

Ce e nou pe frontul de Est? Performance art și nostalgia rezistenței culturale

Cristian Nae

Performing the East [Performarea Estului], Salzburger Kunstverein, 23 aprilie – 5 iulie 2009, curator: Hemma Schmutz

Singura viață a performance-ului rezidă în prezent. [...] Documentația unui performance nu este, așadar, decât un imbold adus memoriei de a deveni prezent.¹
În umbra postistoriei – Estul după disoluția fronturilor?

Se sugerează deseori că, odată cu postcomunismul sau postsocialismul, ne-am afla într-o eternă condiție postistorică, al cărei simptom l-ar constitui globalizarea neo-capitalismului și extensia totalizatoare a neoliberalismului. Chiar dacă această situație amintește de teza sfârșitului istoriei, anunțată profetic de Fukuyama², ea nu (mai) prezintă nicicum un ton emfatic și progresist. Dimpotrivă, un semn alarmant al disoluției oricărei dialectici istorice îl constituie tocmai impotența sau inefectivitatea criticii, controlată și internalizată, care ar atinge de acum doar formele, nu și spiritul capitalismului.³

Printre simptomele culturale se numără nostalgia revizuirii trecutului refulat, îndeosebi a acelei părți din istoria artei omise o bună perioadă de timp și falsificate în mod repetat de ambele părți ale fostei baricade, cu interese ideologice vădite. Sarcina urgentă a rescrierii canonului istoriei artei de pe o poziție contraimperialistă, precum și necesitatea suprimării dialecticii centru-periferie acuză însă persistența unei tendințe de romantizare a „Estului”. În anii '90, el a fost deja transformat într-o zonă culturală „virgină”, încă deschisă explorării de către istoria culturală occidentală. Estului i s-a oferit, astfel, o voce în discursul occidental, cu condiția ca această voce să fie inteligibilă în cadrul ordinii prestabilite a discursului. Astăzi, Estul pare a păstra încă vie promisiunea regăsirii autenticității actului critic sau a unei „stări naturale” sub raportul existenței politice, în condițiile în care discursul occidental al artei critice și-a asumat deja epuizarea formelor agonistice, subvenționarea subversivității⁴ și cinismul ca soluție de compromis.

Chiar și în accepția sa strict geografică, Estul (Europei) rămâne în fapt un rest neasimilabil și oscilant, ce trebuie în primul rând reprezentat și îmblânzit, redus la un numitor comun. Omogenitatea identitară a artei din această regiune s-ar caracteriza prin atitudinea radical critică și implicit politică a acestei arte, fie că se opune sistemului politic socialist sau celui neoliberal (atitudine, la rîndu-i, derivată cvasimaterialist din condițiile sociale de producție), precum și prin atitudinea sa constitutiv noncomercială.⁵ Celălalt aspect paradoxal al artei din estul Europei, atunci cînd se încearcă situarea ei istorică în raport cu neoavangardele occidentale ale anilor '70, îl constituie sincronicitatea acestor practici ca forme de limbaj artistic, deși semnificația lor în cele două spații diferă semnificativ.⁶ Căci ele sînt intertraductibile și echivalabile la nivelul semnificantului artistic numai cu riscul abstractizării sau vulgarizării rașunilor socioculturale și politice ale acestor limbaje artistice. Această abstractizare le anihilează, în fapt, tocmai efectivitatea sau capacitatea de acțiune socială. Și, în mod paradoxal, de la ele se așteaptă, astăzi, o autentică opoziție critică – pierdută, se pare, odată

WHAT'S NEW ON THE EASTERN FRONT?

Performance Art and the Nostalgia for Cultural Resistance
Cristian Nae

Performing the East, Salzburger Kunstverein, 4.23.2009 – 7.5.2009
Curator: Hemma Schmutz

Performance's only life is in the present . . . The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.¹

In the Shadow of Post-History – the East after the Dissolution of the Fronts?

It is often suggested that, in post-communism and post-socialism, we are in an eternal post-historical state, whose symptom is the globalization of neo-capitalism and the integrating extension of the neoliberalism. Even if this reminds of the thesis on the end of the history prophetically announced by Fukuyama², it surely doesn't display (anymore) an emphatic and progressive voice. On the contrary, an alarming sign of dissolution of any historical dialectics is just the impotence or the ineffectiveness of the controlled and internalized critique, which only reaches the forms, not the spirit of capitalism.³ One of the cultural symptoms is the nostalgia of revisiting the repressed past, especially that part of art history left out for a long time and falsified repeatedly by both sides of the former barricade for obvious ideological purposes. The urgent task of rewriting the art history canon from a counter-imperialist position as well as the necessity of suppressing the center-periphery dialectic still display the persistence of a certain tendency to romance "the East". In the '90s, the East was already turned into a "virgin" cultural area, still open to the exploration by the Western cultural history. Thus, the East was given a voice in the Western discourse, on the condition that whatever this voice has to say it should be something intelligible within the preset discursive order. Today, the East seems to keep alive the promise to regain the authenticity of the critical act or of a "natural state" as regards the political existence, given the fact that the Western critical art discourse has already committed itself to the exhaustion of the agonistic forms, the subsidizing of subversiveness⁴ and cynicism as a compromise solution. Even strictly geographically, the East (of Europe) remains an unasimilated and oscillating part which in the first place has to be represented and tamed, brought to a common denominator. Art's homogeneity of identity in this region is characterized by the radically critical and implicitly political attitude of this art, opposing either the socialist or the neoliberal political system (an attitude derived as well quasi-materialistically from its social conditions of production) as well as by its constitutively non-commercial attitude.⁵ The other paradoxical aspect of Eastern Europe art, when trying to position it historically in relation to the Western neo-avant-gardes of the '70s, is the synchronicity of these practices as forms of artistic

CRISTIAN NAE este critic de artă și teoretician. Între 2006 și 2008 a fost editor al revistei *Vector*. Este doctor în filosofie și predă la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași.

CRISTIAN NAE is an art critic and theorist. Between 2006 and 2008 he was editor of *Vector* magazine. He holds a Ph.D. in Philosophy and teaches at "George Enescu" University of Arts, Iași.

cu estetizarea neoavangardelor americane și vest-europene – și, totodată, posibilitatea unui nou început radical.

Performance-ul și critica puterii

Problema revizuirii trecutului artistic comun, începută în anii '90 prin exotizarea (și exorcizarea barbariei) Balcanilor⁷, trebuie repositionată astăzi în contextul unui discurs de putere mai larg și mai subtil. El mărturisește, după cum spuneam mai înainte, o anumită nostalgie a rezistenței directe și frontale, prin artă, față de o putere încă individualizată precum cea totalitară, precum și a autenticității critice a gestului artistic pe care Vestul glocalizat speră să o recupereze din Est, asemeni unei infuzii de sînge proaspăt în contextul unui perpetuu *déjà-vu* al industriei culturale.

Cu asemenea supoziții implicite și de pe o anumită poziție de mediator cultural între Vest și Est (specifică politicii culturale austriece de mai bine de douăzeci de ani), Salzburger Kunstverein și-a propus în anul 2009, la aproximativ un deceniu după *The Body and the East*, o ambițioasă expunere cu tentă retrospectivă a performance-ului est-european. Este lăudabilă oportunitatea unui asemenea gest de amploare, precum și pertinenta selecției curatoriale, care nu a riscat mult, mizînd pe opere deja „canonizate” istoric (mare parte aflate deja în colecția *Kontakt* a Erste Bank) și nume consacrate. Titlul ales, *Performing the East*, nu e mai puțin ambițios, puțin fiind în lecturat într-un dublu sens: în sens activ, el sugerează cel puțin producerea unei anumite reprezentări a „Estului” pentru publicul vest-european; în sens pasiv și cu pretenții mult mai modeste, el vizează expunerea unei selecții de performance est-european, definit de cele mai multe ori simplu, prin originile artiștilor sau locul desfășurării.

Dar tocmai anvergura proiectului este cea care furnizează prilejul chestionării rolului performance-ului în arta est-europeană de după 1960, precum și a persistenței actuale a interesului occidental cu privire la această artă. Natura sa performativă sugerează o situație istorico-politică în raport cu puterea: căci „ceea ce este esențial în orice putere e faptul că punctul de aplicare este întotdeauna, în ultimă instanță, corpul”.⁸ Astfel, performance-ul est-european se poate caracteriza drept acțiune ce vizează formele de exercitare a puterii – a controlului, supravegherii, disciplinării corpurilor; a individualizării subiectului politic; iar gestul artistic se poate defini printr-o tehnologie politică specifică și o practică de rezistență și subiectivizare.



Gordan Savičić

Constraint City: The Pain of Everyday Life, 2007/2008, DVD, color, ton, 4 min. 47 sec., Constraint City Map, Vienna 06/2007, 2007, b/w photography, 76 x 100 cm, Modifizierter Körper nach Performance in Wien 06/2007, 2007, b/w photography, 76 x 100 cm, photo: Karina Lackner, © Gordan Savičić. Exhibition view *Performing the East*, Salzburger Kunstverein 2009, photo: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein

language, although their significance in the two spaces differs significantly.⁶ This is because they are inter-translatable and equivalent as to the artistic significant only at the risk of abstracting or vulgarizing the social-cultural and political reasons of these artistic languages. Abstracting them annihilates in fact the very effectiveness or capacity for social action. And, paradoxically, today they are expected to offer a genuine critical opposition, seemingly lost with the aesthetisation of the American and Western European avant-gardes – and, at the same time, the possibility of a new radical beginning.

The Performance and the Critique of Power

The issue of revisiting the common artistic past, which started in the '90s by making the Balkans exotic (and exorcizing barbarism), must be repositioned today in the context of a broader and more subtle power discourse. It indicates, as said before, a certain nostalgia of a direct and frontal resistance through art in front of a still individualized power such as the dictatorial one, as well as of a critical authenticity of the artistic act, which the glocalized West hopes to recover from the East, like an infusion of fresh blood, in the context of a perpetual *déjà-vu* of the culture industry.

With such implicit suppositions and assuming the position of a cultural mediator between the West and the East (a trait of the Austrian cultural policy for more than twenty years), in 2009, about a decade after *The Body and the East*, Salzburger Kunstverein set itself to an ambitious retrospective exhibition of the Eastern European performance. The opportunity of such a comprehensive gesture is praiseworthy, and such is the pertinence of the curatorial selection which took no risks, by choosing works already historically “validated” (of which a large part already in the Erste Bank *Kontakt* collection) and established names. The title, *Performing the East*, is no less ambitious and has a double meaning: an active one, suggesting at least the display of a certain representation of the “East” for the Western public; a passive one and with lesser goals, where it aims to display a selection of the Eastern European performance, defined mostly in a direct manner, through the artists’ origin or the spot where it takes place.

But it is the span of the project which allows us to question the role of the performance in the Eastern European art after the '60s, as well as of the present persistence of the Western interest for this art.

Its performative nature suggests a historical-political position in relation to the power: because “what is essential with every power is that, in the last instance, it always applies to the body.”⁹ Thus, the Eastern European performance may be regarded as an action related to the ways of exercising the power – the control, the surveillance, the discipline of the bodies, the individuation of the political subject; and the artistic act may be defined by a specific political technology and a practice of resistance and subjectivation.

This hypothesis raises a series of questions which the curator of the exhibition seems to have faced inevitably: how it is possible to reproduce an artistic act which is uncontrollable on purpose (because the performance avoids the very ideology of the visible, it short-circuits the distribution and the circulation of the representation, making impossible the accumulation of artistic capital)? In what interpretative plot may they be captured, re-produced and on what purpose? To which types of power do they respond?

The Archive of Subjectivation Technologies

As for the display method used, *Performing the East* was compelled to choose the archive. Within the exhibition space, the public usually found the photographic and video documentation of certain memorable performances carried out, geographically, in the Central and Eastern Europe, but which related or may relate more or less to the Austrian space or culture.¹⁰ Chronologically speaking, the curatorial selection has also hosted performances carried out after the '90s, including artists of the younger generation affirmed during this period, such as Tanja Ostojčić, Dan Perjovschi, Pawel Althamer,



Lia Perjovschi
Performance 1987–2003, poster 140 cm x 100 cm, 2003, credit: the artist

Această ipoteză ridică însă o serie de întrebări cu care curatorul expoziției pare să se fi confruntat în mod inevitabil: Cum este posibilă reproducerea unui gest artistic voit incontrollabil (căci performance-ul se sustrage tocmai ideologiei vizibilului, scurtcircuitează distribuția și circulația reprezentării, făcând imposibilă acumularea capitalului artistic)?⁹ În ce tramă interpretativă pot fi ele captate, re-produse și reamintite, cu ce interes? Căror tipuri de putere le răspund?

Arhiva tehnologiilor de subiectivizare

În privința dispozitivului de expunere artistică utilizat, *Performing the East* a fost constrânsă să opteze pentru formatul arhivei. În spațiul de expoziție, publicul întâlnea îndeosebi documentația fotografică și video a unor performance-uri de referință, desfășurate din punct de vedere geografic în centrul și estul Europei, dar care au și întreținut sau pot întreține o legătură mai mult sau mai puțin difuză cu spațiul sau cultura austriacă.¹⁰ De asemenea, selecția curatorială a cuprins, sub aspect cronologic, și performance-uri desfășurate după anii '90, incluzând artiști din generația mai tânără afirmată în această perioadă, precum Tanja Ostojić, Dan Perjovschi, Pawel Althamer, Ivan Moudov, Avdey Ter-Oganian, Katarzyna Kozyra, Matei Bejenaru, Roman Ondák sau Maja Bajević.

Ivan Moudov, Avdey Ter-Oganian, Katarzyna Kozyra, Matei Bejenaru, Roman Ondák or Maja Bajević.

From a strictly formalistic perspective, one could say that the curatorial selection of the works before 1989 included the founders of the Eastern and Central European body art and conceptualism. Another common denominator of the performative works exhibited could be the irony and their anti-utopian character. But beyond the issue of Eastern neo-avant-gardes poetics, the archive maps the political differences specific to this area's cultural history. As opposed to the cultural permissiveness found in the ex-Yugoslavian space under Tito, the communist censorship operated much more acutely in Romania and Bulgaria by forbidding performance as a genre and giving it a special significance. The performances carried out by Ion Grigorescu in front of his camera, mostly in the intimacy of his apartment, and which became public after 1990 bear witness to this. The latter remain primarily private acts, whose main function is therapeutic. In this respect they can be seen rather as practices of self-construction similar to the antique spiritual exercises aiming for the truth or, in Foucault words, as "subjectivation techniques"¹¹ in relationship to the alienating power of totalitarianism and the "state apparatus"¹²; and they may originate in the "contingency and necessity of survival".¹³ I think that by extending this reading key we may construe coherently most of the artistic actions presented at the Salzburger Kunst-

Într-o lectură strict formalistă, s-ar putea afirma că selecția curatorială a lucrărilor de până în 1989 a cuprins figuri fondatoare ale artei corporale și conceptualismului est- și central-european. Un alt numitor comun al lucrărilor performative expuse l-ar putea constitui ironia și caracterul lor antiutopic. Însă dincolo de chestiunea poeziei neoavangardelor estice, arhiva deschide privirii o topografie a diferențelor politice specifice istoriei culturale a regiunii. La antipodul permisivității culturale întâlnite în spațiul ex-ugoslav, sub regimul lui Tito, cenzura comunistă opera mult mai acut în România și Bulgaria, interzicând performance-ul ca gen și oferindu-i o semnificație aparte. Mărturie oferă performance-urile desfășurate de Ion Grigorescu în fața aparatului de fotografiat, cel mai adesea în intimitatea apartamentului, devenind publice după 1990. Cele din urmă rămân gesturi eminamente private, a căror funcție este, în principal, una terapeutică. În acest sens, ele pot fi privite mai degrabă drept practici de formare a sinelui similare exercițiilor spirituale antice vizând accesul la adevăr sau, în termenii lui Foucault, drept „tehnici de subiectivizare”¹¹ în raport cu puterea alienantă a totalitarismului și a „aparaturii de stat”¹²; ele ar proveni din „contingenta și necesitatea supraviețuirii”.¹³

Cred că, extinzând această cheie de lectură, putem interpreta în mod coerent majoritatea acțiunilor artistice prezentate la Salzburger Kunstverein. Astfel, problema supravegherii și a puterii exercitate asupra corpului este abordată în acțiunea lui Tomislav Gotovač (*Streaking*) [Dungînd], din 1972 (repetată ulterior), un gest simplu care exprimă deopotrivă curajul libertății și gratuitatea anarhică: explozia de bucurie pură și inteligibilă a individului gol în spațiul public subminează rutina ordinii lui sociopolitice. Supravegherea panoptică și disciplinarea corpului se reflectă în seria fotografică *Triangle* [Triunghi] a Sanjei Iveković, care scoate la iveală mecanismele capilare ale încorsetării vieții private: masturbarea devine un gest anarhic, iar intimitatea este în întregime confiscată de sfera publică, normalizată și politizată. Tot ca gesturi private de natură terapeutică pot fi privite acțiunile lui Jiří Kovanda. Poetica sa romantică și intervenția minimală asupra cotidianului, apropiată de *Fluxus*, evidențiază deseori alienarea afectivă și lipsa de comunicare interumană, marcând așteptarea indefinită ca un eveniment oarecare să survină (precum, de pildă, în *Waiting for Someone to Call Me* [Așteptînd să mă sune cineva]). Asumarea absurdului existențial ca strategie terapeutică, practică de Julius Koller prin digresiunile constante prezente în proiectul său de lungă durată *UFO* [OZN], sau de Mladen Stilinović prin disimularea programată și deturnarea sloganurilor vremii, acoperă în ansamblul expozițional și tema criticii instituționale, înțelegându-se în raport cu dispozitivele de normalizare ideologică a artei. Stilinović este reprezentat cu *Artist at Work* [Artist la lucru], bine-cunoscuta serie fotografică ce cuplează ironic glorificarea marxist-vulgarizantă a muncii și „lenea”, ca mecanism opozițional devenit specific artei în acel context. La celălalt capăt al acestei atitudini se situează paroxisticile (și pateticele) chestionări fără răspuns din înscenările inchizitoriale inițiate de Raša Dragoljub Todosijević în seria *Was ist Kunst?* [Ce este arta?] (1976–1978), exprimînd cu luciditate atât marginalizarea și izolarea culturală, cât și potențialul de rezistență al artei în fața reducerii ei la discursul oricărei ideologii definitorii. În fine, corpul ca spațiu de înscenare și materializare a ideologiei revine în atenție tot printr-un performance de referință: *Lips of Thomas* [Buzele lui Thomas] al Marinei Abramović, în care corpul nud al artei este ritualic utilizat ca probă a adevărului (și incapacității) credinței în naționalism. O categorie specifică a parcursului istoric descris în *Performing the East* o constituie tematica feminină a corpului ca obiect al dorinței și dominației masculine, care oferă, implicit, o identitate particulară a puterii politice. Aceasta a reunit ca atitudine comună poemele conceptuale realizate de Ewa Partum (*Metapoetry*) [Metapoezie], performance-ul fotografic specific Sanjei Iveković și explorările poetice caracteristice acțiunilor Liei Perjovschi din anii '80, însă devine remarcabilă în special în recente accentuate politice ale performance-urilor întreprinse de Tanja Ostojić, Katarzyna Kozyra, Ana

verein. Thus, the issue of the surveillance and the power applied to the body is approached in Tomislav Gotovač's 1972 action *Streaking* (which was repeated subsequently), a simple gesture expressing both the courage of freedom and the anarchic gratuity: the explosion of pure and unintelligible joy of the naked individual in the public space undermines the routine of its social-political order.

The panoptic surveillance and the discipline of the body are reflected in Sanja Iveković's photography series *Triangle*, who reveals the capillary mechanisms of restricting the private life: masturbation becomes an anarchic gesture and intimacy is wholly confiscated within the public sphere, normalized and politicized. The actions of Jiří Kovanda may be regarded as private gestures of a therapeutic nature, as well. His romantic poetics and the minimal intervention on the quotidian, specific to *Fluxus*, often emphasize the affective alienation and the lack of human communication, marking the indefinite awaiting of something to come up (like, for instance, in *Waiting for Someone to Call Me*). Taking on the absurd character of existence as a therapeutic strategy, as practiced by Julius Koller through his constant digressions in his long term project *UFO* or by Mladen Stilinović, through the programmed dissimulation and the detour of the slogans of his time, covers the institutional critique seen in relation to devices used to normalize art ideologically. Stilinović is present with *Artist at Work*, his well-known photographic series relating ironically the Marxist-vulgarizing glorification of work and "laziness" as an oppositional mechanism specific to art in that context. At the opposite end of this attitude there are the exacerbated (and pathetic) unanswered questions in the challenging frame-ups initiated by Raša Dragoljub Todosijević in the series *Was ist Kunst?* (1976–78), expressing with lucidity the cultural marginalization and isolation as well as the resisting potential when facing its reduction to the discourse of any definitive ideology. Finally, the body as a space for inscribing and materializing an ideology comes to attention through a memorable performance: *Lips of Thomas* of Marina Abramović, where the artist's nude body is ritually used as a witness to the truth (and the incapacity) of the nationalist believe.

A particular category in the historical trajectory described in *Performing the East* is the feminist theme of the body as an object of masculine desire and domination, which offers implicitly a particular identity to the political power. It contained, as a common attitude, the conceptual poetics of Ewa Partum (*Metapoetry*), the photographic performance specific to Sanja Iveković and the poetic explorations proper to Lia Perjovschi's actions in the '80s, but becomes remarkable especially in the recent political highlights of the performances belonging to Tanja Ostojić, Katarzyna Kozyra, Ana Hoffner or even to the collective enactments of Maja Bajević, resembling strongly some historical allegories.

Post-communist, East-European, Glocal

The context change after 1990 brings to discussion especially the issue of Eastern marginalization and its desire to be acknowledged by the West, as well as the positioning of the artist in relation to the Western systems of value. The critical strategies adopted now most often use the self-irony brought to the absurd and the perpetual game of dissimulation, exaggeration, reenactment (Barbora Klimová, Ana Hoffner) and critical imitation. Most of the time, the body is being used to pluralize identity rather than singularize it. For instance, the cynical revolt is expressed in the role play assumed by Tanja Ostojić in *Strategies of Success/Curator Series*, approaching the critique of the art hierarchic power system and the issue of accessing it, and especially in *Looking for a Husband with EU Passport*. Private life and art intermingle here as a subversive project in exposing an economic-political self-instrumentalization of the feminine body and the Eastern European identity. This attitude associates with the strategies meant to temporarily short-circuit the everyday order as practiced by Ivan Moudov. By means of the same artists, the institutional critique, in its turn, borrows the humorous touch coming from the



Front: **Avdey Ter-Oganian**, The School of Performance, 1995–98, DVD, color, ton; The School of Avantgardism, 1995–98, DVD, color, ton; Barricade, 1998, DVD, color, ton, © M&J Guelman Gallery, Moscow. Back f.l.t.r.: **Marina Abramović**, Lips of Thomas (The Star), 1975, DVD, color, without ton, 10 min., © Fonds Régional d'Art Contemporain de Lorraine. **Raša Dragoljub Todosijević**, Was ist Kunst, Patricia Hennings?, 1976, DVD, b/w, ton, 30 min., Was ist Kunst, Marinela Koželj?, 1978, DVD, color, ton, 16 min., © Kontakt. The Art Collection of the Erste Bank Group. **Tanja Ostojić**, Strategies of Success/Curators Series, 2001–2003, five color photographs, each 50 × 70 respectively 60 × 60 cm: I'll Be Your Angel, 2001, Be My Guest, 2001, Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland, 2003, © Tanja Ostojić. Exhibition view Performing the East, Salzburger Kunstverein 2009, photo: Andrew Phelps, © Salzburger Kunstverein



Barbora Klimová
Replaced-2006-
Brno, five posters;
Replaced-2006-
Brno, DVD,
five videos,
© Barbora Klimová.
Exhibition view
Performing the
East, Salzburger
Kunstverein 2009,
photo:
Andrew Phelps,
© Salzburger
Kunstverein

Hoffner sau chiar în înscenările colective cu puternic iz de alegorie istorică create de Maja Bajević.

Postcomunist, est-european, global

Schimbarea de context de după 1990 aduce în discuție în special problema marginalizării esticului și dorința recunoașterii sale de către Vest, precum și situarea artistului în raport cu sistemele de valori occidentale. Strategiile critice adoptate acum utilizează cel mai adesea autoironia împinsă la absurd și jocul continuu al disimulării, exagerării, reînscenării (Barbora Klimová, Ana Hoffner) și mimării critice. De cele mai multe ori, corpul este utilizat pentru a pluraliza identitatea mai degrabă decât pentru a singulariza. De pildă, revolta cinică este exprimată prin jocul de roluri asumat de Tanja Ostojčić atât în *Strategies of Success/Curators Series* [Strategii de succes/Serii de curator], vizînd critica sistemului ierarhic de putere al artei și problema accesului la aceasta, cît mai ales în *Looking for a Husband with EU Passport* [Căutînd un soț cu pașaport UE]. Viața privată și arta se confundă aici ca proiect subversiv de demascare a unei (auto)instrumentalizări economico-politice a corpului feminin și a identității est-europene. Această atitudine se alătură strategiilor de scurtcircuitare temporară a ordinii cotidiene practicate de Ivan Moudov. Prin intermediul aceluiași artist, critica instituțională ia, la rîndu-i, mai degrabă nota umoristică provenită din mimarea mecanismelor normalizante specifice sistemului instituțional neocapitalist. E cazul muzeului său personal (*Fragments*), construit după modelul duchampian al *boîte-en-valise*, care conține fragmente (de multe ori, excedentare sau limitrofe) ale unor opere de artă apropiate de artist din diverse contexte de expunere; el ironizează fetișizarea istoriei artei occidentale, îndeosebi în contextul absenței unui muzeu de artă contemporană în Bulgaria (situație dusă la statutul unei delicioase escrocherii mediatice în lucrarea *MUSIZ*).

Alături de inserarea acestei note postcomuniste concentrate mai degrabă asupra absenței (și dorinței) Vestului, permițînd analiza anomaliilor întîlnite în viața socială și culturală datorate acestei situații indecise, seria de performance-uri invitate a readus în discuție actualitatea și semnificația prezentă a „esticului”: căror motivații, căror strategii de identificare și diferențiere le mai răspunde, acum, acest termen? Cărei puteri să-i opunem de acum corpul, ce rețele de redistribuire a acestei puteri capilare sînt disponibile și ce breșe mai găsește acțiunea performativă în sfera publică, atunci cînd se raportează explicit la un sistem neocapitalist care se redefineste de fiecare dată local?

Acesta este locul în care specificul „estic”, construit pînă acum pe coordonata reactiv-agonistică în fața puterii opresive și a marginalizării, pare a se estompa. Performance-urile produse pentru *Performing the East* diferă atât în privința tacticilor adoptate, cît și ca tematică sau atitudine. Ele semnaleză, în opinia mea, tocmai epuizarea radicalismului opozițional „estic”, cochetînd el însuși, critic-strategic, cu meta-reflecția și complicitatea autoironică. De pildă, dacă Matei Bejenaru a înscenat un sofisticat performance colectiv *site-specific*, problematizînd prejudecățile și raportarea austriecilor la propria istorie, el nu a mai regăsit și opoziția directă ce seducea odinioară, prin simplitate, în performance-unile sale verbale de duranță. Roman Ondák a realizat un performance colectiv ce continuă, prin divisiuni minimale ale spațiului cotidian, seria sa de analize ale „economilor timpului”¹⁴, luînd drept context specific însăși situația expoziției. Performance-ul său intitulat *This Way Please* [Pe aici vă rog!] trimite metaforic la timpul vizitării expoziției, înțeles afit ca loisir controlat, cît și ca experiență estetică formativă personală. În fine, subtila re poziționare a feminismului în contextul supravegherii spectaculare și al abstractizării corpului, desfășurată prin reînscenare de Ana Hoffner, a deconstruit, de pe o poziție asumată *queer*, dialectica privirii masculine și reificarea corpului femeii.

imitation of the normalizing mechanism specific to the neo-capitalist institutional system. It's the case of his personal museum (*Fragments*) built after Duchamp's model of *boîte-en-valise* and containing fragments (mostly in excess or contiguous) of artworks appropriated by the artist in various exhibition contexts; he jokes about the fetishization of the Western art history especially in the absence of a contemporary art museum in Bulgaria (a situation turned into a delicious media hum in the work *MUSIZ*).

Along this post-communist touch focused rather on the absence (and the desire of) the West, which allows for the analysis of these social and cultural anomalies caused by this undetermined positioning, the series of invited performances resuscitated the discussions on the present actuality and significance of the "East": whose motivations, whose strategies of identification and differentiation does this term answers to now? To which power may we oppose the body now, what networks are available now for the redistribution of this capillary power and what breaches in the public sphere may the performative action find now when it explicitly relates to a neo-capitalist system which redefines locally each time?

This is the place where the "Eastern" specific, built until now on the reactive-agonistic axis in face of the oppressive power and marginalization, seems to fade. The performances produced for *Performing the East* differ both in the policies adopted and in the topics and the attitude. They reveal, in my opinion, the very exhaustion of the "Eastern" oppositional radicalism, attached itself as a critical strategy to the self-ironical complicity and the meta-reflection. For example, if Matei Bejenaru enacted a sophisticated site-specific collective performance, questioning the prejudices and the relation of the Austrians to their own history, he hasn't found the direct oppositional character which once seduced through simplicity in his verbal endurance performances. Roman Ondák created a collective performance which continues, through minimal diversions of the quotidian space, his series of analyses regarding the "time economies"¹⁴, on the background of the exhibition itself. His performance called *This Way Please* relates metaphorically to the time spent visiting the exhibition seen as a controlled form of leisure as well as a personal formative aesthetical experience. Finally, the subtle repositioning of feminism in the context of the spectacular surveillance and of the abstraction of the body carried out in Ana Hoffner's reenactment deconstructed from an assumed queer position the dialectic of the man's gaze and the reification of the woman's body.

The Cultural Industry and the Nostalgia of the Critical Resistance

I'd like to end my account of the Salzburger Kunstverein exhibition by saying that if we accept the discursive meta-fiction of the "Eastern" identity, which is necessary for the cultural situation of certain artworks in the monolithic institution of art history, this label seems to have worked with inevitable gaps throughout the exhibition. And exactly these breaches in the cultural representation contain what is yet to be said about the East. I think that as for the consequences of the exhibition in itself, the double meaning of "performing the East" in the title may be rather understood as it follows: a representation of the performance as an artistic language, but an impossibility of its representation and reproduction as a specific cultural identity; the production of this identity exactly in and by the absence of its representation.

There is one more observation to be made on this occasion: the (rather naïve) idea of the possibility of recovering the uncorrupted political activism, by which the performative gesture would differentiate itself at least in the Eastern Europe by forming a sort of genuine, uncommodified *Dada tradition*, is troublesome because today it poses a double risk. It risks either to historicize (and annihilate) it inevitably or to reduce it, not at all naively, to a poetic of aesthetical gratuity as related to the social sphere. If the East carries the nostalgia and the promise of a direct political resistance, as well as the aura of its

Industria culturală și nostalgia rezistenței critice

Aș încheia cele spuse aici pe marginea expoziției de la Salzburger Kunstverein afirmând că, dacă acceptăm metaficțiunea discursivă a identității „estice”, necesară situații culturale a unor opere de artă în instituția monolitică a istoriei artei, această etichetă pare a fi funcționat cu inevitabile hiaturi la nivelul întregii expoziții. Și tocmai în aceste falii ale reprezentării culturale se află ceea ce mai rămâne încă de afirmat despre Est. Cred că, din perspectiva efectelor expoziției ca atare, dublul sens al „performării Estului” pus în joc de titlu poate fi înțeles mai degrabă astfel: reprezentare a performanței lui ca limbaj artistic, dar imposibilitate a reprezentării și re-producerii lui ca identitate culturală specifică; producere a acestei identități tocmai în și prin absența reprezentării ei.

Cu această ocazie, se mai impune o observație: ideea unei recuperări a activismului politic necorupt, prin care gestul performativ s-ar distinge cel puțin în estul Europei, constituind o autentică tradiție dada, este problematică tocmai întrucât prezintă, astăzi, un risc dublu. Ea riscă fie să îl istoricizeze (și anihileze) inevitabil, fie să-l reducă, în mod deloc naiv, la o poetică a gratuității estetice în raport cu sfera socială. Dacă Estul poartă cu sine nostalgia și promisiunea unei rezistențe politice directe, precum și aura autenticității lui asumate existențial, tocmai aceste trăsături riscă să perpetueze o altă iluzie, menită să hrănească fantasmalele discursului „postistoric” actual. Gratuitatea poetică a gestului performativ – ireproductibil, anarhic, privat – devine doar în mod aparent o formă de critică a puterii, atunci când cea din urmă se manifestă prin globalizarea simbolică a capitalului – căci ea conține în sine tocmai capitalul simbolic necesar asimilării culturale (și în cele din urmă, financiare) a „opozitionalității”. Un nou *radical chic*?

Note:

1. Peggy Phelan, *Unmarked: Politics of Performance*, London–New York, Routledge, 2002, p. 146.
2. Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, traducere de Mihaela Eftimiu, București, Paideia, 2008.
3. Luc Boltanski și Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London–New York, Verso, 2007.
4. Sintagma este utilizată în sensul analizei întreprinse de Marius Babias în *Subiectivitatea-marfă. O povestire teoretică*, traducere de Aurel Codoban, Cluj, Idea Design & Print, 2004, pp. 32–37, pentru a desemna momentul în care „activismul cultural este înregistrat pe piața culturală ca un stil” (p. 32).
5. O poziție mult mai nuanțată asupra chestiunii amintite, care păstrează însă drept supoziții fundamentale aceste două aspecte, oferă Zdenka Badovinac, „The Body and the East”, in *Body and the East: From the 1960's to the Present*, catalog de expoziție, Moderna galerija Ljubljana/Museum of Modern Art, 1998.
6. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and Avant-Garde in Eastern Europe 1945–1989*, London, Reaktion Books, 2009.
7. Printre expozițiile de referință din spațiul vest-european ce au adus în discuție Balcanii se numără *In the Gorges of Balkans* [În strâmtonile Balcanilor] și *Blood and Honey: The Future Lies in the Balkans* [Sînge și miere. Viitorul stă în Balcani]. Despre exotizarea Balcanilor și barbarizarea lor, vezi Vesna Goldsworthy, „Invention and In(ter)vention: The Rhetoric of Balkanization”, in Dušan I. Bjelić & Obrad Savić (eds.), *Balkan As Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, Cambridge, MA–London, The MIT Press, 2002.
8. Michel Foucault, *Puterea psihiatrică*, traducere de Irina-Andreea Szekely și Iuliu-Silviu Szekely, Cluj, Idea Design & Print, 2006, p. 23.
9. Peggy Phelan, pp. 148–149.
10. Lămuritor în acest sens este posibilul paralelism între Petr Stembera și acționismul vienez.
11. Prin exerciții spirituale, Foucault desemnează ansamblul experiențelor și practicilor care vizează transformarea de sine a subiectului, ce se opun cunoașterii de sine în sens modern, fiind subsumate principiului „grîji de sine” (*cura sui*) (Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard – Seuil, 2001, pp. 18–20). Pentru conceptul de „tehnică de sine” în sens restrîns, vezi *ibid.*, pp. 49–58.
12. Louis Althusser, „Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. Notes pour une recherche”, in *Positions (1964–1975)*, Paris, Editions Sociales, 1976, pp. 65–125.
13. Kristine Stiles, „Inside/Outside: Balancing between a Dusthole and Eternity”, in *Body and the East: From the 1960's to the Present*, pp. 19–30.
14. Jan Verwoert, „Towards a Different Economy of Time”, in *Roman Ondák: The Day after Yesterday*, catalog de expoziție, Utrecht & Innsbruck, BAK & Galerie im Taxispalais, 2007.

existentially assumed authenticity, these very features risk perpetuating another illusion meant to feed the phantasms of the actual “post-historical” discourse. The poetical gratuity of the performative act – unrepeatable, anarchical, private – becomes only apparently a form of the power critique when the latter manifests itself through the symbolical globalization of capital – because it contains the very symbolical capital necessary for the cultural (and in the last instance, financial) assimilation of the oppositional character. A new *radical chic*?

Translated by Alex Moldovan

Notes:

1. Peggy Phelan, *Unmarked: Politics of Performance*, London – New York, Routledge, 2002, p. 146.
2. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, NY, Penguin, 1993.
3. Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London – New York, Verso, 2007.
4. The phrase is used as meant by Marius Babias in his analysis, in *Subiectivitatea-marfă: O povestire teoretică*, translated into Romanian by Aurel Codoban, Cluj, Idea Design & Print, 2004, pp. 32–37, to designate the moment when “cultural activism is being established on the cultural market as a style” (*ibid.*, p. 32).
5. Zdenka Badovinac offers a much more nuanced position on this issue, while maintaining these two aspects as fundamental presuppositions, in “The Body and the East”, in *Body and the East: From the 1960's to the Present*, exhibition catalogue, Moderna galerija Ljubljana/Museum of Modern Art, 1998.
6. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and Avant-Garde in Eastern Europe 1945–1989*, London, Reaktion Books, 2009.
7. Among the remarkable exhibitions in the Western European area which referred to the Balkans there are *In the Gorges of Balkans and Blood and Honey: The Future Lies in the Balkans*. For the exotization and the barbarization of the Balkans, see Vesna Goldsworthy, “Invention and In(ter)vention: The Rhetoric of Balkanization”, in Dušan I. Bjelić & Obrad Savić (eds.), *Balkan As Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, Cambridge, MA – London, The MIT Press, 2002.
8. Michel Foucault, *Puterea psihiatrică*, translated into Romanian by Irina-Andreea Szekely and Iuliu-Silviu Szekely, Cluj, Idea Design & Print, 2006, p. 23.
9. Peggy Phelan, pp. 148–49.
10. The parallelism between Petr Stembera and the Viennese Actionism could be of help in this respect.
11. By spiritual exercises Foucault understands the assembly of experiences and practices regarding the self-transformation of the subject, which oppose themselves to the modern self-knowledge by being subdued to the principle of “self-care” (*cura sui*) (Michel Foucault, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard – Seuil, 2001, pp. 18–20).
12. Louis Althusser, “Idéologie et appareils idéologiques d'Etat: Notes pour une recherche”, in *Positions (1964–1975)*, Paris, Editions Sociales, 1976, pp. 65–125.
13. Kristine Stiles, “Inside/Outside: Balancing between a Dusthole and Eternity”, in *Body and the East: From the 1960's to the Present*, pp. 19–30.
14. Jan Verwoert, “Towards a Different Economy of Time”, in *Roman Ondák: The Day after Yesterday*, exhibition catalogue, Utrecht & Innsbruck, BAK & Galerie im Taxispalais, 2007.