

INTRODUCERE

Despre artă și felurile în care privim lumea

I Cum ajungem să cunoaștem?

Cum ne orientăm în lume? Există niște criterii obiective după care să ne ghidăm? Dacă da, cine stabilește aceste criterii? Ce se întâmplă cu cei care se găsesc în afara razei de acțiune a acestor criterii? Ce fac cei excluși?

A.Principiile modernității

În secolul al XVIII-lea, filosofia iluministă marchează începuturile modernității, o filosofie care, până acum câteva decenii, încă mai structura și mai legitima cultura noastră și pe care se mai bazează încă, de multe ori, felul nostru de a ne raporta la lume, modul în care ne considerăm pe noi înșine și pe ceilalți, modul în care organizăm accesul la cunoaștere, etc.

Conform acestei filosofii, lumea este un loc pe care-l putem cunoaște și stăpâni folosindu-ne de o calitate eternă și neschimbătoare a ființei noastre, rațiunea. Cunoașterea științifică (o cunoaștere de tip cauză-efect), rezultată în urma folosirii juste a rațiunii, ne poate face să înțelegem mecanismul lucrurilor, legile după care sunt construite, ne poate face să cuprindem Adevărul și în felul acesta să controlăm lumea exterioară și propriile noastre vieți, să asigurăm progresul societății și să fim ființe libere care-și determină existența.

În lista care urmează (cf. Jane Flax, Postmodernism and gender relations in feminist theory, Feminisms, edited by Sandra Kemp&Judith Squires, Oxford University Press 1997, pag 170) putem vedea câteva dintre aceste idei, derivate din gândirea filosofilor iluminiști:

1. *Existența unui sine stabil și coerent. Acest sine iluminist este capabil să își cunoască într-un mod rațional propriile procese și „legile naturi”.*

2. *Rațiunea și știința care o studiază – filosofia- poate oferi un fundament obiectiv și universal pentru cunoaștere*

3. *Cunoașterea obținută prin folosirea justă a rațiunii va fi „Adevăr”. O asemenea cunoaștere va reprezenta ceva real și neschimbător (universal) despre mințile noastre și despre structura lumii naturale.*

4. *Rațiunea însăși are calități universale și transcendente. Există independent de existența trecătoare și întâmplătoare a sinelui (adică a fiecărui om). Experiențele care țin de corp, de istorie sau de social nu afectează structura rațiunii și capacitatea ei de a produce cunoaștere atemporală.*

5. *Există legături complexe între rațiune, autonomie și libertate. Ca să declari un lucru ca fiind adevărat sau drept trebuie să apelezi la autoritatea rațiunii. Libertatea constă în a te supune legilor care rezultă în urma folosirii rațiunii. (Regulile care sunt bune pentru mine ca ființă rațională vor fi în mod necesar bune pentru toate ființele raționale). Respectând aceste legi respect cea mai bună parte, eternă, a ființei mele (rațiunea) și în felul acesta îmi exercit autonomia și îmi declar propria existență ca ființă liberă. Prin asemenea acte pot să-mi controlez și să-mi determin existența.*

6. *Dacă rațiunea e principala autoritate, atunci conflictul dintre adevăr, cunoaștere și putere poate fi depășit. Adevărul poate servi puterea fără a fi distorsionat, în schimb, folosind cunoașterea în serviciul puterii, libertatea și progresul vor fi asigurate. Cunoașterea poate fi în același timp neutră (avîndu-și bazele în rațiunea universală și nu în „interesele” particulare) și bună pentru dezvoltarea societății.*

7. *Știința, ca principal rezultat al folosirii rațiunii, este paradigma pentru întreaga cunoaștere. Știința este neutră în metodele și conținutul ei dar benefică pentru societate în rezultatele ei. Datorită procesului ei de descoperire, putem folosi „legile naturii” pentru binele societății. Dar, totuși, pentru ca știința să progreseze, trebuie ca oamenii de știință să fie liberi să urmeze legile rațiunii mai degrabă decât să se preocupe de „interesele” sociale care vin din afara discursului rațional.*

B. Care sunt consecințele acestor principii ?

Bineînțeles că dacă ne gândim la aceste principii despre autonomia rațiunii, despre adevărul obiectiv și progresul prin descoperire științifică, putem să conchidem că ele sunt juste. Rațiunea, știința, progresul, libertatea individuală, emanciparea, toate aceste

cuvinte frumoase pot să construiască imaginea unei lumi în care am vrea să trăim, a unei utopii pe care am vrea, poate, s-o facem reală. Dar întrebările care se pun în continuare sunt: Este lumea cu adevărat un loc atât de transparent și de limpede și chiar o putem supune cu mințile noastre? Apoi, cine decide ce e rațional și ce nu? Ce fac cei ale căror vieți și experiențe nu se potrivesc cu Adevărul universal? Cunoașterea rațională e singurul mod de cunoaștere posibil? Ce se întâmplă cu multiplicitatea lumii, cu toate porțiunile de existență pe care aceste idei le condamnă la penumbră și tăcere?

Modernitatea, perioadă care a început o dată cu Iluminismul, s-a bazat pe dorința de emancipare a indivizilor și a popoarelor. Progresul tehnologic, accesul la cunoaștere și îmbunătățirea condițiilor de muncă, toate acestea au fost realizate cu scopul de a construi o societate mai bună. În schimbul speranței de emancipare, avansul tehnologiei și al rațiunii au dus mai degrabă la exploatarea zonelor mai puțin dezvoltate ale planetei, au înlocuit orbește munca oamenilor cu cea a mașinilor și au dezvoltat tot mai multe și mai sofisticate metode de subjugare, toate stînd sub semnul raționalizării totale a procesului de producție.

C. O schimbare de paradigmă

O schimbare de paradigmă înseamnă că toate conceptele și principiile pe care se bazează o cultură și care se dovedesc, la un moment dat, ineficiente sunt înlocuite. Dacă ideea unei lumi bazate pe rațiune a eșuat și, o dată cu prăbușirea acestui ideal, cunoașterea europeană intră în impas, **postmodernismul** marchează această schimbare de paradigmă. Postmodernismul se constituie atât pe separarea de modernism (bazat pe principiile Iluministe) cât și pe redefinirea și reinterpretarea acestuia. Iată câteva dintre ideile postmoderne (le enumerăm pe cele care au, în mod special, legătură cu conținutul acestui manual) :

1. Realitatea este o construcție culturală, nu există în sine, ci se structurează, se construiește în urma percepțiilor, ideilor, acțiunilor noastre. Noi facem realitatea să fie într-un anumit fel. (Conform principiilor moderniste, realitatea era un dat și omul putea ajunge s-o stăpânească folosindu-se de rațiune; lucrurile sunt într-un anumit fel și noi trebuie doar să le cunoaștem rațional ca să le putem controla).
2. Decanonizarea culturii clasice, adică a culturii europene elitiste, și punerea în lumină și a altor valori în afara modelului tradițional vest-european, valori aparținînd altor rase, religii, zone, etc.
3. Căutarea dreptului la libertate, la autodeterminare, la diferență, la expresia liberă de orice constrângere, căutare concretizată în mișcări cum ar fi :
 - **feminismul** - politică „vizînd schimbarea relațiilor de putere între bărbați și femei, relație de putere ce structurează toate spațiile existenței: familie, educație, politică, muncă, cultură, timp liber” (C. Weedon, 1992, pag. 1).
 - **multiculturalismul** – referindu-se la dreptul la identitate și specificitate etnorasială, sexuală, etc.

II Ce este arta?

Care sunt întrebările pe care ar trebui să ni le punem atunci când ne gândim la artă? Ce anume determină ca un anumit lucru să fie numit artă? Ce este un artist? Aș putea eu să fiu artist? Ce rol are arta? În ce fel mă poate ajuta pe mine, ce legătura are arta cu viața mea? Poate arta să schimbe ceva? Ce-mi pot oferi instituțiile de artă (muzeele, galeriile)?

„Arta nu reproduce vizibilul, face ca lucrurile să fie vizibile.” **Paul Klee** „Nu poți opri prezentul. În fiecare zi trebuie să renunți la trecut...Și dacă nu-l poți opri, atunci trebuie să-l recreezi.” **Louise Bourgeois** „La pittura è una cosa mentale.” **Leonardo Da Vinci** „Un «lucru» nu este artă: ideea exprimată de același «lucru», poate fi.” **Michelangelo Pistoletto** „Lumea e plină de obiecte, mai mult sau mai puțin interesante. Nu vreau să mai adaug altele.” **Douglas Huebler** „Esențialul astăzi este să recunoaștem valoarea universală a mitologiei individuale.” **Piero Manzoni** „...pictura nu e făcută să decoreze apartamente. Este un instrument de război pentru atac și apărare împotriva dușmanului.” **Pablo Picasso** „Dacă mă întrebați de ce sculpez, trebuie să răspund că este felul meu de a trăi, echilibrul meu, justificarea mea pentru că exist. Dacă mă întrebați pentru cine fac artă, o să spun că o fac pentru toți aceia care se apropie fără prejudecăți.” **David Smith** „Cred că perioada în care trăiesc eu este cel mai important moment din lume. Că arta timpului meu este cea mai importantă artă. Că arta dinainte de acest moment nu are o contribuție imediată asupra esteticii mele din moment ce istoria artei explică comportamente din trecut, dar nu oferă în mod necesar soluții la problemele mele.” **David Smith** „Linia dintre artă și viață ar trebui păstrată cât de fluidă și cât de indistinctă posibil.” **Allan Kaprow** „Convențiile despre artă sunt distruse de către lucrările de artă .” **Sol Le Witt** „Arta este peste tot în jurul nostru.” **Claes Oldenburg** „Eu sunt pentru o artă care are o legătură imediată cu viața mea de zi cu zi, o artă care ar începe pornind de la lucruri mărunte și care ar fi cea mai sinceră expresie a vieții reale, a stărilor noastre reale.” **Jean Dubuffet** „Percepția ideilor duce la idei noi.” **Sol Le Witt** „Caut în mod conștient o formă de artă care nu e legată de tradiție în nici un fel și în care o operă e mai puțin importantă decât cercetarea care a dus la acea operă.” **Jan Dibbets** „Invităm pe toată lumea să chestioneze întreaga cultură pe care am luat-o de bună.” **Group Material** „Arta este un posibil liant între diferențe.” **Suzanne Lacy** „Oricine e un artist” **Joseph Beuys**

Lista acestor posibile răspunsuri, acestor păreri, definiții, idei despre artă ar putea continua la nesfârșit, pentru că nu există la întrebările noastre nici un răspuns general valabil care să reducă la tăcere celelalte opinii. Putem alege ca definiție a artei oricare din citatele de mai sus, sau, bineînțeles, am putea alege și să considerăm arta în termenii în care am fost obișnuiți până acum. Să ne spunem că arta e ceva mareț și inaccesibil, ceva ce vorbește despre lucruri din afara realului și nu are nici o legătură cu viețile noastre, ceva care nu poate stârni decât o admirație pasivă. Putem crede că artistul e întotdeauna un geniu, neînțeles de epoca sa, cineva complet diferit de noi, „oamenii obișnuiți”.

Depinde de noi toți dacă vrem să perpetuăm aceste idei despre artă, dacă vrem ca atitudinea noastră în fața artei (și a culturii, în general) să fie una reverențioasă și umilă sau dacă vrem, dimpotrivă, să socotim că arta poate fi ceva apropiat, normal, firesc, și folositor, ceva ce vorbește despre viețile noastre, ceva ce nu doar reflectă pasiv realitatea ci care poate schimba în mod real lucrurile.

A.Câteva repere

Dacă urmărim cursul istoriei artelor, putem identifica momente în care a devenit foarte limpede faptul că arta nu e doar decorație ci poate să schimbe ceva, că arta nu vorbește doar despre lucruri „înalte” și străine ci și despre realitatea cea mai obișnuită, că mai importantă decât mistica poate fi viața cotidiană, decât simpla măiestrie tehnică, temele și

ideile în care ne putem recunoaște, decât detașarea pur estetică, o implicare activă și etică în societate.

Iată câteva dintre aceste momente:

La sfârșitul secolului al XIX-lea, o grupare de artiști, numiți impresioniști, renunță să mai picteze scene istorice și mitologice în favoarea unor imagini care captează momentul trecător, unor imagini din viața de zi cu zi.

În 1912, Pablo Picasso, în etapa cubistă a creației sale, pictează „Natură statică cu spătar de scaun”. Spătarul scaunului nu este pictat ci chiar obiectul real este introdus în spațiul iluzoriu al tabloului, astfel încât nu mai știm dacă ne uităm la o reprezentare a realului sau la realul însuși.

Între 1915 și 1923, la Zurich și New York, artiștii dadaști folosesc ironia, hazardul și absurdul ca să poată privi lumea cu ochi noi, să poată reconsidera normele, clișeele, toate noțiunile impuse, toată cultura luată ca atare fără a fi chestionată și să verifice justetea acestor lucruri.

În 1917, Marcel Duchamp vrea să expună la Armory Show, în New York, un urinoar pe care îl numește „Fântâna” și îl semnează cu numele producătorului, R Mutt. Duchamp a ales un obiect banal, din viața de zi cu zi și l-a plasat în așa fel într-o nouă lumină încât semnificația sa practică dispare pentru a deveni un pretext pentru a chestiona natura artei, instituțiile care legitimează arta, condiția artistului.

În 1921, Francis Picabia îi roagă pe toți cei care îl vizitează să semneze sau să scrie ceva pe o pânză mare aflată în salonul lui. Ceea ce rezultă e în același timp o pictură și o deconstrucție a picturii, pentru că acea pânză nu mai este expresia individuală a unui singur artist, ci este mai degrabă un loc unde mai mulți oameni s-au întâlnit.

În 1949, în cadrul expoziției „The Objects through the Ages”, organizată de gruparea Cobra, la Bruxelles, Christian Dotremont expune cartofi într-o vitrină de sticlă, obiecte perisabile care trebuiau să fie periodic înlocuite în așa fel încât oricine îl putea înlocui, periodic, pe Dotremont ca autor.

Începând cu anul 1957, situaționiștii încearcă să creeze un nou urbanism, unde oamenii ar putea fi liberi și nu sclavi ideologici. Principala strategie a situaționiștilor, „deturnarea” constă în folosirea subversivă a unor „puncte fixe” în cultura și punerea lor într-un context care le schimbă semnificația și le reconsideră valabilitatea.

Pentru expoziția „Environments, Situations, Spaces”, deschisă la New York în 1961, artistul Fluxus, George Brecht a plasat un scaun obișnuit în galerie, unul în toaletă și altul în fața intrării. Să te așezi pe scaun putea fi o modestă și firească lucrare de artă.

B. La ce ne folosește arta?

Formele și modelele activității artistice nu sunt imuabile, ele se modifică potrivit timpului și contextelor în care se dezvoltă.

Ca să studiem despre artă am putea porni din multiple perspective. Dar pe parcursul capitolelor acestui manual vom vorbi despre diferite idei și direcții în artă, încercând să stabilim posibile răspunsuri la întrebarea „La ce folosește arta?” și căutând să ne clarificăm felul în care arta poate:

1. să vorbească despre viețile noastre, să ne facă să ne recunoaștem în ea
2. să provoace dialog și sociabilitate
3. să reconsidere noțiunile pe care le luăm ca atare, să chestioneze cultura pe care obișnuim să o socotim imuabilă și la adăpost de orice îndoială
4. să ne ajute să-i acceptăm/înțelegem pe cei din jurul nostru

5. să schimbe unghiul de vedere, să ne determine să conștientizăm că există diverse poziții din care poți cunoaște un lucru și că nu există un adevăr transcendent și atemporal

6. să atragă atenția asupra problemelor, să dea voce celor excluși

7. să rezolve efectiv probleme în societate

Teme practice, teme de discuție:

1. *Faceți o listă cu toate ideile preconceptuate despre artă care vă trec prin cap. De exemplu: „Arta e ceva frumos”, „E mai bine să fii bărbat dacă vrei să fii artist”, „Atitudinea potrivită în fața artei e respectul și contemplarea.” În paralel, alcătuiți o altă listă cu propoziții în care să descrieți pe un ton firesc așteptările voastre personale de la artă.*

Capitolul I

Despre viața obișnuită

Despre ce ar trebui să vorbească arta? Ce e relevant? Putem recunoaște într-o lucrare de artă preocupările, interesele, problemele noastre reale? Ce rol are viața cotidiană în artă și ce aspecte ale ei îi determină pe artiști să facă lucrări care să o reflecte sau care să o comenteze?

I Arta și viața cotidiană

Multe culturi antice și tradiționale nu au considerat arta ca pe o categorie separată și chiar unele nu au avut un cuvânt special pentru artă pentru că aceasta era socotită ca făcând parte din viață. Arta nu era ceva ce doar unii oameni pot să facă sau să înțeleagă, ci creativitatea era socotită ca fiind accesibilă oricui. Acesta este un lucru foarte diferit de concepțiile despre artă care sunt cele mai frecvente acum. La un moment dat, în istorie, arta a devenit o categorie distinctă, asociată, în primul rând, cu elita. Importante au devenit individualitatea artistului, statutul său de „geniu” și opera de artă a devenit un obiect de lux și o marfă. Ideea că artistul e izolat de mediul său social s-a conturat vag în Renaștere și apoi a devenit tema fundamentală a artei romantice, dar dacă acest tip de atitudine în fața artei era justificată de contextul epocii, asta nu înseamnă că este firesc să socotim în continuare artistul ca pe un geniu neînțeleș de epoca sa și arta ca pe un loc în afara realului.

Obiectele de artă din muzee au istoriile lor, ascunse acum de statutul lor de obiecte estetice, supuse contemplării noastre, dar vizibile încă la o privire mai atentă. Arta și viața cotidiană sunt separate doar în mod artificial, în urma obișnuinței noastre de a socoti arta ca pe ceva îndepărtat și inaccesibil, de care trebuie să ne apropiem cu prudență și umilință. Avem tendința să uităm că multe dintre obiectele de artă, pe care acum le putem vedea în muzee, au avut viețile lor, amestecate în existența de zi cu zi, că au servit celor mai practice scopuri, facilitând existența cotidiană, de la vasele care păstrau hrana până la picturile care „păstrau” întâmplări și sensuri, toate ajutând oamenii să trăiască în lume. Ce nu poți împărtăși cu alții e insuportabil, fie că e vorba de bucurie sau de tristețe. Când se întâmpla ceva despre care nu putem vorbi într-un alt fel, putem arăta spre o lucrare ca spre un exemplu, o putem produce ca pe un argument, ca pe o dovadă. Putem să ne folosim de artă ca de un instrument ca să vorbim despre noi înșine, ca să ne clarificăm nouă înșine ce simțim și ce credem, să le clarificăm celorlalți, să folosim arta ca pe un dicționar din care poți să-ți alegi cuvintele și să-ți alcătuești frazele atunci când ți se pare că ceea ce vrei să spui e prea greu de explicat. De asemenea, dacă găsești descris de către

altcineva ceva ce ție și s-a întâmplat, ceva ce tu trăiești, poți să simți că aparții unei comunități mai largi de oameni care au vieți similare cu a ta.

Toate acestea descriu o funcție esențială a artei, o funcție utilitară, să păstreze memoria, să exploreze necunoscutul, să construiască legături între oameni, să ne ajute să ne înțelegem pe noi înșine și pe ceilalți, să ne facă să ne oglindim în ea.

II „Personal înseamnă politic”

Felul în care înțelegem termenul „personal” se sustrage dialogului și analizei, lucru care poate fi rezumat în propoziția „E personal”. Să spui despre ceva că e personal nu înseamnă doar să spui că acel lucru e privat, dar înseamnă și să-l declari ca nefiind relevant într-un sens mai larg, ca nefiind politic, și să spui, în consecință, că nici viețile noastre personale nu spun nimic despre social și despre politic. De asemenea, în același fel, se presupune că există o separare între artă și viață și că, la fel cu sfera privată, arta este autonomă față de câmpul mai larg al economiei și politicii.

Dar ceea ce e personal e de fapt relevant într-o sferă mai largă. În anii '70, propoziția, radicală pe vremea aceea, „Personal înseamnă politic” a fost declarată de către feministe pentru a rezuma faptul că lucrurile din viața cotidiană, considerate de obicei ca neavând nici o semnificație, reflectă, de fapt, și determină felul în care e construită societatea. O schimbare reală în regulile și prescripțiile, de multe ori injuste, care ne guvernează poate să vină și schimbând lucrurile în sfera privată. Atunci când într-o lucrare sunt folosite elemente care țin de existența de zi cu zi, care țin de privat și de psihologic, acestea pot, de fapt, să reveleze lucruri și să proiecteze schimbări în domeniul mai larg al relațiilor sociale și al politicii.

Iată câteva lucrări despre viața cotidiană :

Sophie Calle îi observă, urmărește și supraveghează pe ceilalți în multe din lucrările ei, care folosesc și documentează situații din viața obișnuită. Pentru lucrarea sa „**Suita venețiană**”, artista urmărește, pe străzile din Veneția, un bărbat necunoscut, fotografiindu-l pe ascuns și ținând un jurnal detaliat al acțiunilor acestuia. Așa începe textul scris de artistă: „Urmăream necunoscuți pe stradă. Pentru plăcerea de-ai urmări, nu pentru că mă interesau în mod special. I-am fotografiat, fără ca ei să știe, le-am notat mișcările, până i-am pierdut din vedere și i-am uitat. La sfârșitul lui ianuarie 1980, pe străzile din Paris, am urmărit un bărbat pe care apoi l-am pierdut în mulțime, câteva minute mai târziu. În aceeași seară, din întâmplare, mi-a fost prezentat la un vernisaj. În cursul conversației, mi-a spus că urma să plece, în curând, la Veneția. Așa că am decis să îl urmăresc”. Textul și fotografiile care alcătuiesc această lucrare și care par a fi un amestec de jurnal intim și de povestire polițistă, dau doar o imagine vagă despre cel urmărit și, de fapt, aflăm mai multe lucruri despre urmăritoare. Lucrarea pune în discuție potențialul (și, uneori, eșecul) artei de a ne face să pătrundem în viețile altora, de a ne ajuta să-i înțelegem pe ceilalți.

Maria Lindberg, în lucrarea „**Apus și pete de cafea**” folosește elemente simple, din viața cotidiană, pentru a crea situații ambigue, în același timp banale și neașteptate, neliniștitoare. Urmele lăsate de o cană de cafea așezată neglijent pe o fotografie reprezentând un apus fastuos, crează o imagine ironică și misterioasă despre care putem să ne închipuim ce vrem (e vorba despre dezamăgire? despre contrastul dintre lucrurile extraordinare pe care ni le imaginăm și realitatea lor banală?).

Felix Gonzales-Torres, în intervenția sa „**Fără titlu**” a plasat pe douăzeci și patru de panouri publicitare în diverse locații din New York imaginea unui pat dublu cu așternuturile șifonate, în care s-a dormit. Imaginea nu era însoțită de nici un text explicativ. Trecătorii, în locul obișnuitelor imagini publicitare pe care te aștepti să le găsești pe panouri, puteau vedea această imagine familiară, pe care fiecare din noi o vede dimineța. Patul gol din fotografie era cel pe care artistul îl împărțise cu partenerul său Ross, înainte ca acesta să moară. Bineînțeles că puțini dintre cei care au văzut lucrarea pe stradă puteau cunoaște motivația personală a artistului, dar această imagine despre iubire și absență le lăsa libertatea s-o umple cu propriile lor povești și semnificații.

Începând cu anul 1977, **Jenny Holzer** a afișat în diferite moduri (pe afișe lipite pe stradă, pe panouri de afișaj electronic, inscripționate pe bănci de marmură în parc, etc), seria sa de „**Truisme**”, sute de propoziții care, pe o multitudine de voci, exprimă diferite păreri și prejudecăți, în așa fel încât dintre toate aceste adevăruri relative, privitorul trebuie să participe activ ca să determine ce e legitim și ce nu. „Banii creează gustul”, „Apără-mă de ceea ce-mi doresc”, „Abuzul de putere nu e niciodată o surpriză”, „Temerile tale cele mai vechi sunt și cele mai rele”, „Un bărbat nu poate să știe cum e să fii mamă”, „Elita este inevitabilă”, „Structura de clasă este la fel de artificială ca plasticul”, „Uneori inconștientul tău știe mai bine adevărul decât conștientul”, etc. Toate aceste propoziții care îmbină referiri la lucruri personale cu mesaje politice, au fost concepute în așa fel încât să fie găsite în locuri unde nu te-ai aștepta să întâlnești un text care ți se adresează direct, determinându-te să te gândești la tine și la contextul tău.

Cine sunt artiste/artiștii ?

Sophie Calle (născută în 1953). Artistă din Franța, care în lucrările ei îmbină fotografia cu textul, povestind într-un limbaj direct, întâmplări personale, folosind circumstanțele proprii sale vieți în practica sa artistică.

Maria Lindberg (născută în 1958). Artistă suedeză, ale cărei desene, picturi, fotografii și intervenții conțin fragmente din situații aparent banale și interpretări neașteptate ale unor expresii verbale.

Felix Gonzales Torres (1957 – 1996). Artist american, de origine cubaneză, ale cărui lucrări conținând obiecte cotidiene și presupunând participarea publicului, vorbesc despre relevanța unor teme ca boala, moartea, iubirea și singurătatea.

Jenny Holzer (născută în 1950). Artistă din America, ale cărei lucrări constau în principal în plasarea în spațiul public (pe panouri de afișaj electronic, pe bănci în parc, etc) a unor propoziții personale și politice.

Teme practice, teme de discuție:

1. Descrieți o lucrare care vi se pare că spune ceva despre viața voastră (în general sau într-un anumit moment). Explicați felul în care elementele din lucrare au legătură cu lucrurile concrete din realitatea voastră.

2. Alegeți o zi în care să notați, să desenați și, dacă e posibil, să documentați cu fotografii lucrurile pe care le vedeți și pe care le faceți, pe un ton cât mai direct și mai natural. Amestecați faptele obiective cu părerile și sentimentele voastre. Expuneți în clasă textele și imaginile pe care le-ați obținut, ca pe niște „dovezi” simple și firești ale vieții voastre de zi cu zi.

3. Enumerați lucruri din viața cotidiană care vi se pare că ar trebui schimbate. De exemplu, ce părere aveți despre publicitatea care e tot mai prezentă pe stradă, la televizor, în ziare ? Sau despre remarcile discriminatoare, rasiste și sexiste pe care le

putem auzi de multe ori la televizor sau, întâmplător, într-o discuție în tramvai ?
Credeți că arta ar putea fi un mijloc de a atrage atenția asupra acestor lucruri și a
motivelor pentru care ele ne nemulțumesc ?

Câteva surse:

Nadine Wasserman – *A Pabulum on the Art and the Everyday*

www.mundanebehavior.org/issues/v1n3/wasserman.htm

Capitolul II

Despre dialog și sociabilitate

Este contemplarea singura atitudine pe care trebuie să o ai în fața unei lucrări de artă?
Poate privitorul să participe la elaborarea formei și sensului unei lucrări de artă sau aceste
sarcini revin strict artistului?

I Estetica relațională

Avangarda mai credea în utopii. Încă mai spera într-o schimbare radicală a lumii și în
construirea unei societăți care să fie complet diferită de ceea ce fusese până atunci. O data
cu încheierea modernității s-a renunțat la viziunile globale despre lume. Rolul artei nu
mai este acela de a forma realități imaginare sau utopice, ci de a găsi moduri de existență
sau modele de acțiune în cadrul realității existente.

La sfârșitul anilor 90, Nicolas Bourriaud a introdus conceptul de „artă relațională” pentru
a desemna acea artă care își ia drept orizont teoretic „mai degrabă sfera interacțiunilor
umane și contextul său social decât afirmarea unui spațiu simbolic autonom și privat”

(Nicolas Bourriaud).

În arta relațională, artistul nu mai este nucleul, ci este mai degrabă elementul catalizator.
El angajează în munca sa și pe altcineva, de cele mai multe ori publicul său, uneori o
instituție sau o persoană anume (un alt artist sau un curator, etc.). El nu mai e neapărat
interesat de realizarea unor obiecte de artă menite unor contemplări sterile, ci încearcă să
creeze opere deschise, interactive și care, de multe ori, au, mai degrabă, înfățișarea unui
lucru în desfășurare decât a unui obiect finit. Artistul lucrează cu ceea ce îi oferă
prezentul. El recurge la gesturi și materiale obișnuite și încearcă să transforme contextul
vieții sale într-o lume care să dureze. Ideea de „nou” nu mai are nici o semnificație astăzi.
Ea a fost înlocuită de ideea de a fi relevant, de a fi de folos. Artiștii apelează astăzi la
practicile de bricolaj și de reciclare a datului cultural, în invenția cotidianului și rânduirea
timpului trecut.

II Câteva repere istorice

Ideea unei arte care să pornească de la social, de la interacțiunile oamenilor nu este nouă.
Abordarea operei de artă ca un potențial îndemn la participare se regăsește în practica
artiștilor din anii 60 și 70: *happening*-urile lui Allan Kaprow, Fluxus, *performance*-urile,
lucrările lui Joseph Beuys

Allan Kaprow, cel ce a inventat termenul de *happening* la sfârșitul anilor '50, era
interesat în mod deosebit de estomparea distincției dintre lucrare și public. Conform
acestuia, o astfel de artă, dusă până la ultimele ei consecințe, ar fi fără public deoarece
fiecare participant ar fi parte integrantă a lucrării. El susținea că „delimitarea dintre artă și
viață ar trebui menținută cât se poate de fluidă, și poate chiar insesizabilă.”

Joseph Beuys a inventat termenul de „sculptură socială” și l-a definit drept „felul în care
modelăm lumea în care trăim”. În acest context el a făcut celebra afirmație că „toți
suntem artiști”. Sculptura socială mută esteticul din sfera lui tradițională și îl plasează
într-un spațiu mai larg unde acesta nu mai este monopolul artiștilor, ci poate fi folosit de

noi toți, ca să ne regândim și să ne restructurăm viețile în acord cu potențialul nostru creativ.

Fluxus a fost o asociație de artiști, internațional răspândită, care a organizat la începutul anilor '60 o serie de evenimente care mai târziu au dus la organizarea festivalurilor Fluxus în Europa. Festivalurile Fluxus includeau *performance*-uri de grup sau individuale, care prin felul în care erau realizate ofereau o deschidere nouă spre numeroase interpretări individuale sau colective ale artei. Artiștii acestei mișcări vorbeau despre artă ca având un scop social și nu estetic. Fluxus era împotriva artei ca mediu de promovare a ego-ului artistului și tindea să încurajeze spiritul colectiv, anonimitatea și anti-individualismul. Fluxus propunea o artă ca un mod de viață care ar avea ca scop o muncă dezinteresată și social constructivă.

Bourriaud face distincția între *performance*-urile și *happening*-urile anilor '60 și '70, unde implicarea publicului era folosită ca să schimbe viziunea modernistă despre artă ca fetiș, și lucrările din anii '90, unde participarea publicului este încurajată ca o formă de joc și ca un moment de legătură directă, imediată între oameni. Bourriaud plasează această schimbare în practica artistică în contextul dezvoltării unei industrii bazate pe servicii. Noțiunea capitalistă de consum, în trecut aplicată doar unor mărfuri tangibile se aplică acum și experiențelor (de exemplu, plătim pentru servicii cum ar fi întâlnirile pe internet, telefonia mobilă, etc.)

III Câteva exemple de lucrări asociate esteticii relaționale

Artiștii din anii '90 au oferit masaje vizitatorilor galeriei, au pregătit mâncare, au ținut galeria deschisă zi și noapte ca pe un loc de sociabilizare pentru oricine. Au oferit, în locul obiectelor, servicii și experiențe.

Artiștii propun drept lucrări:

-momente de sociabilitate

Jens Haaning, în lucrarea sa „**Glume turcești**” a difuzat glume în limba turcă într-o piață din Copenhaga, adresându-se comunității de emigranți turci a căror situație de exilați a fost astfel temporar sistată. Glumele puteau fi înțelese numai de minoritate, în timp ce majoritatea putea avea un sentiment de nesiguranță auzindu-i pe ceilalți râzând.

În proiectul „**Fără titlu (Liber)**” realizat la galeria 303 din New York, **Rirkrit**

Tiravanija a adunat toate lucrurile găsite în magazia și biroul galeriei și le-a așezat în spațiul de expoziție. Spațiul astfel eliberat l-a folosit pentru a găti mâncare tailandeză pentru vizitatorii galeriei pe toată durata expoziției. Pe lângă faptul că puteau să mănânce și să-l privească pe artist gătind, vizitatorii puteau, de asemenea, să vadă lucrurile care de obicei sunt ascunse, lucrările împachetate din magazie, dosarele și celelalte lucruri din birou. În acest fel, distanța dintre galerie, artist și public a fost și mai mult redusă.

-obiecte care produc sociabilitatea

Apolonija Šuštersić a creat la Moderna Museet, în Stockholm, o cameră cu lumini puternice, inspirată de reacția obișnuită la iarna nordică caracterizată de lipsa luminii. Aceasta provoacă oamenilor din nord o formă ușoară de depresie, tratată cu ajutorul terapiei cu lumină. Această terapie înseamnă să stai într-o cameră care este luminată cu o lumină artificială la fel de puternică ca lumina zilei. În Suedia, asemenea camere pot fi folosite în spitale sau în centre comerciale și, de asemenea, și la Moderna Museet, pe timpul instalației Apoloniei Šuštersić, artista comentând prin lucrarea ei relațiile dintre mediul fizic, psihologic și social.

-sau artiștii pornesc de la tipurile de relații deja existente și încearcă să se integreze în structurile acestora și să-și extragă formele din acestea

În orașul Firminy, din Franța, a avut loc proiectul Unité într-o clădire construită de arhitectul modernist Le Corbusier, clădire care a funcționat, la un moment dat, ca un simbol pentru speranțele moderniste legate de progres. Terminată în anul 1967, ca parte a unui complex mai larg care includea un centru pentru tineret, un stadion și o biserică, clădirea se vroia un răspuns vizionar la problemele cauzate de industrializarea rapidă. Dar recesiunea continuă a redus populația locală și cei care nu au plecat au preferat locuințe particulare. Astăzi clădirea este pe jumătate goală. Curatorul francez Yves Aupetitallot a ales această clădire pentru proiectul său tocmai datorită complexității ei simbolice, pentru statutul ei de monument al celui mai mare arhitect al Franței și de model pentru un nou mod de conviețuire urbană. Artiștii invitați au răspuns în diferite moduri la această situație. De exemplu, artistul austriac **Heimo Zoberning** a transformat un apartament din clădire într-o cafenea, oferind un răspuns funcțional la următoarea întrebare: ce anume constituie diferența dintre spațiul public și cel privat în condițiile de locuire quasi-colective din acea clădire? **Clegg & Guttmann** au rugat locuitorii din clădire să le împrumute casete sau CD-uri cu muzica lor preferată, care au fost apoi așezate într-un dulap de forma clădirii lui Le Corbusier, fiecare casetă fiind plasată într-o nișă care corespundea poziției apartamentului unde locuiau cei care o împrumutaseră. Deși numele proprietarilor nu apăreau pe casete, totuși personalitatea lor era făcută vizibilă prin intermediul muzicii pe care o ascultau. Grupul **Premiata Ditta** a examinat clădirea ca pe o comunitate organică, realizând o hartă care indica relațiile sociale dintre locuitorii ei. -sau încearcă să recreeze modele socio-profesionale și aplică modelele lor de producție **Henry Bond** și **Liam Gillick** în proiectul lor „**Documente**”, după ce aflau informația în forma ei brută, așa cum venea pe teleprinterul agenției de presă, se grăbeau la locurile unde lucrurile se întâmplau în același timp cu „colegii” lor jurnaliști, dar imaginile pe care le captau ei erau total diferite de cele obținute în mod obișnuit, folosind criteriile jurnalismului.

Cine sunt artiste/artiștii?

Jens Haaning (născut în 1965). Artist danez care în lucrările sale pune în discuție problemele legate de periferie și de zonele de conflict din contextul social, economic și politic al societăților occidentale.

Rirkrit Tiravanija (născut în 1961). Artist thailandez, născut în Argentina, cunoscut pentru proiectele sale în care publicul participă, nu doar privește. El cere vizitatorilor să renunțe la regulile obișnuite de comportament într-un muzeu și să participe ei înșiși la crearea lucrării, mâncând, lucrând, discutând.

Apolonija Šuštersiĉ (născută în 1965). Artistă și arhitectă din Slovenia care în lucrările sale investighează atributele sociale și politice ale spațiului.

Heimo Zoberning (născut în 1959). Artist conceptualist austriac preocupat de arhitectură și de design de expoziție.

Michael Clegg și Martin Guttmann (născuți în 1957, în Dublin, respectiv Ierusalem).

Artiști care fac filme, fotografii și obiecte funcționale bazate pe colaborarea cu publicul.

Premiata Ditta – grup de artiste din Italia

Henry Bond (născut în 1966). Artist englez care lucrează în diferite medii: video, fotografie, text.

Liam Gillick (născut în 1964). Artist englez care în lucrările sale (combinații de text și instalație) investighează relațiile de putere, procesele prin care se iau deciziile, sistemele care, deși adesea invizibile, ne influențează viețile.

Teme practice, teme de discuție:

1. Prindeți pe perete câteva cartoane mari. Gândiți-vă apoi la câteva lucruri despre care v-ar plăcea să vorbiți, lucruri cum ar fi romanul, autorul, muzica, filmul, etc., preferate; sau puteți vorbi de momente importante din viața voastră sau despre prietenii voștri.

Alegeți împreună, în clasă, subiectele despre care vreți să vorbiți. Pe parcursul semestrului, umpleți progresiv cartoanele de pe perete cu gândurile, opiniile voastre față de subiectele alese, cu imagini, tăieturi din ziare, texte, obținând astfel un portret colectiv al clasei voastre.

Câteva surse:

Nicolas Bourriaud (2000) „Relational Aesthetics”, Dijon: Presses du réel.

Sal Randolph - “Notes on Social Architectures as Artforms”

www.salrandolph.com/index.php?id=17

Capitolul III

Despre instituțiile de artă

Ce ne așteptăm să vedem atunci când vizităm un muzeu? În ce fel condițiile în care sunt expuse lucrările de artă influențează percepția noastră despre ele? Cum se reflectă ideologiile dominante în felul în care sunt organizate instituțiile de artă?

I Ce legitimează arta?

În 1917, Marcel Duchamp vrea să expună la Armory Show, în New York, un urinoar pe care îl numește „Fântâna” și îl semnează cu numele producătorului, R Mutt. „Fântâna” era un urinoar, pe care semnătura și poziționarea lui într-o galerie îl desemnează ca fiind artă. În felul acesta, obiectul banal, din viața de zi cu zi, a pus în lumină natura exclusivistă a instituțiilor moderne de artă. Deși nu avea nici una din calitățile pe care oamenii le așteaptă în mod obișnuit de la artă, nu era unic (urinoarul era un produs industrial, în serie), nu era făcut de artist, nu avea calități estetice, formale, avea o semnificație practică în viața de zi cu zi, totuși „Fântâna” plasată în mediul galeriei devine artă, chestionând astfel, tocmai prin această contradicție, natura artei, condiția artistului și felul în care instituțiile legitimează arta.

Definiția artei s-a lărgit considerabil în ultimul secol. Dacă estetica tradițională putea să definească arta referindu-se la mediul în care a fost creată (pictură, sculptură, desen, etc), la activitățile din cadrul ei (să imite, să descrie, etc) și la scopul ei (de a crea valori estetice cum ar fi, de exemplu, frumosul sau sublimul), în ultimul secol, toate aceste reguli nu se mai pot folosi ca să definim ce e arta. Lucrările nu mai pot fi încadrate, neapărat, într-o anumită tehnică, într-un anumit număr de activități specifice și nici nu mai pot fi recunoscute ca artă după scopul lor pur estetic. De multe ori, gesturile sau obiectele care constituie lucrări de artă le putem regăsi și în viața de zi cu zi (așa cum este cazul pisoarului lui Duchamp), atât doar că intenția artistului (ceea ce vrea el să transmită) și contextul în care este pus respectivul obiect sau gest le pot transforma în artă. De multe ori, acest context care legitimează lucrările de artă, care le dă statutul de obiecte artistice este muzeul, galeria, instituțiile de artă. Atunci, am putea spune că arta este ceea ce este expus în muzee?

II Muzeul din punct de vedere istoric

Înainte ca muzeele publice să fie constituite, colecțiile de artă erau parte din „cabinetele de curiozități” deținute de nobili și regi și erau expuse în galeriile private din castele și în saloanele aristocraților. De asemenea, multe obiecte de artă aparțineau bisericilor și erau folosite ca parte din cult. Toate aceste obiecte care obișnuiau să facă parte din viața cotidiană a anumitor oameni au fost luate din mediul lor și mutate în mediul neutru, anonim al muzeelor publice, o dată ce acestea au fost constituite, în timpul Iluminismului. Sau, obiecte de artă au fost mutate din țările lor, din mediul pentru care au fost create ca să ajungă în muzee, în timpul unor războaie, așa cum, de exemplu, armata victorioasă a lui Napoleon a adus la Luvru, ca pradă de război, obiecte de artă din Egipt. Bineînțeles că este democratic și util ca arta să fie accesibilă pentru cât mai mulți și muzeele au intenția să asigure această accesibilitate. Dar, când o lucrare de artă este luată din habitatul ei original și este expusă pe zidurile anonime din muzeu sau galerie, lucrarea respectivă își pierde contextul și devine doar un „exponat”, un obiect rece și distant, îndepărtat de cei care îl privesc. Mediul abstract al muzeului este nefamiliar și ireal în comparație cu felul în care ne trăim viața de fiecare zi.

III Mediul steril al muzeului

Felul în care obiectele de artă sunt expuse în muzee, felul în care sunt clasificate, sunt asociate, ordinea în care le vedem, cadrul arhitectonic, lumina, atmosfera, atitudinea care ne este impusă nouă, ca public, toate acestea influențează percepția noastră asupra acestor obiecte. De obicei, muzeul este un loc cât mai neutru, cu pereți albi, cu o lumină egală, un loc în care trebuie să pășim cu grijă și să vorbim în șoaptă, să privim cu respect capodoperele expuse. Conform concepției despre artă promovată de acest tip de muzee, ceea ce este important nu este procesul prin care o operă de artă a luat naștere (cu tot haloul de motivații, dorințe, implicații, fapte, gesturi care înconjoară o lucrare de artă) și nici reacțiile, sentimentele, gândurile noastre, ca privitori, nu sunt neapărat importante ci doar obiectul în sine, capodopera. Obiectul este expus ca o relicvă, scos din orice context care ține de viața reală și pus în carantină în spațiul autonom al muzeului. Atitudinea care se așteaptă de la noi, publicul, este de contemplare distantă, atitudine care implică faptul că arta ține de un tărâm strict estetic, fără legătură cu lumea reală și problemele ei, că arta nu trebuie să exploreze conștient felul în care a fost creată, nu trebuie să încorporeze valorile și structurile societății și nici nu are nici o legătură cu etica și cu imperativele morale.

De asemenea, această artă, protejată în muzeu sau galerie de orice referire la realitatea cotidiană, trebuie să fie și eternă. Pentru că, în general, lucrurile în lume sunt trecătoare și pentru că, de multe ori, viața e precară, avem tendința să așteptăm de la artă, în compensație, să fie stabilă și neschimbătoare. De asemenea, această asociere a artei cu ceva etern este un lucru comun, care ne vine automat în minte și ca urmare a felului în care suntem obișnuiți să vedem arta, în spațiul izolat al muzeului.

Dar sunt și alte lucruri pe care le apreciem tocmai pentru că sunt trecătoare, a căror frumusețe și capacitate de a ne emoționa vine tocmai din faptul că sunt efemere, cum ar fi apusurile de soare, sau zăpada, sau cineva necunoscut zărit întâmplător pe stradă. Atunci de ce să nu îngăduim și artei să fie la fel de vie și de schimbătoare ca viețile noastre ? Dacă așteptăm de la artă să fie de o esență diferită față de viața reală, nici nu mai putem spera că arta mai poate fi ceva în care să ne recunoaștem, ceva care să ne ajute să înțelegem mai mult despre noi înșine și despre lumea din jur. Dacă arta este întotdeauna expusă în același mod, în același spațiu uniform și anonim, nu mai putem aștepta de la ea

să fie un limbaj al dreptului la propria ta individualitate, al dreptului la diferență, al libertății. De asemenea, dacă considerăm că arta este în afara principiilor etice, nici nu mai putem aștepta ca ea să aibe vreun impact în societate, să schimbe ceva.

III Critica instituțională

Începând cu anii '60, instituțiile de artă și puterea pe care o au acestea în a hotărî ce este artă și în a produce cunoaștere au fost reflectate critic de către artiști și istorici de artă, proiectele și scrierile de acest fel (care pun în discuție muzeul și galeria) integrându-se în *critica instituțională*. Scopul acestor reflecții asupra instituțiilor și motivul pentru care artiștii se poziționează vis-à-vis de instituții este ca, treptat, acestea să se schimbe, să devină mai flexibile, mai vii, mai adaptate realului.

Iată o serie de proiecte, lucrări, expoziții care au pus în discuție raportul dintre instituții, artiști și public :

Yves Klein, la galeria Iris Clert, în Paris, vopsește pereții în alb și lasă spațiul gol pentru expoziția *Le Vide* (Golul).

Ca reacție, **Arman** deschide expoziția *Le Plein* (Plinul) la galeria Iris Clert, galeria fiind umplută până la refuz cu gunoi în așa fel încât nu se mai putea intra în ea.

Daniel Buren a sigilat ușa galeriei Apollinaire, în Milano cu benzi pictate alb și verde.

Robert Barry trimite invitații pe care scrie „Galeria va fi închisă pe timpul expoziției” și, într-adevăr, așa se și întâmplă.

Michael Asher, la galeria Claire Copley din Los Angeles nu expune nimic dar îndepărtează peretele care despărțea biroul de spațiul de expunere, obiect al expoziției devenind astfel galerista, biroul ei și toate activitățile care se desfășoară acolo.

Goran Trbuljak reflectă ironic relația artist/galerie în acțiunea cu titlul: „Din când în când, mi-am băgat degetul pe gaura cheii ușii Galeriei de Artă Contemporană și l-am expus fără știrea autorităților”.

Aceste gesturi, care lăsau spațiul galeriei gol, ca o carcasă sau care îl făceau inaccesibil publicului aveau rolul să atragă atenția asupra faptului că instituția este mai mult decât un simplu loc unde putem vedea artă ci este un element generator de sens, în sine.

În proiectul său „**Muzeul de Artă Modernă, Secția Vulturilor**”, **Marcel Broodthaers** colecționează diferite obiecte (fragmente de vase antice, etichete de sticle de vin, picturi, imagini din ziare, orice obiecte care au vulturi pe ele) și le expune ca într-un muzeu, în vitrine de sticlă, pe socluri sau pe pereți. Fiecare dintre cele mai mult de două sute de exponate este inscripționat cu un număr de catalog și cu propoziția „Aceasta nu este o lucrare de artă”. Expoziția este o parodie pentru muzeu, care pare să reflecte adevăruri și să arate fapte așa cum au fost ele, dar care, de fapt, oferă doar o serie de obiecte cărora li s-a dat sens prin felul în care sunt expuse și clasificate. Cine hotărăște felul în care aceste obiecte sunt arătate, acela determină și sensul.

Fred Wilson, în timp ce a fost artist în rezidență la Maryland Historical Museum, în Baltimore- un muzeu de arte decorative și curiozități istorice- a încercat să evoce istoria acelor oameni care au fost trecuți cu vederea de fondatorii albi și aristocrați ai muzeului : indienii din America, oamenii de culoare și femeile. Ordinea exponatelor a fost schimbată în așa fel încât să spună și istoria sclavilor în același timp cu cea a stăpânilor. Scaune elegante, din secolul al XIX-lea au fost expuse pe socluri față în față cu un stâlp pentru biciuit. În vitrina cu obiecte de argint au fost așezate și lanțuri. Wilson nu a adăugat nici un obiect adus din afara muzeului, lucrarea lui a fost să cerceteze și să rearanjeze ceea ce a găsit în muzeu.

Hans Haacke, invitat să facă o lucrare la muzeul Wallraf- Richartz, în Cologne, prezintă următoarea propunere: tabloul pictorului impresionist Edouard Manet, „Bucet de asparagus”, aflat în colecția muzeului, să fie expus pe un șevalet într-o încăpere pe pereții căreia să se afle panouri prezentând poziția socială și economică a persoanelor în posesia cărora s-a aflat tabloul (pictat în 1880) de-a lungul anilor, precum și prețurile care s-au plătit pentru el. Această cercetare, care avea aceeași formă ca și cele făcute de istoricii de artă pentru proveniența unui tablou, avea rolul să examineze condițiile sociale și economice care determină sistemul de artă. Haacke nu i-a numit doar pe cei nouă proprietari consecutivi ai tabloului ci a descris și activitățile lor, în afaceri și în politică. Ultimul panou era despre Hermann Abs, directorul Prietenilor muzeului, care ajutase muzeul să achiziționeze tabloul și care fusese un om de afaceri nazist. Nici el, nici muzeul nu dorea ca acest lucru să fie reamintit și de aceea proiectul lui Hans Haacke a fost respins. Proiectul a fost prezentat, în schimb, la galeria Paul Maenz din Cologne, cu o reproducere color după tabloul lui Manet în locul originalului.

Palle Nielsen a transformat Moderna Museet din Stockholm într-un teren de joacă în cadrul proiectului „**Model pentru o societate calitativă**”. S-au construit pereți și podele noi și spațiul a fost umplut cu leagăne, tobogane, frânghii pentru cățărat, un bazin cu forme din burete, etc. Spațiul alb și neutru al muzeului a fost transformat într-un loc pentru joacă și sociabilitate, cu intrare liberă pentru toți copiii. Copiii puteau să se joace, să picteze pe pereții din lemn, să facă colaje, să construiască. Unelte și tot felul de materiale stăteau la dispoziția copiilor, în așa fel încât ei puteau să modifice și să construiască în continuare terenul de joacă, dezvoltându-și creativitatea. Copiii puteau să se costumeze și să organizeze piese de teatru, să pună muzică care se auzea la maximum din difuzoarele aflate în fiecare colț al spațiului. În restaurantul muzeului erau monitoare care transmiteau în direct ce se întâmplă în sală, în așa fel încât părinții puteau să-și supravegheze copiii și să observe ce se întâmplă în ansamblu. Dintr-un loc distant și rece, menit pentru contemplare, spațiul muzeului a devenit un model pentru felul în care viața socială a copilului, relațiile lui cu ceilalți îl transformă într-un „om calitativ”.

Tomo Savic-Gecan mută unul din pereții Galeriei de Artă Modernă din Zagreb în parcul Maksimir, în acest fel încercând să destabilizeze modurile convenționale de a privi muzeul (și arta) ca fiind separate de viața reală. Cei care se plimbau prin parc puteau să se mire trecând pe lângă un zid de muzeu.

Gabriel Orozco, în timpul expoziției sale la Muzeul de Artă Modernă din New York i-a rugat pe oamenii care aveau ferestre care dădeau spre muzeu să pună câte o portocală pe pervaz. Muzeul trimitea portocale proaspete în fiecare săptămână oamenilor care locuiau sau munceau în clădirile de alături și care puteau să le mănânce și să le înlocuiască cu altele, dacă doreau. Oricine putea să se alătore proiectului, punând pur și simplu o portocală pe pervaz, un gest simplu și poetic despre lucruri și acțiuni din viața obișnuită. *Cine sunt artistele/artiștii?*

Marcel Duchamp (1887-1968). Artist francez, asociat cu avangarda pariziană la începutul secolului. În jurul anului 1913 renunță să mai picteze, alegând în schimb să facă lucrări care pun în discuție noțiunea de „artă”. Inventator al termenului „ready-made”, termen care descrie un obiect preexistent și cel mai adesea banal, obișnuit, care este ales de către artist și căruia i se atribuie în felul acesta statutul de artă.

Yves Klein (1928-1962). Artist francez, care a pictat tablouri monocrome, a făcut acțiuni și performance-uri cu un gust pentru senzațional și ironie.

Arman (1928-2005). Artist francez, cunoscut mai ales pentru asamblajele sale, sculpturi gigantice din deșeuri.

Daniel Buren (născut în 1938). Artist francez, ale cărui intervenții constituite în special din benzi verticale, la început pictate și apoi fabricate, au rolul să atragă atenția asupra contextului arhitectural, social sau economic în care apar.

Robert Barry (născut în 1936.) Artist american ale cărui intervenții minimale, uneori aproape imperceptibile sau care folosesc limbajul, pun în discuție percepția noastră asupra spațiului.

Michael Asher (născut în 1943). Artist american, ale cărui intervenții atrag atenția asupra contextului economic și ideologic în care percepem și înțelegem arta.

Goran Trbuljak (născut în 1948). Artist croat, ale cărui fotografii, afișe, performance-uri chestionează natura artei, statutul artistului și al galeriei.

Marcel Broodthaers (1924-1976). Artist belgian care lucrează în domeniul picturii, sculpturii, filmului și poeziei. Lucrările lui, care adesea imită ambianța unui muzeu, pun în discuție statutul artei și instituțiilor.

Fred Wilson (născut în 1945). Artist conceptual american, ale cărui lucrări vorbesc despre rasă, etnicitate și cultură și despre viețile celor marginalizați. Wilson combină sculptura, pictura, textele, obiectele găsite, fotografia, mediul video și audio pentru a crea un dialog între obiecte și privitor. O temă importantă este critica rolului muzeului în crearea înțelesurilor politice și culturale.

Hans Haacke (născut în 1936). Artist german, interesat de analiza sistemelor ecologice, sociale și ideologice. Începând cu anul 1960, lucrările sale încep să fie foarte critice față de instituțiile de artă.

Palle Nielsen (1920-2000). Artist și activist danez, a cărui practică e încadrabilă în estetica socială și în arta politică.

Tomo Savic –Gecan (născut în 1967). Artist croat, ale cărui intervenții chestionează statutul instituțiilor de artă.

Gabriel Orozco (născut în 1962). Artist mexican, care în lucrările sale, realizate în medii diverse pune în discuție, într-un mod poetic, obiectele cotidiene ca simboluri ale schimburilor și interacțiunilor sociale.

Teme practice, teme de discuție:

1. Descrieți o expoziție de artă pe care ați văzut-o în orașul vostru sau la televizor, referindu-vă mai ales la felul în care lucrările au fost expuse. Încercați să aflați și să notați cât mai multe lucruri obiective despre acea expoziție: câte lucrări sunt expuse, cum sunt acestea organizate în săli, etc. și încercați să înțelegeți după ce criterii au fost ordonate. Imaginați-vă aceeași expoziție într-o altă locație (pe stradă, în sala de sport, etc.). Cum credeți că ar afecta asta percepția voastră asupra lucrărilor?

2. Faceți o listă, împreună, în clasă, cu toate locurile neconvenționale în care v-ar plăcea să vedeți o expoziție de artă.

3. Desenați planul unui muzeu imaginar, notînd activitățile care v-ar plăcea să se întîmple acolo.

Câteva surse:

Brian O'Doherty – "Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space"

www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc.htm

Christiane Mennicke - "The Office and the Exhibition. Tensions between an Unlikely Couple"

www.societyofcontrol.com/library/htm_pdf/mennicke_office_exhibition

"Breaking Out the White Cube". Suzi Gablik interviewing Richard Shusterman

www.artsandletters.fau.edu/humanitieschair/white-cube.html

Igor Zabel – „The Para-Mirror of the New Parasitism”

absoluteone.ljudmila.org/igorz_en.php

Capitolul IV

Despre cei diferiți, despre ceilalți, despre noi

Ce înseamnă etnie, minoritate, naționalitate, identitate și în ce măsură suntem conștienți că părerile noastre despre lume și locul nostru în ea sunt niște construcții pe care nu le chestionăm prea des? Cine le stabilește? Cât de echitabile sunt aceste construcții sociale pentru toți membrii unei comunități? Ce înseamnă să fii diferit? Ce înseamnă rasă? Cine o definește? În ce fel arta ne schimbă unghiul de vedere făcându-ne să ne întrebăm despre ceilalți și despre noi înșine?

I Perspectiva multiculturalistă

Multiculturalismul este cel mai bine înțeles nu ca o doctrină politică cu un conținut programatic, nici ca o școală filosofică cu o teorie distinctă, ci ca o perspectivă asupra vieții umane.

Este un cuvânt folosit pentru prima dată în 1957, pentru a descrie Elveția, dar a intrat în limbajul comun în Canada la sfârșitul anilor '60. Începutul anilor '70, marchează dezvoltarea mișcării multiculturale la început în Canada și Australia și apoi în SUA, Marea Britanie, Germania și în alte părți.

Preocuparea de a introduce în curriculumul educațional privind școlile publice mai multă diversitate culturală își are originea în mișcările sociale și intelectuale asociate cu Revoluția Drepturilor Civile în 1960, aceasta incluzând Black Power, La Raza, The American Indian Movement și Mișcarea de Eliberare a Femeilor, fiecare punând întrebări despre felul în care educația prin programa și politica sa impune societății un anumit tip de valori. În special, argumentul a fost dat de faptul că materia de studiu din domeniul istoriei, literaturii, studiilor sociale și altor arii reflectau în conținutul lor idei care au fost categorisite drept prejudecăți eurocentriste. Femeile, persoanele de culoare sau persoanele din afara tradiției vest-europene nu apăreau cu contribuții în curriculumul școlilor din acea perioadă. Această absență materială a fost interpretată ca semn al atitudinilor periculoase etnocentriste și chiar rasiste. Se poate spune că multiculturalismul are trei premise centrale:

1. În mod necesar punctul de vedere asupra lumii este întotdeauna din interiorul unei culturi, fie o cultură moștenită și acceptată fără critică, fie una revizuită reflectiv, fie una conștient acceptată.

Este o realitate faptul că oamenii sunt construiți de propria lor cultură, dar influențele propriei culturi pot fi depășite, chiar dacă nu în totalitate.

2. Diferite culturi reprezintă diferite sisteme de a înțelege și a imagina ce înseamnă o viață mai bună. Din moment ce fiecare om poate înțelege o arie limitată a capacităților și emoțiilor umane, cuprinzând doar o parte din totalitatea existenței umane, e nevoie de existența altor culturi pentru a-l ajuta să se înțeleagă pe sine mai bine, să-și lărgescă orizontul intelectual și moral, să fie salvat de narcisism și de tentația evidentă de a se absolutiza pe sine. Asta nu înseamnă că cineva n-ar putea avea o viață bună în interiorul propriei culturi, dar în această lume modernă, mobilă și interdependentă nu mai putem vorbi de o existență conținută într-o cultură unică. De asemenea nici nu înseamnă că fiecare cultură este bună pentru membrii săi, sau că n-ar putea fi comparate și estimate critic. Tot ceea ce înseamnă este faptul că nici o cultură n-are o valoare sfântă, că merită oarecare respect pentru ceea ce înseamnă pentru membrii săi, dar că nici o cultură nu e perfectă și nu are dreptul să se impună pe sine altora.

3. Fiecare cultură este multiplă în interiorul ei și reflectă o continuă conversație între diferitele tradiții și puncte de vedere. Un dialog între culturi necesită o deschidere față de influențe, o dorință de a învăța de la alte culturi, iar asta presupune și capacitatea fiecăreia de a fi auto-critică.

Nici o încercare de a omogeniza o cultură și de a impune o singură identitate asupra ei nu poate avea un rezultat bun. Ar trebui privite cu scepticism toate încercările unei culturi de a se prezenta ca și una care își are originile în sine însăși, care se autogeneză, căci aceasta este o construcție nerealistă și aducătoare

de conflicte. Toate culturile sunt născute din interacțiunea cu altele și sunt modelate de un câmp larg de forțe economice, politice și de altă natură.

Dintr-o perspectivă multiculturală, nici o doctrină politică sau ideologie nu poate reprezenta adevărul complet despre viața umană. Fiecare din ele, fie liberalism, conservatorism, socialism sau naționalism reprezentând o anumită viziune, este în mod necesar limitată și parțială.

II Presiunea culturii dominante

Deși cetățenia egală este esențială pentru dezvoltarea unui simț comun de apartenență, nu este suficientă. Cetățenia are de-a face cu statutul și drepturile, iar apartenența are de-a face cu acceptarea, cu a te simți binevenit, sau cu faptul că te poți identifica în cultura respectivă. Acestea două nu coincid neapărat. Sentimentul de a te simți cetățean cu drepturi depline și totuși neacceptat este greu de analizat și explicat. Este cauzat printre altele lucruri, de felul în care restul societății se definește pe sine, de modurile defăimătoare în care restul membrilor vorbesc despre aceste grupuri și de atitudinile superioare și persiflante cu care îi tratează. Deși membrii acestor grupuri sunt, în principiu, liberi să participe la viața publică, de multe ori stau deoparte din teama de a nu fi respinși sau ridiculizați sau dintr-un profund sentiment de alienare.

Când cultura dominantă definește minoritățile într-un mod defăimător și întărește sistematic acest lucru prin metodele sale instituționale sau prin alte mijloace aflate la dispoziția sa, în mod conștient sau nu, induce în grupurile minoritare o imagine de sine negativă, lipsa respectului de sine și sentimente de alienare față de societatea convențională/majoritară/ considerată normală. Considerația socială este un element central în construirea identității unui individ și a respectului de sine. Lipsa de considerație are baze atât culturale cât și materiale și poate fi combătută numai prin asumarea unei critici riguroase a culturii dominante și printr-o restructurare radicală a inegalităților economice prevalente și a puterii politice.

Multiculturalismul conchide că, de vreme ce există multiple descrieri ale realității, punctul de vedere al nici unuia nu poate fi adevărat în absolut. De vreme ce adevărul este o funcție a limbajului și orice limbaj e creat de oameni, atunci toate adevărurile sunt create de oameni. Nimeni nu poate spune că adevărul transcende culturile.

Multiculturalismul a categorisit cultura dominantă ca fiind albă, vestică, masculină, creștină, a clasei de mijloc și heterosexuală. Educația, spre exemplu, promovează cu precădere această perspectivă lăsând în afară contribuțiile multor oameni, cei de culoare, femei, homosexuali și diverse alte tradiții religioase care au fost ignorate și reduse la tăcere. Ca și rezultat ceea ce trece drept cunoaștere este de fapt o prejudecată. În acest sens, cultura comună, majoritară este văzută ca o supremație a albilor, o cultură a bigotismului și discriminării, iar remediul ar fi o mai mare importanță acordată caracteristicilor individuale și virtuților unor grupuri culturale anume.

Câteva exemple despre felul în care aceste probleme sunt puse în discuție de către artiști: În lucrarea „**Cuvinte și gesturi din turnul primăriei**”, artistul **Krzysztof Wodiczko** arată povestea „celuilalt”, al „diferitului” și a alienării, proiectând în spațiul public pe pereții edificiilor asociate cu puterea, imagini de mâini ca atribute ale destinului uman. Imaginile au fost acompaniate de voci care rezonau de-a lungul pieței. Una dintre voci relatează povestea unei soții abuzate, alta vorbește despre viața unui dependent de droguri, a treia voce vorbește despre destinul unui bătrân fără vedere. O altă imagine reprezintă mâini care gesticulează. Vocea care le însoțește spune povestea unui tânăr homosexual despre durerea fizică de a fi bătut și aceea psihică a respingerii de către familie. Mâinile soției

abuzate, ale alcoolului, ale nevăzătorului, ale dependentului de droguri și ale homosexualului sunt embleme ale celor excluși și tăcuți. Pentru moment, „ceilalți” sunt lăsați să fie prezenți în spațiul public, în societate, în centrul atenției.

Emily Jacir realizează o instalație cu titlul „**De unde venim**” care constă în fotografii, texte și proiecții. Punctul de plecare al acestei lucrări este întrebarea pe care artista o pune palestinienilor care trăiesc în exil: „Dacă aș putea face ceva, orice, pentru tine, oriunde în Palestina, care ar fi acel lucru? Artista și-a folosit pașaportul american și „libertatea de mișcare” pe care acesta i-l conferă încercând să ducă la îndeplinire dorințele oamenilor care au acces limitat sau interdicție pe acest teritoriu. „Sarcinile” primite de artistă sunt diverse pornind de la cele mai simple lucruri ca de exemplu: „Bea apă în satul părinților mei”, „Fă ceva într-o zi obișnuită din Haifa, ceva ce aș putea face dacă aș trăi acolo acum”, „Joacă fotbal cu primul copil palestinian întâlnit în Haifa”, până la unele mai dureroase: „Du-te la mormântul mamei mele...” Expoziția este o documentație în texte, fotografii și video a felului în care artista îndeplinește aceste dorințe de-a lungul unor granițe artificiale și periculoase.

Instalația acțiune a artistului homosexual **Krzysztof Malec** cu titlul „**Tăcere**” alterează spațiul instituțional. Biroul directorului Centrului de Cultură din Gdansk a fost transformat pentru trei zile, fiind acoperit cu puf vegetal. Umplerea camerei cu această materie fără greutate a creat prin atmosfera ei misterioasă o metaforă despre secretele pe care le ascunde tăcerea oficială a societății. Este o subtilă dezvăluire a absenței și negării drepturilor minorităților sexuale în discuție, în momentul apariției noii Constituții „democratice” din Polonia, la începutul anilor 90. Această întreagă parte a societății a fost atunci exclusă de la accesul la drepturi civile.

III Problema rasismului

Rasismul nu este intrinsec psihicului uman, ci este un fenomen social care are cauze materiale. Originile istorice ale rasismului se afla în cei 400 de ani de cuceriri: în secole de-a lungul cărora s-a spus că europenii sunt superiori oamenilor de culoare iar acest lucru a contribuit de fapt la răspândirea culturii europene.

În urma tuturor acestor prejudecăți, fiecare nouă generație asimilează rasismul societății pe diferite căi. Educația, care este unul dintre factorii de influență cei mai importanți, ar putea fi folosită ca un mod de luptă împotriva acestui lucru. Pentru a stabili ce anume poate trece drept cunoaștere trebuie să privim în față trecutul și felul în care ne construim realitatea.

În cele din urmă multiculturalismul a devenit un termen mai popular și pentru că termenul de „rasă” și-a pierdut credibilitatea ca și concept, oamenii de știință ajungând la concluzia că în termeni de genetică și ADN, „rasa” nu are nici un înțeles și nu poate fi o cale de a categorisi diferențele dintre oameni. Astfel termenul de „cultură” a început să-l înlocuiască pe cel de „rasă” pentru a face o categorisire între grupurile distincte de oameni.

Într-un interviu din 1990 în revista *Afterimage*, **Adrian Piper** afirma: „De fapt, vreau să schimb oamenii. Aș vrea ca lucrările mele să-i ajute să înceteze să mai fie rasiști, fie că și-ar dori asta sau nu.” Lucrarea „**Calling cards**” a fost inițiată ca o acțiune. Artista a printat două tipuri de cartoline pentru a le oferi indivizilor care fac presupuneri despre identitatea ei. Una dintre cartoline a fost destinată celor care, presupunând că e albă, nu ezitau să facă remarci rasiste despre oamenii de culoare în prezența ei. Cealaltă cartolină a fost destinată celor care presupuneau că e disponibilă sexual pentru că nu era însoțită.

Lucrarea „**Să vezi și să fii văzut**” a lui **Matts Leiderstam** reprezintă o intervenție în expoziția permanentă de pictură din Palatul Culturii din Iași. Artistul ridică în mod subtil o întrebare despre o realitate din trecut, dar și din prezent. În această instalație Matts Leiderstam folosește două telescoape, unul îndreptat spre tabloul lui Ludovic Stavski (1806-1887) reprezentând o scenă cu imaginea străzii ieșene, iar celălalt fixînd prin fereastra Palatului Culturii, o imagine asemănătoare, a străzii, dar de data aceasta în timp real. Un detaliu semnificativ este faptul că scena din tablou vrea să reprezinte imaginea unui Iași prosper și cosmopolit, dar în descrierea amănunțită a tabloului din documentele muzeului lipsește cu desăvârșire orice mențiune despre grupul de personaje de origine romă care apare în tablou. Acest grup neluat în seamă ne este arătat în mod simbolic. Este o întrebare despre felul în care, construind cultura și istoria, ne construim realitatea. În instalația site-specific „**Vorbește despre mine așa cum sunt**”, **Fred Wilson** ne arată multiculturalismul caleidoscopic al unei Veneții istorice din perspectiva unui african-american din secolul al XXI -lea. În Veneția, portalul cultural și economic pe timp de secole dintre est și vest, imaginea africanilor musulmani din arta și arhitectura venețiană este aceea a unor figuri anonime, decorative. Artistul se întreabă cine sunt acești indivizi de culoare? Care era situația lor, ce credeau ei despre propriile vieți? A existat o comunitate de oameni de culoare în Veneția? Pentru a pune aceste întrebări Wilson folosește o varietate de medii, alăturînd o serie de lucrări, obiecte, unele produse de artizani venețieni moderni, manechine care reproduc personajele de culoare din lucrările pictorilor renascentiști celebri, reproduceri, artefacte istorice, fotografie și film. Diversitatea materială a acestei lucrări pornind de la candelabre costisitoare la figurine ieftine de sticlă vorbește despre puterea culturii de a fixa și fetișiza diferențele. Wilson vrea să arate faptul că istoria, rasa, identitatea sexuală, reprezentarea bogăției și a puterii sunt construite în imaginația culturală și persistă în realitate. Acest aranjament de resurse neobișnuite conține de fapt o hartă care localizează o Veneție de culoare în artă, istorie și imaginație populară, dar în care fiecare voce spune „adevărata” poveste din spatele imaginii de figură exotică din mitul venețian.

Cine sunt artistele/artiștii ?

Krystof Wodiczko (născut în 1943). Artist polonez care chestionează felul în care spațiul public și arhitectura reflectă memoria colectivă și istoria. Lucrările lui examinează noțiunile de adevăr, democrație, violență și toate aspectele inumane ale interacțiunii sociale în lumea contemporană.

Emily Jacir (născută în 1970). Artistă de origine palestiniană care lucrează într-o varietate de medii, multe dintre lucrările ei conceptuale fiind texte, fotografii și video. Una dintre temele de bază ale artistei o constituie restricția mișcării și a libertății.

Krystof Malec (născut în 1965). Artist polonez.

Adrian Piper (născută în 1948). Artistă conceptuală și filosoafă de origine africană-americană, care s-a concentrat asupra problemelor rasismului, a stereotipurilor rasiale și xenofobiei.

Matts Leiderstam (născut în 1956). Artist suedez care explorează temele identității, diferenței, a relațiilor de putere, în special în privința orientării sexuale. Lucrând deseori cu picturile din colecțiile muzeelor, adaptează diverse scenarii cu scopul de a chestiona convențiile sociale, a arăta dorințele reprimite sau a expune violența subliminală din diferite situații.

Fred Wilson (născut în 1945). Artist conceptual american, ale cărui lucrări vorbesc despre rasă, etnicitate și cultură și despre viețile celor marginalizați. Wilson combină sculptura, pictura, textele, obiectele găsite, fotografia, mediul video și audio pentru a crea un dialog între obiecte și privitor. O temă importantă este critica rolului muzeului în crearea înțeleșurilor politice și culturale.

Teme practice, teme de discuție:

1. Notați timp de o săptămână toate remarcile sau situațiile discriminatoare care vi se întâmplă vouă sau pe care le vedeți în jur. În mod frecvent, poți să fii discriminat dacă aparții unei minorități etnice, unei minorități religioase, dacă ești femeie, pe motive de identitate sexuală, în funcție de condiția materială sau de statutul social. Motivele de discriminare fiind variate, încercați să dați atenție detaliilor unor conversații sau atitudini pe care le puteți găsi în medii diferite: pe stradă, la televizor, la radio, la școală, în opiniile cunoscuților, vecinilor, etc.

Câteva surse:

Gregory Jay - "What it is multiculturalism?"

<http://www.uwm.edu/%7Egjay/Multicult/Multiculturalism.html>

Bhikhu Parekh - "What it is multiculturalism?"

<http://www.india-seminar.com/1999/484/484%20parekh.htm>

Capitolul V

Despre femei, feminin, feminism

Pe ce se bazează relațiile de putere dintre bărbați și femei? Ce anume justifică regulile despre cum trebuie să se comporte, să fie o femeie și cum trebuie să fie un bărbat? Cum structurează aceste reguli, aceste idei preconcepute, viața de fiecare zi? Poate arta să ne ajute să depășim constrângerile impuse de aceste stereotipuri?

I Ce este feminismul?

Feminismul este o noțiune complexă și contradictorie, astfel încât orice definiție nu poate fi decât provizorie și nu se poate referi decât la anumite zone, la anumite fragmente din această mișcare, ideologie sau filosofie. Mai corect decât să vorbim de feminism este să vorbim de feminisme.

Feminismul este o politică „vizînd schimbarea relațiilor de putere între bărbați și femei, relație de putere ce structurează toate spațiile existenței: familie, educație, politică, muncă, cultură, timp liber” (C. Weedon, 1992, pag. 1) – iată o posibilă definiție.

Aceste „relații de putere”, felul în care este organizată societatea, rolurile pe care ambele sexe trebuie să și le asume, faptul că unele experiențe (de obicei cele care le sunt proprii mai ales bărbaților) au fost socotite importante în timp ce alte experiențe (mai ales ale femeilor) au fost mereu considerate irelevante, toate aceste lucruri au fost luate ca atare, fără a fi puse în discuție. Astfel, subordonarea femeilor a fost socotită ca stînd în natura lucrurilor, ca fiind o predestinare de nedepășit care e justificată de o inferioritate biologică și nu un construct social care poate fi schimbat, redefinit.

Feminismul a contribuit tocmai la chestionarea acestor probleme, la nuanțarea modului de gândire despre problematica identității, despre dreptul de a te defini în libertate față de niște legi și cutume care discriminează.

II Structura binară a societății

Încă din Antichitate, gândirea europeană s-a bazat pe opozițiile care rezultă din polarizarea celor două genuri. În timp ce femininul este de obicei înțeles ca o expresie a naturii pasive, a materiei amorfe, slabe și supuse, masculinul este caracterizat de

principiul activ, creativ și rațional, care produce valori clare, verificabile științific, universale. În tradițiile occidentale, principiul masculin transcede tot ce e trecător, inconștient, ilogic, necunoscut, irațional, senzual, isteric, adică tot ceea ce e, în aceeași tradiție, asociat cu femeile. Prin această distincție originară, din mitul clasic ajuns la noi prin tradiția platonice, creația umană și tot ce e uman – minte, spirit, istorie, limbaj, artă – este definit prin opoziție la haos, natură, instinctiv, la tot ce e asociat cu femininul. Pe baza acestei opoziții primare sunt bazate toate celelalte: cultură/natură, ordine/haos, activitate/pasivitate, inteligență/afectivitate, rațional/instinctiv, (femininul fiind întotdeauna legat de cel de-al doilea termen). Stereotipurile asociate feminității o construiesc pe aceasta ca pe polul negativ, efemer, dependent, pasiv, non-politic, non-social.

Acest dualism apare în multiple forme, în filosofie, științe, teorie politică și în felul în care sunt structurate relațiile sociale, în viețile noastre de fiecare zi. Dacă femeile sunt asociate cu ceva aproape non-uman, cu natura placidă și imposibil de cunoscut, cu inconștientul și instinctele, dacă femeile sunt sistematic folosite ca exemple de ființe ale căror vieți sunt conduse mai degrabă de corp decât de rațiune, atunci și rolul lor în societate nu poate fi decât unul inferior și subordonat.

III Stereotipuri

Stereotipul este acea idee preconcepută, acea imagine de multe ori neadevărată, pe care o pot avea oamenii despre un anumit lucru. Stereotipurile funcționează ca niște prescripții, ca niște reguli pe care trebuie să le urmezi ca să te încadrezi în rolul care ți „se cuvine” în societate, indiferent dacă acele reguli sunt juste sau nu, indiferent dacă corespund sau nu cu aspirațiile tale. De exemplu, propoziții cum ar fi: ”Rolul unei femei este să fie soție, mamă și gospodină” sau „Este rușinos pentru un bărbat să-și manifeste sentimentele în public” sunt formulările unor stereotipuri.

Iată câteva lucrări care pun în discuție stereotipuri despre femei :

Lucrarea **Allej Georgieva**, „**Alla's Secret**” constă în trei postere care fac referire la reclamele strălucitoare pentru lenjerie, în special cele ale firmei Victoria's Secret. Doar că aici, cadrul nu este vreo plajă exotică sau o piscină, ci este bucătăria, locul de care se socotește în mod obișnuit că aparține o femeie. În acest fel, se pune în lumină tensiunea dintre realitate și așteptările celorlalți, dintre imaginile strălucitoare din reviste (care întăresc stereotipurile) și viața obișnuită.

În seria de fotografii „**Înapoi în natură**”, **Anika von Hauswollf** pune în scenă imaginile unor corpuri de femei abuzate în mijlocul unor peisaje care trimit cu gândul la pictura romantică scandinavă. Aceste fotografii vorbesc, cu o ironie amară, despre credința conform căreia moartea e o întoarcere la natură, în contextul în care femeia este asociată cu natura și în contextul în care cultura vizuală a secolului al XX-lea este obsedată de imaginea femeii ca victimă, de corpurile feminine ca locuri ale violenței și ale morții.

Barbara Kruger asociază imagine (o fotografie apropiată din publicitate, care reprezintă fața unei femei, în iarbă, cu ochii acoperiți de frunze) și text (care deconstruiește mesajul pe care imaginea publicitară ar fi trebuit inițial să-l transmită) în lucrarea „**Nu vom fi natura pentru cultura voastră**” pentru a vorbi despre reprezentările stereotipe care justifică poziția subordonată a femeii, ca „produs” al naturii într-o cultură făcută de bărbați.

În lucrarea „**Știi că e real dacă simți că e real**”, **Naomi Fisher** vorbește despre raportul femeie-natură într-un mod mai nuanțat și mai ironic. Personajul pozează, cu o sabie în mână, într-un peisaj cu floră tropicală, dar această personificare a naturii triumfătoare este subminată în multiple feluri. Eroina poartă lenjerie cu model de camuflaj care nu pare deloc potrivită pentru presupusa bătălie care urmează. De asemenea, dacă atitudinea triumfătoare a personajului în fața naturii sălbatice și a cerului roșu din fundal o face să pară stăpâna acestora, totuși, câteva amănunte (linia de orizont, acoperișul care se vede dintre plante) ne arată artificialitatea și comicul imaginii, faptul că asistăm la o punere în scenă. Nu ne uităm la o prințesă războinică ci la o tânără care pozează ca prințesă, în curtea casei ei din Florida. Dar, așa cum sugerează și titlul, chiar dacă această fantezie nu poate fi reală, doar faptul de a o visa, de a visa acest sentiment de putere și libertate poate fi suficient într-o lume în care nu doar femeile, dar toți oamenii, în general, se pot simți neputincioși, dezorientați și excluși.

IV Absență, uitare și tăcere

Dacă ne gândim despre cine vorbește în general istoria, cine sunt oamenii cunoscuți, vizibili, despre ce fel de fapte, experiențe, idei auzim cel mai des, ne vom da seama că, de foarte multe ori, femeile și experiențele lor sunt ignorate, că femeile alcătuiesc „jumătatea anonimă” (M. Miroiu cf *Adina Brădeanu, Otilia Dragomir, Daniela Roventă-Frumușani, Romina Surugiu – „Femei, cuvinte și imagini”, Ed Polirom, 2002*) a populației planetei.

În lucrarea „**Eroinele poporului**”, **Sanja Ivekovic** își apropiază metodele și strategiile imaginii publicitare ca să spună o poveste diferită, despre ceea ce a fost în mod deliberat uitat sau despre ceea ce, pur și simplu, s-a șters din memoria colectivă. Cu ajutorul unei intervenții minimale, înlocuirea textului, artista transformă imaginile publicitare într-un anunț despre moartea unor femei ucise pentru activitățile lor anti-fasciste, între anii 1941-1945, în Croația. Imaginile inițiale din reclame, imaginile unor femei frumoase și strălucitoare, rămân neatinsse. Schimbat este doar textul, logo-ul companiei fiind înlocuit cu codul Gene XX și mesajul publicitar și numele produsului fiind schimbate cu un text scurt și obiectiv care conține numele femeii ucise, motivul arestării ei, data morții și vârsta pe care o avea când a murit. Imaginile schimbate în felul acesta sunt publicate în reviste de modă, astfel încât o privire neatență ar putea să le ia drept reclame obișnuite. Ultima fotografie, publicată în această serie, reprezintă o tânără obișnuită (nu un foto-model), mama artistei, arestată și trimisă la Auschwitz la vârsta de 23 de ani. Lucrarea nu vorbește numai de un moment anume în istorie, ci, în general, despre felul în care suntem amenințați de uitare și tăcere.

Guerilla Girls este un grup activist de femei, activ mai ales în New York dar și în alte orașe, grup care promovează egalitatea de gen și rasială. Membrele grupului sunt artiste, curatoare, istorici de artă, femei care lucrează într-un sistem artistic în care le este refuzată vizibilitatea, care observă felul în care femeile sunt în mod sistematic ignorate de lumea artistică. Un exemplu pentru activitatea lor este imaginea alăturată: un nud cu o mască de gorilă acoperindu-i fața și alături textul: „Trebuie ca femeile să fie dezbrăcate ca să aibe acces la Metropolitan Museum of Art ? Mai puțin de cinci la sută dintre artiștii expuși la secția de artă modernă sunt femei, dar 85 % dintre nuduri sunt feminine. Guerilla Girls”.

V Corpul idealizat și corpul real

Imaginea noastră despre corp, deși o putem crede de la sine înțeleasă, este, de fapt, o construcție socială. Imaginile transmise în societate, mai ales de către mass-media, impun

o serie de reguli și prescripții despre ce este frumusețea, despre cum trebuie să arătăm și cum trebuie să ne comportăm, despre ce trebuie să așteptăm de la corpul nostru și de la corpurile celorlalți.

În lucrarea „**Pedepsele mele voluntare**”, **Annette Messager** fotografiază nenumăratele tratamente și manipulări la care femeile se supun în căutarea frumuseții și tinereții. Sunt catalogate acțiunile, de multe ori, înfricoșătoare la care corpul este supus : să fie înțepat, tăiat, electrocutat, presat cu instrumentele cosmetice din anii '70 care, adesea, arătau ca niște instrumente de tortură.

Lucrarea **Majei Rakocević**, „**Cupluri norocoase**”, constă într-o serie de fotografii care imită imagini publicitare reprezentând cupluri fericite. Artista și prietenii de-ai ei pozează la fel ca personajele din reviste, purtând haine asemănătoare, în ambianțe similare, încercând să reproducă cât mai exact imaginea originală din mass-media. Între cele două imagini, totuși, sunt întodeauna diferențe, care pun în lumină ruptura dintre ficțiunile despre iubire și cuplu promovate de mass-media pe de-o parte și relațiile reale pe care le putem trăi sau observa în jurul nostru pe de alta, ironizând felul în care încercăm să ne adaptăm unei imagini impuse social despre ce ar trebui să fie fericirea.

Cine sunt artistele/artiștii?

Alla Georgieva (născută în 1957). Artistă din Bulgaria, membră în grupul de artiste „8th of March”.

Anika von Hauswollf (născută în 1967). Artistă suedeză, care lucrează în mediul fotografiei.

Barbara Kruger (născută în 1945). Artistă din America, cunoscută pentru lucrări în care își apropiază imagini și stiluri din lumea modei și a publicității, imagini pe care le asociază cu texte menite să le subvertească înțelesurile originale și să le transforme într-o critică a stereotipurilor.

Naomi Fisher (născută în 1976). Artistă din America care în fotografiile și desenele ei explorează relația complexă și nerezolvată dintre om, tehnologie și natură.

Sanja Ivekovic (născută în 1949). Artistă din Croația, ale cărei performance-uri și lucrări multimedia pun în discuție istoria, memoria și statutul femeilor.

Guerilla Girls. Grup activist de femei, constituit în 1985, activ mai ales în New York dar și în alte orașe, grup care promovează egalitatea de gen și rasială.

Anette Messager (născută în 1943). Artistă franceză, ale cărei lucrări, implicând materiale și obiecte cotidiene, cum ar fi jucării, fotografii, ștergare cusute, etc., pun în discuție rolurile tradiționale ale femeilor și bărbaților.

Maja Rakocević (născută în 1975). Artistă din Serbia.

Teme practice, teme de discuție :

1. Care vi se pare a fi cel mai des întâlnite opinii despre rolurile bărbaților și ale femeilor? Voi ați vrea să vă încadrați în aceste roluri sau vi se pare că v-ar limita libertatea? Credeți că dacă suntem conștienți de constrângerile pe care le impun stereotipurile legate de gen, putem depăși aceste constrângeri? Având în vedere aceste întrebări, căutați în ziare, reviste, în cărțile pe care le citiți, în familiile voastre și ale prietenilor voștri exemple de stereotipuri legate de gen. Povestiți întâmplări, decupați texte și imagini din mass-media, fotografiați aspecte de pe stradă și folosiți-vă de aceste materiale, alcătuiți colaje care să reflecte opiniile voastre despre aceste stereotipuri.

2. Alcătuiți, în paralel, două liste, una cu toți artiștii bărbați care vă vin în cap și una cu toate artistele. Sunt cele două liste echilibrate? Dacă nu, care credeți că sunt cauzele pentru care o categorie e mai vizibilă decât cealaltă?

3. Scrieți un scurt eseu despre ce anume vă nemulțumește și ce vă nemulțumește la felul în care arătați în raport cu imaginile idealizate despre corp din publicitate. Cum vă raportați la aceste imagini? Descrieți felul în care ele vă influențează.

Câteva surse:

Adina Brădeanu, Otilia Dragomir, Daniela Rovența-Frumușani, Romina Surugiu – „Femei, cuvinte și imagini”, Ed Polirom, 2002

Capitolul VI

Despre putere, critică și dialog

Cine stabilește valorile? De ce avem nevoie de idealuri? Când și în ce fel arta acționează în sensul găsirii unui spațiu în care oamenii pot să fie liberi?

I Arta politică în Europa de Est și în Occident

Politica se referă la procesele prin care se iau deciziile într-un grup. Deși termenul numește cel mai adesea acțiunile conducerii țării, totuși, el este, de asemenea, folosit ca să descrie interacțiunile din orice grup și instituție.

Conceptul de artă politică este cel mai adesea legat de arta activistă, care apără drepturile celor aflați în minoritate, care dă voce celor excluși și care propune existența unor modele sociale alternative. De asemenea, arta politică poate servi să dea vizibilitate și să păstreze în memoria colectivă fapte sociale și politice care altminteri ar fi trecute cu vederea sau uitate.

În Europa de Est și în Occident, raportările la arta politică au fost diferite, în funcție de istoria diferită pe care au avut-o aceste părți ale lumii. Comunismul a creat o artă și o cultură în slujba propriei doctrine. Să fii un „artist angajat politic” în aceste condiții, însemna să renunți la demnitatea personală și la dreptul la propria opinie în schimbul unei poziții în ierarhia impusă de un guvern totalitar și, de asemenea, doar acești artiști „implicați politic” puteau fi vizibili, „astfel încât, se poate vorbi de o adevărată «schizofrenie» culturală: pe de o parte arta oficială, tematică, ca un răspuns direct la «comanda politică», pe de alta, o artă individualistă exprimând căutările singulare, experimentele unor artiști care încercau să se eschiveze acestor presiuni ideologice.”

(Ileana Pintilie – „Acționismul în România în timpul comunismului”, *Idea Design &Print, Cluj, 2000*).

Într-o societate democratică, artiștii aleg ei înșiși dacă vor să fie angajați politic sau nu, dacă consideră sau nu că este important să încerce să schimbe ceva, în calitate de artiști, de cetățeni și de ființe umane.

În seria de fotografii „**La închisoare**”, **Ion Grigorescu** pozează în camera lui, îmbrăcat în pijama vărgată (la fel ca uniforma de detenție), în atitudini care amintesc de acțiunile din închisoare. Fotografiiile sunt făcute cu un obiectiv superangular și cu un cadru rotund ca și cum ar fi fost luate prin vizorul ușii unei celule. Atmosfera de continuă supraveghere, de limitare a libertății, de spațiu strâmt și sufocant din timpul comunismului sunt subiectul acestei lucrări.

În lucrarea „**Autoportet - castană**”, artistul **Rudolf Bone** apare cu o mulțime de bețe ascuțite înfipte în barbă, bețe care îl împiedică să vorbească.

Grupul croat **Peristilul Roșu**, care a acționat în Split între anii 1968-1969, a vopsit în roșu pietrele peristilului roman din Split. Acțiunea, plănuită cu grijă, a cauzat proteste vehemente din partea autorităților, care au culminat cu arestări.

Conceput ca o alternativă la comunismul „roșu”, **Alternativa Portocalie** a fost un grup polonez format din artiști, istorici și critici de artă, activiști care, în anii '80, a pus în scenă acțiuni de stradă pașnice și de un umor absurd. Acțiunile lor, întâmpinate cu entuziasm de către public și cu nedumerire de către autorități, ridiculizau demonstrațiile oficiale și pretenția acestora de a avea monopolul pe „adevăr”. Conducătorul de artă și activistul Waldemar Fydrych, Alternativa Portocalie a fost un răspuns direct la impunerea legii marțiale între 1981 și 1983.

Eroul fictiv din instalația lui **Ilya Kabakov**, „**Omul care a zburat în spațiu din apartamentul lui**” este un visător care realizează un proiect imposibil: să plece singur în spațiul cosmic. Lucrarea comentează ironic proiectul sovietic de „cucerire” a spațiului cosmic și propaganda legată de acesta. Construindu-și un sistem de propulsare în apartamentul lui modest, personajul dispare în spațiu. Camera sărăcăcioasă și deprimantă dintr-un apartament de bloc și sistemul de propulsare improvizat sugerează realitatea de zi cu zi din spatele utopiei sovietice despre victorie și progres.

II Europa de Est

Dar ce este Europa de Est? Definițiile ei, geografice, politice, economice și sociale sunt diverse. A fost descrisă ca fiind regiunea în care trăiesc cei mai mulți slavi, unde marile imperii – Rusia, Prusia, Imperiul Otoman și Austro-ungar - și-au disputat influența și puterea, ca „limita” Europei, unde civilizația occidentală se amestecă cu o cultură care e non-europeană și cel mai adesea ca fiind locul în care dominația sovietică și comunismul au despărțit vestul de est. Această despărțire, care nu a putut fi depășită, efectiv, nici după căderea comunismului, este cauzată, mai ales, de condițiile diferite în care discursul cultural s-a dezvoltat în est și în vest, condiții care fac să fie dificil să ne înțelegem unii pe ceilalți. Condițiile din fostele țări socialiste au diferit de la o țară la alta, dar îngrădirea libertății de exprimare și, de asemenea, nostalgia față de vestul capitalist, asociat cu bunăstarea, libertatea și civilizația au fost lucruri comune. În același timp, pentru mulți intelectuali din țările occidentale, fostul bloc socialist reprezenta locul unde ideile marxiste au fost puse în aplicare, unde, în sfârșit, utopiile despre egalitate au prins viață, unde s-a găsit o alternativă la capitalism. Chiar și acum, după căderea comunismului, ruptura cauzată de acest fel de înțelegeri greșite nu a fost încă depășită.

Filmul „**Pantofi pentru Europa**” al artistului **Pavel Brăila**, documentează în timp real schimbarea roților unui tren rusesc, în stația Ungheni, la granița dintre Republica Moldova și România. Roțile trenului trebuie schimbate ca să se potrivească sistemului de șine european. Vagoanele sunt ridicate de către muncitori și puse pe noile seturi de roți, această operațiune fiind o urmă a războiului rece, un simbol al diferenței dintre vechea și noua Europă și al consecințelor căderii comunismului în țările aparținând fostului bloc sovietic.

După căderea comunismului în 1989, în urma transformărilor economice și politice, mulți oameni s-au văzut nevoiți să găsească noi forme de supraviețuire, de la economiile informale la migrație. În instalația lui **Mladen Stilinović**, „**Oameni cu plase**”, fotografiile unor oameni care pleacă dintr-un talcioc din Zagreb, sunt juxtapuse unor tăieturi din ziare, alese la întâmplare, conținând articole și știri apărute la rubricile Politică, Economie, Zagreb, Lumea, etc. În talcioc, oamenii determinați de sărăcie vând tot felul de lucruri expuse pe ziare întinse pe jos. Știrile care apar în aceste ziare reflectă contextul politic, fiind astfel puse în paralel rutina traiului zilnic și știrile internaționale. În filmul lui **Adrian Paci**, „**Klodi**”, un tânăr albanez povestește despre încercările lui

repetate de a-și asigura o viață normală, în afara Albaniei, despre încercările lui de-a emigra, despre călătoriile cu acte false, despre mituirea poliției, despre felul în care a fost despărțit de familia lui, care trăiește în America. Ca fundal pentru monologul lui Klodi, din când în când apare o imagine cețoasă a Statuiei Libertății și intinerariile lui prin lume, pe care le putem urmări pe o hartă animată și care întotdeauna sfârșesc de unde au început, în Albania,

După 1989, simbolurile comuniste au fost în mare parte îndepărtate din spațiul public. Artistul **Tamás St.Auby** a schimbat pentru câteva zile monumentul soldatului sovietic din Budapesta într-o fantomă a comunismului („**Spiritul Statuiei Libertății**”), figura centrală fiind ascunsă sub cearșafuri albe. În felul acesta a fost marcat, într-un mod simbolic, procesul prin care trec fostele țări comuniste și s-a dat o soluție ironică la problema monumentelor comuniste (care trebuie să fie demolate, menținute sau ascunse?).

Alena Kotzmannova a imprimat pe o plasă de plastic imaginea în miniatură a monumentului sfântului Wencle (simbolul național și eroul construcției identității naționale cehe, construcție la care femeile n-au avut ocazia să participe), plasă pe care apoi a fotografiat-o în diferite locații din lume. Ulterior a expus aceste fotografii ale pungii cu sfântul Wencle, în stații de tramvai din Praga însoțite de sloganul „Cumpărăturile sunt pasiunea mea”. Apropriindu-și o imagine simbolică pentru autonomia națională cehă, artista reduce acest simbol și îl transformă într-o imagine a ideologiei capitaliste al cărei imperativ e nu „să fii”, ci „să ai”, ideologie care pătrunde și în Europa de Est.

III Culture jamming

Activismul cultural constă în construirea unor platforme independente pentru expresie culturală în afara limitelor impuse de comercialism și de instituții. O formă a activismului cultural este *culture jamming* care înseamnă bruierea mesajelor transmise de mediile dominante cu scopul de a submina formele de putere care constrâng și determină cultura. *Culture jamming* constă în folosirea unor medii deja existente (cum ar fi, de exemplu, panourile publicitare) ca să se reflecteze asupra acestora și asupra societății, în general, folosind propriile lor metode de comunicare. Se bazează pe ideea că publicitatea este o formă de propagandă și că sunt puține moduri de a evita efectele acestei propagande în țările industrializate. Practicile *culture jamming* contribuie la ideea că trebuie să existe un loc pentru modurile independente de comunicare și că expresia culturală ar trebui să fie mai democratică și mai liberă de limitările impuse de sistemul economic.

Există multe aspecte diferite ale activismului cultural, care folosește strategii și metode foarte diverse cum ar fi, de exemplu: înființarea unor posturi de radio pirat și a unei presei independente, folosirea camerelor video pentru a documenta brutalități ale poliției și fapte de corupție, așa cum, de obicei, oamenii obișnuiți sunt expuși camerelor de supraveghere, subvertirea mesajelor de pe panourile publicitare, modificarea ilegală a conținutului unor site-uri cu scopul de a expune nedreptăți făcute de instituții sau de corporații, mimarea comportamentelor și tacticilor corporatiste cu scopul de a le subverti și multe altele.

Toate acestea au aceeași țintă, marile corporații și campaniile lor publicitare, și același scop, să pună în lumină puterea pe care o au aceste corporații într-o societate în care cetățeanul e tot mai mult înlocuit de consumator.

Strategiile *culture jamming* au mult în comun cu metodele semioticii în încercarea de a găsi sensurile lucrurilor și de a pune în lumină interpretările alternative la ideologiile

dominante. Semiotica se referă la studierea unui „sistem de semnificații” (Roland Barthes) alcătuit din moduri de comunicare verbale și non-verbale, cuprinzând imagini, gesturi, sunete muzicale, obiecte și complexe asocieri ale acestora. Cu ajutorul metodelor semioticii se pot examina regulile, codurile și convențiile, de obicei ascunse, cu ajutorul cărora „semnificațiile care sunt specifice unui anumit grup social, cel care deține puterea, sunt considerate ca universale, în firea lucrurilor și valabile pentru întreaga societate” (Roland Barthes).

Strategiile *culture jamming* încearcă să asigure dreptul de a alege, în locul unei vederi univoce asupra lumii, determinate de cei aflați la putere, o imagine polivalentă a lumii. „Receptorul mesajului pare să aibe o anumită libertate, aceea de a citi acest mesaj în alt fel. Eu propun o acțiune care să determine publicul să controleze mesajul și multiplele lui posibilități de interpretare” (Umberto Eco).

IV Publicitatea și spațiul public

Graffiti și publicitatea au multe în comun. Amândouă distribuie mesaje în spațiul public și amândouă sunt omniprezente și de neevitat. Industria publicitară și artiștii angajați politic care acționează în spațiul public au câteva strategii comune: pentru a-și transmite mesajele ei folosesc diverse abordări psihologice, estetice, emoționale, narative. Ideea de schimbare atât de importantă pentru artiștii angajați politic este prezentă și în publicitate care încearcă să intre în legătură cu publicul său, consumatorul, prin intermediul narațiunii, imaginației și stilului. Acest lucru se face prin folosirea repetării la infinit, prin uimirea dată de nivelul tehnic la care publicitatea este realizată, prin folosirea umorului, sexualității și prin promovarea imaginii „cool”.

Există însă niște diferențe fundamentale între acestea: publicitatea este făcută să manipuleze oamenii, în timp ce graffiti-ul este o modalitate de autoexprimare.

Publicitatea este încurajată și apreciată de către autorități, în timp ce graffiti-ul e ilegal.

Întreaga legitimitate a publicității derivă din banii plătiți pentru a fi prezentată și din profitul pe care-l generează în timp ce graffiti-ul este liber în toate sensurile și, prin urmare, de incriminat. Exprimarea în spațiul public este ilegală atunci când e gratis.

Dacă publicitatea monopolizează spațiul public, de la autostrăzi la undele radio și la internet, cu mesajele ei, oamenii ar trebui să se simtă liberi să combată aceste mesaje, să le critice și să le înlocuiască cu propriile lor mesaje.

Iată câteva exemple de *culture jamming*:

Relația dintre graffiti și publicitate, dintre artă și vandalism, dintre exprimare și manipulare, dintre libertate și bani a fost explorată sistematic de către artistul **Ron English**. Acesta, în plină zi, repictează panourile publicitare cu mesaje subversive. De exemplu, a așezat imaginea unui cadavru aflat la morgă alături de logo-ul țigarilor Kool, “Forever Kool” (Veșnic rece). Sau, a intervenit peste un panou publicitar pentru McDonald’s, alături de un clovn grotesc cu figură de porc, scriind “McDonald’s: un trai mai bun cu ajutorul chimiei”.

Billboard Liberation Front (www.billboardliberation.com) este un grup de activiști care schimbă cuvinte cheie de pe panourile publicitare în așa fel încât să schimbe mesajul în mod radical, transformându-l dintr-un mesaj publicitar într-unul anti-corporatist. De exemplu, peste panoul publicitar pentru țigările Fact au lipit textul „Sunt foarte bolnav. Fumez numai țigări Fact.” Sau, unei reclame a firmei Nike i s-a adăugat textul: „Fugi, pentru că-ți dorești acel moment pentru tine. Să fii tot ceea ce poți fii. Dar nu este ușor când lucrezi șaiszeci de ore pe săptămână făcând pantofi de sport într-o fabrică din

Indonezia, și prietenii tăi dispar când cer o mărire de salariu. Deci gândește global înainte să decizi că e cool să porți Nike”. Grupul a publicat și un text numit „Arta și știința îmbunătățirii panourilor publicitare”, un fel de manual în care se explică cum se pot modifica aceste panouri.

The Yes Men (www.theyesmen.org) sunt un grup de activiști *culture jamming* care mimează faptul că sunt oameni sau organizații puternice și apoi se folosesc de autoritatea pe care o dobândesc astfel ca să expună adevăratele idei și intenții ale acestor grupuri aflate la putere. De exemplu au creat un site (www.gatt.org) care pretinde să fie site-ul organizației World Trade Organization. Când, pe baza acestui site, au primit invitații să participe la conferințe internaționale, membrii grupului au ținut discursuri foarte serioase și profesioniste în aparență, dar care propun soluții absurde și inimaginabile pentru oamenii de afaceri reali care-i ascultă, cum ar fi, de exemplu, schimbarea sistemului monetar global în beneficiul țărilor sărace.

Joey Skaggs, (www.joeyskaggs.com), activist media și artist, pune în scenă pericolele inerente într-o presă care preferă să-și distreze cititorii în loc să-i informeze. Acesta explică felul în care se transmit știrile: „Trebuie doar să convingi un ziar din afara statului să publice o știre și apoi trimiți o copie a celei știri, deja publicate, altor ziare. Jurnaliștii consideră că, o dată aceasta apărută, nu mai e nevoie să se mai cerceteze adevărul acelei știri. Astfel un fulg de zăpadă devine un bulgăre și apoi o avalanșă și lucrul acesta e înfricoșător. Vine un moment în care devine foarte dificil să crezi orice apare în mass-media.” Începând cu anul 1966, Joey Skaggs a determinat diferite ziare să publice știri aberante, inventate de el (de exemplu, o știre despre un hormon extras din gândacii de bucătărie care ar putea să vindece artrita, acneea și bolile cauzate de expunerea la radiații nucleare). Ulterior, la conferința de presă unde a dat în vileag farsa, Skaggs a declarat: „Farsa e doar o momeală. Etapă a doua, cea în care dezvălui farsa, e cea importantă. Fiind doar un om obișnuit, nu pot să convoc o conferință de presă ca să vorbesc despre felul în care mass-media a fost transformată de către guvern într-un instrument de propagandă care să ne determine să credem că e important să mergem la război în Orientul Apropiat. Dar, în timp ce dau în vileag o farsă, pot să vorbesc despre lucrurile acestea.”

Cine sunt artistele/artiștii?

Ion Grigorescu (născut în 1945). Artist român, reprezentant al artei conceptuale, care utilizează ca medii de expresie: pictura, fotografia, performance-ul, filmul, instalația.

Rudolf Bone (născut în 1951). Artist român care a lucrat în domeniul performance-ului și fotografiei.

Ilya Kabakov (născut în 1933). Artist rus, reprezentant al artei conceptuale, care în instalațiile sale, în care ficțiunea, amintirile personale și colective se întrepătrund, vorbește despre condițiile opresive ale vieții în comunism și despre posibilitățile de eludare ale acestor condiții.

Pavel Braila (născut în 1971). Artist media din Republica Moldova.

Mladen Stilinović (născut în 1947). Artist croat, care în lucrările sale, realizate în diferite medii, folosește umorul și ironia ca să vorbească despre ideologie și politică.

Adrian Paci (născut în 1969). Artist albanez, care în lucrările sale realizate în diverse medii (video, fotografie, etc.) abordează probleme sociale și politice dintr-o perspectivă personală.

Tamás St.Auby. Artist conceptualist maghiar.

Alena Kotzmannova (născută în 1974). Artistă din Cehia preocupată de probleme feministe.

Teme practice, teme de discuție:

1. Luați un interviu părinților voștri despre perioada comunistă. Rugați-i să vă povestească despre amintirile lor legate de acea perioadă, despre viața de zi cu zi, despre serviciul pe care îl aveau atunci, despre relațiile lor cu ceilalți (prieteni, vecini, colegi de serviciu), despre emisiunile de la televizor pe care le urmăreau, despre cărțile și ziarele pe care le citeau, despre felul în care se raportau la celelalte țări. Puneți, de asemenea, întrebări legate de schimbările de după 1989 și despre cum au afectat ele viața lor (a voastră). Scrieți întrebările voastre și răspunsurile lor sub forma unui interviu.

2. Găsiți pe stradă situații în care imaginile de pe panourile publicitare contrastează puternic cu mediul în care aceste panouri sunt plasate. De exemplu, un panou cu imaginea unei familii fericite bucurându-se de o casă frumoasă amplasat într-o zonă periferică și săracă. Sau o reclamă la o agenție de voiaj așezată pe clădirea unui spital. Fotografați sau descrieți în cuvinte aceste situații în care ruptura dintre lucrurile promise de publicitate și viața reală este evidentă.

3. Scrieți un scurt eseu despre importanța pe care o au sau nu o au pentru voi hainele „de firmă”. Explicați felul în care posesiunea acestor obiecte vă schimbă sau nu imaginea de sine sau felul în care vă percep ceilalți.

Câteva surse:

Ileana Pintilie – „Acționismul în România în timpul comunismului”, Idea Design & Print, Cluj, 2000

*Mark Dery – „Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs”
www.levity.com/markdery/culturjam.html*

Capitolul VII

Despre felul în care suntem modelați și felul în care noi modelăm lumea

Care sunt mecanismele puterii? Cât suntem de conștienți de felul în care regulile care conduc societatea și lumea ne condiționează viețile? În ce fel acțiunile noastre determină viețile celor din jur?

I Mișcarea situaționistă

Mișcarea situaționistă (1957) ridică întrebări importante despre felul în care se construiesc ierarhiile, mentalitățile, pozițiile de putere în societate și în lume și despre care e rolul culturii în tot acest angrenaj. Guy Debord, unul dintre inițiatorii acestei mișcări și principalul ei teoretician, acuzând capitalismul ca fiind o formă periculoasă și nedreaptă a felului în care se structurează societatea, analizează și demască tacticile prin care clasa conducătoare își construiește ideologiile. El consideră că construcțiile sociale, ale căror mecanisme clasa conducătoare a încercat întotdeauna să le ascundă și să le mistifice, pot fi aduse în discuție și analizate pe terenul culturii, prezicând că o posibilă schimbare a societății poate fi adusă de o revoluție culturală.

În anii '50 Situaționiștii au văzut formele curente de control social, bazate mai degrabă pe consens decât pe forță, ca o hegemonie culturală obținută prin metamorfozarea consumatorului și a societății media într-o „societate a spectacolului”. În această societate indivizii „consumă” o lume fabricată de alții mai degrabă decât produsă de ei înșiși. Odată cu schimbarea din secolul al XIX-lea a capitalismului competitiv, bazat pe producție într-un tip de capitalism organizat în jurul consumului, a mediei, informației și

tehnologiei, apar noi forme de dominație și abstracție complicând realitatea socială. Spectacolul este un termen complex care „unifică și explică o mare diversitate de fenomene aparente” (Guy Debord). Pe de-o parte se referă la societatea media și de consum organizată în jurul consumului de imagini, mărfuri și spectacole, pe de altă parte, conceptul se referă la vastul aparat tehnic și instituțional al capitalismului contemporan, la toate acele mijloace și metode pe care puterea le folosește pentru a supune subiecții pasivi unei manipulări sociale și pentru a ascunde natura efectelor și privațiunilor create de această putere. Spectacolul este folosit ca un instrument de pacificare și depolitizare care captează indivizii și îi distrage de la problemele vieții reale, în același timp extinzând profiturile clasei capitaliste. Ceea ce „vinde” societatea spectacolului este visul că o viață luxuoasă și plină de fericire este deschisă tuturor, că oricine poate cumpăra obiecte de preț, că poate afișa, accesa și consuma distracția și informația, dar în realitate numai cei ce sunt îndeajuns de bogați se pot bucura într-adevăr de beneficiile unei asemenea societăți, a cărei opulență se extrage din exploatarea vieților și a viselor celorlalți. Cei care nu-și pot permite să-și îndeplinească fanteziile de a poseda mărfurile promise de societatea spectacolului sunt motivați să muncească tot mai mult și viețile lor ajung să fie prinse într-un ciclu de muncă-cumpărături-muncă.

În societate, cultura reflectă și prefigurează moduri posibile de organizare a vieții. Fiind una dintre mișcările care au încercat să promoveze inovații eliberatoare în cultură și în viața de zi cu zi, situaționismul afirmă că o acțiune revoluționară în cultură ar trebui să atace suferința pe orice front, să oprească exploatarea umanității și să oprească pasiunile, compensațiile și obișnuințele pe care această exploatare se clădește.

II Două tipuri de logică care împart lumea: societatea bazată pe profit și societatea bazată pe dar

Instituțiile și structurile sociale care conduc societatea par să se bazeze pe principiile dominației, competiției, egoismului și în nici un caz pe grija față de ceilalți.

Dar dacă lucrurile pot fi privite și din altă perspectivă ? Am putea revizui totul în alți termeni, bazându-ne pe un alt tip de economie decât cea care domină lumea, spre exemplu o economie a darului.

Șirul oferirii și al primirii darului începe în viața fiecăruia odată cu satisfacerea nevoilor unilaterale ale copilului de către mamă. În viața individului, influențată de existența instituțiilor și a structurilor sociale acest șir este alterat, răstălmăcit și folosit metaforic în interese care servesc ideea de dominație. În mod particular, în acest șir al oferirii darului este introdusă ideea de dublu dar, ideea de a oferi ceva cu scopul de a primi ceva în schimb. Pe acest tip de logică se bazează sistemul economic în care trăim. Schimbul care are ca scop profitul se află la polul opus față de oferirea darului.

Din aceste două principii (cel al darului și cel al profitului) decurg două viziuni foarte diferite asupra lumii, dintre care una, în mod special, modelează mentalitățile, societatea și viața.

Capitalismul se bazează pe ideea de schimb care aduce profit. Una dintre căile prin care principiul profitului avansează în defavoarea principiului oferirii darului este faptul că definește totul în termenii aspectelor sale proprii care sunt: categorisirea, competiția, măsurarea și cântărirea. Pentru că acest tip de schimb face atât de mult parte din viețile noastre, logica lui ajunge să devină un mod firesc de a vedea și înțelege orice aspect al vieții. O confuzie care pare banală este faptul de a te obișnui să nu fii conștient de distincția fundamentală între a oferi pentru a primi ceva în schimb și a oferi pentru a

satisfacă o nevoie a celuilalt. Fiecare persoană bine integrată în sistemul capitalist încearcă să dea cât mai puțin și să primească cât mai mult, o atitudine care duce la antagonism, distanță și competiție între cei implicați. Comportament inuman între membrii unei societăți nu este în firea lucrurilor, ci are cauze mai complexe, ca aceea, de exemplu, a unei confuzii generate de strategii și logici care promovează comportamentul de tip competitiv.

Arta este un teren important pentru mediere, comunicare și acțiune și este în același timp un loc care își negociază în permanență granițele. În ultimii ani practica de a oferi pare să fi devenit foarte apreciată ca mod de operare în producerea unei arte etice, cu efect social și eficace politic. Arta în spațiul public ca și intervenție socială, de exemplu, reprezintă o formă complexă a practicii artistice. Sunt lucrări concretizate în obiecte sau acțiuni care sunt emblematice pentru problemele sociale sau care arată o luare de poziție politică; ele sunt concepute și create pentru a oferi ajutor, iar continuitatea le face să aibe efect în sistemul social real. De asemenea aceste lucrări sunt procese participative, unde conceptul lucrării și poate chiar producția în sine este rezultatul unui proces colaborativ. Acestea au ca scop să creeze un impact de durată în viețile indivizilor implicați, creînd fie un serviciu productiv, fie o legătură socială sau contribuind la remedierea unei probleme sociale.

De exemplu:

Proiectul „**Giving**” s-a desfășurat într-o expoziție de sfârșit de an organizată de studenții de la Intermedia ai NSCAD (Colegiul de Artă și Design Halifax, Nova Scotia). Posterele din vitrina galeriei informau vizitatorii că pe durata expoziției, la anumite ore, ar putea profita de următoarele servicii gratuite: reparări de biciclete, reparări de haine, posibilitatea de a da telefoane, servicii de scriere a corespondenței, tunsori, jucării pentru copii, lecturi și altele. Serviciul de tunsori a avut cel mai mare succes printre studenții participanți la expoziție și a fost oferit de Leah Miller, căreia unul dintre beneficiarii serviciului său, colegul Andrew McLaren i-a reparat bicicleta în schimb. Schimburi similare au avut loc cu publicul de-a lungul săptămânii cât a durat expoziția. Această acțiune a oglindit, într-un fel, practica unei economii informale obișnuită între studenți, extinzînd de această dată schimbul de muncă și servicii și oferindu-l unui public oarecare. Această acțiune a ridicat întrebări despre altruism, reciprocitate și schimb.

Hirsch Farm Project, cu sediul într-un context rural din Northbrook Illinois, este descris ca „un loc de dezbateră care se ocupă cu arta publică, mediul înconjurător și comunitatea și care aduce împreună persoane dintr-o arie largă de discipline pentru a se întâlni timp de o săptămână și a discuta subiecte specifice”. Proiectul lor intitulat: „**Nonspectacolul și limitările opiniei generale**” a examinat dinamica felului în care artiștii și alți profesioniști comunică cu un anumit auditoriu sau cu o anumită comunitate și în ce fel aceste intenții sunt recepționate. Fiecare participant în grupurile țintă HFP a dezvoltat o propunere sau un eseu care reflecta sau răspundea conversațiilor generate în timpul lungilor sesiuni de discuții. A rezultat o publicație care a fost distribuită persoanelor și organizațiilor din domeniul artei, științei și științelor umaniste. Scopul proiectului HFP este să stimuleze dialogul și să ridice standardele conversației între diferite comunități și discipline ale căror traiectorii de obicei nu s-ar intersecta.

Lucrările colaborative ale grupului de artiști austrieci **Wochen Klausur**, sunt identificate doar prin titlul care reprezintă pur și simplu timpul de lucru care a fost necesar fiecărui proiect: „6,8 sau 11 Wochen Klausur” (6,8 sau 11 săptămâni de îngrădire). Într-una dintre lucrări acest grup (de opt artiști) a folosit infrastructura socială existentă a unei faimoase săli de expoziție din Viena (Secession), destinată artei contemporane, pentru a-i ajuta pe oamenii fără adăpost. Printr-o serie de discuții informale cu indivizi și grupuri variate, inclusiv oameni fără adăpost, reprezentanți ai guvernului și agenți sociali, au descoperit că o problemă majoră pentru oamenii fără adăpost din Viena era faptul că nu aveau acces la asistență medicală din cauză că nu aveau asigurări de sănătate. În decursul a câtorva zile de discuții deschise, artiștii au decis să strângă bani pentru a cumpăra un autobuz care a fost transformat într-o ambulanță cu scopuri multiple. Grupul, de asemenea, a convins autoritățile locale să asigure un doctor care să lucreze pe autobuz, iar, treptat, întregul management al ambulanței a fost preluat de organizația Caritas. Din momentul în care a început să funcționeze, acest serviciu medical a oferit lunar ajutor pentru mai mult de 500 de oameni fără adăpost.

Un alt exemplu este un proiect internațional de ajutorare dezvoltat de **Michael LeBlanc**, **Sara Marie Loupe** și **Michael Smedley**. Cei trei au făcut o propunere de a folosi fotografia digitală pentru a construi o bază de date care să ajute la reunirea familiilor refugiate din Bosnia și Ruanda, ambele țări devastate de nesfârșite conflicte. Proiectul intitulat „**Proiectul regăsirii familiilor refugiate**” a pornit de la interesul față de situația dramatică a 100.000 de copii ruandezi refugiați care s-au pierdut de familiile lor. După o muncă preliminară, grupul din Halifax a început o colaborare on line cu alte persoane interesate să ajute și cu câteva ONG-uri din Statele Unite. Această bază de date a fost concepută în așa fel încât să poată fi folosită cu ușurință de cei care lucrează direct cu populația refugiată.

Teme practice, teme de discuție:

1. Lucrând pe grupe, încercați să identificați o problemă socială din comunitatea în care trăiți. Dat fiind faptul că în societatea organizată în care trăim există legi, instituții, drepturi și responsabilități, încercați să aflați (în măsura în care puteți) cine sunt cei responsabili, în diverse grade și la diferite niveluri, pentru situația respectivă. Strângeți un material documentar despre cauzele acelei probleme. Materialul ar putea conține interviuri cu persoanele implicate sau cu alte persoane (fapt care ar ilustra felul în care societatea recunoaște acea problemă).

Câteva surse:

situationist international online

<http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html>

Bruce Barber - „Littoralist Art Practice and Communicative Action”

www.banffcentre.ca/wpg/nmsc/squat/giving.art.htm

Glosar

Apropriere – termen folosit pentru a descrie actul unui artist de a folosi în practica sa lucrările altui artist sau alte materiale, aparținând, de exemplu, sferei publicității, sfidând regulile care privesc unicitatea operei de artă și noțiunile tradiționale de copyright.

Arta conceptuală – mișcare apărută în anii '60 în Europa și America care își propunea să fie o investigație asupra bazelor conceptului de „artă”. În lucrările conceptuale ideea, conceptul se afla pe primul loc, iar realizarea materială e secundară, efemeră, nepretențioasă, dematerializată.

Arta media - un termen generic folosit ca să descrie o artă legată de sau realizată cu ajutorul unei tehnologii inventate sau devenite disponibile începând cu mijlocul secolului al XX-lea (de exemplu, video, computer, etc.)

Asamblaje – sculpturi realizate prin îmbinarea a diverse materiale prefabricate, deșeuri, etc.

Avangarda- noțiune care, cu aspectele militante pe care le implică, este produsul unor condiții istorice recente care vorbesc despre necesitatea unui program revoluționar în cultură. Grupurile de avangardă încearcă să includă în sfera lor de activitate anumite metode și concepte de organizare care își au originea în politicile revoluționare și care, de aceea, sunt legate deseori de critica politică. În acest sens s-au format și au evoluat (în prima jumătate a secolului al XX-lea) curentele de avangardă, cum ar fi *futurismul*, *dadaismul*, *suprarealismul*, etc., fiecare dintre aceste curente, în etapele apariției lor, descoperind aceeași dorință de schimbare a lumii reale.

Bricolaj - proces cultural de improvizație sau ajustare prin care obiecte, semne și practici sunt alocate unor sisteme de semnificație și unor câmpuri culturale diferite și, ca un rezultat al acestei acțiuni, sunt re-semnificate. Există o tendință de a se accentua funcția subversivă a bricolajului, prin care unor elemente ale culturii dominante sau măcar acceptate de toată lumea, li se dă un nou înțeles critic.

Cultură - termen ce desemnează o serie de caracteristici distincte ale unei societăți sau grup social în termeni spirituali, materiali, intelectuali sau emoționali. Își are rădăcinile în capacitatea universal umană de a clasifica experiențele, de a le codifica și a comunica simbolic. În consecință oamenii care trăiesc despărțiți unii de alții dezvoltă culturi unice, dar elementele a diferite culturi se pot cu ușurință împrăști de la un grup de oameni la altul.

Curatorul - persoana care organizează o expoziție. În arta contemporană, rolul curatorului este regândit, de la cel de a aranja colecția muzeului sau galeriei conform unui principiu, la găsirea unor metode personale în conceperea expoziției și la asumarea unor roluri multiple, el putând fi participant la procesul de creare a lucrărilor, editorul catalogului, colaborator la design-ul spațiului de expunere, etc.

Democrație- un sistem bazat pe egalitatea drepturilor și a oportunităților fiecărui individ din societate.

Documentație – textele, hărțile, schemele, fotografiile arătate într-o expoziție sau publicație pentru a prezenta o lucrare, un concept sau o acțiune care a avut loc în trecut sau care nu poate fi făcută vizibilă în alt fel.

Happening – termen inventat de către artistul american Allan Kaprow în 1959 pentru a descrie o acțiune în aparență anarhică, dar de fapt structurată.

Hegemonie - termen care se referă la supremație, dominație și autoritate

Ideologiile - constelații de credințe și expresii cu încărcătură simbolică, prin care lumea este prezentată, interpretată și evaluată într-un mod menit să modeleze, să mobilizeze, să orienteze, să organizeze și să justifice anumite modalități sau direcții de acțiune și să anatemizeze altele.

Iluminismul - a fost o mișcare spirituală susținută de intelectualii europeni pe tot parcursul secolului al XVIII-lea. Trăsătura definitorie a acestei mișcări a fost încrederea în rațiune ca sursă primordială a întregii cunoașteri, ca linie directoare a activităților umane și ca măsură a tuturor valorilor. Prin gândirea rațională și acțiunile determinate de aceeași rațiune, iluminiștii recunoșteau garanția progresului permanent al omenirii în

vederea stăpânirii forțelor naturii, precum și a implementării unei ordini sociale mai drepte.

Instalație – lucrare care poate fi experimentată spațial și care constă în punerea în raport a diverselor obiecte, materiale și medii care o alcătuiesc, căutând să modifice modul în care ne raportăm la un anumit spațiu.

Intervenție – termen folosit atunci când obiecte, imagini sau texte sunt plasate într-un anumit context (cum ar fi, de exemplu, muzeul, strada, ziarele) pentru a schimba modul obișnuit de a percepe arta și pentru a atrage atenția asupra circumstanțelor ideologice și instituționale ale respectivului context.

Performance – termen ce desemnează acele acțiuni efemere, nereproductibile, realizate instantaneu, improvizate, care sunt, de obicei, legate de corp și de limitele acestuia și care presupun participarea publicului.

Politică - se referă la procesele prin care se iau deciziile într-un grup. Deși termenul numește cel mai adesea acțiunile conducerii țării, totuși el este de asemenea folosit ca să descrie interacțiunile din orice grup și instituție.

Site-specific – lucrări realizate special pentru un anumit spațiu, adaptându-se la el și reliefind atât condițiile fizice cât și cele legate de concept ale acelu loc.