



**COMRADES OF TIME**

This book has been published within the framework of the exhibition

## COMRADES OF TIME

*Participants:* Zbyněk Baladrán (CZ), Grigor Khachatryan (AM),  
Anna Molska (PL), Ioana Nemeș (RO), Škart (SRB),  
Clemens von Wedemeyer (DE)

*Curator:* Joanna Sokołowska

February 18 - April 28, 2010  
PAVILION UNICREDIT  
center for contemporary art & culture  
Bucharest, Romania

Edited by Joanna Sokołowska & Răzvan Ion  
Project coordinator: Andrei Crăciun  
Translations from English to Romanian: Radu Pavel Gheo  
Translations from Polish to English: Benjamin Cope  
Design & DTP: Silvia Vasilescu

The essay by Juli Carson "In Praise of Love: The Poetics of Critique" originally appeared in X-TRA, Volume 11, Number 2, Winter 2009.

The essay by Boris Groys "Comrades of Time" originally appeared in e-flux journal, Number 11, 2009.

*Cover:* Zbyněk Baladrán, *Socio-fiction*, 2005-07, video still, courtesy of the artist.

<b>COMRADES OF TIME</b> Joanna Sokołowska	5
<b>TOVARĂȘI AI TIMPULUI</b> Joanna Sokołowska	15
<b>IN PRAISE OF LOVE: THE POETICS OF CRITIQUE</b> Juli Carson	25
<b>ELOGIUL IUBIRII: POETICA CRITICII</b> Juli Carson	37
<b>COMRADES OF TIME</b> Boris Groys	49
<b>TOVARĂȘI AI TIMPULUI</b> Boris Groys	63



Grigor Khachatryan, *Churches*,  
1997, video still,  
courtesy of the artist

## COMRADES OF TIME

Joanna Sokołowska

“To be con-temporary (...) means to be “with time” rather than “in time.” “Con-temporary” in German is “zeitgenössisch.” As Genosse means “comrade,” to be con-temporary—zeitgenössisch—can thus be understood as being a “comrade of time”—as collaborating with time, helping time when it has problems, when it has difficulties,” Boris Groys<sup>1</sup>

Why do contemporary artists become such active “comrades of time” intervening in the ways in which time is framed by the historical meta-narratives implicit in contemporary social spaces? The exhibition relates this question to artistic practices that confront dilemmas posed by the representation, remembrance and actualisation of the past as far as it concerns projects of socialist and communist modernity. In the artists’ works, two principal interconnected modes of thought can be detected: on the one hand, a reflection on the possible meanings of the layers of history present in architecture and other forms of the organisation of life, in particular questioning the way history is mediated and medialisied. Thus, the focus here is on the contemporary conditions of the production of the experience of the past. On the other hand, a strong emphasis is also placed on thinking about the emancipatory aspect of modernity as an unfinished project. From this perspective, the urgent need is to assess modernity’s present-day potential and at the same time critically examine its mistakes.

Modernist ideological projects can be seen with especial intensity in the construction process, in acts of destruction and rebuilding that are inexorably linked with the writing of history and a policing of memory. “Narra-

1. The title of the exhibition and the quotation are derived from Boris Groys, *Comrades of Time*, e-flux journal, No. 11, 2009.

tive and construction,” notes Ricoeur, “bring about a similar kind of inscription, the one in the endurance of time, the other in the enduringness of materials. Each new building is inscribed in urban space like a narrative within a setting of intertextuality”<sup>2</sup>. Destruction can erase or suspend old histories in time, and thus announce the inception of new narratives. The process of the production and reproduction of the social space in which the evolving urban fabric, architecture and design function forms an interesting challenge for artists, in as much as they interpret it as a palimpsest composed not just of spectacular, visible and physical tempo-spatial layers, but also of multiple invisible and immaterial strata piled on top of one another. Artists are not so much concerned with the uncovering and presentation of an erased text that may once have existed, but encode or reactivate it, exposing the current context in which it might emerge. It is here that artists are active comrades of time, freely mixing frames recognized from descriptions of history and inventing new trajectories for past events. Interested in the complex nature of the desire to grasp the past, they perform transformations on the senses ascribed to it, making use, for example, of the method of repetition or remakes. Repetition is in fact an on each occasion fresh actualization of the conditions of production that emerge from a reworking of the past.<sup>3</sup>

The exploration of the traces of a lost utopia in contemporary social space that is present in the works of Clemens von Wedemeyer, Zbyněk Baladrán and Grigor Khachatryan is connected with a question as to the mediation of the imagining and remembering of them through the different images and various technologies operative in the field of visual culture: fiction and documentary films, videos and television.

Clemens von Wedemeyer’s film *Silberhöhe* (2003) was made in a deserted 1970s housing estate in Halle an der Saale in East Germany. The film’s form, linking long shots with apparently random close-ups, the loose association of elements suggesting imminent annihilation and even certain of its sets all make reference to Michelangelo Antonioni’s film *The*

*Eclipse* (1962). The final ominous scenes of *The Eclipse* appear for a moment on the screen of a television in the interior of one of the flats of the German housing estate filmed by Clemens von Wedemeyer. In his work, Antonioni diagnosed the destructive mechanism that emerged from the alienation of people in the new organization of life inherent in the building of a modern, industrial, urban society in post-war Italy and sought an adequate formula for depicting the processes underway. The workers and machines that appear at the end of the film *Silberhöhe* do not work on the construction of a new utopia, but on the dismantling of the abandoned remains of the urban project of the GDR.

The cinematic aesthetics of *Silberhöhe* contrasts with the documentary style of the second element of the artist’s work – a video essay, *Die Siedlung/The New Estate* (2004), filmed in the suburbs of Leipzig. In this piece, he asks the question of the possibility of the new utilization of the degraded spaces of “shrinking cities” deserted by their inhabitants. At first sight, it seemed that a new potential might be indicated by the process of transforming state housing into private ownership. In *Die Siedlung* we observe the construction of a new estate of single family houses bought by inhabitants of the blocks of flats abandoned in this area. Despite the use of the conventions of documentary film-making, such as voice-over, interviews or filming with a hand-held camera, *Die Siedlung* at times rejects realistic presentation and bears more of a resemblance to scenes from dystopian science fiction films about life after the fall of civilization. The optimistic narration of the developer is confronted with the dejection of an unemployed inhabitant of the housing blocks, and the fervour of the construction and moving into the new homes is disturbed by wide-angle shots of wastelands, of the spatial domination of the entropy emerging from the blocks of flats and the deserted military barracks, and the oppressive atmosphere of summer indolence. In *Silberhöhe* and *Die Siedlung*, the artist shifts the borders between fiction and documentary, between the language of film and video, seeking in the wake of Antonioni a form appropriate for a critical exploration of today’s society. As he succeeds in suggesting, the alienation currently experienced is that of a consumer of media presentations deprived of control over the means of their production, and thus of influence over historical and political processes. Probing images through different modes of their “technical reproducibility”, Clemens von Wedemeyer gets to the very heart of the contemporary immaterial and affective aspect of an economy that generates first and foremost mediated images and desires.

It is thus perhaps suggested that the instrumental management through

2. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago, London 2004, p. 40, after Gabriela Świttek, *Behind the Iron Gate: A Surplus of Memory and Forgetting in a Contemporary City*, in: *Architecture and Phenomenology (conference proceedings)*, ed. I. Aravot, Technion I.I.T, Haifa 2007.

3. See more on the question of repetition in contemporary art in Inke Arns, *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-) Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart.*, Phil.-Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2004, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/arns-inke-2004-02-20/PDF/Arns.pdf>.

images characteristic of the capitalist economy, of the representation of power and of the policing of memory might be disturbed by intervening in the senses encoded in them and a confusing of their orbits of circulation.

In the 90s in Armenia the artist Grigor Khachatryan created a series of films *City* devoted to the changes then going on in Yerevan for the private television channel AR TV. This was a period when processes linked to the change of regime, to dealing with the communist heritage and to shaping a new national identity were especially visible in the city. One of the threads to bind this new nationalist discourse was to be a religious renewal as a sign of the enduring spiritual and cultural tradition of Armenia, the first country in the world where Christianity was adopted as the state religion. According to this rhetoric, the Soviet period was simply a temporary interruption to the continuity of this ancient heritage. In *Churches* (1997) the artist filmed the architecture of Yerevan and various scenes of everyday urban life. A recurrent motif is views of churches dating from different time periods within the structure of the city that was predominantly designed during the 1920s, the early phase of the Armenian Soviet Socialist Republic. We thus see the remains of old sacred buildings constructed prior to the Soviet era, then deliberately reduced to ruins or overshadowed by housing blocks with the aim of erasing them from representative spaces, and also churches erected in the 90s, this time themselves outreaching the blocks of housing around them, and the laying of foundations under a new monumental church. The panoramic and bird's-eye views of buildings and of the continuous movement of people and cars are alternately interchanged with close-ups showing chance, inconspicuous street scenes composed of the lived experience of inhabiting a city, in particular those discretely demonstrating intimacy in interpersonal relations. The soundtrack to the film is one of hippy psychedelic music with a recurrent love theme. By filming objects linked to the key historical narratives of the landscape of contemporary Yerevan, the artist introduces a dissonance into the conventions of the media (propaganda) representation characteristic for the language used in television. As a result he undermines the meanings with which they are imbued, both in their progressive (communist) and in their regressive (national religious) incarnation. The artist is more interested in the unceasing movements of people and the free flows of desire which potentially deterritorialise the identities produced by the syntheses of history.

In contradistinction to Grigor Khachatryan, Zbyněk Baladrán undertakes a very detailed examination of the contemporary signs of the processes

of history, seeking out moments that burst their logic. The artist's basic conception is a personal archaeology of images performed through explorations of meanings and interventions into visual codes representing modernist utopias of the organization of life, in particular those linked to the architecture of the interwar years and communism. The artist's interventions into his source material establish new relations between images and language. In *Glossary* (from 2007 onwards) the artist is attempting in the form of a diagram, a kind of conceptual blueprint, to sum up the major ideas and methods of his work up to this point. The graphic sign of a body traversed with lines and texts in which recur references to the projecting of modernist architecture seems to refer to Le Corbusier's Modulor. This figure transferred onto the contemporary moment is deprived of harmony, coherence and theoretical closure. The artist is interested in ideas in their preclusive, fragmentary or unfinished state, or in the form of traces, recalled by imperfect memory, or as unfulfilled projections of the future and free associations. He prefers continuously open situations in scenarios and sketches to finished products or images intended to represent specific meanings. Texts, single words, letters, graphic signs intermingle with one another in his diagram to compose a free string of associations that cannot be grasped within a single system. Great architectonic ideas smoothly transform into kitchen recipes and records of dreams, while archival historical sources and texts used in the artist's early video works link with fragments from TV news and metamorphose into scripts for fictional films, sketches of future plans and private diaries. The diagram created by the artist is reminiscent of the Deleuzian machines characteristic of capitalism, a body without organs crossed by lines establishing a molar order, borders and territories, that are constantly deterritorialised by molecular desiring machines opening lines of flight inscribed into the dismantled system.

In another work, the video essay *Socio-fiction II* (2005-2007) Baladrán creates a montage of documentary and propaganda films from the times of communist Czechoslovakia concerning the politics of the modernisation of the state, especially through great urban projects and the destruction of past forms of civilisation. He arranges them along with a commentary read by the author from utopian texts: the Communist Manifesto and the writings of the functionalist architect Karel Honzik. The ideas and images called forth by Baladrán form an unceasing dialectic of destruction and construction that he links with a reflection on the mediating work of memory and the selective construction of history always in the service of contemporary needs. The contemporary moment is perceived by the artist as post-communism in the sense of a "culture of for-



Clemens Von Wedemeyer, *Silberhöhe*,  
2003, film still  
courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris  
(c) Clemens von Wedemeyer

getting,<sup>4</sup> of the traumatic repression of failed utopian projects. The consequence of this not fully worked through memory is the production of spectres which, according to the artist, require a new critical reading of abandoned revolutionary postulates and a quest for new utopian horizons.

The question of the contemporary emancipatory potential of revolutionary ideas, of socialism and communism, and the role of art in the transformation of society are also taken up in the works of Škart and Anna Molska. What conditions produce the need to even ask such questions today? Baladrán's suggestions go to the heart of the discussion of the problem of the erasing of communism from the history of the societies that experienced it, or the simple treating of it as a mistake, a temporary break in the universal striving towards capitalism.<sup>5</sup> This amnesia and the lack of new political horizons was one of the factors supposed to facilitate the domination of the current paradigm in which antagonisms are subdued.<sup>6</sup> The strength of negated sentiments can lead to the fantasy of reconstructing lost, a-historical, stable and "true" traditions in the sense described by Svetlana Boym as "restorative nostalgia"<sup>7</sup> and to an explosive "return of the repressed." Škart and Anna Molska propose a working through of the past through returning to it and testing its elements today.

The duet Škart (Dragan Protic and Djordje Balmazovic) from Belgrade seek in the abandoned ideals of social solidarity and egalitarianism the potential for models for contemporary continuities. The context for their works is the collapse of group identity – of the working class, of the socialist collective – that was characteristic for the former Yugoslavia and the contemporary disaster of uniting society through nationalism. In the performance, *Our Miracle* (2005), they collaborated with Horkeškart – a choir and orchestra founded by the artists. Candidates for the band were accepted without audition, and were then trained by professional musicians. Horkeškart's eccentric repertoire that includes modernist poetry, folk songs from different geographic locations, punk and Yugoslavian pa-

4. See Boris Buden, *In den Schuhen des Kommunismus. Zur Kritik des postkommunistischen Diskurses*, in: Boris Groys, Anne von der Heiden, Peter Weibel (ed.), *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005., p. 339-364.

5. See Boris Groys, *Die postkommunistische Situation*, ibidem, p. 36-49.

6. See Chantal Mouffe, *The Bipolar World Has Ended. What Comes After?*, "Pavilion" No. 10-11, 2007, p. 126-134, [http://www.pavilionmagazine.org/pavilion10\\_11.pdf](http://www.pavilionmagazine.org/pavilion10_11.pdf).

7. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.

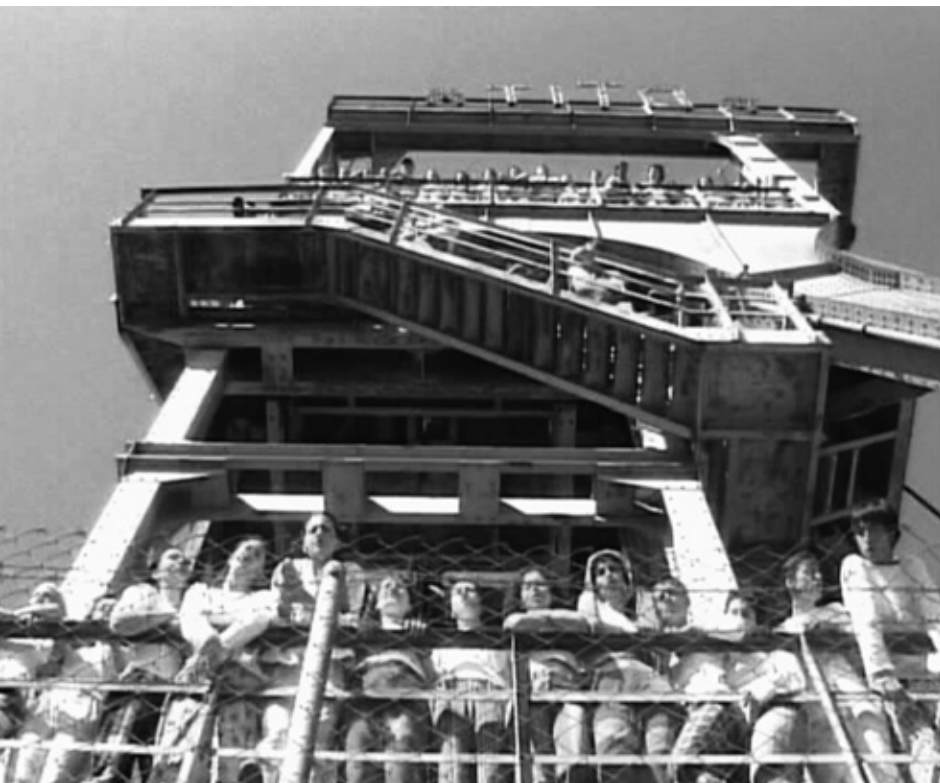
triotic songs from the 40s and 50s has been presented in a variety of social spaces, such as in disused places of work, in provincial schools, in refugee camps, on the street, at experimental music festivals and lastly, all the more frequently, in the international context of contemporary art. In the frame of the work *Our Miracle*, the band performed the social-realist *The Construction Song* from the 50s on the territory of an abandoned factory called Tito. This energetically and optimistically sung homily to the building of modern industrialised Yugoslavia by an engaged working class might today seem out of place, but the group's joy at collective music-making creates an impression of authenticity. It is precisely in the provoking of absurd and poetic effects and initiating situations of group creativity that Škart see the possibility of today thinking about community and social participation in common affairs. The artists led to the creation of the choir, but swiftly gave it a free hand, so that it now functions without its founding patrons. Thus, they reactivate the compromised idea of the collective which in the form of choir and orchestra became under the conditions of the former regime a pathetic ritual, an instrumentalised ornament of power. At the same time, Škart propose a form of socially engaged art without the authoritative aspect of the ethos of the avant-garde.

Anna Molska is also interested in the questions of the collective, work and the engagement of the artist in the process of projecting social space. In *W=F\*S (Work)* (2008), the artist films the process of the erection of a sculpture she had designed by hired workers; the sculpture reminiscent in form to scaffolding was then placed in the Skulpturenpark at the Berlin Biennale. During the progress of the mounting of the statue, the men climb on the scaffolding and pose in a configuration that recalls a human pyramid, squashing individual human bodies in a monumental form symbolizing the power of the revolutionary collective in communism. In the second part of the video installation, *P=W:t (Power)* (2007/08) we see a squash court turned upside down and a hail of falling balls thrown by forces invisible on the screen. The geometric scenery of the court and the rather abstract character of the composition suggest associations with a constructivist aesthetic, a sense reinforced by the double title's similarity to a scientific formula ("work equals force times displacement" and "power equals work divided by time"). What sense is there to recall today the productivist ethos of the artist as constructor, as someone planning the ideal forms of the organization of modern society, working in collaboration with workers? Molska's works seem to destabilize this tradition: her absurd sculpture erected in some muddy field looks as though it might sink any minute. It seems a parody of all such utopian

pyramids and constructivist towers. The ill-tempered, swearing workers are the very antithesis of the sporty youth of the propaganda of communist iconography. On the court reigns an incomprehensible chaos. The attempt at repeating outdated formulas of the relation to art as a tool for projecting ideal social spaces and the emancipation of workers today is confronted by the resistance of material, chance, entropy and indifference. At the same time it can provoke a reflection on new forms and relations between art and society that take these factors into account.

The work of the artists on modes of recalling, forgetting or reactivating the former ideas of socialist modernity, elements of which still contribute to the production of the spaces in which we live, enables a reassessment of the contemporary potential of art in relation to the new economy, to forms of organisation of life and to the initiation of collective experiences.

The exhibition *Comrades of Time* continues and develops one of the questions examined in the project *Another City, Another Life* that I realised in collaboration with Benjamin Cope at Zachęta National Gallery of Art in Warsaw 2008.



Škart, *Our Miracle*,  
2005, video still,  
courtesy of the artists

## TOVARĂȘI AI TIMPULUI

Joanna Sokołowska

„A fi con-temporan [...] înseamnă să fii mai degrabă «alături de timp» decât «în timp». În germană «con-temporan» se spune «zeitgenössisch». Cum Genosse înseamnă «tovarăș», con-temporan – zeitgenössisch – poate fi tradus prin «tovarăș al timpului», cel care colaborează cu timpul și îl ajută atunci când are probleme, când întâmpină greutăți.” (Boris Groys<sup>1</sup>)

De ce devin artiștii contemporani niște „tovarăși ai timpului” atât de activi și intervin asupra lui în asemenea moduri, încât îl încadrează în meta-narațiunile istorice implicite în spațiile sociale contemporane? Expoziția asociază întrebarea de mai sus cu practicile artistice care implică dileme puse de reprezentarea, rememorarea și actualizarea trecutului din perspectiva proiectelor modernității socialiste și comuniste. În lucrările artiștilor pot fi detectate două moduri de gândire principale și interconectate. Pe de o parte avem o reflecție asupra posibilelor sensuri ale straturilor istorice prezente în arhitectură și în alte forme de organizare a vieții, ce investighează în particular modul în care istoria este transmisă și mediatizată. Astfel, aici centrul de interes îl reprezintă condițiile contemporane de producere a experienței trecutului. Pe de altă parte se pune un accent puternic pe meditația asupra aspectului emancipator al modernității ca proiect neterminat. Din această perspectivă există o nevoie urgentă de evaluare a potențialului actual al modernității și, concomitent, de analiză critică a erorilor sale.

Proiectele ideologice moderniste pot fi observate cu o intensitate specială în procesul de construcție și în acțiunile de distrugere și reconstrucție legate inexorabil de scrierea istoriei și de un control asupra memoriei. „Narațiunea și construcția”, notează Ricoeur „creează un gen similar de

1. Titlul expoziției și citatul sînt preluate din textul lui Boris Groys *Tovarăși ai timpului*, e-flux journal, nr. 11/ 2009.

imprimare: una în longevitatea timpului, cealaltă în trăinicia materialelor. Fiecare nouă clădire se înscrie în spațiul urban ca o narațiune într-un cadru intertextual”.<sup>2</sup> Distrugerea poate șterge sau suspenda în timp istorii vechi, anunțând astfel declanșarea unor noi narațiuni. Procesul de producere și reproducere a spațiului social în care funcționează structura, arhitectura și forma urbană în evoluție constituie o provocare interesantă pentru artiști, în măsura în care aceștia îl interpretează ca pe un palimpsest compus nu doar din straturi spectaculare, vizibile și materiale, spațio-temporale, ci și dintr-o multitudine de straturi invizibile și imateriale așezate unul peste celălalt. Artiștii nu sînt interesați atît de dezvoltarea și prezentarea unui text care s-ar putea să fi existat odată, ci de codarea sau reactivarea lui, expunîndu-l contextului actual în care el ar putea reapărea. Aceasta e situația în care artiștii devin tovarăși activi ai timpului, căci combină fără restricții cadre recunoscute din descrierile istorice și inventează noi traiectorii pentru evenimentele trecutului. Fiind interesați de caracterul complex al dorinței de a captura trecutul, realizează transformări în sensurile alocate acestuia, utilizînd, de exemplu, metoda repetiției sau a remake-urilor. De fapt repetiția este de fiecare dată o actualizare recentă a condițiilor de producție ce apar la o nouă prelucrare a trecutului.<sup>3</sup>

Explorarea în spațiul social contemporan a rămășițelor unei utopii pierdute, demers prezent în lucrările lui Clemens von Wedemeyer, Zbyněk Baladrán și Grigor Khachatryan, este legată de problema transmiterii actului de imaginare și reamintire a lor cu ajutorul diverselor imagini și a felurilor tehnologice utilizabile în domeniul culturii vizuale: filmele de ficțiune, cele documentare și de televiziune.

Filmul lui Clemens von Wedemeyer *Silberhöhe* (2003) a fost realizat într-o clădire părăsită din anii 1970 din Halle an der Saale, în Germania de Est. Forma filmului, alternanța aparent aleatorie a cadrelor lungi cu prim-planuri și slabele legături dintre elemente, ce sugerează anihilarea iminentă și absolut sigură a decorurilor folosite de el – toate trimit la filmul

lui Michelangelo Antonioni *Eclipsa* (1962). Amenințătoarele scene finale din *Eclipsa* apar pentru o clipă pe ecranul televizorului din interiorul unui apartament din clădirea filmată de Clemens von Wedemeyer. În filmul său Antonioni dezvoltă mecanismul distructiv ce se naște în urma alienării oamenilor în interiorul noului mod de organizare a vieții, inerent pentru construirea societății moderne, industriale și urbane din Italia post-belică, și caută o formulă adecvată pentru prezentarea proceselor în curs de desfășurare. Muncitorii și mașinăriile care apar la sfîrșitul filmului *Silberhöhe* nu lucrează la edificarea unei noi utopii, ci la demolarea rămășițelor abandonate ale unui proiect urban din Republica Democrată Germană.

Estetica cinematică a filmului *Silberhöhe* contrastează cu stilul documentar al celei de-a doua componente a creației artistului – un eseu video intitulat *Die Siedlung/The New Estate (Noua construcție, 2004)* și filmat în suburbiile Leipzigului. În această lucrare autorul se întrebă despre posibilitatea de a da o nouă utilizare spațiilor degradate din “orașele micșorate”, părăsite de locuitorii lor. La prima vedere s-ar părea că transformarea locuințelor proprietate de stat în locuințe private ar putea constitui indicatorul unei potențiale înnoiri. În *Die Siedlung* asistăm la construirea unui nou complex de case familiale, cumpărate de locuitorii blocurilor de apartamente părăsite din zona respectivă. În ciuda folosirii convențiilor specifice producției de film documentar, cum ar fi comentariul sonor, interviurile sau filmările cu camera în mînă, *Die Siedlung* respinge în câteva rînduri modul de prezentare realist și amintește mai degrabă de scenele din filmele de science fiction distopice, care au ca temă viața după prăbușirea civilizației. Narațiunii optimiste a dezvoltatorului imobiliar îi este contrapusă amărăciunea unui locuitor șomer din blocurile de apartamente, iar fervoarea construirii și a mutării în noile case este tulburată de cadrele grandangulare ale terenurilor virane, cu dominația spațială a entropiei ce se degajă din blocurile de locuințe și din cazărmile militare părăsite, precum și de atmosfera apăsătoare a indolenței de vară. În *Silberhöhe* și *Die Siedlung* artistul deplasează granițele dintre ficțiune și documentar, dintre limbajul filmic și cel video, căutînd, pe urmele lui Antonioni, o formă adecvată pentru o explorare critică a societății actuale. Așa cum reușește să sugereze artistul, alienarea percepută în prezent este aceea a consumatorului de produse mediatice lipsit de controlul asupra mijloacelor producerii lor și, astfel, de influența asupra proceselor istorice și politice. Investigînd imaginile prin intermediul diverselor moduri de “reproductibilitate tehnică” a acestora, Clemens von Wedemeyer ajunge pînă la esența aspectului imaterial și afectiv contemporan al unei economii care generează, în primul și-n primul rînd, imagini

2. Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting, Chicago*, Londra, 2004, p. 40, apud Gabriela Świtek, *Behind the Iron Gate: A Surplus of Memory and Forgetting in a Contemporary City*, în I. Aravot (coord.), *Architecture and Phenomenology* (conference proceedings), Technion I.I.T., Haifa, 2007.

3. Vezi mai multe despre problema repetiției în arta contemporană la Inke Arns, *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart.*, Phil.-Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2004, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/arns-inke-2004-02-20/PDF/Arns.pdf>.



ANNA MOLSKA, *W=F\*s (Work), P=W:t (Power)*,  
2007/2008, video still,  
courtesy Foksal Gallery Foundation

și dorințe transmise mediat.

Astfel se sugerează, poate, că managementul intermediat al reprezentării puterii și al controlului asupra memoriei, realizat cu ajutorul imaginilor specifice economiei capitaliste, poate fi destabilizat prin intervenții asupra sensurilor încifrate în ele și prin tulburarea orbitelor lor de circulație.

În Armenia anilor 1990 artistul Grigor Khachatryan a creat pentru un canal de televiziune particular, AR TV, o serie de filme numite *City* și dedicate schimbărilor ce se petreceau atunci în Erevan. În acea perioadă procesele legate de schimbarea regimului politic, de administrarea moștenirii comuniste și de elaborarea unei noi identități naționale erau foarte vizibile în oraș. Unul dintre firele care străbăteau acest nou discurs naționalist trebuia să fie renașterea religioasă ca măturie a trainiceii tradiții spirituale și culturale a Armeniei, prima țară din lume în care creștinismul a devenit religie de stat. Conform acestei retorici, perioada sovietică a fost doar o întrerupere temporară a continuității străvechii moșteniri locale. În *Biserici* (1997) artistul a filmat arhitectura Erevanului și diverse scene de viață urbană cotidiană. Unul din motivele sale recurente îl constituie imaginile cu biserici datînd din diverse perioade istorice și incluse în structura orașului, care a fost proiectat în mare parte în anii 1920, în epoca de început a Republicii Socialiste Sovietice Armene. Așa se face că vedem rămășițele vechilor clădiri sacre, înălțate înainte de epoca sovietică, iar apoi transformate în mod intenționat în ruine sau mascate de blocurile de locuințe, pentru a le elimina din spațiile reprezentative, dar și biserici ridicate în anii 1990, care de data aceasta domină, la rîndul lor, blocurile din jur, precum și amplasarea fundațiilor pentru o biserică nouă, una monumentală. Perspectivele panoramice și aeriene ale clădirilor și ale deplasării neconținute a oamenilor și mașinilor alternează cu prim-planuri ce prezintă scene de stradă filmate la împlinire, scene din cele mai obișnuite, compuse din experiența vie a locuirii într-un oraș – și în special scene ce etalează discret inimitatea existentă în raporturile interpersonale. Coloana sonoră a filmului este constituită din muzică psihedelică hippy, cu o melodie de dragoste ca temă recurentă. Filmînd obiecte legate de narațiunile istorice fundamentale din decorul Erevanului contemporan, artistul înserează o notă discordantă în convențiile reprezentării mediatice (de propagandă) specifice limbajului utilizat în televiziune. Efectul pe care îl obține este unul de subminare a sensurilor cu care sînt impregnate acestea, atît în încarnarea lor progresistă (comunistă), cît și în cea retrogradă (naționalist-religioasă). Artistul este mai interesat de neconținutele deplasări ale oamenilor și de fluxurile neîngrădite ale dorinței, care deteritorializează

potențial identitățile produse de sintezele istoriei.

Spre deosebire de Grigor Khachatryan, Zbyněk Baladrán își asumă o investigație foarte amănunțită asupra semnelor contemporane ale proceselor istoriei, căutând momente care le dinamitează logica. Concepția fundamentală a artistului este o arheologie personală a imaginilor, realizată prin explorarea sensurilor și intervenții asupra codurilor vizuale ce reprezintă utopiile moderne referitoare la organizarea vieții, mai ales a celor legate de arhitectura perioadei interbelice și comuniste. Intervențiile artistului asupra materialului său de lucru instituie noi raporturi între imagini și limbaj. În *Glossary (Glosar, din 2007 pînă în prezent)* el încearcă să adune toate ideile și metodele sale importante de lucru de pînă acum sub forma unei diagrame, a unui soi de plan conceptual. Semnul grafic al unui corp străbătut de linii și texte, în care sînt reluate mereu trimiteri la stilul de proiectare al arhitecturii moderne, pare să se refere la Modulorul lui Le Corbusier. Figura respectivă, transferată în momentul contemporan, este lipsită de armonie, coerență și finalitate teoretică. Artistul este interesat de idei în faza lor introductivă, fragmentară sau nefinalizată, sub formă de urme rememorate de memoria imperfectă sau ca proiecții neîmplinite ale viitorului și ca asociații libere de idei. Preferă permanent situațiile deschise din scenarii și schițe în defavoarea produselor sau imaginilor finalizate, ce urmăresc să reprezinte înțelesuri definite. Textele, cuvintele izolate, literele și semnele grafice se amestecă în diagrama sa unele cu altele pentru a alcătui un șir liber al asociațiilor ce nu poate fi descifrat în cadrele unui singur sistem. Idei arhitectonice extraordinare se transformă pe nesimțite în rețete de bucătărie și înregistrări ale viselor, în vreme ce sursele istorice de arhivă și textele folosite în lucrările video timpurii ale artistului sînt legate de fragmente de știri televizate și se metamorfozează în scenarii pentru filme de ficțiune, schițe de proiecte viitoare și jurnale private. Diagrama creată de artist reamintește de mașinăriile deleuziene specifice capitalismului, un corp fără organe traversat de linii ce impun o ordine de ansamblu, granițe și teritorii ce sînt deteritorializate constant de mașinăriile moleculare ale dorinței, ce deschid linii de zbor înscrise în sistemul dezasamblat.

Într-o altă lucrare a sa, eseul video *Socio-fiction II (Socio-ficțiune II, 2005-2007)*, Baladrán creează un montaj de filme documentare și propagandistice din anii Cehoslovaciei comuniste, avînd ca temă politica de modernizare a statului, mai ales prin intermediul marilor proiecte urbane și a distrugerii formelor de civilizație aparținînd trecutului. El le aranjează în combinație cu un comentariu citit de autor, format din pasaje din texte utopice: Manifestul Comunist și scrierile arhitectului funcționist Karel

Honzik. Ideile și imaginile evocate de Baladrán formează o neîntreruptă dialectică a distrugerii și construcției, pe care el o leagă de o reflecție asupra acțiunii mediatoare a memoriei și asupra construcției selective a istoriei, ce servesc întotdeauna nevoile contemporane. Momentul contemporan este perceput de artist drept post-comunism, în sensul unei “culturi a uitării”<sup>4</sup>, cultura reprimării traumatice a proiectelor utopice eșuate. Consecința acestei memorii incomplet acceptate este producerea de spectre care, conform artistului, impune o nouă lectură critică a postulatelor revoluționare abandonate și căutarea unor noi orizonturi utopice.

Problema potențialului contemporan de emancipare a ideilor revoluționare, a socialismului și comunismului, precum și rolul artei în transformarea societății, sînt abordate și în lucrările lui Škart și Anna Molska. Ce condiții declanșează astăzi însăși necesitatea de a pune astfel de întrebări? Sugestia lui Baladrán ajunge chiar la esența polemicii despre problema comunismului în istoria societăților care l-au trăit: să fie eliminat complet sau să fie tratat pur și simplu ca o eroare, o falie temporară în năzuința universală spre capitalism?<sup>5</sup> Această amnezie, laolaltă cu absența unor noi orizonturi politice, a constituit unul dintre prezumtivii factori ce au facilitat dominația paradigmei actuale, în care antagonismele sînt atenuate.<sup>6</sup> Forța sentimentelor negate poate conduce la fantezia reconstruirii tradițiilor pierdute, anistorice, stabile și “autentice”, în sensul descris de Svetlana Boym prin sintagma “nostalgie restauratoare”<sup>7</sup>, și la “întoarcerea reprimatului”. Škart și Anna Molska ne propun să ne încheiem conturul cu trecutul întorcîndu-ne la el și verificîndu-i elementele în momentul actual.

Duetul Škart (Dragan Protic și Djordje Balmazovic) din Belgrad caută în idealurile abandonate ale solidarității și egalității potențialul necesar modelelor unor continuități contemporane. Contextul lucrărilor lor este colapsul identității de grup – cea a clasei muncitoare și a colectivului socialist –, specifică fostei Iugoslavii, și dezastrul contemporan al unificării societății sub semnul naționalismului. Cînd au realizat un performance numit *Our Miracle (Miracolul nostru, 2005)*, ei au colaborat cu Horkeškart – un

4. Vezi Boris Buden, *In den Schuhen des Kommunismus. Zur Kritik des postkommunistischen Diskurses*, în Boris Groys, Anne von der Heiden, Peter Weibel (coord.), *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005, pp. 339-364.

5. Vezi Boris Groys, *Die postkommunistische Situation*, ibidem, pp. 36-49.

6. Vezi Chantal Mouffe, *The Bipolar World Has Ended. What Comes After?*, în Pavilion, nr. 10-11/ 2007, pp. 126-134, [http://www.pavilionmagazine.org/pavilion10\\_11.pdf](http://www.pavilionmagazine.org/pavilion10_11.pdf).

7. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.

cor și o formație de muzică întemeiate de cei doi artiști. Candidații la intrarea în orchestră au fost acceptați fără vreo audiere și au fost ulterior instruiți de muzicieni profesioniști. Excentricul repertoriu al celor de la Horkeškart, care include poezie modernistă, cântece populare din diverse spații geografice, muzică punk și cântece patriotice iugoslave din anii 1940 și 1950, a fost prezentat în diverse spații sociale: în spații de lucru dezafectate, școli de provincie și tabere de refugiați, pe stradă, la festivaluri de muzică experimentală și, în fine, cel mai des în contextul internațional al artei contemporane. În cadrul lucrării *Our Miracle* orchestra cântă melodia realist-socialistă din anii 1950 *Cîntecul construcției* în spațiul unei fabrici părăsite pe nume Tito. Acest imn al edificării lugo-slaviei moderne și industrializate de către o clasă muncitoare entuziastă, interpretat dinamic și optimist, ar putea părea astăzi inadecvat, dar bucuria colectivă din timpul interpretării muzicale creează senzația de autenticitate. Škart consideră că la ora actuală meditația asupra comunității și participarea socială la problemele comune pot apărea tocmai prin crearea unor efecte absurde și poetice și provocarea unor situații de creativitate colectivă. Artiștii au determinat nașterea corului, dar le-au dat repede mîna liberă, astfel că acesta funcționează acum fără părinții lui fondatori. Astfel ei reînvie ideea compromisă a colectivului, care, sub forma corului și a orchestrei, devine în cadrele fostului regim politic, un ritual jalnic, un element decorativ instrumentalizat al puterii. Concomitent, grupul Škart propune o formă de artă angajată social, dar lipsită de latura autoritară a etosului avangardei.

Anna Molska este interesată și ea de problema colectivului, a muncii și a implicării artistului în procesul proiectării spațiului social. În *W=F\*S* (*Work*) ( $L = F \times s$ , 2008) artista filmează procesul ridicării de către muncitorii angajați a unei sculpturi concepute de ea însăși. Sculptura, a cărei formă amintește de un eșafod, a fost apoi amplasată în Skulpturenpark la Bienala de la Berlin. În timpul procesului de înălțare a statuii, oamenii s-au cocoțat pe schele și au pozat într-o configurație care amintește de o piramidă umană, ce strivește corpurile umane individuale într-o formă monumentală simbolizînd puterea colectivului revoluționar în comunism. În a doua parte a instalației video, *P=W : t* (*Power*) ( $P = L : t$  (*Putere*), 2007-2008) vedem un teren de squash răsturnat și o ploaie de mingi ce zboară, lansate înspre ecran de forțe invizibile. Decorul geometric al terenului și caracterul mai degrabă abstract al compoziției sugerează anumite apropieri de estetica constructivistă, o senzație acutizată de similaritatea titlului dublu cu o formulă științifică ("lucrul mecanic  $L$  este egal cu forța  $F$  ori vectorul de poziție  $s$ " și "puterea  $P$  este egală cu lucrul mecanic  $L$  împărțit la timp  $t$ "). Ce sens ar avea astăzi să ne reamintim

etosul productivist al artistului constructor, ca individ ce concepe formele ideale de organizare a societății moderne, lucrînd în colaborare cu muncitorii? Lucrările Annei Molska par să destabilizeze tradiția respectivă: sculptura ei absurdă, înălțată într-un cîmp noroios, dă impresia că s-ar putea scufunda oricînd. Ea pare o parodie a tuturor piramidelor utopice și turnurilor constructiviste de acest gen. Muncitorii morocănoși, puși pe înjurat, sînt antiteza absolută a tineretului sportiv din propaganda iconografiei comuniste. Pe terenul de squash domnește un haos ininteligibil. Astăzi încercarea de a relua formule demodate ale raportului cu arta ca instrument pentru proiectarea spațiilor sociale ideale și emanciparea muncitorilor este contracarată de rezistența materialului, de întîmplare, entropie și indiferență. În același timp, ea poate declanșa un proces de reflecție asupra noilor forme și raporturi existente între artă și societate, care să ia în calcul factorii amintiți.

Investigarea de către artiști a modurilor de reamintire, uitare sau reactivare a ideilor revolute ale modernității socialiste, ale căror elemente încă mai contribuie la edificarea spațiilor în care trăim, permite o reevaluare a potențialului contemporan al artei în raport cu noua economie existentă, cu formele de organizare a vieții și cu inițierea unor experiențe colective.

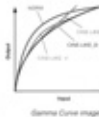
Expoziția *Tovarăși ai timpului* continuă și dezvoltă una din problemele studiate în cadrul proiectului *Another City, Another Life* (*Un alt oraș, o altă viață*), pe care l-am realizat în colaborare cu Benjamin Cope în 2008, în Varșovia, la Galeria Națională de Artă Zachęta.

Filme über Gebäude, Architektur und Urbanismus wurden in ähnlichen Ländern seit Mitte der 20er Jahre produziert und hatten vorwiegend propagandistische oder pädagogische Zwecke und Aufgaben und basierten auf gegenseitig affirmatives oder sogar euphorisches Interesse. Mit dem Satz „Nur Film kann die neue Architektur verständlich machen“ kommentiert Siegfried Gideon 1928 die Häuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, und zeigt wie Film als jenes Medium wahrgenommen wurde, das zur Dokumentation und Beschreibung von moderner Architektur am geeignetsten wäre.



ONE-LINE Filmlike image  
 ONE-LINE-C The Cine-Like mode shifted to prioritize dynamic range  
 ONE-LINE-V The Cine-Like mode shifted to prioritize contrast

zentrum

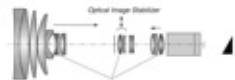


Nostalgie ist eine Form von Sehnsucht nach dem Vergangenen, aber ihre modernistische Variante ist weniger eine Sehnsucht nach einer unüberbrückbaren Vergangenheit, als ein Verlangen nach den Fantasien und Wünschen, die einst möglich waren. Somit ist modernistische Nostalgie ein Verlangen nach einer Form des Verlangens, die nicht mehr möglich ist.

Jonathan Bach, *The Taste Remains: Consumption, Nostalgia, and the Production of East Germany*, in: *Public Culture* 14.3.2002, pp445-536

**DESCRIPTION**  
 KODAK Vision Color Super 8 Film (3581) is specifically designed for making low-contrast scenes or critical color film scenes require superior resolution response and saturation. The film has been optimized to produce low-contrast scenes that closely match the dynamic range of color transfer medium to produce excellent color images.  
 KODAK Vision Color Teleprint Film (3581) is a standard 8mm film with enhanced processing to make the highest use of all a given exposure, even with low- and mid-contrast lighting levels. The film has an efficient antihalation layer under the emulsion layer, using ground metal particles that are distributed and retained during processing.

KODAK VISION Color Teleprint Film / 2395™ / 3395™



brühlzentrum

# IN PRAISE OF LOVE: THE POETICS OF CRITIQUE

Juli Carson

The figure refers, not to what the human solitude of the amorous subject may be, but to his "philosophical" solitude, love-as-passion being accounted for today by no major system of thought (of discourse)... If it should occur to me to knock at the...doors [of Christian, Psychoanalytic, or Marxist discourse] in order to gain recognition somewhere for my "madness," these doors close one after the other; and when they are all shut, there rises around me a wall of language which oppresses and repulses me--unless I repent and agree to "get rid of x."

-Roland Barthes<sup>1</sup>

We have to multiply poetic subjects and objects-- which are now unfortunately so rare that the slightest ones take on an exaggerated emotional importance.

-Guy Debord<sup>2</sup>

1. Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, (New York: Hill and Wang, 1992), 211.
2. Guy Debord, "Report on The Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action" (June 1957), Ken Knabb, ed., *Situationist International Anthology* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), 17-25.

Dorit Margreiter, *zentrum*,  
 2004, lamdaprint,  
 courtesy Krobath Wien I Berlin,  
 Stampa, Basel and Dorit Margreiter

### On Love and Science

For a branch of historical Conceptualism--one influenced by logical empiricism--the subject of Eros in the context of analysis is so out of place that the mere inference of the personal induced allergic reactions. Take, for instance, Daniel Buren's canonical text, *Beware!* in which he offers a series of warnings describing how a conceptual practice could misfire into personal folly.<sup>3</sup> Subjectivity, in the guise of the anecdote, is at the top of his list. "Under the pretext of concept the anecdotal is going to flourish," Buren warns, "... [and this] is a way for the artist to display his talents as conjurer. In a way, the vague concept of the word 'concept' itself implies a return to Romanticism." That would be Romanticism with a capital "R," referring to the 18th Century movement from which Barthes culled his primary literary reference--Johann Wolfgang Goethe's 1774 novel *The Sorrows of Young Werther*--for his book *A Lover's Discourse*. Celebrating the individual's emotional encounter with the sublime, historical romanticism was polemically positioned against the rationalist Enlightenment. This is what makes Barthes's appropriation of Werther so perverse after his well-known structuralist analyses of cultural myths associated with late capitalism. So why did he do it? And why are a key number of younger political artists today, ones trained on the rationalist conventions of structuralist film, photo-documentary, and conceptualist systems analysis, following suit?

It is essential that Barthes's perverse act of romanticism be understood not as a dialectical reversal of his prior Marxist position but as a continuation of that analysis, albeit one radicalized by Lacanian psychoanalysis. Specifically, *A Lover's Discourse* was informed by the lessons of Lacan's *Seminar XI* (1964), in which the question of the analyst's desire, or counter-transference, became central following Lacan's "excommunication" from the traditionalist International Psychoanalytic Association for unconventional (i.e. "unscientific") clinical techniques. The IPA viewed the analyst's desire as a stain in the field of analysis, as something to be cleaned up. But in their attempt to clean it up, by refusing to renew Lacan's membership in the name of Science with a capital "S," Lacan's transgressive technique was subsequently encoded as a political, anti-authoritarian act. In scientific terms, an analyst's qualifications are based upon his/her adherence to a set of procedural conventions ratified through peer review. In the case of broader cultural analysis, to which Barthes's early structuralist writings belong, critical distance in the service of cognitive mapping was the established convention for the (cultural)

analyst's qualifications. If *A Lover's Discourse* was thus seen by the Marxists as a stain in the field of cultural analysis, it was because--following Lacan--it employed the tactic of complicit and lyrical self-referentiality.

Structuralism's critical distance was central to a group of international artists working in the 1960s--Dan Graham, Victor Burgin, Hans Haacke, Bernar Venet, and Stephen Willats prominent among them. Through "systems analysis," the act of simply denoting a fact or procedure, these artists employed scientific convention in defiance against Greenberg's Kantian aesthetics and the more general subjectivism of high modernist painting. But there was a holdout against critical distance among the conceptualists. I am speaking of Mary Kelly's *Post-Partum Document*, a project that documented the artist's son's acquisition of language, which, in turn, launched a psychoanalytic branch of Conceptualism.

At every turn in *Post-Partum Document* we see something placed where it should not be, most notably the quotidian systemic analysis of a daily event (the infant feeding charts) printed upon dirty diapers, followed by the artist-as mother's question "what have I done wrong?" This juxtaposition, qualified analysis on the one hand, critical self-doubt on the other, underscored what was entirely repressed from orthodox Conceptualism--the question of the critic's subjectivity, or longing, in the space of analysis. This erotic "stain," literalized in *Post-Partum Document* by the child's fecal matter, affords a psychoanalytic reading of love, the same one put forth in *A Lover's Discourse*. Although this reading of love has only recently found its way into contemporary art practice, it's been the main concern of Jean-Luc Godard's films over the last 30 years. And it is through Godard that we see how historical consciousness poetically and critically dovetails with the question of Eros.

### On Love and History

What Lacan said at the end of *Seminar XI* is relevant here: "When, in love, I solicit a look, what is profoundly unsatisfying and always missing is that...you never look at me from the place from which I see you. Conversely, what I look at is never what I wish to see."<sup>4</sup> In love, there is thus the problem of an untraversable divide, a state which the historian analogously faces vis-a-vis his object of desire in the form of a "lost" past event. As Lacan said, on the matter of the subject's never being able to

3. Text available on line at [http://www.ubu.com/papers/buren\\_beware.html](http://www.ubu.com/papers/buren_beware.html)

4. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (The Seminar of Jacques Lacan, Book 11), (New York: W.W. Norton & Company, 1978), 103.

complete himself romantically by way of truly coalescing with the Other, there is no sexual relation. The same may be extended, allegorically, to the historian and his event when we say: there is no historical relation. Godard's theory of love and history, the subject of his film *In Praise of Love* (2001), directly relates to this Lacanian paradox.

Edgar, the film's protagonist (and Godard's alter-ego), is an intellectual trying to make a film about three couples representing three generations: young, adult and elderly. Each of these love stories is further comprised of four stages (in love as in history): meeting, passion, separation and reconciliation. In the three couples' lives, and in the film Edgar is making about them, these four moments always arrive either too early or too late for the subjects--what Freud called "deferred action"--producing a crisis of historical agency for the film actors and their real-life referents. To invoke this crisis in the love story one needs to collapse the operation of historical time onto the narrative arc of love. Edgar warns his young actress: it is not Eglantine's story, but a story of history moving through her...it is the moment of "youth." At the other end of the generational spectrum, Edgar follows the older couple, both Resistance survivors, in the process of selling their story to a Hollywood film director. The couple's historical moment is one lived before the story that will be sold to Hollywood, and, paradoxically, one that will be lived by others (and by them, both newly and again) only after its Hollywood re-presentation. Caught in the middle, finally, Edgar tries unsuccessfully to be an "adult"--to experience the political presence of 1968, the event whereby 10 million students, workers and intellectuals waged a general strike in France, seeking a better way of life in the wake of their overthrown Vichy government. This moment of adulthood occurs between the moments of youth (Eglantine) and old age (Resistance survivors). But adulthood, like the historical event itself, is a very slippery, fleeting object because the adult is neither in the primordial moment of youth (pure experience) nor in the elderly space of reflection (pure representation).

Godard's crisis of historical, linear time--the non-differentiation of "befores" and "afters"--is essential to the poetics of his critique. It forms the narrative arc of his film and is explicitly political and autobiographical. The first part, filmed in Godard's signature '60s black and white, is the narrative's "present." The second part, recorded on video in color, is the narrative's "past." This order--past after present--is the way we come to know history: a story of beginnings only after the end. But what of the skipped space between--the so-called "adult" space? For Godard, that's the space of critical, historical self-reflexivity, though it's also the space

most often skipped over or derailed by the historian or critic. Why is this allegorical adulthood skipped over? The answer entails the very question of how to be present in love/politics, if the definition of being "present," in Aristotelian terms, entails "being" outside historical time. The question becomes even more complicated when we employ Freud's notion of time whereby we are only "present" in/through the contemporary re-enactment of a past moment. For example, in Godard's film the Holocaust exists simultaneously "before" 1968 (the moment of real trauma) and "after" 1968 (the moment of the trauma's representation). In Alain Badiou's terms, the truth of this (or any event) really comes "to be" in a subsequent moment of artistic production/reception. The question for the artist thus arises: how can we work within a moment of "adulthood" (for Godard/Edgar it is the failed moment of 1968--for us it might be 2001), if this moment arrives always too soon or too late for us to act as present in any conventional sense? Moreover, how do we work within this space of endless divisibility--one that the historian represses in the service of linear time--without getting lost, without losing the critical agency (or presence) at which we aim? In Lacanian terms, if there is no historical relation, how do we relate to the presence of our past?

Indeed it is possible to work within this paradoxical space, but it necessarily entails getting something wrong in conventional historical terms. It entails framing the process of historical agency as it repeatedly comes together and falls apart through time. For Godard this type of temporal crisis described the very process of the French Resistance's legacy--how the movement only ever experienced a childhood (before) and an old age (after), but never a present "adulthood." In other words, the Resistance should have reached its presence in the subsequent '60s cultural revolution. But it didn't because 1968 never succeeded the way the resistance did. The film's premise is that this imagined space of "adulthood," a metaphor for the event of May 1968 when materialist change coupled with the aesthetic avant-garde had a chance, is something at which Edgar (and the rest of us) can only aim in the form of critique, though we can never fully re-occupy it in any revolutionary sense. Hence Godard's poetic recourse to lover's discourse in his film. In politics, as in love, there is always the moment of meeting, passion and separation, but ultimate reconciliation between people/history is fleeting. And yet this fleeting moment is the moment that analysis and longing come together in the form of a poetic critique. Simply, this continual missed encounter, what the historian or scientist represses, is what remains.

If Godard, like Barthes before him, takes a poetic approach to art and



Dorit Margreiter, *zentrum*,  
16 mm film, film still  
courtesy Krobath Wien | Berlin,  
Stampa, Basel and Dorit Margreiter

politics after the so-called failure of 1968, it isn't a nostalgic, sentimental pose. Rather, it's a necessary position when materialist historical conditions refuse to advance. Fast forward to the late '70s. In his afterword to the anthology *Aesthetics and Politics: The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*, Fredric Jameson comments that "routine torture and the institutionalization of counter-insurgency techniques have proved perfectly consistent with the kind of parliamentary democracy that used to be distinguished from fascism. Under the hegemony of the multinational corporations and their world system, the very possibility of a progressive bourgeois culture is problematic."<sup>5</sup> That was written in 1977--the same year Barthes published *A Lover's Discourse*--but it could have been written in 2008. Certainly, as Bertolt Brecht once argued, as reality changes so do the means necessary to "represent" it in art. But what happens when the same political events--the failure of Europe in 1933 or the failure of the student movement in 1968--continue to return even though the aesthetic debates of those events have withered? We go to work again on modernist aesthetic debates over reality and representation, with the caveat that such debates now entail the recognition that history is always already coupled with the historian's desire, and memory coupled with his or her repression.

Such going to work describes a group of artists-- Dorit Margreiter, Florian Pumhoesl, Mathias Poledna, Kerry Tribe, Sharon Hayes, Ken Gonzales-Day, Andrea Geyer, and Katya Sander--whose "history-based" projects can be thought of as Conceptualism after Lacan. Intervening in the contemporary cultural landscape, one in which historical consciousness is either fading away or mythologically reconstructed in the hands of political pundits and governmental figures, these artists "document" our desirous relation to a given historical and aesthetic event. In their hands we can no more return to the event than we can readily dismiss it, just as Goethe's sorrowful young Werther could neither obtain nor dismiss his beloved Lotte. This isn't because the artists don't know their history. Nor is it because they are sentimental romantics. Rather, they reject any empirical, didactic attempt to grasp an historical event in the space of aesthetic experience. Instead, they induce a crisis of historical consciousness, one based upon the disorienting recognition of how memory paradoxically operates upon our psyches as being at once "there" and "not there."

Standing in front of these artists' work my mind begins to wander. I am

5. *Aesthetics and Politics*, Fredric Jameson, ed. (New York: Verso, 1996), 203.

confronted with the work of historical memory in place of being given any specific memory to own. In this moment I fail to recall something--an historical event, an aesthetic movement, a political revolution--that, in turn, refuses to recede into the past. I realize that I am gleaning the crisis of an a-temporal moment of critical reflection, one in which past, present and future fold back onto one another, and I begin to feel Modernism's project wash over me as much as I know Modernism's project is long gone. This is the temporal crisis of the so-called "punctum" about which Barthes so famously wrote but which is still so curiously misunderstood.<sup>6</sup> I am interested in this work. Here is a case study of one of them.

### The Poetics of Critique

Just as Mary Kelly's *Post-Partum Document* took on the position of the analyst only to reveal a repressed desire, Margreiter's *zentrum* (2005) takes on the position of the archivist to reveal the contradictions of cultural memory. The accurate retrieval of cultural memory is the archivist's *raison d'être*. What's at stake is the fear of losing the recollection of some thing or event. And yet, restoring an historical record paradoxically and necessarily entails effacing the original event in the process of the archivist's written work of accurate retrieval. *Zentrum*, a project that "documents" the reconstruction of a lost modernist logotype, speaks directly to this paradox.

In 2006 the artist set out to reconstruct a neon sign-- "Bruehlzentrum" --affixed to the facade of a socialist residential building in Leipzig, an act that she and her crew would film.<sup>7</sup> Margreiter's return was staged at a specific historical moment. The building and sign were decrepit relics of the modernist aesthetic strategies used by the GDR in the '60s to support their socio-political ideals. At the time of her "reconstruction," the residential building, like so many architectural remnants of the GDR, was scheduled for demolition to make way for the current government's neo-1930s urban plan for Leipzig's city center. In this context, the year of Margreiter's filming, "2006," functioned as a temporal pivot between "1960"--when the building was constructed --and "1930" the moment to which Bruehlzentrum would return. Again, it is a case of pasts before

6. Scholars and critics today commonly define the punctum as a visual detail within an image that disturbs the viewer. However, in part two of *Camera Lucida*, Barthes qualifies that, in fact, the punctum is not a visual detail but a temporal crisis afforded by photography's indexical nature. See my *On Critics, Sublimation and the Drive: The Photographic Paradoxes of the Subject*, "Art: Sublimation or Symptom," ed. Parveen Adams (New York: The Other Press, 2003).

7. There is no specific translation for *Bruehlzentrum*. Bruehl is the name of the building's street with no further meaning. *Zentrum* literally means "center."

presents, the reconciliation of which is fleeting.

*Zentrum's* material base further plays out this Godardian paradox, for the work at once documents an event and is a film about documentation. In its installation at Galerie fuer Zeitgenoessische Kunst, *zentrum* had two forms. In video format, *zentrum* documents the actual reconstruction of the original sign. In 16mm format *zentrum* is a 2 minute 30 second black and white film loop, cropped as a close frame to feature the reconstructed logotype. On the one hand, the color video follows the visual cues of standard documentary television--the camera pans the site of reconstruction at a distance allowing the viewer to comprehend the event in context of the *mise-en-scène* Margreiter has given us. On the other hand, the film abstracts the reconstruction process to "celebrate" the lighting of the logotype alone, resulting in images reminiscent of the Constructivist experiments in typography a century before.

We should note, however, that Margreiter's "reconstruction" of Bruehlzentrum isn't a restoration of the neon tubes themselves, which would have entailed patching the glass tubing and reinserting inert gases so that the tubing would glow when activated by a high voltage. Instead, Margreiter affixed reflective tape onto the neon tube's exterior. The sign was then "lit up" by the reflected glow of the lights used to make the film itself. This meant that the sign was turned on through the process of its own filmic representation from the outside, even though the effect at first glance is that the tubes are being illuminated from the inside. If the viewer watches closely, he or she will see that Margreiter has purposely captured the camera's lighting device on film to expose the real causal relationship between the camera and sign I've described here. In a poetic way, the reconstructed sign thus enacts the Lacanian paradox of the subject, one in which the subject's perceived *Innenwelt* (interior psyche) is always already activated by his or her *Umwelt* (exterior reality).<sup>8</sup> In fact it is between these two states that we, as subjects, attempt to be present. As such, *zentrum* metaphorically demonstrates that there is no historical "thing-in-itself" apart from representation. rather, as with the archive, it is the very act of representation that enacts the event of a given subject's coming to be (inasmuch as representation effaces the subject's authenticity).

That said, why the use of analog film? In 1936, Walter Benjamin famously

8. Jacques Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the I Function*, in *Ecrits*, trans. Bruce Fink (New York: W.W. Norton & Company, 2002), 6

argued that of all the art forms film held a privileged relationship to socialist revolutions because it was a serial medium. This, ostensibly, unpacked the myth of singularity or individual "aura" associated with the dictatorships rising throughout Europe. In today's context of digital technology, we tend to reinvest film with aura because it, like that branch of utopian Modernism that Bruehlzentrum recalls, is an increasingly outmoded practice. As today's art programs and photo labs increasingly replace "wet" analog processes with "dry" digital ones, the very concept of film as a medium--how it literally works--is slipping from cultural consciousness.<sup>9</sup> In this context, the attempt to reconstruct and memorialize what's soon to be excised from history as a failed aesthetic (i.e., avant-garde architecture, design and filmmaking) has resonance. Indeed there is a palpable longing that encodes zentrum, in-as-much as there's an urgency for the artist to capture something before it goes--an urgency not unlike Gordon Matta-Clark's attempt to split a house in half and film it before the demolition crew arrives.

But again, this performative longing should not be confused with nostalgia. Nor should it be seen as an attempt to redeem modernist aesthetics in general or filmmaking in specific. Rather, zentrum presents us with a series of mediated or deferred encounters with "the real thing." For instance, the representation of the completed sign was shot first in digital and then transferred to 16mm film. This, in effect, reverses the chronology of events should digital technology connote the present and analog film the past. When Margreiter's crew is "on site" with Bruehlzentrum (the historical moment now gone) she shoots in contemporary color digital. When she/we are "on site" with the subsequent artwork (the contemporary moment here now) she projects Bruehlzentrum's image in the outmoded medium of black and white film. As *In Praise of Love* demonstrated, this is the way we come to know history: pasts as presents or a story of beginnings only after the end. If Margreiter thus solicits a crisis of being in relation to historical repetition, she does so knowing full well that we can never step into the same river twice because historical repetition is the return of that which only appears to be self-identical--the mythological notion that I am once again in that space in time. In reality an historical moment can only evoke, in the work of art, what Lacan called the objet a (the impossible object), a tangible moment at which we

continue to aim and will always necessarily miss. But as I have said of Godard's project, a different mode of critique can be found within this act of aiming, a gesture that holds historical positivism and historical amnesia in suspension. This is the work of poetic critique.

9. With alarming frequency I have had to explain what a film negative is to undergraduate art students who have never seen nor held an analog camera. Without this explanation, many students can't articulate why their iPhone cameras make a particular sound (the digital simulation of an analog shutter) when they take pictures.

# ELOGIUL IUBIRII: POETICA CRITICII

Juli Carson



“Imaginea nu se referă la ceea ce ar putea fi solitudinea umană a subiectului îndrăgostit, ci la solitudinea lui «filosofică», căci iubirea ca pasiune nu mai joacă astăzi un rol determinant în nici un sistem major de gândire (sau discursiv)... Dacă mi-ar veni ideea să bat la... ușile (discursului creștin, psihanalitic sau marxist) pentru a obține undeva recunoașterea «nebuniei» mele, acele uși se vor închide una după alta, iar când toate vor fi închise, vor ridica în jurul meu un zid al limbajului care mă oprimă și mă vor respinge – asta dacă nu cumva mă voi căi și voi accepta să «scap de X».” (Roland Barthes<sup>1</sup>)

“Trebuie să multiplicăm subiectele și obiectele poetice – care în prezent sînt, din păcate, atît de rare, încît pînă și cele mai neînsemnate dobîdesc o importanță emoțională exagerată.” (Guy Debord<sup>2</sup>)

Despre iubire și știință

Pentru o ramură a conceptualismului istoric – una influențată de empirismul logic – subiectul erosului în contextul analizei este unul atît de deplasat, încît simpla inferență a elementului personal declanșează reacții alergice. Să luăm, de exemplu, textul canonic al lui Daniel Buren *Beware! (Ai grijă!)*, în care autorul enumeră o serie de avertismente și descrie felul în care o practică conceptuală poate eșua într-o nebunie personală<sup>3</sup>. Subiectivitatea, ascunsă sub masca anecdotei, se găsește în fruntea listei. “Sub pretextul conceptului, anecdoticul urmează să înflorească”, ne avertizează Buren, “(iar aceasta) este o metodă prin care artistul poate

să-și etaleze abilitățile de magician. Într-un fel, însuși conceptul vag al cuvântului «concept» implică o revenire la romantism<sup>4</sup>. E vorba aici de Romanticism cu R mare, cu trimitere la mișcarea artistică din secolul al optisprezecelea din care Barthes preia lucrarea de referință fundamentală pentru volumul său *A Lover's Discourse (Discursul unui îndrăgostit): Suferințele tînărului Werther*, romanul lui Johann Wolfgang Goethe din 1774. Elogiul întîlnirii emoționale a individului cu sublimul romantism istoric este poziționat polemic față de raționalistul Iluminism. De aceea luarea în posesie de către Barthes a mitului lui Werther este una perversă, căci vine după faimoasele sale analize structuraliste ale miturilor culturale asociate cu capitalismul tîrziu. Și atunci de ce a făcut Barthes așa ceva? Și de ce un număr semnificativ de artiști contemporani tineri și implicați politic, indivizi formați de convențiile raționaliste ale filmului structuralist, ale fotodocumentarului și ale sistemelor conceptualiste, îi calcă pe urme?

Este extrem de important să înțelegem manifestarea perversă de romantism a lui Barthes nu ca pe o inversare dialectică a poziției sale marxiste anterioare, ci ca pe o continuare a respectivei analize, însă una radicalizată de psihanaliza lacaniană. *Discursul unui îndrăgostit* a fost inspirat de lecțiile din *Seminarul XI* al lui Lacan (1964), în care problema dorinței psihanalistului – sau a contra-transferului – devine esențială, ca urmare a “excomunicării” lui Lacan din cadrul tradiționalistei Asociații Internaționale de Psihanaliză (International Psychoanalytic Association – IPA) din pricina tehnicilor clinice neconvenționale (i.e. “neștiințifice”) utilizate de el. IPA vedea în dorința psihanalistului o pată pe domeniul psihanalizei, ceva ce trebuia eliminat. Dar în urma încercării lor de a o elimina, prin refuzul de a-i reînnoi lui Lacan statutul de membru al ei, în numele Științei cu Ș mare, tehnica transgresivă a lui Lacan a fost codificată ulterior drept o manifestare cu caracter politic, una antiautoritară. În termeni de specialitate, acreditările unui analist se bazează pe respectarea unui set de convenții procedurale certificate prin acordul comun al colegilor. Cînd e vorba de o analiză culturală mai amplă, de care țin și scrierile structuraliste anterioare ale lui Barthes, convenția general acceptată pentru acreditarea unui analist (cultural) era distanța critică necesară pentru cartografierea cognitivă. Așadar, dacă marxiștii au văzut în *Discursul unui îndrăgostit* o pată pe domeniul analizei culturale, asta s-a întîmplat din cauză că, pornind de la ideile lui Lacan, lucrarea a utilizat tactica autoreferențialității complice și lirice.

Distanța critică a structuralismului a fost esențială pentru un grup internațional de artiști ce s-au manifestat în anii 1960, cei mai cunoscuți dintre ei fiind, printre alții, Dan Graham, Victor Burgin, Hans Haacke, Bernar

Venet și Stephen Willats. Prin “analiza sistemelor”, adică simpla denotare a unui fapt sau a unei proceduri, acești artiști s-au folosit de convenția științifică pentru a se opune esteticii kantiene a lui Greenberg și subiectivismului mai general al picturii moderniste tîrzii. Însă printre conceptualiști exista o reacție de respingere față de distanța critică. Mă refer aici la *Post-Partum Document* al lui Mary Kelly, un proiect care prezintă asimilarea limbajului de către fiul artei și care, la rîndul lui, a dat naștere unei ramuri psihanalitice a conceptualismului.

În fiecare fază din *Post-Partum Document* vedem cîte ceva plasat acolo unde nu îi este locul, dar se remarcă în special analiza sistemică cotidiană a unui eveniment zilnic (graficele hrînirii bebelușului), scrisă cu litere mari pe scutece murdare, urmată de întrebarea artei în postura de mamă: “Ce n-am făcut bine?” Această juxtapunere – pe de o parte analiză competentă, pe de altă parte îndoială critică de sine – evidențiază ceea ce e reprimat complet în conceptualismul tradițional: problema subiectivității sau a dorinței criticului în spațiul analizei. Această “pată” erotică, transpusă literal în *Post-Partum Document* de materiile fecale ale bebelușului, permite o lectură psihanalitică a iubirii, aceeași cu cea prezentată în *Discursul unui îndrăgostit*. Cu toate că această lectură a iubirii și-a croit drum abia recent în practica artistică a contemporaneității, ea a reprezentat principala temă a filmelor lui Jean-Luc Godard pe parcursul ultimilor treizeci de ani. Iar Godard este cel prin intermediul căruia vedem felul în care conștiința istorică se îmbină poetic și critic cu problema erosului.

#### Despre iubire și istorie

Aici spusele lui Lacan de la sfîrșitul *Seminarului XI* își vădesc relevanța: “În iubire, atunci cînd cerșesc o privire, un lucru profund nemulțumitor și care îmi lipsește întotdeauna este acela că... tu nu te uiți niciodată la mine din locul din care te văd eu. De cealaltă parte, lucrul la care mă uit nu e niciodată ceea ce îmi doresc să văd”<sup>4</sup>. Astfel, în iubire apare problema unei prăpăstii de netrecut, o stare cu care, în mod analog, se confruntă un istoric în raport cu obiectul dorinței sale, ce ia forma unui eveniment “pierdut” din trecut. După cum spune Lacan cînd vorbește de faptul că subiectul nu reușește niciodată să se împlinească romantic printr-o contopire veritabilă cu Celălalt, aici nu există nici un fel de relație

4. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (The Seminar of Jacques Lacan, Book 11), W.W. Norton & Company, New York, 1978, p. 103.

sexuală. Aceași idee poate fi extinsă, în chip alegoric, la istoric și evenimentul său atunci când afirmăm că acolo nu există nici un fel de relație istorică. Teoria lui Godard asupra iubirii și istoriei, care e subiectul filmului său *Elogiul iubirii* (2001), se referă în mod direct la acest paradox lacanian.

Edgar, personajul principal al filmului (și alter ego-ul lui Godard), este un intelectual care încearcă să facă un film despre trei cupluri ce reprezintă trei generații: tinerii, adulții și vîrstnicii. Fiecare din aceste povești de dragoste este constituită la rîndul ei din patru faze (ale iubirii și ale istoriei): întîlnirea, pasiunea, despărțirea și împăcarea. În viețile celor trei cupluri și în filmul lui Edgar despre ele aceste patru momente intervin mereu fie prea devreme, fie prea tîrziu pentru subiecți – fapt numit de Freud “acțiune amînată” –, ceea ce produce o criză a instrumentalității istorice pentru actorii filmului și pentru corespondenții lor din viața reală. Pentru a include această criză în povestea de iubire, manifestarea timpului istoric trebuie să se prăbușească peste arcul narativ al iubirii. Edgar o avertizează pe tînăra lui actriță: asta nu e povestea lui Eglantine, ci povestea istoriei care se deplasează prin ea... este momentul “tineretii”. La celălalt capăt al spectrului generațional, Edgar urmărește cuplul vîrstnic, ambii supraviețuitori ai mișcării de Rezistență, în timp ce aceștia își vînd povestea unui regizor de film de la Hollywood. Momentul istoric al cuplului este unul trăit înainte de povestea ce va fi vîndută la Hollywood și, paradoxal, unul care va fi trăit de ceilalți (dar și de ei, reluat, dar și proaspăt) după re-prezentarea sa hollywoodiană. Într-un final Edgar, prins la mijloc, încearcă fără succes să fie “adult” – să trăiască prezența politică a anului 1968, momentul cînd zece milioane de studenți, muncitori și intelectuali au declanșat o grevă generală în Franța, pentru a duce o viață mai bună, după ce anterior francezii răsturnaseră guvernul de la Vichy. Acest moment al maturității are loc între cel al tineretii (Eglantine) și cel al bătrîneții (supraviețuitorii din Rezistență). Însă maturitatea, ca și evenimentul istoric asociat ei, e un obiect foarte alunecos și instabil, fiindcă maturitatea nu se găsește nici în momentul primordial al tineretii (experiența pură), nici în spațiul vîrstnic al reflecției (reprezentare pură).

Criza timpului istoric, linear din creația lui Godard – nediferențierea dintre momentele de “dinainte” și cele de “după” – este fundamentală pentru poetica criticii sale. Ea constituie arcul narativ al filmului și este politică și autobiografică în mod explicit. Prima parte, filmată în alb-negru, în stilul specific lui Godard din anii 1960, este “prezentul” narațiunii. A doua parte, înregistrată cu camera video și în culori, este “trecutul” narațiunii. Această ordine – cu trecutul după prezent – este cea în care ajungem să

cunoaștem istoria: o poveste a începuturilor doar după sfîrșit. Dar ce facem cu spațiul ignorat dintre ele – așa-numitul spațiu “adult”? Pentru Godard acesta este spațiul autoreflexivității critice și istorice, deși e și spațiul ignorat sau ocolit cel mai des de criticul istoric. De ce se sare peste maturitatea alegorică? Răspunsul include tocmai problema felului cum să fii prezent în iubire/politică, dacă definiția “prezenței”, în termenii aristotelici, include “existența” în afara timpului istoric. Problema devine și mai complicată atunci cînd apelăm la conceptul freudian de timp, conform căruia sîntem “prezenți” numai în și prin reinterpretarea contemporană a unui moment trecut. De exemplu, în filmul lui Godard Holocaustul există simultan “înainte” de 1968 (momentul traumei veritabile) și “după” 1968 (momentul reprezentării traumei). Conform termenilor propuși de Alain Badiou, adevărul acestui eveniment (sau al oricărui altul) ajunge “să ființeze” cu adevărat în momentul ulterior producției/receptării artistice. Astfel artistul se confruntă cu o problemă: cum putem acționa în interiorul momentului “maturității” (care pentru Godard/Edgar e momentul ratat din 1968, iar pentru noi ar putea fi anul 2001) dacă acel moment sosește întotdeauna prea devreme sau prea tîrziu pentru a ne putea manifesta prezența în vreun sens convențional? Mai mult, cum putem acționa în acest spațiu al divizibilității infinite – pe care istoricul o elimină în beneficiul timpului linear – fără să ne rătăcim, fără să ne pierdem influența (sau prezența) critică pe care vrem s-o obținem? Sau, în termenii lacanieni, dacă nu există nici un raport istoric, atunci cum ne raportăm la prezența trecutului nostru?

Adevărul e că se poate să lucrezi în acest spațiu paradoxal, dar asta implică în mod necesar să înțelegi greșit ceva conform termenilor istorici convenționali. Implică controlul asupra procesului de instrumentalizare istorică, căci el se unifică și se destramă în mod repetat de-a lungul timpului. Pentru Godard acest tip de criză temporală descrie exact evoluția moștenirii Rezistenței franceze – felul în care mișcarea și-a trăit la vremea ei copilăria (înainte) și bătrînețea (după), dar niciodată o „maturitate” a prezentului. Cu alte cuvinte, Rezistența ar fi trebuit să atingă momentul prezentului la revoluția culturală ulterioară, în anii 1960. N-a făcut-o însă, fiindcă momentul 1968 nu s-a bucurat niciodată de succesul Rezistenței. Premisa filmului este aceea că spațiul imaginat al „maturității” – o metaforă pentru cele petrecute în mai 1968, cînd schimbarea materialistă, combinată cu avangarda estetică, a avut o șansă – e unul la care Edgar (ca și noi, ceilalți) nu poate decît să aspire sub forma criticii, deși nu-l vom mai putea ocupa niciodată, în nici unul din sensurile revoluționare ale cuvîntului. Așa se face că poetica lui Godard apelează în film la discursul îndrăgostitului. În politică, la fel ca în iubire, intervine

mereu momentul întâlnirii, cel al pasiunii și cel al despărțirii, dar împăcarea finală între oameni/istorie este pasageră. Și totuși acest moment pasager este cel în care analiza și dorința se unesc sub forma criticii poetice. Pur și simplu această întâlnire mereu ratată, lucrul pe care istoricul sau savantul îl reprimă, este ceea ce rămîne.

Dacă după așa-zisul eșec al lui 1968 Godard adoptă o abordare politică a artei și politicii, așa cum făcuse și Barthes înaintea lui, aceasta nu e o poză nostalgică și romantică. E mai degrabă o poziție necesară atunci cînd condițiile istorice concrete refuză să avanseze.

Sărim repede la sfîrșitul anilor 1970. În postfața sa la antologia *Aesthetics and Politics: The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism (Estetica și politica – textele fundamentale ale polemicii clasice cu marxismul german)*, Fredric Jameson apreciază că “tortura ca regulă și instituționalizarea tehnicilor contrainsurgente s-au dovedit absolut compatibile cu genul de democrație parlamentară pe care o diferențiam în mod normal de fascism. Sub hegemonia corporațiilor multinaționale și a sistemului lor mondial, însăși posibilitatea existenței unei culturi burgheze progresiste devine problematică”<sup>5</sup>. Cele de mai sus au fost scrise în 1977 – în același an în care Barthes a publicat *Discursul unui îndrăgostit* –, dar ar fi putut fi scrise și în 2008. Cum realitatea se schimbă, e evident că mijloacele necesare pentru a o reprezenta în “artă” trebuie să se schimbe și ele, așa cum susținea odinioară Bertolt Brecht. Dar ce se întîmplă dacă aceleași evenimente politice – căderea Europei din 1933 sau eșecul mișcării studențești din 1968 – continuă să se repete, chiar dacă dezbaterile estetice asupra acelor evenimente s-au stins? Revenim iar la polemicele estetice moderniste despre realitate și reprezentare, cu rezerva că astfel de polemici implică astăzi recunoașterea faptului că istoria este deja asociată permanent cu dorința istoricului, iar memoria cu reprimarea individului.

Astfel poate fi descrisă activitatea unui grup de artiști – Dorit Margreiter, Florian Pumhoesl, Mathias Poledna, Kerry Tribe, Sharon Hayes, Ken Gonzales-Day, Andrea Geyer și Katya Sander – ale căror proiecte “centrate pe istorie” pot fi văzute drept un conceptualism pot-lacanian. Acești artiști acționează asupra peisajului cultural contemporan, unul în care conștiința istorică fie se stinge, fie este reconstruită mitologic de către analiștii politici și personalitățile din guverne, și “explicitiază” relația noastră ardentă cu un anumit eveniment istoric și estetic. Din perspectiva lor,

nu ne putem întoarce la eveniment și nici nu putem renunța cu ușurință la el, la fel cum melancolicul tînăr Werther al lui Goethe nu putea nici să o cucerească pe iubita lui Lotte, nici să renunțe la ea. Asta nu se întîmplă din cauză că artiștii nu își cunosc istoria și nici fiindcă sînt niște romantici sentimentali. Ei resping de fapt orice fel de încercare empirică și didactică de a fixa un eveniment istoric în spațiul experienței estetice. Induc în schimb o criză a conștiinței istorice, una bazată pe recunoașterea dezorientată a modului paradoxal în care acționează memoria asupra spiritului nostru, făcîndu-l să fie concomitent “acolo” și “altundeva”.

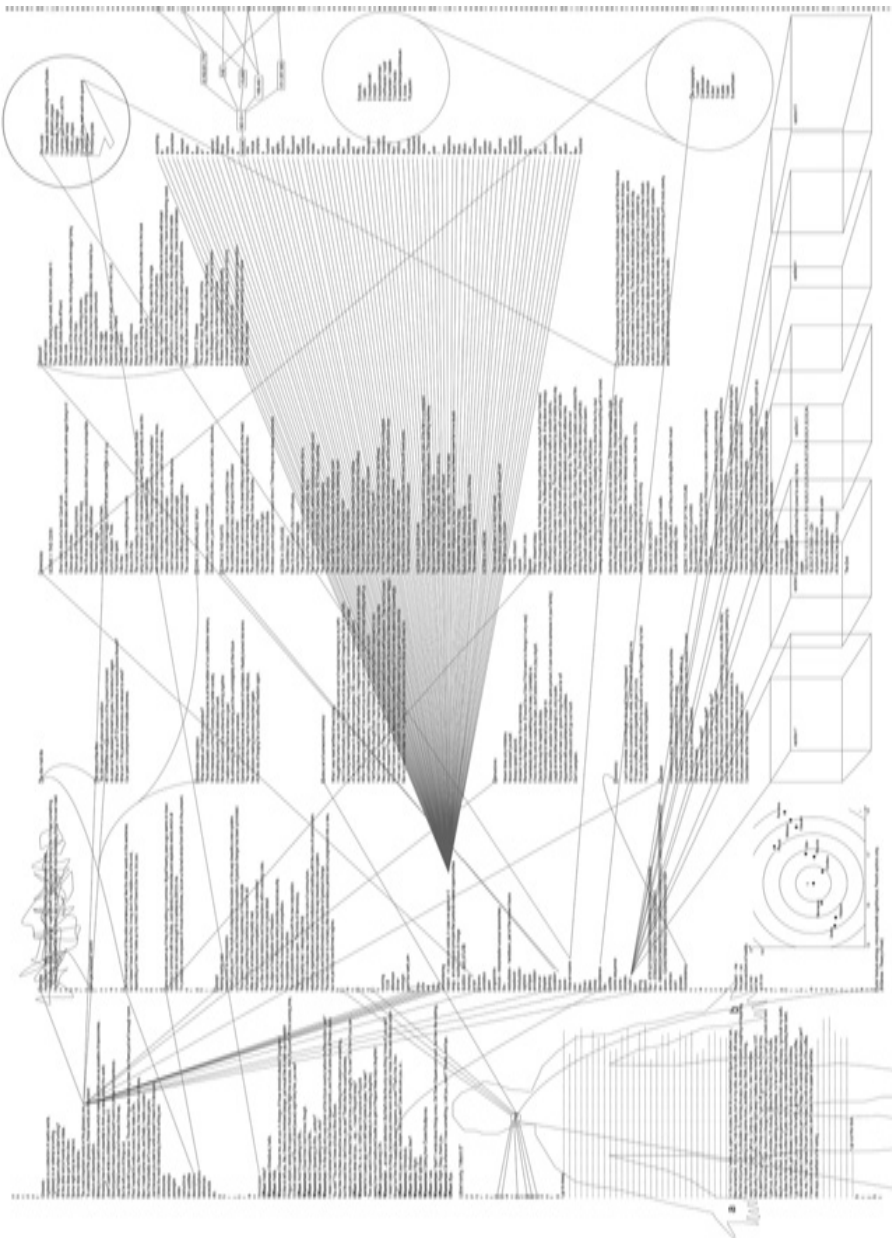
În fața creației acestor artiști mintea mea începe să zboare. În loc să mi se dea o memorie specifică pe care s-o dețin, mă confrunt cu creația memoriei istorice. În acest moment mă trezesc că nu îmi amintesc ceva – un moment istoric, o mișcare estetică, o revoluție politică –, iar acel ceva refuză, la rîndul lui, să se retragă în trecut. Îmi dau seama că asist la criza unui moment a-temporal de reflecție critică, unul în care trecutul, prezentul și viitorul se întrepătrund unul cu altul, și încep să simt cum proiectul modernismului mă învâluie, cu toate că știu că proiectul modernismului a pierit demult. Aceasta e criza temporală a aceluia punctum despre care a scris Barthes, dar care, în chip ciudat, e în continuare greșit înțeleasă<sup>6</sup>. Mă interesează creația acelor artiști. Iată un studiu de caz al unuia din ei.

#### Poetica criticii

La fel cum în *Post-Partum Document* Mary Kelly adoptă postura analistului doar pentru a dezvălui o dorință reprimată, în *zentrum* (2005) Margreiter adoptă postura arhivarului pentru a dezvălui contradicțiile memoriei culturale. Recuperarea nealterată a memoriei culturale este rațiunea de a fi a arhivarului. Miza e teama de a pierde amintirea unui lucru sau eveniment. Și totuși recuperarea unui material istoric implică în mod paradoxal și necesar estomparea evenimentului original în cadrul procesului de recuperare nealterată ilustrat de însemnările arhivarului. *zentrum* e un proiect care “explicitiază” reconstrucția unui logotip modernist pierdut și se referă exact la acest paradox.

5. La ora actuală atît specialiștii, cît și criticii definesc punctum drept un detaliu vizual din cadrul unei imagini, care îl deranjează pe privitor. Totuși în partea a doua din *Camera lucida* Barthes specifică faptul că un punctum nu este un detaliu vizual, ci o criză temporală determinată de natura deictică a fotografiei. Vezi textul meu *On Critics, Sublimation and the Drive: The Photographic Paradoxes of the Subject*, în Parveen Adams (coord.), *Art: Sublimation or Symptom, The Other Press, New York, 2003*.

5. Fredric Jameson (coord.), *Aesthetics and Politics*, Verso, New York, 1996, p. 203.



În 2006 artistul s-a apucat să refacă un indicator cu lumină de neon – “Bruehlzentrum” – plasat pe fațada unei clădiri rezidențiale comuniste din Leipzig, o acțiune pe care artista și echipa ei urmau s-o filmeze<sup>7</sup>. Revenirea lui Margreiter a fost programată pentru un anumit moment istoric. Clădirea și semnul erau relicve decrepite ale strategiilor estetice moderniste utilizate în anii 1960 de Republica Democrată Germană pentru a-și susține idealurile politico-sociale. În perioada “reconstrucției”, clădirea rezidențială, la fel ca altele rămășițe arhitecturale ale RDG-ului, a fost trecută în planul de demolări, pentru a face loc planului urbanistic guvernamental actual pentru centrul Leipzigului, centru ce urma să revină la modelul din anii 1930. Dat fiind contextul amintit, anul în care a filmat Margreiter, “2006”, a funcționat ca un pivot temporal între “1960”, când s-a construit clădirea, și “1930”, momentul la care urma să revină Bruehlzentrum. Avem iarăși un exemplu de trecuturi ce devansează prezenturile, cu o reconciliere efemeră.

Fundamentul material al lui *zentrum* continuă pe linia acestui paradox godardian, pentru că, dintr-odată, opera de artă ilustrează un eveniment și este un film despre acea ilustrare. În instalația montată la Galerie für Zeitgenössische Kunst *zentrum* are două forme. În formatul video *zentrum* ilustrează reconstrucția concretă a semnului original. În formatul pe 16 mm *zentrum* este un filmuleț alb-negru cu durată de două minute și treizeci de secunde, cu camera fixată în decupaj pe logotipul refăcut. Pe de o parte banda video color respectă regulile vizuale ale unui documentar standard de televiziune – aparatul de filmat panoramează de la distanță locul reconstrucției, oferindu-i privitorului posibilitatea de a înțelege evenimentul în contextul mizanscenei imaginate de Margreiter. Pe de altă parte filmul pe peliculă se concentrează pe procesul de reconstrucție, “elogiind” exclusiv luminile logotipului și avînd ca rezultat niște imagini ce amintesc de experimentele tipografice constructiviste din secolul trecut.

Trebuie totuși să remarcăm că “reconstrucția” făcută de Margreiter la Bruehlzentrum nu e o restaurare a neoanelor, care ar fi implicat

7. Nu putem da o traducere exactă a cuvîntului Bruehlzentrum. Bruehl este numele străzii pe care se află clădirea și nu înseamnă nimic altceva. Zentrum înseamnă exact “centru”.

repararea tuburilor de sticlă și umplerea lor cu gaze inerte, astfel ca tuburile să strălucească atunci când sînt cuplate la curent. Margreiter a lipit în schimb bandă reflectorizantă pe partea exterioară a tuburilor de neon. Ulterior semnul a fost “aprins” tocmai de reflexiile strălucitoare ale luminilor folosite de aparatul de filmat pentru a face filmul propriu-zis. Așadar, semnul a fost declanșat exact prin intermediul procesului reprezentării sale filmice exterioare, chiar dacă prima impresie e aceea că tuburile luminează din interior. Dacă spectatorul se va uita atent, va observa că Margreiter a prins în mod intenționat pe peliculă reflectorul aparatului de filmat, pentru a dezvălui astfel adevăratul raport causal dintre aparat și semnul descris mai sus. În chip poetic, semnul reconstruit ilustrează astfel paradoxul lacanian al subiectului, unul în care Innenwelt (spiritul interior, psyche) perceput al subiectului este deja activat de al său Umwelt (univers exterior)<sup>8</sup>. De fapt exact între aceste două stări încercăm noi să fim prezenți ca subiecți. Astfel, zentrum demonstrează metaforic că nu există nici un “lucru în sine” istoric independent de reprezentare. Am zice mai degrabă că, exact ca în cazul arhivei, tocmai actul reprezentării este cel ce pune în scenă evenimentul devenirii unui subiect dat (dat fiind faptul că reprezentarea estompează autenticitatea subiectului).

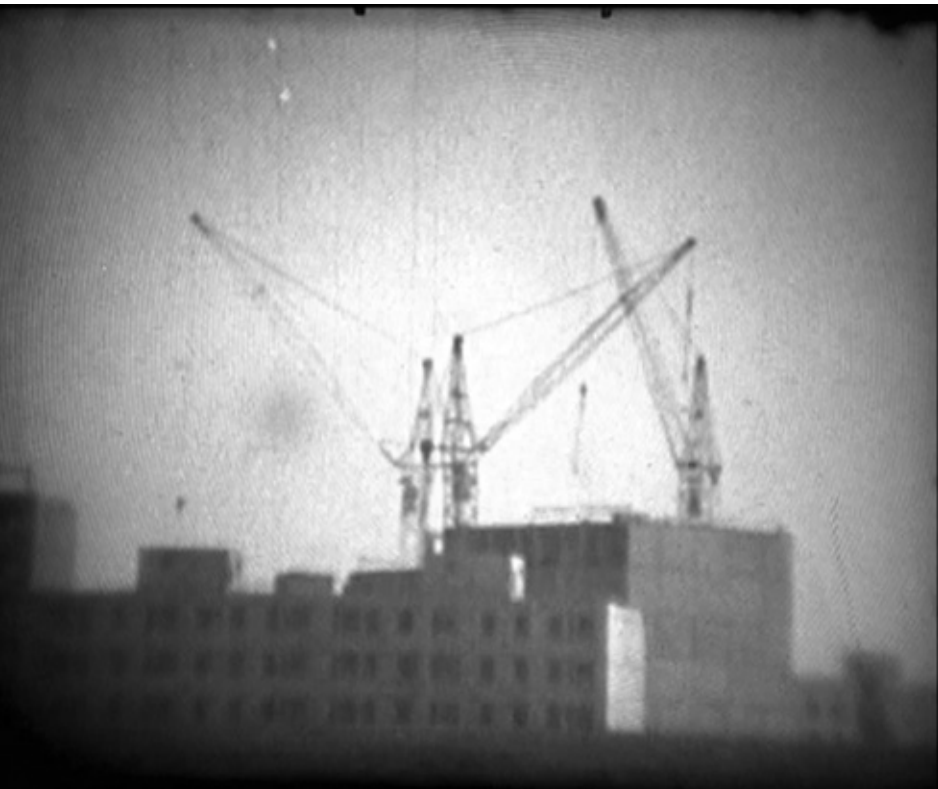
Acestea fiind stabilite, de ce mai există și filmul pe peliculă? Se știe că în 1936 Walter Benjamin a susținut că, dintre toate formele de artă, filmul întreține o relație privilegiată cu revoluțiile socialiste, fiindcă este un mijloc de comunicare secvențial. S-ar părea că asta a dezoalat mitul unicității sau al “aurei” individuale, asociat cu dictaturile apărute atunci pe tot cuprinsul Europei. În contextul tehnologiei digitale contemporane, avem tendința să reinvestim filmul cu o aură, pentru că, la fel ca ramura modernismului utopic evocată de Bruehlzentrum, este o practică tot mai demodată. Cum programele de artă și laboratoarele foto înlocuiesc tot mai mult procesele analogice și “umede” cu cele digitale și “uscate”, însuși conceptul de film ca mijloc de comunicare – felul cum funcționează el de fapt – dispăre din conștiința culturală<sup>9</sup>. În acest context încercarea de a reconstrui și de a păstra în memorie ceva ce în scurt timp va fi extirpat din istorie, ca estetică ratată (i.e. arhitectura, creația cinematografică și

designul aparținînd avangardei), are ecou. Avem aici o dorință palpabilă și autentică, articulată de zentrum, de vreme ce există nevoia artistului de a immortaliza ceva înainte de a dispărea, o nevoie deloc diferită de încercarea lui Gordon Matta-Clark de a tăia o casă în două și de a o filma înainte de sosirea echipei de la demolări.

Numai că această dorință interpretativă nu trebuie confundată cu nostalgia. Și nici nu trebuie văzută ca o încercare de a reînvia estetica modernă în general sau creația cinematografică în particular. zentrum ne oferă mai degrabă o serie de întîlniri mediate sau amîinate cu “realitatea concretă”. De exemplu, reprezentarea semnului refăcut a fost filmată mai întîi digital și apoi transferată pe peliculă de 16 mm. Astfel, dacă tehnologia digitală semnifică prezentul, iar cea analogică trecutul, cronologia evenimentelor e una inversată. Atunci cînd echipa lui Margreiter este “la fața locului”, la Bruehlzentrum (moment istoric de-acum dispărut), artista filmează în culori, cu echipament digital contemporan. Atunci cînd ea/noi sîntem “la fața locului”, alături de opera de artă rezultată (momentul contemporan de aici și acum), artista proiectează imaginea acestui Bruehlzentrum prin intermediul demodatului film alb-negru. După cum dovedește *Elogiul unui îndrăgostit*, așa ajungem să cunoaștem istoria: trecuturile devin prezent sau o poveste a începuturilor de după sfîrșit. Dacă Margreiter vrea să provoace astfel o criză a ființei în raport cu repetiția istorică, o face știind foarte bine că nu ne putem scărda niciodată de două ori în același rîu, fiindcă repetiția istorică înseamnă reîntoarcerea a ceea ce doar pare a fi identic cu sine – conceptul mitologic Sînt iarăși în același spațiu din timp. În realitate un moment istoric poate doar să evoce, prin opera de artă, ceea ce Lacan numea obiect (obiectul imposibil), un moment palpabil spre care continuăm să aspirăm, dar pe care, inevitabil, îl vom rata mereu. Dar, așa cum am spus cînd am vorbit despre proiectul lui Godard, putem descoperi un gen diferit de critică în interiorul acestei aspirații, un gest care menține în suspensie pozitivismul istoric și amnezia istorică. Asta e ceea ce face critica poetică.

8. Jacques Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the I Function*, în *Ecrits*, trad. de Bruce Fink, W.W. Norton & Company, New York, 2002, p. 6.

9. Frecvența cu care sînt nevoită să le explic studenților, care nu au văzut și nici nu au ținut vreodată în mînă un aparat de filmat analogic, ce este negativul unui film devine de-acum îngrijorătoare. În lipsa acestei explicații, mulți studenți nu pot spune de ce aparatele foto de la iPhone emit un anumit sunet atunci cînd fac o poză (e vorba de simularea digitală a sunetului făcut de diafragma unui aparat foto analogic).



Zbyněk Baladrán, *socio-fiction (II.)*,  
2005-7, video still,  
courtesy of the artists

# COMRADES OF TIME

Boris Groys

## 1. The Present

Contemporary art deserves its name if insofar as it manifests its own contemporaneity—and this is not simply a matter of being recently made or displayed. Thus, the question “What is contemporary art?” implicates the question “What is the contemporary?” How could the contemporary as such be shown?

Being contemporary can be understood as being immediately present, as being here-and-now. In this sense, art seems to be truly contemporary if it is authentic, if for instance it captures and expresses the presence of the present in a way that is radically uncorrupted by past traditions or strategies aiming at success in the future. Meanwhile, however, we are familiar with the critique of presence, especially as formulated by Jacques Derrida, who has shown—convincingly enough—that the present is originally corrupted by past and future, that there is always absence at the heart of presence, and that history, including art history, cannot be interpreted, to use Derrida’s expression, as “a procession of presences.”

But rather than further analyze the workings of Derrida’s deconstruction, I would like to take a step back, and to ask: What is it about the present—the here-and-now—that so interests us? Already Wittgenstein was highly ironical about his philosophical colleagues who from time to time suddenly turned to contemplation of the present, instead of simply minding their own business and going about their everyday lives. For Wittgenstein, the passive contemplation of the present, of the immediately given, is an unnatural occupation dictated by the metaphysical tradition, which ignores the flow of everyday life—the flow that always overflows the present without privileging it in any way. According to Wittgenstein, the interest in the present is simply a philosophical—and maybe also artistic—*déformation professionnelle*, a metaphysical sickness that

should be cured by philosophical critique.

That is why I find the following question especially relevant for our present discussion: How does the present manifest itself in our everyday experience—before it begins to be a matter of metaphysical speculation or philosophical critique?

Now, it seems to me that the present is initially something that hinders us in our realization of everyday (or non-everyday) projects, something that prevents our smooth transition from the past to the future, something that obstructs us, makes our hopes and plans become not opportune, not up-to-date, or simply impossible to realize. Time and again, we are obliged to say: Yes, it is a good project but at the moment we have no money, no time, no energy, and so forth, to realize it. Or: This tradition is a wonderful one, but at the moment there is no interest in it and nobody wants to continue it. Or: This utopia is beautiful but, unfortunately, today no one believes in utopias, and so on. The present is a moment in time when we decide to lower our expectations of the future or to abandon some of the dear traditions of the past in order to pass through the narrow gate of the here-and-now.

Ernst Jünger famously said that modernity—the time of projects and plans, par excellence—taught us to travel with light luggage (mit leichtem Gepäck). In order to move further down the narrow path of the present, modernity shed all that seemed too heavy, too loaded with meaning, mimesis, traditional criteria of mastery, inherited ethical and aesthetic conventions, and so forth. Modern reductionism is a strategy for surviving the difficult journey through the present. Art, literature, music, and philosophy have survived the twentieth century because they threw out all unnecessary baggage. At the same time, these lightened loads also reveal a kind of hidden truth that transcends their immediate effectiveness. They show that one can give up a great deal—traditions, hopes, skills, and thoughts—and still continue one's project in this reduced form. This truth also made the modernist reductions transculturally efficient—crossing a cultural border is in many ways like crossing the limit of the present.

Thus, during the period of modernity the power of the present could be detected only indirectly, through the traces of reduction left on the body of art and, more generally, on the body of culture. The present as such was mostly seen in the context of modernity as something negative, as something that should be overcome in the name of the future, something

that slows down the realization of our projects, something that delays the coming of the future. One of the slogans of the Soviet era was “Time, forward!” Ilf and Petrov, two Soviet novelists of the 1920s, aptly parodied this modern feeling with the slogan “Comrades, sleep faster!” Indeed, in those times one actually would have preferred to sleep through the present—to fall asleep in the past and to wake up at the endpoint of progress, after the arrival of the radiant future.

## 2. Disbelief

But when we begin to question our projects, to doubt or reformulate them, the present, the contemporary, becomes important, even central for us. This is because the contemporary is actually constituted by doubt, hesitation, uncertainty, indecision—by the need for prolonged reflection, for a delay. We want to postpone our decisions and actions in order to have more time for analysis, reflection, and consideration. And that is precisely what the contemporary is—a prolonged, even potentially infinite period of delay. Søren Kierkegaard famously asked what it would mean to be a contemporary of Christ, to which his answer was: It would mean to hesitate in accepting Christ as Savior.<sup>1</sup> The acceptance of Christianity necessarily leaves Christ in the past. In fact, Descartes already defined the present as a time of doubt—of doubt that is expected to eventually open a future full of clear and distinct, evident thoughts.

Now, one can argue that we are at this historical moment in precisely such a situation, because ours is a time in which we reconsider—not abandon, not reject, but analyze and reconsider—the modern projects. The most immediate reason for this reconsideration is, of course, the abandonment of the Communist project in Russia and Eastern Europe. Politically and culturally, the Communist project dominated the twentieth century. There was the Cold War, there were Communist parties in the West, dissident movements in the East, progressive revolutions, conservative revolutions, discussions about pure and engaged art—in most cases these projects, programs, and movements were interconnected by their opposition to each other. But now they can and should be reconsidered in their entirety. Thus, contemporary art can be seen as art that is involved in the reconsideration of the modern projects. One can say that we now live in a time of indecision, of delay—a boring time. Martin Heidegger has explained boredom precisely as a precondition for our ability to experience the presence of the present—to experience the

<sup>1</sup> See Søren Kierkegaard, *Training in Christianity* (Vintage, 2004).



Grigor Khachatryan, *Churches*,  
1997, video still,  
courtesy of the artist

world as a whole by being bored equally by all its aspects, by not being captivated by this specific goal or that one, such as was the case in the context of the modern projects.<sup>2</sup>

Hesitation with regard to the modern projects mainly has to do with a growing disbelief in their promises. Classical modernity believed the future to be infinite—even after the death of God, even after the loss of faith in the immortality of the soul. The notion of a permanent art collection says it all: archive, library, and museum promised secular permanence, an infinitude that substituted the religious promise of resurrection and eternal life. During the period of modernity, the “body of work” replaced the soul as the potentially immortal part of the Self. Foucault famously called such modern sites in which time was accumulated rather than simply being lost, heterotopias.<sup>3</sup> Politically, we can speak about modern utopias as post-historical spaces of accumulated time, in which the finiteness of the present was seen as being potentially compensated for by the infinite time of the realized project: that of an artwork, or a political utopia. Of course, this perceived compensation obliterates time invested in the production of a certain product—when the final product is realized, the time that was used for its production disappears. However, the time lost in realizing the product was compensated for in modernity by a historical narrative that somehow restored it, using a narrative that glorified the lives of the artists, scientists, or revolutionaries that worked for the future.

But today, this promise of an infinite future holding the results of our work has lost its plausibility. Museums have become the sites of temporary exhibitions rather than spaces for permanent collections. The future is ever newly planned—the permanent change of cultural trends and fashions makes any promise of a stable future for an artwork or a political project improbable. And the past is also permanently rewritten—names and events appear, disappear, reappear, and disappear again. The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of the permanent rewriting of both past and future—of constant proliferations of historical narratives beyond any individual grasp or control. The only thing that we can be certain about in our present is that these historical narratives will proliferate tomorrow as

<sup>2</sup> See Martin Heidegger, *What is Metaphysics?*, in *Existence and Being*, ed. W. Brock (Chicago: Henry Regnery Co, 1949), 325–349.

<sup>3</sup> See <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> Michel Foucault. *Of Other Spaces* (1967), Heterotopias.

they are proliferating now—and that we will react to them with the same sense of disbelief. Today, we are stuck in the present as it reproduces itself without leading to any future. We simply lose our time, without being able to invest it securely, to accumulate it, whether utopically or heterotopically. The loss of the infinite historical perspective generates the phenomenon of unproductive, wasted time. However, one can also approach this wasted time more positively, as excessive time—as time that attests to our life as pure being-in-time, beyond its value within the framework of modern economic and political projections.

### 3. Excess Time

Now, if we look at the current art scene, it seems to me that a certain kind of so-called time-based art best reflects this contemporary condition. It does so because it thematizes the non-productive, wasted, non-historical, excessive time—a suspended time, “stehende Zeit,” to use a Heideggerian notion. It captures and demonstrates activities that take place in time, but do not lead to the creation of any definite product. Even if these activities do lead to such a product, they are presented as being separated from their result, as not completely invested in the product, absorbed by it. We find exemplifications of excessive time, that which is not completely absorbed by the historical process.

As an example let us consider the animation by Francis Alÿs, *Song for Lupita* (1998). In this work, we find an activity with no beginning and no end, no definite result or product: a woman pouring water from one glass to another, and then back. We are confronted with a pure and repetitive ritual of wasting time—a secular ritual beyond any claim of magical power, beyond any religious tradition or cultural convention.

One is reminded here of Camus' Sisyphus, a proto-contemporary-artist whose aimless, senseless task of repeatedly rolling a boulder up a hill can be seen as a prototype for contemporary time-based art. This non-productive practice, this excess of time caught in a non-historical pattern of eternal repetition constitutes for Camus the true image of what we call “lifetime”—a period irreducible to any “meaning of life,” any “life achievement,” any historical relevance. The notion of repetition here becomes central. The inherent repetitiveness of contemporary time-based art distinguishes it sharply from happenings and performances of the 1960s. Now, a documented activity is not a unique, isolated performance—an individual, authentic, original event that takes place in the here-and-now. Rather, this activity is itself repetitive—even before it was documented

by, let us say, a video running in a loop. Thus, the repetitive gesture designed by Alÿs functions as a programmatically impersonal one—it can be repeated by anyone, recorded, then repeated again. Here, the living human being loses its difference from its media image. The opposition between living organism and dead mechanism is obscured by the originally mechanical, repetitive, and purposeless character of the documented gesture.

Francis Alÿs has also spoken about the time of rehearsal as a similarly wasted, non-teleological time that does not lead to any result, any endpoint, any climax. An example he offers—his video *Politics of Rehearsal* (2007), which centers on a striptease rehearsal—is in some sense a rehearsal of a rehearsal, insofar as the sexual desire provoked by the striptease is itself unfulfilled. In the video, the rehearsal is accompanied by a commentary by the artist, who interprets the scenario as the model of modernity, always leaving its promise unfulfilled. For the artist, the time of modernity is the time of permanent modernization, never really achieving its goals of becoming truly modern and never satisfying the desire that it has provoked. In this sense, the process of modernization begins to be seen as wasted, excessive time that can and should be documented—precisely because it never led to any real result. In another work, Alÿs presents the labor of a shoe cleaner as an example of a kind of work that does not produce any value in the Marxist sense of the term, because the time spent cleaning shoes cannot result in any kind of final product required by Marx's theory of value.

But it is precisely because such a wasted, suspended, non-historical time cannot be accumulated and absorbed by its product that it can be repeated—impersonally and potentially infinitely. Already Nietzsche has stated that the only possibility for imagining the infinite after the death of God, after the end of transcendence, is to be found in the eternal return of the same. And Georges Bataille thematized the repetitive excess of time, the unproductive waste of time, as the only possibility of escape from the modern ideology of progress. Certainly, both Nietzsche and Bataille perceived repetition as something naturally given. But in his book *Difference and Repetition* (1968) Gilles Deleuze speaks of literal repetition as being radically artificial and, in this sense, in conflict with everything natural, living, changing, and developing, including natural law and moral law.<sup>4</sup> Hence, practicing literal repetition can be seen as initiating a

<sup>4</sup> See Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton (London: Continuum, [1968] 2004)

rupture in the continuity of life by creating a non-historical excess of time through art. And this is the point at which art can indeed become truly contemporary.

#### 4. Vita Activa

Here I would like to mobilize a different meaning of the word “contemporary.” To be con-temporary does not necessarily mean to be present, to be here-and-now; it means to be “with time” rather than “in time.” “Contemporary” in German is “zeitgenössisch.” As *Genosse* means “comrade,” to be con-temporary—zeitgenössisch—can thus be understood as being a “comrade of time”—as collaborating with time, helping time when it has problems, when it has difficulties. And under the conditions of our contemporary product-oriented civilization, time does indeed have problems when it is perceived as being unproductive, wasted, meaningless. Such unproductive time is excluded from historical narratives, endangered by the prospect of complete erasure. This is precisely the moment when time-based art can help time, to collaborate, become a comrade of time—because time-based art is, in fact, art-based time.

Of course, traditional artworks (paintings, statues, and so forth) are time-based as well, because they are made with the expectation that they will have time—even a lot of time, if they are to be included in museums or in important private collections. But time-based art is not based on time as a solid foundation, as a guaranteed perspective; rather, time-based art documents time that is in danger of being lost as a result of its unproductive character—a character of pure life, or, as Giorgio Agamben would put it, “bare life.”<sup>5</sup> But this change in the relationship between art and time also changes the temporality of art itself. Art ceases to be present, to create the effect of presence—but it also ceases to be “in the present,” understood as the uniqueness of the here-and-now. Rather, art begins to document a repetitive, indefinite, maybe even infinite present—a present that was always, already there, and can be prolonged into the indefinite future.

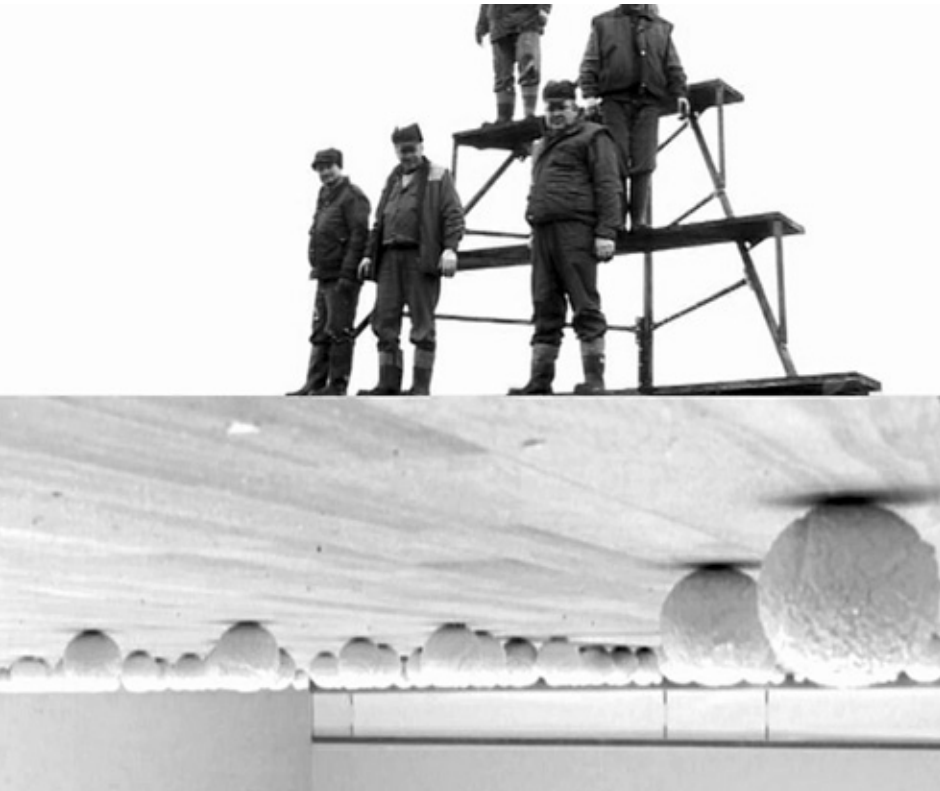
A work of art is traditionally understood as something that wholly embodies art, lending it an immediately visible presence. When we go to an art exhibition we generally assume that whatever is there on display—paintings, sculptures, drawings, photographs, videos, readymades, or instal-

lations—must be art. The individual artworks can of course in one way or another make reference to things that they are not, maybe to real-world objects or to certain political issues, but they are not thought to refer to art itself, because they themselves are art. However, this traditional assumption has proven to be increasingly misleading. Besides finding works of art, present-day art spaces also confront us with the documentation of art. We see pictures, drawings, photographs, videos, texts, and installations—in other words, the same forms and media in which art is commonly presented. But when it comes to art documentation, art is no longer presented through these media, but is simply stored within them. For art documentation is per definitionem not art. Precisely by merely referring to art, art documentation makes it quite clear that art itself is no longer available, but is absent and hidden. Thus, it is interesting to compare traditional film and contemporary time-based art—which has its roots in film—to better understand what has happened to our life.

From its beginnings, film pretended to be able to document and represent life in a way that was inaccessible to the traditional arts. Indeed, as a medium of motion, film has frequently displayed its superiority over other media, whose greatest accomplishments are preserved in the form of immobile cultural treasures and monuments, by staging and celebrating the destruction of these monuments. This tendency also demonstrates film’s adherence to the typically modern faith in the superiority of *vita activa* over *vita contemplativa*. In this respect, film manifests its complicity with the philosophies of praxis, of *Lebensdrang*, of *élan vital*, and of desire; it demonstrates its collusion with ideas that, in the footsteps of Marx and Nietzsche, fired the imagination of European humanity at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries—in other words, during the very period that gave birth to film as a medium. This was the era when the hitherto prevailing attitude of passive contemplation was discredited and displaced by celebration of the potent movements of material forces. While the *vita contemplativa* was for a very long time perceived as an ideal form of human existence, it came to be despised and rejected throughout the period of modernity as a manifestation of the weakness of life, a lack of energy. And playing a central role in the new worship of *vita activa* was film. From its very inception, film has celebrated all that moves at high speeds—trains, cars, airplanes—but also all that goes beneath the surface—blades, bombs, bullets.

However, while film as such is a celebration of movement, in comparison to traditional art forms, it paradoxically drives the audience to new extremes of physical immobility. While it is possible to move one’s body

<sup>5</sup> See Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, 1st ed. (Stanford University Press, 1998).



Anna Molska, *W=F\*s (Work), P=W:t (Power)*,  
2007/2008, video still,  
courtesy Foksal Gallery Foundation

with relative freedom while reading or viewing an exhibition, the viewer in a movie theater is put in the dark and glued to a seat. The moviegoer's peculiar situation in fact resembles a grandiose parody of the very *vita contemplativa* that film itself denounces, because cinema embodies precisely the *vita contemplativa* as it would appear from the perspective of its most radical critic—an uncompromising Nietzschean, let us say—namely as the product of frustrated desire, lack of personal initiative, a token of compensatory consolation and a sign of an individual's inadequacy in real life. This is the starting point of many modern critiques of film. Sergei Eisenstein, for instance, was exemplary in the way he combined aesthetic shock with political propaganda in an attempt to mobilize the viewer and liberate him from his passive, contemplative condition.

The ideology of modernity—in all of its forms—was directed against contemplation, against spectatorship, against the passivity of the masses paralyzed by the spectacle of modern life. Throughout modernity we can identify this opposition between passive consumption of mass culture and an activist opposition to it—political, aesthetic, or a mixture of the two. Progressive, modern art has constituted itself during the period of modernity in opposition to such passive consumption, whether of political propaganda or commercial kitsch. We know these activist reactions—from the different avant-gardes of the early twentieth century to Clement Greenberg (avant-garde and kitsch), Adorno (culture industry), or Guy Debord (society of the spectacle), whose themes and rhetorical figures continue to resound throughout the current debate on our culture.<sup>6</sup> For Debord, the entire world has become a movie theater in which people are completely isolated from one another and from real life, and consequently condemned to an existence of utter passivity.

However, at the turn of the twenty-first century, art entered a new era—one of mass artistic production, and not only mass art consumption. To make a video and put it on display via the Internet became an easy operation, accessible to almost everyone. The practice of self-documentation has today become a mass practice and even a mass obsession. Contemporary means of communications and networks like Facebook, MySpace, YouTube, Second Life, and Twitter give global populations the possibility to present their photos, videos, and texts in a way that cannot be distinguished from any post-Conceptual artwork, including time-based artworks. And that means that contemporary art has today become a mass-cultural practice. So the question arises: How can a contemporary

6 See Guy Debord, *Society of the Spectacle* (AKPress, 2005).

artist survive this popular success of contemporary art? Or, how can the artist survive in a world in which everyone can, after all, become an artist?

One may further speak about our contemporary society as a society of the spectacle. However, we are now living not among the masses of passive spectators, as described by Guy Debord, but among the masses of artists. In order to recognize himself or herself in the contemporary context of mass production, the artist needs a spectator who can overlook the immeasurable quantity of artistic production and formulate an aesthetic judgment that would single out this particular artist from the mass of other artists. But it is obvious that such a spectator does not exist—while it could be God, we have already been informed of the fact that God is dead. If contemporary society is, therefore, still a society of spectacle, then it seems to be a spectacle without spectators.

On the other hand, spectatorship today—*vita contemplativa*—has also become quite different from what it was before. Here again the subject of contemplation can no longer rely on having infinite time resources, infinite time perspectives—the expectation that was constitutive for Platonic, Christian, or Buddhist traditions of contemplation. Contemporary spectators are spectators on the move; primarily, they are travelers. Contemporary *vita contemplativa* coincides with permanent active circulation. The act of contemplation itself functions today as a repetitive gesture that can not and does not lead to any result—to any conclusive and well-founded aesthetic judgment, for example.

Traditionally, in our culture we had two fundamentally different modes of contemplation at our disposal to give us control over the time we spent looking at images: the immobilization of the image in the exhibition space, and the immobilization of the viewer in the movie theater. Yet both modes collapse when moving images are transferred to museums or exhibition spaces. The images will continue to move—but so too will the viewer. As a rule, under the conditions of a regular exhibition visit, it is impossible to watch a video or film from beginning to end if the film or video is relatively long—especially if there are many such time-based works in the same exhibition space. And in fact such an endeavor would be misplaced. To see a film or a video in its entirety, one has to go to a cinema or to remain in front of his or her personal computer. The whole point of visiting an exhibition of time-based art is to take a look at it and then another look and another look—but not to see it in its entirety. Here, one can say that the act of contemplation itself

is put in a loop.

Time-based art as shown in exhibition spaces is a cool medium, to use the notion introduced by Marshall McLuhan.<sup>7</sup> According to McLuhan, hot media lead to social fragmentation: when reading a book, you are alone and in a focused state of mind. And in a conventional exhibition, you wander alone from one object to the next, equally focused—separated from the outside reality, in inner isolation. McLuhan thought that only electronic media such as television are able to overcome the isolation of the individual spectator. But this analysis of McLuhan's cannot be applied to the most important electronic medium of today—the Internet. At first sight, the Internet seems to be as cool, if not cooler, than television, because it activates users, seducing, or even forcing them into active participation. However, sitting in front of the computer and using the Internet, you are alone—and extremely focused. If the Internet is participatory, it is so in the same sense that literary space is. Here and there, anything that enters these spaces is noticed by other participants, provoking reactions from them, which in turn provoke further reactions, and so forth. However, this active participation takes place solely within the user's imagination, leaving his or her body unmoved.

By contrast, the exhibition space that includes time-based art is cool because it makes focusing on individual exhibits unnecessary or even impossible. This is why such a space is also capable of including all sorts of hot media—text, music, individual images—thus making them cool off. Cool contemplation has no goal of producing an aesthetic judgment or choice. Cool contemplation is simply the permanent repetition of the gesture of looking, an awareness of the lack of time necessary to make an informed judgment through comprehensive contemplation. Here, time-based art negatively demonstrates the infinity of wasted, excessive time that cannot be absorbed by the spectator. However, at the same time, it removes from *vita contemplativa* the modern stigma of passivity. In this sense one can say that the documentation of time-based art erases the difference between *vita activa* and *vita contemplativa*. Here again time-based art turns a scarcity of time into an excess of time—and demonstrates itself to be a collaborator, a comrade of time, its true contemporary.

<sup>7</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (The MIT Press, 1994).

---



---

Tuesday 26.08.2006 (-)

---

Sometimes I can't see beyond  
this very moment in which I'm writing.

---

P: -1 E: -2 I: 0 F: -3 L: 0

---

From "Pause Button" series, 2010

---



---

# TOVARĂȘI AI TIMPULUI

Boris Groys

## 1. Prezentul

Arta contemporană merită acest nume în măsura în care își manifestă propria ei contemporaneitate – și nu e vorba doar de faptul că a fost creată sau expusă recent. Prin urmare, întrebarea "Ce este arta contemporană?" trimite la întrebarea "Ce este contemporaneitatea?" Cum ar putea fi prezentat ceea ce este propriu-zis contemporan?

Prin a fi contemporan se poate înțelege calitatea de a fi prezent în imediat, de a te afla aici și acum. În acest sens, arta pare să fie cu adevărat contemporană dacă e autentică, dacă – de exemplu – prinde și exprimă prezența prezentului într-un mod care nu este corupt absolut deloc de tradiții ale trecutului sau de strategii ce ținesc obținerea unui succes viitor. Pe de altă parte însă, sîntem conștienți și de critica prezenței, în special a celei formulate de Jacques Derrida, care a dovedit – relativ convingător – că prezentul este corupt de trecut și de viitor, că în miezul prezenței există întotdeauna o absență și că istoria, inclusiv istoria artei, nu poate fi interpretată, conform expresiei folosite de Derrida, ca "o procesiune a prezențelor".

Însă o să mă opresc aici cu analiza aplicațiilor deconstrucției lui Derrida și aș încerca să fac un pas în spate și să întreb: Ce e atât de important la prezent – la acest "aici și acum" –, de ne interesează atât de mult? Întîlnim deja la Wittgenstein o atitudine extrem de ironică față de colegii lui filosofi care în anumite perioade se lansau în contemplarea prezentului, în loc să își vadă de treburi și să se ocupe de traiul lor cotidian. Pentru Wittgenstein contemplația pasivă a prezentului, a datului imediat, reprezintă o preocupare nenaturală, impusă de tradiția metafizică, care ignoră curgerea vieții cotidiene – curgere ce inundă permanent prezentul, fără

*Ioana Nemeș, Monthly Evaluations (Pause Button\_26.08.2006),  
2010, 70 x 100 cm, paint on wall,  
courtesy of the artist.*

*Ioana Nemeș' selection of works from the series "Monthly Evaluation" was  
conceived by her specially for the exhibition as her respond to the works of  
other artists.*

a-l privilegia în vreun fel. Conform afirmațiilor lui Wittgenstein, interesul față de prezent este pur și simplu o deformare profesională filosofică – sau poate și artistică –, o afecțiune metafizică ce ar trebui tratată de critica filosofică.

lata de ce întrebarea de mai jos mi se pare extrem de relevantă pentru discuția de față: Cum se manifestă prezentul în cadrul experienței noastre cotidiene, înainte de a deveni o temă a speculației metafizice sau a criticii filosofice?

În momentul acesta am impresia că inițial prezentul este ceva ce ne împiedică să ne ducem la capăt proiectele cotidiene (sau de alt gen), ceva ce ne blochează tranziția liniștită de la prezent la viitor, ceva ce ne stă în cale și face ca planurile și speranțele noastre să devină inoportune, inactuale sau pur și simplu imposibil de realizat. Sîntem nevoiți să spunem neconținut: “Da, e un proiect bun, dar în momentul de față nu avem bani, timp, energie etc. pentru a-l realiza”. Sau: “Această tradiție e minunată, numai că în momentul de față nu interesează pe nimeni și nimeni nu vrea să o continue”. Sau: “Utopia aceasta e încântătoare, numai că, din nefericire, azi nimeni nu mai crede în utopii”. Și așa mai departe. Prezentul este acel moment în timp în care ne hotărîm să ne limităm așteptările în privința viitorului sau să renunțăm la unele din tradițiile trecutului, dragi inimii noastre, pentru a trece prin poarta îngustă a lui “aici și acum”.

Un citat faimos din Ernst Jünger spune că modernitatea – epoca proiectelor și a planurilor par excellence – ne învață să călătorim cu cît mai puțin bagaj (mit leichtem Gepäck). Pentru a avansa pe cărarea îngustă a prezentului, modernitatea lasă la o parte tot ce i se pare prea greu și prea încărcat de înțelesuri, mimesisul, criteriile tradiționale de excelență, convențiile etice și estetice moștenite din trecut și așa mai departe. Reducționismul modern este o strategie de supraviețuire pe parcursul dificilei traversări a prezentului. Arta, literatura, muzica și filosofia au supraviețuit secolului douăzeci pentru că au aruncat peste bord tot bagajul inutil. Pe de altă parte, aceste poveri mai ușoare devăluie și un fel de adevăr ascuns, care transcende eficacitatea lor imediată. Ele dovedesc că omul poate să renunțe la o mulțime de lucruri – la tradiții, aspirații, abilități și idei – și totuși să-și continue proiectul într-o formă restrînsă. Acest adevăr a determinat și eficacitatea transculturală a reducățiilor moderne: traversarea unei granițe culturale este comparabilă, din mai multe perspective, cu traversarea limitei prezentului.

Astfel, de-a lungul epocii modernității puterea prezentului putea fi detec-

tată doar în mod indirect, prin urmele lăsate de acea reducăție asupra corpului artei și – dintr-o perspectivă mai generală – celui al culturii. În contextul modernității, prezentul ca atare a fost considerat în general ceva negativ, ceva ce trebuie depășit în numele viitorului, ceva ce ne încetinește în realizarea proiectelor personale, ceva ce întîrzie venirea viitorului. Unul din sloganurile epocii sovietice era “Timp, grăbește-te!” Doi prozatori sovietici din anii 1920, Ilf și Petrov, au parodiat foarte bine acest sentiment modern prin sloganul “Tovarăși, dormiți mai repede!” Și e adevărat că în acele vremuri oamenii ar fi preferat să doarmă pe parcursul prezentului – să adoarmă în trecut și să se trezească în punctul final al progresului, după apariția viitorului luminos.

## 2. Neîncrederea

Dar atunci cînd începem să ne îndoim de propriile proiecte, să le punem sub interogație sau să le reformulăm, vedem că prezentul și contemporaneitatea devin importante, ba chiar esențiale pentru noi. Asta deoarece contemporaneitatea este de fapt constituită din îndoială, ezitare, incertitudine, nehotărîre – din necesitatea unei meditații prelungite, a unei amînări. Vrem să ne întîrziem deciziile și acțiunile, ca să cîștigăm mai mult timp pentru analiză, reflecție și evaluare. Și exact asta înseamnă contemporaneitatea: o perioadă de amînare prelungită, ba chiar potențial infinită. Se știe că atunci cînd a fost întrebat ce ar însemna să fii contemporanul lui Hristos, Søren Kierkegaard a răspuns: “Ar însemna să eziți să-l accepți pe Hristos drept Mîntuitor”<sup>1</sup>. Acceptarea creștinismului îl plasează în mod obligatoriu pe Iisus Hristos în trecut. De fapt Descartes definea deja prezentul drept o epocă a îndoielii – a îndoielii care se presupune că va da naștere pînă la urmă unui viitor plin de idei clare, limpezi și certe.

S-ar putea obiecta că în momentul istoric actual ne găsim exact într-o astfel de situație, pentru că epoca noastră este una a reevaluării – nu a abandonării, nu a respingerii, ci a analizei și reevaluării – proiectelor moderne. Motivul cel mai evident al acestei reevaluări este, desigur, abandonarea proiectului comunist în Rusia și în Europa de Est. Proiectul comunist a dominat secolul douăzeci atît politic, cît și cultural. Am avut Războiul Rece, partide comuniste în Occident, mișcări disidente în Est, revoluții progresiste, revoluții conservatoare, discuții despre arta pură și arta angajată – iar în majoritatea cazurilor toate aceste proiecte, programe și mișcări au fost legate unele de altele de opoziția existentă între

1. Vezi Soren Kierkegaard, *Training in Christianity*, Vintage, 2004.

ele. Însă azi ele pot și trebuie să fie reevaluate în ansamblul lor. Astfel, se poate considera că arta contemporană este arta implicată în reevaluarea proiectelor moderne. S-ar putea spune că la ora actuală trăim într-o epocă a indeciziei și a amînării, într-o epocă plictisitoare. Martin Heidegger a definit cu precizie plictiseala ca fiind o condiție preliminară a abilității noastre de a percepe prezența prezentului – de a percepe lumea ca întreg plictisindu-ne de toate aspectele sale, prin inaderența la unul sau altul din țelurile proprii ei, așa cum s-a întâmplat în contextul proiectelor moderne<sup>2</sup>.

Șovăiala în fața proiectelor moderne este legată în principal de o neîncredere tot mai mare în promisiunile sale. Modernitatea clasică avea convingerea că viitorul este infinit – asta chiar și după moartea lui Dumnezeu și după dispariția credinței în nemurirea sufletului. Conceptul de colecție de artă permanentă explică totul: arhiva, biblioteca și muzeul promit o perenitate laică, o nesfîrșire care înlocuia promisiunea religioasă a învierii și a vieții veșnice. În perioada modernității “corpusul creației” a luat locul sufletului în postura de componentă cu potențial nepieritor a Sinelui. Se știe că astfel de așezăminte moderne, în care timpul nu se pierde pur și simplu, ci se acumulează, au fost numite de Foucault heterotopii<sup>3</sup>. Dintr-o perspectivă politică, utopiile moderne ar putea fi numite spații post-istorice de timp acumulat, în care se consideră că finitudinea prezentului ar putea fi compensată de timpul infinit al proiectului realizat, fie el o operă de artă sau o utopie politică. Bineînțeles că o astfel de presupusă compensație face uitat timpul investit în realizarea unui anumit produs, căci atunci cînd produsul final este desăvîrșit, timpul utilizat pentru producerea lui dispăre. Pe de altă parte, în epoca modernă timpul pierdut cu realizarea produsului este compensat de o narațiune istorică, ce îl recuperează într-o oarecare măsură, utilizînd tipul de narațiune ce glorifică viețile artiștilor, savanților sau revoluționarilor decizi să lucreze pentru viitor.

Numai că astăzi promisiunea unui viitor infinit, care să păstreze rezultatele muncii noastre, și-a pierdut verosimilitatea. Muzeele au devenit mai degrabă amplasamente ale unor expoziții temporare și mai puțin spații ale unor colecții permanente. Viitorul este planificat permanent, iar și iar, căci permanenta modificare a curentelor și modelelor culturale face

ca pentru o operă de artă sau un proiect politic orice promisiune a unui viitor stabil să fie absolut improbabilă. Trecutul este și el rescris permanent; nume și evenimente apar, dispar, apar din nou, apoi dispar iar. Prezentul nu mai este un punct de tranziție din trecut spre viitor, ci devine în schimb un spațiu al rescrierii permanente atît a trecutului, cît și a viitorului, un spațiu unde narațiunile istorice proliferază constant, scăpate de sub controlul sau supravegherea indivizilor. Singurul lucru de care putem fi siguri în prezentul nostru este acela că respectivele narațiuni istorice se vor înmulți și mîine, la fel cum o fac și astăzi, și că vom avea față de ele aceeași senzație de neîncredere. Astăzi sîntem blocați în prezent, căci el se reproduce fără a mai da naștere vreunui viitor. Pur și simplu pierdem timpul de care dispunem și nu mai avem posibilitatea de a-l investi fără riscuri ori de a-l acumula – fie utopic, fie heterotopic. Dispariția acestei perspective istorice infinite dă naștere unui alt fenomen: timpul risipit, neproductiv. Totuși putem judeca acest timp risipit și dintr-o perspectivă mai optimistă, ca timp suplimentar – timp care autentifică viața noastră ca simplă existență în timp, dincolo de valoarea acesteia în interiorul cadrului creat de proiecțiile economice și politice moderne.

### 3. Timpul suplimentar

Impresia mea este că, dacă privim peisajul artistic actual, remarcăm existența unui anumit tip de artă, așa-zis “centrată pe timp” (time-based art), care reflectă această condiție a contemporaneității. O reflectă pentru că tematizează timpul neproductiv, pierdut, anistoric, suplimentar – timpul suplimentar sau “stehende Zeit”, ca să folosim un concept heideggerian. Ea reține și ilustrează activități care se petrec în timp, dar nu duc la crearea vreunui produs anumit. În cazul în care respectivele activități duc totuși la crearea unui produs, ele nu sînt prezentate ca și cum ar fi fost investite integral în produs și asimilate de el, ci separat de rezultatul lor. Vom oferi aici cîteva mostre de timp suplimentar neasimilat complet de procesul istoric.

Hai să luăm ca exemplu animația video al lui Francis Alÿs *Song for Lupita* (*Cîntec pentru Lupita*, 1998). În lucrarea sa vedem o activitate care nu are nici început, nici sfîrșit și nici vreun rezultat clar sau vreun produs final: o femeie toarnă apă dintr-un pahar în altul și apoi înapoi în paharul dintîi. Ne aflăm în fața unui ritual pur și repetitiv al risipirii timpului – un ritual laic lipsit de orice pretenție de forță magică, plasat în afara oricărei tradiții religioase sau convenții culturale. Ni se reamintește aici de Sisiful lui Camus, un artist proto-contemporan a cărui sarcină lipsită de finalitate

2. Vezi Martin Heidegger, *What is Metaphysics?*, în *Existence and Being* (ed. îngrijită de W. Brock), Henry Regnery Co, Chicago, 1949, pp. 325–349.

3. Vezi <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>, Michel Foucault, *Of Other Spaces* (1967), Heterotopias.



Clemens Von Wedemeyer, *The New Estate*  
2004, video still,  
courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris  
(c) Clemens von Wedemeyer

și de rațiune, aceea de a urca sistematic un bolovan pe un deal, poate fi considerată prototipul artei contemporane centrate pe timp. Această practică neproductivă, acest timp suplimentar prins în modelul anistoric al eternei repetiții constituie pentru Camus adevărata imagine a ceea ce numim “parcursul vieții”, o perioadă ireductibilă la vreun “sens al vieții”, la vreo “reușită în viață”, și lipsită de orice relevanță istorică. Aici conceptul de repetiție devine esențial. Repetitivitatea inerentă a artei contemporane centrate pe timp o diferențiază radical de manifestările gen happening și performance ale anilor 1960. Astfel, o acțiune explicită nu este un performance unic și izolat – un eveniment individual, autentic și original care are loc în spațiul lui “aici și acum”. Această activitate este mai degrabă ea însăși repetitivă încă dinainte de a fi explicitată – să zicem printr-un material video care rulează în buclă. Așa se face că gestul repetitiv conceput de Alÿs funcționează impersonal în chip programatic: poate fi reluat de oricine, înregistrat, apoi repetat din nou. În cazul acesta diferența dintre ființa umană vie și imaginea ei mediatică se pierde. Caracterul inițial – mecanic, repetitiv și lipsit de finalitate – al gestului explicit maschează opoziția dintre organismul viu și mecanismul mort.

Francis Alÿs vorbește de asemenea despre timpul repetiției ca fiind tot un timp risipit, non-teleologic, ce nu duce la nici un rezultat, la nici un punct final, la nici un apogeu. Unul din exemplele oferite de el – materialul video *Politics of Rehearsal (Politica repetiției, 2007)*, a cărui temă este repetiția unui număr de striptease – e într-un anumit sens o repetiție a repetiției, în măsura în care dorința sexuală provocată de striptease e, în sine, una neîmplinită. În acest material video repetiția este însoțită de un comentariu al artistului. El interpretează scenariul ca pe un model al modernității, a cărui promisiune rămâne întotdeauna neîmplinită. Pentru artist epoca modernității este o epocă a modernizării permanente, care de fapt nu-și atinge niciodată țelul de a deveni cu adevărat modernă și nu satisface niciodată dorința pe care a stîrnit-o. Dintr-o astfel de perspectivă, procesul de modernizare începe să fie văzut ca un timp risipit, un timp suplimentar care poate și trebuie să fie explicitat, tocmai pentru că nu duce niciodată la vreun rezultat autentic. Într-o altă lucrare Alÿs prezintă munca unui lustragiu, ca ilustrare a unui tip de activitate care nu produce nici o valoare în sensul marxist al termenului, pentru că timpul petrecut curățînd pantofii nu poate crea nici un fel de produs final cerut de teoria marxistă a valorii.

Dar exact pentru că un astfel de timp risipit, suspendat și anistoric nu poate fi acumulat și asimilat de produsul său, el nu poate fi nici repetat

– în chip impersonal și potențial infinit. Nietzsche a afirmat mai demult că unica posibilitate de a ne imagina infinitul după moartea lui Dumnezeu, după sfârșitul transcendenței, se găsește în eterna reîntoarcere a aceluiași, a identicului. Iar Georges Bataille a definit timpul repetitiv suplimentar, timpul risipit neproductiv, drept singura posibilitate de a scăpa de ideologia modernă a progresului. Evident că atât Nietzsche, cât și Bataille au perceput repetiția ca pe un dat natural. Dar în lucrarea sa *Diferență și repetiție* (1968) Gilles Deleuze afirmă că repetiția literală este una artificială la extrem și, din această perspectivă, se opune la tot ce e natural, viu, variabil și evolutiv, inclusiv la legea naturală și la legea morală<sup>4</sup>. Prin urmare, utilizarea repetiției literale poate fi considerată începutul unei rupturi în continuitatea vieții, prin crearea unui exces de timp anistoric cu ajutorul artei. Și acesta este punctul în care arta devine cu adevărat contemporană.

#### 4. Vita activa

Aici aș vrea să apelez la un sens diferit al cuvântului “contemporan”. A fi con-temporan nu înseamnă neapărat a fi prezent, a te afla aici și acum; înseamnă să fii mai degrabă “alături de timp” decât “în timp”. În germană “con-temporan” se spune “zeitgenössisch”. Cum Genosse înseamnă “tovarăș”, con-temporan – zeitgenössisch – poate fi tradus prin “tovarăș al timpului”, cel care colaborează cu timpul și îl ajută atunci când are probleme, când întâmpină greutăți. Iar în cadrele impuse de civilizația noastră contemporană centrată pe produs, timpul are într-adevăr probleme atunci când este perceput ca neproductiv, risipit, fără rost. Acest gen de timp neproductiv este eliminat din narațiunile istorice și e amenințat de perspectiva ștergerii complete. Și exact acum este momentul când arta centrată pe timp poate ajuta timpul, poate colabora cu el, poate deveni tovarășă a timpului – pentru că arta centrată pe timp este de fapt timp centrat pe artă.

Bineînțeles că lucrările de artă tradiționale (picturile, statuile și celelalte) se bazează și ele pe timp, deoarece sînt create cu speranța că se vor bucura de timp – ba chiar de o grămadă de timp în cazul în care vor reuși să fie incluse în muzee sau colecții particulare importante. Însă arta centrată pe timp nu vede în el o fundație solidă, o perspectivă garantată; ea mai degrabă explicitează timpul aflat în pericol de a se pierde din pricina caracterului său neproductiv – un caracter specific vieții pure sau, cum

ar spune Giorgio Agamben, “vieții dezgolite”<sup>5</sup>. Însă o asemenea modificare a raportului dintre artă și timp modifică, la rîndul ei, exact temporalitatea artei. Artă încetează să mai fie prezentă, să creeze efectul de prezență, dar încetează și să mai fie “în prezent” – înțeles ca unicitate a lui “aici și acum”. Artă începe să expliciteze un prezent repetitiv, indefinit, poate chiar infinit, un prezent care a fost deja dintotdeauna acolo și care poate fi prelungit într-un viitor indefinit.

Prin operă de artă se înțelege în mod tradițional ceva care întruchipează întru totul arta, împrumutîndu-i o prezență imediat vizibilă. Atunci cînd mergem la o expoziție de artă, de obicei presupunem că orice este expus acolo – picturi, sculpturi, desene, fotografii, materiale video, lucrări ready-made sau instalații – este în mod necesar artă. Desigur, lucrările de artă individuale pot face referire, într-un fel sau altul, la ceva diferit de ele, la ceva ce ele nu sînt, la obiecte din lumea reală sau la anumite teme politice, însă ele nu sînt făcute pentru a face referire și la artă, căci sînt ele însele artă. Numai că această presupuziție tradiționalistă a ajuns să fie tot mai amăgitoare. Pe lîngă descoperirea lucrărilor de artă, spațiile artistice de astăzi ne confruntă și cu explicitarea artei. Vedem picturi, desene, fotografii, materiale video, texte și instalații – cu alte cuvinte, aceleași forme și medii de comunicare în care arta este prezentă de obicei. Dar cînd se ajunge la explicitarea artei, arta nu mai este prezentată prin intermediul acestor medii de comunicare, ci e pur și simplu încastrată în ele. Căci explicitarea artei, per definitionem, nu este artă. Tocmai prin simpla referire la artă, explicitarea artei ne arată destul de clar că arta însăși nu mai este disponibilă, ci este absentă și ascunsă. Astfel, pentru a înțelege mai bine ce s-a întîmplat cu viața noastră, ar fi interesant să comparăm filmul tradițional și arta contemporană centrată pe timp – care își are originile în film.

Încă de la începuturile sale, timpul are pretenția că poate explicita și reprezenta viața într-un mod inaccesibil artelor tradiționale. Și e adevărat că, fiind un mijloc de comunicare centrat pe mișcare, filmul și-a ilustrat adesea superioritatea față de celelalte forme de comunicare, ale căror realizări de excepție sînt păstrate sub forma comorilor culturale imobile și a monumentelor, prin punerea în scenă și sărbătorirea distrugerii respectivelor monumente. Tendința aceasta dovedește și aderența filmului la credința în superioritatea deținută de vita activa față de vita contemplativa, credință specifică epocii moderne. Aici filmul își dovedește com-

4. Vezi Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trad. de Paul Patton, Continuum, Londra, (1968) 2004.

5. Vezi Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, ediția întii, Stanford University Press, 1998.



*Škart, Our Miracle,  
2005, video still,  
courtesy of the artists*

plicitatea cu filosofia praxisului, a Lebensdrang-ului, a elanului vital și a dorinței și își dezvăluie aderența secretă la ideile care, pe căile deschise de Marx și Nietzsche, au incitat imaginația umanității europene la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea și începutul secolului douăzeci – cu alte cuvinte, exact în perioada apariției filmului ca mijloc de comunicare. Era epoca în care atitudinea de contemplare pasivă, ce dominase pînă atunci, a fost compromisă și înlocuită cu elogiul mișcărilor puternice ale forțelor materiale. Deși vita contemplativa fusese percepută multă vreme drept o formă ideală a existenței umane, în epoca modernității ea a ajuns să fie disprețuită și respinsă, fiind considerată o manifestare a șubrezeții vieții, a lipsei de energie. Iar filmul a jucat un rol esențial în proaspăta venerație a vita activa. Încă de la începuturile sale, filmul a prețuit tot ceea ce se mișca în mare viteză – trenurile, mașinile, avioanele –, dar și ceea ce pătrundea sub suprafețe – tășuri, bombe, gloanțe.

Numai că, deși filmul în această formă este un elogiu adus mișcării, în mod paradoxal, el împinge publicul spre noi culmi de imobilitate fizică. În vreme ce atunci cînd citești sau vizitezi o expoziție, beneficiazi de o relativă libertate de mișcare a trupului, spectatorul intrat într-un cinematograful este plasat în întuneric și lipit de un scaun. Strania postură a spectatorului de cinema seamănă de fapt cu o parodie grandioasă, ce are ca obiect exact acea vita contemplativa pusă sub acuzație de film, deoarece din perspectiva celui mai radical critic al ei – să zicem, din cea a unui nietzschean necruțător –, cinematograful este tocmai o înfrunțare a vita contemplativa, adică un produs al dorinței frustrate, al lipsei de inițiativă individuală, o mostră de consolare compensatorie și un semn al inadecvării individului la viața reală. E și punctul de pornire al multor critici moderne la adresa filmului. De exemplu, Serghei Eisenstein e reprezentativ pentru felul în care a combinat șocul estetic cu propaganda politică, într-o încercare de a-l mobiliza pe spectator și de a-l elibera de condiția lui pasivă, contemplativă.

Ideologia modernității, în toate formele sale, a fost direcționată împotriva contemplației, a privirii inactive, a pasivității maselor paralizate de spectacolul vieții moderne. Putem identifica pe parcursul modernității această opoziție între consumul pasiv de cultură de masă și opoziția de tip militant la adresa acestuia – opoziție politică, estetică sau o combinație a celor două. Arta modernă, progresistă, s-a constituit în perioada modernității, în opoziție cu consumul pasiv – fie de propagandă politică, fie de kitsch comercial. Cunoaștem aceste reacții de tip militant – de la diversele avangarde din prima parte a secolului douăzeci pînă la Clement Greenberg (avangarda și kitschul), Adorno (industria culturii) sau Guy Debord



Grigor Khachatryan, *Churches*,  
1997, video still,  
courtesy of the artist

(societatea spectacolului) –, cu teme și figuri retorice care continuă să fie evocate pe parcursul polemicii actuale asupra culturii noastre<sup>6</sup>. Pentru Debord lumea întregă a devenit un cinematograful în care oamenii sînt complet izolați unii de alții și toți de viața reală, fiind astfel condamnați la o viață de pură pasivitate.

Totuși la începutul secolului douăzeci și unu arta a intrat într-o epocă nouă: una a producției artistice de masă și nu a consumului artistic de masă. Crearea unui material video și expunerea lui cu ajutorul Internetului a devenit o operațiune banală, accesibilă aproape oricui. Practica auto-explicitării a devenit azi una de masă și chiar o obsesie în masă. Mijloacele și rețelele de comunicare contemporane cum sînt Facebook, MySpace, YouTube, Second Life și Twitter oferă grupurilor de populație ale planetei posibilitatea să-și prezinte fotografiile, clipurile video și textele într-o manieră ce nu poate fi diferențiată de operele de artă postconceptuale – incluzînd aici și operele de artă centrate pe timp. Iar asta înseamnă că arta contemporană a devenit azi o practică culturală de masă. Astfel apare următoarea întrebare: Cum poate supraviețui un artist contemporan succesului de masă al artei contemporane? Sau cum poate supraviețui un artist într-o lume în care, pînă la urmă, fiecare om poate deveni artist?

Am mai putea vorbi multă vreme despre societatea noastră contemporană ca societate a spectacolului. Numai că nu trăim în mijlocul unor mase de spectatori pasivi, conform descrierii lui Guy Debord, ci în mijlocul unor mase de artiști. Pentru a se putea recunoaște în contextul contemporan al producției de masă, artistului îi trebuie un spectator care să ignore incomensurabila cantitate de produse artistice și să formuleze o judecată estetică anume, una care să-l individualizeze pe acel artist în masa celorlalți artiști. Dar e limpede că un asemenea spectator nu există; ar putea fi Dumnezeu, însă am fost deja încunostiințați de faptul că Dumnezeu e mort. În consecință, dacă societatea contemporană mai este o societate a spectacolului, atunci s-ar părea că avem de-a face cu un spectacol fără spectatori.

Pe de altă parte, la ora actuală condiția de spectator – vita contemplativa – e una foarte diferită de ceea ce era odinioară. Aici subiectul contemplației nu mai poate conta nici acum pe infinitatea resurselor temporale, pe infinitatea perspectivelor temporale – presupuziție fundamentală pentru tradițiile contemplative platonice, creștine sau budiste. Spectatorii

6. Vezi Guy Debord, *Society of the Spectacle*, AKPress, 2005.



Grigor Khachatryan, *Churches*,  
1997, video still,  
courtesy of the artist

contemporani sînt spectatori aflați în mișcare; ei sînt în esență călători. Vita contemplativa contemporană coincide cu circulația activă neîntre-ruptă. Însuși actul contemplării funcționează azi ca gest repetitiv, ce nu poate duce la nici un rezultat – cum ar fi, de exemplu, o judecată estetică conclusivă și bine fundamentată – și nici nu o face.

În mod tradițional, cultura noastră ne oferă două modalități diferite de contemplație prin care putem deține controlul asupra timpului ce îl petrecem uitîndu-ne la imagini: imobilizarea imaginii într-un spațiu expozițional și imobilizarea privitorului într-un cinematograf. Și totuși ambele modalități eșuează atunci cînd imaginile în mișcare sînt transferate în muzee sau în spații expoziționale. Imaginile vor continua să se miște – numai că la fel va face și privitorul. Și atunci, ca regulă generală, în condițiile unei vizite obișnuite la o expoziție e imposibil să vezi un material video sau un film de la început pînă la sfîrșit, în caz că filmul sau materialul video sînt relativ lungi – mai ales dacă în același spațiu expozițional se găsesc numeroase lucrări centrate pe timp. Iar adevărul e că un asemenea efort ar fi inadecvat. Pentru a vedea integral un film sau un material video, trebuie să mergi la cinema sau să stai în fața computerului. Logica unei vizite la o expoziție de artă centrată pe timp este să arunci o privire, apoi încă una și încă una, dar nu să o vezi integral. Am putea spune aici că însuși actul contemplației e pus într-o buclă temporală.

Arta centrată pe timp, așa cum e prezentată ea în spațiile expoziționale, este un mijloc de comunicare rece – ca să folosim un concept elaborat de Marshall McLuhan<sup>7</sup>. Conform celor spuse de McLuhan, mijloacele de comunicare fierbinți provoacă fragmentare socială: atunci cînd citești o carte, ești singur și mintea îți este concentrată acolo. Iar într-o expoziție convențională rătăcești de unul singur de la un obiect la altul, la fel de concentrat, separat de realitatea exterioară și izolat în interioritatea personală. McLuhan credea că numai mijloacele de comunicare electronice, așa cum e televiziunea, pot înfrînge izolarea spectatorului individual. Dar aceea analiză a sa nu se poate aplica la unul dintre cele mai importante mijloace de comunicare electronice de azi: Internetul. La prima vedere, Internetul pare să fie la fel de rece ca și televiziunea, dacă nu chiar mai rece, fiindcă îi pune în mișcare pe utilizatori, îi seduce sau chiar îi obligă la participare activă. Numai că atunci cînd stai în fața calculatorului și folosești Internetul, ești singur – și extrem de concentrat. Dacă Internetul este participativ, e așa în același mod ca și spațiul literar. Cînd și cînd, în aceste spații pătrunde cîte ceva ce atrage atenția celorlalți participanți, le stîrnește reacții, care, la rîndul lor, provoacă alte reacții și tot așa. Cu

7. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, The MIT Press, 1994.



*Grigor Khachatryan, Churches,  
1997, video still,  
courtesy of the artist*

toate acestea, respectiva participare activă are loc exclusiv în imaginația utilizatorului, iar corpul acestuia rămâne imobil.

Prin contrast, spațiul expozițional ce include lucrări de artă centrate pe timp este unul rece, deoarece aici concentrarea pe exponate individuale e inutilă și chiar imposibilă. De aceea un asemenea spațiu este în stare să includă toate tipurile de mijloace de comunicare fierbinți – texte, muzică, imagini individuale – și astfel le răcește. Contemplarea rece nu are drept scop realizarea unei selecții sau afirmarea unei judecăți estetice. Contemplarea rece este pur și simplu permanenta repetare a gestului de a privi; este conștiința absenței timpului necesar pentru o judecată avizată, ca urmare a unei contemplări atotcuprinzătoare. Astfel, arta centrată pe timp demonstrează negativist infinitatea timpului risipit, a timpului suplimentar, care nu poate fi asimilat de spectator. Totuși, concomitent, ea elimină stigmatul modern al pasivității din vita contemplativa. Așa că putem spune că explicitarea artei centrate pe timp șterge diferența dintre vita activa și vita contemplativa. Așadar, și aici arta centrată pe timp transformă puținătatea timpului într-un timp suplimentar – și se dovedește a fi un colaborator, un tovarăș al timpului – și adevăratul lui contemporan.

PAVILION UNICREDIT is a center for contemporary art & culture, a work-in-progress independent space, a space for the production and research in the fields of audiovisual, discursive and performative. It is a space of the critical thinking, and it promotes an artistic perspective implying the social and political involvement of the art and of the cultural institutions.

*PAVILION UNICREDIT, centrul pentru artă și cultură contemporană, un spațiu independent work-in-progress, spațiu de producție și cercetare a vizualului, a discursivului și a performativului. Este un spațiu al gândirii critice care promovează o înțelegere implicată socio-politic a artei și a instituțiilor culturale.*

*Director:* Răzvan Ion

*Coordinator:* Andrei Crăciun

*Assistant Director:* Simina Neagu

*Education & Publications Manager:* Silvia Vasilescu

*Communications Manager:* Corina Apostol

*Website/Software design:* Alexandru Enăchioaie

*Translations:* Radu Pavel Gheo

*Executive Director of Bucharest Biennale:* Ioana Nițu

*Board:*

Eugen Rădescu (*chairman*),

Ioana Păun

Anca Nuță

Felix Vogel

*Email:* pavilion@pavilionmagazine.org

*Office ph./fax:* +4 031 103 4131

*Visiting address:* Șos. Nicolae Titulescu nr. 1 (Piața Victoriei) Bucharest 011131 Romania

*Mail address:* PO Box 26-0390 Bucharest 014800 Romania

*For more details, map, newsletter and projects:* [www.pavilionunicredit.ro](http://www.pavilionunicredit.ro)

*Our organisation is the generator of the following projects:*

PAVILION - journal for politics and culture

[[www.pavilionmagazine.org](http://www.pavilionmagazine.org)],

PAVILION UNICREDIT - center for contemporary art & culture

[[www.pavilionunicredit.ro](http://www.pavilionunicredit.ro)]

BUCHAREST BIENNALE - Bucharest International Biennial for Contemporary Art

[[www.bucharestbiennale.org](http://www.bucharestbiennale.org)]

All projects are devised and founded by Răzvan Ion & Eugen Rădescu.

This book was printed in Romania by First Advertising.

© 2010, PAVILION, the author and the artists.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the publisher.

Special thanks: Polish Cultural Institute-Bucharest, Foksal Gallery Foundation-Warsaw, Galerie Jocelyn Wolff-Paris, Benjamin Cope, Radu Pavel Gheo, Eva Khachatryan, Anton Vidokle, Juli Carlson, Boris Groys, the artists.

Supported by:



