e fără îndoială modul în care va fi construit viitorul fără excludere și fără includere. Singura modalitate de a elimina excluderea e cea de a elimina includerea. Nu poți elimina excluderea prin generozitatea includerii! Momentul în care simți că ești inclusiv e cel în care menții deja spectrul excluderii.

Într-adevăr, „estetica filosofică” a fost și încă mai este un dispozitiv conceptual de control (includere și excludere) al percepției și sensibilității, de formare a populației. Estetica a fost în mod clar legată de proiectul emergent al statului-națiune în Europa la finele secolului XVIII. Influența lui Kant s-a extins dincolo de principiile esteticii, în formarea epistemologiei și configurarea universității moderne a Iluminismului. *Disputa facultăților* (1798) rămîne un pilon al organizării cîmpului secular al cunoașterii. Printr-o mișcare în forță, controlul asupra educației a fost preluat de la Biserică și Monarhie, pentru formarea sensibilității etnoclasei emergente: burghezia albă germană (și europeană).

Vremurile s-au schimbat. „Noi sîntem aici fiindcă voi ați fost acolo”, după cum spune maxima prin care înțelegem logica istorică a colonialității ascunsă sub retorica civilizației, progresului și dezvoltării modernității. Europa nu se află doar în cea mai spectaculară criză politico-economică, ci este deopotrivă transformată radical de rumoarea dezmoștenitorilor. Kant nu și-ar fi putut imagina la vremea lui că ideile sale din *Observații* și *Dispută* vor fi contestate de oameni, acum rezidenți europeni și cetățeni pe care el, Kant, îi considerase suboameni și undeva departe. *BE.BOP 2012* – și ce va să vină în viitor – e un indicator al unei schimbări a șanselor: e semnalul că forțele decoloniale eliberează aesthesisul și astfel eliberează sensibilitatea ce fusese articulată politic și legal în Declarația drepturilor omului și cetățeanului. Acum știm foarte bine ce însemna „om” și cine erau „cetățenii”.

II

La vremea desfășurării evenimentului, lucrasem deja cu Alanna cam de doi ani asupra esteticii decoloniale. Am văzut cîteva dintre scurtmetraje în cadrul proiecțiilor mati-

same enthusiasm and dedication. He did not miss one single screening or one single discussion session. He even took over the duties of photographer and video cameraman during significant parts of the event.

Beyond the security blanket that both Shermin and Wagner offered to all of us, I had the distinctive feeling that the creative thinking in Europe is being generated not longer by Kant or Hegel’s legacies, but by the sensibility, creativity, kindness, and vision of European immigrants, those who know both the reason of the master and the reason of the enslaved or to put it in other words, who know both the imperial rhetoric of modernity in Europe (and I mean, mainly the six European imperial countries: in the South, Italy, Spain and Portugal; in the North, France, Germany and England. Certainly we could add Holland and Belgium who was the main reason for the scramble for Africa of the Berlin–Congo Conference, 1884–1885) and the necessary logic of coloniality. They/we know that without coloniality there is no modernity, postmodernity and altermodernity. These are visions that come from dwelling in the borders (and not just crossing borders); they are non-imperial. There are visions aiming at a world where we can live in harmony and in plenitude. And they are not inclusive, but open. Being inclusive means that you want to keep control (like the generous inclusiveness of Habermas); being open means that you are open to build together, and not to include the other (white in this case) in your private territory. In the room and among the participants, where several white German nationals, those who understand the injustices committed by governments, merchants and corporations of their countries and the imperial legacies of an otherwise remarkable German philosophical legacy. The cooperation with dissident German nationals (and Western Euro -peans in general) is no doubt the way futures without exclusion and without inclusion shall be built. The only way to eliminate exclusion is to eliminate inclusion. You cannot eliminate exclusion by being generously inclusive! The moment you feel you are inclusive you are already maintaining the specter of exclusion.

Indeed, “philosophical aesthetics” was and still is a conceptual apparatus to control (include and exclude) sensing, sensibility and to shape the population – aesthetics was clearly linked to the national-state emerging project in Europe at the end of the eighteenth century. It was necessary to shape the taste of the citizens, parallel to civic education. Kant was not only influential in shaping aesthetics principles. He was decisive in shaping epistemology and in lining up the modern university of the Enlightenment. *The Contest of the Faculties* (1798) remains as a pillar for the organization of the secular field of knowledge. It was indeed a potent move to take away the control of education from the Church and the Monarchy and to form the sensibility of the emerging ethno-class: the white German (and European) bourgeoisie.

Times have changed. “We are here because you were there” as the dictum goes to understand the historical logic of coloniality hidden under the rhetoric of civilization, progress and development of modernity. Europe is not only in the most spectacular political-economic crisis, but it is also being radically transformed by the rumor of the disinherited. Kant couldn’t have imagined at that time that his ideas in *Observations* and *The Contest* will be contested by people, now European residents and citizens who he, Kant, considered lesser human and far away. *BE.BOP 2012*, and what is to come in the future, is a signpost of the reversal of fortune: the sign that decolonial forces are liberating aesthesis and by doing so liberating the sensibility that was politically and legally enunciated in the Declaration of the Rights of Man and the Citizen. We know very well now what “Man” meant and who the “Citizens” were.

II.

By the time of the event, I have been working with Alanna on decolonial aesthetics for about two years. I have seen several of the short pieces in the morning screenings and one of the two long

nale și unul dintre cele două lungmetraje, *Le Malentendu colonial* [Neînțelegerea colonială] (2004), al lui Jean-Marie Teno, de departe cel mai bun documentar pe subiect pe care l-am văzut. Chiar mai mult, un documentar decolonial onest, exact în spiritul lui Aimé Césaire, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah și al altor gînditori decoloniali. Acest documentar, împreună cu *Other* al fotografei și artistei video australiene Tracey Moffatt, a furnizat cadrul pentru înțelegerea lucrărilor mai scurte, în direcția temelor propuse pentru discuții dimineața tîrziu ori după-amiază. Videoul de șapte minute al lui Tracey Moffatt e compus dintr-un montaj de clipuri luate de la Hollywood și din filme de tip hollywoodian, în care sînt reprezentați *anthropos* (Alții, *albii* noneuro-americani) de pretutindenî din lume. Prima parte reunește o selecție de situații conflictuale în care *albii* sînt „alarmati” de strania prezență a lui *anthropos*. Editarea în crescendo a clipurilor luate din diferite filme e acompaniată de o coloană sonoră preluată din *The Battle of Algiers* [Bătălia pentru Alger] (1966) a lui Gillo Pontecorvo. Coloana sonoră aparține momentului din film în care patru femei musulmane își schimbă habitusul și dobîndesc o înfățișare europeană. Motivul transformării lor e că devin purtătoare de bombe ce vor fi plasate în sectorul francez, dacă reușesc să treacă de linia de securitate păzită de soldații francezi. În partea a doua, videoul cumulează scene în care oameni de culoare, bărbați și femei, și bărbați și femei *albi* se îndrăgostesc ori ajung într-o situație în care prietenia și/sau pasiunea risipesc frica reciprocă și lipsa de respect. Totuși iubirea și prietenia, pe cît de „bune” par a fi, se petrec mereu în imaginația omului *alb*. Oamenii de culoare sînt reprezentați; ei nu au oportunitatea să reprezinte. Cea de-a doua parte arată includerea generoasă a regizorilor *albi* care-și rezervă privilegiul de a fi generoși și inclusiv.

În proiecțiile matinale de la *BE.BOP 2012* publicul s-a bucurat de un festival al creativității, inventivității și imaginației lui *anthropos*. Ține cont de faptul că eu scriu aceste rînduri în calitate de *anthropos*. Ca fiu al unor imigranți italieni în Argentina, am o descendență europeană, dar nu sînt un cetățean european – așadar, sînt un *anthropos*. Sînt *alb* în America Latină, ca William Kentridge în Africa de Sud, dar devenim nonalbi în Europa de Vest și SUA. Africa de Sud, în contradicție cu America de Sud, are „avantajul”, din perspectiva imaginarului *alb* dominant, de a avea engleza ca limbă oficială a țării. În America de Sud, italienii au ajuns să vorbească o limbă italiană stricată și limba oficială a țărilor respective, spaniola ori portugheza. Cele trei limbi erau deja „suspecte” din pricina apartenenței lor la „Sudul Europei” (nu sînt Spania, Portugalia și Italia cele în nevoie ori care au fost „salvate” de „Uniunea Europeană”, căreia se presupune că îi aparțin?). Dar cînd aceste limbi sînt utilizate în fostele colonii, ele denunță prezența *anthroposului*, a *sudacas*, cum sînt numiți imigranții sud-americani în Europa.

Să ne gîndim la cine au fost artiștii și performerii prezentați în proiecțiile matinale: afro-daneza Jeannette Ehlers; Quinsy Gario, născut în Curaçao și educat în Saint Marteen și Curaçao și care locuiește în prezent în Olanda; Sumugan Sivanesan, născut într-un popor nomadic din sud-estul Asiei dintr-o mamă singaporeză, și care locuiește în Australia; evreul sud-african William Kentridge; Ingrid Mwangi, născută dintr-un tată kenyan și o mamă germană, care a trăit atît în Africa, cît și în Germania și colaborează cu soțul ei Robert Hutter, formînd subiectul compus Ingrid Mwangi Robert Hutter; Teresa María Díaz Nerio și însăși Alanna Lockward, ambele dominicane, Teresa locuind în Olanda și Alanna în Germania, și Emeka Udemba, o nigeriană ce trăiește în Nigeria și Germania.

De ce am abuzat de răbdarea ta spunîndu-ți pe unde circulă oamenii, unde s-au născut, unde trăiesc, în loc să-ți vorbesc de munca lor? Fiindcă am vrut să-ți amin-tești de sentința lui Kant despre sensibilitatea aparte a europenilor (și era clar pentru el – și mai apoi și pentru Hegel – că nucleul Europei erau Franța, Anglia și Germania), despre capacitatea lor de a simți frumosul și sublimul, și ceea ce a spus despre africani, în paragraful pe care l-am citat mai sus: că africanii sînt departe de

pieces, Jean-Marie Teno’s *Le Malentendu colonial* (2004), by far the best documentary I have seen on the topic. More so, a frankly decolonial documentary, right on the spirit of Aimé Césaire, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah and other decolonial thinkers. This documentary, together with *Other* by Australian photographer and videoartist Tracey Moffatt, provided the frame to understand the shorter pieces in line with the issues set up for discussions in the late mornings and afternoons. The seven minutes video by Tracey Moffatt is composed of a montage of clips taken from Hollywood and Hollywood-type movies, where the *anthropos* (Others, non-Euro-American *whites*) around the world are portrayed. The first part amasses a selection of confrontational situations in which *white* people are “alarmed” by the strange presence of the *anthropos*. The in crescendo editing of the clips taken from different films, is accompanied by a soundtrack taken from Gillo Pontecorvo, *The Battle of Algiers* (1966). The soundtrack belongs to the moment in the film in which four Muslim women are changing their habitus and become European-looking. The reason for their transformation is to become the carriers of bombs that will be placed in the French quarters once they manage to cross the security line guarded by French soldiers. In the second part, the video collects scenes in which People of Color, men and women, and *white* men and women fall in love with each other, or reached a situation in which the embrace of friendship and/or passion dissipated the mutual fear and disrespect. However, love and friendship as “good” as it seems are always in the *white* man’s imagination. People of Color are portrayed; they do not have the opportunity to portray. The second part shows the generous inclusivity of *white* filmmakers who keep for themselves the privilege of being generous and inclusive.

In the morning screenings of *BE.BOP 2012* the audience enjoyed a festival of the *anthropos*’s creativity, inventiveness and imagination. Mind you that I am writing this piece as an *anthropos*. As son of Italian migrants to Argentina, I am of European descent but not a European citizen – therefore, an *anthropos*. I am *white* in Latin America, like William Kentridge in South Africa, but we become off-white in Western Europe and the US. South Africa, in contradistinction to South America has the “advantage”, from the perspective of the dominant *white* imaginary, to have English as the official language of the country. In South America, Italians ended up speaking a broken Italian and the official language of the respective countries, Spanish or Portuguese. The three languages were already “suspicious” for belonging to the “South of Europe” (are not Spain, Portugal and Italy those in need or who have been “rescued” by the “European Union” to which they also supposedly belong?). But when they are spoken in the ex-colonies, they denounce the presence of the *anthropos*, the *Sudacas*, as South Americans migrants are known in Europe. Let’s think of who were the artists and performers featured in the morning screenings: Afro-Danish Jeannette Ehlers; Quinsy Gario, born in Curaçao and educated in Saint Marteen and Curaçao and now residing in The Netherlands; Sumugan Sivanesan, a nomadic South East Asian born of a Singaporean mother, who resides in Australia; Jewish South African William Kentridge; Ingrid Mwangi, born of a Kenyan father and a German mother, who lived both in Africa and Germany and collaborates with her husband Robert Hutter forming a subject-compound Ingrid Mwangi Robert Hutter; Teresa María Díaz Nerio and Alanna Lockward herself, both Dominicans, Teresa residing in The Netherlands and Alanna in Germany, and Emeka Udemba, a Nigerian who lives in Nigeria and Germany.

Why did I abuse of your patience by telling where people circulate, where they were born, where do they live, instead of talking about their work? Because I wanted you to remember Kant’s dictum about the special sensibility of Europeans (and it was clear for him – and later on for Hegel too – that the core of Europe was France, England and Germany), to sense the beautiful and the sublime, and what he said of Africans, in the paragraph I quoted above: that Africans were far from being endowed with a sensibility to perceive THE beautiful and the sublime.²⁵ He meant what for him, in his skin, he considered

a fi înzestrați cu sensibilitatea de a percepe frumosUL și sublimul.²⁸ Kant s-a referit la ceea ce pentru el, în pielea lui, era frumos și sublim. Nimic greșit în asta; el avea dreptul să exprime ce simțea. Nu a avut însă dreptul să emită o judecată universală, clasificînd ierarhic oamenii în conformitate cu ceea ce simțea el în pielea sa și ceea ce procesa în creierul său.

Am putea proceda în mod analog cu profilul participanților la discuțiile din cadrul meselor rotunde, dar aici îți voi cruța timpul și te voi invita să consulți catalogul și să vizitezi paginile online. Vei fi la fel de surprins cum am fost și eu cînd am aflat cine se afla la masă. Majoritatea participanților s-au reunit în jurul subtitlului discuției de la masa rotundă: *Somapolitica Europei negre*. Desigur, nu e evident cine ar trebui să fie invitat să abordeze o asemenea chestiune. O opțiune e să inviți „experți” *albi* să vorbească despre „experiențe” negre ori „probleme” negre. Cealaltă e să inviți oameni cu „experiență” să vorbească despre experiențele lor și „experiențele lor cu experții”, din moment ce experții își ascund propria experiență sub pretextul „obiectivității și al neutralității”.

Nu mă întorc aici nicio secundă la vechea și leneșă dilemă (o dilemă realmente modernă și postmodernă, nu una decolonială), dacă africanii ori afro-europenii beneficiază de privilegii epistemice în propria lor înțelegere a Africii ori a altor continente dincolo de Europa și de SUA; ori a propriei lor situații în Europa. Și desigur nici nu voi susține că euro-americanii din științele sociale și umanistii ar avea o perspectivă „obiectivă” asupra Africii și a imigranților afro-europeni (și aici Africa poate fi înlocuită cu orice alt loc și orice alți imigranți asociați cu acel loc — ar putea fi Pakistan ori fosta Europă de Est sau Rusia). Susțin însă că euro-americanii din științele sociale, artiștii ori curatorii muzeali au dreptul la propria lor părere, la fel ca africanii și afro-europenii. Și că toată lumea ar trebui să știe că asta e doar opinia lor. În ambele cazuri, opiniile sînt legate de interese și nu există niciun set de interese care să aibă dreptul ori privilegiul de a fi impus celuialt. De aceea e imperativ să punem capăt ideii privilegiului epistemic și estetic. Asta e exact ceea ce *BE.BOP 2012* a încercat să înlăture. În caz contrar, nu aş mai scrie ce scriu aici.

Diferența e că, cel puțin odată cu Kant (dar cu siguranță și înaintea lui), hegemonia cunoașterii în politică, filosofie, estetică ori economie a fost dădită, instituționalizată în fabricarea „civilizației” occidentale, prin cele două limbi și piloni filosofici: greaca și latina. *BE.BOP 2012* a fost un semnal puternic, printre multe altele din zilele noastre, care ne face să înțelegem faptul că „privilegiile epistemice și estetice” ale modernității (cf. Kant) s-au sfîrșit.

Acum, e foarte important să remarcăm că artiștii, participanții și publicul din cele trei zile intense nu a fost în întregime compus din africani ori persoane de origine africană (diasporici, după cum spune maxima). Ei au fost afro-caraibieni, din fosta Europă de Est, din Asia de Sud-Est, „latino”-americani (adică cu descendență europeană), cetățeni germani *albi* și probabil alți *albi* din public pe care nu i-am putut identifica. Ce e esențial de înțeles aici e că *BE.BOP 2012* a fost condusă și organizată din perspectiva „somapoliticii Europei negre”. Și anume, a esteticii politice. A fost un eveniment al identității *în* politică, și nu al politicii identitare. „Europenii non-negri” nu au fost excluși. Evenimentul a fost deschis tuturor celor care au vrut să joace după regulile stabilite pentru acest eveniment: identitatea *în* politică. Așadar, nu a fost un eveniment organizat de negri și doar pentru negri, ci a fost un eveniment ghidat de principiile „somapoliticii Europei negre”, deschis tuturor — de diferite culori, religii et etnicități — celor care se luptă pentru a scoate la lumină latura întunecată a modernității occidentale, pentru a clădi o viață împlinită și un viitor armonios.

Știm cu toții că nu e o sarcină ușoară, însă opțiunile trebuie construite. Noi, toți cei implicați în acest eveniment și în linia de gîndire și acțiune pe care acesta o presupu - ne, nu putem lăsa viitorul în mîinile arhitecților democrației și socialismului. Acestea sînt două opțiuni și două modalități de a atinge armonia și plenitudinea, însă nu

beautiful and sublime. Nothing wrong with that; he had the right to express what he sensed. He had no right to make a universal statement, classifying and ranking people according to what he sensed in his skin and processed in his brain.

I could do the same with the profile of the participants in the roundtable discussions, but I will spear you the time here and invite you to go to the catalog and check their webpages. You would be as surprised as I was when learning who was seating around the table. The majority of the participants were convened around the subtitle of the roundtable discussion: *Black Europe Body Politics*. Certainly, it is not obvious who should be invited to address such an issue.

One option is to invite *white* “experts” to talk about black “experiences” or Black “problems”. The other is to invite people with “experience” to talk about their experience and “their experiences with the experts”, since experts hide their experience under the pretense of “objectivity and neutrality”.

I am not for a minute going back here to the old and idle posed dilemma (indeed a modern and postmodern dilemma, not a decolonial one), of whether Africans or Afro-Europeans have epistemic privileges in their understanding of Africa or other continents beyond Europe and the US; or of their situation in Europe. Nor I would support of course the claim that Euro-American social scientists and humanists have an “objective” view of Africa and of Afro-European immigrants (and you can change Africa here for any other place and any other immigrants associated with that place — it could be Pakistan or former Eastern Europe or Russia). I am claiming that Euro-American social scientists, artists or museum curators are entitled to their own opinion exactly as Africans and Afro-Europeans. And that every-body should know that it is their own opinion. In both cases, opinions are tied up with interests, and there is not one set of interests that have the right or the privilege to be imposed upon the other. That is why it is imperative to end with the idea of epistemic and aesthetic privilege. That is precisely what *BE.BOP 2012* contributed to dispel. Otherwise, I will not be writing what I am writing here.

The difference is, since Kant at least (but certainly before too), that the hegemony of knowledge, in politics, philosophy, aesthetics or economy was built, institutionalized in the fabrication of Western “civilization”, with its two languages and philosophical pillars: Greek and Latin. *BE.BOP 2012* was a potent sign, among many of our times, to understand that the “epistemic and aesthetic privileges” of modernity (cf. Kant) are over.

Now, what is to be noted, is that artists, participants and audiences in the three intense days, were not all Africans or of African-descent (diasporic as the dictum goes). They were Afro-Caribbeans, former Eastern Europeans, South East Asians, “Latin” Americans (meaning, of European descent), *white* German nationals and perhaps other *whites* in the audience that I couldn’t identify. What is crucial to understand here is that *BE.BOP 2012* was lead and organized from the perspective of “Black Europe Body Politics”. That is, of political aesthetics. It was an event of identity *in* politics not of identity politics. The non-“Black Europeans” were not excluded. The event was open to all who wanted to play according to the rules set up for this event: identity *in* politics. Meaning that this was not an event lead by Blacks and for Blacks only, but it was unmistakably an event lead by “Black Europe Body Politics” open to all – of different colors, religions and ethnicities – who are struggling to make visible the darker side of Western modernity and to build plenitude of life and harmonious futures.

We all know that it is not an easy task, but options have to be built. We, all those involved in this event and in the line of thinking and doing that the event presupposes, cannot leave the future in the hands of the architects of democracy and socialism. These are two options, and two ways to achieve harmony and plenitude, but not the only ones, and by far! We shall not confuse means with ends: democracy and socialism are means: two options toward a common

sînt singurele, nici pe departe! Nu vom confunda mijloacele cu scopurile: democrația și socialismul sînt mijloace: două opțiuni către un scop comun; însă sînt mijloace care duc undeva, nu un scop în sine. E imperativ să concepem democrația și socialismul ca fiind două dintre multe alte opțiuni. Construirea opțiunilor e miza jocului, și aceasta e direcția înspre care tinde estetica decolonială.

Închei prin cuvintele înțelepte ale unui filosof jamaican stabilit în SUA: „Fiecare epocă e o realitate vie. Lucrurile stau așa întrucît ele sînt funcții ale comunităților umane vii, care, la rîndul lor, sînt funcții ale lumii sociale. Ca realități vii, ele se nasc și vor muri. Aceasta înseamnă că societățile trec prin procese de naștere și descompunere. O trăsătură incorectă a majorității civilizațiilor ce ating statutul imperial e convingerea naivă că această realizare le va asigura nemurirea. Știm însă că nicio comunitate vie nu durează la nesfîrșit — poate doar prin memoria istorică a altor comunități. Degradarea survine. Sarcina cu care se confruntă fiecare comunitate subordonată e să se pregătească pentru momentul în care condițiile pentru eliberarea sa vor fi propice. Cînd oamenii sînt pregătiți, întrebarea crucială va fi asupra numărului de idei disponibile pentru reorganizarea vieții sociale. Ideile, dintre care multe se vor contura prin muncă politică asiduă, timp de ani de zile, nu trebuie să fie perfecte, întrucît, în cele din urmă, munca laborioasă, creativă a comunităților va fi cea care le va purta mai departe. Acea muncă e manifestarea concretă a imaginației politice. Fanon a descris acest țel ca stabilire a unei noi umanități. El știa cît de înfricoșător e un asemenea efort, întrucît trăim în vremuri în care o astfel de ruptură radicală pare a fi nici mai mult, nici mai puțin decît sfîrșitul lumii. Între timp, sarcina de construire a infrastructurii pentru ceva nou trebuie planificată, și acolo unde e loc, încercată, întrucît, așa cum o știm cu toți deja, dat fiind principiul sociogenic al problemei, nu avem nicio altă opțiune decît de a construi opțiunile pe care se sprijină viitorul speciei noastre”.²⁹ Opțiunea decolonială urmărește să contribuie la dialogul civilizațiilor, la integrările continentale și la un viitor comun și armonios. Comunalul nu e nici comunitarismul politic liberal, nici comunismul marxist. Nu e nici binele comun al liberalismului economic, nici bunurile comune ale marxismului. Comunalul e un orizont decolonial al vieții ce vine din istoriile locale, nonmoderne, ce au coexistat dintotdeauna cu modernitatea occidentală. Estetica decolonială, eliberarea aesthesisului, e esențială pentru ruperea chingilor imperiale ale cunoașterii și esteticii moderne. Uniunea Europeană 2012 ne-a dat multe semnale de destrămare. *BE.BOP 2012* e unul dintre multele semnale ale unui viitor în devenire.

Estetica decolonială la BE.BOP 2012

Robbie Shilliam

Robbie Shilliam

La începutul lunii mai am participat la *BE.BOP 2012. Somapolitica Europei negre*. *BE.BOP 2012* e o masă rotundă și un program de proiecții cu caracter transdisciplinar și internațional în care sînt contestate fanteziile (rasializate) ale cetățeniei europene, eveniment curatoriat de Alanna Lockward în afiliere cu Institutul Decolonial Transnațional (IDT). IDT urmărește să exploreze formarea și transformarea laturii întunecate a modernității: colonialitatea. *BE.BOP 2012* ne-a strîns pe toți laolaltă pentru a cultiva estetica decolonială. Acestea sînt reflecțiile mele:

Am avut trei reacții la lucrările artistice prezentate la *BE.BOP 2012*. Cred că ele reflectă cît de mult apreciez importanța cultivării unei estetici decoloniale într-un mod intuitiv și intențional, facilitat de o relație puternică între scriitori și artiști, cu toți fiind „muncitori intelectuali”.

Prima reacție a fost un strigăt în capul meu, și încă unul destul de virulent, odată cu lucrările lui Ingrid Mwangi Robert Hutter, mai ales *Neger* [Negru] și *Wild Life* [Viață sălbatică]. De fapt, ce s-a întîmplat a fost mai curînd o cadență de strigăt și geamăt:

end; but they are means to go there, not the end in itself. It is imperative to conceive democracy and socialism as two among many other options. To build options is the name of the game, and that is the direction decolonial aesthetics is moving.

I close with the wise words of a Jamaican philosopher based in the US: “Each epoch is a living reality. This is so because they are functions of living human communities, which, too, are functions of the social world. As living realities, they come into being and will go out of being. What this means is that societies go through processes of birth and decay. An erroneous feature of most civilizations that achieve imperial status is the silly belief that such an achievement would assure their immortality. But we know that no living community lasts forever, save, perhaps, through historical memory of other communities. Decay comes. The task faced by each subordinated community, however, is how prepared it is for the moment in which conditions for its liberation are ripe. When the people are ready, the crucial question will be of how many ideas are available for the reorganization of social life. The ideas, many of which will unfold through years of engaged political work, need not be perfect, for in the end, it will be the hard, creative work of the communities that take them on. That work is the concrete manifestation of political imagination. Fanon described this goal as setting afoot a new humanity. He knew how terrifying such an effort is, for we do live in times where such a radical break appears as no less than the end of the world. In the meantime, the task of building infrastructures for something new must be planned, and where there is some room, attempted, as we all no doubt already know, because given the sociogenic principle of the problem, we have no other option but to build the options on which the future of our species rest.”²⁶

The decolonial is an option whose aims are to contribute to dialogue of civilizations, continental integrations and to communal and harmonious futures. The communal is neither the liberal political communitarianism nor the Marxist communism. It is neither the liberal economic common good, nor the Marxist commons. It is the communal, a decolonial horizon of life that come from non-modern local histories that have always co-existed with Western modernity. Decolonial aesthetics, the liberation of aesthesis, is crucial for breaking away from the imperial chains of modern knowledge and aesthetics. The European Union 2012 has send us many sings that things are falling apart. *BE.BOP 2012* is one of the many signs of becoming futures.

Robbie Shilliam

Decolonial Aesthetics at BE.BOP 2012

by Robbie Shilliam

Robbie Shilliam

In early May I took part in *BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics*. *BE.BOP 2012* is an international transdisciplinary roundtable and screening program in which the (racialized) fantasies of European citizenship are contested. It was curated by Alanna Lockward and affiliated with the Transnational Decolonial Institute. The Transnational Decolonial Institute (TDI) aims to explore the formation and transformation of the darker side of modernity: coloniality. *BE.BOP 2012* put us all together to cultivate a decolonial aesthetics. These are my reflections:

I had three reactions to the artistic works presented at *BE.BOP 2012*. I think they speak to my appreciation of the importance of cultivating a decolonial aesthetic in an intuitive and intentional way, facilitated by a strong relationship between writers and artists, both of whom are “intellectual workers”.

The first reaction was a scream in my head. This arrived quite strongly with the works of Ingrid Mwangi Robert Hutter, especially *Neger* and *Wild Life*. Actually, what arrived was more like a cadence of scream and grunt: the first, the horror of being racially interpolated; the second, a gut response to this in the form of caricaturing violence visited upon the self through dehumanization. When Quinsy

mologies whereby Guinea is comprehended as the land of ancestors and spirits that lies under the sea. Such a comprehension cannot but fundamentally humanise those – and their descendents – who were forced to make a passage of dehumanization. Such a comprehension also makes the one-way passage into a two-way street. Later on, Alanna commented that she was well versed in such cosmologies and yet she had not made that connection. I am certainly no genius. Quite simply, I had been researching these cosmologies before the conference, so they were in the front of my head already. But I think this episode demonstrates that we have some way to go before our decolonial aesthetics become both intuitive and intentional.

Reflection on <i>BE.BOP 2012</i> in South Africa and Berlin
by Simmi Dullay

<i>“The true function of revolutionary art is the crystallization of phenomena into organised forms.”</i>
Mao Tse-Tung (1893–1976)

I have based this reflection betwixt the metaphysical context of exilic discourses and its yearning for spiritual belonging, Marx's material dialectics, and also on decolonial aesthetics, through auto-ethnography and poetry.

The Black Europe Body Politics sessions, seminars, presentations, interventions and connections offered us, the nomads, the Black diaspora, the tricontinental exiles, the Afropolitans, a space for contemplation and articulation of our own spaces, our own bodies, our own *being* through both difference and commonalities. As a space, the curating of *BE.BOP 2012*, by Alanna Lockward, provided an arena in which we could come together from disparate locations and post-nationalisms, some of us not once but twice and thrice removed from our motherlands, due to all having experienced colonial encounters of the first kind... For me, the implications of coming together as strangers (albeit with common interests) resolved in finding belonging and solidarity in each other's experiences and the consequent narratives/text that began shaping a subversive decolonial aesthetics of difference, commonality and solidarity. Speaking of decolonisation, ethics and aesthetics, Ngũgĩ wa Thiong’o, who coined the term and wrote one of the seminal manifestos of decolonization, “Decolonise Your Mind”, recently published a book which he has entitled *Globalectics*, which I feel reflects every one of us and our geographical and historical positionality: “Globalectics is derived from the shape of the globe. On its surface, there is no one center; any point is equally a center. As for the internal center of the globe, all points on the surface are equidistant to it – like the spokes of a bicycle wheel that meet at the hub. Globalectics combines the global and the dialectical to describe a mutually affecting dialogue, or multi-logue, in the phenomena of nature and nurture in a global space that is rapidly transcending that of the artificially bounded, as nation and region. The global is that which humans in spaceships or on the international space station see: the dialectical is the internal dynamics that they do not see. Globalectics embraces wholeness, interconnectedness, equality of potentiality of parts, tension, and motion. It is a way of thinking and relating to the world, particularly in the era of globalism and globalization.”²⁷ Though Ngũgĩ speaks of “... no one center; any point is equally a center...” this transcends the politrix of postmodernism and (in my opinion) its unethical relativity. At *BE.BOP 2012* the deliberate use of irony surpassed the vapid hipster postmodern tricksterism of coloniality; deflecting concrete truth, through jargon speak of multiplicity, death of the author and hence escapes accountability, responsibility and any radical change or radical restoration concerning the inequality in the world based on Western hegemony. The political aesthetics facilitated by *BE.BOP 2012* and curated as a performance/event takes possession of both difference and solidarity in Blackness and

fotografii de pe o plajă din Ghana cu un grup de oameni ce pășesc în apele Atlanticului. Ea arată doar reflexiile lor în apă. S-a iscat o dezbatere, dacă era o estetică a invizibilizării ori a simulacrului. Am precizat că imaginile puteau fi interpretate prin intermediul unui aspect al multor cosmologii africano-americane, în care Guineea e asumată ca tărîm al străbunilor și spiritelor ce zace sub mare. O asemenea interpretare nu poate decît să-i umanizeze în mod fundamental pe aceia – și pe urmașii lor – care au fost forțați să parcurgă o dezumanizare. O astfel de interpretare transformă, de asemenea, trecerea unidirecțională într-un drum cu două sensuri. Ulterior, Alanna a comentat că, deși e o bună cunoscătoare a acestor cosmologii, nu făcuse acea legătură. Cu siguranță nu sînt un geniu. Pur și simplu, m-am documentat asupra acestor cosmologii înainte de conferință, așa că le aveam deja în minte. Însă cred că acest episod demonstrează că avem un drum de parcurs înainte ca estetica noastră decolonială să devină atît intuitivă, cît și intențională.

Reflecții despre BE.BOP 2012 în Africa de Sud și Berlin

Simmi Dullay

<i>„Adevăratul rol al artei revoluționare e cristalizarea fenomenului în forme organizate.”</i>
Mao Tse-Tung (1893–1976)

Reflecția mea se situează între contextul metafizic al discursurilor de exil, cu aspirația lor de apartenență spirituală, materialismul dialectic al lui Marx și estetica decolonială, prin intermediul autoetnografiei și al poeziei.

Sesiunile *Somapolitica Europei negre*, seminările, prezentările, intervențiile și conexiunile ne-au oferit nouă, nomazilor, diasporei negre, exilaților tricontinentali, afropolitanilor, un spațiu pentru contemplarea și articularea propriilor noastre spații, a propriilor noastre corpuri, a propriei noastre *ființe* deopotrivă prin diferență și lucruri în comun.

Curatoarea Alanna Lockward ne-a asigurat o arenă în care ne-am putut reuni din locuri și postnaționalisme disparate, unii dintre noi fiind nu o dată, ci de două sau de trei ori înlăturați din patria-mamă, din cauza experiențelor cu înțîlniri coloniale de prim rang... Pentru mine, sensurile reuniunii noastre ca străini (deși cu interese comune) s-au deslușit în aflarea apartenenței și solidarității în experiențele fiecăruia dintre noi și în textele/narațiunile care au început să dea formă unei estetici decoloniale subversive a diferenței, comunalității și solidarității.

Apropo de decolonialism, etică și estetică, Ngũgĩ wa Thiong’o, care a inventat termenul și a scris unul dintre manifestele seminale ale decolonizării, „Decolonise Your Mind“ [Decolonizează-ți mintea], a publicat recent o carte intitulată *Globalectics* [Globalectica], ce cred că ne reflectă pe fiecare dintre noi și situarea noastră geografică și istorică: „Globalectica e derivată din forma globului. Pe suprafața sa nu este un singur centru: orice punct e în mod egal un centru. Cît despre centrul intern al globului, toate punctele de la suprafață sînt echidistante în raport cu acesta – asemenea spițelor unei roți de bicicletă ce se înțîlesc la butuc. Globalectica unește globalul și dialecticul pentru a descrie un dialog mutual afectiv, ori un multilog, între fenomene ale naturii și creșterii într-un spațiu global ce transcende rapid spațiul limitat artificial, ca națiune și regiune. Globalul e ceea ce oamenii văd din navele spațiale ori de pe stația spațială internațională: dialecticul e dinamica internă pe care ei nu o percep. Globalectica cuprinde întregul, interconectivitatea, egalitatea potențialului părților, tensiunea și mișcarea. E un mod de a gîndi și de a relaționa cu lumea, mai ales în era globalismului și a globalizării“.³¹

Cu toate că Ngũgĩ scrie că „... nu este un singur centru: orice punct e în mod egal un centru“, aceasta transcende politrixul postmodernismului și (în ce mă privește)

Gario showed us the video of his arrest in Holland for wearing his *Zwarte Piet Is Racisme* t-shirt, I realised that this scream could come from another direction. Not from Quinsy being wrestled to the ground by police, unprovoked, but from white gazers who must use white noise in their head to drown out a conversation on racism. Perhaps they have no pedagogical resources through which to understand the cognitive dissonance that makes them scream for silence in the presence of complicity in injustice. The second reaction was a quickening and thumping of the heart. I felt this in Tracey Moffatt’s work. At first, I thought that her video was a cerebral presentation of the Orientalist “self”/“other” trope, cutting together a collage of Hollywood scenes of exotic encounter. However the music said otherwise and by the end of the video I was angry and pumped up. Quinsy mentioned afterwards that the music score was taken from the famous film, *The Battle of Algiers*. And then I realised that Fanon had infiltrated the Ballhaus! I also felt this quickening and thumping with Teresa María Díaz Nerio’s installation of Sarah Baartman. The video witnessed various onlookers and interlopers passing by Teresa who was standing stifled in a huge grotesque and sexualised costume. I wanted to run into the room and help her out of that suit. I’m not sure if there wasn’t some masculinity in that reaction, but I am sure that I felt that the conclusion to the installation had to be to escape it. Finally, I felt the quickening and thumping in Jeannette Ehlers’ videos, especially *Black Magic at the White House*. Jeannette draws a *vévé* on the floor, invoking the spirits to exorcise the whiteness that makes slavery invisible. But with this, I also felt something else.

The third reaction was a soothing, a different kind of saneness, a reconciliation. I only ever felt it in combination with my second reaction, sometimes fleetingly. But it was there. For example, when Jeannette draws the *vévé* she opens the gate for healing agencies. I got a similar sense of reconciliation in some of Ingrid Mwangi Robert Hutter’s more recent photographic work. The counter-sensibility to this would be melancholy, which I think William Kentridge invoked on the part of the German colonizer over the Herero and Nama genocides in South West Africa (present day Namibia). Melancholy does not allow for reconciliation, it is a deferral of responsibility for historical injustices.

So, I interpret these three reactions as: 1) the shock of being wounded; 2) resistance to the aggressor; 3) collective self-healing. Postcolonial studies has been very good at attending to – albeit sometimes cerebralising – the first two. The third is avoided by most scholarship. I do not want to retrieve the third aesthetic for the sake of fulfilling a linear progression. That would be a liberal-abolitionist deferral of accountability for past relationships. I want to avoid developmental psychology, a product, along with Freud, of categorising vast swathes of humanity as “savages” in need of being trained into adulthood, or more accurately, ward-ship. Instead, I want to take these three sensibilities as co-eval, as relational, as woven together. To have an aesthetic purely of healing would be utopian. People feel the pain. That has to be acknowledged. And yet, the pain itself and its reaction is saturated in an aesthetic of violence. So to focus only on that would be an abrogation of the responsibility we hold to creatively attend to injustices. Besides, pain and resistance can be easily commodified into a safe voyeurism. All three sensibilities, but perhaps with the gravity situated in healing: that is a decolonial aesthetic to me. This is because healing requires an aesthetic that is not immanent to colonial violence or white supremacy but transgressive of it, perhaps transcendent to it. Healing requires a special kind of self-confidence when confronted with the colonial episteme. I remember that Jeannette showed a sequence of photos from a Ghanaian beach of a group of people walking into the Atlantic waters. She makes only their reflections in the water visible. A debate ensued about whether the aesthetic was invisibilisation or simulacra. I mentioned that the pictures could be comprehended by way of an aspect of many African-America cos-

în primul rînd, oroarea de a fi interpolat rasial; în al doilea, un răspuns instinctiv sub forma caricaturizării acestei violențe asupra sinelui prin dezumanizare. Cînd Quinsy Gario ne-a arătat filmarea arestării sale în Olanda pentru că purta tricoul său *Zwarte Piet Is Racisme*, am realizat că acest strigăt ar putea veni dintr-o altă direcție. Nu din partea lui Quinsy, care era culcat la pămînt de poliție, fără a fi provocat, ci din cea a privitorilor albi care trebuie să își umple mintea cu zgomot de fond pentru a înăbuși conversația despre rasism. Probabil că nu au nicio resursă pedagogică prin care să înțeleagă disonanța cognitivă ce-i face să urle după tăcere în prezența complicității în nedreptate.

Cea de-a doua reacție a fost accelerarea pulsului și a bătăilor inimii. Am simțit asta în lucrarea lui Tracey Moffatt. La început, am crezut că videoul ei era o prezentare cerebrală a tropului orientalist „sine”/„altul”, prin editarea unui colaj din scene hollywoodiene cu înțîlniri exotice. Și totuși muzica spunea altceva, iar pînă la finalul videoului eram furios și energizat. Quinsy a precizat ulterior că partitura muzicală a fost preluată din faimosul film *The Battle of Algiers*. Și atunci am realizat că Fanon se infiltrasе la Ballhaus! Am simțit aceeași pulsione și bătaie la instalația Teresei María Díaz Nerio, dedicată lui Sarah Baartman. Videoul arată numeroși privitori și trecători ce trec pe lîngă Teresa, care stă nemișcată într-un costum enorm de grotesc și sexualizat. Am simțit nevoia să fug în acea încăpere și să o ajut să iasă din acel costum. Nu sînt sigur dacă a fost vreo urmă de masculinitate în acea reacție, dar e cert că senzația mea a fost că evadarea ar fi trebuit să fie concluzia instalației. În cele din urmă, am simțit aceeași pulsione și bătaie în videourile lui Jeannette Ehlers, mai ales în *Black Magic at the White House* [Magie neagră la Casa Albă]. Jeannette trasează un *vévé*³⁰ pe podea, invocînd spirite care să exorcizeze albitatea ce face sclavia invizibilă. Dar odată cu asta, am simțit deopotrivă și altceva.

Cea de-a treia reacție a fost una liniștitoare, o altfel de luciditate, o reconciliere. Am mai simțit-o doar în combinație cu cea de-a doua reacție, uneori în treacăt. Dar era acolo. De exemplu, atunci cînd Jeannette desenează acel *vévé*, ea deschide poarta unor forțe vindecătoare. Am perceput un sentiment similar de reconciliere în unele dintre lucrările fotografice mai recente ale lui Ingrid Mwangi Robert Hutter. Sensibilitatea contrară acesteia ar fi melancolia, pe care cred că a invocat-o William Kentridge, din partea colonizatorului german, atunci cînd s-a referit la genocidul popoarelor Herero și Nama din sud-vestul Africii (Namibia de azi). Melancolia nu lasă loc însă reconcilierii, e o amînare a responsabilității pentru nedreptățile istorice.

Astfel, interpretez aceste trei reacții ca: 1) șocul de a fi rănit; 2) rezistența în fața agresorului; 3) vindecarea de sine colectivă. Studiile postcoloniale au fost deosebit de eficace în tratarea – deși uneori prea cerebrală – a primelor două. Cea de-a treia e evitată de majoritatea savanților. Nu vreau să recuperez cea de-a treia estetică de dragul completării unei progresii liniare. Asta ar fi o amînare abolitionist-liberală a răspunderii pentru relații din trecut. Vreau să evit psihologia dezvoltării, care e, ca și Freud, un produs al categorizării unor mari fișii de umanitate ca „sălbatici” ce trebuie dresați întru maturitate ori, mai precis, plasați sub supraveghere. În schimb, vreau să consider aceste trei sensibilități drept contemporane, relaționale, întretesute. Să ai o estetică pură a vindecării ar fi utopic. Oamenii simt durerea. Trebuie să recunoaștem asta. Și totuși durerea însăși și reacția sa sînt saturate într-o estetică a violenței. Prin urmare, concentrarea exclusivă asupra acesteia din urmă ar fi o abrogare a responsabilității pe care o avem de a trata nedreptățile într-un mod creativ. În plus, durerea și rezistența pot fi ușor comercializate într-un voaierism comod.

Toate cele trei sensibilități, dar poate cu accentul pus asupra vindecării: asta e pentru mine o estetică decolonială. Și asta pentru că vindecarea presupune o estetică ce nu e imanentă violenței coloniale ori supremației albe, ci care o transgresează, poate chiar o transcende. Vindecarea necesită o încredere de sine aparte în confruntarea cu epistema colonială. Îmi amintesc că Jeannette a prezentat o serie de

relativitatea sa lipsită de etică. La *BE.BOP 2012*, folosirea intenționată a ironiei a surclăsat șmechereala insipidă a hipsterului postmodern al colonialității, cea care evită adevărul concret prin jargonul multiplicității și morții autorului, eludînd astfel răspunderea, responsabilitatea și oricare schimbare radicală ori reparație radicală a inegalității globale fundamentate de hegemonia occidentală. Estetica politică facilitată de *BE.BOP 2012* și curatoriată ca un performance/eveniment își asumă atît diferența, cît și solidaritatea din negritudine și prezintă o imaginație radicală, una ce e *critică, informată și conștientă*; o imaginație radicală ce periclitează hegemonia eurocentrică, din moment ce simpla noastră prezență în lipsa unei intervenții curatoriale *albe* a fost autoreferențială.

Un aspect ce încă îmi captează fascinația e uzul ironiei. În anii optzeci, în Scandinavia, în vremea copilăriei mele, am purtat blugi rupți, iar părinții mei mi-au ținut o morală severă. Ce mi-a rămas în minte e cum mă întrebau amîndoi cum de puteam lua parte la romanticizarea sărăciei... Întotdeauna revin la întrebarea dacă oamenii negri își pot permite sau nu să fie ironici ori dacă asta servește pur și simplu consolidării stereotipului, fiindcă reacționez visceral, cu greutate, cînd mă lovesc de exprimări ale ironiei și indiferenței postmoderne, ce îmi amintesc de Jeff Koons și antiestetica sa, menită să submineze „marea artă” prin reprezentări ale culturii de masă. Dar, avînd în vedere că ironia postmodernă presupune în general că o lucrare de artă ori literatură face în mod intenționat contrarul a ceea ce pare să facă, această dinamică generează un tip de exploatare bazată pe elitismul implicit. Ce înseamnă cu adevărat pentru mase că Jeff Koons își expune pornografia porțelanului săracilor la Palatul Versailles? Același lucru și cu imensul său cîine-cîmat, menit doar să amuze elita establishmentului artistic, care e în general singura ce găsește amuzantă această „antiestică”.

Cînd am inițiat acest proces de reflecție, m-am folosit de metode diferite, am luat notițe și am contemplat. Am căutat cuvinte, am revăzut imagini și corespondență, dar mi-am exprimat totodată experiențele și prin poezie, pe care am ales să o includ aici, întrucît găsesc că aceasta captează o reflecție proaspătă și imediată, ce s-ar pierde ușor în forma unui eseu. Am ales să intitulez următorul poem:

Materie neagră

Povestea ce continua să apară sub diferite forme și diferite reprezentări de la politică estetică artă pîna la ritualurile documentate la imagini cu oase înălbite și corpuri mutilate făcute pentru *albi* și conceptul de „nonalb” al lui Steve Biko consumul canibalic și prezentările unor date imparțiale grăitoare

presents a radical imagination, one that is *critical, aware and conscious*; a radical imagination that poses a threat to Eurocentric hegemony, since our mere presence without *white* curatorial interventions was self-referential.

One aspect that keeps gripping my fascination is the use of irony. When growing up in the eighties in Scandinavia, I would wear torn jeans and my parents gave me such a sever talking to. What stuck with me, is both of them asking me how I could participate in the romanticization of poverty... I always return to the question of whether or not Black people can afford to be ironic, or if it just serves to reinforce stereotype, because I react viscerally, with nausea, when I come across expressions of postmodern irony and indifference, which reminds me of Jeff Koons and his anti-aesthetic, meant to subvert “high art” through representations of mass culture. But considering that postmodern irony generally entails that a piece of art or literature is self-consciously doing the opposite of what it appears to be doing, the dynamic creates a sense of exploitation based on the implicit elitism. What does it really mean to the masses that Koons exhibits his porcelain porn of the impoverished at the Château Versailles? Same point with his giant sausage dog which is really just to amuse the elite art establishment, who generally are the only ones that find this “anti-aesthetic” humorous. When I began this process of reflection, I employed different methods, took notes and contemplated. I looked up words, revisited images and correspondence as well as expressed my experiences through poetry, which I have chosen to include here, as I find it holds a fresh and immediate reflection that can easily get lost in the form of an essay. I have chosen to call the following poem:

Dark Matter

The narrative that kept emerging in different forms and different representations from the politics aesthetics art to the documented rituals to images of bleached bones and mutilated bodies made for *whites* and Steve Biko’s concept of ‘non white’ cannibalistic consumption and the presentations of speaking cold facts and numbers accounting for the dead and the missing we recalled the architects of mass murder who placed Africa outside of history placing Blackness outside of civilization. We drew civilization from within identified made our connections to each other and recognised Black existence a site in itself which manifests and creates meaning that always has and will continue

și numere contabilizînd morții și dispăruții ne-am amintit de arhitecții genocidului care au scos Africa în afara istoriei plasînd negritudinea în afara civilizației. Noi scoatem civilizația din interior identificată am făcut legăturile între noi și am recunoscut existența neagră un loc în sine ce manifestă și creează sens ce întotdeauna a făcut-o și va continua să depășească limitele eurocentrismului. Cerneală sîngerînd scurgîndu-se peste granițe În scrieri, filme, Imagini artă făcînd ascunsa, orbitoarea absentă prezentă pentru a face traiectoriile invizibile ale colonialității vizibile atît pentru a sparge tăcerea cît și pentru a face uz de ironie într-un context politic ce se confruntă cu demonizarea negritudinii întreținută de fascinația privirii *albe* nepoftite și ale sale înălbite construite ale istoriei. Întrucît am fost martori de-a lungul ultimilor cinci sute de ani văzînd cum *albitatea* ocupă negritudinea și își inserează semnificația – ca să servească perpetuu acel monstru *alb* hegemonic. Noi

to surpass the limits of Eurocentricism. Bleeding ink seeping across boundaries Into writing, films, Images art making the hidden, the glaring absence present to make the invisible trajectories of coloniality visible to both break the silencing as well as employ irony within a political context that confronts the demonization of Blackness held in the fascination of the uninvited *white* gaze and its whitewashed constructions of history. As we have stood witness over the past five hundred years seeing how *whiteness* occupies Blackness and inserts its meaning – to perpetually serve the *white* hegemonic beast. We The sister outsider’s The Afropolitans The Tricontinental Black exiles The dark matter Draw the universe In our image ...

I found an incredible strength in our visibility, nearly a spiritual aspect, which is one I generally find when I lose my self in the process of art making, not a religious spirituality but a spirituality of oneness where one just exists. I believe it was this visibility in our presence that reverberated loudly with dissidence and for many of us positioned our coming together to contemplate, to share, to strategize, as significant in a ritualistic sense, one that acts as a catalyst, a key, an opening, a gateway... Since our meeting served to mediate meaning, in its full sense, where we place ourselves at the centre of history, as evidence of aesthetic politics reflecting lost languages, new hybrids cultures that we represent, that whiteness wants to forget, to deny, that *colonial amnesia* that Alanna thoughtfully and strategically chose as a lens to frame many of the sessions. Creating a performance of ritual remembering, of manifestations, being and creation through radical political Black imaginations, we took up from where people like Amilcar Cabral, Mao Tse-Tung, Che Guevara, Steve Biko, Marcus Garvey (amongst many others) left off, to explore and create ways and means to extend and expand this crucial space of ethical and aesthetic concern. And there we were, each one of us manifestations of fragments of histories that are still being denied, that Hegel²⁸ had written out of

Surorile excluse
Afropolitanii
Exilații Tricontinentalei Negre
Materia neagră
Trasăm universul
După chipul și asemănarea noastră
...

Vizibilitatea noastră mi-a dat o putere incredibilă, un aspect aproape spiritual, unul pe care îl găsesc de regulă cînd mă pierd în procesul creației artistice, nu o spiritua - litate religioasă, ci o spiritualitate a singularității, în care unul există pur și simplu. Cred că această vizibilitate a prezenței noastre a fost cea care a reverberat zgomotos cu disidența și pentru mulți dintre noi a dat o semnificație ritualică reuniunii noastre pen- tru vizionare, împărtășire, planificare, ca un fel de catapultă, cheie, deschidere, o cale de acces... Din moment ce întâlnirea noastră a avut ca scop medierea sensu- lui, în întregul său înțeles, unde ne poziționăm pe noi înșine în centrul istoriei, ca mărturie a politicii estetice ce reflectă limbajele pierdute, culturile hibride noi pe care le reprezentăm, pe care albitatea vrea să le uite, să le nege — acea *amnezie colonia- lă* pe care Alanna a ales-o cu grijă și în mod strategic ca o lentilă ce încadra multe sesiuni. Am creat un performance al amintirii ritualice, al manifestațiilor, al existenței și creației prin imaginațiile politice negre radicale, am preluat de unde au lăsat-o cei ca Amilcar Cabral, Mao Tse-Tung, Che Guevara, Steve Biko, Marcus Garvey (prin- tre mulți alții), ca să explorăm și să creăm căi și mijloace de extindere și expansiu- ne a acestui spațiu esențial de interes etic și estetic.

Și uite așa ne-am aflat acolo, fiecare dintre noi manifestare a fragmentelor unor isto- rii ce sînt încă negate, pe care Hegel³² le-a scos în afara istoriei... colectate în Ber- lin, un oraș cu una dintre cele mai sinistre moșteniri coloniale și imperiale, ce a fost ascunsă sistematic, ștearsă cu totul. Imaginația mea nu era capabilă să creeze oro- rile și coșmarurile pe care a fost clădit acest oraș: de la obsesia sa cu conceptele naziste ale „igienei rasiale“ bazate pe eugenie, mînă în mînă cu rasismul pseudo- științific și creștinismul care au făcut posibil și au consolidat comerțul cu sclavi, și desi- gur infama Conferință Berlin – Africa (1884–1885). Cu cît mă gîndesc mai mult și vizualizez traiectoria istorică și instrumentele cu care au măsurat-o, cuțitele pe care le-au utilizat să taie și să disece, masacrele și lagărele de concentrare și documenta- rea obsesivă pentru demonstrarea inferiorității „Celorlalți“; fără a se da în lături de la nimic: expunînd oameni negri morți sau vii, întregi ori disecați, în formol, sub formă de cranii dezgolite, organe genitale tăiate, capete în borcane de sticlă, cu toată propa- ganda vizuală ce devenea discurs științific și legiferă că oamenii negri sînt subumani, întărită de reprezentări vizuale rasiste, cu atît mai mult mă surprinde cît de supra- naturale par această înrobire deliberată a unui grup de oameni și anihilarea lor ul- terioară. Creînd imagini care reflectă această distorsiune, o subumanitate rănită reflectă Hollywoodul *alb* și spectacolul media al zilelor noastre și reprezentările sale des- pre [dansul] voodoon ca magie neagră. În teorie și în practică asta pare să-l redea cu eficiență pe omul negru ca pe un „Altul“. Cînd se face o vrajă voodoon în filme, există mereu acea scenă faimoasă de manipulare a imaginii, furtul unor obiecte apar - ținînd victimei, urmat deseori de invocarea posesiunii, dorinței și morții. Distorsio- narea imaginii, împungerea găurilor prin ochi, tăierea capetelor, cusătura brută a membrelor, provocarea durerii, uciderea ori crearea monștrilor, toate acestea încep să totalizeze tocmai pornografia macabră a colonialității, constînd din și reprezen- tînd imaginea rasializată; precum machiajul negru *[Blackface]*, spectacolele *minstre*³³, exotic-eroticul, sălbaticul nobil, Aunt Jemima³⁴, servitoarea, savantul idiot, copilul african înfometat, femeia emaciată cu sîinii goi acoperită de muște, reprezentările *Natural Geographic* ale celor vii pîngîndu-și morții care au trecut în neființă în ma - sacre... În tehnicolor, pentru plăcerea spectatorului, știri care arată supraviețuitori

history ... collected in Berlin, a city which has one of the most sinister colonial and imperial legacies, which has been systematically hidden, completely erased. My imagination could not create the horrors and nightmares this city is built upon: from its obsession with Nazi con- cepts of “race hygiene” based on eugenics, hand in hand with pseu- do-scientific racism and Christianity which enabled and cemented the enslavement trade, and of course the infamous Berlin–Africa Conference (1884–1885). The more I think and visualise the historical trajectory and the tools they used to measure, the knives they used to cut and dissect, the killing sprees and death camps and the obses- sive documentation to prove the inferiority of ‘Others’; stopping at nothing, exhibiting Black people dead or alive, whole or dissected, in formaldehyde, as stripped craniums, cut out genitals, decapitated heads in glass jars and the visual propaganda that became scientific discourse and legislated Black people as sub humans, enforced by visually constructed racist representations, the harder it strikes me that this deliberate enslavement of a group of people and their sub- sequent annihilation seems near supernatural. Making images of people that reflected a distortion, an inflicted sub humanity reflects *white* Hollywood and today’s media spectacle and its representation of Voodoon as Black magic. This in theory and praxis seems to effec- tively render Black people as ‘Other’. In the movies when casting Voodoon spells, there is always that famous scene of manipulation of the image, stealing part of the victims belonging and often inciting possession, desire or death. Distorting the image, poking holes through the eyes, cutting off the heads, the crude suturing of limbs, inflicting pain, killing or creating monsters, which begins to sum up the macabre pornography of coloniality, consisting of and representing the racialised image; such as Black face, the minstrel performance, the exotic-erotic, the noble savage, the Aunt Jemima, the maid, the idiot savant, the starving African child, the emaciated bare breasted woman covered in flies, the *Natural Geographic* ren- ditions of the living lamenting their dead who passed away in mas- sacres... In technicolor, for the viewers’ pleasure, the news flashes of Black survivors amongst their slayed families, living on the burial sites of their loved ones, ensures that the Western tourist can bring back home “authentic” *African* photographs. They can tell their audi- ence about their self-realization-new-age-finding-themselves-in- Africa-Asia-or-South America. I find myself trying to make sense of colonial imperialism, but the only rational conclusion that comes to me, reveals a sinister picture that the West has painted as “Voodoo”; one which utilizes the powers of the image dating from the onset of the European cartography of trade-routes and its subsequent and simultaneous mapping of Black bodies, through eugenics, craniome- try and physical anthropology, to justify exploitation through labour and sexual consumption.

In my master thesis (2010), I began shaping my own approach to the power of the image. Pardon my extensive quote, but it is of great significance to contextualize the importance of a subversive decolo- nial aesthetic praxis: “The image of the map becomes a textual docu- ment through claiming a superior position to record, assimilate and represent its subject. The author’s construction converts the subject into object, exposing the division, demarcation, claiming and renam- ing of land. The function of the map as an approximation of spatial representation for navigational purposes was created through the process of actual exploration re-inscribing and co-opting the respec- tive inhabitants and their lands. The following map of the world shows the extent to which Africa has been re-inscribed into small ‘cut up’ pieces by the impact of colonization to its divided detri- ment.”

...
“The Berlin–Africa Conference carved Africa into spheres of control. Meeting at the Berlin office of Chancellor Otto von Bismarck between 1884 and 1885, the foreign ministers of fourteen European powers

negri în mijlocul familiilor lor ucise, care trăiesc pe locul de înmormîntare al celor dragi, asigurîndu-i turistului vestic posibilitatea întoarcerii acasă cu fotografii „au- tentice“ *africane*. Astfel acesta poate povesti publicului lui despre regăsirea-de-sine- new-age-în-Africa-Asia-ori-America de Sud. Mă trezesc încercînd să înțeleg sensul imperialismului colonial, însă singura concluzie rațională la care ajung e o imagine sinistră pe care Vestul a portretizat-o ca „voodoo“; una care utilizează puterea ima- ginii datînd de la începuturile cartografierii europene a rutelor de comerț, cu sub- secvența și simultana cartografiere a corpurilor negre, prin eugenie, craniometrie și antropologie fizică, pentru a justifica exploatarea prin muncă și consum sexual.

În teza mea de masterat (2010), am început să-mi formez propria abordare des- pre puterea imaginii. Scuză-mi citarea extensivă, însă are o mare însemnătate pentru a contextualiza importanța unei practici estetice decoloniale subversive: „Imagi- nea hărții devine un document textual prin pretenția poziției de superioritate care înregistrează, asimilează și reprezintă propriul subiect. Constructul autorului trans- formă subiectul în obiect, expunînd diviziunea, demarcația, revendicarea și renu- mirea teritoriului. Funcția hărții — de aproximare a reprezentărilor spațiale în scopul navigației — a fost creată prin procesul explorării efective, reînscriind și cooptînd locui- torii în cauză și pămînturile lor. Harta lumii ce urmează arată în ce măsură a fost re- înscrisă Africa din mici bucăți «decupate» datorită impactului colonizării, în detrimentul său“.

[...]
„Conferința Berlin – Africa a secționat Africa în sfere de control. În 1884–1885, în reuniunea din biroul de la Berlin al cancelarului Otto von Bismarck, miniștrii de exter- ne din paisprezece puteri europene și din Statele Unite au stabilit regulile de bază pentru exploatarea ulterioară a «continentului negru». Africanii nu au fost invitați și nici nu au fost informați despre deciziile luate.”³⁵
Pînă în prezent, această diviziune teritorială continuă să reflecte exploatarea eco- nomică și însărăcirea Africii de către Europa și SUA. Prin reprezentări selective repetitive, imaginile construiesc o realitate a percepției. Cred că prima demonstrație cunoscută de utilizare a puterii imaginii la scară univer- sală apare în arta europeană a „cartografiei”: „știința/practica trasării hărților” (Amber Boyd, „The imperial archive” [Arhiva imperială]). Puterea imaginii rezidă în abilitatea sa de a reflecta și construi deopotrivă lumea în care trăim. Dislocarea „imaginii” din poziția și contextul ei istoric o debarasează de sens/identitate. Acest moment de tranziție transformă „imaginea” intangibilă vie într-un obiect material fix; lăsînd-o „goală” pentru a fi înscrisă cu interpretarea privirii spectatorilor săi. Reprezentarea, funcția și sensul sînt dictate și determinate de cei care posedă atît mediile de producție, cît și pe cele de comunicare. Astfel, „imaginea” e construită ca obiect ce asigură maxi- mizarea profitului.³⁶

Dacă ținem cont de asta, pînă și existența noastră e un act de disidență, iar pe lîngă asta, noi contemplăm în mod conștient, creăm artă, iar în conversațiile noastre creăm cultură și recreăm sinele despre care vorbea Fanon în *Black Skin White Masks* [Piele neagră, măști albe]: „Nu există o lume *albă*, nu există o etică *albă*, așa cum nu există nici inteligență *albă*. Există, în orice parte a lumii, oameni care caută. Nu sînt prizo- nierul istoriei. Nu trebuie să caut în ea sensul destinului meu. Trebuie să-mi aduc aminte, în mod constant, că adevăratul salt constă în introducerea invenției în exis- tență. În lumea prin care trec, mă creez la nesfîrșit”.³⁷ Creativitatea, apoi producția culturală prezintă și ne oferă posibilitatea unei arme culturale a autorealizării și a eliberării.

La *BE.BOP 2012*, în prezența noastră colectivă și în munca noastră, am vizionat mai multe reprezentări de ritualuri și bîntuiri — atît de vii în performance-ul lui Jeannette

and the United States established ground rules for the future exploitation of the ‘dark continent’. Africans were not invited or made privy to their decisions.”²⁹
Until today this land division continues to reflect the economic exploitation and impoverishment of Africa by Europe and the US. Through selective repetitious representation, images construct a perceived reality. I believe that the first known demonstration of utilizing the power of the image universally is evident in the Euro- pean art of “cartography”: “the science/practice of map-drawing” (Amber Boyd, “The imperial archive”). The power of the image resides in its ability to both reflect and construct the world we live in. Dislocating the “image” from its historical position and context rids it of meaning/identity. This moment of transition, converts the intangible living “image” into a fixed material object; leaving it “hollow” to be inscribed by the interpretation of the gaze of its onlookers. Representation, function and meaning is dictated and determined by those who own both the means of production and communication. Hence the “image” is constructed as object to secure maximum profit.³⁰
Considering this, our very existence is then an act of dissidence, in addition to that, we are consciously contemplating, making art and in conversation with each other, creating culture and recreating the self as Fanon spoke of in *Black Skins White Masks*: “There is no *white* world, there is no *white* ethic, any more than there is a *white* intelli- gence. There are in every part of the world men who search. I am not a prisoner of history. I should not seek there for the meaning of my destiny. I should constantly remind myself that the real leap con- sists in introduction invention into existence. In the world through which I travel, I am endlessly creating myself.”

Creativity, cultural production then, presents and offers us the possi- bility of a cultural weapon of self-realization and liberation. At *BE.BOP 2012* in our collective presence and in our work, I kept seeing representations of rituals and hauntings, so vividly in the per- formance of Jeannette Ehlers in her videoart piece *Black Magic at the White House* (2009). Not coming from the Caribbean myself, Alanna, who does, explained the context to me. I recall seeing the piece for the first time at the Durban *BE.BOP 2012* screening and presenta- tion, which started with Jeannette’s piece and was blown away by the sheer power it imbues. I commented to Alanna, that because I found Jeannette Ehlers’ piece the most powerful of all, maybe it should have ended the screening selection. Alanna explained that Jeannette’s performance is a ritual that opens the doors between the material world and the spirit world, which is why she found it so important to always start the screenings of *BE.BOP 2012* with Ehlers’ piece: to set the scene, to invoke our presence, and instil our memory, to open the door between this world and the “Other”.

In relation to the occult undertones of Nazism, the deadly limitations of colonial imagination and its amnesia, the mapping and creation of the Other based on identity through image manipulation made me realize the significance of a decolonial aesthetic that preserves and cultivates the *sacred* and the *spiritual* process of art, as ritual, as political strategy harnessing the power that lies in constructing and taking possession of one’s own image. Reflecting on the South African *BE.BOP 2012* screening, I found that this collection of videoart pieces (dealing with Black citizenship in Europe) was extremely relevant within a South African context because of how history and belonging are constructed here. Coming from the political history of Indian indentured labourers in South Africa, as well as growing up within the more immediate political context of my family, who became conscientised in the radical poli- tics of revolution, Black consciousness, anti-colonial struggles, Black Panthers, women’s liberation, Civil Rights Movement, and the gener- al rising ferment of discontent during the sixties. These parameters afforded me to grow up with an insight into the trajectories of enslave- ment and legislation of indenture, from the first-hand experiences of the people I grew up around with, and I have drawn from this

mentation of historicity that each one of us embody, of different cultural intersections. Not the violent cultural intersections of colonial encounters and the a-historicity of postmodernism, but the beauty of solidarity amongst people articulating a decolonial aesthetics.

Reflection on <i>BE.BOP 2012</i> by Ingrid Mwangi Robert Hutter

Taking part in *BE.BOP 2012* offered a rare moment to courageously dwellve into ideas for the improvement of this world. Walter Mignolo asked: “What is it that we want? And how are we going to bring this about?” One of the answers was, “We want a just world”, as Quinsy Gario expressed. This is the kind of space in which I feel inspired; away from the cynical (so-called practical) adjustments that often keep us away from contemplating the depth of human experience and the chance that lies therein. At some point, when I was reflecting on what it was that had brought us together at this roundtable, Walter framed it best for me. He said something like, “Because we have all been touched by the colonial wound.” This wound has been inflicted on us all and we have the responsibility to look closer at it, to decode its hidden meaning for our common future. Beginning each morning with a screening of artworks was an important way to see and feel our way into the discussions of the days. My own presented works grew for me; I felt them becoming alive and pertinent, maturing through their placing within the specific context that was engaging them. Finally, I reflect that artworks can address the issues that decolonial aesthetics seeks to address in a manner that is appropriate: personal, multilayered and beyond words.

Some Comments on <i>BE.BOP 2012</i> by Rolando Vázquez

BE.BOP 2012 was an exceptional event. It is a difficult task to put together comments that would do justice to the depth and the amplitude of the event. What I offer here are some reflections on certain aspects which I think contributed to these very special three days. I will focus on basic questions: where, who and how. **Where.** The event was hosted by the Ballhaus Naunynstrasse, in my view this had a tremendous impact on the success of the *BE.BOP*. The Ballhaus Naunynstrasse in its tradition of hosting critical theatre, postmigration theater, became not just the host but also an active member of the conversation. It became a secure space whose practices came into dialogue with the topics of the discussions. The modern/colonial ordering of the world has come through the appropriation and administration of space. Almost all spaces are today at the service of the economy of profit or power. For me the Ballhaus Naunynstrasse is a lesson on the importance of opening up and keeping physical spaces alive where the coming together of ideas and interventions can happen. **Who.** The magic of the curatorial work that shaped the *BE.BOP 2012*, was not only the selection of art but rather the bringing together of people from a wide variety of backgrounds but with a similar path. This would not have been possible through an impersonal mechanism of selection. It was possible through friendships, networks and what we could see as “affective communities”. **How.** The conversation was much more than a transdisciplinary conversation. Yes, it moved across disciplines, but also across practices and lived experiences. More concretely the feelings and thinking of the arts came in conversation with the thinking and feelings of the academic and curatorial practices. In a sense, those of us who shared written texts felt that the art works presented and the experiences shared by the artist were giving flesh to the written text. Conversely,

Alanna continuă: „În cercetările mele privind implementarea diferitelor legislații de mobilitate și împotriva relațiilor interrasiale între 1905 și 1907 în Germania și în Namibia de azi, legi ce au prescris pentru prima dată în mod legal «adevărata» cetățenie germană ca fiind exclusiv albă, se contestă deopotrivă conceptul originii «reale» și apariția istoriei «oficiale» a apartheidului. Cele două reconstituiri istorice demontează din unghiuri diferite această narațiune hegemonică, deschizînd astfel un teren fertil pentru o discuție care trebuia să aibă loc demult, despre definițiile actuale ale cetățeniei în Europa și în restul lumii. *BE.BOP 2012. Somapolitica Europei* negre aduce în arena globală sarcina imperativă a analizei figurii cetățeanului într-o lume în care doar cîtorva grupuri privilegiate le e permisă liberă trecere peste granițe”.

Iar eu adaug: „Această discuție nu e imperativă doar în Durban, ci și în Trinidad, Londra, Kinshasa, Berlin, Johannesburg, Cairo, Paris, New York, Kingston, Copenhaga, Chennai, Cape Town ori Buenos Aires... Ea acoperă întreaga lume și țese o tapiserie istorică ce face vizibilă ceea ce Lockward numește «estetica decolonială diasporică», contradiscursuri ale re-existenței ce pun sub semnul întrebării acele istorii canonice ale colonialismului și imperiului ce continuă să nege orice autoreprezentare celor construiți ca «Alții», făcînd totodată invizibile istoriile lor vechi de cinci sute de ani prin inocularea sistematică (globală) a amneziei coloniale”. Consider că discuțiile pe care le-am avut la Berlin despre apartenență rezonează profund cu discuțiile pe care le avem la momentul actual în Africa de Sud despre legitimitate, cetățenie, drepturi și proprietăți. După cum am precizat în prealabil, multe dintre sesiuni au fost încadrate de titlul amneziei coloniale, și în atît de multe privințe simt că articularea noastră, cartografierea noastră a diferitelor traiectorii ale excluderii, rememorările noastre servesc ca o puternică manifestatie fie doar și prin simpla prezență a existenței noastre vizibile, însă una care depășește, în plus, cu mult, spațiul colectiv imediat tangibil, datorită conexiunilor pe care le-am făcut. Cred că puterea/energia/forța incredibilă ce a emanat din aceste trei zile de discuții libere și proiecții a fost dată de rolul său ca punct de întîlnire, ca răscruce ce reunește fragmentarea istoricității pe care fiecare dintre noi o încamează, diferitele intersecții culturale. Nu intersecțiile culturale violente ale întîlnirilor coloniale și anistoricitatea postmodernismului, ci frumusețea solidarității între oameni ce articulează o estetică decolonială.

Reflecție despre BE.BOP 2012

Ingrid Mwangi Robert Hutter

Reflecție despre BE.BOP 2012

Participarea la *BE.BOP 2012* a oferit rara ocazie de a aborda cu curaj idei pentru îmbunătățirea acestei lumi. Walter Mignolo a întrebat: „Ce este ceea ce vrem? Și cum vom proceda astfel încît să aibă loc?” Unul dintre răspunsuri a fost: „Noi vrem o lume dreaptă”, după cum a spus Quinsy Gario. Într-un astfel de spațiu mă simt inspirată; departe de ajustările cinice (așa-zis practice) ce ne mențin deseori departe de contemplarea profunzimii experienței umane și a șansei sale proprii. La un moment dat, în vreme ce reflectam la ce era ceea ce ne-a adus pe toți laolaltă la această masă rotundă, Walter a formulat-o în cel mai bun mod pentru mine. El a spus ceva de genul: „Pentru că am fost atînsi cu toții de rana colonială”. Această rană ne-a fost provocată nouă tuturor și avem responsabilitatea de-a o privi îndeaproape, de a-i decoda înțelesul ascuns pentru viitorul nostru comun. Începînd fiecare dimineață cu o proiecție de lucrări de artă, a fost o modalitate importantă de a vedea și a simți calea către discuțiile de peste zi. Propriile mele lucrări prezentate au crescut pentru mine; le-am simțit devenind vii și pertinente, maturizîndu-se prin plasarea lor într-un context specific ce le angaja.

knowledge in my own cultural production, as I did when Alanna and we collaborated in the Durban screening of *BE.BOP 2012*. I also had the pleasure to work with Alanna leading up to the event in Berlin. We wrote a paper together that Alanna presented at a symposium on Global Feminism that took place at the University of Warwick. And then we presented it together at the 18th Annual Conference of the International Association for African Philosophy and Studies at the University of KwaZulu-Natal. This led to Alanna suggesting that we presented a screening of *BE.BOP 2012* in South Africa, both in Durban and Johannesburg, which I helped organise. In preparation, we co-wrote a proposal/press release from which I quote the relevance that *Black Europe Body Politics* has for Durban: “The significance of hosting this project in Durban is based on the commonalities of the hidden trajectories of the enslavement of entire populations, as well as on the rich history of indentured labourers in KZN and South Africa at large. As a port city, Durban has a licentious history that has yet to be uncovered, one that was open to slave-ships, survivors of both slaves and colonial explorers and adventurers. The significance of Lockward’s presentation in Durban is that it offers a tangible connection between different experiences of the triangular trade in present narratives that challenge the silencing of the Tricontinental world today. A parallel to this stand point is taking place in South Africa with regards to the hidden and often denied trajectories of the enslavement of indentured labourers. Reading Agnes Sam’s introduction to *Jesus is Indian* (1989), I came across information about Apartheid legislations prior to the ‘official’ history of Apartheid. Indian Indentured labourers in South Africa were the first ones to carry passes as early as 1898, when a law restricted their movement and also prohibited their ownership of property, land or citizenship as the only racialized segment of the population in South Africa at the time.”

Alanna continues: “In my research on the implementation of different legislations both in Germany and in today’s Namibia on pass laws and anti-miscegenation between 1905 and 1907, which for the first time legally prescribed ‘true’ German citizenship as exclusively white, the notion of the ‘real’ origin and emergence of the ‘official’ Apartheid history is also challenged. Both historical re-enactments come together in dismantling from different angles this hegemonic narrative creating therefore a fertile ground for a long overdue discussion on the current definitions on citizenship in Europe and the rest of the world. *BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics* brings into the global arena the imperative task of analysing the figure of the citizen in a world where only a few privileged groups are able to move freely across borders.”

And I add: “This discussion is imperative not just in Durban, but also in Trinidad, London, Kinshasa, Berlin, Johannesburg, Cairo, Paris, New York, Kingston, Copenhagen, Chennai, Cape Town or Buenos Aires... It spans across the world and weaves a historic tapestry, making visible what Lockward calls ‘Decolonial Diasporic Aesthetics’, counter-discourses of re-existence that question those canonic accounts of colonialism and empire that continue to deny any agency to those constructed as ‘Others’, while simultaneously making invisible their histories of five hundred years through the (global) systematic inoculation of colonial amnesia.”

I found that the conversations we had in Berlin around belonging resonate deeply with the conversations we are having right now in South Africa around legitimacy, citizenship, entitlement and ownership. As I mentioned before, many sessions were framed by the title colonial amnesia, and in so many ways I feel our articulation, our mapping of different outsider trajectories, our remembering, serves as a powerful manifestation just by the mere presence of our visible existence but also far surpassed the immediate tangible collective space in the connections we made.

I think the incredible power/energy/strength that emanated from these three days of roundtable and screenings was its function as the meeting point serving as the crossroads bringing together the frag-

Ehlers din lucrarea ei video *Black Magic at the White House* (2009). Alanna, care vine din Caraibe, spre deosebire de mine, mi-a explicat contextul. Îmi amintesc că am văzut lucrarea pentru prima dată la proiecția și prezentarea *BE.BOP 2012*, din Durban, care a început cu lucrarea lui Jeannette și am fost bulversat de puterea extraordinară pe care o răspîndea. Întrucît am considerat lucrarea lui Jeannette Ehlers ca fiind cea mai puternică dintre toate, i-am spus Alannei că poate aceasta ar fi trebuit să închidă selecția proiecțiilor. Alanna a explicat că performance-ul lui Jeannette e un ritual ce deschide porțile între lumea materială și lumea spirituală, și de aceea considerase atît de important să înceapă proiecțiile *BE.BOP 2012* de fiecare dată cu această lucrare: pentru a aranja cadrul, a ne invoca prezența și a ne stimula memoria, pentru a deschide poarta între lumea aceasta și „Cealaltă”.

Față de subcurenții ocuți ai nazismului, limitările letale ale imaginației coloniale și amnezia ei, cartografierea și crearea Celuilalt în baza unei identități produse prin manipularea imaginii m-au făcut să realizez importanța unei estetici decoloniale ce conservă și cultivă *sacrul și spiritualul* procesului artistic, ca ritual, ca strategie politică de a lua sub control puterea apropierii și construirii propriei imagini.

Gîndindu-mă la proiecția sud-africană a *BE.BOP 2012*, această colecție de lucrări video (ce tratează cetățenia neagră în Europa) e extrem de relevantă în context sud-african datorită modului în care se construiesc aici istoria și apartenența. Provin din istoria politică a unor muncitori indieni angajați în servitute în Africa de Sud și am crescut în contextul politic mai intim al familiei mele, care a dobîndit conștiință politică cu ocazia politicilor radicale ale revoluției, a conștiinței negritudinii, a luptelor anticoloniale, Panterelor Negre, emancipării femeilor, mișcării pentru drepturile civile și în fermentul insatisfacției generale ce creștea în anii șaizeci. Acești parametri mi-au permis să mă maturizez cu o înțelegere intimă a traiectoriilor înrobirii și a legislației servituții, din experiențele imediate ale oamenilor cu care am crescut. Folosesc aceste cunoștințe în propria mea producție culturală, la fel cum am făcut-o și în colaborarea cu Alanna în proiecția *BE.BOP 2012* din Durban.

Am avut plăcerea de-a lucra cu Alanna și în perioada prealabilă evenimentului din Berlin. Am scris un eseu împreună, pe care Alanna l-a prezentat la un simpozion despre feminismul global, care a avut loc la Universitatea din Warwick. Ulterior, l-am prezentat împreună la cea de-a 18-a Conferință Anuală a Asociației Internaționale pentru Filosofie și Studii Africane din cadrul Universității KwaZulu-Natal. Asta a dus la propunerea Alannei de a prezenta o proiecție a *BE.BOP 2012* în Africa de Sud, în Durban și în Johannesburg, la organizarea căreia am contribuit. Am scris împreună o propunere/un comunicat de presă, din care citez fragmentul despre relevanța *Somapoliticii Europei negre* pentru Durban: „Sensul găzduirii acestui proiect în Durban se bazează pe punctele comune ale traiectoriilor ascunse ale înrobirii unor populații întregi, precum și pe istoria bogată a muncitorilor în servitute în KwaZulu-Natal și pe tot cuprinsul Africii de Sud. Ca oraș-port, Durban are o istorie licențioasă ce nu a fost încă scoasă la lumină, fiind deschis comerțului cu navele de sclavi. Are supraviețuitori deopotrivă din rîndul sclavilor și al exploratorilor și aventurierilor coloniali. Semnificația prezentării lui Lockward în Durban e că această oferă o conexiune tangibilă între experiențe diferite ale comerțului triangular, în istorii actuale ce contestă reducerea la tăcere, astăzi, a lumii tricontinentale. O perspectivă paralelă se produce în Africa de Sud cînd e vorba de traiectoriile ascunse și deseori negate ale înrobirii muncitorilor în servitute. Citind introducerea lui Agnes Sam la *Jesus is Indian* [Isus e indian] (1989), am aflat despre legislații de apartheid anterioare istoriei «oficiale» a apartheidului. Muncitorii indieni angajați în servitute în Africa de Sud au fost primii care trebuiau să dețină permise de trecere încă din 1898, cînd o lege le-a restricționat mobilitatea și le-a interzis deopotrivă dreptul la proprietate, la pămînt ori la cetățenie, ei fiind în acel moment unicul segment rasializat al populației sud-africane”.

În final, consider că arta poate trata problemele urmărite de estetica decolonială, într-o modalitate potrivită: personală, multistratificată și dincolo de cuvinte.

Cîteva comentarii despre BE.BOP 2012

Rolando Vázquez

Rolando Vázquez

Rolando Vázquez

BE.BOP 2012 a fost un eveniment excepțional. E o sarcină dificilă să formulezi comentarii care să reflecte profunzimea și amploarea evenimentului. Ceea ce ofer aici sînt cîteva reflecții asupra anumitor aspecte ce cred că au contribuit la aceste trei zile deosebit de speciale. Mă voi concentra pe chestiuni elementare: unde, cine și cum.

Unde. Evenimentul a fost găzduit de Ballhaus Naunynstrasse, iar în opinia mea asta a avut un impact enorm asupra succesului *BE.BOP*. În tradiția sa de găzduire a tea-trului critic, teatru de postmigrație, Ballhaus Naunynstrasse a devenit nu doar gazdă, ci și un participant activ în conversație. A devenit un spațiu al siguranței, ale cărui practici au intrat în dialog cu temele de discuție. Ordinea modern-colonială a lumii a apărut ca urmare a aproprierii și administrării spațiului. Aproape toate spațiile sînt azi în slujba economiei profitului ori a puterii. Ballhaus Naunynstrasse e pentru mine o lecție asupra importanței deschiderii și menținerii viei a spațiilor fizice în care se poate manifesta reuniunea ideilor și a intervențiilor.

Cine. Magia muncii curatoriale ce a configurat *BE.BOP 2012* nu a constat doar în selecția artei, ci mai curînd în reunirea unor oameni ce provin din medii extrem de variate, dar cu o traiectorie similară. Așa ceva nu ar fi fost posibil printr-un meca-nism de selecție impersonal. A fost posibil prin prietenii, rețele și ceea ce sînt într-a-devăr „comunități afective“.

Cum. Conversația a fost mult mai mult decît o conversație transdisciplinară. Da, ea a trecut dincolo de discipline, dar și dincolo de practici și de experiențele trăite. În mod concret, senzațiile și gîndirea artelor au intrat în dialog cu gîndirea și senza-țiile practicilor academice și curatoriale. Într-un fel, aceia dintre noi care au comuni-cat în scris au simțit că lucrările artistice prezentate și experiențele împărtășite de artist dădeau materialitate textului scris. În revers, în dialogurile cu Jeannette Ehlers și Ingrid Mwangi, am fost încîntat să descopăr că ei, în calitate de artiști, au conside-rat că textele scrise articulau în cuvinte experiențele și lucrările lor. În conversația din jurul disciplinelor, din jurul practicilor am descoperit că noi toți parcurgem ace-lași drum, aș spune drumul memoriei, dreptății și demnității.

BE.BOP 2012 a fost un moment unic al întîlnirii, unul ce nu s-a supus ordinii mo-dern-coloniale a vieții sociale. El a contestat segmentarea disciplinară a practicilor și a dialogurilor, clasificarea și dispersia subiectivităților, controlul spațiului pentru pro-fit și putere, separația dintre gîndire și corp.

Cîteva gînduri despre BE.BOP 2012

Jeannette Ehlers

Jeannette Ehlers

Vreau să îmi încep evaluarea în același mod ca Ingrid Mwangi Robert Hutter, cu un citat din Rolando Vázquez, exprimat în timpul uneia dintre frumoasele noastre cine de după lucru: „Lucrările tale artistice mă inspiră, pentru că ele vizualizează gîn-durile mele abstracte“.

Ca artist vizual, am fost atît de ușurată să îl aud spunînd asta, am fost extrem de mișcată și tulburată de toți intelectualii ce verbalizau lucrurile cu care mă confrun-tasem emoțional în lucrările mele recente – însă pe care nu le-am putut exprima în cuvinte.

in dialogues with Jeannette Ehlers and Ingrid Mwangi, I was happy to discover that they, as artists, found that the written texts were giving words to their experiences and their artworks. In the conver-sation across disciplines, across practices we discovered that we are all walking along the same path, I would say the path of memory, justice and dignity.

Jeannette Ehlers

BE.BOP 2012 was a unique moment of encounter, one that dis-obeyed the modern/colonial ordering of social life. It challenged the disciplinary segmentation of practices and dialogues, the classifica-tion and dispersion of subjectivities, the control of space for profit and power, the separation between thought and the body.

Jeannette Ehlers

Some Thoughts on BE.BOP 2012

by Jeannette Ehlers

Jeannette Ehlers

I want to start my evaluation like Ingrid Mwangi Robert Hutter, with a quotation of Rolando Vázquez expressed during one of our lovely after work dinners: “It’s so inspiring to watch your art works because they visualize my abstract thoughts.” I was so relieved to hear him say that, because I, as a visual artist, was very moved and shaken by all the intellectuals verbalizing of what I have emotionally been dealing with in my recent works – but haven’t been able to express in words. As a visual artist, I have a quite different background than many of the other participants at *BE.BOP 2012* – who were mostly from a uni-versity setting. I’m not at all used to verbalize and contextualize on this high level. *BE.BOP 2012* shook the grounds in me and I felt at one and the same time very inadequate, humbled, challenged and very proud of being part of it. It definitely opened up new paths and has been a source of inspira-tion ever since. I have a strong feeling this leads to the coming of a new way of understanding our world. I recall Walter Mignolo saying something like: “Modernity is just a construction/an idea – it does not have to be this way” and he’s so right. There are plenty of other possibilities out there.

Let’s keep working for them! I’m in! I hope we will be able to continue this discussion on all different kinds of levels and I will work hard to try and set something up here in Copenhagen for my show next year’s fall. Thank you so much Alanna for working so stubbornly for this essen-tial debate. Peace and love. Jeannette

Jeannette Ehlers

Here’s My Reflection

by Quinsy Gario

Quinsy Gario

BE.BOP 2012 was for me an eye opening en heart warming experi-ence. Meeting and actively discussing the political nature of aesthet-ics constructed by Black people or people not identified as the norm within their societies was refreshing. In The Netherlands, debates like these usually derail into a sigh of despair and here the air was filled with optimism and defiance towards the status quo. I experienced it as a warm bath as the presentations one by one wowed me and made me realize again why I refuse to narrow down the scope of my work and fields that I engage with. Everything is interconnected from fashion to theater production. From video to aisthesis. The hairs on the back of my neck stood up and I had goosebumps for most of the time that I was there. The experience also reinvigorated my own resolve towards the proj-ect that I presented, *Zwarte Piet Is Racisme*).³¹ The inquisitive and encouraging debates and discussions illustrated exactly why I do what I do and make what I make. We created an atmosphere in

Ca artist vizual, provin dintr-un mediu destul de diferit față de restul participanților de la *BE.BOP 2012* – ce veneau în marea lor majoritate dintr-un cadru universi-tar. Nu sînt deloc obișnuită să verbalizez ori să contextualizez la acest nivel înalt. *BE.BOP 2012* m-a zguduit din temelii și m-am simțit în largul meu și totodată stin-gheră, umilă, solicitată și foarte mîndră să particip.

Cu siguranță a deschis noi căi și a fost o sursă continuă de inspirație. Am convinge-rea că asta duce la apariția unui nou mod de a înțelege lumea. Îmi amintesc că Wal-ter Mignolo spunea ceva de genul: „Modernitatea e doar un construct/o idee – nu e necesar ca ea să fie astfel“, și are atît de multă dreptate. Sînt nenumărate alte posi-bilități.

Să continuăm să muncim pentru ele! Sînt gata!

Sper că vom putea să continuăm această discuție la o multitudine de alte niveluri și voi munci din greu să încerc să organizez ceva aici în Copenhaga pentru următoa-rea mea expoziție din toamna anului viitor.

Îți mulțumesc mult, Alanna, că ai muncit cu îndîjire pentru această dezbatere esențială!

Pace și iubire.

Jeannette

Jeannette Ehlers

Asta e reflecția mea

Quinsy Gario

Quinsy Gario

Quinsy Gario

BE.BOP 2012 a fost pentru mine o revelație și o experiență pozitivă. Întîlnirea și discutarea activă a naturii politice a esteticii construite de oamenii negri ori de cei neidentificați ca fiind norma în cadrul societății lor au fost ceva nou. În Olanda, dezba-terile de felul acesta se termină de regulă cu oftaturi de disperare, dar aici atmosfe-ra era plină de optimism și sfidare față de statu-quo.

Am receptat-o ca pe un duș fierbinte în timp ce prezentările mă uluiau rînd pe rînd și mă făceau să realizez încă o dată de ce refuz să-mi restrîng aria muncii mele și domeniile în care mă implic. Totul este interconectat, de la modă la producția dra-matică. De la video la aesthesis. Mi s-a ridicat părul de pe ceafă și am avut pielea de găină în cea mai mare parte a timpului petrecut acolo.

Experiența a revigorat deopotrivă propria mea soluție în ce privește proiectul pe care l-am prezentat, *Zwarte Piet Is Racisme*.³⁸ Dezbaterele pătrunzătoare și discuții-le încurajatoare au ilustrat cu precizie motivul pentru care fac ceea ce fac. Am creat o atmosferă în care gînduri și concepte oneste puteau fi explorate și lămurite. Iar atitudinea critică față de noi înșine mi-a conferit deopotrivă motivația de a folosi întot-deauna cuvinte, acțiuni și concepte în mod conștient și intenționat. Nimic nu există pur și simplu, iar cînd Alanna Lockward și Grada Kilomba au dus conversația înapoi la femeia neagră și la subiectivitățile negre traumatice am văzut instrumen-te pe care le pot utiliza în propria mea practică și în reprezentății. Nu am știut exact la ce să mă aștept, iar cînd am plecat mi-am dat seama că gru-pul m-a schimbat.

Quinsy Gario

O evaluare a BE.BOP 2012. Somapolitica Europei negre

Julia Roth

Julia Roth

Julia Roth

Sînt deplin recunoscătoare că am avut ocazia să asist la *BE.BOP 2012* la Ballhaus Naunynstrasse în Berlin. Evenimentul a fost în numeroase privințe o experiență extra-ordinară și extrem de motivantă pentru mine. În primul rînd (pentru contextele noas-tre), combinația rară de proiecții și prezentări artistice urmate de reflecții critice sub forma meselor rotunde a fost fantastică, cum a fost de altfel reuniunea de artiști,

which sincere thoughts and concepts could be explored and fleshed out. And being critical towards ourselves also provided me with the extra incentive to always be aware and deliberate about words, actions and concepts used. Nothing is simply there and when Alanna Lockward and Grada Kilomba steered the conversation back towards respectively female Black and traumatic Black subjectivities I saw tools to use in my own practice and performances. I didn’t quite know what to expect and when I left I realized that we as a group changed me.

Julia Roth

An Evaluation of BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics

by Julia Roth

Julia Roth

I am deeply grateful to have been able to assist to *BE.BOP 2012* at Ballhaus Naunynstrasse in Berlin. The event was an outstanding and overly inspiring experience for me at many levels. First of all, the (for our contexts) seldom combination of screenings and artistic pre-sentations with critical reflections in form of roundtables was great, as was the bringing together of artists, activists and critical thinkers beyond disciplinary boundaries. In form, format and content, *BE.BOP 2012* thus broke with the established hierarchically-asymmetrical forms of organization of knowledge and representation. By implicitly negating the very structures that produce inequalities and exclusion, the event serves as a showcase example for new socio-political and aesthetics frameworks.

The choice of discussants and artists provided a brilliant framing for an overly due topic in German (and European) discourse: the critical thematization of Black European citizenship. A decolonial perspec-tive, as proposed by advisor Walter Mignolo, enables to take the historical and structural genesis of the entanglement of racism and citizenship as constructed since the Renaissance into focus. Manuela Boatcă’s elaborations on citizenship as a sort of “property inheri-tance” provided a further theoretical depth. Contributions drawing on concrete examples and experiences of inequalities and oppres-sions caused by structural racism as well as artistic forms of resist-ance gave these theoretical frameworks concrete everyday bases (e.g. Gabriele Dietze on German soccer, Grada Kilomba on growing up Black in Europe, Quinsy Gario on experiencing offenses when con-fronting Dutch society with its racist heritage or Michael Küppers-Adebisi on a Black German TV program). The artistic contributions, then, incorporated aesthetic forms of resistance to such racist inter-polations, or – in Walter Mignolo’s terms – forms of epistemic-artis-tic-aesthetic disobedience and de-linking from hegemonic discourse and representation, providing examples of a Decolonial Diasporic Aesthetics – a term and concept coined by curator Alanna Lockward – raising the hope for further decolonization of knowledges, minds, bodies and arts everywhere. As decolonial thinking implicitly aims at overcoming the structures of inequality caused by structural colonial-ity, it can by its very principle of political change help to bridge the gap between abstract academic theorizing and everyday experi-ences. *BE.BOP 2012* provided a showcase example of the possibility of imagining “Worlds and Knowledge Otherwise”. The event was at once theoretically and thematically enriching and aesthetically chal-lenging and further introduced a change of the terms of the debate. In that sense, *BE.BOP 2012* was a ground-breaking intervention and perfect template of how to deal with the most urging societal-politi-cal issues and problems in transnationally entangled contexts today (without blinding out its historical continuity).

In this spirit, curator Alanna Lockward did an incredible job by bringing together an unparalleled choice of people and energies, whose encounter was marked by absolute respectfulness. Even decolonial “guru” Walter Mignolo had just one voice among many and was neither provided more time nor space as any other partici-pant. It is impressive, how the project has traveled already and brought speakers from very diverse places into dialogue. In the

activiști și gânditori critici dincolo de barierele disciplinare. Astfel, în formă, format și conținut, *BE.BOP 2012* s-a detașat de formele ierarhic-asimetrice de organiza-re ale cunoașterii și reprezentării. Prin negarea implicită a înseși structurilor ce pro-duc inegalități și excludere, evenimentul e un exemplu-model pentru noi cadre sociopolitice și estetice.

Alegerea interlocutorilor și a artiștilor a oferit un cadru excepțional pentru o temă îndelung așteptată în discursul german (și european): tematizarea critică a cetățeniei negre europene. O perspectivă decolonială, așa cum a fost ea propusă de mento-rul Walter Mignolo, permite canalizarea atenției înspre geneza istorică și structurală a intersecției rasismului și cetățeniei, așa cum au fost ele construite încă din Renaște-re. Reflecțiile Manuelei Boatcă despre cetățenie ca un fel de „proprietate moștenită” au oferit un plus de profunzime teoretică. Contribuții bazate pe exemple concre-te și experiențe ale inegalității și opresiunii cauzate de rasismul structural, dar și pe forme artistice de rezistență au conferit acestor cadre teoretice fundamente con-crete în viața cotidiană (e.g. Gabriele Dietze despre fotbalulul german, Grada Ki-lomba despre ce înseamnă să crești negru în Europa, Quinsy Gario despre insultele primite în momentul confruntării societății olandeze cu moștenirea ei rasistă ori Michael Küppers-Adebisi despre un program TV afro-german). Mai apoi, contribuții-le artistice au încorporat forme estetice de rezistență față de asemenea interpolări rasiste ori — în termenii lui Walter Mignolo — forme ale nesupunerii epistemico-artis-tico-estetice și ale desprinderii de discursul și reprezentarea hegemonice, furnizînd exemple ale unei estetici decoloniale diasporice — un termen și concept inventat de curatorul Alanna Lockward —, hrănind speranța pentru viitoarea decolonizare a cunoașterii, minții, corpurilor și artelor de pretutindenii. Din moment ce gîndirea decolonială are ca scop depășirea structurilor de inegalitate cauzate de colonialita-tea structurală, tocmai principiul său de schimbare politică poate contribui la micșorarea prăpastiei dintre teoretizarea academică abstractă și experiențele coti-diene. *BE.BOP 2012* a oferit un exemplu-model al posibilității de a imagina „Altfel de Lumi și Altfel de Cunoaștere”. Evenimentul a fost deopotrivă stimulativ din punct de vedere teoretic și tematic și provocator din punct de vedere estetic, și mai mult chiar, a introdus o schimbare a termenilor dezbaterii. În acest sens, *BE.BOP 2012* a fost o intervenție revoluționară și un exemplu perfect al modului de tratare a cel-lor mai presante teme și probleme sociopolitice în contextele transnaționale de azi (fără a le oblitera continuitatea istorică).

În acest spirit, curatorul Alanna Lockward a făcut o treabă extraordinară în alege-rea oamenilor și a energiilor. Întîlnirea a fost marcată de cel mai profund respect. Pînă și Walter Mignolo, „guru” decolonial, a fost doar o voce printre altele și nu i s-a acordat mai mult timp ori spațiu decît oricărui alt participant. Modul în care pro-iectul a călătorit deja aducînd în dialog interlocutori din locuri foarte diferite e im-presionant. Să sperăm că exemplele de la *BE.BOP 2012* vor marca o schimbare de direcție în contextul german, marcat de un puternic separatism între dezbateri-le și discursurile academice și cele activiste, precum și de încercări de dialog mar-cate de conflicte. În Germania, o „turnură” decolonială e într-adevăr neglijată și cu adevărat o cale ce trebuie asumată, în timp ce oficialitățile nu se sfiesc să planifice în continuare prezentarea colecției etnologice „extraeuropene” în „Forumul Humboldt” planificat înăuntrul unui castel în stil baroc, reconstruit în acel punct reprezentativ pen-tru Berlin, Schlossplatz. Includerea artiștilor, curatorilor și decidenților nonhegemonici e absolut necesară în acest caz. „Forumul Humboldt” e doar unul dintre multele exem-ple care reamintesc refuzul Germaniei de a se confrunta cu trecutul său colonial și cu implicarea sa în violența colonială structurală. Un asemenea refuz e de altfel omni-prezent la nivel academic: în timp ce studiile clasice postcoloniale își fac locul cu înce-tul în cadrul universităților, ele o fac în mare parte acordînd atenție criticii anglo-saxone și abordărilor și dezbaterilor teoretice lipsite de conexiunea necesară cu practica poli-

German context, which is marked by a strong separatism between academic and activist debates and discourses as well as by conflict-laden attempts of dialogues, the example of *BE.BOP 2012* will hope-fully mark a path breaking change of direction. In Germany, a decolonial “turn” is indeed a neglected and necessary path to take, as officials feel no shame to continue planning to present the ethno-logical “extra-European” collection in the planned “Humboldt-Forum” inside the reconstruction of a Baroque-style castle at Berlin’s most representative Schlossplatz Square. The inclusion of non-hegemonic artists, curators and decision-makers is highly needed here. The “Humboldt-Forum” is just one of many reminders of a German refusal to confront its colonial past and its part-taking in structural colonial violence. Such a refusal is also omnipresent at the academic level: while classical Postcolonial Studies are slowly entering the uni-versities, they do so mainly by focusing on Anglo-Saxon critics and theoretical approaches and debates without the necessary links to political and artistic practice. A similar trend can be observed in hegemonic Feminist and Gender Studies departments, which often seem completely de-linked from political activism and alliances of solidarity. I hope that what can be termed the “*BE.BOP* school of thought” will confront a similarly successful career as the Ballhaus Naunynstrasse where the launch event took place – without the dan-ger of neoliberal appropriation and incorporation. It would be great to see follow-up events supported by more institutional actors and its outcomes be communicated into wider publics. By uniting activists, academics and artists *BE.BOP 2012* not only opened a new horizon of politics. Furthermore, this unique event and the spirit it incorporates offers to mark a possible paradigm shift toward a decolonial politics and aesthetics as a foil for exchange on eye level and for alliances beyond pure identity politics. I am very much looking forward to many future *BE.BOP*’s to come!

Black Europe Body Citizenship 2012, Manuela Boatcă

Black Europe Body Citizenship 2012
by Manuela Boatcă

German academic circles have only recently begun to take postcolo-nial issues seriously. It’s not that the issues hadn’t been there before, and it’s not that people in – and especially outside German acade-mia or at its margins – were not engaging with Germany’s colonial past, her present colonial practices, or their own postcolonial condi-tion as Germany’s racialized subjects before. It’s that such engage-ment was constantly played down as speaking to the needs of too few persons in a country having had too few colonies for too little time to even matter. To be sure, postcolonialism still appears to the great majority as an academic trend imported from the UK or the US and which has nothing to do with Germany, and even less with social theory “in general”. But there increasingly is physical and intellectual space dedicated to the decolonization of institutional, cultural, politi-cal practices (some of which are all at once) in Germany as well as to the unthinking and unlearning of colonial theoretical production hav-ing attained canonical status. The past (few) years have seen a num-ber of publications and conferences on postcolonial sociology, critical whiteness studies, the African German diaspora, the Asian-German diaspora, German language racism, and Afro-German women. Those of us involved in the endeavor of bringing these and other issues to light know that it is always a struggle, and we sometimes find ourselves having only taken baby steps after the gigantic effort of putting together a conference, a class, or a publication in the overwhelmingly uncritical context of German academia. ... And then there is the option of plainly short-circuiting the hostile context, instead of taking baby steps towards changing it, and this is what *BE.BOP 2012* did for me on a number of levels: intellectually, visually, aesthetically, politically – and probably in a number of sev-eral other ways that I am still processing. Knowing the curator, Alanna Lockward, and her organizing platform, Art Labour Archives,

tică și artistică. O tendință similară o putem remarca și în departamentele hegemo-nice de feminism și studii de gen, ce par deseori a fi rupte de activismul politic și de alianțele de solidaritate. Sper că ceea ce putem numi „școala de gîndire *BE.BOP*” va avea parte de o carieră de success similară cu cea a Ballhaus Naunynstrasse, unde a avut loc lansarea evenimentului – fără pericolul apropierii și încorporării neolibe-rale. Ar fi grozav să vedem evenimente ulterioare susținute de un număr mai mare de actori instituționali și cu rezultate comunicate unui public mai larg.

Unind activiști, universitari și artiști, *BE.BOP 2012* nu a deschis doar un nou orizont al politicii. Mai mult decît aîft, acest eveniment unic și spiritul pe care-l încorporea-ză oferă prilejul de a marca o posibilă schimbare de paradigmă înspre o politică și o estetică decoloniale, ca instrument pentru schimburi față în față și pentru alianțe dincolo de simplele politici identitare. Aștept cu nerăbdare multe alte *BE.BOP*-uri în viitorul apropiat!

Black Europe Body Citizenship 2012, Manuela Boatcă

Cetățenia corpului negru european 2012
Manuela Boatcă

Curcurile universitare germane au început abia de curînd să ia în serios probleme-le postcoloniale. Nu fiindcă problemele nu ar fi fost deja prezente și nu fiindcă oame-nii dinăuntru – și mai ales cei din afara mediului academic german ori de la periferia lui – nu s-ar fi ocupat și înainte de trecutul colonial al Germaniei, de practicile sale coloniale actuale ori de propria lor condiție ca subiecți rasializați ai Germaniei. Ast-fel de preocupări au fost însă minimalizate constant, ca adresîndu-se nevoilor unei minorități prea restrînse, într-o țară ce a deținut prea puține colonii, pentru un inter-val prea scurt de timp ca să mai conteze. Postcolonialismul încă e văzut de marea majoritate ca fiind un curent academic importat din Marea Britanie ori din SUA și care nu are nimic de-a face cu Germania, și chiar mai puțin cu teoria socială „în gene-ral”. Însă în Germania se alocă din ce în ce mai mult spațiu fizic și intelectual pen-tru decolonizarea unor practici instituționale, culturale, politice (unele fiind toate într-una), dar și pentru regîndirea și dezvățarea producției teoretice coloniale care avusese statut canonic. În ultimii (cîtiva) ani am fost martorii unui număr de publica-ții și conferințe despre sociologia postcolonială, studii critice ale albității, diaspora afri-cană germană, diaspora asiatică germană, rasismul limbajului german și femeile afro-germane.

Cei dintre noi implicați în efortul de a scoate la lumină aceste probleme și altele știu că asta presupune întotdeauna o luptă și realizăm uneori că am făcut doar un mic pas după efortul colosal de organizare a unei conferințe, a unui curs ori a unei publi-cații, în contextul predominant necritic al mediului universitar german.

... Și apoi, mai e opțiunea scurtcircuitării contextului ostil, pur și simplu, în locul pașilor mărunți pentru schimbarea lui, și asta e ceea ce *BE.BOP 2012* a făcut pentru mine la multe niveluri: intelectual, vizual, estetic, politic – și probabil și în alte cîteva mo-duri pe care încă le procesez. O cunoșteam pe curatoare, Alanna Lockward, și plat-forma sa organizatorică, Art Labour Archives, am colaborat în trecut în multe proiecte cu mentorul Walter Mignolo și eram destul de familiarizată cu cîtiva din-tre participanți; în plus, știind că evenimentul va avea loc în inima Berlin-Kreuzberg, la Ballhaus Naunynstrasse, cu viziunea sa singulară de pionierat în reprezentațiile teatrului de postmigrație, mă așteptam cumva la ceva de genul cutremurului men-tal și senzorial cauzat de *BE.BOP 2012* – dar, pe de altă parte, nimeni nu prea poate să prevadă un cutremur.

Chiar și titlurile fiecărei sesiuni de mese rotunde au fost ele însele festinuri intelec-tuale, evidențiînd rupturi, lacune și scurtcircuite epistemice în imaginarul colonial: „Europa neagră”, „amnezia colonială”, „moșteniri ale sclaviei” ori „opțiunea deco-

having collaborated in many projects with the advisor, Walter Migno-lo, being quite familiar with a few participants, and knowing that it would take place at the Ballhaus Naunynstrasse, with its singularly pioneering vision of postmigrant theater performances in the heart of Berlin-Kreuzberg, I vaguely expected something like the mental and sensory earthquake *BE.BOP 2012* occasioned – but then again, one can never quite foresee an earthquake. The titles of each of the roundtable sessions themselves were intel-lectual feasts for bringing to light the ruptures, blind spots, and epistemic shortcircuits in the colonial imaginary: “Black Europe”, “colonial amnesia”, “enslavement legacies”, or the “decolonial option” are all deeply disturbing phrases, sitting uncomfortably within mainstream historiography, social theory, or political visions. The intellectually gratifying visual impact of the titles was coupled with the visual impact of Black women occupying (sic!) the physical, epistemic and intellectual space of the sessions and thereby stand-ing the white coherence of German academic gatherings on its head. I wasn’t there for all of the screenings of art works, but watched some of them afterwards, so my reaction to them was solitary; but there is something to be said for solitude when it helps you place the aesthetic beauty of Jeannette Ehlers’ video *Black Magic at the White House* (2009) in the context of her political message challenging the invisibility of Denmark’s involvement in the triangular trade as a play of lights and shadow mirrored in the wordplay of black and white in the title. I was there for the final screening of *Toxi* (1952), directed by Robert Stemmle and organized by AfricAvenir, at the Hackesche Höfe cinema and the ensuing discussion about the construction of the German nation as *white* in post-fascist Europe, about historically inadequate translations, and the (il)legitimate use of racializing terms such as “blackamoor” out of linguistic interest – the last of which sat uncomfortably with more than just one postcolonial sensi-bility in the audience. But what I didn’t know I would be there for was Ingrid Mwangi Robert Hutter’s spontaneous, breathtaking performance after the film: admiration, amazement, awe, as well as envy, helplessness, and ultimately joy at the opportunity to take in what seemed to me an otherworldly acoustic experience, a deeply disturbing and simulta-neously fulfilling visual show, paired with the gratifying sense that the bundle of emotions that several of us must have felt during the screening of *Toxi* has thus been given artistic, bodily, decolonial expression. Part of the earthquake. Awaiting the aftershocks.

Off with Her Laughter! Off with His Laughter! Musing on BE.BOP 2012: Delinking Off Genocidal White Laughter
by Teresa María Díaz Nerio

BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics gave rise to what Rolando Vázquez calls a “humbling of modernity”, that is to openly challenge modernity as coloniality.³² The transdisciplinary roundtable and screening hosted at Ballhaus Naunynstrasse by the wonderful Sher-min Langhoff and Wagner Carvalho was rich in the “liberation of sensing and sensibilities”³³, historically trapped in the colonial-impe-rialistic-Othering discourses and practices canonized in Western-European/North-American political, economical, cultural, and genocidal tactics. These tools were used to prescribe and describe Other human beings, as “different” (to the white hegemony). These human beings were/are to be used as “dispensable lives”.³⁴ *BE.BOP 2012* invested in “independent thoughts and decolonial freedoms”³⁵ which allow us to *speak* in our own terms and create a space for dia-logue *outside* of the hegemony of white supremacy. Rolando Vázquez explains that this “humbling of modernity” consists in showing how “the power of modernity is centered in speaking while the Other is spoken about” therein “modernity’s power is about orality”. More specifically, he is referring to the Zapatistas “listening-opening to the Other”, which introduces an ethical question that

lonială“ sînt toate formulări profund tulburătoare, față de care istoriografia, teoria socială ori viziunile politice convenționale se raportează greoi. Impactul vizual al titlurilor, satisfăcător la nivel intelectual, a fost asociat cu impactul vizual al femeilor negre ocupînd (sic!) spațiul fizic, epistemic și intelectual al sesiunilor și astfel întorcînd pe dos coerența albă a întrunirilor mediului universitar german.

Nu am asistat la toate proiecțiile lucrărilor artistice, însă am vizionat unele dintre ele ulterior, astfel că reacția mea față de ele a fost una solitară; însă e ceva ce trebuie spus despre solitudine cînd ea te ajută să poziționezi frumusețea estetică a videoului lui Jeannette Ehlers, *Black Magic at the White House* (2009), în contextul mesajului ei politic, contestarea invizibilității implicării Danemarcei în comerțul triumghiular, printr-un joc de umbre și lumini reflectat de jocul de cuvinte despre negru și alb din titlu. Am fost prezentă la ultima proiecție cu *Toxi* (1952), în regia lui Robert Stemmle și organizată de AfricAvenir, la cinematograful Hackesche Höfe, și la discuția ce a urmat, despre construcția națiunii germane ca *albă* în Europa post-fascistă, despre traducerile inadecvate istoric și utilizarea (i)legitimă a termenilor rasializanți ca „blackamoor“ din interes lingvistic — ultima deranjînd mai mult de o sensibilitate postcolonială din public.

Însă ce nu știam e că voi fi acolo pentru reprezentăția spontană, uimitoare a lui Ingrid Mwangi Robert Hutter de după film: admirație, uluire, venerație, dar și invidie, nepuțință și în cele din urmă bucurie pentru oportunitatea de a asimila ceea ce îmi făcea impresia a fi o experiență acustică stranie, o reprezentăție vizuală profund tulburătoare și totodată desăvîrșită, combinată cu senzația de recunoștință că tumultului emoțional pe care unii dintre noi trebuie să îl fi simțit pe durata proiecției cu *Toxi* i s-a dat astfel o expresie artistică, corporală, decolonială. Parte din cutremur. Sînt în așteptarea replicii.

Gata cu rîsul lui!

Gata cu rîsul ei! Gata cu rîsul lui! Meditînd la BE.BOP 2012: Desprinderea de Rîsul Alb Genocidal
Teresa María Díaz Nerio

Rolando Vázquez

BE.BOP 2012. Somapolitica Europei negre a dat naștere la ceea ce Rolando Vázquez numește o „umilire a modernității“, și anume contestarea deschisă a modernității ca o colonialitate.³⁹ Masa rotundă transdisciplinară și proiecția găzduită la Ballhaus Naunynstrasse de minunații Shermin Langhoff și Wagner Carvalho au abundat în „eliberare a simțurilor și a sensibilităților“⁴⁰ captive istoric în discursurile și practicile alterizării-colonial-imperialiste, canonizate de tacticile politice, economice, culturale și genocidale vest-europene/nord-americane. Aceste instrumente au fost și mai sînt folosite pentru a prescrie și descrie Alte ființe umane, „diferite“ (față de hegemonia albă). Aceste ființe umane erau/sînt menite a fi utilizate ca „vieți dispensabile“.⁴¹ *BE.BOP 2012* a investit în „gîndirea independentă și libertățile decoloniale“⁴² ce ne-au permis să *vorbim* în termenii noștri proprii și să creăm un spațiu pentru dialog *în afara* hegemoniei supremației albe.

Rolando Vázquez explică faptul că această „umilire a modernității“ constă în expunerea modului în care „puterea modernității e centrată în actul vorbirii în timp ce se vorbește despre Celălalt“; astfel, „puterea modernității stă în oralitate“. Mai exact, el se referă la „ascultarea-deschiderea față de Celălalt“ a revoluționarilor zapatisti, care introduce o chestionare etică ce trebuie să fie prezentă dacă se vrea ca dialogul să fie autentic. Modernitatea nu ascultă, ea vorbește, și „noi“ sîntem cei despre care se vorbește, astfel că dialogurile pe care le-am construit la *BE.BOP 2012* au constatat în „ascultarea și deschiderea față de Celălalt“, așteptînd de la toți participanții la dialog același lucru: să asculte. Abordarea lui Vázquez presupune participarea etică și responsabilă a indivizilor albi privilegiați, care au intrat cu umilință în discuțiile noas-

tr, must be present if an authentic dialogue is intended. Modernity does not listen, it speaks, and “we” are the ones spoken about, therefore the dialogues we constructed at *BE.BOP 2012* amounted to “listening and opening to the Other” while at the same time expecting that anybody taking part in the dialogue did the same: listen. Vázquez’ approach is indeed tantamount to the ethical and responsible participation of white privileged individuals who entered our discussions where they were humbled and compelled to listen in order to learn (from the ones that in their Western European/North American colonial and imperial hegemonic discourses are still considered “dispensable lives”) what their hegemonic position entails for Others. I believe this point to be of extreme importance in order to have an open dialogue. Power as orality does not necessarily mean disempowering somebody else, as Vázquez said, “humbling: not trying to destroy the other“, therein our empowerment and our voices do not seek to destroy anything or anybody but to delink from white supremacists constructions of themselves and Others, born from the genocidal mentality William Kentridge portrays in his video/installation *Black Box/Chambre Noire* (2005), where he narrates the first European genocide of the 20th century, the Herero-Nama genocide in present day Namibia, under the flag of “Trauerarbeit”⁴³ or conscious mourning. David Olusoga, co-author of *The Kaiser’s Holocaust: Germany’s Forgotten Genocide and the Colonial Roots of Nazism* (2010), referring to the same event, describes its organization as conceived and executed by “bureaucratic killers, killers that killed from behind the desk”.³⁷ The confluence of artistic works, theoretical analysis and documentary films contesting Germany’s “refusal to recognize and apologize”⁴³ for the Herero-Nama genocide had a special place in *BE.BOP 2012*. This is due to the joint effort of Namibians, Black Germans and sympathizers in order to push the agenda of the German government acknowledgement of the Herero-Nama genocide. Recently a motion was introduced in the German Bundestag, entitled: “Acknowledging the German colonial crimes in former German South West Africa as genocide and working towards restorative justice”. The motion was discussed on March 22, 2012 and once again the German government has rejected it. The presence of activist Michael Küppers-Adebisi (AFROTAK TV cyberNomads – the first Black German Media, Culture & Education Archives, active since 2001) as a media partner, further enriched the discussion as he and Adetoun Küppers-Adebisi have being very active in claiming recognition of the genocide from the German government.

In her catalogue essay “Decolonial Diasporic Aesthetics: Black German Body Politics“, Alanna Lockward, conceptualizer and curator, theorizes the Diasporic within the Decolonial Aesthetics. Referring to Black citizenship in Europe she states that “The colonization of the African continent after the Berlin–Congo Conference 1884–1885 designated the legitimacy (or not) of Black citizenship. This understanding is ‘valid’ in Europe until today. . . . Citizenship has been proclaimed to be a ‘universal’ right for all white, Christian and Western individuals and it is inextricably connected to the concept of ‘civilization’.”³⁹ The film *Toxi* (1952), directed by Robert Adolf Stemmle (1903–1974), screened at Hackesche Höfe Kino in partnership with AfricAvenir (also media partner) and facilitated by Eric Van Grasdorff, touches on Lockward’s conclusions on “Black German Body Politics“ which is the inspiration for the conceptualization of *BE.BOP 2012* in the first place. The film narrates the story of a Black German girl named Toxi who is abandoned by her white grandmother at the doorsteps of a white German family. The girl is taken in, but the vicissitudes her presence causes put her in and out of the house, her racialization is the main subject of the film, yet she is also sexualized, not in a violent way, but in the subtlety of the “necessity” to constantly objectify the Black person and her/his Blackness. Yet the film is an important document of the processes of racialization and “integration” of Black Germans in Germany and also a rich register on the concept of ‘*civilization*’ which has/is been instrumental in *white* supremacists discourses in relation to the Black body.

tre, trebuind să asculte (de la cei care sînt considerați „vieți dispensabile“ în discursurile hegemonice coloniale și imperiale, vest-europene/nord-americane), pentru a învăța ce implică poziția lor hegemonică pentru Ceilalți.

Cred că acest aspect e extrem de important pentru posibilitatea unui dialog deschis. Puterea ca oralitate nu înseamnă cu necesitate derobarea de putere a altuia, așa cum spune Vázquez, „umilire: nu încercarea de a-l distruge pe celălalt“, astfel că puterea noastră dobîndită și vocile noastre nu urmăresc să distrugă nimic și pe nimeni, ci să se desprindă de construclele supremației albe despre ei înșiși și Ceilalți, născute din mentalitatea genocidală pe care o evocă William Kentridge în instalația/Videoul său *Black Box/Chambre Noire* [Cutia neagră] (2005), în care el narează primul genocid european al secolului 20, genocidul Herero-Nama în Namibia de azi, sub stindardul „Trauerarbeit“⁴³ [travaliului doliului], al doliului conștient. David Olusoga, coautor al *The Kaiser’s Holocaust: Germany’s Forgotten Genocide and the Colonial Roots of Nazism* [Holocaustul kaizerului: Genocidul uitat al Germaniei și rădăcinile coloniale ale nazismului] (2010), referindu-se la același eveniment, îi descrie organizarea ca fiind concepută și executată de „criminali birocratici, criminali care au ucis din spatele biroului“. ⁴⁴ Confluența lucrărilor artistice, a analizelor teoretice și a filmelor documentare ce contestă „refuzul de a recunoaște și de a cere iertare“⁴⁵ al Germaniei pentru genocidul Herero-Nama a ocupat un loc special în cadrul *BE.BOP 2012*. Asta se datorează eforturilor comune ale namibienilor, germanilor negri și simpatizanților pentru promovarea agendei recunoașterii genocidului Herero-Nama de către guvernul german. De curînd, în Bundestagul german a fost introdusă o moțiune intitulată: „Recunoașterea ca genocid a crimelor coloniale germane în fosta Africă de Sud-Vest germană și munca pentru o justiție restaurativă“. Moțiunea a fost discutată la 22 martie 2012 și a fost respinsă încă o dată de guvernul german. Prezența activistului Michael Küppers-Adebisi (AFROTAK TV cyberNomads – primele arhive media de cultură și educație afro-germană, active din 2001) ca partener media a îmbogățit discuția, ațit el, cît și Adetoun Küppers-Adebisi fiind foarte activi în campania de recunoaștere a genocidului din partea guvernului german.

În esul ei din catalog, „Estetica decolonială a diasporei: Somapolitica Germaniei negre“, Alanna Lockward, teoretician și curator, teoretizeză diasporicul în contextul esteticii decoloniale. Făcînd referire la cetățenia neagră în Europa, ea afirmă: „Colonizarea continentului african ce a urmat Conferinței Berlin – Congo 1884–1885 a decis legitimitatea (sau ilegitimitatea) cetățeniei negre. Această înțelegere e «valabilă» în Europa pînă în zilele noastre. [...] Cetățenia a fost proclamată ca drept «universal» pentru toți indivizii albi, creștini și occidentali și e inextricabil legată de conceptul de «civilizație»“. ⁴⁶ Filmul *Toxi* (1952), în regia lui Robert Adolf Stemmle (1903–1974), proiectat la cinematograful Hackesche Höfe în parteneriat cu Afric - Avenir (totodată partener media) și cu sprijinul lui Eric Van Grasdorff, atinge concluziile lui Lockward despre „somapolitica Germaniei negre“, care au furnizat de altfel și inspirația pentru conceptualizarea *BE.BOP 2012*. Filmul narează povestea unei fete germane negre pe nume Toxi, care e abandonată de bunica ei albă pe pragul unei familii germane albe. Fetia e adoptată, însă problemele cauzate de prezența sa o plasează cînd în afara căminului, cînd înapoi. Rasializarea ei este subiectul principal al filmului, însă ea este și sexualizată, nu într-un mod violent, dar în subtilitatea „necesității“ de a obiectiva constant individul negru și negritudinea sa. Totuși filmul e un document important al procesului de rasialzare și „integrare“ a germanilor negri în Germania și deopotrivă un registru bogat al conceptului de „*civilizație*“ ce a fost/este instrumental în discursul supremației *albe* despre corpul negru.

Vorbind într-un context european și eurocentric și nefiind un „cetățean“ care, așa cum afirmă Manuela Boatcă, inițial nu era doar alb, ci și exclusiv „bărbat“, din moment ce cetățenia era „acordată doar bărbaților ce dețin proprietate, celor care pot plăti taxe

Speaking in a European and Eurocentric context and not being a “citizen” which, as Manuela Boatcă states was not only white, initially, but also exclusively “male” since it was “Only granted to male property-owners, whose ability to pay taxes and military tribute, and thus contribute to the maintenance of the social order qualified them as ‘active citizens’”⁴⁴⁰ often means that *speaking* is not always possible, but dancing is. Emeka Udemba’s *Dancing with the Star* (2011) one of the video-art pieces screened at *BE.BOP 2012*, presents a couple composed by a Black man and a nude white woman, who wears a headscarf and a second piece covering her mouth and nose. They sit in a complete silenced blank space surrounded by white walls, in opposite sites of the corner. They seem to be waiting for something, and nothing happens, then the woman starts getting impatient and makes a move with her hands and they both stand and begin to dance. This dancing in a slow motion, dispassionate and repetitive insistence challenges racialization, gendering, religious propaganda and political stereotypes. The use of the headscarf which refers to the construction of an “islamic woman“, interplays with her nakedness in favor of challenging common assumptions on white European women as inoculated from any racialized and/or religious identifications since their hegemonic position as white and Christian is considered “normal“, therefore invisible. Simultaneously, she is leading the “dance” which points towards identifying the dependence many Black men experience while trying to obtain their European citizenship thanks to their relationship with white women. The stereotype of the Black man instrumentalizing and being instrumentalized along the ‘race’ and gender lines in his relationship with a white woman is thwarted by our inability to place this woman. The use of the headscarf is further problematized since it clearly suggests “Islam“. By showing a “white” nude woman the artist strategy is counter-discursive in relation to a particularly symptomatic white male Eurocentric (violent) fantasy. A case in point is the film *Submission* (2004) by Ayaan Hirsi Ali and Theo van Gogh were an “islamic” woman is strip naked and verses of Islam are written all over her skin, in what can be described as a perfect example of a sadistic white supremacist islamophobic film. Yet *Dancing with the Star* (2011) leaves this woman unmarked, she leads, her identity is veiled and therein another stereotype is outlined. This one alludes to the complicity between the Black man and the islamic woman as both are objects of criminalization. While one is a feminized and sexualized incarnation of the so-called “terrorist“, the other one is representing “the refugee“. All these possible combinations which are clearly infinite are a by-product of the violence pervasive in the Othering inherent to hegemonic discourses. At the same time these dancing dilemmas portray without further clarification the essential nature of citizenship, which as Lockward and Boatcă have argued, *carries its original conceptualization as both white and male*. An “islamic” woman born in The Netherlands, even if she has citizenship is still called “allochtoon”⁴⁴¹, a term that places the individual constantly outside its birthplace, outside of the nation-state. For the Black man, as “a refugee“, the so-called “illegality” of his presence in Europe further objectifies him and imprisons him into the nation, the dispensable status of his life comes into being and his freedom of movement and choice are permanently in danger.

Quinsy Gario’s discussed the Zwarte Piet, Black Peter or the “helper” of Sinterklaas (Santa Claus), a blackfaced, Afrowiged, red lipped, blue eye-character dressed in colourful page costume and used both as a decorative and as a submissive image of the Black man to/for the *whiteman*. The Zwarte Piet is part and parcel of a Dutch “tradition” obviously related to their long-standing involvement in the tradition of enslavement, which still goes uncontested in The Netherlands. Quinsy Gario has set out to challenge this particular *white* hegemonic narrative and has opened a new dialogue through his t-shirt project, where *Zwarte Piet Is Racisme* is printed in big letters. Predictable police brutality was forcefully displayed on the first time he wore the challenging t-shirt during a celebration of Sinterklaas

și tribut militar, și astfel, contribuția lor la menținerea ordinii sociale îi califica drept «cetățeni activi»“.⁴⁷ Asta înseamnă deseori că nu e întotdeauna posibil să vorbești, însă să dansezi este. Una dintre lucrările de artă video proiectate la *BE.BOP 2012, Dancing with the Star* [Dansînd cu o stea] (2011) a lui Emeka Udemba, prezintă un cuplu compus dintr-un bărbat negru și o femeie albă nudă, care poartă doar un batic și un articol secundar ce îi acoperă gura și nasul. Ei stau într-un spațiu gol înconjurați de pereți albi, într-o tăcere totală, în colțuri opuse. Par să aștepte ceva, și nimic nu se întâmplă, apoi femeia devine nerăbdătoare și face o mișcare cu mâinile și amîndoi se ridică și încep să danseze. Acest dans lent, lipsit de pasiune și repetitiv confruntă rasializarea, atribuirea genului, propaganda religioasă și stereotipurile politice. Utilizarea eșarfei ce face trimitere la construcția unei „femei samice” interacționează cu nuditatea ei, favorizînd contestarea preconcepțiilor comune despre femeia europeană albă, așa cum au fost acestea inoculate de oricare identificare rasială și/sau religioasă, dat fiind că poziția lor hegemonică ca alb și creștin e considerată „normală”, deci invizibilă. Totodată, ea conduce „dansul”, semnalizînd identificarea dependenței pe care mulți bărbați negri o resimt cînd încearcă să-și obțină cetățenia europeană prin relație cu femei albe. Stereotipul bărbatului negru instrumentalizînd și fiind instrumentalizat în relația sa cu femeia albă de-a lungul liniilor de „rasă” și de gen e contracarat de inabilitatea noastră de a poziționa această femeie. Utilizarea eșarfei e mai departe problematizată, aceasta sugerînd în mod clar „Islamul”. Prin expunerea unei femei goale „albe”, strategia artistului e contradiscursivă în raport cu o fantezie (violentă) simptomatică specifică a bărbatului alb eurocentric. Un exemplu relevant e filmul *Submission* [Supunere] (2004) al lui Ayaan Hirsi Ali și Theo van Gogh, în care o femeie „islamistă” e dezbrăcată complet și versete islamice sînt scrise pe întreaga suprafață a pielii ei, în ceea ce poate fi descris ca fiind un exemplu perfect de film islamofob sadistic alb suprematist. Însă *Dancing with the Star* (2011) o lasă pe această femeie nemarcată, ea conduce, identitatea ei e ascunsă, și cu asta e subliniat un alt stereotip. Acesta face aluzie la complicitatea dintre bărbatul negru și femeia islamică, ambii fiind obiecte ale criminalizării. În timp ce unul e o încarnare feminizată și sexualizată a așa-numitului „terorist”, celălalt reprezintă „refugiatul”. Toate aceste combinații posibile, care sînt în mod clar infinite, sînt un produs derivat al violenței generalizate inerente în discursurile hegemonice ale Alterității. Totodată, aceste dileme dansante redau fără vreo clarificare suplimentară natura esențială a cetățeniei, care, așa cum Lockward și Boatcă au argumentat, *comportă conceptualizarea sa originară ca fiind deopotrivă albă și masculină*. O femeie „islamistă” născută în Olanda, cu toate că posedă cetățenie, e denumită în continuare „allochtoon”⁴⁸, un termen ce poziționează în mod constant individul în afara locului său de naștere, în afara statului-națiune. Pentru bărbatul negru, ca „refugiat”, așa-numita „illegalitate” a prezenței sale în Europa îl obiectivează în continuare și îl încarcerează în națiune, statutul dispensabil al vieții sale materializîndu-se, libertatea sa de mișcare și de alegere fiind periclitată în permanență.

Disputatul Zwarte Piet, Negrul Peter ori „ajutorul” lui Sinterklaas (Moș Crăciun) al lui Quinsy Gario, un personaj cu machiaj negru, perucă afro, buze roșii, ochi albaștri, îmbrăcat într-un costum de paj viu colorat și utilizat deopotrivă ca imagine decorativă și submisivă a bărbatului negru față de/pentru omul *alb*. Zwarte Piet e parte și secțiune a unei „tradiții” olandeze legate de îndelunga lor implicare în tradiția sclavagismului, ce rămîne încă necontestată în Olanda. Quinsy Gario și-a propus să confrunte această narațiune hegemonică *albă* particulară și a inițiat un nou dialog prin proiectul lui cu tricouri pe care e imprimat cu majuscule mesajul *Zwarte Piet Is Racisme*. Brutalitatea previzibilă a poliției s-a manifestat cînd el a îmbrăcat pentru prima dată tricoul în timpul unei celebrări de Sinterklaas (Moș Crăciun). Perso-nalitatea fermecătoare și încăpățînarea lui Gario l-au ajutat să realizeze multe prin răspîndirea acestui contradiscurs. În mod similar, prezentarea lui Simmi Dullay, *Uprooting and Belongings: Mapping the Black Body in Exile* [Dezrădăcinare și apartenențe:

(Santa Claus). Gario’s charming personality and strong will has assisted him in accomplishing a lot in spreading this counter narrative. Similarly, Simmi Dullay’s presentation *Uprooting and Belongings: Mapping the Black Body in Exile*, centered on the “infamous images of the Swedish Culture Minister performing genital mutilation, to be more precise a clitoridectomy, on the caricature of a Black woman’s body in the form of a Black coated cake with her interiors accordingly coated in blood-red. The Swedish Culture Minister is caught on camera laughing and feeding it to the ‘head’ in Blackface, which turns out to be the creator of the piece, Makode Linde, an Afro-Swedish male artist.” Many of us have seen the image and I do not intent to expand too much on it. Dullay points the complicity of Makode Linde with *white* supremacy making him the epitome of a non-white, which she theorizes via Steve Biko. She further expands on the relationship between Makode Linde’s cake and the life of Sarah Baartman: “What I find profoundly disturbing and macabre about Linde’s performance is his insistence of staging the moment when Baartman is perpetually transformed into an object for the white gaze, through the violence of taking cold sharp steel and dismembering her body, her brain and her genitals. Anyone who reproduces this moment as a cultural act needs to be held accountable. Reproducing this moment of mutilation and its reciprocal white pleasure and laughter, demands consciousness and awareness to the fact that Sarah Baartman refused to perform naked, she always refused to expose herself completely. It is widely documented that Baartman actively fought and taunted the scientist who wanted to ‘document’ her sex as a marker of ‘racial’ difference and therefore she actively challenged her framing as the Black, exotic, primitive hyper sexualized being.”

Dullay’s notion of “white pleasure and laughter” is also equated in the figure of the Zwarte Piet. In Makode Linde’s piece recollection it is crucial to note that the *white* audience was also laughing. I have been inspired to start theorizing on Genocidal White Laughter as a result of the ideas discussed above made possible by the unbelievable gratifying meeting that was *BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics*. This is taking place in conjunction with my own research on Black and *mestiza* Caribbean women representations in the Mexican and Spanish-Caribbean cinema of the 40s and 50s. In these films I often found the correlation between White Laughter, racialization and sexualization of Black and the *mestiza* women’s body. A specific case is to be seen in the Mexican film *Angelitos negros* (1948) were Belen, a *visibly* Black⁴² *mestiza* and traumatized child tries to pass for white, innocently applying white powder in her face and running to her mother, who cynically bursts out laughing. This Genocidal White Laughter episode is the result of four years (Belen is 4 years old) of dismissive abuse, where the mother gets to the point of denying her motherhood in front of a white friend of hers, whilst praising her friend’s blond baby. Unbeknownst to herself (the mother), she is also Black, but not *visibly* Black therefore she assumes her whiteness and applies her white privilege to her own child. The Genocidal White Laughter episode is followed by the abandonment of the child, leaving the house, and eventually the accidental killing of her Black maid, who was actually, also unbeknownst to her, her mother.

I am in the process of connecting Dullay’s “white pleasure and laughter” with Mignolo’s “dispensable lives” also in relation to many of the presentations of *BE.BOP 2012* and its screenings. Jean-Marie Teno’s amazing documentary *Le Malentendu colonial* (2004), for example, delves into the German Protestant church’s role in trivializing the Herero-Nama genocide. My analysis is not devoid of personal experience, as a Dominican woman living in The Netherlands for the past ten years, racialization and sexualization is inscribed in the way in which whites perform their “harmless” everyday racist jokes, this is daily bread in the Dutch context. The racialization of Black people (Zwarte Piet), their oversexualization and subjugation in order to make them stay “put in place” as an “inferior race” (Makode Linde’s cake) is nothing less than the perpetuation of coloniality and its

Cartografiind corpul negru în exil], avînd ca subiect „imaginile notorii cu ministrul culturii din Suedia performînd o mutilare genitală, mai exact o clitoridectomie, pe caricatura corpului unei femei negre, realizată sub forma unui tort negru, cu părțile interne glazurate în conformitate în roșu-sîngeriu. Ministrul suedez al culturii e surprins pe peliculă în timp ce rîde și alimentează «capul» în machiaj negru, care se dovedește a fi creatorul lucrării, Makode Linde, un artist afro-suedez”. Mulți dintre noi au văzut imaginea și nu intenționez să elaborez prea mult asupra ei. Dullay subliniază complicitatea lui Makode Linde cu supremația *albă*, care îl transformă în epitomul unui nonalb, teoretizat cu ajutorul lui Steve Biko. Ea comentează în continuare relația dintre tortul lui Makode Linde și viața lui Sarah Baartman: „Ceea ce găsesc a fi profund tulburător și macabru în performance-ul lui Linde e insistența sa de a pune în scenă momentul în care Baartman e transformată pentru totdeauna într-un obiect pentru privirea albă, prin violența de a lua metalul rece ascuțit și a-i dezmembra corpul, creierul și organele genitale. Oricine reproduce acest moment într-un act cultural trebuie tras la răspundere. Reproducerea acestui moment al mutilării, odată cu plăcerea și rîsul albului, presupune conștientizarea și cunoașterea faptului că Sarah Baartman a refuzat să interpreteze goală, ea a refuzat întotdeauna să se expună complet. Este larg cunoscut faptul că Baartman a luptat activ și l-a tachinat pe omul de știință care dorea să-i «documenteze» sexul ca pe un însemn al diferenței «rasiale». În consecință, ea a contestat în mod activ încadrarea ei ca fiindă primitivă, hipersexualizată, exotică, neagră”.

Noțiunea lui Dullay de „rîs și plăcere albă” e echivalată, de asemenea, în figura lui Zwarte Piet. E esențial să remarcăm că publicul *alb* rîdea la amintirea lucrării lui Ma-kode Linde. Mi-a venit inspirația să încep să teoretizez Rîsul Alb Genocidal ca rezultat al ideilor discutate mai sus, devenite posibile datorită întîlnirii incredibil de încîntătoare care a fost *BE.BOP 2012. Somapolitica Europei negre*. Asta se petrece concomitent cu propria mea cercetare asupra reprezentării femeii negre și *mestiza* [metise] caraibiene, în cinematografia mexicană și spaniolo-caraibiană a anilor 1940–1950. În aceste filme am găsit deseori corelația dintre Rîsul Alb, rasializarea și sexualizarea corpului femeii negre și *mestiza*. Un caz specific poate fi observat în filmul mexican *Angelitos negros* [Îngerășii negri] (1948), în care Belén, o *mestiza* în mod *vizibil* neagră⁴⁹, un copil traumatizat, încearcă să treacă drept albă, aplicînd cu inocență pudră albă pe fața ei și fugind la mama; aceasta izbucnește în rîs, cu cinism. Acest episod de Rîs Alb Genocidal e rezultatul a patru ani (Belén are 4 ani) de abuzuri și respingeri, în care mama ajunge în punctul de a-și nega maternitatea în fața unei prietene albe, în timp ce laudă copilul blond al acesteia. Ea nu știe că ea însăși e neagră, însă nu neagră în mod *vizibil*, astfel că ea își presupune albitatea și își aplică privilegiul alb asupra propriului său copil. Episodul Rîsului Alb Genocidal e urmat de abandonarea copilului, părăsirea casei și, în cele din urmă, uciderea accidentală a menajerei sale negre, care, fapt din nou știut de ea, era de fapt mama sa. Sînt pe cale să fac legătura între „plăcerea și rîsul alb” al lui Dullay și „viețile dispensabile” ale lui Mignolo în raport cu multe dintre prezentările de la *BE.BOP 2012* și proiectiile sale. De exemplu, documentarul fantastic al lui Jean-Marie Teno, *Le Malentendu colonial* (2004), cercetează amănunțit rolul bisericii protestante germane în trivializarea genocidului Herero-Nama. Analiza mea nu e lipsită de experiență personală: ca femeie dominicană ce trăiește în Olanda de zece ani, rasializarea și sexualizarea sînt înscrise în modul în care albi își execută glumele rasiste „inofensive” de zi cu zi – aceasta e pîinea de fiecare zi în context olandez. Rasializarea oamenilor negri (Zwarte Piet), suprasexualizarea și subjugarea lor pentru a-i face să stea „la locul lor” ca „rasă inferioară” (tortul lui Makode Linde) nu sînt nimic altceva decît perpetuarea colonialității și a ideologiilor sale, inerent suprematist-*albe*. Rîsul Alb e genocidal pentru că menține intacte presupunerile despre universalitatea „superiorității” albe și ideea „inferiorității” oamenilor din Sudul Global. Acestea sînt întocmai baze-

inherent *white* supremacist ideologies. White Laughter is genocidal because it keeps in place the assumptions about the universality of white “superiority” and the notion of Global-South people’s “inferiority”. These are the very foundations on which colonialism, slavery, imperialism, capitalism, that is: modernity/coloniality stand as universal genocidal machines. I want to theorize Genocidal White Laughter in the context of cultural production and performative practices and honoring the decolonial option, my intention is to detect the moments where White Laughter serves its genocidal tendencies towards what José-Manuel Barreto calls “the idea of annihilation”⁴³ and delink from it. As Mignolo puts it: “The decolonial turn is the opening and the freedom from the thinking and the forms of living (economies-other, political theories-other), the cleansing of the coloniality of being and of knowledge; the de-linking from the spell of the rhetoric of modernity, from its imperial imaginary articulated in the rhetoric of democracy.”⁴⁴ This process of “cleansing of the coloniality of being and the coloniality of knowledge” is also described by Robbie Shilliam as a “collective self-healing . . . Healing requires an aesthetic that is not immanent to colonial violence or white supremacy but transgressive of it, perhaps transcendent to it”⁴⁵, that means that a Decolonial Aesthetics is also inspired by healing. Therein, to delink from Genocidal White Laughter we need to detect its genesis and its complicity with world histories of genocide in their relation with culturally produced and reproduced images of the “dispensable lives” constructed as “Others”. Black peoples, for example, have been constructed by Western Eurocentric *white* supremacists intellectuals and scientists as genocidal laughter material. Our challenge as decolonial thinkers and creators is to delink from this demeaning images by means of cleansing and/or healing from the “coloniality of being”, a term which “emerged in discussions of a diverse group of scholars doing work on coloniality and decolonization”⁴⁶ Nelson Maldonado Torres points out how “The coloniality of Being raises the challenge of connecting the genetic, the existential, and the historical dimensions where Being shows most evidently its colonial side and its fractures”.⁴⁷ Vázquez’s “humbling of modernity” may well be put in place as a contributor to Shilliam’s “healing” and Mignolo’s “cleansing” in order to detect and delink *off* Genocidal White Laughter.

Notes:

- Text initially published in *Social Text*, January 2013, Walter Mignolo and Rolando Vázquez (eds.), *Decolonial Aesthetics Dossier*, http://www.socialtextjournal.org/periscope/
- As Enrique Dussel puts it: “Modernity is, for many (for Jürgen Habermas or Charles Taylor) an essentially or exclusively European phenomenon. In these lectures, I will argue that modernity is, in fact, a European phenomenon but one constituted in a dialectical relation with a non-European alterity that is its ultimate content. Modernity appears when Europe affirms itself as the ‘center’ of a world history that it inaugurates: the ‘periphery’ that surrounds this center is consequently part of its self-definition. The occlusion of this periphery (and of the role of Spain and Portugal in the formation of the modern world system from the late fifteenth to the mid-seventeenth centuries) leads the major contemporary thinkers of the ‘center’ into a Eurocentric fallacy in their understanding of modernity. If their understanding of the genealogy of modernity is thus partial and provincial, their attempts at a critique or defense of it are likewise unilateral and, in part, false.” Enrique Dussel, “Eurocentrism and Modernity: Introduction to the Frankfurt Lectures”, in John Beverley, José Oviedo, and Michael Aronna (eds.), *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham, Duke University Press, 1995, pp. 65–77. Quoted in Walter Mignolo, *Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-Coloniality*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 53.
- Rajagopalan Radhakrishnan, “Ethnicity in an Age of Diaspora”, *Transition* #54, November 1991.

le pe care colonialismul, sclavia, imperialismul, capitalismul, adică: modernitatea/colonialitatea sînt mașinării universale ale genocidului. Vreau să teoretizez Rîsul Alb Genocidal în contextul producției culturale și al practicilor performative și, pentru a onora opțiunea decolonială, intenția mea e de a detecta momentele în care Rîsul Alb servește tendințelor sale genocidale, pentru a realiza desprinderea de ceea ce José-Manuel Barreto numește „idea anihilării”^{.50} Așa cum se exprimă Mignolo: „Țumura decolonială e deschiderea și eliberarea de gîndirea și formele de existență (alte economii, alte teorii politice), curățarea de colonialitatea ființei și cunoașterii; desprinderea de vraja retoricii modernității, de imaginarul său imperial articulat în retorica democrației”^{.51} Acest proces de „curățare de colonialitatea ființei și cunoașterii“ e descris și de Robbie Shilliam, ca o „vindecare de sine colectivă [...] Vindecarea presupune o estetică ce nu e imanentă violenței coloniale ori supremației albe, ci care o transgresează, probabil o transcende”^{.52} Aceasta înseamnă că o estetică decolonială e inspirată și de vindecare.

În această privință, pentru a ne disocia de Rîsul Alb Genocidal trebuie să-i detectăm geneza și complicitatea sa cu istoriile genocidului din lume, în raportul lor cu imaginile, produse și reproduse cultural, ale „vieților dispensabile” construite ca fiind „Ceilalți”. De exemplu, oamenii negri au fost construiți de intelectuali și oamenii de știință supremațiști *albi* occidentali eurocentrici ca material pentru rîsul genocidal. Provoacărea noastră în calitate de gînditori și creatori decoloniali e să ne disociem de aceste imagini denigratoare prin intermediul curățării și/sau vindecării de „colonialitatea ființei”, un termen ce „a apărut în discuțiile unui grup divers de universitari ce lucrau asupra colonialității și decolonizării”^{.53} Nelson Maldonado Torres indică modul în care „Colonialitatea Ființei aduce provocarea de a conecta geneticul, existențialul și dimensiunile istorice în care Ființa își arată în mod evident latura sa colonială și fracturile acesteia”^{.53} „Umilirea modernității“ a lui Vázquez își poate la fel de bine găsi locul ca o contribuție la „vindecarea” lui Shilliam și „curățarea” lui Mignolo, pentru a detecta și a ne desprinde de Rîsul Alb Genocidal.

Traducere de Anca Bumb

Note:

- Somapolitică: „body politics”, în engleză în original. Conceptul se opune celui de egopolitică, specific formelor cunoașterii bazate pe suveranitatea politică a subiectului european, și face parte, alături de geopolitică, din arhitectura conceptuală a gîndirii decoloniale. Somapolitica face posibil dialogul epistemic cu culturi pentru care diviziunile dintre natură și cultură, suflet și corp, minte și corp nu au sens ori nu sînt absolute, ori cu subiecți precum imigranții sau descendenții diasporici, a căror rezistență sau memorie culturală e transmisă în forme care nu sînt bazate pe scrierea alfabetică. Vezi Walter D. Mignolo, „Colonialitatea: partea mai întunecată a modernității”, *IDEA artă + societate* #33–34, 2009, p. 175–187. (*N. red.*)

- Text publicat inițial în *Social Text*, ianuarie 2013, Walter Mignolo și Rolando Vázquez (ed.), *Decolonial Aesthetics Dossier*, <http://www.socialtextjournal.org/periscope/>

- După cum spune Enrique Dussel: „Modernitatea e pentru mulți (pentru Jürgen Habermas ori Charles Taylor) un fenomen esențial ori exclusiv european. În aceste prelegeri voi susține că modernitatea e, de fapt, un fenomen european, însă unul format într-o relație dialectică cu o alteritate noneuropeană ce constituie la capăt de linie conținutul său. Modernitatea apare atunci cînd Europa se afirmă pe sine drept «centru» al istoriei mondiale pe care o inaugurează: în consecință, «periferia» ce înconjoară centrul e parte a acestei autodefiniri. Excluderea acestei periferi (și a rolului Spaniei și Portugaliei în formarea sistemului mondial modern de la finele secolului al cincisprezecelea pînă la jumătatea secolului al șaptesprezecelea) îi conduce pe marii gînditori contemporani ai «centrului» la eroarea eurocentrică în conceperea modernității. Dacă astfel concepția lor despre genealogia modernității este parțială și provincială, încercările lor de critică ori de apărare a ei sînt deopotrivă unilaterale și, în parte, false”. Enrique Dussel, „Eurocentrism and Modernity: Introduction to the Frankfurt Lectures”, in John Beverley, José Oviedo și Michael Aronna (ed.), *The Postmodernism Debate in Latin America*, Durham, Duke University Press, 1995, p. 65–77. Citat de Walter Mignolo, *Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-Coloniality*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 53.

- Rajagopalan Radhakrishnan, „Ethnicity in an Age of Diaspora”, *Transition* #54, noiembrie 1991.

- Alexander Weheliye, „The Grooves of Temporality”, *Public Culture*, 17(2), p. 324.

- Alexander Weheliye, „The Grooves of Temporality”, *Public Culture*, 17(2), p. 324.

- Krista Thompson, “Youth Culture, Diasporic Aesthetics and the Art of Being Seen in the Bahamas”, *African Arts*, Spring 2011, p. 38.

- Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, *Framework*, no. 36, 1989.

- “When Du Bois first introduces the ‘Sorrow Songs’ in ‘Forethought’, he links them directly to the souls of black folk: ‘Before each chapter, as now printed, stands a bar of the Sorrow Songs – some echo of haunting melody from the only American music which welled up from *black souls* in the dark past’ (W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Chicago, 1903 (1989), 2; emphasis mine). Moreover, in the ‘Afterthought’ to *Souls*, Du Bois asks his readers to ‘Hear [his] cry’ (217), and the best way to *hear* the souls of black folk, as Du Bois remarks at the end of the first chapter, ‘Of Our Spiritual Strivings’, is to is to listen to the ‘Sorrow Songs’ (12). Du Bois does not ask his readers to view or see the souls of black folk, but instead he writes so ‘that men may listen to the souls of black folk,’” Weheliye, p. 319.

- Kobena Mercer, “Diaspora Aesthetics and Visual Culture”, in Harry Justin and Ian Kennell Jackson (eds.), *Black Cultural Traffic: Cross-roads in Global Performance and Popular Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, pp. 141–161.

- “So let’s say goodbye to easy and comfortable generalizations, Iain to rest among the ashes of the suspension of disbelief. We are the invaders and squatters of the *modern art plantations* that drive us to and beyond the brink of sanity and the sanitarium and the sanitized.” “Nets have many holes”, performance by T. Martinus and Glenda Martinus with Quinsy Gario, 2012.

- Antonio Benítez Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham, Duke University Press, 1998.

- “There are at least two different ways of thinking about ‘cultural identity’. The first position defines ‘cultural identity’ in terms of one, shared culture, a sort of collective ‘one true self’, hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‘selves’, which people with a shared history and ancestry hold in common. Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as ‘one people’, with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history. This ‘oneness’, underlying all the other, more superficial differences, is the truth, the essence, of ‘Caribbeanness’, of the black experience. It is this identity which a Caribbean or black diaspora must discover, excavate, bring to light and express through cinematic representation.” Hall, p. 223.

- Agustín Lao Montes, „Hilos Descoloniales: Trans-localizando los espacios de la Diáspora Africana”, *Tabula Rasa* (Bogotá, Colombia), no. 7, July–December 2007, p. 55.

- Adolfo Albán Achinte, „Comida y colonialidad”, *CALLE14* (Bogotá, Colombia), vol. 4, no. 5, 2010, p. 20.

- Stuart Hall, quoted in Mercer, op. cit.

- See Walter Mignolo’s and Simmi Dullay’s notes on *Black Europe Body-Politics* in the dossier.

- Peo Hansen and Stefan Jonsson, “Bringing Africa As A ‘Dowry To Europe’”, *Interventions*, 13:3, 2011, pp. 443–463.

- “... Mammy would not tell the president nor his men her tale for it was not hers; she was no hero. It was a tale of cooperative action; it was a community tale. We made it happen.” Erna Brodber, *Louisiana: A novel*, London, New Beacon Books, 1994, p. 161.

- “Lena Adelsohn Liljeroth Cake Controversy: Swedish Minister of Culture Slammed for ‘Racist’ Cake”, *The Huffington Post*, 17.04.2012.

- Jocelyn Valton, “Art in the Caribbean: A Way to Defy History. Jocelyn Valton in Conversation with Simon Njami”, in Nancy Hoffmann and Frank Verputten (eds.), *Who More Sci-Fi Than Us: Contemporary Art from the Caribbean*, exhibition catalogue, Kunsthal Kade, Amersfoort, Kit Publishers, 2012, p. 139.

- Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán*, La Habana, Cuba, Fondo Cultural del ALBA, 2000.

- Krista Thompson, „Youth Culture, Diasporic Aesthetics and the Art of Being Seen in the Bahamas”, *African Arts*, primăvara 2011, p. 38.

- Stuart Hall, „Cultural Identity and Diaspora”, *Framework*, nr. 36, 1989.

- „Cînd Du Bois introduce pentru prima dată «Sorrow Songs» [Cîntecele suferinței] în «Forethought», el le *leagă în mod direct de sufletele oamenilor negri*: «Fiecare capitol tipărit e precedat de un acord din *Sorrow Songs* – un oarecare ecou al unei melodii tulburătoare din singura muzică americană ce a irupt din *sufletele negre* într-un trecut întunecat» (W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Chicago, 1903 (1989), 2; sublinierea îmi aparține). Mai mult decît atît, în «Afterthought» la *Souls*, Du Bois le cere cititorilor săi să „Audă plînsetul [său]” (217), iar cel mai bun mod de a *auzi* sufletele oamenilor negri, așa cum remarcă Du Bois la sfîrșitul primului capitol, «Of Our Spiritual Strivings», e să ascuți «Sorrow Songs» (12). Du Bois nu le cere cititorilor săi să privească ori să vadă sufletele oamenilor negri, în schimb, el scrie pentru ca «oamenii să poată asculta sufletele oamenilor negri».” Weheliye, p. 319.

- Kobena Mercer, “Diaspora Aesthetics and Visual Culture”, in Harry Justin și Ian Kennell Jackson (ed.), *Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 141–161.

- „Așa că hai să ne luăm rămas-bun de la generalizările facile și confortabile, lăsate în cenușa neîncrederii suspendate. Noi sîntem invadatorii și squatterii *plantațiilor artei moderne* ce ne împing la și dincolo de limita sănătății mentale și a sanatorului ori a sanitarizării.” „Nets have many holes”, performance de T. Martinus și Glenda Martinus, în colaborare cu Quinsy Gario, 2012.

- Antonio Benítez Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham, Duke University Press, 1998.

- „Există cel puțin două modalități diferite de a gîndi «identitatea culturală». Prima poziție definește «identitatea culturală» în termenii unei culturi singulare împărțășite, un fel de «identitate autentică singulară» colectivă, ascunsă înăuntrul multor altor «identități», mult mai superficiale ori impuse în mod artificial, pe care oamenii cu o istorie ori o descendență împărțășită o au în comun. Conform acestei definiții, identitățile noastre culturale reflectă experiențele istorice comune și codurile culturale împărțășite ce ne conferă nouă, ca «popor unitar», cadrele de referință și de sens invariabile și continue dedesubtl diviziunilor schimbătoare și al vicisitudinilor istoriei noastre actuale. Această «unitate», ce stă la baza tuturor celorlalte diferențieri mai superficiale, e adevărul, esența, «caribbeanismul» experienței negre. Această identitate e cea pe care un caraibian ori o diasporă de culoare trebuie să o descopere, să o excaveze, să o scoată la lumină și să o exprime prin reprezentările cinemactice.” Hall, p. 223.

- Agustín Lao Montes, „Hilos Descoloniales. Trans-localizando los espacios de la Diáspora Africana”, *Tabula Rasa* (Bogotá, Columbia), nr. 7, iulie-decembrie 2007, p. 55.

- Adolfo Albán Achinte, „Comida y colonialidad”, *CALLE14* (Bogotá, Columbia), vol. 4, nr. 5, 2010, p. 20.

- Stuart Hall, citat în Mercer, *op. cit.*

- Vezi însemnările lui Walter Mignolo și Simmi Dullay despre *Somapolitica Europei negre*, în acest dosar.

- Peo Hansen și Stefan Jonsson, „Bringing Africa As A ‘Dowry To Europe’”, *Interventions*, 13:3, 2011, p. 443–463.

- „... Mammy nu a vrut să îi spună povestea ei nici președintelui, nici oamenilor săi, întrucît aceasta nu era a sa; ea nu era un erou. Era povestea unei acțiuni cooperative; era o poveste a comunității. Noi am făcut-o posibilă.” Edna Brodber, *Louisiana: A novel*, London, New Beacon Books, 1994, p. 161.

- Mișcarea literară și teoretică *Négritude* a fost fondată la Paris în anii 1930 de trei intelectuali imigranți proveniți din colonii diferite ale Franței, din Africa și Caraibe, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor și Léon Damas, ca expresie a solidarității și rezistenței comune împotriva rasismului colonial, prin transformarea insultei uzuale din limba franceză într-o valorizare pozitivă autonomă. Cuvîntul a fost introdus în limba franceză de Aimé Césaire în jurnalul mișcării l'Étudiant noire și folosit pe larg în poemul-carte *Cahier d'un retour au pays natal* (1938–1939). (*N. red.*)

- „Lena Adelsohn Liljeroth Cake Controversy: Swedish Minister of Culture Slammed for ‘Racist’ Cake”, *The Huffington Post*, 17.04.2012.

- Jocelyn Valton, „Art in the Caribbean: A Way to Defy History. Jocelyn Valton in Conversation with Simon Njami”, in Nancy Hoffmann și Frank Verputten (ed.), *Who More Sci-Fi Than Us: Contemporary Art from the Caribbean*, catalogul expoziției, Kunsthal Kade, Amersfoort, Kit Publishers, 2012, p. 139.

- Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán*, La Habana, Cuba, Fondo Cultural del ALBA, 2000.

- Der Tagesspiegel*, 24.09.2007, p. 25.

- Olufemi Taiwo, „Exorcising Hegel's ghost: Africa's challenge to philosophy”, *African Studies Quarterly* #4, 1997.

- Emmanuel Chukwudi Eze, „The Color of Reason: The Idea of ‘Race’ in Kant’s Anthropology”, in E. C. Eze (ed.), *Postcolonial African Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997.

- E un fapt unanim cunoscut că I. Kant nu și-a părăsit niciodată orașul-port. Königsberg (nici măcar pentru a vizita Berlinul!), și că și-a pregătit seminariile antropologice și estetice din transcrierile interacțiunilor sale cu marinari, așa cum o demonstrează cu acuratețe riguroasă cercetarea lui Emmanuel Chukwudi Eze. Aces-

- Der Tagesspiegel*, 24.09.2007, p. 25.

- Olufemi Taiwo, “Exorcising Hegel’s ghost: Africa’s challenge to philosophy”, *African Studies Quarterly* #4, 1997.

- Emmanuel Chukwudi Eze, “The Color of Reason: The Idea of ‘Race’ in Kant’s Anthropology”, in E. C. Eze (ed.), *Postcolonial African Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997.

- It is common knowledge that Kant never abandoned his port city of Königsberg (not even to visit Berlin!) and prepared his anthropological and aesthetics lectures from transcriptions of his interactions with sea-men, as Emmanuel Chukwudi Eze research establishes with rigorous accuracy. These oral registers, based on the mythologies pululating in the imaginaries of the plantation economy, are the basis of the “universal” character of European art as we know it until today. Welcome to decoloniality Simon Njami!

- Eze, op. cit.

- Lewis R. Gordon, “Fanon and Development: A Philosophical Look”, in Lansana Keita (ed.), *Philosophy and African Development: Theory and Practice*, Dakar, CODESRIA, 2011.

- Ngũgĩ wa Thiong’o, *Globalectics: Theory and the Politics of Knowing*, New York, Columbia University Press, 2012.

- G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, translation by J. Jibree, New York, Dover, 1956, p. 93.

- See: <http://wysinger.homestead.com/berlinconference.html/>

- Dullay, M.A. thesis, 2010, p. 28.

- See: <http://zwartepietisracisme.tumblr.com/>

- “The basic thesis is the following: ‘modernity’ is a European narrative that hides its darker side, ‘coloniality’. Coloniality, in other words, is constitutive of modernity – there is no modernity without coloniality.” Walter D. Mignolo, *Coloniality: The Darker Side of Modernity*, originally published with the title “Coloniality and Modernity/Rationality”, *Cultural Studies*, vol. 21, #2–3, 2007, pp. 155–167.

- “Decolonial Aesthetics Manifesto”, *IDEA arts + society* #39, 2011, pp. 89–91; <http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>

- “Subjectivities have been formed under the naturalization of dispensability of human lives in the frame of the colonial matrix of power. During the period of heavy slave trade lives made dispensable for economic reasons implied that the people involved in slave trade or benefiting directly or indirectly from it, did not subjectively care. And if they did not care it was because either they accepted that Africans were not quite human or did not care because they were getting used to accepting the fact that there are human lives who are just as dispensable as human beings even though necessary as workers, be they enslaved, servants or employed at minimum wage.” Cf. Walter D. Mignolo, “Dispensable and Bare Lives: Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity”, *Human Architecture: Journal of The Sociology of Self-Knowledge*, 7, 2, 2009, pp. 69–88, 78.

- “Decolonial Aesthetics Manifesto”.

- “Germany is one of the countries in which a public consciousness about the crimes of the past is more advanced. For more than sixty years Germany has dealt with the dark side of its history by an examination of Nazi atrocities, a process that it is often called *Vergangenheitsbewältigung*. A similar practice of remembering and analizing the past has been advanced in relation to the crimes committed under the communist regime of East Germany. Such a collective ‘soul-searching’ process has effects in the self-conception of the nation, its main rationale being that of functioning as a warning about something that happened and should not, and cannot, happen again. Yet, a similar attempt at reaching a truthful account of the events has not been made in relation to the brutalities carried out by the German Empire during the times of the Second Reich. The killing of hundreds of thousands of human beings in German East Africa, today’s Tanzania, and the genocide of the Herero and Nama in German South-West Africa, today’s Namibia, remain unknown, hidden and forgotten. This is not only the case of Germany, but it is also a common feature

te declarații orale, bazate pe mitologiile ce poluează imaginarul economiei plantației, sînt fundamentul caracterului „universal” al artei europene, așa cum o știm pînă în ziua de azi. Bine ai venit în decolonialism, Simon Njami!

27. Immanuel Kant, *Opere. Observații asupra sentimentului de frumos și sublim. Note la Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, traducere de Rodica Croitoru, s.l. [București], ALL. s.a. [2008], p. 94. *(N. red.)*

28. Eze, *op. cit.*

29. Lewis R. Gordon, „Fanon and Development: A Philosophical Look”, in Lansana Keita (ed.), *Philosophy and African Development: Theory and Practice*, Dakar, CODESRIA, 2011.

30. Vévé: simboluri voodoo folosite în Haiti, prin care s-au continuat tradiții religioase de dinaintea traficului transatlantic de sclavi. *(N. red.)*

31. Ngũgĩ wa Thiong’o, *Globalectics: Theory and the Politics of Knowing*, New York, Columbia University Press, 2012.

32. G. W. F. Hegel, *The Philosophy of History*, traducere de J. Jibree, New York, Dover, 1956, p. 93 [*Prelegeri de filosofie a istoriei*, traducere de Petru Drăghici, București, Humanitas, 1997].

33. „Minstrel performances”: un tip de spectacol de comedie apărut în Statele Unite între 1830 și 1920, care a devenit pentru o perioadă importantă cea mai populară artă dramatică la nivel național. Se baza pe caricaturizarea rasistă a sclavilor de plantație în câteva stereotipuri, interpretarea fiind asigurată de actori albi cu machiaj negru. *(N. red.)*

34. „Aunt Jemima”: nume de firmă de alimente pentru micul dejun, de mare succes în Statele Unite, fondată la sfîrșitul secolului XIX; numele provine de la unul dintre personajele stereotipice ale spectacolelor *minstrel*. *(N. red.)*

35. Vezi: http://wysinger.homestead.com/berlinconference.html/

36. Dullay, teză de masterat, 2010, p. 28.

37. Frantz Fanon, *Piele neagră, măști albe*, traducere de Vasi Ciubotariu, Cluj, Tact, 2011, p. 204. *(N. tr.)*

38. Vezi: http://zwartepietisracisme.tumblr.com/

39. „Premisa e următoarea: «modernitatea» e o narațiune europeană ce își ascunde latura întunecată, «colonialitatea». Cu alte cuvinte, colonialitatea e constitutivă modernității – nu există modernitate fără colonialitate.” Vezi Walter D. Mignolo, „Colonialitatea: partea mai întunecată a modernității”, *IDEA artă + societate* #33–34, 2009, p. 175–187.

40. „Manifestul esteticii decoloniale”, *IDEA artă + societate* #39, 2011, p. 89–91 ; http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/

41. „Subiectivitățile s-au format sub naturalizarea dispensabilității vieților umane în cadrul matricei coloniale de putere. În perioada apogeeului comerțului cu sclavi, viețile dispensabile din rațiuni economice presupuneau că oamenilor implicați în comerțul cu sclavi ori care beneficiază în mod direct sau indirect de pe urma lui nu le pasă în mod subiectiv. Și dacă nu le păsa era întrucît fie ei acceptau că africanii nu erau tocmai oameni ori nu le păsa fiindcă se obișnuiseră să accepte faptul că există vieți umane ce sînt deopotrivă dispensabile ca ființe umane chiar dacă necesare ca muncitori, fie ei sclavi, servitori ori angajați pe un salariu minim.” Cf. Walter D. Mignolo, „Dispensable and Bare Lives: Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity”, *Human Architecture: Journal of The Sociology of Self-Knowledge*, 7, 2, 2009, p. 69–88, 78.

42. „Manifestul esteticii decoloniale”.

43. „Germania e una dintre țările în care conștiința publică cu privire la crimele trecutului e mai avansată. Timp de mai bine de șaizeci de ani, Germania s-a confruntat cu latura întunecată a istoriei sale printr-o examinare a atrocităților naziste, un proces ce e deseori numit *Vergangenheitsbewältigung*. O practică similară de rememorare și examinare a trecutului a fost înaintată în raport cu crimele comise sub regimul comunist al Germaniei de Est. Un asemenea proces colectiv de «introspecție» are repercusiuni în conștiința de sine națională, rațiunea sa de a fi esențială fiind aceea de a funcționa ca un avertisment a ceva ce s-a întîmplat și nu ar mai trebui, nu mai poate să se întîmple iar. Cu toate acestea, o încercare similară de a ajunge la o relatare fidelă a evenimentelor nu s-a produs în ce privește brutalitățile comise de Imperiul German pe durata celui de-al Doilea Reich. Masacrarea a sute de mii de oameni în Africa de Est germană, Tanzania de azi, și genocidul popoarelor Herero și Nama în Africa de Sud-Vest germană, Namibia de azi, rămîn necunoscute, ascunse și uitate. Asta nu e doar în cazul Germaniei, ci e o trăsătură comună a tuturor puterilor coloniale moderne și contemporane. Care e măsura și profunzimea, dacă e vreuna, a conștiinței popoarelor din Germania, Spania, Portugalia, Marea Britanie, Olanda, Franța, Belgia, Italia, SUA și China în ce privește barbaria și crimele comise de-a lungul secolelor de imperialism modern în America, Africa ori Asia?” José-Manuel Barreto, „The Politics of Amnesia: The Herero-Nama Genocide in the Context of European and German Strategies of Denial”, in Alanna Lockward și Walter Mignolo (ed.), *Catalogue for BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics*, Berlin, 2012, p. 28.

44. „Gardienii de la Shark Island și din alte lagăre au fost implicați în științele rasiale ce au fost inițial utilizate pentru a justifica războiul, soldații au început comerțul cu craniile oamenilor Herero și Nama morți, vînzîndu-le savanților, muzeelor și universităților din Germania. Practica era într-aît de răspîndită, încît a fost produsă

in all modern and contemporary colonial powers. Which is the extend and depth, if any, of the consciousness of the peoples of Germany, Spain, Portugal, Great Britain, Holland, France, Belgium, Italy, the USA and China about the barbarism and crimes committed alongside of centuries of modern imperialism in America, Africa or Asia?” José-Manuel Barreto, “The Politics of Amnesia: The Herero-Nama Genocide in the Context of European and German Strategies of Denial”, in Alanna Lockward and Walter Mignolo (eds.), *Catalogue for BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics*, Berlin, 2012, p. 28.

37. “The guards of Shark Island and other camps became involve in the racial sciences that had originally being used to justify the war, soldiers begun to trade in the skulls of dead Herero and Nama people, selling them to scientist, museums and universities back in Germany. The practice was so widespread that this postcard was produced showing soldiers packing the skulls. But these horrific pictures are of the seven heads of Nama prisoners, probably from Shark Island, they were preserved, numbered and labeled as Hottenttotte, the German name for the Nama. They were then studied by race scientists who had being inspired by the theories of a German geneticist called Eugen Fischer who’s ideas were to influence not just the Second Reich but also the Third. . . . By measuring skulls, facial feautres and eye color, Fischer and his proteges saw to prove that the native peoples of Africa where not just inferior but as he put it animals, the racial theories that have being used to justify the genocide where now being advanced by the human remains of its victims. By 1908 the concentration camps where finally shut down, three quarters of the Herero, 65,000 people had being killed, half of all the Nama people had also being exterminated, across the country hundreds of villages stood empty and German Southwest Africa finally belonged to the Germans. . . . The last of the Herero and Nama where literally sold off to the German farmers as slaves. Even today there are those who remember the years of enslavement.” Excerpts from the documentary *Namibia-Genocide and the Second Reich*, BBC Bristol, 2005. Research by Abby d’Arcy Hughes, produced and directed by David Olusoga.

38. Eric Van Grasdorff, Nicolai Röschert, and Firoze Manji, “Unbearable silence, or How not to deal with your colonial past”, March 20, 2012, *Pambazuka News*, 577, “Special Issue: Germany and genocide in Namibia”.

39. Alanna Lockward, “Decolonial Diasporic Aesthetics: Black German Body Politics”, in Lockward and Walter, p. 9.

40. Manuela Boatcă, “The mark of the non-modern: Citizenship as ascribed inequality in the global age”, in Lockward and Mignolo, p. 16.

41. Allochtoon (plural: allochtonen) is a Dutch word (from Greek *ἀλλόχθων*, from *ἄλλος* (allos), other, and *χθών* (chthōn) earth/land), literally meaning “originating from another country”. It is the opposite of the word *autochtoon* (in English, “autochthonous” or “autochthone”; from Greek *αὐτόχθων*, from *αὐτός* (autos), self and again *χθών*) literally meaning “originating from this country”.

42. I am using *visibly* Black in relation to “visibly black” in Marco Polo Hernandez Cuevas, *The Erasure of the African Element of Mestizaje in Modern Mexico: The coding of visibly black mestizos according to white aesthetics in and through the discourse on nation during the cultural phase of the Mexican revolution 1920–1968*, where he speaks of visibly black *mestizos/as* and visibly black Mexicans contesting the idea that *mestizaje* (the mixture of “races”) in Mexico is based on indigenous and white European roots only, wherefrom the African element is excised. The “visibly black” Mexicans refers to Black Mexicans who are mix-raced and yet “visibly black”, that is blackness is present in Mexican *mestizaje* whether it is visible or not, which is indeed the case.

43. José-Manuel Barreto, “Human Rights and the Buried Crimes of Modernity”, in P. Singh and V. Kanwar, *Critical International Law: Post-Realism, Post-Colonialism and Transnationalism*, New Delhi, Oxford University Press, forthcoming.

44. Walter D. Mignolo, “Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto”, in *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(2), Fall 2011, p. 48.

45. http://robbieshilliam.wordpress.com/2012/06/04/decolonial-aesthetics-at-be-bop-black-europe-body-politics.

o vedere ce arăta soldați care împachetau craniile. Însă aceste imagini oribile sînt cu cele șapte capete ale prizonierilor Nama, probabil din Shark Island, conservate, numerotate și etichetate ca Hottenttotte, denumirea germană pentru Nama. Ulterior ele au fost studiate de oamenii de știință rașiți inspirați de teoriile geneticianului german Eugen Fischer, ale cărui idei aveau să influențeze nu doar cel de-al Doilea Reich ci și pe al Treilea. [...] Prin măsurarea craniilor, a trăsăturilor faciale și a culorii ochilor, Fischer și discipolii săi urmăreau să demonstreze că populațiile indigene din Africa nu erau doar inferioare, ci, în formularea sa, animale. Teoriile rasiale ce au fost utilizate pentru a justifica genocidul erau acum înaintate de rămășițele umane ale victimelor sale. Pînă în 1908, lagărele de concentrare au fost în cele din urmă închise, trei sferturi din populația Herero, 65.000 de oameni, au fost uciși, jumătate din întreaga populație Nama a fost, de asemenea, exterminată, pe tot cuprinsul țării sute de sate au rămas goale și Africa de Sud-Vest aparținea în cele din urmă germanilor. [...] Ultimii dintre Herero și Nama au fost literalmente vînduți ca sclavi fermierilor germani. Pînă și astăzi mai sînt dintre cei care își amintesc anii sclaviei.” Extrase din documentarul *Namibia-Genocide and the Second Reich*, BBC Bristol, 2005. Cercetare întreprinsă de Abby d’Arcy Hughes, documentar produs și regizat de David Olusoga.

45. Eric Van Grasdorff, Nicolai Röschert și Firoze Manji, “Unbearable silence, or How not to deal with your colonial past”, 20 martie 2012, *Pambazuka News*, 577, „Special Issue: Germany and genocide in Namibia”.

46. Alanna Lockward, “Decolonial Diasporic Aesthetics: Black German Body Politics”, in Lockward și Mignolo, p. 9.

47. Manuela Boatcă, “The mark of the non-modern: Citizenship as ascribed inequality in the global age”, in Lockward și Mignolo, p. 16.

48. Allochtoon (plural: allochtonen) e un cuvînt olandez (din grecescul *ἀλλόχθων*, din *ἄλλος* (allos), altul, și *χθών* (chthōn), pămînt/teritoriu), însemnînd literalmente „originar dintr-o altă țară”. Este contrarul cuvîntului *autochtoon* (în engleză, „autochthonous” ori „autochthone”; din grecescul *αὐτόχθων*, din *αὐτός* (autos), sine și iar *χθών*), însemnînd literalmente „originar din această țară”.

49. Folosesc „vizibil negru” în raport cu „vizibil negru” după Marco Polo Hernandez Cuevas, *The Erasure of the African Element of Mestizaje in Modern Mexico: The coding of visibly black mestizos according to white aesthetics in and through the discourse on nation during the cultural phase of the Mexican revolution 1920–1968*, în care el vorbește de *mestizos/as* în mod vizibil negri și mexicani vizibil negri care contestă ideea că în Mexic *mestizaje* (amestecul „raselor”) e bazat doar pe origini indigene și europene albe, din care e eliminat elementul african. Mexicanii în mod „vizibil negri” se referă la mexicanii negri care sînt un mix rasial, și totuși în mod „vizibil negri”; cu alte cuvinte, negritudinea e prezentă în acest *mestizaje* mexican, fie că e vizibilă, fie că nu, așa cum e ea de altfel.

50. José-Manuel Barreto, “Human Rights and the Buried Crimes of Modernity”, in P. Singh și V. Kanwar, *Critical International Law: Post-Realism, Post-Colonialism and Transnationalism*, New Delhi, Oxford University Press, în curs de apariție.

51. Walter D. Mignolo, „Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto”, in *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(2), toamna 2011, p. 48.

52. http://robbieshilliam.wordpress.com/2012/06/04/decolonial-aesthetics-at-be-bop-black-europe-body-politics.

53. „Îi include pe Fernando Coronil, Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola, Edgardo Lander, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Freya Schiwy, Catherine Walsh și alții.” Nelson Maldonado Torres, „On The Coloniality of Being”, *Cultural Studies*, 21:2, p. 240–270, 263, nota 2.

54. *Ibid.*, p. 243.

46. “They include Fernando Coronil, Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola, Edgardo Lander, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Freya Schiwy, Catherine Walsh, and others.” Nelson Maldonado Torres, “On the Coloniality of Being”, *Cultural Studies*, 21:2, 2007, pp. 240–270, 263, note 2.

47. *Ibid.*, p. 243.

Resources:

BE.BOP 2012. BLACK EUROPE BODY POLITICS:

http://blackeuropebodypolitics.wordpress.com/

Announcement of *BE.BOP 2013. BLACK EUROPE BODY POLITICS*:

DECOLONIZING THE “COLD” WAR:

http://decolonizingthecoldwar.wordpress.com/

Alanna Lockward’s Art Labour Archives:

http://artlabourarchives.wordpress.com/

Websites of some of the participating artists:

http://zwartepietisracisme.tumblr.com/

http://teresadiaznerio.wordpress.com/

http://www.jeannetteehlers.dk/video.html/

http://www.ingridmwangi.de/

Robbie Shilliam’s blog:

http://robbieshilliam.wordpress.com/2012/06/04/decolonial-

aesthetics-at-be-bop-black-europe-body-politics/

Ballhaus Naunynstrasse: www.ballhausnaunynstrasse.de/

Dutch Art Institute: http://dutchartinstitute.eu/page/1635/shift-in-my-thinking/

Kade Museum: http://framerframed.nl/en/projecten/decolonial-

aesthetics-and-european-blackness/

Transart Institute Berlin:

http://transartinstitute.wordpress.com/2011/07/

Universidad de Cádiz: http://www.anglistik.uni-muenster.de/imperia/md/content/englischesseminar/es2009/

The Bioscope Johannesburg:

http://www.thebioscope.co.za/2012/04/05/black-europe-body-politics-screening-and-presentation-at-the-bioscope/

KwaZulu-Natal Arts Society:

http://kznsagallery.co.za/events/2012/April/black_europe_body_politics_film_screening.htm/

National Arts Gallery of Namibia:

http://www.africavenir.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=131765&cHash=954ac8d23647ac254c2afc7d1073219f/

șSelected Bibliography:

“Decolonial Aesthetics Manifesto”. *IDEA arts + society* #39, 2011, pp. 89–91; http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/

Albán Achinte, Adolfo. “Comida y colonialidad”. *CALLE14* (Bogotá, Colombia), vol. 4, no. 5, 2010.

Biko, Steve. *I Write What I Like*. With personal memoir by Alfred Stubbs. New York, Harper & Row, 1978.

Boyd, Amber. “Cartography”. http://www.qub.ac.uk/imperial/key-concepts/Cartography.htm/

Dullay, S. “Exploring Exile as Personal and Social Transformation Through Critical Reflection and Creative and Artistic Expression”. Unpublished. Eze, Emmanuel Chukwudi. “The Color of Reason: The Idea of ‘Race’ in Kant’s Anthropology”. In E. C. Eze (ed.), *Postcolonial African Philosophy*. Oxford, Blackwell Publishers, 1997.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Editions du Seuil, 1952. Gordon, Lewis R. “Fanon and Development: A Philosophical Look”. *Africa Development*, vol. 29, no. 1, 2004, pp. 71–94.

Hernández Cuevas, Marco Polo. *The Erasure of the African Element of Mestizaje in Modern Mexico: The coding of visibly black mestizos according to white aesthetics in and through the discourse on nation during the cultural phase of the Mexican revolution 1920–1968*.

Dutch Art Institute: <http://dutchartinstitute.eu/page/1635/shift-in-my-thinking/>

Kade Museum: <http://framerframed.nl/en/projecten/decolonial-aesthetics-and-european-blackness/>

Transart Institute Berlin: <http://transartinstitute.wordpress.com/2011/07/>

Universidad de Cádiz: <http://www.anglistik.uni-muenster.de/imperia/md/content/englischesseminar/es2009/>

The Bioscope Johannesburg: <http://www.thebioscope.co.za/2012/04/05/black-europe-body-politics-scree-ning-and-presentation-at-the-bioscope/>

KwaZulu-Natal Arts Society: http://kznsagallery.co.za/events/2012/April/black_europe_body_politics_film_screening.htm/

National Arts Gallery of Namibia:

[http://www.africavenir.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=131765&cHash=954ac8d23647ac254c2afc7d1073219f/](http://www.africavenir.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=131765&cHash=954ac8d23647ac254c2afc7d1073219f/)

Bibliografie selectivă:

„Manifestul esteticii decoloniale”. *IDEA artă + societate* #39, 2011, p. 89–91;

<http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>

Albán Achinte, Adolfo. “Comida y colonialidad”. *CALLE14* (Bogotá, Columbia), vol. 4, nr. 5, 2010.

Biko, Steve. *I Write What I Like*. Cu o autobiografie de Alfred Stubbs. New York, Harper & Row, 1978.

Boyd, Amber. „Cartography”. <http://www.qub.ac.uk/imperial/key-concepts/Cartography.htm/>

Dullay, S. „Exploring Exile as Personal and Social Transformation Through Critical Reflection and Creative and Artistic Expression”. Nepublicat.

Eze, Emmanuel Chuckwudi. „The Color of Reason: The Idea of ‘Race’ in Kant’s Anthropology”. In E. C. Eze (ed.), *Postcolonial African Philosophy*. Oxford, Blackwell Publishers, 1997.

Fanon, Frantz. *Piele neagră, măști albe*. Traducere de Vasi Ciubotariu, cu prefață de Ovidiu Țichindeleanu. Cluj, Tact, 2011.

Gordon, Lewis R. „Fanon and Development: A Philosophical Look”. *Africa Development*, vol. 29, nr. 1, 2004, p. 71–94.

Hernandez Cuevas, Marco Polo. *The Erasure of the African Element of Mestizaje in Modern Mexico: The coding of visibly black mestizos according to white aesthetics in and through the discourse on nation during the cultural phase of the Mexican revolution 1920–1968*. Teză de doctorat, University of British Columbia, 2001.

Lockward, Alanna și Walter Mignolo (ed.). *Catalogue to BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics*. Berlin, 2012.

Maldonado Torres, Nelson. „On the Coloniality of Being”. *Cultural Studies*, 21:2, 2007, p. 240–270.

Mignolo, Walter. „Coloniality and Modernity/Rationality”. *Cultural Studies*, vol. 21, #2–3, 2007, p. 155–167.

–. „Dispensable and Bare Lives: Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity”. *Human Architecture: Journal of The Sociology of Self-Knowledge*, 7, 2, 2009, p. 69–88.

–. „Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1(2), toamna 2011.

Olusoga, David și Casper Erichsen. *The Kaiser’s Holocaust: Germany’s Forgotten Genocide and the Colonial Roots of Nazism*. London, Faber and Faber, 2010.

Quijano, Aníbal. „Colonialitatea puterii, eurocentrism și America Latină”. Traducere de Ovidiu Țichindeleanu. *IDEA artă + societate* #33–34, 2009, p. 164–174.

Singh, P. și V. Kanwar (ed.). *Critical International Law: Post-Realism, Post-Colonialism and Transnationalism*. New Delhi, Oxford University Press. În curs de apariție.

Thiong’o, Ngũgĩ wa. *Globalectics: Theory and the Politics of Knowing*. New York, Columbia University Press, 2012.

Mao Tse Tung. *Quotations from Mao Tse Tung. Quotations from: 1927–1964*. Peking, Foreign Languages Press, 1966. Versiune online: Mao Tse Tung Internet Archive, 2000, transcript/adnotat de David Quentin și Brian Baggins: <http://www.marxists.org/reference/archive/mao/works/red-book>.

Ph.D. thesis, University of British Columbia, 2001.

Lockward, Alanna and Walter Mignolo (eds.). *Catalogue to BE.BOP 2012*.

Black Europe Body Politics. Berlin, 2012.

Maldonado Torres, Nelson. “On the Coloniality of Being”. *Cultural Studies*, 21:2, 2007, pp. 240–270.

Mignolo, Walter. “Coloniality and Modernity/Rationality”. *Cultural Studies*, vol. 21, #2–3, 2007, pp. 155–167.

–. “Dispensable and Bare Lives: Coloniality and the Hidden Political/Economic Agenda of Modernity”. *Human Architecture: Journal of The Sociology of Self-Knowledge*, 7, 2, 2009, pp. 69–88.

–. “Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(2), Fall, 2011.

Olusoga, David and Casper Erichsen. *The Kaiser’s Holocaust: Germany’s Forgotten Genocide and the Colonial Roots of Nazism*. London, Faber and Faber, 2010.

Quijano, Aníbal. “Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”. *Nepantla: Views from the South* 1.3, 2000, Duke University Press, pp. 533–556.

Singh, P. and V. Kanwar (eds.). *Critical International Law: Post-Realism, Post-Colonialism and Transnationalism*. New Delhi, Oxford University Press. Forthcoming.

Thiong’o, Ngũgĩ wa. *Globalectics: Theory and the Politics of Knowing*. New York, Columbia University Press, 2012.

Mao Tse Tung. *Quotations from Mao Tse Tung. Quotations from: 1927–1964*. Peking, Foreign Languages Press, 1966. Online version: Mao Tse Tung Internet Archive, 2000, transcription/Markup by David Quentin and Brian Baggins:

<http://www.marxists.org/reference/archive/mao/works/red-book>.

1989

Alexandru Polgár

Să începem cu câteva puneri în gardă.

Acesta nu e un eseu „științific” și nu voi oferi cifre și citate interesante în sprijinul celor câtorva gânduri pe care aş dori să le împart cu cei interesați de ce s-a întâmplat cu adevărat în 1989 sau, mai curînd, *ca* „1989”, ca evenimentul pe care istoria îl consemnează în mod greșit ca „prăbușire a comunismului”.

Dacă există o arie bibliografică documentabilă care să constituie un fel de bază pentru ce am de zis, ea ține mai curînd în două nume, care aparțin, ambele, așa-numitei „filosofii contemporane”, dar sînt astăzi, în mod egal și la fel de infam, ieșite din uz: Martin Heidegger și Gérard Granel.¹ Gîndul central la care voi raporta încercarea mea de a interpreta evenimentul numit „1989” e acela

al „istorialității” (*Geschichtlichkeit, historicité*), care presupune că există o structurare mai de profunzime în spatele cursului real al istoriei decît aceea propusă de diversele modele sau periodizări inventate de cercetările istoriografice. Această structurare mai de profunzime (sau, mai curînd, doar diferită) are de-a face cu ceea ce Heidegger a numit o „epocă a ființei” – o paradigmă de sens care „dă” un profil comun sau o formalitate comună diverselor practici care aparțin unei asemenea epoci: de la artă la științe, de la politică la religie. Am pus cuvîntul „dă” în ghilimele deoa-rece e imposibil să-i păstrăm aici înțelesul plin. O epocă a ființei nu este o Cauză care produce efecte, ci, mai degrabă, o construcție teoretică abstractă menită să atragă atenția asupra faptului că există un fel de stranie co-apartenență a practicilor care se ivesc într-o epocă dată. Această co-apartenență e lecturabilă, după Heidegger, într-o suită de trăsături, care trebuie numite, în pofida ambiguității nemijlocite a termenului în zilele noastre, „onto-logice”, în măsura în care ele depășesc, de pildă, simplele „perioade” artistice sau „paradigme” științifice, așa cum sînt definite acestea de teoria artei sau de epistemologie. Pentru Heidegger, toate trăsăturile modernității sînt reducibile la ceva ce el a numit „esența tehnicii moderne”² (faimosul *Ge-stell*), care permite delimitarea modernității nu doar ca o perioadă istorică, cum e ea îndeobște teoretizată de diversele științe sociale, ci drept o epocă rezultînd din ivirea unui nou sens al ființei (al lui „a fi”), care atrage după sine – sau, mai curînd, se „manifestă” pe sine ca – o nouă definiție a lui a-fi-om („umanitatea” modernă drept subiect al acțiunii și al cunoașterii³), precum și o nouă definiție a „lunii” (ca natură), a cunoașterii (ca reprezentare sistematică a legilor naturii) etc. *Ge-stell, in nuce*, înseamnă că toate fiindurile sînt interpretate por-nind de la un sens de bază care *afirmă, instanțiază, postulează* (reve-lează, dez-văluie, pro-duce) Natura drept ceva căruia omul îi poate fi proprietar și stăpîn (cum zicea Descartes). De unde științele noastre *pozitive*, care sînt așa nu fiindcă s-ar opune unei științe care ar fi, în mod ciu-

1989

Alexandru Polgár

Let us start with a few cautions.

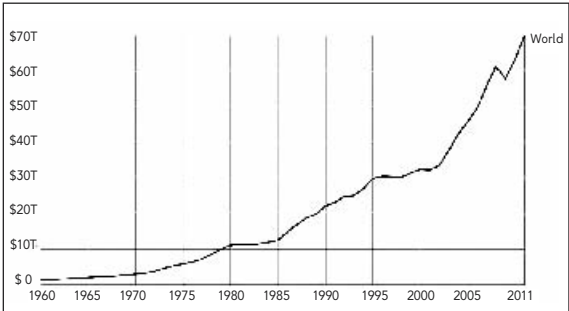
This is not a “scientific” essay, and I am not going to offer any interesting numbers and quotations supporting the few thoughts I would like to share with those inter-ested in what actually happened in 1989 or, rather, as “1989”, as the event erro-neously recorded by history as the “fall of communism”.

If there is a documentable bibliographical area that constitutes some sort of basis

for what I have to say, it holds rather in two

names, which both belong to so-called “con-temporary philosophy”, but are today equally and infamously out of fashion: Martin Heidegger and Gérard Granel.¹ The central thought to which I will refer my attempt at interpret-ing “1989” is that of “historicity” (*Geschicht -lichkeit, historialité*), which supposes that there is a deeper structuring behind the actu-al course of history than that proposed by various models or periodizations invented in historiographic studies. This deeper or rather just different structuring has to do with

something that Heidegger has called an “age of Being” – a paradigm of meaning that “gives” a common shape or formality to various practices belonging to such an age: from art to sciences, from politics to religion. I put the word “gives” in quotation marks because it is impossible to retain here its full meaning. An age of Being is not a Cause that produces effects, but rather an abstract theoretical construction meant to draw attention upon the fact that there is some sort of strange co-belonging of practices occurring in a certain age. This co-belonging is readable, according to Heidegger, in a number of features that must be called, in spite of the immediate ambiguity of the term today, “onto-logical”, insofar as they exceed simple artistic “periods” or scientific “paradigms”, for instance, as defined by art theory or epistemology. For Heidegger, all features of modernity are reducible to something he called the “essence of modern technology”² (the famous *Ge-stell*), which allows for delimiting modernity not only as a historical period, as it is usually theorized by various social sciences, but as an age resulting from the occurrence of a new meaning of Being (of “to be”), which also triggers – or, rather, “manifests” itself in – a new definition of being-human (modern “humanity” as the subject of action and knowledge³), as well as in a new definition of “world” (as nature) and knowledge (as systematic representation of natural laws), etc. *Ge-stell*, in a nutshell, means that all beings are interpreted from a basic meaning that *posits* (reveals, un-covers, pro-duces) Nature as something to be “owned and mastered by man” (as Descartes put it). Hence our *positive* sciences,



Evoluția PIB la nivel mondial (în mii de miliarde de dolari)

Evolution of global GDP (in trillions of dollars). Sursa / Source: Google

dat, „negativă”, ci pentru că repetă matricea fundamentală a științei moderne în general, în care se află la lucru o falie esențială între un subiect care postulează și un obiect postulat, în așa fel încît această falie devine presupoziția fundamentală a întregii atitudini științifice. Cu toate astea, *Ge-stell* nu se referă doar la atitudinea științifică, ci descrie, de asemenea, transformarea fiinurilor într-o resursă a manipulării de către om (de pildă în cadrul economiei), precum și ivirea pieței (mondiale) moderne ca regulator a cum anume ne raportăm la fiinduri.⁴ Pe scurt, generalitatea *Ge-stell*-ului vizează toate fenomenele moderne din punctul de vedere al celui care le comandă drept principiul lor central: calculele pieței.⁵

Granel, în ce-l privește, complică gîndul *Ge-stell*-ului, al „esenței tehnicii moderne”, grefînd peste el noțiunea marxiană de capital⁶, despre care demonstrează că se referă, de fapt, nu în primul rînd la capitalurile „real-existente” (cel financiar, cel industrial și cel comercial), ci la principiul care stă în spatele tuturor acestora, și anume acumularea sau producția nelimitată a unei bogății teleologice și, totodată, nețărmurite sau infinite.⁷ Pentru Granel, modernitatea este, din punctul de vedere al istorialității, regimul Infinitului, căruia producția infinită de bogăție infinită îi este doar un caz, chiar dacă unul esențial, care furnizează matricea generatoare a tuturor fenomenelor moderne.⁸

În lumina acestor detalii, se ivește posibilitatea de a interpreta evenimentul numit „1989” drept împlinirea istorială efectivă a producției infinite (sau, pentru a-i folosi numele mai pedestru, a capitalismului), în timp ce regimurile „socialiste” sau „comuniste” real-existente (voi reveni într-o clipă la aceste ghilimele) pot fi descrise ca regimuri ale unei producții cumva încă *finite* (cel puțin virtual și la nivelul ideologic cel mai patent). Acesta ar fi, pe scurt, gîndul de bază pe care îl voi desfășura în cele ce urmează.

Pentru a face asta, voi începe prin a interoga nițel rațiunea din spatele întîlnirii noastre („postcomunismul, douăzeci de ani mai tîrziu”).⁹

Prin această interogare, intenția mea nu e aceea de a alimenta vreo suspiciune vagă în legătură cu îndreptățirea teoretică și politică a unei asemenea priviri în urmă asupra istoriei noastre celei mai recente. Cu toate astea, nu pot subscrie cu inima ușoară la a continua să folosim în mod necritic termeni precum „socialism”, „comunism” sau, vorba vine, „post-comunism”. Nu că toți acești termeni ar fi fost utilizați în mod „fraudulos” de-a lungul întregului secol al XX-lea, dar, în ce mă privește, îmi este destul de clar că regimurile care au pretins într-un fel sau altul că sînt „comuniste” n-au făcut decît să falsifice nucleul emancipator al stației (oricît de fragil sau de nerecunoscut ar fi devenit acest nucleu astăzi, în vremurile noastre așa-zis „postcomuniste”). Căci comunismul – ca încercare de a abolii producția bazată pe proprietatea privată, precum și separarea dintre producători (lucrători, muncitori) și mijloacele lor de producție – nu se epuizează în înlocuirea „economiei de piață” cu o producție bazată pe proprietatea *privată* de stat (și spun asta pentru că mi se pare că a sosit clipa să observăm că „proprietatea de stat” e tot ațît de privată – de rezervată – ca proprietatea capitalistă obișnuită, mai ales atunci cînd e salvardată de un aparat represiv care ține la distanță producătorii efectivi de deciziile esențiale privitoare la telurile și structura producției). De vreme ce o emancipare comunistă în acest sens, cel mai banal, n-a avut nicidecum loc în societățile „comuniste real-existente”, cu greu s-ar putea vorbi de un „comunism de fapt” care să-și meri-

which are so not because they would oppose a science that would be strangely “negative”, but because they repeat the fundamental matrix of modern science in general, wherein an essential split between a positing subject and a posited object is at work as the basic presupposition of scientific attitude as such. Nevertheless, *Ge-stell* does not refer only to scientific attitude, but also describes the transformation of beings into a resource of human manipulation (for instance, in economy), as well as the emergence of modern (global) market as a regulator of how we relate to beings.⁴ In brief, *Ge-stell*’s generality covers all modern phenomena from the point of view of what commands them as their central principle: the calculations of market.⁵

Granel, in his turn, complicates the thought of *Ge-stell*, of “the essence of modern technology”, by grafting onto it Marx’s notion of Capital,⁶ about which he demonstrates that it refers, in fact, not primarily to “really existing” capitals (financial, industrial, and commercial), but to the principle that stands behind them all, that of a limitless accumulation or production of a teleological and, simultaneously, limitless or infinite wealth.⁷ For Granel, modernity is, from the point of view of his -toricity, the regime of the Infinite, of which infinite production of infinite wealth is only an example, even though an essential example that provides us with the generative matrix of all modern phenomena.⁸

In the light of all this, one could interpret “1989” as the actual historical accomplishment of infinite production (or, using its more pedestrian name, capitalism), while so called really existing “socialist” or “communist” regimes (I will return in a second to these quotations marks) could be described as regimes of a somehow *finite* production (at least virtually and at the most obvious ideological level). This would be, in brief, the guiding thought (or “thesis”) that I would like to unfold in what follows.

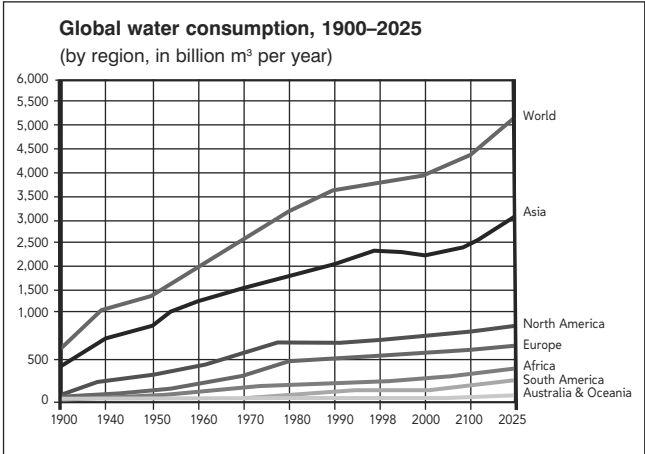
In order to do this I would start by interrogating a little the reason behind our meeting (“post-communism, twenty years later”).⁹

By this interrogation, my intention is not that of raising some vague suspicion about the theoretical and political legitimacy of such a looking back at our most recent history. Nevertheless, it is not easy for me to agree with using uncritically terms such as “socialism”, “communism” or, for that matter, “post-communism”. Not that all these terms would have been used “fraudulently” during the entire 20th century, but, to my mind, it is quite clear that every regime that claimed to be “communist” in a way or another actually falsified the liberating core of the “specter” (however fragile or unrecognizable such a core might have become today, in our so-called “post-communist” times). For, communism – as an attempt at abolishing production based on private property, as well as the separation between producers (laborers, workers) and their means of production – does not exhaust itself in replacing the “free market economy” with a production based on state *private* property (since I believe it is high time to notice that “state property” is just as private – reserved – as regular capitalist property, especially when it is safeguarded by a repressive apparatus that keeps away actual producers from essential decisions regarding the aims and structure of production). Since a communist emancipation in this most basic sense did not occur in “really existing” (really? existing?) “communist” societies, one could hardly speak of an “actual communism” worth of its name. Hence, “*post-communism*”, as a relative term, seems to be just as erroneous.

te numele. Prin urmare, „*post-comunismul*”, ca termen relativ, pare să fie, și el, la fel de eronat.

Cum se poate vedea cu ochiul liber, pînă și o asemenea minimă precauție în legătură cu termenii înșiși ai dezbaterii noastre scoate la lumină o situație logică (lingvistică, semantică) cu totul specială, despre care am putea înțelege deja că *nu* e deloc „de la sine înțeleasă”, chiar dacă în lumea specialiștilor în științe socioumane, de la istorici la tranzitologi de tot felul, o asemenea chestiune ar putea părea o luare la trîntă perfect sterilă cu cuvintele. Dar nu-i nimic de făcut împotriva acestui lucru: oamenii de știință par să creadă astăzi doar în numerologia voodoo a nesfîrșitelor lor statistici. Cînd spun asemenea lucruri n-aș ști să mă apăr, bineînțeles, de mantra „științifică” a epocii noastre (împărtășită deopotrivă de teoreticieni neomarxiști – sau doar neostînga – și de tot felul de specialiști în științe politice), iar atitudinea mea ar putea trece drept un fel de obscurantism reacționar. Ar fi aproape lipsit de sens să reamintesc că statisticile de toate felurile și, în general, analiza cantitativă, în pofida preciziei lor îmbucurătoare și foarte utile, sînt, înainte de toate, *interpretare* și aparțin fenomenului mai general al comprehensiunii politice, despre care orice specialist știe că ea nu poate fi niciodată *politiceste neutră*. Atitudinea mea, de fapt, nu vrea să spună că „știința” ar fi inutilă, ci că „știința” (sau manifestarea ei ca „statistică”) nu e singurul mod de gîndire relevant pentru înțelegerea proceselor sociale, politice și economice care constituie istoria noastră de după 1989. Există și un altul.

Din păcate, azi nu se poate susține că acest celălalt mod de gîndire, numit în mod tradițional „filosofie” (un nume tot mai dificil de folosit în sens tradițional), ar fi pur și simplu „disponibil” sau „la îndemîină” pentru „aplicații” social-politice. Spre deosebire de știință, filo-sofia, în distanța ei marcată în raport cu „înțelepciunea”, trebuie să se inventeze pe ea însăși pe fundalul unei tradiții care nu e nicidecum un depozit de „metode” asemănător celui al științelor moderne obișnuite (naturale sau umane). Cu alte cuvinte, filosofiei îi lipsesc algoritmurile atitudinii științifice care fac posibilă o *reprezentare* cantitativă și calitativă a faptelor. Sarcina cea mai proprie a filosofiei este aceea de a determina sarcina gîndirii, adică de a găsi un răspuns la întrebarea „ce-i de gîndit?” Pe scurt, asta înseamnă aruncarea chestiunii gîndirii însăși într-o pură lipsă de siguranță, în timp ce, în cazul științei, asemenea chestiuni sînt deja decise (și salvardate): gîndirea e un proces psihofizic ce are loc într-un creier, iar sarcina ei este aceea de a reprezenta „realitatea” așa cum este. În acest sens, pentru oamenii de știință de toate tipurile, existența „comunismului” și a „postcomunismului” e la fel de puțin enigmatică precum aceea a oricărui fapt științific. Nu spun că asta n-ar fi și cazul unora dintre filosofi, dar susțin că sarcina gînditorului ațît în cadrul științei, cît și în cel al filosofiei e aceea de a se întreba: a fost oare *cu adevărat* comunism? E oare *cu adevărat* postcomunism? Aceste două



Consumul global de apă în miliarde de metri cubi pe an
Sursa / Source: www.wrsc.org

As one can see, even such a minimal caution towards the very terms of our debate brings to light a very particular logical (linguistic, semantic) situation about which we might already sense that “it does *not* go without saying”, even though in the world of human and social scientists, from historians to transitologists of all kinds, such a question might appear as a perfectly sterile wrestling with words. But there is nothing to do against this: scientists seem to believe today only in the voodoo-like numerology of their countless statistics. Of course, when I utter such things I could not defend myself against the “scientific” mantra of our age (shared equally by neo-Marxists or just neo-left-wing theorists, as well as by all sorts of political scientists), and my attitude could pass as some sort of reactionary obscurantism. It would be almost worthless to remind that statistics of all sorts and, in general, quantitative analysis, in spite of their felicitous and extremely useful precision, are first and foremost *interpretation*, and belong to the more general phenomenon of political comprehension, of which all scientists know that it can never be *politically*

neutral. My attitude, in fact, does not want to say that “science” is futile, but rather that “science” (or its appearance as “statistics”) is not the only mode of thinking that is relevant for understanding the fundamental social, political and economical processes that constitute our post-1989 history. There is another. Unfortunately, today one cannot claim that this other mode of thinking, traditionally called “philosophy” (a name increasingly harder to use in a traditional sense), would be simply “available” or “at hand” for socio-political “applications”. Unlike science, philo-sophy, in its marked distance from “wisdom”, must invent itself against the background of a tradition that is by no means a depository

of “methods” similar to regular modern sciences (natural or human). In other words, philosophy lacks the algorithms of scientific attitude that make possible a quantitative and qualitative *representation* of facts. Philosophy’s most proper task is to determine the task of thinking, to find an answer to the question “what is to be thought?” In brief, this means to throw the matter of thinking itself into sheer insecurity, while, for science, such questions are already decided (and secured): thinking is a psycho-physical process occurring in the brain and the task of thinking is to represent “reality” as it is. In this sense, for scientists of all sorts the existence of “communism” and “post-communism” is just as clear-cut as any other scientific fact. I am not saying that this is not the case also for some philosophers, but I claim that the thinker’s task in both science and philosophy is to ask: was “it” *truly* communism? Is “it” *truly* post-communism? These two questions come logically before any sort of assessment of the two decades that came after 1989, since the question itself: “post-communism, twenty years later” already contains these two presuppositions: that “it” was communism, that “it” is post-communism.

întrebări vin logic înaintea oricărei evaluări a celor două decenii de după 1989, de vreme ce chestiunea ca atare: „postcomunism, douăzeci de ani mai târziu“ conține deja aceste două presupuziții: că a fost comunism, că e post-comunism.

Tabăra celor care cred cu adevărat că socialismul real-existent a fost *Comunism* e destul de mare. La urma urmei, acest răspuns are de partea lui faimosul dicton al lui Marx și Engels, conform căruia comunismul nu e un ideal la care realitatea ar trebui ajustată, ci mișcarea muncitoarească însăși, lupta reală. De fapt, *aparența* că așa-zisele state „comuniste“ au fost, nu doar inițial, ci de-a lungul întregii lor dezvoltări istorice, un rezultat al acestei mișcări e una dintre primele precondiții pentru identificarea comunismelor/socialismelor reale cu *Comunismul ca atare*. Cu toate astea, intenția principală din spatele unei asemenea identificări e *astăzi* aceea de a împiedica muncitorii de toate felurile să lupte pentru un aranjament social mai avantajos pentru cei de-o seamă cu ei. În cazul în care comunismul a fost epuizat în întregime de eșecul său istoric, asta înseamnă un singur lucru: comunismul ca atare e imposibil, iar ordinea sociopolitică în care oamenii trebuie să muncească pentru profitul ultim al unei bogății aflate în creștere permanentă (adică *împotriva* lor înșiși și a emancipării lor în raport cu această matrice socială de bază) e singura de care dispunem și de care vom putea dispune vreodată. Iată de ce e atât de important pentru dușmanii societății fără clase să impună consensul ideologic asupra *epuizării* comunismului și a socialismului în experiența lor (declarativ) „real-existentă“ în Est și Vest. Dar comunismul, bineînțeles, *nu* s-a epuizat în numeroasele experiențe istorice care au avut loc sub stindardul său.

Susțin că, în pofida faptului că forța ideii comuniste (care este aceea a unei reorganizări mai mult sau mai puțin treptate, mai mult sau mai puțin violente a producției capitaliste) și-a pierdut tot mai mult puterea de mobilizare printre muncitorii salariați, adevărul *faliei de clasă*, falie ce constituie matricea generatoare fundamentală a societății noastre, e la fel de actual-inactual ca-ntotdeauna. Au reușit oare „comunismele“ sau „socialismele“ reale să rezolve chestiunea acestei falii sociale? Întrebarea cere de la noi să cîntărim o alta: contează oare, din punctul de vedere al diviziunii social-politice dintre o funcție-capitalist și o funcție-proletar în cadrul producției de mărfuri, dacă funcția-capitalist e saturată de un individ sau de un stat? Răspunsul, în ce mă privește, e acela că, atîta timp cît falia socială durează, compoziția efectivă a polului capitalist e mai puțin importantă (cum spuneam, proprietatea e la fel de *privată* – adică de rezervată doar unuia dintre poluri în folosirea sa ca mijloc de producție –, indiferent de persoanele reale sau de mecanismele care organizează *privarea* muncitorilor de mijloacele lor de producție). Acesta e unul dintre argumentele principale pentru care nu putem fi de acord cu pretenția „comunismelor“ și „socialismelor“ reale de a fi fost realizarea istorică a comunismului.

Drept consecință a acestui fel de a raționa, „post-comunismul“ nu e ceva ce vine după „comunism“, ci mai curînd un fel straniu de post-capitalism. Bineînțeles, acest gînd n-are nimic foarte nou. E mai curînd consecința aplicării categoriei „capitalismului de stat“ (folosite în cadrul mișcării socialiste încă din secolul al XIX-lea, de la social-democrați la comuniștii consiliști și la Lenin însuși) la reflecția asupra situației istorice a „comunismului real și existent“. Cel mai recent, și în raport direct cu gîndirea situației de după 1989, termenul a fost readus în discuție cel mai con-

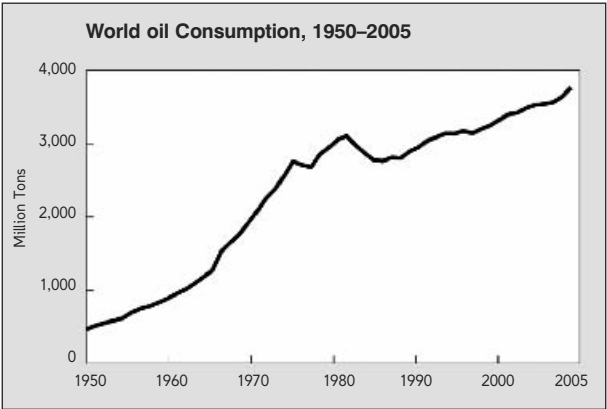
The camp of those who truly believe that really existing communism was *Communism* is quite wide. After all, this answer has on its side Marx’s and Engels’ famous dictum that communism is not an ideal to which reality should be adjusted, but the actual workers’ movement itself. In fact, *the appearance* that so-called “communist” states were not only initially, but in their entire historical development a result of this movement is one of the first preconditions for the identification of really existing communisms/socialisms with *Communism as such*. However, the main point behind such identification is *today* to prevent workers of all sorts from fighting for a more advantageous social arrangement for their kind. If communism, in its totality, has been extinguished in its historical failure, it means that communism as such is impossible, and the socio-political order that makes people work for the ultimate profit of an ever growing wealth (that is, *against* themselves and their liberation from this fundamental social matrix) is the only one we have and could ever have. This is why it is so important for the enemies of a classless society to establish the ideological consensus that communism actually *exhausted* itself in the experience of really existing (self-declared, self-baptized) “communisms” or “socialisms” in East *and* West. But what if communism did *not* exhaust itself in the manifold historical experiences that occurred under its banner?

I claim that in spite of the fact that the force of the communist idea, which is that of a more or less progressive, more or less violent reorganization of capitalist production, has increasingly lost its power of mobilization among actual wage workers, the truth of the *class split* that constitutes the fundamental generative matrix of our society is just as timely-untimely as ever. Did really existing “communisms” or “socialisms” manage to solve the matter of this social split? This question requires from us to think about another: does it matter, from the point of view of the socio-political division between a capitalist-function and a proletarian-function in production, whether the capitalist-function is fulfilled by an individual or a state? The answer, to my mind, is that, as long as the social split endures, the actual social composition of the capitalist pole is indifferent (as I was saying, property is just as *private*, that is, reserved to one pole in its usage as a means of production, regardless the actual persons or mechanisms that organize the *privation* of workers from their means of production). This is one of the main arguments why really existing “communisms” or “socialisms” cannot be granted their claim to have been the historical realization of communism.

As a result of this way of reasoning “post-communism” is not something that comes after “communism”, but a rather strange sort of post-capitalism. Of course, this thought has nothing terribly new. It is rather the consequence of applying the category of “state capitalism” (used in the socialist movement since the 19th century, from social democrats to council communists and Lenin himself) to the reflection upon the historical situation of “really existing communism”. Most recently, and in direct relationship to the thinking of the post-1989 condition, the term was brought up again most convincingly by the Hungarian philosopher G. M. Tamás,¹⁰ to whom I owe this line of interpretation. In one of his latest writings, however, Tamás explains that it is not enough to term “really existing communism” (or rather “socialism”, says he) “state capitalism”, but is important to pay heed to the quite particular sort of state capitalism that was erected by the so-called “communist” regimes.¹¹ Although this detail is extremely important when the task is that of describing the precise socio-economic model applied in Eastern

vingător de către filosoful maghiar G. M. Tamás¹⁰, căruia îi datorez această linie de interpretare. Totuși, într-una dintre scrierile sale cele mai recente, Tamás arată că nu e îndeajuns să numim „comunismul real-existent“ (sau mai curînd „socialismul“, zice el) „capitalism de stat“, ci e important să acordăm atenție felului particular de capitalism de stat care a fost ridicat de așa-numitele regimuri „comuniste“. ¹¹ Cu toate că acest detaliu e extrem de important atunci cînd sarcina e aceea de a descrie modelul social-economic precis aplicat în Europa de Est, în U.R.S.S. și în alte părți, de vreme ce au existat diferențe destul de semnificative între țările luate individual, „faptul“ cu adevărat decisiv pentru tipul de meditație pe care încerc s-o organizez aici e totuși ideea că, în pofida tuturor încercărilor de a construi o enclavă „socialistă“ sau o viziune alternativă despre lume între granițele teritoriului delimitat de Cortina de Fier, „comunismul real-existent“ (= „capitalismul de stat socialist“) n-a fost în stare să opereze o separare cu adevărat semnificativă de *lumea* capitalistă. Lumea socialistă fusese mult mai puțin izolată de economia globală decît lasă să se înțeleagă un termen precum „Cortina de Fier“. Acesta e un fapt pe care toți economiștii și sociologii serioși îl știu sau ar trebui să-l știe.

Dacă însă „comunismul“ a putut păstra pentru multă vreme iluzia că țelul său suprem fusese construirea unei societăți bazate pe o concepție despre lume cu adevărat diferită (implicînd, prin urmare, un alt tip de globalizare), pînă și cel mai nepregătit ochi teoretic poate observa că, în ce privește interpretarea de bază a „realității“ (sau, de fapt, a „ființei“, pentru a ne mișca deja în direcția lui Heidegger), a „omului“ și a „lumii“ (ca „natură“ și, prin urmare, ca „resursă naturală“), precum și a „sensului vieții“ (= producția, dublată mereu, bineînțeles, de pretenția ideologică a „construirii unei societăți comuniste“), au existat, de fapt, foarte puține diferențe între lumea „capitalistă“ și cea „comunistă“. Asta descriesese Heidegger în a sa *Introducere în metafizică* drept „același-ul metafizic al Rusiei și al Americii“. ¹² Înainte de a încerca să sap mai adînc în chestiunea a ce fel de formațiune de adevăr se anunță în această coincidentă mai mult decît stranie a celor două tipuri de același ce pot fi tratate între „comunismul real-existent“ și „capitalismul de piață liberă“ (același-ul reperat din punctul de fugă al capitalismului de stat și cel reperat din punctul de fugă metafizic), aș vrea să reamintesc aici că, în locul pe care l-am menționat, Heidegger vorbește de aceeași frenezie a exploatării economice a „resurselor“ (prin care „totul“ devine o resursă) în întîlnirea sa cu modul de gîndire tehnic. Heidegger poate stabili cu atîta siguranță similaritatea metafizică a „Rusiei“ și a „Americii“ pentru că privește aceste două entități mondial-politice dinspre punctul de fugă al gîndului său despre esența tehnicii moderne. E crucial totuși că această similaritate e una *metafizică*, adică, folosind un termen heideggerian și mai specific, onto-logică, una care are de-a face cu interpretarea subiacentă a ființei care e la lucru în ridicarea „Rusiei“ și a „Americii“ ca proiecte mondial-politice. Această



Consumul mondial de țiței, 1950–2005 (în milioane de tone)

Europe, the U.S.S.R. and elsewhere, since there were quite significant differences between individual countries, the truly decisive “fact” for the type of meditation I try to organize here is nevertheless the idea that, in spite of all attempts at building a “socialist” enclave or alternative worldview within the confines of the territory delimited by the Iron Curtain, “really existing communism” (= “socialist state capitalism”) was not able to perform a truly significant separation from the capitalist *world*. The socialist world was much less isolated from global economy than a term such as the “Iron Curtain” would suggest. This is a fact all serious economists and social scientists know or should know.

If “communism” could preserve for a long time the ideological illusion that its highest aim was to build a society based on a truly different worldview (implying, consequently, a different sort of “globalization”), even the most unprepared theoretical eye can notice that in terms of the basic interpretation of “reality” (or, in fact, “Being”, to start moving towards Heidegger), of “man” and “world” (as “nature” and, consequently, as “natural resource”), as well as of the “meaning of life” (= pro - duction, always doubled, of course, by the ideological claim of “building a communist society”), there were, in fact, very little differences between the “capitalist” world and the “communist” world. This is what Heidegger described in his *Introduction to Metaphysics* as the “metaphysical sameness of Russia and America”.¹² Before attempting to dig myself deeper into what sort of truth formation announces itself in this more than curious coincidence between the two different types of sameness that can be drawn between “really

existing communism” and “free market capitalism” (the sameness diagnosed from the vantage point of “state capitalism” and that diagnosed from the vantage point of “metaphysics”), I would like to remind here that, in the place I mentioned, Heidegger speaks of the same frenzy of economic exploitation of “resources” (whereby “everything” becomes a resource) in its meeting with the technological mode of thinking. Heidegger can establish so surely the metaphysical sameness of “Russia” and “America” because he is scrutinizing these two world political entities from the vantage point of his notion about the essence of modern technology. Nevertheless it is crucial that this sameness is *metaphysical*, that is, using a more specifically Heideggerian term, onto-logical, one that concerns the underlying interpretation of Being that is at work in the setting up of Russia and America as world political projects. This sameness does not prohibit, of course, the well-known differences between the U.S.S.R. and the U.S.A. in what concerns social organization, details of everyday life, the practice of power, etc. However, there is a consequence of this sameness that a later text by Heidegger, which reasserts the sameness, seems to make almost unfathomable. In his “Letter on Humanism”, Heidegger speaks of the world historical importance of communism.¹³ but he leaves this thought in an exemplary indetermination, which is all the more disquieting insofar as a metaphysical sameness between “Russia” and “Ameri-

similaritate nu interzice, bineînțeles, bine cunoscutele diferențe între U.R.S.S. și S.U.A. în ce privește organizarea socială, detaliile vieții de zi cu zi, practica puterii etc.

Există totuși o consecință a acestei similarități pe care o reformulare a același-ului într-un text ulterior al lui Heidegger pare s-o face aproape insondabilă. În „Scrisoare despre umanism”, el vorbește despre importanța mondial-istorică a comunismului¹³, dar lasă acest gând într-o indeterminare exemplară, lucru cu atât mai îngrijorător cu cât același-ul metafizic al „Rusiei” și al „Americii” ar implica, dacă nu mă înșel cu totul, că relevanța lor mondial-istorică e, de asemenea, aceeași. Totuși, de vreme ce am menționat deja că pentru Heidegger „același” nu înseamnă „identic”, am putea merge un pic mai departe cu interogația, adică pînă dincolo de diferențele patente dintre „Rusia” și „America”, și să ne întrebăm dacă nu există oare și o diferență mondial-istorică între cele două. Asta ar însemna să considerăm comunismul și capitalismul ca două modalități diferite de a popula matricea *Ge-stell*-ului. Dacă am ține cont de această non-identitate esențială dintre cele două, teza lui Heidegger s-ar traduce în felul următor: „comunismul”, ca o saturare prezumtiv diferită a *Ge-stell*-ului, a dez-văluirii ființei și fiindului comandate de esența tehnicii moderne (aceasta ar fi teza mea), *nu* diferă, de fapt, *în chip esențial* de dez-văluirea aflată la lucru în democrația reprezentativă de tip capitalist, fără să fie însă identică cu ea. În mod cert, asta face destul de dificil de văzut care ar fi importanța mondial-istorică *mai particulară* a comunismului, de vreme ce din punctul de vedere al „lumii”, un concept care surprinde la Heidegger situația fundamentală de ne-ascundere ce caracterizează modul nostru de a fi (*Dasein*), „comunismul” sau, mai curînd, comunismul (căci Heidegger e unul dintre acei gînditori care nu par să facă diferența dintre „comunismul real-existent” și ceea ce este i-real — nu utopic, ci principial — în „ideea” comunistă) aparține aceleiași *lumi moderne* căreia îi aparține și „capitalismul”. Aici, dintr-un punct de vedere strict „științific”, dezbaterea riscă să devină atunci chiar mai „teologică” sau mai „scolastică” decît în cazul încercării de a clarifica vocabula „comunism” și capacitatea sa de a face dreptate, de unul singur, adică fără explicații suplimentare, „lucru-lui” cunoscut sub numele de „comunism real-existent”.

Dificultatea provine din surprinderea sensului precis al expresiei „mondial-istoric” la Heidegger. Acest termen vine din Hegel și Marx, fiind un concept fundamental al gîndirilor lor, dar pare să treacă printr-o mutație semnificativă la Heidegger. În ultimele paragrafe din *Ființă și timp*, acesta a încercat să clarifice înțelesul diferit pe care îl acorda „istoriei mondiale”, luîndu-și ca punct de plecare noțiunea sa re-lucrată de „lume” (dez-văluire, divulgare, ne-ascundere, *Lichtung*, *alétheia*).¹⁴ Această noțiune nu e doar pur și simplu „nouă”, așa cum spunem despre ceva nemaiauzit că e „nou” (chiar dacă nimeni altcineva înaintea lui Heidegger nu s-a gîndit să facă legătura între simplitatea fundamentală a ne-ascunderii și istorialitatea sau temporalitatea *Da-sein*-ului). Istoria lumii diferă de „istoria mondială” așa cum diferă „istoria ființei” de „istoria universală”, unde aceasta din urmă reprezintă încă un concept mai mult sau mai puțin istoriografic, chiar dacă unul radicalizat de Hegel în ideea sa despre autodezvoltarea Spiritului și de Marx în conceptul său de producție, înțeleasă drept „motorul istoriei”. Raportul dintre aceste două viziuni diferite asupra istoriei (cea heideggeriană și cea hegelo-marxiană) nu e însă unul exclusiv (conceptul lui Heidegger nu vine să *înlocuiască* pur și simplu gîndul articulat de Hegel și Marx), ci, așa cum demonstrea -

ca” would imply, if I am not totally wrong, that their world historical relevance is also the same. However, since I already mentioned that for Heidegger the same does not mean identical, one could interrogate even further, that is, beyond the obvious differences between “Russia” and “America”, whether there is, perhaps, also a world-historical difference between the two. This would mean to consider communism and capitalism as two different ways of populating the matrix of *Ge-stell*. If one sticks to this essential non-identity of the two, Heidegger’s thesis would translate as follows: “communism”, as an allegedly different sort of embodiment of *Ge-stell*, of the un-veiling of Being and beings commanded by the essence of modern technology (this would be my thesis), does, in fact, *not* differ *essentially* from the un-veiling at work in capitalist representative democracy, but is not identical with it either. Arguably, this makes it rather difficult to see what would be the *more specific* world historical importance of communism, since from the point of view of “world”, a concept that captures in Heidegger the fundamental situation of un-concealment that characterizes our mode of being (*Da-sein*), “communism” or, rather, communism (since Heidegger is one of those thinkers who do not seem to make the difference between “really existing communism” and what is un-real – not utopian, but principled – in the communist “idea”) belongs to the same *modern world* to which “capitalism” belongs. Here, from a strictly “scientific” point of view, the debate risks becoming then even more “theological” or “scholastic” than in the attempt at clarifying the word “communism” and its capability of doing justice, alone, that is: without further explanations, to what is known as “really existing communism”.

The difficulty here comes from grasping the precise meaning of the expression “world historical” in Heidegger. This term originates in Hegel and Marx, as a fundamental concept of their thought, but seems to go through a significant change in Heidegger. The latter attempted to clarify his different meaning of “world history” in the last paragraphs of *Being and Time*, taking as a point of departure his re-worked notion of “world” (un-veiling, disclosure, un-concealment, *Lichtung*, *alétheia*).¹⁴ This notion is not simply “new” as something previously unheard-of is “new” (even though nobody else has thought before about connecting the basic simplicity of un-concealment and the historicity or temporality of *Da-sein*). The history of world differs from “world history” as “the history of Being” differs from “universal history”, where the latter is still a more or less historiographic concept, even if radicalized by Hegel in his notion about the self-development of Spirit or by Marx in his concept of production understood as an “engine of history”. The relationship between these two different views on history (the Heideggerian and the Hegelo-Marxian) is not exclusive (Heidegger’s concept does not come to simply *replace* Hegel’s and Marx’s thought), but, as the “Letter on Humanism” demonstrates, *dialogical* (hence the famous “dialogue with Marxism” and “Hegelianism” that Heidegger speaks of).¹⁵ This detail is important insofar as it makes perfectly clear that what guides Heidegger’s efforts is not a simple “methodological choice”. A “methodological choice” in general always supposes a redefinition of (scientific) certainty, a paradigm shift that manages to come up with a better explanatory hypothesis about a number of facts and their interrelatedness. This is not the case for Heidegger, who, unlike Hegel or Marx, draws a clear line between “thought” and “science”.¹⁶ The difficulty that comes to light in Heidegger’s efforts is related to the *enigma* of the un-concealment that world is. There are, in fact, no possible further explanations beyond the simplicity of world as an un-

ză „Scrisoare despre umanism”, *dialogic* (de unde și faimosul „dialog cu marxismul” și „hegelianismul” despre care vorbește Heidegger¹⁵). Acest detaliu e important în măsura în care el face perfect clar că lucrul care ghidează eforturile lui Heidegger nu e o simplă „opțiune metodologică”. În genere, o „opțiune metodologică” presupune mereu o redefinire a certitudinii (științifice), o schimbare de paradigmă care reușește să aducă o ipoteză explicativă mai bună pentru un număr de fapte și pentru corelațiile dintre ele. Nu așa stau lucrurile la Heidegger, care, spre deosebire de Hegel și Marx, delimitează cît se poate de net „gîndirea” de „știință”.¹⁶ Dificultatea care iese la lumină în eforturile lui Heidegger e legată de *enigma* ne-ascunderii că lumea este. Nu există, de fapt, explicații posibile care să meargă dincolo de simplitatea lumii ca orizont de dez-văluire, de des-coperire a tot ce ține de modul nostru de a fi. Lumea este, așadar, un nivel de primitivitate logică imposibil de atins din punctul de vedere al unei teorii care presupune omul ca subiect și lumea (= natura + cultura) drept un obiect al cunoașterii, această împărțire fiind o modalitate de a rata faptul simplu că este lume. Existența lumii vine înaintea oricărei comprehensiuni a lumii. Ca orizont de expunere¹⁷, lumea nu e totalitatea obiectivă a fiindurilor postulată de întreaga tradiție metafizică (*mereu* virtuala *omnitude realitatis*). Dimpotrivă, metafizica se ridică tocmai pe înțețoșarea „faptului” fundamental al dezvăluirii (care nu e un fapt printre altele, ci *faptul* care ne dă toate celelalte „fapte”) în favoarea „lumii culturale”, a „lumii omului”, a „lumii subiectului” (așa cum se poate documenta acest lucru atît la Hegel, cît și la Marx¹⁸). Așadar, pentru Heidegger istoria mondială nu e istoria faptelor omenești, ci succesiunea epocilor ființei, modificarea ordonată, reglată a matricei fundamentale (a „interpretării ființei”) care ține laolaltă asemenea epoci într-o istorie a ființei. Această matrice poate fi pusă în lumină prin urmărirea schimbărilor aduse de o anumită epocă în definiția omului și a ceea îl înconjoară pe acesta. Abia din punctul de vedere al unei asemenea matrici se poate afirma, în genere, similaritatea *metafizică* a „Rusiei” și a „Americii”, dar e din același punct de vedere că o nonidentitate mondial-istorică între comunism și capitalism (care este teza mea, repet: a nu se confunda acest gînd cu acela al lui Heidegger) devine, așadar, aproape imposibil de surprins. În acest punct cred că poate deveni util Granel, dar nu înainte de a încerca să coroborez intuiția lui Heidegger despre același-ul metafizic dintre „America” și „Rusia” cu ipoteza că lucrul care se împlinește de fapt în dezvoltarea istorică a „comunismului” real-existent este o formă de capitalism. Cum va deveni limpede de-ndată, această încercare e și una dintre căile posibile de a introduce gîndul lui Granel despre matricea de bază a modernității.

Am văzut că o anumită diferență între „capitalismul de piață liberă” și „comunismul real-existent” a putut fi trasată în privința dreptului de proprietate/a puterii asupra capitalului sau, mai curînd, a configurației particulare a separării social, politic și economic constitutive dintre muncitori

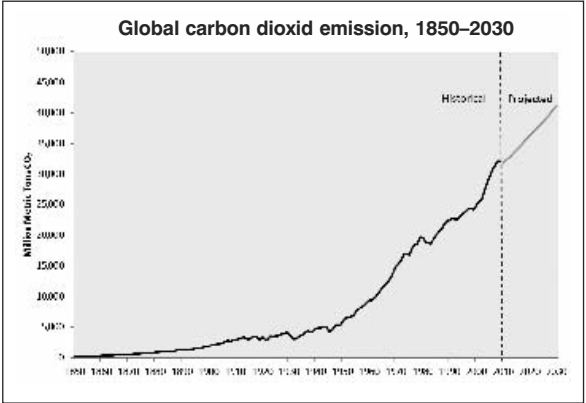
veiling, dis-covering horizon of everything that pertains to our mode of being. World is, thusly, a level of logical primitiveness impossible to reach from the point of view of a theory that supposes man as a subject and world (= nature + culture) as an object of knowledge, this very split being a way of missing the simple fact that *there is* world. It is the very existence of world that comes before any comprehension of world. As a horizon of disclosure,¹⁷ world is not the objective totality of beings posited by the metaphysical tradition (the *always* virtual *omnitude realitatis*). On the contrary, metaphysics erects itself on distorting the basic “fact” of disclosure (which is not a fact among others, but *the* fact that gives us all other “facts”) in favor of “cultural world”, “a world of man”, a “world of the subject” (as this can be documented in both Hegel and Marx¹⁸). Therefore, world history for Heidegger is not the history of human deeds, but the succession of ages of Being, the orderly modification of the fundamental matrix (“interpretation of Being”) that holds together such ages in the history of Being. This matrix can be highlighted by following the shifts

brought by a certain age in the definition of man and its surrounding. It is from the point of view of such a matrix that the *metaphysical* sameness of Russia and America can be affirmed at all, but it is from the same point of view that a world-historical non-identity between communism and capitalism (which is my thesis, not to be confounded with Heidegger’s thought, I repeat) becomes, therefore, almost impossible to grasp. This is where I believe that Granel will come in handy, but not before trying to corroborate Heidegger’s intuition about the metaphysical sameness between “Russia” and “America” with the hypothesis that it is, in fact, a form of capitalism that fulfils itself in the historical

development of really existing “communism”. As it will become clear soon, this is also a possible path for introducing Granel’s thought about the fundamental matrix of modernity.

We have seen that a certain difference between “free market capitalism” and “really existing communism” could be traced in what concerns the actual ownership/power over capital or, rather, the particular configuration of the socially, politically and economically constitutive separation between laborers and their means of production. This is how we arrived to the general formula of state capitalism, even though there were significant differences between the various forms of state capitalism in the so-called socialist bloc. If we add to this Heidegger’s notion about the metaphysical co-belonging of “Russia” and “America”, we arrive to the following question: what exactly, from “state capitalism” as such, could allow for articulating a *metaphysical difference* of world historical significance between the “really existing specter” and “free market capitalism”?

In his “Age of the World Picture”, Heidegger suggests that, understood most properly, the concept of “worldview” (*Weltbild*) is about the fact that the world becomes an image,¹⁹ something rationally projected and presented as some sort of model to be achieved. As it is not hard to notice, the details of such a world-image are quite



Evoluția emisiei mondiale de dioxid de carbon, 1850–2030 (în tone metrice)
Sursa / Source: www.c2es.org

și mijloacele lor de producție. Așa am ajuns la formula generală a capitalismului de stat, chiar dacă există diferențe semnificative între diversele forme de capitalism de stat în cadrul așa-numitului bloc socialist. Dacă adăugăm la asta ideea lui Heidegger despre coapartenența metafizică a „Rusiei” și a „Americii”, ajungem la următoarea întrebare: ce anume, din „capitalismul de stat” ca atare, ar putea permite articularea unei *diferențe metafizice* de importanță mondial-istorică între „stafia real-existentă” și „capitalismul de piață liberă”?

În a sa „Epocă a viziunilor despre lume”, Heidegger sugerează că, înțeles în chipul cel mai propriu, conceptul de „viziune despre lume” (*Weltbild*) înseamnă că lumea devine viziune (= imagine)¹⁹, ceva proiectat în mod rațional și prezentat ca un fel de model care trebuie pus în practică. Cum nu e greu de observat, detaliile unei asemenea imagini mondiale sînt în mod destul de evident diferite în cazul „capitalismului de piață liberă” și al „capitalismului de stat”. În timp ce ambele presupun ceva de numit progres tehnologic, dezvoltare militară și o producție de mărfuri tot mai extinsă, în cadrul „capitalismului de piață liberă” acești trei piloni ai ordinii sociale sînt reglați de „piață”, iar tendința e aceea de a construi un stat care reprezintă, în aparență, doar un simplu cadru legal și coercitiv pentru dezvoltarea liberă a pieței. *Grosso modo*, avem aici ideea statului minimal, ceva ce democrația (neo)liberală, capitalistă numește „libertate”, deși e adevărat că această „libertate” elementară a pieței e îmbunătățită cu un număr de drepturi civile, cum ar fi libertatea cuvîntului, aceea de a călători etc. Am crede că această „libertate liberală” e o trăsătură esențială a diferenței dintre „capitalismul de piață liberă” și „economia planificată”, dar, deși acest lucru probabil că nu e complet fals la nivelul politic cel mai superficial, de-ndată ce ne-am focaliza privirile pe valoarea politică efectivă a acestei libertăți în forma sa dezvoltată, *actuală* (în sfîrșit neîngrădită de vechea adversitate dintre „blocul capitalist” și cel „comunist”), ar apărea că puterea cetățenilor de a schimba ceea ce ei consideră a fi nedrept sau pur și simplu inconvenabil în ordinea politică *nu* e foarte diferită în cele două regimuri. Diferența dintre ele constă, de fapt, doar în *evidența* opresiunii: manifestă în capitalismul de stat, ascunsă în capitalismul de piață liberă. Cercetate cu grijă, în pofida oricărei cosmetici etice și morale, diversele libertăți furnizate de ordinea capitalistă liberală sînt acelea care nu deranjează puterea absolută a pieței, care e întrupată într-o putere de stat la fel de îndepărtată de influența cetățenilor obișnuiți precum perechea sa „totalitaristă”. Statul modern ca atare e „total” (cuprinzînd toate aspectele vieții sociale) — asta nu e o particularitate a „comunismului” sau a „socialismului real-existent”. Astfel, diferența ideologică dintre „libertate” și „ne-libertate” nu ajută la a surprinde diferența metafizică, onto-logică mai particulară dintre cele două forme de organizare socială, politică și economică pe care Heidegger le numește generic „Rusia” și „America”.

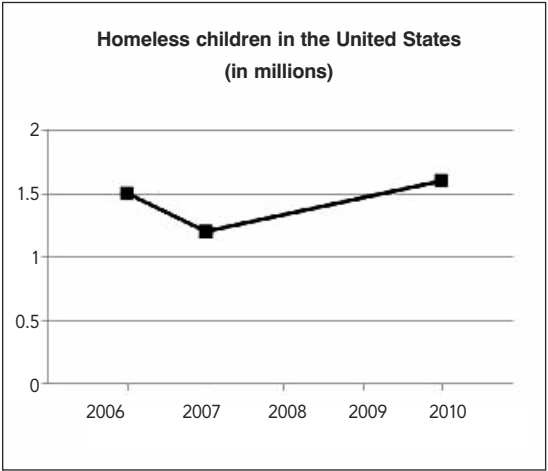
Lui Granel, noțiunea heideggeriană de *Ge-stell* i se pare insuficientă pentru a reda esența modernității, dar nici pe departe de prisos. Dimpotrivă, doar pe urmele *Ge-stell*-ului (esența tehnicii moderne ca mod al dezvăluirii fiindurilor) putem înțelege cum ceea ce Marx a numit „Capital” s-a transformat în *legea* lumii (moderne). Granel combină trăsăturile *Ge-stell*-ului cu cele ale Capitalului în conceptul său de „Producție” și, respingînd în parte modelul marxian al explicației istorice²⁰, susține că lucrul esențial pentru timpurile moderne e acela că ele sînt vremuri ale lui *apeiron*, ale neîngrăditului sau ale infinității²¹, prin intermediul căreia o ciudată anomalie se

obviously different in the case of “free market capitalism” and “state capitalism”. While both suppose something to be called technological progress, military development and increasingly extended commodity production, in “free market state capitalism” these basic pillars of the social order are regulated by the “market”, and the tendency is to build a state that apparently acts primarily as a legal and coercive frame for the free development of market. *Grosso modo*, this is the idea of minimal state, something that (neo-)liberal, capitalist democracy calls “freedom”, although it is true that this basic “freedom” of the market is enhanced with a certain number of civil rights, such as the freedom of speech, the freedom to travel, etc. One would believe that this “liberal freedom” is an essential feature of the difference between “free market capitalism” and “planned economy”, and while this is probably not completely false at the most superficial political level, as soon as one focuses on the actual political value of this freedom in its developed, *current* form (finally unchecked by the old adversity between a “capitalist bloc” and a “communist bloc”), it would appear that the power of citizens to change what they deem to be unjust or simply inconvenient in the political order is *not* very different in the two regimes. The difference between them consists, in fact, only in the *obviousness* of oppression: manifest in state capitalism, concealed in free market capitalism. Scrutinized carefully, in spite of all ethical and moral cosmetics, the various freedoms provided by the liberal capitalist order are those that do not bother the absolute power of market, which is embedded in the frame of a state power just as remote from the influence of ordinary citizens as its “totalitarian” counterpart. Modern state as such is “total” (encompassing all aspects of social life) – this is not a particularity of “really existing communism or socialism”. Thusly, the ideological difference between “freedom” and “un-freedom” does not help in grasping the more specific metaphysical, onto-logical difference in the two forms of social, political and economical organization generically called “Russia” and “America” by Heidegger.

For Granel, Heidegger’s notion of *Ge-stell* seems insufficient in rendering the essence of modernity, but by no means useless. On the contrary, it is only on the basis of *Ge-stell* (the essence of modern technology as a mode of disclosing beings) that one can understand how what Marx has called “Capital” shifted into *the* law of the (modern) world. Granel combines the features of *Ge-stell* and those of Capital in his own concept of “Production” and, partially rejecting Marx’s model of historical explanation,²⁰ claims that what is essential to modern times is that they are times of *apeiron*, of the unlimited or infinity,²¹ whereby a strange disturbance inscribes itself in the network of the world order: the secondary (say, the economical) becomes the primary (say, the political), while the world itself and its “content” become a matter to be dissociated from their actual forms – that is, limit(ation)s – and moldable according to the fictions of politics, economics, ideology, science, etc.²² From the point of view of this complex notion of Production (or Production-Infinity as I believe that it should be termed), one can highlight better not only the sameness of “Russia” and “America”, but also the otherwise unfathomable metaphysical difference between the two.

By participating to the general program of modernity, the Production (disclosure of beings, but also mode of production) established by “Russia” (as a generic term for socialist state capitalism) is both in-finite and finite, insofar as the historical experience of “really existing” regimes in the U.S.S.R., Eastern Europe, China and

înscrie în rețeaua ordinii mondiale: secundarul (de pildă, economicul) devine primarul (de pildă, politicul), în timp ce lumea însăși și „conținutul” ei devin o materie de disociat de formele — adică de limitările — lor concrete și transformabilă în funcție de ficțiunile politicii, economiei, ideologiei, științei etc.²² Din punctul de vedere al acestui concept complex de Producție (sau Infinit-Producție, cum cred că ar trebui numit), putem sublinia mai bine nu doar același-ul dintre „Rusia” și „America”, ci și diferența metafizică, imposibil de sondat în vreun alt fel, dintre cele două. Participînd la programul general al modernității, Producția (dezvăluire a fiindurilor, dar, de asemenea, și mod de producție) inventată de „Rusia” (ca termen generic pentru capitalismul de stat) e simultan in-finită și finită, în măsura în care experiența istorică a regimurilor „real-existente” în U.R.S.S., Europa de Est, China și alte părți ale lumii reprezintă, de fapt, o încercare de re-modelare a legăturilor sociale anterioare, nu în primul rînd în numele Ne-limitatului (*apeiron*) sau al unei producții nelimitate a unei bogății nelimitate, ci în numele unei noi Limite (oricît de „ideologice” ori „false”): bunăstare socială generalizată și/ sau construcția societății comuniste. Poate că e inutil să reamintesc aici că, pentru mulți locuitori ai statelor est-europene, copia mundană a acestei Idei a fost suficient de bună pentru a lăsa o amintire de neșters. Acesta este motivul pentru care, în România de astăzi, de pildă, mulți sînt de acord că a fost mai bine pe vremea lui Ceaușescu. Avînd în fața ochilor peisajul de ruine dezolante oferit de descompunerea mării industrii, a garanțiilor sociale, a sistemului medical, a învățămîntului, a infrastructurii etc., acești oameni nu sînt deloc niște barbari fără suflet care își doresc o repunere în scenă a atrocităților asociate cu sistemul de stat așa-zis „comunist”, ci bărbați și femei care luptă pentru supraviețuire în condițiile capitaliste prezente. Acest detaliu poate furniza o perspectivă destul de interesantă asupra naturii ideologice sau nonideologice a limitei „comuniste”, plasîndu-ne în fața unei contradicții sau a unui paradox greu de înțeles pentru cei „din afară”, iar asta nu din cauza unui privilegiu mai mult sau mai puțin absurd al „victimei”, ci ca rezultat al faptului că, așa cum se întîmplă în orice arenă sportivă, spectatorii trăiesc lucrurile în mod diferit decît sportivii de pe teren: adevărul trăit al „comunismului sau socialismului real-existent” prezintă un ciudat amestec între un anumit tip de bunăstare (sau siguranță socială) și un anumit tip de disconfort politic (fluctuant în funcție de cei aflați la putere și de perioadele istorice). Pentru marea majoritate a oamenilor care au trăit în regimurile așa-zis „comuniste”, amintirea siguranței zilei de mîine, judecată pe fundalul descompunerii sale din prezent, face aspectele politice mai puțin relevante, mai ales că, exceptînd un număr foarte limitat de persoane (cel mai adesea intelectuali), chestiunea libertății politice a fost și este încă mai puțin importantă decît duritatea supraviețuirii. Nu spun asta pentru a sugera că viața sub „comunism” a fost floare la ureche. N-a fost. Cu toate astea, nu trebuie să negăm mobilitatea



Copii fără adăpost în Statele Unite ale Americii (în milioane)
Sursa / Source: commons.wikimedia.org

elsewhere is actually an attempt at re-shaping the previous social bonds not primarily in the name of the Un-limited (*apeiron*), or that of un-limited production of unlimited wealth, but in that of a new Limit (however “ideological” or “false”): generalized social welfare and/or building a communist society. Perhaps it is useless to remind here that the earthly copy of this Idea was still good enough to leave an indelible mark in the memory of people leaving in Eastern European states. This is why, in today’s Romania, for instance, many of them agree that it was better under Ceaușescu. In contemplating the landscape of desolate ruins offered by the decomposition of grand scale industry, welfare, health system, education, infrastructure, etc., these people are not heartless barbarians who wish for a reenactment of the ferocities associated with the so-called “communist” state system, but desperate men and women who struggle for survival in the current capitalist conditions. This detail can provide a quite interesting perspective on the

ideological or non-ideological nature of the “communist” limit, placing us before a contradiction or paradox difficult to understand by “outsiders”, and this not because of some more or less absurd privilege of the “victim”, but as a result of the fact that, as it happens in any sport arena, spectators experience a game in a different manner than players on the field: the experienced truth of “really existing communism or socialism” presents a strange mixture between a certain kind of welfare (or social security) and a certain kind of political unease (fluctuating in accordance with persons in power and historical periods). For the vast majority of people living in the so-called “communist regimes”, the memory of welfare, retained against the background of its current

decomposition, makes the political aspects less relevant, all the more that with the exception of a very limited number of persons (mostly intellectuals), the matter of political freedom has been and still is less important than the harshness of survival. This is not to say that life under “communism” was a piece of cake. It was not. However, one must not deny the actually equalitarian social mobility that re-shaped the fundaments of traditional peasant societies, building an industry and an urban development that prepared these societies for joining – a bit later – the “developing” capitalist world. That this preparation was not as useless as the current hatred against everything “communist” may suggest is proved not only by the possibility of the enormous brain-drain that brought to the West a great number of ex-“communist” specialists in all fields (from technology to social science), but also by the fact that after more than twenty years of its fall, “communist” infrastructure (roads, railroads, block buildings, etc.), despite the destruction and the lack of maintenance caused by an increasing general poverty doubled by deregulation, still assures the functioning of the new capitalist society as a whole. Such details that one can identify through the most simple of all field works (a simple walk to “post-communist” towns would suffice) suggest that, in a strange way, the regime of (“communist”) Finitude has actually prepared the way for the regime of

socială efectiv egalitară care a remodelat fundamentele societăților tradiționale țărănești, construind o industrie și o dezvoltare urbană care pregătise aceste societăți pentru alăturarea lor – un pic mai târziu – lumii capitaliste „în curs de dezvoltare”. Că această pregătire n-a fost pe atât de inutilă pe cât ar putea sugera ura contemporană împotriva a tot ce-i „comunist” este verificat nu doar de posibilitatea enormului export de creiere care a adus Vestului un număr semnificativ de specialiști ex-„comuniști” în toate domeniile (de la tehnologie la științele sociale), ci și de faptul că, la mai mult de douăzeci de ani după căderea „comunismului”, infrastructura construită în acea perioadă (drumuri, căi ferate, blocuri etc.), în pofida distrugerii și a lipsei de renovare cauzate de sărăcia generală tot mai mare și de dereglementare, asigură încă funcționarea noii societăți capitaliste. Asemenea detalii pe care le putem identifica prin cea mai simplă dintre muncile de teren (o simplă plimbare prin orașele „postcomuniste” e de ajuns) sugerează că, în mod ciudat, regimul Finitudinii („comuniste”) a pregătit, de fapt, terenul pentru regimul Infinitului, care pare să-și arate natura sa adevărată ca principiu de lumire (mondializare) abia după decesul „alternativei” sale pe jumătate finite, pe jumătate infinite.

Faptul decisiv rămîne însă acela că „1989” – anul care marchează, după Granel, intrarea noastră în cel de al treilea mileniu²³ – îndepărtează punctul terminal ideologic al dezvoltării sociale („societatea comunistă”) și ne aruncă într-o dezvoltare perpetuă fără un punct terminal asignabil. Asta nu e „sfârșitul istoriei” (dacă o asemenea expresie are vreun sens), ci marșul istoriei către imposibila satisfacere a condițiilor sale prestabilite, postulate („producția de bogăție nelimitată”). Întrebarea care răsare din această nouă situație istorică este, bineînțeles, nu aceea dacă, în caz că ar fi rezistat, „capitalismul de stat” ar fi putut furniza un viitor mai luminos decât geamănul său „democrat”, ci dacă sfârșitul speranței într-un aranjament social mai bun ne va deschide oare ochii pentru adevărul limitărilor noastre celor mai banale în ce privește punerea în practică a promițătoarei „teze a II-a”. Ce-ar fi însă dacă ar trebui să ne întoarcem, măcar pentru o clipă, de la Marx și de la teoriile acțiunii eficace la Heidegger și la adevărul ființei? Dacă un viitor comunist ar fi la fel de îndepărtat de noi precum Atena contemporană de cea antică? Dacă a lupta pentru comunism ar însemna, de fapt, să lupti pentru un nou sens al Ființei? Dacă sarcina revoluției ar fi mai dificilă decât răsturnarea tuturor guvernelor lumii? Cam așa ar fi, în câteva întrebări, sensul unei re-lecturi istoriale a lui 1989.

Note:

- De fapt, expresia „filosofie contemporană” nu poate reda cu destulă claritate că atât Heidegger, cât și Granel sînt, de asemenea, *în afara* filosofiei ca atare, chiar dacă gîndirea lor se ivește din tradiția filosofică și, cel mai adesea, are de-a face cu ea.
- Vezi M. Heidegger, „Die Frage nach der Technik”, in *Gesamtausgabe*, vol. 7, *I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000.
- M. Heidegger, „Brief über den Humanismus”, in *Gesamtausgabe*, vol. 9, *I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Wegmarken*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1976.
- M. Heidegger, „Wozu Dichter?”, in *Gesamtausgabe*, vol. 5, *I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, p. 292–293.

the Infinite, which seems to reveal its true nature as a principle of world(ing) only after the demise of its half finite, half infinite “alternative”. The decisive fact remains, however, that “1989” – the year that marks, according to Granel, our entrance into the third millennium²³ – removes the ideological terminal point of social development (“communist society”) and throws us into an endless development without any assignable terminal points. This is not the “end of history” (if such an expression has a meaning at all), but history’s march towards the impossible fulfillment of its pre-established, posited conditions (“production of limitless wealth”). The question arising from this new historical situation is, of course, not if “state capitalism” could have actually provided a better future than its “democratic” twin, but whether the end of hope in a better social arrangement opens our eyes to the truth of our most banal limitations in enacting the promising “thesis 11”.

What if we must return, for a second, from Marx and all theories of effective action to Heidegger and the truth of Being? What if a communist future is just as far from us as contemporary Athens is from ancient Athens? What if communism means, in fact, the struggle for a new meaning of Being? What if the task of revolution is more difficult than overthrowing all governments of the world? Approximately this would be, in a few questions, the meaning of an onto-historical re-reading of 1989.

Notes:

- In fact, the term “contemporary philosophy” cannot make it clear that both Heidegger and Granel are also *outside* of philosophy as such, even though their thinking arises from the philosophical tradition and, most of the time, deals with it.
- See M. Heidegger, “The Question Concerning Technology”, in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1977.
- M. Heidegger, “Letter on ‘Humanism’”, in *Pathmarks*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- M. Heidegger, “Why Poets?”, in *Off the Beaten Track*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 219.
- Ibidem*.
- G. Granel, “L’Enseignement de la philosophie”, in *Apolis*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 2009, pp. 89–90.
- G. Granel, “La Production totale”, in *Apolis*, p. 75.
- G. Granel, *De l’Université*, Mauvezin, T. E. R., 1982, p. 126.
- A first version of this text has been written for a seminar that took place in Paris in October 2011.
- G. M. Tamás, “A Capitalism Pure and Simple”, in *Genealogies of Post-Communism*, eds. Adrian T. Sîrbu and Alexandru Polgár, Cluj, Idea, 2009, pp. 11–28.
- G. M. Tamás, “It’s All Over Now Baby Blue, Antikommunizmus ma”, <<http://rednews.hu/a-gyakorlat-elmelete/default/its-all-over-now-baby-blue-antikommunizmus-ma/minden-oldal.html>>.
- M. Heidegger, *Introduction to Metaphysics*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 40.
- Heidegger, “Letter on ‘Humanism’”, p. 259.
- M. Heidegger, *Being and Time*, Albany, NY, State University of New York Press, 1996, pp. 354–358.

- Ibidem*.
- G. Granel, „L’Enseignement de la philosophie”, in *Apolis*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 2009, p. 89–90.
- G. Granel, „La Production totale”, in *Apolis*, p. 75.
- G. Granel, *De l’Université*, Mauvezin, T. E. R., 1982, p. 126. În românește: *Despre Universitate*, traducere, cuvînt-înainte și note de Adrian T. Sîrbu, postfată de Claude Karmouh, Cluj, Idea, 2002.
- Prima versiune a acestui text a fost scrisă pentru un colocviu ținut la Paris în octombrie 2011.
- G. M. Tamás, „Un capitalism pur și simplu”, in *Genealogii ale postcomunismului*, ed. Adrian T. Sîrbu și Alexandru Polgár, Cluj, Idea, 2009, p. 11–28.
- G. M. Tamás, „It’s All Over Now Baby Blue, Antikommunizmus ma”, <<http://rednews.hu/a-gyakorlat-elmelete/default/its-all-over-now-baby-blue-antikommunizmus-ma/minden-oldal.html>>.
- M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik, Gesamtausgabe*, vol. 40, *II. Abteilung: Vorlesungen (1925–1944)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1983, p. 40.
- Heidegger, „Brief über den Humanismus”, p. 340–341.
- M. Heidegger, *Sein un Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1967, p. 387–392.
- Heidegger, „Brief über den Humanismus”, p. 339–340.
- M. Heidegger, *Washeisst Denken?, Gesamtausgabe*, vol. 8, *I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2002.
- „Expunere” nu trebuie luat aici drept „claritate”, ci pentru simplul fapt că un fiind poate apărea în genere ca fiind „clar” ori „neclar”.
- G. Granel, *Traditionis traditio*, Paris, Gallimard, 1972, p. 229.
- M. Heidegger, „Die Zeit des Weltbildes”, in *Gesamtausgabe*, vol. 5, *I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, p. 89.
- B. Bouttes și G. Granel, *Cartesiana*, Mauvezin, T. E. R., 1982, p. 134–135.
- Granel, *De l’Université*, p. 125–126.
- Acesta e unul dintre gîndurile centrale ale eseului lui Granel „Les Années trentes sont devant nous”, in *Études*, Paris, Galilée, 1995. În românește: „Anii treizeci ne stau în față” (Analiză logică a situației concrete), traducere de Adrian T. Sîrbu, *IDEA artă + societate* #15–16, 2003, p. 217–227.
- G. Granel, „Monoculture? Inculture?”, in *Apolis*, p. 78. În românește: „Monocultură? Incultură?”, in *Despre Universitate*, p. 21.

15. Heidegger, “Letter on ‘Humanism’”, p. 259.

16. M. Heidegger, *What Is Called Thinking?*, New York, Evanston and London, Harper and Row Publishers, 1968, p. 13.

17. “Disclosure” here must not be taken for “clarity”, but for the simple fact that something can appear as “clear” or “unclear” at all.

18. G. Granel, *Traditionis traditio*, Paris, Gallimard, 1972, p. 229.

19. Martin Heidegger, “The Age of the World Picture”, in *Off the Beaten Track*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 67.

20. B. Bouttes and G. Granel, *Cartesiana*, Mauvezin, T. E. R., 1982, pp. 134–135.

21. Granel, *De l’Université*, pp. 125–126.

22. This is one of the central thoughts of Granel’s essay “Les Années trentes sont devant nous”, in *Études*, Paris, Galilée, 1995.

23. G. Granel, “Monoculture? Inculture?”, in *Apolis*, p. 78.



Puterea de cumpărare a dolarului. Sursa / Source: Observation, (ObservationsAndNotes.blogspot.com) <http://observationsandnotes.blogspot.ro/2011/04/100-year-declining-value-of-us-dollar.html>

IDEA publishing house was born as a theoretical and practical project at the same time. Committed to publishing texts as *implements* of reflection upon the artistic, the social, and the political, the editorial staff started with a clear set of minimum goals: the translation into Romanian of major texts of contemporary philosophy and recent theory of art. By this, IDEA aims to insert into the Romanian public debates interrogations which are exemplary for the *world* we live in. However, this means more than “importing” certain “ideas”. By promoting a certain type of writing – that in which the language experimentally but rigorously explores its logical and expressive resources – the publishing house intends to refresh, by the very gesture of translation or through original texts, the critical (i.e. philosophical) idiom of Romanian. In other words, to *orient* our possibilities of thinking toward the *criticality* of what happens to *us* today. Accepting its condition as a small, non-commercial publishing house, IDEA has, since 2001, run two series – *Balcon* and *Panopticon*. Providing important guiding marks for mapping the realm of modern and contemporary arts, the first series includes such authors as Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe or materials on the work of artists as Joseph Beuys. For the first time in the Romanian public space, contemporary art theory is brought along in a coherent and meaningful fashion. In this way, the elucidative and analytical potential of art theory provides a conceptual toolbox useful to both theorists and artists. In the second series, by publishing thinkers such as Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, J.-L. Nancy, G. Granel, Sloterdijk, Baudrillard, G. M. Tamás, Agamben, Arendt, we would like not only to connect the reader to the “avant-garde” of contemporary philosophical thought, but also to provide the public with major readings of questions burdening our contemporary societies: power and the political, the predicaments of representation and historicity, the fall of communism, the crisis of academia, globalization, (post)modernity, nihilism, etc. Last, but not least, with its recent series the publishing house has also committed itself to the *production* of applied critical discourses, taking as its starting point the present political situations and intellectual contexts – a *simultaneously* global and local theoretical endeavour. These new collections operate under titles such as *Refracții* [Refractions] – dedicated to cultural and socio-political analyses in situ; *Praxis* – dealing with the exploration of the concrete strategies of progressive political struggle all over the world; and, finally, *Public* – covering the various modalities of artistic-democratic self-production of public space in Romania.

ÎN PREGĂTIRE / COMING SOON

Michel Foucault:
Governarea de sine și guvernarea celorlalți

Alexandru Polgár:
(Diferența dintre conceptul de piață al lui Heidegger și cel al lui Granel)

Immanuel Wallerstein:
*Pentru a înțelege lumea:
O introducere în analiza sistemelor-lume*

APARIȚII RECENTE



Alain Badiou:
Secolul
14 x 23 cm, 175 pag.
25 lei



Philippe Lacoue-Labarthe:
*Ficțiunea politicului.
Heidegger, arta și politica*
14 x 23 cm, 172 pag.
25 lei



Jacques Derrida,
Bernard Stiegler:
Ecografii ale televiziunii
14 x 23 cm, 143 pag.
25 lei



Oliver Marchart:
*Gîndirea politică
postfoundationistă*
14 x 23 cm, 183 pag.
29 lei



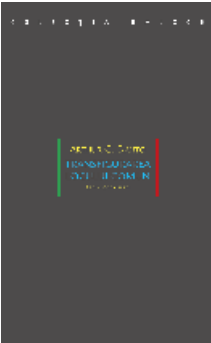
Indra Kagis McEwen:
*Străbunul lui Socrate.
Un eseu despre începuturile
arhitecturale*
14 x 23 cm, 151 pag., 29 lei



Jacques Rancière:
*Ura împotriva
democrației*
14 x 23 cm, 79 pag.
19 lei



Jacques Rancière:
*Împărtășirea sensibilului.
Estetică și politică*
14 x 23 cm, 59 pag.
19 lei



Arthur C. Danto:
*Transfigurarea locului
comun. O filosofie a artei*
14 x 23 cm, 279 pag.
39 lei



Perry Anderson:
Originile postmodernității
14 x 23 cm, 139 pag.
29 lei



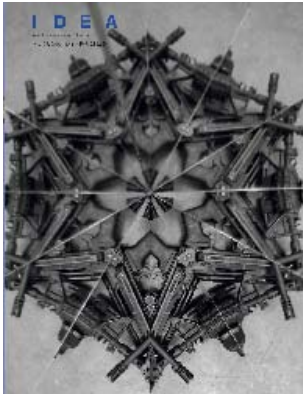
László Ujvárossy:
*Arta experimentală
în anii optzeci la Oradea*
16 x 23 cm, 319 pag.
39 lei



IDEA artă + societate #33–34, 2009
40 lei



IDEA artă + societate #35, 2010
20 lei



IDEA artă + societate #36–37, 2010
40 lei



IDEA artă + societate #38, 2011
20 lei



IDEA artă + societate #39, 2011
20 lei



IDEA artă + societate #40, 2011
20 lei



IDEA artă + societate #41, 2012
20 lei



400117 RO Cluj
Str. Dorobanților, nr. 12
tel.: +40-264-594634
tinka@ideaeditura.ro
www.ideaeditura.ro

COLECȚIA PUBLIC

Spațiul Public București | *Public Art Bucharest* 2007. Editată de Marius Babias și Sabine Hentzsch, seria de cărți de artist este publicată de Editura IDEA (Cluj) și Verlag der Buchhandlung Walther König (Köln).

CĂRȚI DE ARTIST



Dan Perjovschi:
Postmodern Ex-communist
16 × 23 cm, 96 pag.
35 lei



Anetta Mona Chișa,
Lucia Tkáčová:
Dialectics of Subjection #4
16 × 23 cm, DVD
35 lei



Mircea Cantor:
Tăcerea mieilor.
The Silence of the Lambs
16 × 23 cm, 132 pag.
35 lei



H.arta:
2008
16 × 23 cm, 124 pag.
35 lei

CĂRȚI DE ARTIST



Lia Perjovschi:
Contemporary Art Archive
Center for Art Analysis
1985–2007
16 × 23 cm, 200 pag.
35 lei



Daniel Knorr:
Carte de artist
16 × 23 cm, 200 pag.
670 lei



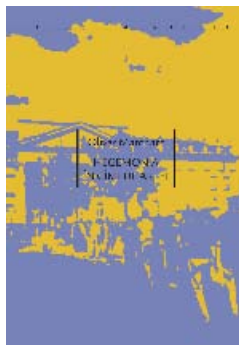
Marius Babias:
Recucerirea politicului.
Economia culturii
în societatea capitalistă
16 × 23 cm, 140 pag.
30 lei



Spațiul Public București |
Public Art Bucharest 2007
16 × 23 cm
25 lei



Marius Babias:
Nașterea culturii pop
16 × 23 cm, 128 pag.
25 lei



Oliver Marchart:
Hegemonia în câmpul artei.
Expozițiile documenta
dX, D11, d12
și politica bienalizării
16 × 23 cm, 96 pag.
19 lei



Augustin Ioan, Ciprian Mihali:
Dublu tratat de urbanologie
16 × 23 cm, 200 pag.
25 lei



400117 RO Cluj
Str. Dorobanților, nr. 12
tel.: +40-264-594634
tinka@ideaeditura.ro
www.ideaeditura.ro

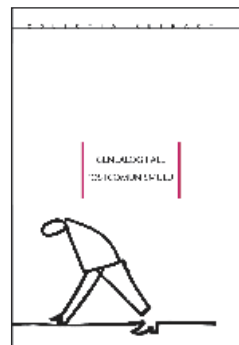
COLECȚIA REFRAȚII / REFRACTIONS

A crea o nouă cultură nu înseamnă doar a face descoperiri „originale” în mod individual, ci de asemenea, și mai ales, a răspîndi într-o manieră critică adevăruri deja descoperite, a le „socializa” și, prin urmare, a le face să devină baza unor acțiuni în cadrul vieții, elementul de coordonare și de ordine intelectuală și morală. Ca o mulțime de oameni să fie adusă la a gândi în mod coerent și unitar realul prezent – acesta e un fapt „filosofic” mult mai important și mai original decît hazardul prin care un „geniu” filosofic dă peste un nou adevăr ce rămîne patrimoniul unor grupulețe de intelectuali. (A. Gramsci)

Creating a new culture does not only mean one’s own individual „original” discoveries. It also, and most particularly, means the diffusion in a critical form of truths already discovered, their „socialization” as it were, and even making them the basis of vital action, an element of co-ordination and intellectual and moral order. For a mass of people to be led to think coherently and in the same coherent fashion about the real present world, is a „philosophical” event far more important and „original” than the discovery by some philosophical „genius” of a truth which remains the property of small groups of intellectuals. (A. Gramsci)



Marius Babias (ed.):
European Influenza
16 × 23 cm, 264 pag.
20 lei



Adrian T. Sîrbu,
Alexandru Polgár (coord.):
Genealogii ale
postcomunismului
16 × 23 cm, 336 pag.
35 lei



Konrad Petrovsky,
Ovidiu Țichindeleanu (coord.):
Revoluția Română televizată.
Contribuții la istoria culturală
a mediilor
16 × 23 cm, 248 pag.
35 lei



Timotei Nădășan (coord.):
Comunicarea construiește
realitatea. Aurel Codoban
la 60 de ani
16 × 23 cm, 164 pag.
25 lei



Bogdan Ghiu:
Telepitecapitalism.
Evul Media 2005–2009
16 × 23 cm, 312 pag.
29 lei



Adrian T. Sîrbu,
Alexandru Polgár (eds.):
Genealogies of
Postcommunism
16 × 23 cm, 343 pag.
35 lei / 9 ₴ / 12 USD



Konrad Petrovsky,
Ovidiu Țichindeleanu (eds.):
Romanian Revolution Televised
16 × 23 cm, 255 pag.
35 lei / 9 ₴ / 12 USD



Aurel Codoban:
Imperiul comunicării.
Corp, imagine și relaționare
16 × 23 cm, 107 pag.
25 lei



Claude Karnoouh:
Inventarea poporului-națiune
16 × 23 cm, 368 pag.
30 lei



Dan Perjovschi: *Temporary Yours*, 1995–2012
www.ideaeditura.ro



Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.





la Biennale di Venezia

55. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni nazionali

AN IMMATERIAL RETROSPECTIVE OF THE VENICE BIENNALE

ALEXANDRA PIRICI AND MANUEL PELMUȘ

ROMANIAN PAVILION
AT THE 55TH INTERNATIONAL ART EXHIBITION –
LA BIENNALE DI VENEZIA

1ST OF JUNE – 24TH OF NOVEMBER 2013, GIARDINI DELLA BIENNALE

ORGANIZERS: MINISTRY OF CULTURE
MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS
ROMANIAN CULTURAL INSTITUTE
TRANZIT.RO/ BUCUREȘTI

PARTNERS: CĂMINUL CULTURAL, NATIONAL DANCE CENTRE BUCHAREST
WITH THE SUPPORT OF: ERSTE FOUNDATION