

I D E A

artă + societate/arts + society

#50, 2017 30 lei/11 €, 14 USD

„Ce, cum, din ce interes se dau bani?
De ce organizatorii (curatorii) au avut
nevoie de «sprijin», vom găsi oare în revis-
te? Are protestatarul pe banii lui sorti de
izbîndă? Se va uita cineva la el? Va avea
unde să expună? Se va alia cineva cu el?
De ce nu se găsesc «interese» împotriva
ordinii durate de atîta timp?“

“How, out of what interest and for what reasons they give
out money? Will we find in magazines why organizers
(curators) needed 'support'? Do protestors on their own
money have any chance of victory? Will somebody look
at them? Will they have where to exhibit? Will anybody
create alliances with them? Why cannot one find 'inter-
ests' against the order built since ages?“

(Ion Grigorescu)



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

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

<i>arhiva</i>	5	50 de numere <i>IDEA artă + societate</i> . Discuții în redacție 50 ISSUES OF <i>IDEA ARTS + SOCIETY</i> : DISCUSSIONS WITHIN THE EDITORIAL BOARD	+ verso	169	Marius Babias
<i>galerie</i>	20	<i>IDEA #50</i>		171	<i>Idea as idea as idea</i> Ami Barak
	23	Lia Perjovschi			
	27	Iosif Király		173	Imaginile artei și textul revistelor de artă IMAGES OF ART AND THE TEXT OF ART JOURNALS Aurel Codoban
	31	Dénes Miklósi			
	35	Daniel Knorr			
	39	Ioana Nemeș			
	43	Matei Bejenaru		175	Elite și avangarde. Pentru redactorii, scriitorii, artiștii și cititorii <i>IDEA</i> , cu fidelitate și solidaritate ELITES & VANGUARDS. FOR THE EDITORS, THE WRITERS, THE ARTISTS AND THE READERS OF <i>IDEA</i> , IN FIDELITY AND SOLIDARITY G. M. Tamás
	47	Szabolcs KissPál			
	51	Ștefan Constantinescu			
	57	Péter Szabó			
	61	Ion Grigorescu			
	65	Szilárd Miklós			
	69	Nedko Solakov			
	73	Łukasz Skąpski			
	77	Anetta Mona Chișu, Lucia Tkáčová			
	81	Lisa Torell			
	85	Simon Starling			
	89	Antoní Muntadas			
	93	h.arta			
	97	Maria Eichhorn			
	101	Șerban Savu			
	105	Eduard Constantin			
	109	Mircea Cantor			
	113	Pavel Brăila			
	119	Marjetica Potrč			
	123	Dan Perjovschi			
	127	Ferenc Gróf			
	131	Miklos Onucsan			
	137	Mona Vătămanu, Florin Tudor			
	141	Anca Benera, Arnold Estefan			
	145	Dan Mihălțianu			
	149	Alexandra Pirici			
	153	Mi Kafchin			
	157	Liliana Basarab, Gherasim Proca			
	161	Claudiu Cobilanschi			
<i>insert</i>	166	Ciprian Mureșan: Toate lucrările din rubrica insert a revistei <i>IDEA artă + societate</i> , adunate și copiate pe o singură foaie de hârtie ALL WORKS FROM THE INSERT COLUMN OF THE <i>IDEA ARTS + SOCIETY</i> JOURNAL, COLLECTED AND COPIED ON ONE SHEET OF PAPER			

<p>IDEA artă + societate/<i>IDEA arts + society</i> Cluj, #50, 2017/Cluj, Romania, issue #50, 2017</p>	
	
Editată de/ <i>Edited by:</i> <div>IDEA Design & Print Cluj și Fundația IDEA Calea Turzii 160–162, 400495 Cluj Tel.: 0264–594634; 431661 Fax: 0264–431603</div>	
	
www.ideamagazine.ro e-mail: ideamagazine@gmail.com	
	
Redactori/ <i>Editors:</i> <div>CIPRIAN MUREȘAN TIMOTEI NĂDĂȘAN – redactor-șef/<i>editor-in-chief</i> ALEXANDRU POLGĂR OVIDIU ȚICHINDELEANU RALUCA VOINEA</div>	
Colaboratori permanenți/ <i>Peers:</i> <div>MARIUS BABIAS AMI BARAK AUREL CODOBAN DAN PERJOVSCHI G. M. TAMÁS</div>	
Concepție grafică/ <i>Graphic design:</i> <div>TIMOTEI NĂDĂȘAN</div>	
Traduceri și retroversiuni/ <i>Translations:</i> <div>ALEXANDRU POLGĂR</div>	
Asistent design/ <i>Assistant designer:</i> <div>LENKE JANITSEK</div>	
Corector/ <i>Proof reading:</i> <div>VIRGIL LEON</div>	
	
Web-site: <div>CIPRIAN MUREȘAN</div>	

	
Textele publicate în această revistă nu reflectă neapărat punctul de vedere al redacției.	
Preluarea neautorizată, fără acordul scris al editorului, a materialelor publicate în această revistă constituie o încălcare a legii copyrightului.	
Toate articolele a căror sursă nu este menționată constituie portofoliul revistei <i>IDEA artă + societate</i> Cluj.	
	
Difuzare/ <i>Distribution:</i> <div>Librăriile Cărturești Librăriile Gaudeamus Librăriile Humanitas Grupul Libranum</div>	
Comenzi și abonamente/ <i>Orders and subscriptions:</i> <div>www.ideamagazine.ro www.ideaeditura.ro</div>	
Tel.: 0264–431603; 0264–431661 0264–594634	
ISSN 1583–8293	
	
Tipar/ <i>Printing:</i> <div>Idea Design & Print, Cluj</div>	

50 de numere *IDEA artă + societate* Discuții în redacție

 OVIDIU ȚICHINDELEANU: Propun următoarea privire de ansamblu, care surprinde formal apariția revistei IDEA artă + societate în context internațional, urmînd ca apoi să punctăm traiectoria revistei IDEA în context local. În jurul anului 2000 se poate observa apariția unui nou val de reviste de teorie și artă contemporană, care constituie un moment de afirmare generațională la nivel global: Afterall (Londra, Anglia, 1998), IDEA artă + societate (fondată ca Balkon de România în 1999, apoi reconcepută în 2003 în formatul actual), Cabinet (New York City, SUA, 2000), Chto Delat (Sankt Petersburg, Rusia, 2003), Dérive (Viena, Austria, 2000), Grey Room (Boston, SUA, 2000), Springerin (Viena, Austria, 2001), Prelom (Belgrad, Serbia, 2001), Brumaria (Madrid, Spania, 2002), Yishu (Taipei, Taiwan, 2002), Bidoun (New York City, 2004), Reartikulacija (Ljubljana, Slovenia, 2007) și în cele din urmă Red Thread (Istanbul, Turcia, 2009), care a adus laolaltă cîteva din aceste proiecte. Desigur, aceste reviste s-au inspirat cel puțin dintr-o generație anterioară, a cărei perioadă de afirmare poate fi trasată cu un deceniu înainte: Parkett (fondat în 1984), Texte zur Kunst (1990), Frieze (1991), Maska (1993), Moscow Art Magazine (1993), Glănta (1993) și, desigur, Balkon (1993). Diferența între generații e însă destul de pronunțată. În generația anterioară, rolul teoriei – deși central – e mai degrabă complementar artei vizuale. Relația dintre scena de artă contemporană și teorie tinde să ia forma comentariului sau a identificării unor surse de inspirație sau de legitimare. Revistele îndeplineau în primul rînd funcția de informare în dimensiunea „contemporaneității“, adică puneau cititorii la curent cu actorii, temele actuale și cadrele discuției. Revistele anilor 1990 încercau să „trăiască“ în timpul modernist al avangardei, să surprindă și să raporteze ce mișcă în lume și pe scena lor regională în acest sens – o întreprindere destul de greu de susținut material. Or, în revistele inițiate în anii 2000, teoria ocupă un rol central, inclusiv în misiunea sau structura editorială. Teoria nu ia doar o funcție discursivă pe lîngă arta vizuală, ci devine un scop în sine și parte a proiectelor conceptuale, iar revistele de artă contemporană tind să devină locuri generative, în care teoria se face, nu doar se prezintă sau se aplică. În timp, pe măsură ce aceste reviste devin istorie, funcția de definire a „contemporaneității“ se estompează sau cîștigă în complexitate. Văzute laolaltă, ca fenomen epistemic, revistele de artă și teorie au răspuns contextului antiteoretic al unui neoliberalism în plină expansiune, care exercita presiuni fără precedent asupra instituțiilor și producției de cunoaștere critică. Prăbușirea politică a blocului socialist în 1989–1992 a fost urmată imediat de o delegitimare radicală a paradigmatelor sale, ce făcuseră concurență la nivel global ideologiilor capitalismului în deceniile precedente; ca urmare, neoliberalismul, ca ideologie contemporană a capitalismului, s-a bucurat de o expansiune aproape fără opoziție. Necesitatea teoriei critice a fost puternic contestată în acel moment istoric, numit cu aroganță de conservatori occidentali „sfîrșitul istoriei“; problematicele diferite deschise începînd din anii 1960 de teoria critică au fost delegitimate, închise sau chiar ignorate în anii 1990, pe măsura impunerii neoconservatorismului de import nord-american. Sferele publice occidentale și est-europene au fost dominate în acel deceniu de discuții despre „pragmatism“ și „adevăruri clare“, ce blocau dezbaterea despre noile ideologii dominante. Anii 1990–2000 nu au avut timp pentru filosofie critică, văzută ca o preocupare de lux sau lipsită de utilitate. Am putut observa acest fenomen pentru întîia oară în contextul proiectului Magazines de la documenta 12 (2007), conceput de Georg Schöllhammer, care reunea reviste de artă contemporană din întreaga lume. Am participat la mai multe discuții
 |

OVIDIU ȚICHINDELEANU: Propun următoarea privire de ansamblu, care surprinde formal apariția revistei *IDEA artă + societate* în context internațional, urmînd ca apoi să punctăm traiectoria revistei *IDEA* în context local. În jurul anului 2000 se poate observa apariția unui nou val de reviste de teorie și artă contemporană, care constituie un moment de afirmare generațională la nivel global: *Afterall* (Londra, Anglia, 1998), *IDEA artă + societate* (fondată ca *Balkon* de România în 1999, apoi reconcepută în 2003 în formatul actual), *Cabinet* (New York City, SUA, 2000), *Chto Delat* (Sankt Petersburg, Rusia, 2003), *Dérive* (Viena, Austria, 2000), *Grey Room* (Boston, SUA, 2000), *Springerin* (Viena, Austria, 2001), *Prelom* (Belgrad, Serbia, 2001), *Brumaria* (Madrid, Spania, 2002), *Yishu* (Taipei, Taiwan, 2002), *Bidoun* (New York City, 2004), *Reartikulacija* (Ljubljana, Slovenia, 2007) și în cele din urmă *Red Thread* (Istanbul, Turcia, 2009), care a adus laolaltă cîteva din aceste proiecte. Desigur, aceste reviste s-au inspirat cel puțin dintr-o generație anterioară, a cărei perioadă de afirmare poate fi trasată cu un deceniu înainte: *Parkett* (fondat în 1984), *Texte zur Kunst* (1990), *Frieze* (1991), *Maska* (1993), *Moscow Art Magazine* (1993), *Glănta* (1993) și, desigur, *Balkon* (1993). Diferența între generații e însă destul de pronunțată. În generația anterioară, rolul teoriei – deși central – e mai degrabă complementar artei vizuale. Relația dintre scena de artă contemporană și teorie tinde să ia forma comentariului sau a identificării unor surse de inspirație sau de legitimare. Revistele îndeplineau în primul rînd funcția de informare în dimensiunea „contemporaneității“, adică puneau cititorii la curent cu actorii, temele actuale și cadrele discuției. Revistele anilor 1990 încercau să „trăiască“ în timpul modernist al avangardei, să surprindă și să raporteze ce mișcă în lume și pe scena lor regională în acest sens – o întreprindere destul de greu de susținut material. Or, în revistele inițiate în anii 2000, teoria ocupă un rol central, inclusiv în misiunea sau structura editorială. Teoria nu ia doar o funcție discursivă pe lîngă arta vizuală, ci devine un scop în sine și parte a proiectelor conceptuale, iar revistele de artă contemporană tind să devină locuri generative, în care teoria se face, nu doar se prezintă sau se aplică. În timp, pe măsură ce aceste reviste devin istorie, funcția de definire a „contemporaneității“ se estompează sau cîștigă în complexitate. Văzute laolaltă, ca fenomen epistemic, revistele de artă și teorie au răspuns contextului antiteoretic al unui neoliberalism în plină expansiune, care exercita presiuni fără precedent asupra instituțiilor și producției de cunoaștere critică. Prăbușirea politică a blocului socialist în 1989–1992 a fost urmată imediat de o delegitimare radicală a paradigmatelor sale, ce făcuseră concurență la nivel global ideologiilor capitalismului în deceniile precedente; ca urmare, neoliberalismul, ca ideologie contemporană a capitalismului, s-a bucurat de o expansiune aproape fără opoziție. Necesitatea teoriei critice a fost puternic contestată în acel moment istoric, numit cu aroganță de conservatori occidentali „sfîrșitul istoriei“; problematicele diferite deschise începînd din anii 1960 de teoria critică au fost delegitimate, închise sau chiar ignorate în anii 1990, pe măsura impunerii neoconservatorismului de import nord-american. Sferele publice occidentale și est-europene au fost dominate în acel deceniu de discuții despre „pragmatism“ și „adevăruri clare“, ce blocau dezbaterea despre noile ideologii dominante. Anii 1990–2000 nu au avut timp pentru filosofie critică, văzută ca o preocupare de lux sau lipsită de utilitate. Am putut observa acest fenomen pentru întîia oară în contextul proiectului *Magazines* de la documenta 12 (2007), conceput de Georg Schöllhammer, care reunea reviste de artă contemporană din întreaga lume. Am participat la mai multe discuții

OVIDIU ȚICHINDELEANU: I propose the following general overview, looking first at the international context of the appearance of *IDEA arts + society*. We will later point the trajectory of the journal in local context. So around the year 2000 one can notice the emergence of a new wave of journals of contemporary arts and theory, and thus a moment when a generation made itself known internationally: *Afterall* (London, England, 1998), *IDEA arts + society* (founded in 1999 as *Balkon*, the Romanian version, then reconceived in 2003 in the current format), *Cabinet* (New York City, USA, 2000), *Chto Delat* (St. Petersburg, Russia, 2003), *Dérive* (Vienna, Austria, 2000), *Grey Room* (Boston, USA, 2000), *Springerin* (Vienna, Austria, 2001), *Prelom* (Belgrade, Serbia, 2001), *Brumaria* (Madrid, Spain, 2002), *Yishu* (Taipei, Taiwan, 2002), *Bidoun* (New York City, 2004), *Reartikulacija* (Ljubljana, Slovenia, 2007), and *Red Thread* (Istanbul, Turkey, 2009), which brought together a few of these projects. Now these magazines took inspiration from at least one previous generation, who made themselves known about a decade before: *Parkett* (founded in 1984), *Texte zur Kunst* (1990), *Frieze* (1991), *Maska* (1993), *Moscow Art Magazine* (1993), *Glănta* (1993) and, of course, *Balkon* (1993). Yet the difference between these two generations is pretty stark. Theory plays a central but rather complementary role in the first one; it tends to take the form of commentary, or to work as a source of inspiration or legitimization. The role of the magazines was mainly to inform in the dimension of “contemporaneity“, namely they were bringing their readers up to speed with the current actors, themes and frameworks of discussion. The magazines of the 1990s tried thus to “live” in the modernist temporality of the vanguard. In this sense, they sought to notice and report any such relevant moves manifested on the local or global scenes. Such an enterprise is rather difficult to maintain materially. In counterdistinction, in the magazines founded in the 2000s, theory plays a central role even in the editorial mission or structure. Theory does not take a discursive role by the side of visual arts: theory becomes a goal in itself and an integral part of the conceptual projects. The magazines of contemporary arts tend to become generative places where theory is made, not simply presented or applied. In time, once these magazines become history themselves, their function of defining “contemporaneity” fades away or gains complexity. When seen together, as an epistemic phenomenon, the magazines of theory and art have offered an answer to the antitheoretical context of a continually expanding neoliberalism, which exerted unprecedented pressure on the institutions and production of critical knowledge. The political fall of the socialist bloc in 1989–1992 was followed immediately by a radical de-legitimization of its paradigms, which had been competing in the previous decades at the global level with the ideologies of capitalism. Consequently, the expansion of neoliberalism, understood here as a contemporary ideology of capitalism, was met with little to no comparable opposition. The necessity of critical theory was strongly contested in the historical moment named with arrogance by Western conservatives “the end of history“. The problematical fields opened say from the 1960s by critical theory were de-legitimized, closed up or ignored in the 1990s. The import of North-American conservatism was overbearing. Both Western and Eastern European public spheres were arguably dominated by debates about “pragmatism” and “simple values“, which blocked the debate about the new dominant ideologies. The years 1990–2000 had little time for critical philosophy, seen as a luxurious activity, or one lacking utility. I noticed this phenomenon for the first time in the context of the project *Magazines* at documenta 12 (2007), conceived by Georg

În care editorii subliniau același fenomen: revistele au apărut într-un mediu general antiteoretic. Astfel, artele vizuale preluaseră, într-o măsură semnificativă, rolul de a media și a produce teoria critică politică, rol deținut înainte de științele sociale și filosofie. Din mai multe părți ale globului, pe editorii revistelor de artă și teorie contemporană îi reunea observația că, în anii 1990–2000, științele sociale instituționalizate au făcut mai degrabă munca de legitimare a proceselor dominante ale modernității capitaliste. (Evident, e și cazul majorității guvernelor.) În acel context, circuitele globale ale artei contemporane – documenta fiind un exemplu în acest sens – au oferit o altfel de intrare în spațiul internațional, ce includea promisiunea unui câmp epistemic deschis – ceea ce devenise o raritate chiar și în spațiul academic. În consecință, revistele de artă și teorie contemporană au luat un rol critic, de partea rezistenței la neoliberalism, dar și rolul de expunere în mediul internațional, nu doar local, a unor artiști sau proiecte artistice. Acesta e și cazul *IDEA artă + societate*. Desigur, în practica lor instituțională, fiecare dintre aceste reviste a avut de mediat între mediul internațional și sfera publică națională. Pe plan local, necesitățile și posibilitățile teoretice au fost identificate în mod diferit. *Prelom* și *Chito Delat* au inițiat o reabilitare a gândirii marxiste și situaționiste (și programe de traduceri, lecturi, inițiative activiste etc.), *Reartikulacija* a mers pe calea gândirii decoloniale, *Dérive* s-a concentrat pe teoria critică a spațiului și orașului, iar *IDEA artă + societate* și-a asumat, precum *Brumaria*, pionieratul în teoria critică concepută la modul general.

Mă refer la teoria critică în descendența Școlii de la Frankfurt, a poststructuralismului francez, a marxismului heterodox, a analizei sistemelor-lume etc. Fiecare dintre revistele pomenite a făcut din pionieratul în teorie critică o misiune socială. Revistele occidentale – *Cabinet*, *Grey Room*, *Springerin* și *Afterall* – s-au situat însă aproape exclusiv în spațiul internațional, articulând astfel, chiar dacă indirect, privilegiul hegemonic al Occidentului. *Grey Room* a fost fondată din start ca revistă academică, *peer-reviewed*, însă una ce respiră același aer teoretic ca și celelalte. *Bidoun* și *Yishu* s-au situat undeva la mijloc, funcționând mai mult ca platforme pentru artiști și arta contemporană din Orientul Mijlociu și, respectiv, China. Cred că se poate spune că, pe măsură ce arta vizuală devine tot mai angajată politic în anii 1990–2000, revistele de artă au reușit să creeze și un mediu în care teoria critică și-a găsit o nouă audiență și, deopotrivă, un nou spațiu de experimentare. De pildă, *IDEA* a publicat eseuri filosofice sau dinspre științe sociale care și-au găsit o audiență în mediul artistic și, reciproc, a încercat să documenteze momente semnificative, gesturi și strategii de esteză și rezistență, de poziționare critică a artiștilor după 1989. Însăși rubricatura revistei reflectă acest lucru. Se poate spune că însuși lucrul la revistă e un demers artistic și unul de cercetare.

Într-un fel, pare că ambiția epistemică a revistei a inclus crearea unei alte percepții sau diseminarea public a unei sensibilități pentru rosturile paraartistice ale artei (înspre funcțiile sale sociale). Or, mă întreb dacă a reușit în acest sens la nivelul sferei publice sau al audienței proprii. Care sînt provocările actuale cărora li se poate răspunde în colectivul revistei, în contextul unei „reîntoarceri” a discursului de critică politică în științele sociale și al unei anumite îngrădiri a sensului sau chiar discreditare a relevanței „artistului politic”? Și Ion Grigorescu observa recent întepierea criticilor vehemente ale artei venite din afara revistelor de artă. Văzută dinspre practica ultimelor două decenii, în ce fel s-a modificat poziția artelor vizuale în interiorul sectorului cultural?

RALUCA VOINEA: Cred că nu a existat vreun moment în care arta (vizuală, performativă, literară, interdisciplinară sau de alt gen) să nu fie supusă presiunilor (mai mult sau mai puțin vizibile, asumate, constrângătoare, voalate etc.) instrumentalizării sau cooptării: de către regimuri politice aflate la putere sau în opoziție, de către piață și actorii ei influenți, de către corporații sau de către chiar instituțiile care ar trebui

Schöllhammer, which brought together magazines of contemporary arts from around the world. I participated to discussions in which the editors were underlining similar things: these magazines were formed in largely antitheoretical environments. Thus, in a significant measure, the visual arts were taking over the role of mediating and producing critical political theory from the disciplines of social sciences and philosophy. Coming from different parts of the world, the editors of magazines of contemporary arts and theory seemed to share the view that, in the 1990s–2000s, the institutionalized social sciences were doing mainly the work at legitimizing the dominant processes of capitalist modernity (like the majority of governments). In this context, the global circuits of contemporary arts – and documenta is clearly an example – offered a different kind of entry point into the international space, one burgeoning with the promise of an open epistemic field, which had become something of a rarity in the disciplinary fields of the university. Some magazines of theory and contemporary arts took up a critical role on the side of resistances to neoliberalism, besides their role of bringing to visibility certain artists or artistic projects in the international medium, and not only at the local level. This is also the case of *IDEA arts + society*. Now, in their institutional practice, each magazine had to mediate between the international space and the national public sphere. The theoretical and practical necessities were identified differently at local level. *Prelom* and *Chito Delat* started a rehabilitation of Marxist and Situationist thought (which included programs of translation, conferences, activist initiatives), *Dérive* focused on the critical theory of space and the city, while *IDEA arts + society* took, just as *Brumaria* did in Spain, a pioneering role in critical theory conceived in a larger sense.

I’m referring to critical theory in the descendancy of the Frankfurt School, French poststructuralism, heterodox Marxism, world-system analysis, etc. Each of the above-mentioned magazines made a social mission out of their pioneering role in critical theory. The Western magazines – *Cabinet*, *Grey Room*, *Springerin* and *Afterall* – situated themselves prominently in the international space, articulating thus, even if indirectly, the hegemonic privilege of the Western world. *Grey Room* was formed from the outset as a peer-reviewed journal, yet one that was breathing the same theoretical air as the others. *Bidoun* and *Yishu* seemed to be somewhere in the middle, working more as platforms for artists and the contemporary arts from the Middle East and China, respectively. Yet one can argue that, as the visual arts became increasingly politically-committed in the 1990s–2000s, the art journals managed to create a medium in which critical theory found a new audience as well as a new space of experimentation. For instance, *IDEA* published philosophical essays or social science essays reaching an artistic audience and, conversely, tried to document critical positionings of artists after 1989, significant moments, gestures and strategies of aesthetics and resistance. The sections of the magazine are reflecting this fact. One can argue that the work at making the journal is by itself an artistic and research process.

It seems that the epistemic ambitions of the magazine included the creation of another perception or the public dissemination of a sensibility for the para-artistic prospects of the arts (towards its social roles). However, I wonder if this was achieved at the level of the public sphere or of *IDEA*’s own audience. What are the current challenges that can be answered within the editorial group, in the context of a return of political criticism within social sciences and of a certain enclosure of the meaning and even relevance of the “political artist”? Ion Grigorescu was also recently noticing the intensification of vehement criticisms to art expressed from outside the world of art journals. Seen from the practice of the last two decades, what changed in the positionality of visual arts within the cultural sector?

RALUCA VOINEA: I believe there wasn’t ever a moment when art (be it visual, performative, literary, interdisciplinary or of any other kind) was not submitted to pressures (more or less visible, acknowledged, constraining, veiled, etc.) of instrumentalization or cooption; by political regimes in power or in opposition, by the market and its influential actors, by corporations or even by the very institu-

să o protejeze și să îi ofere un teritoriu de autonomie și relativă protecție (muzee, teatre, publicații...). Au existat însă diferite momente în care genuri sau medii diferite ale artei au fost considerate mai potrivite pentru a exprima un „rost politic sau social” al acesteia sau o relevanță a ei pentru un public mai larg decât cel specializat. Intervențiile în spațiul public în anii ’90, arta comunitară tot atunci, arta monumentală în spațiul socialist, teatrul documentar în anii 2000, arta relațională și cea participativă cam în toată perioada ultimilor 25 de ani – au reprezentat forme de investiție în potențialul critic, subversiv sau de liant social al artei, însă cel mai adesea cu prețul funcționării și receptării ei în și prin contextul imediat în care era produsă. Mai recent, această condiționare este exprimată prin chestionarea legitimității artiștilor de a aborda anumite teme, în funcție de apartenența lor la o identitate (culturală, etnică, de gen etc.) sau la o clasă socială. Aș spune că, în ciuda respingerii reflecțiilor din jurul cadrului simbolic-etic și social-cultural în care arta este produsă și prezentată, o respingere efectuată cel mai adesea de pe poziții conservator-retrograde și cu reducerea desconsiderantă la predicamentul „corectitudinii politice”, ideea artistului politic e poate mai relevantă decât oricând și aceste reflecții ar trebui să ocupe un loc central în discursul actual despre artă. Ceea ce mi se pare că am încercat noi în cadrul revistei este ca această idee – a artistului politic – să nu devină prescriptivă, să nu cedeze unui reducționism facil al politicului la temele abordate de artiști.

O. Ț.: Pe plan local, *IDEA* și-a asumat și misiunea de a compensa anumite carențe din curriculum și practica universitară și din sfera publică românească, făcând munca de introducere a unor bibliografii și referințe relevante, a unor tipuri de argumente și preocupări critice – de la traducerea în pionierat a lui Walter Benjamin, Aby Warburg, Alain sau Clement Greenberg, la Ivan Illich, Oswald de Andrade, Luis Camnitzer sau Claire Bishop, sau de la Reiner Schürmann, Eric Hobsbawm și Gérard Granel la Félix Guattari, Mike Davis, Silvia Federici sau Walter Mignolo. Câmpul epistemic deschis în care a lucrat *IDEA* a tins astfel, în timp, să se precizeze în direcții autonome de lucru, pe termen lung: ontologie politică, marxism heterodox, pozitivism revoluționar, gândire decolonială, fenomenologie estetică, teoria critică a artei. Aceste direcții au fost aprofundate prin lucrul la Editura *Idea*. De asemenea, *IDEA* a făcut munca de baleiere a unor evenimente artistice relevante, atât din mediul local, cât și din cel internațional. În timp, intrarea în spațiul internațional și perspectiva asupra acestuia au devenit autonome, desprinzându-se de sensul „contemporaneității” definit în circuitul occidental. În fine, alăturarea „artă + societate” din titlatura revistei a produs în timp o bibliografie teoretică și repere artistice de sine stătătoare, care rămîn, sperăm, o sursă pentru noi esteze critice și liberatoare.

R. V.: Când *IDEA* a fost invitată să facă parte din proiectul *Magazines al Documenta*, a avut loc o discuție internă despre poziționarea revistei în regiune? Între timp, alte reviste din regiune au avut o existență mai scurtă sau au dispărut: din ce motiv a fost *IDEA* un proiect de mai lungă durată (în afara sprijinului financiar constant al firmei *Idea Design & Print*)? Ce a făcut *IDEA* să treacă peste diferitele momente de criză prin care trece, inevitabil, o asemenea instituție?

O. Ț.: Implicarea în *Magazines* a avut loc în 2006–2007, la apelul lui Cosmin Costinaș, care fusese redactor asociat al *IDEA* și lucra acum cu Georg Schöllhammer, coordonatorul proiectului *documenta Magazines*. Din partea mea, eu eram atunci în Statele Unite și funcționam tot ca redactor asociat, adică nu participam la ședințe, doar propuneam posibile teme, autori etc. Am participat la mai multe întâlniri internaționale unde am luat contact cu redactorii altor reviste – și a fost un proces din care am învățat multe, comparând scena revistelor de artă cu ceea ce știam din scena

tions which should protect it and offer it a territory of autonomy and relative protection (museums, theatres, publications...). There were however moments when different artistic genres or mediums were considered more suitable to express its “political or social purpose”, or a certain relevance it could have for a larger public than the specialized one. Interventions in public space in the 1990s, community art around the same time, monumental art in the socialist space, documentary theatre in the 2000s, relational and participative art throughout the last 25 years – they were all forms of investment in the potential of art to be critical, subversive or to act as a social bond; however, most often this came at a price, of art’s dependence (for its functioning and receiving) on its immediate production context. More recently, this conditioning is expressed through the questioning of artists’ legitimacy to approach certain topics, depending on their belonging to an identity (cultural, ethnic, of gender, etc.) or to a social class. I would say that despite the rejection of these kind of reflections surrounding the symbolic-ethical and social-cultural frames in which art is produced and presented (a rejection most often expressed from conservative retrograde positions and reducing the critique to a “politically correct” predicament), the idea of the political artist is maybe more relevant than ever and these reflections should occupy a central place in the current discourse about art. What I find that we have tried within *IDEA* is that this idea – of the political artist – doesn’t become prescriptive, doesn’t give in to an easy reductionism of the political to the themes in the artists’ works.

O. Ț.: At the local level, *IDEA* took up also on the mission of compensating certain shortcomings within the Romanian academic curricula and practice, things missing also from the discourses of the Romanian public sphere, by doing the work of introducing a number of references and bibliographies. *IDEA* translated for the first time in Romanian works as different as Walter Benjamin, Aby Warburg, Alain and Clement Greenberg, or from Ivan Illich, Oswald de Andrade, Luis Camnitzer, to Claire Bishop, from Reiner Schürmann, Eric Hobsbawm and Gérard Granel to Félix Guattari, Mike Davis, Silvia Federici and Walter Mignolo. On the long run, *IDEA* worked in an open epistemic field which was then specified in autonomous directions: political ontology, heterodox Marxism, revolutionary positivism, aesthetic phenomenology, decolonial thought, critical art theory. These directions were deepened by the work at the *Idea* publishing house. *IDEA* also tried to report on the relevant local and international artistic events. In time, the entry points and the perspective of the international space tended to become autonomous, delinking from the “contemporaneity” as defined in the Western circuit. Finally, the conjunction “arts + society” from the title of the magazine was productive, resulting in a theoretical bibliography and artistic references that will remain, I hope, a resource for future aestheses of criticism and liberation.

R. V.: When *IDEA* was invited to be part of the project *Magazines al documenta 12*, was there an internal discussion taking place about the magazine’s positioning in the region? Meanwhile, other magazines in the region had a shorter existence and some of them disappeared; what makes you think was the reason *IDEA* was a longer-term project (besides the constant financial support of *Idea Design & Print*)? What made *IDEA* go over the different moments of crisis that such an institution inevitably faces?

O. Ț.: *IDEA* got involved in *Magazines* in 2006–2007 at the invitation of Cosmin Costinaș, who had been associated editor of *IDEA* and was now working with Georg Schöllhammer, who was coordinating the project *documenta Magazines*. Back then I was in the United States and was also an associated editor, which meant that I did not participate to the editorial meetings, I was only proposing possible themes, authors, etc. I participated then to several international meetings where I got to know the editors of other art magazines, and I learned a lot from this process, comparing the scene of art magazines with what I knew from the academic and activist scenes (in the same time I was involved with the Romanian indymedia initia-

universitară și din cea activistă (în același timp eram implicat în Indymedia). Cred că *IDEA* nu era scutită de anumite limitări structurale ce caracterizau mai toată sfera publică a României, și, după cum începeam să învăț, regiunea, și care săreau în ochi, chiar și din simpla experiență de migrant est-european. Adesea, cei din Europa de Est erau prinși în problemele locale și păreau lipsiți de conștiință regională; vorbeau întruna numai de ei înșiși și nu prea aveau resurse de raportare la alte regiuni. Cumva s-a reconturat necesitatea revistei și a unei duble direcții critice, față de scena culturală românească și față de cea internațională. Altfel, cred că proiectul asociat al editurii, care implică din start eforturi cu bătaie lungă, a contribuit cu siguranță și la supraviețuirea revistei pe termen lung, precum și relațiile între redactori.

R. V.: Care a fost primul *statement* când *Balkon* a devenit *IDEA*? Ce a rămas pînă azi din acele principii fondatoare? Era vorba de o poziționare față de alte reviste de artă/teorie din acel moment?

ALEXANDRU POLGÁR: N-a existat o „declarație de principiu” oficială. Mi se pare că am decis foarte conștient să nu avem așa ceva. Mai degrabă, programul era revista însăși, nu doar *IDEA*, ci *IDEA artă + societate*, cu cele șase rubrici ale sale:

- *arhivă* (teorii contemporane ale artei);
- *galerie* (o lucrare artistică originală, pe 20 de pagini, creată de un artist invitat și coordonată de un curator din partea revistei);
- *scenă* (critică de artă a unor expoziții sau lucrări selectate);
- *insert* (o altă lucrare artistică, dar aceasta trebuia să fie detașabilă de revistă și era creată fără un curator care s-o coordoneze);
- + (*între-le* dintre artă și societate, *articulația*, efecte plastice în structurile sociale și politice, efecte politice în structurile artistice și pariul formulei pe care o propunem „adunînd” arta cu societatea) și, în cele din urmă,
- *verso* („cealaltă parte a artei” – teorie politică și socială, filosofia contemporană a politicii).

Într-un sens, expresia „artă + societate” este prima noastră declarație programatică. În patru ani de *Balkon*, care au însemnat pentru noi să lucrăm în mod strict ca o revistă de artă contemporană, am conștientizat oarecum că arta nu poate fi înțeleasă și deci interpretată fără politica și societatea contemporană. Doar pe un fundal social-politic recunoscut ca atare și cu claritate putea să transpară eficacitatea artei (ca artă). Sarcina noastră, așa cum o înțelegeam eu, era să eliberăm caracterul politic al artei prin compararea acesteia din urmă cu societatea. Dacă adăugăm la asta nevoia unei emancipări colective în sens socialist sau comunist, obținem *IDEA artă + societate*. Pentru mine, principiile noastre rămîn valabile și astăzi, evident. Problema pentru noi, cred, nu era în primul rînd aceea de a ne poziționa în raport cu alte reviste. Am vrut să introducem – în România, dar și în conversația mai largă (chiar dacă nu tocmai globală) – anumite teme și anumiți gînditori și, într-o anumită măsură, am reușit.

R. V.: Iată un citat: „[...]” e din nou necesar să definim poziția avangardei în artă. Arta își dobîndește perspectiva istorică doar coordonîndu-se cu apariția unei avangarde politice globale și teoria relevantă care o descrie pe aceasta. În ultimii ani, mișcările radicale de protest au dezvăluit poziții fundamentale noi. Pentru noua avangardă artistică, aceste mișcări constituie referințe politice. Astfel a fost atmosfera în timpul Revoluției, iar acum, din nou, senzația de schimbare – socială, vizuală și politică – e peste tot, e în aer” (D. Vilensky, „What is to be Done? (editorial)”, *Chto Delat?*, nr. 1, Sankt Petersburg, 2003). Consideri că *IDEA* e, în acest sens, o revistă de avan-

tive). I think *IDEA* was not spared of certain structural limitations characterizing the Romanian public sphere at large, and actually the whole region, as I was to learn. These limitations were quite striking, even when seen from the simple experience of an East-European migrant. Often, the East Europeans participants were enmeshed in their local problems and seemed to lack regional consciousness; they were talking only about themselves and their resources of relating to other regions were sparse. Somehow, the purpose of magazine was reshaped in a double critical direction, towards the Romanian cultural scene as well as the international space. Other than that, the personal relationships between the editors, as well as the associated project of the publishing house, which entails from the outset efforts set in the long run, contributed to the survival of the magazine.

R. V.: What was the first statement when *Balkon* turned into *IDEA*? What is still holding today from those founding principles? Did you at that time position yourselves towards other magazines of art/ theory?

ALEXANDRU POLGÁR: There was no formal “first statement”. I think we even made a point of not having a first statement. The statement was the journal itself, not simply *IDEA*, but *IDEA arts + society*, with its six sections:

- *archive* (contemporary art theory);
- *gallery* (a piece of original artwork on 20 pages by an invited artist and curated);
- *scene* (art criticism of selected exhibitions or works);
- *insert* (another artwork, but this one must be detachable from the journal and is not curated);
- + (the *in-between* art and society, the *jointure*, plastic effects in social and political structures, political effects in artistic structures, and the wager of the formula we propose by adding “arts” and “society”) and, finally,
- *verso* (“the other side of art” – political and social theory, contemporary philosophy of politics).

In a way, the phrase “arts + society” was our first statement. In four years of *Balkon*, which meant for us to work as a strictly contemporary art journal, we kind of realized that art cannot be understood, and thus interpreted, without contemporary politics and society. Only against a clearly acknowledged social-political background, art’s value (as art) can shine through. Our task, as I understand it, is also to release art’s political character through its addition to society. Add to this the need for a collective emancipation in a socialist or communist sense, and you will get *IDEA arts + society*. To my mind, our principles stand to this day. The matter for us, I believe, was not primarily that of positioning ourselves amongst other journals. We wanted to bring in – to Romania, but also into the larger (if not exactly global) conversation – a certain number of topics and thinkers, and to a certain extent we managed to do this.

R. V.: Here is a quote: “. . . it is again necessary to define the avant-garde position in art. Art gains its historical perspective only in coordination with the appearance of a global political avant-garde and the relevant theory that describes it. In recent years, radical protest movements have revealed fundamentally new positions. For the new artistic avant-garde, these movements provide political reference points. Such was the atmosphere at the time of the Revolution, and now, again, the inescapable sensation of change – social, visual and political – is in the air.” (D. Vilensky, “What is to be Done? (editorial)”, *ChtoDelat?*, no. 1, St. Petersburg, 2003). Do you consider in this sense *IDEA* as an avant-garde magazine? Over the years, did you follow if there was an influence that *IDEA* exercised – on the art scene, on the critical left, on students, etc.?

A. P.: To my mind, *IDEA arts + society* shall not be considered properly speaking an avant-garde magazine, but rather an informative, almost educational (or pedagogical) project that tries to report on the state of certain topics, while also encouraging (giving room for

gardă? De-a lungul anilor, ai urmărit influența exercitată de *IDEA* – asupra scenei de artă, a sîngii critice, a studenților etc.?

A. P.: În ce mă privește, *IDEA artă + societate* n-ar trebui considerată, în mod propriu-zis, o revistă de avangardă, ci mai degrabă un proiect de informare, aproape educativ (sau pedagogic), care încearcă să „dea raportul” despre starea anumitor teme, în timp ce încurajează (făcîndu-i loc efectiv) un anumit tip de producție artistică. Oricum, înainte de toate țelul e acela de a găsi, pe atotcuprinzătorul ocean al redundanței informaționale, mici insule de ceva ce ar trebui numit semnificativitate politică (în mod clar specializată și/sau partizană).

R. V.: Nu îmi amintesc dacă a fost declarat oficial undeva în revistă, însă argumentul, formulat mai demult, era că atunci cînd s-a schimbat din *Balkon* în *IDEA*, revista nu a încercat „doar” să se raporteze la un context al artei contemporane (dată fiind lipsa acestuia), ci să îl creeze. În acest sens, cred că rămîne valabil și e important să ne vedem pe noi înșine, în continuare, ca o platformă ce avansează lucrurile. Chiar dacă avangarda a eșuat odată cu restul proiectului modernist – parțial meritat –, relația sa cu arta, știința și chiar proiectele politice utopice merită investiții intelectuale, emoționale și economice. În acest sens vorbeam și de influența revistei, ca loc din care oamenii (considerați statistic sau nu) nu doar află ce s-a mai întîmplat în lumea artei și teoriei contemporane, ci întrevăd ceea ce va veni, adică direcții de gîndire, mai degrabă decît preziceri estetice.

O. Ț.: În retrospectivă, la nivel personal, revistele sînt „locul de lucru” unde m-am simțit cel mai acasă, cel mai liber, mai mult decît în universitate – de la *Philosophy & Stuff* și *IDEA la CriticAtac* și *LeftEast*. În general, continui să cred în revistă ca instituție a modernității ce își asumă și face parte din viața culturii, mai degrabă decît din partea de muzeificare, categorisire („curent”), repere fundamentale etc. Mă refer la acele reviste, grupări sau forumuri colective ce au de fapt o anumită putere de a socializa probleme și un anumit etos, chiar dacă operează într-un cîmp contracultural restrîns și chiar dacă tind mereu să fie prinse între critica propriului grup și invocarea unui colectiv general („le peuple qui n’existe pas encore”). Cam în același sens văd și legătura dintre revistă și avangardă. Cea din urmă – nu ca încercare de a te situa pe culmea modernității, de a produce noul nou, de a fi punctul de vîrf pe care ceilalți nu pot decît să îl urmeze, ci ca exercițiu de situare și percepere a zonelor problematice, de trecere dintr-o epistemă în alta, din cea în care sîntem la modul colectiv în cea care se profilează sau poate cea în care am vrea să fim, tot la modul colectiv, dincolo sau în opoziție față de raporturile cristalizate de forțe. Iar revista – ca loc de trecere sau punct de frontieră între zona academică, disciplinară, plus cea de galerii și instituții, pe de o parte, și societate, de cealaltă. La mijloc, redacția, lucrătorii, colaboratorii și publicul fidel al revistei. Sigur că *IDEA* nu e *Iskra* lui Lenin – concepută în Siberia, scrisă la München, tipărită ilegal la Chișinău și distribuită de o rețea de agenți fideli în tot imperiul. Dar nu am nicio îndoială că revista *IDEA* a contribuit la introducerea unor teme, referințe, nume și chiar direcții de problematizare, atît în zonele sîngii intelectuale românești, cît și în mediile artei vizuale. E o chestiune ce poate fi evidențiată la nivel documentar. Dar *IDEA* nu a fost niciodată un grup omogen. Iar recepția are propria sa dinamică – chiar dacă sînt de acord că nu am știut întotdeauna ce e de făcut cu ea. De partea lui, Greenberg a definit în 1969 „arta bună” în primul rînd în opoziție cu arta politică sau, să zicem, superficial politică (ce produsese „artă proastă”), dar și din solidaritate conservatoare cu formalismul elitist, promovat de altfel de establishmentul nord-american. Revista *Artforum* devenise în acei ani, în cea mai bur-

a certain type of artistic production. However, first of all the aim is to find in the all-encompassing ocean of informational redundancy small islands of some sort of (admittedly rather specialized or partisan) political relevance.

R. V.: While I don’t remember if it was anywhere stated officially in the magazine, there was this point made long time ago, that when it shifted from *Balkon* to *IDEA*, the magazine did not try “just” to report on a context of contemporary art (given the lack thereof), but also to create it. In this sense, I think it’s still valid and important to see ourselves as a platform for moving things forward (as much as the avant-garde was left to fail together with the rest of the modernist project, partially of course deservedly, it still needs to be considered in relation to art, science and even utopian political projects, as something worthy of intellectual, emotional and economic investment). When speaking of the magazine’s influence, I meant it also in this way, as a place where people (whether we talked to them in a statistic way or not) could find not only what has happened (in the world of contemporary theory and art) but also get some glimpses of what was yet to come, as directions of thought rather than aesthetic predictions.

O. Ț.: Personally, looking back, the journals are the “workplace” where I felt at home and free, more so than the university: from *Philosophy & Stuff* and *IDEA arts + society* to *CriticAtac* and the project of *LeftEast*. I still believe in the magazine as an institution of modernity that takes part in the cultural life, rather than museifying, categorising (“current”), or setting fundamental references. I’m thinking of those journals, groups or collective forums that have a certain power of socializing problems, as well as a certain ethos, even if they work in a restricted countercultural field, and even if they tend to get caught in the criticism of their own group, always invoking a more general collective (“le peuple qui n’existe pas encore”). I see the relationship between the magazine and the avant-garde along the same lines: not as an attempt to be on the cusp of modernity, to produce the new new, to be the very top that others can only follow. Rather, as a conscious situation (and training of perception) in the problematic areas, crossing from one episteme to another, from where we are in a collective sense, to what is looming or maybe where we want to be, also collectively, beyond or in opposition to the crystallized relations of power. In this sense, the magazine is a place of crossing or a borderline between the disciplinary academic areas, the galleries and institutions, on one side, and the society, on the other. In the middle are the editors, the workers, the collaborators and the faithful audience of the journal. Obviously, *IDEA* is not Lenin’s *Iskra* – which was conceived in Siberia, written in Munich, printed illegally in Chișinău and distributed by the network of loyal agents throughout the empire. Yet, I have no doubt that *IDEA* contributed to the introduction of themes, references and even directions of problematization, both in areas of the Romanian intellectual left, and in the visual arts. It is a matter of documentary evidence. And yet, *IDEA* was never a homogenous group. Furthermore, the reception has its own dynamics and sometimes we did not know what to do with it. For his part, Greenberg defined “good art” in 1969 firstly in opposition to political art, or let’s say the superficially political art (which had produced “bad art”), but also from a conservative solidarity with the elitist formalism which was also promoted by the North-American establishment. During those years, the *Artforum* magazine had become, in the most bourgeois manner, the place where Greenberg’s ambiguities were used to pronounce judgments of taste, with a clear role on the art market. In counter-reaction, the journal *October*, with Rosalind Krauss on its frontispiece (who had written first in *Artforum*), broke with the “quality judgments” of Greenberg, considering that their bourgeois foundations were always coming on top. *October* self-identified then as a journal “at the forefront of art criticism and theory” (and thus in the avant-garde). In our region, the relations between visual arts, theory and politics were set on a different ground in the years 1990–2000. If *IDEA* tried to relate to “good art”, it did so in its own context,

gheză manieră, locul din care ambiguitățile lui Greenberg erau folosite pentru emiterarea unor judecăți de gust, cu rol clar pe piața artei; în contrareacție, revista *October*, avînd-o în frunte pe Rosalind Krauss (care se afirmase de altfel în *Artforum*), s-a rupt definitiv de „judecățile de calitate” ale lui Greenberg, considerînd că ceea ce primează în acestea sînt în primul rînd fundamentele burgheze, și a pus accentul tocmai pe teoria critică, autodefinindu-se ca fiind „at the forefront of art criticism and theory” (în fruntea criticii de artă și a teoriei, și prin aceasta în avangardă). Cred că, în zona noastră, relația între artă vizuală, teorie și politică s-a reconfigurat în anii 1990–2000 pe baze diferite: dacă *IDEA* a încercat să se raporteze la „arta bună”, a făcut-o în context propriu, unul pe care parțial și l-a creat, într-un sens antiburghez și antiestetizant. Dar aș vrea să văd care ar fi *October*-ul său. Poate că a inter-nalizat astfel de diferențe în contradicțiile interne.

R. V.: Senzația de schimbare de care vorbea Dima pare a fi din nou acută, la o sută de ani de la Revoluție, însă avangarda politică se aliază mai degrabă la extrema dreaptă, iar arta și cultura rămîn fără puteri în fața complexului militar-economic ce formează azi prezentul și pune în pericol viitorul. Cum raportăm azi *IDEA* la această senzație a schimbării, cum ne mai vedem în rolul de deschizători de drumuri – mai încercăm să găsim căi alternative, ne mai pasă de vocabularele avangardei, mai căutăm istorii alternative pentru a propune alte interpretări ale prezentului?

A. P.: În confuzia politică generală, a ne pune în scenă ca deschizători de drumuri (către ce?) pare a fi doar o gesticulație ridicolă. În locul acesteia, ar fi mai degrabă munca dificilă și cronofagă a comprehensiunii cît mai precise a diverselor contexte în care ne mișcăm.

O. Ț.: La nivel conceptual, revista propune în primul rînd deschideri, introduceri, și abia secundar substanțializări. Partea a doua se articulează în direcțiile de cercetare pe termen lung ale revistei, mai greu descifrabile la prima vedere, și prin lucrul la editură, însă asta e o altă discuție. Or, într-o societate profund dominată de ideologii reacționare, cu o lume universitară marcată de decadența disciplinară, sînt importante gesturile de deschidere și pionierat și practicile artistice neornamentale și neilustrative, ce constituie tocmai acțiuni de teoretizare sau problematizare în cîmp deschis, nedisciplinar (chiar dacă vin cu propriile protocoale) și, mai mult, sînt legate de materialități. În același timp – și aici fac legătura cu *Chto Delat* și Dimitry Vilensky –, lumea instituționalizată și capitalizată a artei a acumulat puterea de a absorbi și de a expune orice expresie sau chiar orice gest problematic, de unde și importanța a ceea ce aș numi socializarea hibridă a practicilor artistice, în și în afara circuitelor artei, în galerie, dar și în legătură cu un proces de comunizare. Pe lîngă aceasta, avangarda modernistă era atașată de ideea de eveniment, de ceea ce ar deschide către un nou viitor (inclusiv în gestul revistei *October*, numită *după* revoluție), la rîndul său imaginat ca prezent etern, sub numele unei utopii moderniste, și aici văd o diferență majoră față de situația noastră, direct relevantă pentru rolul de „deschizători”. Sînt de acord cu Dima atunci cînd sugerează că e necesară o anumită modestie, de atenție și cultivare a relației cu mișcări sociale sau politice; sînt de acord și cu sensibilizarea pentru timpul revoluției, pentru necesitatea unui salt, contra gradualismului liberal occidental, însă cred că ceea ce poate fi deschis e doar trecutul, precedența al cărei potențial, distrus sau limitat de modernitate, rămîne încă a fi actualizat.

Revenind la revistă, atunci cînd munca de pionierat se estompează, abia se deschide, la nivel local, lucrul la substanțializare și comunizare. Iar asta include și revizitarea propriei istorii, anume prin punerea sa în relație cu alte istorii. După 50 de numere, revista trebuie cu atît mai mult să își asume acel rol de interpelare a jucăto-

namely a partially self-created context, and in an anti-bourgeois and anti-aestheticizing sense. Yet, I would like to see what *IDEA*'s *October* would look like. Maybe we internalized such differences in our internal contradictions.

R. V.: The sensation of change Dima was mentioning seems to be again very acute 100 years after the Revolution. Only that the political avant-garde seems to be all aligned rather to the far-right, and art and culture are rendered impotent in front of the military-economic complex that is now shaping the present and endangering the future. How do we relate *IDEA* today to this sensation of change, do we see ourselves as path-openers, do we try to find alternative paths, do we care at all about avant-garde vocabularies, are we looking at alternative histories in order to propose different readings of the present?

A. P.: In the general political confusion, staging ourselves as path-openers (to what?) seems just a ridiculous gesticulation. Instead, there is the essentially time consuming and difficult work of understanding as accurately as possible the various contexts in which we are moving.

O. Ț.: At the conceptual level, the magazine proposes mainly openings, introductions, and only secondarily substantializations. The latter part is articulated in the long-term research directions of the magazine, less visible upon first sight, and through the work at the publishing house – but this is a different discussion. Or, in a society deeply dominated by reactionary ideologies, with universities affected by disciplinary decadence, the gestures of opening and pioneering are very important. Equally important are the artistic practices which are not ornamental and not illustrative, constituting on the contrary actions of theorizing or problematizing in an open, non-disciplinary field (even if they come with their own protocols), and furthermore, they are intrinsically linked to materialities. In the same time – and here I make the connection to *Chto Delat* and Dimitry Vilensky – the institutionalized and capitalised world of art has accumulated the power of absorbing and exhibiting any expression or problematic gesture. This makes necessary what I would call the hybrid socialisation of artistic practices: within as well outside the art circuits, within the gallery as well as in relation to a process of communisation. Besides this, the modernist vanguard was attached to the idea of the event, to that which opens towards a new future (even in the gesture of the *October* journal, named *after* the revolution). At its turn, the new future is imagined as an eternal present in the name of a modernist utopia. And here I see a major difference to our situation, with direct consequences on the role of “pathbreakers”. I agree with Dima when he suggests that a certain humbleness is needed, by paying attention and cultivating relations with social and political movements; I concur also with the sensibility for the time of the revolution, with the necessity of a leap, against Western liberal gradualism; yet I think that what can be opened is only the past, potentials which are destroyed or limited by modernity, and which remain to be actualized. Coming back to the journal, when the pioneering work fades away, what is opening is the work at communisation and substantialisation. And this includes revisiting one's own history, by relating it to other histories. After 50 issues, the magazine has to assume a position of interpelating Western players and local artists seen on the local and international scenes. I think that this is our situation: from making openings, to assuming trajectories. And yet the work at clarifying the context and the fundamental principles cannot be abandoned.

* * *

A. P.: Why did you become an artist? You applied to Art College seven years in a row; what was that ambition?

TIMOTEI NĂDĂȘAN: My first impulse is to answer: I don't know; not even today. I don't know, that is, I cannot make sure whether at that point I knew or not what I want to be or to do with this... I cannot answer today

rilor occidentale și a artiștilor locali ce se văd pe scene locale și internaționale. Cred că aceasta e situația noastră: trecerea de la deschideri la traiectorii asumate; cu precizarea că munca de clarificare a contextului, a principiilor fundamentale, nu poate fi abandonată niciodată.

* * *

A. P.: De ce te-ai făcut artist? Ai dat la Arte șapte ani la rînd. Ce a fost ambiția aia?

TIMOTEI NĂDĂȘAN: Primul impuls e să răspund: nu știu nici acum. Nu știu, în sensul că nu-mi pot da seama foarte bine dacă atunci știam sau nu ce vreau să fiu sau ce vreau să fac cu asta... Nu pot să răspund astăzi la o întrebare ce privește o decizie luată acum 40 de ani. Desigur că la acea vîrstă și în acel context recunoști anumite capacități pe care le ai și îți propui să le cultivi. Și cu cît e mai greu, cu atît parcă ți se pare că e mai valoros ceea ce obții, iar îndrîjirea și ambiția sînt mai puternice. Pentru că, ce ai de cucerit, e un lucru greu de atins. Apoi simți intuitiv că prin asta cauți ceva, un ceva care să te ajute să vezi lumea altfel. Să o înțelegi. Acum știu că lucrurile apar mai ales cînd nu cauți nimic. Dar atunci... căutam cu înverșunare, cu ațta dăruire, cu ațta entuziasm... Da, am intrat la facultate la a șaptea încercare. Nu cred că e aici locul unei discuții despre mecanismele ce stăteau în spatele încercărilor de admitere la facultățile de artă în acea epocă, dar ce este de amintit aici e că, pentru mine, faptul că am intrat atît de tîrziu a fost benefic. Eram, încă nu chiar matur, dar ceva mai pregătit pentru ceea ce urma să fac acolo.

A. P.: De ce nu mai ești astăzi artist (dacă nu mai ești)? De ce te-ai lăsat de Universitatea din Cluj?

T. N.: Și trec anii, tot lucrezi, cauți, bîjbîi, ajungi să obții performanțe, o anumită recunoaștere (aici mă gîndesc la numeroase participări la expoziții internaționale, de genuri diferite, și multe foarte prestigioase) și, din cînd în cînd, cînd vraja sau amorțeaia dată de intensitatea lucrului și căutării cedează, îți dai seama că, de fapt, ești dezamăgit. Că nu ai găsit ce ai vrut de fapt să găsești. Și te întrebi: ce dracu' am căutat? Sau nu am căutat adecvat? Că mijloacele, uneltele folosite nu m-au ajutat. Și dacă ești onest cu tine însuți și, desigur, dacă ai și puterea să decizi că trebuie făcut ceva, că așa nu mai poți continua... eu am decis să mă opresc. Să iau o pauză. Cu siguranță că a fost decisiv momentul 1989. Acea schimbare radicală care ne-a obligat să vedem lumea altfel, să ne vedem pe noi înșine altfel și să ne confruntăm cu multiple posibilități. Și cum '89 m-a surprins ca angajat al Academiei de Arte Vizuale din Cluj, prima și cea mai la îndemîină ocazie mi s-a oferit sub forma unei activități pedagogice. Întotdeauna am crezut că am ceva talente pedagogice. În perioada studenției, atelierul meu era un punct de atracție pentru mulți studenți. Și asta nu pentru că aș fi fost un mare talent și, astfel, un model de urmat. Nu am crezut asta niciodată. Ca dovadă că lucrăm cu înverșunare, de zece ori cît alții. Colegii mei sau alți studenți erau interesați mai ales de un anumit patos al meu, de un anumit fel în care lucrul nostru putea primi anumite înțelesuri. Și mai ales de a putea pune în valoare munca noastră. Atelierul meu era un fel de birou unde informațiile circulau și se adunau. Unde puteai să afli cînd și cum ai putea trimite lucrări la diferite expoziții, mai ales internaționale. Și astea se întîmplau în perioada cea mai dificilă a dictaturii, 1983–'89. Acea perioadă mi-a consolidat intuiția că aș putea fi un bun pedagog. De altfel, chiar în primăvara lui 1989 am primit o invitație de la Universitatea de Artă din Lahti, Finlanda, ca lector la un curs de un an, la clasa de afiș. Desigur că nu am reușit să obțin avizele de la Ministerul Educației, chiar dacă rectorul de atunci al Institutului, Mircea Bălău,

to a question concerning a decision made 40 years ago. Of course, at that age and in that context one recognizes certain abilities one has and aims at cultivating them. The harder you can reach it, the more valuable the result, while determination and ambition are stronger. For what one is supposed to conquer is hard to obtain. Then you intuitively feel that through this you search for something, something that helps you see the world in a different way. To understand it. Now I know that things appear especially when you are not looking for anything. But then... I was searching fiercely, devotedly, enthusiastically... Yes, I got admission after the 7th attempt. I don't believe this is the place for a discussion about the mechanisms behind attempts at getting admission to art colleges in that era, but I would remark still that, for me, the fact that I got in so late was benefic. I was, if not fully grown-up, at least better prepared for what I was going to do there.

A. P.: Why are you no longer an artist (if you aren't)? Why did you give up on the Art Academy in Cluj?

T. N.: Years are passing by, one works, searches, gropes, arrives to attaining results, a certain recognition (I have in mind here participation to many international exhibitions, of very different genres and quite a few rather prestigious) and every now and then, when the magic or anesthesia given by the intensity of the work and of the search stop, the realization of disappointment kicks in. That one did not find what one was searching for. And the question appears: what was I searching for? Did I not search the right way? That the means or the tools used did not help. And if one is honest with him- or herself, and, of course, if one has the power of deciding that something must be done, that things cannot go on like that... I decided to stop. To take a break. Certainly, the 1989 moment was decisive. That radical change obliged us to see the world in a different way, to see ourselves in a different way, and to meet many opportunities. Since 1989 has caught me as an employee of the Visual Arts Academy in Cluj, the first and the most tangible opportunity has been offered to me in shape of a pedagogical activity. I always thought that I have certain pedagogical talents. During my student years, my studio was a point of attraction to many students. Not because I would have been a great talent and, as such, a model to be followed. I never believed this. As a proof, I was working with determination, ten times more than the others. My colleagues or other students were especially interested in a certain pathos of mine, in a certain way whereby our work could receive various meanings. And especially in ways whereby we could make our work valuable. My studio was a sort of office where pieces of information were circulating and gathering. Where one could find out when and how one could send works to various exhibitions, especially international ones. This was happening in the most difficult time of the dictatorship: 1983–1989. That period consolidated my intuition that I could become a good pedagogue. In fact, precisely in the spring of 1989 I have received an invitation from the Lahti Art University in Finland to be a lecturer for one year in the poster class. Of course, I have never managed to obtain the necessary permissions from the Ministry of Education, even though the then rector of the Institute, Mircea Bălău, gave me his full support. Immediately after the revolution, the entire effervescence from the Institute and the hopes related to it made me renounce an attempt at remaking the links with the Lahti University, and, even though things in Cluj were not going at the speed and parameters desired by me, I decided to try contributing to the construction of a pedagogical structure in art education that would be efficient and up-to-date. Up-to-date, that is, taking as a model institutions of art education that were paradigmatic for Europe in that time. But I failed. That is, I have managed to do a lot of things with my students, but I failed to contribute to the changing of structures. And, after one year, I left. I left with the thought of building an alternative pedagogical institution. And there was something else as well: I was convinced that in the world that was “opening up” at that point, the true things, those that have a stake, those that would imply creativity, would not happen at that point in the realm of art.

mi-a acordat tot sprijinul. Imediat după revoluție, toată efervescența din Institut și speranțele legate de ea m-au făcut să renunț la o încercare de a reînoda legăturile cu Universitatea din Lahti și, chiar dacă lucrurile nu mergeau la Cluj tocmai în ritmul și parametrii doriți de mine, am decis să încerc a contribui la construirea unei structuri pedagogice de învățământ artistic eficient și adus la zi. Adus la zi, adică luînd ca modele instituții de învățământ artistic paradigmatic în Europa acelor ani. Dar nu am reușit. Adică am reușit să fac multe împreună cu studenții mei, dar nu am reușit să contribui la schimbarea structurilor. Și, după doar un an, am plecat. Am plecat cu gîndul să construiesc o instituție alternativă de învățământ.

Și a mai fost ceva: eram convins că în lumea care se „deschidea” atunci, lucrurile adevărate, cu miză, cu implicarea creativității, nu se împlău atunci în domeniul artei. Nu în arta așa cum se practica atunci. Aveam un puternic sentiment că revoluția a adus de fapt, în domeniul instituțional al artei din România, mai degrabă ocazia unei restaurații. A unei restaurații pentru toți cei care, frustrați fiind de imposibilitatea de a accede la structurile de putere și de influență din perioada dictaturii, doreau acum să se afirme, dar tot în cadrele și structurile moștenite. Cei mai mulți dintre ei nu înțelegeau schimbarea de paradigmă adusă de revoluția duchampiană, deci...

A. P.: De ce te-ai apucat de finanțat manifestații artistice la Casa Tranzit și cum ai ajuns de aici la a face o revistă?

T. N.: Gîndul că aș putea face cîndva o școală alternativă a fost motivul principal al plecării mele de la Academia de Arte Vizuale (așa se chema atunci Universitatea de Artă și Design de acum), unde eram asistent. Mi-am dat seama că, pentru a împlini acest vis al meu, era nevoie de o sursă de finanțare substanțială, permanentă și controlată de mine, ca să o pot pune la dispoziția proiectului. Am plecat de la Academie în 1991, la începutul anului universitar. În 1998, Idea Design & Print, firma fondată de mine, era deja suficient de puternică pentru a-și asuma implicarea în proiecte culturale. Atunci, în cadrul Fundației Tranzit, unde eram, de scurtă vreme, coordonator de programe de arte vizuale, și împreună cu Alexandru Antik, am derulat cîteva proiecte curatoriale: TRAN(zit)FORMATION, instalații, video și performance (1998), Artiști din Republica Moldova (1999) etc. Mi-am dat însă seama că acestea costau foarte mult, aveau un impact relativ restrîns la public și necesitau o infrastructură și o logistică destul de serioase. Un proiect desfășurat pe termen mai lung și cu o frecvență rezonabilă nu era sustenabil în lipsa unei cofinanțări. Or, atunci nu aveam soluții pentru asta. Pe de altă parte, mi-am dat seama că ar trebui să fac ceva care să se lege mai mult de ceea ce eu știam să fac bine: arta tiparului. În perioada scurtului pasaj curatorial mi-am făcut relații cu cei de la *Balkon* Budapesta și, pentru că admiram ceea ce făceau ei, le-am propus un parteneriat: să facem o revistă soră, *Balkon Cluj*, care să apară trimestrial. Chiar dacă pomeam cu un handicap uriaș, pentru că nu aveam o pregătire în zona istoriei și criticii de artă, cu un curaj care astăzi îmi pare o nebunie, am hotărît: da, asta voi face. Această decizie îmi folosea pe trei paliere: mă provoca intelectual; îmi permitea să desfășor pe termen lung un proiect care să modeleze scena de artă, iar ca produs tipografic servea ca marcatîng pentru tipografie. Spre deosebire de revista din Budapesta, care apărea lunar, noi ne-am propus să apărem trimestrial. Asta ne-a obligat la o ajustare a conceptului revistei. Dar nu numai aceasta – ci și inconsistența scenei artistice a acelor ani. Am început proiectul împreună cu Alexandru Antik. După ce am lucrat aproape o jumătate de an la primul sumar și am început traducerile, ne-am izbit de dificultatea lucrului cu textul. Atunci l-am cooptat în redacție pe Alexandru Vlad și, la propunerea lui Vasile Ernu, care luca pe atunci la Fundația Tranzit, pe Alexandru Polgár.

Not in art as practiced at that point. I had a strong feeling that, in the institutional realm of art in Romania, revolution has brought, in fact, rather the opportunity of a restoration. A restoration for all those who, being frustrated by the impossibility of accessing power and influence structures under the dictatorship, now desired to assert themselves, but still in the inherited frames and structures. Most of them would not understand the paradigm change brought by Duchamp’s revolution, therefore...

A. P.: How come that you started financing art events at the Tranzit House in Cluj? And how did you arrive from here to creating a journal?

T. N.: The thought that at some point I would be able to create an alternative school was the main reason of leaving the Visual Arts Academy (this is how they called then the current University of Art and Design), where I was an assistant professor. I realized that, for making this dream of mine come true, there was a need for a substantial source of funding, permanent and controlled by me, in order to be able to use it for the project. I left the Academy in 1991, at the beginning of the academic year. In 1998, Idea Design & Print, the firm I established, was strong enough to get involved in cultural projects. At that point, within the Tranzit Foundation, when I was for a rather short period of time a coordinator of visual arts programs, I organized together with Alexandru Antik several curatorial projects: TRAN(zit)FORMATION, installations, video and performance (1998), Artists from the Republic of Moldova (1999), etc. But I realized that these were quite expensive, with a relatively narrow impact with the public and required quite serious infrastructure and logistics. A longer term project, with a reasonable periodicity, was impossible in lack of some co-financing. At that time I had no solution for this. Besides, I realized that I would need to do something more related to what I knew how to do well: the art of typography. During this short curatorial activity, I established connections with the *Balkon* magazine from Budapest, and because I was admiring what they were doing, I proposed a partnership to them: to create a sister-magazine in Cluj, also called *Balkon*, to be published four times a year. Even though I started with a huge handicap, since I was not trained in art history and criticism, with a courage that seems foolish today, I decided that this is what I am going to do. This decision was useful to me on three different layers: it provoked me intellectually; it allowed me to develop on the long term a project that could model the art scene, while as a typographic product it served as a marketing for our typography. In contradistinction to *Balkon* Budapest, which was a monthly, we appeared every trimester. This pushed us to adjust the concept of the magazine. In fact, this was not the only reason – there was also the inconsistency of the artistic scene of those years. I started the project with Alexandru Antik. After working for almost half a year on our first issue and starting the translations, we got confronted with the difficulties of working with the text. It was at that point that we co-opted in the editorial board Alexandru Vlad and, to the proposition of Vasile Ernu, who was then working for the Tranzit Foundation, Alexandru Polgár. After a series of phases of adjustments and conceptual clarifications – the improvement of editorial abilities, the cooptation of Attila Tordai-S. (7th issue), and the leaving of Alexandru Antik and Alexandru Vlad (10th issue) – we arrived to a formula that has functioned until our 13th issue. Then came the “jump” to *IDEA arts + society*. The clarifications that I mentioned led not only to more accurate versions of our columns, but also pushed us to transgress certain limits that made problematic the utilization of the *Balkon* name. The establishment in 2001 of Idea Design & Print Publishing has contributed to this shift supposing new collaborators and new horizons of interest.

O. Ț.: Maybe we should recall that moment from 1999, the debate about criticism and contemporary culture organized by Lia and Dan Perjovschi at CasaTranzit, where we met for the first time. Me and Duși [Alexandru Polgár] were invited as *Philosophy & Stuff*. Attila [Tordai-S.] was there as *Studio Protokoll*. Tim [Nădășan] was *Balkon*. The room was full. As I’m sure you remember, the discussion was ...

După mai multe etape de ajustări și clarificări conceptuale, îmbunătățirea capacităților editorial-redacționale, cooptarea lui Attila Tordai-S. (numărul 7) și plecarea lui Alexandru Antik și Alexandru Vlad (numărul 10), am ajuns la o formulă care a funcționat pînă la numărul 13. Apoi a venit „saltul” la *IDEA artă + societate*. Clarificările de care am amintit au dus nu numai la limpezirea secțiunilor revistei, dar au forțat și trecerea dincolo de limite, ceea ce făcea problematică denumirea *Balkon*. La această schimbare a contribuit și faptul că la începutul anului 2001 am înființat Editura Idea, cu noi colaboratori și noi orizonturi de interes.

O. Ț.: Cred că ar trebui să amintim acel moment din 1999, dezbaterea despre critică și cultură contemporană organizată de Lia și Dan Perjovschi la CasaTranzit, la care ne-am întîlnit inițial. Eu și Duși [Alexandru Polgár] fusesem invitați ca *Philosophy & Stuff*. Attila era prezent din partea Studio Protokoll. Tim din partea *Balkon*. Sala era arhiplină. După cum sînt sigur că vă amintiți, discuția a fost... animată, a mers în direcții neprevăzute de organizatori, inclusiv momentul zero, cînd Doina Cornea a părăsit sala trîntind ușa, acuzîndu-mă de neocomunism, dar a funcționat, cred, ca anunțare pe scena clujeană a prezenței unui nou suflu critic, ca să zic așa, care refuza orice identificare a criticii cu anticomunismul și susținea necesitatea refondării culturale contemporane pe alte baze critice. Mai important, cred că în discuția și discuțiile ce au urmat aceluia moment zero ne-am regăsit unii pe alții – chiar dacă eu, imediat după aceea, mi-am început periplul de migrant.

A. P.: Ce este pentru tine această revistă (inițial, îți reamintesc că vorbeai de un hobby, apoi am apreciat cu toții – mă rog, unii dintre noi – procesul de învățare în care ne-a antrenat *IDEA*, a ști-ul pe care ea îl implică dacă o faci „din interior”, cum se zice)? Ce ți se pare că ai învățat și bănuiesc că încă mai înveți din acest proces?

T. N.: Unii dintre foștii mei colegi, sau vechi cunoștințe, mă întrebă chiar și acum, după mai bine de 30 de ani: De ce te-ai lăsat de artă? Păi, nu m-am lăsat de artă; decît de iluzia că aș putea face artă, artă de calitate. Tot cu arta mă ocup, dar într-un alt mod. Felul în care o chestionez, caut să înțeleg lumea astfel, îmi procură o satisfacție deosebită. Inițial, la debutul proiectului, desigur că am pus accentul pe plăcerea lucrului, pe bucuria descoperirii, și ca să fiu și onest, în lipsa calificărilor riguroase academice, mi-am autoîncadrat demersul ca pe un *hobby*. Și mai era ceva: un puternic sentiment că nu trebuie să fac nimic ca pe o datorie sau misiune. Chiar dacă țin în continuare la aceste „încadrări” pe care mi le-am impus, lucrurile au evoluat înspre o profesionalizare și o încercare de a-l lua în serios pe cititorul pentru care se derulează acest proiect. Odată cu decizia de a face această revistă, totul s-a schimbat pentru mine! Felul în care trebuie să te organizezi, să te ții la curent cu viața artistică, să citești enorm (și nu numai strict în domeniul artei, domeniul de interes al revistei), să concepi, mereu creativ, sumare care, în primul rînd, sînt o provocare pentru tine și colegi, să le stăpînești, ca apoi să le poți livra... mereu să te reinventezi... și fără pauze! Și mai ales să lucrezi cu un colectiv. Cu oameni care au perspective diferite asupra domeniului, viziuni diferite asupra lumii, agende diferite, strategii și urgențe diferite. Caractere diferite...E muncă... E fascinant!*

A. P.: Ce fel de perspectivă oferă asupra lumii s-o privești ca redactor *IDEA*?

T. N.: Pentru mine, lucrul la revistă a fost ocazia vieții! Nu numai că am crescut intelectual; nu numai că am ajuns la o înțelegere la alt nivel a domeniului artei. Dar, mai ales, mi-a oferit căi spre înțelegerea lumii pe care altfel nu cred că le puteam avea. Vorbesc la plural, pentru că vreau să accentuez caracterul dinamic al acestor înțele-

animated, and went in unexpected directions for the organizers, including the zero moment when [anticommunist dissident] Doina Cornea left the room banging the door, accusing me of neo-communism. Yet, the event announced the coming on the Cluj scene of a new critical breath, to put it this way, one that was refusing to conflate criticism with anticommunism and argued for the necessity of reshaping contemporary culture on different critical grounds. More importantly, I think that we found each other in the debate and the conversations that followed the zero moment – even if immediately afterwards I had to start my journeys as a migrant.

A. P.: What is this journal for you (at the beginning of our collaboration, I simply remind this, you were speaking of a hobby, and then all of us – or, at least, some of us – appreciated the process of learning in which *IDEA* involved us, the “to know” implied by creating this magazine from the “inside”, as they say)? What do you think you learned and, I assume, still learn in this process?

T. N.: Some of my ex-colleagues or old acquaintances still ask me, after more than 30 years, why I decided to leave art. Well, I did not quit art; I only quit the illusion that I could make art – good art. Art is still part of my professional life, but in a different way. The way I interrogate it or I try to understand the world in this way gives me a special satisfaction. Initially, at the beginning of the project, I placed, of course, the emphasis on the pleasure of work, on the joy of discovery, and, to be honest, in lack of rigorous academic qualifications, I framed my practice as a hobby. And there was also something else: a strong feeling that I must not do anything as a duty or a mission. Even though these self-imposed “framings” are still important to me, things have evolved towards a professionalization and an attempt at taking seriously the reader for whom this project exist. With the decision of making this journal, everything has changed for me! The way in which one shall organize daily routines, to keep oneself updated with art life, to read a lot (and not only about art, which is still the main topic of the journal), to conceive always creatively tables of contents that are a challenge for a group of colleagues, to control these questions, so that you can provide some answers... to always re-invent yourself... and without breaks! And especially to work with a collective. With people who have different perspectives on the realm of art, different visions of the world, different agendas, different strategies and emergencies. Different characters... This is a lot of work! It is fascinating!*

A. P.: What sort of perspective do you have on the world as an editor of *IDEA*?

T. N.: For me, working on this journal has been the chance of a lifetime! Not only that I grew intellectually, not only that I reached an understanding at a different level of art as a realm. First of all, it offered me ways of understanding the world that I could not have accessed in any other way. I use the plural, because I would like to emphasize the dynamic character of these understandings. It is something that I see also at my colleagues. The way in which we are always careful to not slip in a sectarian way of understanding things. The way in which those who were trained as artists learn from those who were trained as philosophers the rigor, the speculation with a method, and, conversely, how “philosophers” learn from artists how to see art or how to be curators – this is not only fascinating, but a very efficient method of working, too.

A. P.: How do you choose “what to be”? How do you select topics, texts? Which “logic” do you follow?

T. N.: The virtue of this project is that it expresses a group thinking. Even though a member has his or her own interests or agendas, the way these come into the picture, shared with all, and then in debates, negotiations and responsibility, makes the individual authorship of each editor or member to be improved, without losing anything of the individual effort or contribution. I do not wish for anything else

geri. Acest lucru îl observ și la colegii mei. Felul în care, mereu, sîntem atenți să nu alunecăm în vreun fel sectar al înțelegerii. Felul cum cei cu formație de artiști învață de la cei cu formație filosofică rigoarea, speculația cu metodă, și, invers, cum învață „filosofii” de la artiști cum să vadă arta, sau cum să „facă” pe curatorii, nu e doar fascinant, ci și o metodă de lucru eficace.

A. P.: Cum alegi „ce să fie”? Cum selectezi tematici, texte? Care e „logica” urmată de tine?

T. N.: Virtutea acestui proiect este că exprimă gîndirea unui grup. Chiar dacă fiecare membru are interese proprii și o agendă proprie, felul cum acestea se pun la bătaie, la comun, și apoi prin dezbateri, negocieri și asumări devin expresia grupului, face ca auctorialitatea individuală a fiecărui redactor sau autor să fie augmentată, prin acest demers, nimic din efortul individual nu se pierde, ci, odată intrat în lucru, iese îmbunătățit. Nu îmi doresc altceva decît ca acest atelier să funcționeze și pe mai departe. Pentru că odată cu dislocarea redactorilor din Cluj (și asta s-a întîmplat deja de ani buni) și felul în care lucrăm face obiectul dezbaterilor noastre; adică ce e de făcut ca să îmbunătățim mecanismul în care dezbaterile noastre pot funcționa cel mai bine? Pentru că asta e „motorul” nostru și este important ca el să funcționeze cît mai bine...

O. Ț.: Identitatea vizuală a revistei și Editurii *IDEA* a fost de la bun început foarte importantă, ceea ce eu unul nu am înțeles inițial, dar am pus-o în legătură, de-a lungul anilor, cu o anumită atitudine față de munca la proiect și raportarea la lumea înconjurătoare, și am văzut-o influențînd alte edituri sau reviste. Poți povesti pe scurt geneza ei, în contextul propriei tale evoluții de artist?

T. N.: Da, de la început s-a vrut o identitate specifică. Pe de-o parte, una foarte clară; pentru că eu înțeleg designul în primul rînd ca ordonare a materialelor. În al doilea rînd, în forme cît mai simple, chiar minimaliste. Într-o lume în care haosul vizual domnește pretutindeni, dar mai ales la noi, aceste intenții ne ajutau nu numai să avem o identitate foarte clară și solidă, bine articulată, dar și să ne desprindem de acest background năclăit, turbure, să arătăm foarte diferit. Apoi această idee aproape că se desprindea firesc din conținuturile și conceptualitatea proiectului *IDEA*. Eu pornesc, întotdeauna, de la materialele cărora trebuie să le dau formă. Ele trebuie să sugereze soluții formale, și nu invers; adică nu încerci să formatezi cu idei preconcepute, străine de ceea ce ai de pus în formă.

Și, nu în ultimul rînd, așa cum bine ai observat, de-a lungul carierei mele de designer grafic, m-am tot îndepărtat de presiunea de a-ți exprima prea accentuat formele personale și cele aflate la modă, adesea în detrimentul punerii în valoare a materialelor de pus în formă, căuțînd și uneori găsind forme extrem de simple la prima vedere, dar în același timp foarte complexe în subtilitatea lor. Necazul e că marea majoritate nu are răbdarea să caute și să găsească aceste relații, articulații subtile. Și rămîne cu impresia de arid, uscat, sec... obișnuit fiind să fie asaltat cu forme abundente. De foarte multe ori sînt șocat să văd cum tineri designeri (desigur, talentați) înghesuie într-o publicație aproape tot ce știu sau au văzut recent, de parcă ar fi ultima lor șansă de a arăta ce știu să facă. În schimb, dacă te uiți la publicații premiate la concursuri de design de carte, nu soluțiile-șoc sînt cele apreciate, ci coerența cu care sînt folosite cîteva elemente formale și, desigur, acuratețea și simplitatea unor idei generate de acest mod de lucru. Șocul, desigur, e bine-venit, dar doar dacă rezultă dintr-un asemenea mod de lucru. Eu cred că influența identității noastre vizuale nu a venit neapărat din recunoașterea valorii sale estetice, ci mai degrabă ca un

but for this laboratory to keep on functioning. For, since quite many editors moved from Cluj (and this happened quite a few years ago), the way we work is part of our debates; that is, what is to be done to improve the mechanism in which our debates could function optimally? For this is our “engine”, and it is important for it to function well...

O. Ț.: The visual identity of the *IDEA* magazine and publishing house was from the outset very important. In the beginning I did not get that, but eventually I related it to a certain attitude towards the work at this project and the relation to the surrounding world. I’ve also seen it influencing other magazines and publishing houses. Can you talk about its genesis, in the context of your own evolution as an artist?

T. N.: Yes, since the very beginning the intention was to create a very specific identity. On the one hand, an identity that is very clear; for I understand design first of all as an ordering of materials. On the other hand, I used the simplest forms, even minimalist ones. In a world where visual chaos reigns, but especially in our country, these intentions helped us not only to have a very clear and solid, well-articulated identity, but also to differentiate ourselves from a muddy, fuzzy general background, and to look very differently. On the other hand, this thought resulted almost naturally from the contents and the conceptuality of the *IDEA* project. I always start with the materials I have to put in shape. They should suggest formal solution, and not conversely; that is, one must not try to format something with preconceived ideas, which are strange from what is to be put in shape. Not last, as you aptly noticed, in my career as a graphic designer, I kept on distancing myself from the pressure of expressing too emphatically my personal forms and those in fashion, which often disadvantage the materials to be put in shape, searching for and sometimes finding forms that are very simple at first sight, but simultaneously very complex in their subtlety. The trouble is that the vast majority do not have the patience of looking for and finding these subtle relations and articulations. This is why they remain with the impression of something arid, dry, bony or thin... being used to the assault of abundant forms. Often I am shocked to see how young designers (talented, of course) stuff in one publication almost everything they know or have recently seen, as if this was their last chance to show what they can do. Instead, if you look at prize winner publications in book design competitions, not the shock-solutions are those appreciated, but the coherence with which somebody uses a few formal elements and, of course, the accuracy and simplicity of thoughts generated by this way of working. The shock, of course, is welcome if it stems from such a way of working. I believe that the influence of our visual identity has not necessarily come from the recognition of its aesthetic value, but rather as an act of associating it with a certain success, and the intuition that this type of identity can serve as a tool of marketing.

O. Ț.: So what generated your insistence on minimalism and conceptualism in design, and what have been the most difficult challenges for you while working at the journal?

T. N.: Besides those mentioned, it is certainly something that comes from my education and options... “The most difficult challenges”? They have nothing to do with the visual identity!

A. P.: What do you want, what do you desire from this magazine?

T. N.: First of all an intellectual provocation. Then an occasion of joy. To be a political gesture and, last but not least, an opportunity for an increment of knowledge.

A. P.: What do you think *IDEA* should be in the future, since we are going to renounce a column (“scene”) and you confessed that you see column “+” as somewhat “unfunctional”, so to speak? (I can say that I am kind of weighing even the phrase “art + society”... Perhaps we should re-listen a little that saying of Victor Burgin...)

gest de asociere cu un anumit succes și intuiția că acest tip de identitate poate servi ca vehicul de marketing.

O. Ț.: Ce a generat insistența ta pentru minimalism și conceptualism în design și care au fost provocările cele mai dificile în munca la revistă?

T. N.: Pe lîngă cele amintite, desigur că e ceva ce vine din educația și opțiunile mele... „Provocările cele mai dificile”? Nu au fost, în niciun fel, cele de natura identității vizuale!

A. P.: Ce vrei, ce-ți dorești de la această revistă?

T. N.: În primul rînd o provocare intelectuală. Apoi un prilej de bucurie. Să fie un gest politic și nu în ultimul rînd o ocazie pentru un spor de cunoaștere.

A. P.: Ce crezi că trebuie să fie *IDEA* pe viitor, dat fiind că urmează să renunțăm la o rubrică („scena”) și ai mărturisit că nici rubrica „+” nu ți se pare „funcțională”, ca să zic așa? (Îți mărturisesc că mie și sintagma „artă + societate” îmi dă de gîndit... Poate că ar trebui reascultată un pic zicerea aia a lui Victor Burgin...)

T. N.: În ordine tehnică, de structură și conținuturi, revista, ca orice organism viu, e bine să se adapteze la contexte, la agenda dezbaterilor, la provocările actualității, la realitățile proxime și la presiunea schimbărilor globale. La începutul anilor 2000, atunci cînd SCENA locală era extrem de anemică și foarte dezorientată, era firesc să încercăm, prin rubrica dedicată, să prezentăm modele de practică artistică și instituțională, cu scopul de a contribui la profesionalizarea scenei, la structurarea ei. Cu timpul, scena locală s-a dezvoltat intens, iar noi ne-am redus numărul de apariții. Atunci cînd o revistă apare semestrial e foarte greu și puțin credibil să te poți raporta la o scenă în mod adecvat. Apoi, constrîngerile de ordinul spațiului alocat ne obligau la o selecție care de multe ori ne punea în dificultate. În schimb, înlocuirea rubricii SCENA cu un fel de ATELIER, unde vom găzdui dezbateri asupra unor expoziții, prezentarea a cum se face un proiect artistic, laboratorul intern al unei manifestări sau al unui proiect ș.a.m.d., creează oportunitatea ieșirii din disconfortul facerii unei rubrici, în începutul unui demers care, ca orice început, este o provocare și este asociat cu entuziasmul. În ceea ce privește rubrica „+”, ea funcționează deocamdată. Dar numai atîta timp cît sintagma „artă + societate” îi dă legitimitate. În funcție de ce va rezulta din regîndirea sintagmei, vom vedea și rolul, oportunitatea acestei rubrici...

A. P.: Ce rezultate te aștepți să producă *IDEA*? Ce înseamnă pentru tine arhiva efec-tivă pe care o lasă în urmă revista? Și există artiști care apreciază deja acest aspect...

T. N.: Poate că sună fals și chiar ciudat: nu mă aștept la nimic! Adică acest demers nu funcționează pentru mine nicidecum ca o investiție, în care bați ceva și te aștepți să producă ceva mai mult decît ai băgat. Mie îmi ajunge să fac lucruri de care să fiu mulțumit, ca noi să fim mulțumiți, și asta nu are cum să nu intereseze și pe alții. Și dacă mai și produce „rezultate”, atunci cu atît mai bine! Cu siguranță arhiva constituită de revistă e cel mai bun lucru pe care îl face revista ca produs public. De aceea lucrăm, deja de mai bine de un an, la un alt site al revistei, mai adaptat media-lității internetului și mai funcțional pentru folosirea arhivei, ca să o putem pune mai bine în valoare. Sper să îl terminăm odată cu finalizarea acestui număr.

* * *

T. N.: In its technical order, structure and content, the journal, as any kind of live organism, is better to adapt to the context, to the agenda of debates, to the challenges of present times, to proximal realities and the pressure of global changes. At the beginning of the first decade of this new century, when the local SCENE has been very anemic and disoriented, it was natural to present, in a dedicated column, models of art and institutional practice with the goal of contributing to the professionalization of the scene, to its structuring. In time, the local scene has developed intensely, and we reduced the number of our issues per year. When a journal appears once every six months, it is very difficult and not very credible to have an adequate relationship with a scene. Then, the pressures of the allotted editorial space obliged us to make a selection that often created difficulties. Instead, replacing the column SCENE with a sort of WORK-SHOP, where we will host debates about certain exhibitions, the presentation of how an artistic project is made, the internal laboratory of a manifestation or project, etc., creates the opportunity of stopping the discomfort of making this column, at the beginning of an operation that, as any beginning, is a challenge and associates with a certain enthusiasm. As to the column “+”, for now it functions. But only as long as the phrase “arts + society” legitimizes it. According to what will result from re-thinking this phrase, we will see the role and opportunity of this column...

A. P.: What results do you expect *IDEA* to produce? What is the meaning of the material archive that the journal leaves inevitably behind? There are artists who already appreciate such aspects, too...

T. N.: It might sound untrue and even strange: I do not expect anything! That is, this activity does not function for me as an investment in which you participate and you expect that it produces more than what you placed in it. To me it is enough to make things with which I and we can be content, and this cannot be uninteresting to others either. And if it produces also some “results”, it is for the better! Certainly, the archive constituted by the journal is the best thing that the journal does as a public product. This is why we work, since more than one year, on a new website of the journal, more adapted to the medium of the internet, and more functional in the utilization of the archive, to make it even more valuable. I hope to finish this work as soon as we are done with the current issue.

* * *

T. N.: You have become lately an established, high caliber artist. This was not the case when you were invited to be an editor of *IDEA arts + society*, starting with our 20th issue. That is, in 2005. How did your condition as an artist go along with the specificity of our work together? Dominique Gonzalez-Forster says in an interview that “dialogues in which differences are bigger end up being more productive than dialogues with artists who always arrive to a similar language”. What was inciting and attractive to you in joining an editorial board made of people with different formations?

CIPRIAN MUREȘAN: First of all, in 2005, *IDEA arts + society* was the only and the most important institution dealing with contemporary art in Cluj (and in Romania). Anyways, it was the one closest to me, as an alternative to what the Art University could offer at that point, that is, a sort of total confusion about what is good/bad in art, etc. Thus, the invitation to be in the editorial board was something that I did not even dream about at that time, a surprise even, for I have seen myself very immature and unsure, not only from a “theoretical” point of view, as regards my theoretical education, but also artistically. I was in the middle of various searches; I had a few attempts at doing art in the past two years and that was it. I was a bit afraid/intimidated by my colleagues. Attila helped me with the “integration”. Anyways, I was in a state of great excitement. I worked in groups also before, but with artists close to me, with whom, as you reminded us, I had a rather similar language. In the great mechanism of the editorial board, I had a timid presence, and the help

T. N.: Tu ești de-acum un artist consacrat și de mare anvergură. Nu a fost așa când ai fost invitat să fii redactor, odată cu numărul 20. Adică în 2005. Cum s-a împăcat condiția ta de artist cu specificul lucrului nostru în comun? Dominique Gonzalez-Foerster spune într-un interviu că „dialogurile în care diferențele sînt mai mari sîrșesc prin a fi mai productive decît dialogurile cu artiști care ajung întotdeauna la un limbaj similar”. Ție ce anume ți s-a părut incitant și atrăgător în a te alătura unei redacții în care lucrau oameni de formații diferite?

CIPRIAN MUREȘAN: În primul rînd, în 2005, *IDEA artă+societate* era singura sau cea mai importantă instituție care se ocupa cu arta contemporană în Cluj (și în România). Oricum, era cea mai apropiată mie, ca opțiune alternativă la ceea ce oferea Universitatea de Artă pe atunci, adică un fel de confuzie, o derută totală despre ce e bine/rău în artă etc. Astfel încît invitarea mea în redacție a fost ceva ce nu visam la timpul respectiv, o surpriză chiar, pentru că eu mă vedeam foarte necopt și nesigur, nu doar din punct de vedere „teoretic”, al pregătirii mele teoretice, ci și artistic. Eram în căutări, avusesem cîteva încercări de a face artă în ultimii doi ani, și atît. Eram un pic speriat/intimidat de colegi. Attila m-a ajutat mult cu „integrarea”, oricum eram foarte emoționat. Lucrasem și înainte în grupuri, dar cu artiști apropiați mie, cu care, după cum amintești, aveam un limbaj destul de similar. În mecanismul mare al redacției știu că aveam o prezentă timidă, iar ajutorul a venit cînd mi-ai clarificat „task”-urile: în mod principal să mă ocup de rubrica „insert”.

T. N.: Cred că mai știu ce înseamnă să lucrezi ca artist. Dar lucrul la revistă e oricum diferit. Cum se împacă cele două? Condiția ta de artist a influențat, cu siguranță, lucrul în redacție. Dar invers?

C. M.: Un pas mare pentru lucrul la revistă a fost cînd mi s-a cerut primul text (foarte scurt, de altfel). M-a ajutat Adrian T. Sîrbu, mi l-a redactat și mi-a dat foarte mare încredere asta; tu și Attila mi-ați dat comentarii foarte bune, a fost un baraj sau un blocaj pe care l-am trecut atunci. Dar astea sînt detalii personale, eu cred că cel mai important a fost să colaborez cu oameni cu care, chiar dacă nu-i înțelegeam sau nu mă înțelegeau perfect, încercam să problematizăm ceva. Cum am fost eu învățat la școală, era un mod de a continua formal ceva pînă la esență sau măiestrie, astfel încît să devină ceva aproape inuman, excepțional. La *IDEA* am revenit pe pămînt, cumva.

T. N.: Multă lume crede că a face o revistă înseamnă în primul rînd să pui la bătaie un arsenal teoretic. Revista noastră nu este doar un forum unde se dezbate probleme (teoretice), ci, prin felul în care sînt articulate și puse în formă rubricile, dar și prin modul în care lucrăm noi împreună, ea seamănă de multe ori cu un proiect artistic. Știu că multă lume nu citește revista, chiar deloc (o știu de la cîțiva artiști apropiați), și totuși ține s-o cumpere, s-o aibă, s-o pună pe raft și de acolo s-o mai scoată și s-o poată răsfoi... s-o privească mai degrabă ca pe un artefact. Tu ce părere ai despre asta?

C. M.: Împreună cu Mircea Cantor, Gabriela Vanga și Nicolae Baciuc am început și noi publicația noastră, *Version*, prin 2001–2002 (nu mai știu), pe care la început ne-ai ajutat chiar să o distribuim. Atunci o consideram un „proiect artistic”, poate și pentru simplul și banalul motiv că toți eram artiști și era ca o scuză cumva, dacă nu ne ieșea, că nu sîntem redactori, ci artiști. Revista *IDEA* era însă ceva mult mai complex, de altă anvergură. În cazul *Versionului*, toți aveam aceeași vîrstă și același bagaj informațional, era o chestie plată cumva, unde acționam foarte intuitiv. În cazul *IDEA* nu era așa. Contribuția tuturor a fost foarte diferită, știu că pe Attila tot tim-

came when my tasks were clarified: mainly, to deal with the “insert” column.

T. N.: I believe I still know what it means to work as an artist. But working on a journal is, however, different. How can you match the two? Your condition as an artist certainly influenced your work in the editorial board. But what about the other way around?

C. M.: A big step in the work for the journal was the first time when I had to write a text (a very short one, by the way). Adrian T. Sîrbu helped me; he edited the material for me and gave me a great confidence; you and Attila made a few very good comments; it was an important barrier or blockage that I passed at that point. But these are personal details. I believe that the most important was to collaborate with people with whom, even if our comprehension of each other was not perfect, we tried to problematize something. As I was taught in school, this was a way of continuing something formally to the essence or mastery, so that it becomes something almost inhuman, exceptional. At *IDEA* I came back to Earth, somehow.

T. N.: Many people believe that creating a journal means first of all to mobilize a theoretical arsenal. Our journal is not only a forum where (theoretical) questions are debated, but often, by the way in which columns combine with each other and are put in shape, but also by how we work together, the journal resembles an artistic project. I know that many people do not read the journal, at all. I could say (I know this from a few artists who are close to me), but they keep on buying it all the same, just to have it on their bookshelves, to take it out from time to time and to browse through it... to look at it as to some “artifact”. What do you think about that?

C. M.: Together with Mircea Cantor, Gabriela Vanga and Nicolae Baciuc, we also started our own publication called *Version*. This was around 2001–2002 (I no longer know the exact date). At the beginning, you helped us with the distribution. At that point we considered it an “artistic project”, perhaps also for the banal reason that we were all artists, and it was kind of an excuse, if it would not work, it was because we were not editors, but artists. The *IDEA* journal was, however, something much more complex, of a different caliber. In the case of *Version*, we all had the same age and the same informational baggage, it was somehow a flat thing, where we acted very intuitively. With *IDEA* things were different. Everybody’s contribution was very different; for instance, I know that I have always seen Attila as somebody who told what time it was, for he was very connected at the time with the international scene. After this, the expansion of the editorial board and of the cities where editors lived (Raluca in Bucharest and Ovidiu in Chișinău) changed a little the dynamics of the journal; I can notice the stronger emphasis placed on the local scene.

T. N.: One of your preoccupations as an artist is to overlap, in layers, sequences from different realities. And you achieve a drawing that is very specifically yours, but which encompasses many elements, while keeping them recognizable. Taken from others. When we were working well together, I was thinking of your technique. I would like to say that our work leaves somehow a trace, a particular texture... How would you comment on this?

C. M.: I began this series of overlapping drawings, to put it this way, copying art albums, usually as an alternative approach, from a different perspective, to art history. In a way my intention is to englobe everything, but also to destroy, to cover things until they are fouled. I wonder if in this way it would be still tempting to compare my work with work on the journal?

T. N.: When I refer to your work technique, in comparison with ours, I do not think at what you suggest to be “destroyed and fouled” in what you englobe. No. When I speak of “our trace” I think of what we put together and what comes out is neither altered, nor destroyed.

pul îl vedeam ca pe cineva care regla ceasul, de exemplu, el fiind pe vremea aceea foarte conectat la scena internațională. După asta, lărgirea redacției și a „punctelor de lucru” (Raluca la București și Ovidiu la Chișinău) a schimbat un pic dinamica revistei, eu observ accentul mai mare pus pe scena locală.

T. N.: Una dintre preocupările tale în plan artistic e să suprapui, în straturi, secvențe ale unor realități diferite. Și obții un desen care-i foarte specific al tău, dar care înglobează și lasă recunosibil tot ce ai înglobat. Luat de la alții. Cînd lucrăm bine împreună, m-am gîndit la tehnica ta. Vreau să spun cu asta că lucrul nostru lasă cumva o urmă, o textură aparte... Cum comentați?

C. M.: Am pornit seria asta de desene suprapuse, să le numim astfel, copiind albume de artă, de obicei, ca o abordare alternativă, din altă perspectivă, a istoriei artei. Într-un fel intenționez să înglobez totul, dar și să distrug, să acopăr pînă se îmbîcnesc lucrurile. Așa ar mai fi tentant oare să comparăm munca mea cu lucrul la revistă?

T. N.: Eu cînd mă refer la tehnica ta de lucru, în comparație cu a noastră, nu mă gîndesc la ceea ce tu sugerezi a fi „distrus și îmbîcșit” din ceea ce înglobezi. Nu. Cînd spun „urma noastră” mă gîndesc că ceea ce punem laolaltă și ceea ce iese nu e nici alterat și nici distrus, ci iese ceva nou din înglobarea a tot ceea ce am pus împreună. Altfel spus: lășăm urme îmbogățite.

C. M.: Da, am înțeles. Doar că, pentru mine, la începutul preocupărilor mele ca artist, care coincid cumva cu începutul revistei, în scena de artă era un fel de atmosferă destul de negativă, deprimantă. *IDEA* a apărut cumva cu scopul de a face ordine în lucruri, de a pune pe o direcție confruntarea scenei cu arta contemporană. Or, eu, prin desenele mele, doresc să creez sau să redau confuzia.

T. N.: Problematizarea desfășurării ședințelor/întîlnirilor noastre a fost mereu în miezul dezbaterilor noastre. Felul în care ne adunăm, dezbaterem, facem brainstorming, punem laolaltă și la bătaie idei, texte, nume... Și asta pentru că sîntem conștienți, ca tine, de felul nostru de a lucra și apoi de exprimare. Și mereu căutăm soluții, pentru că niciodată nu sîntem mulțumiți. Nu o dată m-am gîndit la dinamica asta a timpului și spațiului pe care o implică ședințele noastre. Și ai conștientizat vreodată problematica pauzelor dintre ședințe, ca factor cel puțin la fel de important ca ședințele? A felului cum, de cele mai multe ori cînd ne blocăm, amînăm pe următoarea întîlnire. Punem accentul pe pauză ca interval de lucru individual, dar cu permanentă raportare la nevoia integrării în munca grupului.

R. V.: Din 2008, dinamica redacției s-a schimbat destul de mult prin faptul că aproape o treime din membrii redacției se aflau fizic în altă parte. Cred că nu putem vorbi despre redacție ca o entitate diafană, care propune subiecte de discutat și publicat și cade de acord prin simpla negociere a conceptelor și argumentelor. Membrii redacției aduc inevitabil în joc propriile preocupări, formații intelectuale și profesionale, apartenențe la alte grupuri și cercuri de idei, precum și propria lor istorie, văzută în paralel cu istoria revistei. Toate acestea generează atmosfera din redacție – chiar și atunci cînd ea este doar virtuală, o canalizează spre o direcție constructivă sau o deturneză către una care duce la amînarea deciziilor. Ședințele de redacție prin Skype nu mai sînt ceva ce putem blama ca o nefericită circumstanță ce ne împiedică să avem mai multă eficiență – ele nu sînt un accident sau un stadiu temporar, ci o caracteristică a modului în care producătorii culturali funcționează astăzi: lucrînd de oriunde există un device digital și o conexiune internet, sîntem disponibili ori-

but is something new resulted from the englobement of what we brought together. With other words: we leave enriched traces.

C. M.: Yes, I understood. Only that, for me, at the beginning of my activity as an artist, which coincides somehow with the beginning of the journal, in the art scene there was a rather negative, depressing atmosphere. *IDEA* has appeared somehow with the aim of putting some order into the things, of placing on a path the confrontation of the scene with contemporary art. While I, with my drawings, wish to create or present the confusion.

T. N.: The question of how editorial meetings take place was always in the middle of our debates. The way in which we gather, discuss, do the brainstorming, put together ideas, texts, names... And this because we are conscious, as you are, of our way of working and then of expression. We always look for solutions, because we are never content. I thought many times of this dynamic of time and space involved by our meetings. Have you ever realized the question of breaks between meetings as a factor which is just as important as the meetings themselves? Of the way in which, most of the time when we get blocked, we delay things for the next meeting. We put the emphasis on the break as an interval of individual work, but with a permanent need to integrate this work in that of the group.

R. V.: From 2008 the dynamics of the editorial team has changed quite a lot as almost a third of its members were physically in different places. I think we cannot speak of the editorial team as if it were an ethereal entity, which proposes topics to be talked and published and agrees through the simple negotiation of the concepts and arguments. The members of the team inevitably bring to the game their own preoccupations, intellectual and professional backgrounds, belongings to other groups and circles of ideas, as well as their own history regarded in parallel with the magazine’s history. All these generate the atmosphere during our meetings – even when these meetings take place in the virtual space –, they channel it to a constructive direction or hijack it to the postponing of decisions. The Skype editorial meetings are not something we can blame as an unfortunate circumstance preventing us from being more efficient – they are not an accident or a temporary stage, but a characteristic of the way in which cultural producers function today: working from wherever there is a digital device and an internet connection, we are available at any time and multitasking. The break is never a real break, it just fills the time between two meetings with a multitude of other events, tasks, misunderstandings, other delays and also, obviously, good ideas and dead-ends breakthroughs. Thus, it seems to me that the distances between us (physical and structural), as well as the breaks between the meetings, should be seen as a possibility rather than a disadvantage – the possibility to integrate different contexts in the magazine’s melting pot or to reflect more to the decisions we take. At the same time, we should of course not ignore this pressure of the present-already-future time, in which a printed magazine, arriving from another rhythm of work, reflection and consumption seems to have more and more difficulties to find a place. When many other magazines choose to keep just their online platforms, where they can adapt to the new economy of fast and short attention span, I think it’s important to relate to this challenge, trying to keep the receptiveness to our immediate surrounding, without giving up what defines us: the attachment to the visible materiality of written culture, as well as to the aesthetics of the object that lets itself looked into and read through a longer time, during which it can become a reference and create history.

T. N.: Ciprian, as a column editor, you propose projects for “insert”. We discuss them, as per usual, but we almost never asked: how do you choose these projects?

C. M.: I looked for projects, and not for authors. But this was not always successful. What I can say, looking back, is that when I got to the editorial board, projects were predominantly more directly criti-

cînd, facem multitasking. Pauza nu este de fapt niciodată o pauză reală, ea doar umple timpul dintre două ședințe cu o multitudine de alte evenimente, taskuri, neînțelegeri, alte amînări sau, evident, idei bune și rezolvări de impasuri. Sînt puține colective (mai ales editoriale) care să lucreze efectiv în același loc și într-un schimb constant de idei și reacții. Sigur că o apropiere mai mare între membrii redacției poate duce la o coeziune mai clară, dar cînd acest lucru nu e posibil trebuie să găsim alte soluții. Astfel, mi se pare că distanțele dintre noi (fizice și structurale), precum și pauzele dintre ședințe trebuie văzute ca o posibilitate mai degrabă decît ca un dezavantaj – posibilitatea de a integra contexte diferite în creuzetul revistei sau de a reflecta mai mult la deciziile pe care le luăm.

În același timp, există desigur această presiune a timpului prezent-deja-viitor, în care o revistă tipărită, provenind dintr-un alt ritm al muncii, reflecției și consumului, pare că își găsește din ce în ce mai greu locul. În condițiile în care multe alte reviste aleg să păstreze doar platformele online, unde se pot adapta noii economii a atenției rapide și scurte, cred că e important să ne raportăm la această provocare, încercînd să păstrăm receptivitatea față de imediatul nostru fără a renunța la ceea ce ne definește – atașamentul față de materialitatea vizibilă a culturii scrise, precum și față de estetica obiectului care se lasă răsfoit și citit și într-o durată mai lungă, în care poate deveni referință și poate crea istorie.

T. N.: Cipri, ca responsabil de rubrică, ne propui proiectele din „insert”. Le discutăm, ca de obicei, dar aproape niciodată nu am pus problema: în ce fel alegi tu aceste proiecte?

C. M.: Am căutat mereu să aleg proiecte, nu autori. Dar nu tot timpul am reușit. Ce pot spune, uitîndu-mă retrospectiv, e că atunci cînd am ajuns eu la redacție, proiectele erau predominant mai direct critice. Eu, nu neapărat programat sau rațional, am ales lucrări ce erau critice într-un mod mai subtil. De exemplu, pînă cînd am ajuns eu în redacție, îi aveam pe Vlad Nancă sau Nevin Aladag cu lucrări destul de directe: Vlad Nancă inversînd culorile steagului partidului comunist cu cel european și Nevin cu trei abțibilduri pentru textile, cu textul în Braille în limbile turcă, kurdă și germană. În selecția mea de inserturi, cum sînt cel al lui Răzvan Botiș, cu biletul doar dus spre Siberia, sau cel al lui Miklós Mécs, cu hîrtie mototolită confecționată prin metode origami, există cumva mai multă „poezie”.

T. N.: Țin minte că la conceperea unor sumare s-a pus problema unui dosar: „artistul ca muncitor”. Nu mai țin minte cum te-ai poziționat, dar, ca unicul redactor artist din grup, m-ar interesa punctul tău de vedere.

C. M.: Pentru mine aici e un pic mai complicat, pentru că generația mea a prins exact trecerea de la condiția artistului așa-zis „salariat” la ceva „nou” (un fel de „se descurcă fiecare cum poate”). Țin minte eforturile lui Alexandru Antik, de la sfîrșitul anilor nouăzeci, de a clarifica în cadrul UAP-ului problema pensiilor artistului. Pentru el, UAP-ul era instituția care avea grijă de artist înainte de revoluție. Acum, ca artist, e încă foarte neclar cum îți plătești impozitele pe venit, te duci la ghișeu și dau din umeri, trebuie să faci eforturi cu contabilii pentru a-i da de capăt. Și nu putem emite judecăți pe baza atenției colecționarilor străini pentru producția artistică românească din ultimii ani, în special pentru pictură, pentru că e doar un moment, care trebuie speculat de artiști, da, dar nu poate duce la nimic stabil. Să stai la mîna unor colecționari – asta nu e o rezolvare. Pe de altă parte, chiar și în cazul ăsta, în care avem o piață bună de artă, nu putem să nu observăm că în cele mai bune cazuri artistul cîștigă cam cît un IT-ist...

cal. I, not necessarily in a programmed or rational way, chose works that were critical in a subtler way. For instance, until I got to the editorial board, we had Vlad Nancă and Nevin Aladag with quite direct works: Vlad Nancă changing the colors of the flag used by the communist party with those on the European flag, and Nevin with three stickers for textiles, with a text in Braille in Turkish, Kurdish and German. In my selection for the “insert”, such as the one of Răzvan Botiș, the one-way ticket to Siberia, or that of Miklós Mécs, with a piece of paper rumbled through origami methods, there is somehow more “poetry”.

T. N.: I remember that at some point we discussed the possibility of creating a dossier of texts about the “artist as a worker”. I do no longer remember exactly your position, but as the only artist in the group, I would be interested in your point of view.

C. M.: For me it is a bit complicated, because my generation has caught a transitional moment in the condition of the artist from that of a “wage-worker” to something “new” (a sort of “everybody survives as they can”). I remember the efforts of Alexandru Antik, at the end of the 1990s, to clarify within the Artists’ Union the question of retirement funds for artists. For him, the Artists’ Union was the institution taking care of artists before the revolution. Now, as an artist, is still very unclear how one can pay taxes on income; one goes to their office and they don’t know what to do; one must do a lot of work with bookkeepers to clarify things. And we cannot make appreciations based on the relatively recent attention of foreign collectors for Romanian artistic production, especially for painting, since it is a moment that must be speculated by artists, it’s true, but it cannot lead to anything stable. To totally depend on collectors is not a solution. On the other hand, even in this case, in which we have a good market for art, we cannot ignore that in the best of cases the artists gain pretty much the same as an IT specialist...

T. N.: We chose to place on the cover of this issue a quotation from the intervention demanded from Ion Grigorescu. Leaving aside the reason of this choice, one of its consequences would be that you are the only artist among us and it would be desirable to not avoid the provocation. You are the most caught in the constraints of the market and of the specific cultural industry. Besides many exhibitions and projects you must also participate to art fairs, exhibitions of your galleries, etc. What is your relationship with these aspects? And, of course, how do you see the question of the money involved in this market?

C. M.: Unfortunately, the constraints from before were replaced by the constraints you mention. We do no longer have censorship, politically dictated art, abusive and whimsical acquisitions by the Artists’ Union, nobody is obliged to make portraits of Ceaușescu – things that people have complained about after the revolution. Now you have “free market”, which involves different compromises; those mentioned by you or a job as a designer; alternatively one can start a private business, if one cannot manage to get hired in the corrupt educational system. These are personal solutions leading to the preservation of the situation. But it is not clear: do we speak of Romania or in general? In Romania, there is no market yet for contemporary art, just as there is no system of institutions for it. In the way I interpret the quotation from Ion Grigorescu, he chose the black sheep, the people of the journal, but it is related rather to his experience and generation. Journals have played and still play a role in manipulating the art market, especially if we think of *Flash Art* and *Art - forum*. But here, in our geographical area, it would be exaggerated to give ourselves such a great importance.

O. Ț.: What prompted you to make the passage in your work from critical diagnosis and condensation at the symbolic level, to becoming an artist who intoxicates himself with the archive and re-produces the concept?

T. N.: Am ales să punem pe coperta acestui număr citatul ales din intervenția solicitată lui Ion Grigorescu. Nu discutăm aici rațiunea alegerii de a-l pune pe copertă, dar una din consecințe ar fi că tu ești singurul artist dintre noi și ar fi de dorit să nu eviți provocarea. Ești cel mai prins în constrîngerile pieței și ale industriei culturale specifice. Pe lîngă multe expoziții și proiecte trebuie să participi și la tîrguri de artă, expoziții ale galeriștilor tăi. Cum te raportezi la toate acestea? Și, desigur, cum vezi chestiunea banilor puși în joc pe această piață?

C. M.: Din păcate, constrîngerile de dinainte au fost înlocuite cu constrîngerile de care amintești tu. Nu mai avem cenzură, artă dictată politic, achiziții abuzive și aiurea ale UAP-ului, nu mai e obligat nimeni să îl picteze pe Ceaușescu, lucruri de care toată lumea se pîngea după revoluție. Acum ai „piață liberă”, ceea ce înseamnă alte compromisuri, cele amintite de tine, sau un job de design, eventual îți deschizi o afacere privată, dacă nu reușești să te angajezi în sistemul corupt din învățămînt. Sînt rezolvări personale care duc la perpetuarea situației. Dar e confuz – vorbim de România sau în general? Nu există încă în România o piață pentru artă contemporană, după cum nu există nici un sistem de instituții de arta contemporană. După cum interpretez eu citatul amintit, Ion Grigorescu a ales oile negre, oamenii revistei, dar e un pic relaționat cu experiența și generația lui. Revistele au jucat și joacă un rol în manipularea pieței de artă, dacă ne gîndim la *Flash Art* sau la *Artforum*. Dar aici, în zona noastră geografică, ar fi exagerat să ne dăm așa o mare importanță.

O. Ț.: Cum ai făcut trecerea de la diagnostic critic și condensare la nivel simbolic, la artistul care se intoxica cu arhiva și re-produce conceptul?

C. M.: Cred că am început la un moment dat să recuperez ce nu am reușit să studiez și să acumulez în anii de învățămînt inutil. Am făcut-o pe cont propriu după și am căutat metode exagerate și paradoxale de a acumula și a apropria, nu la nivel simbolic ca la început (în *Leap into the Void after 3 Seconds* sau în lucrarea după cea a lui Catellan).

O. Ț.: Lucrările tale din ultima perioadă necesită o muncă foarte intensă. O etică a muncii de artist?

C. M.: Eu cred că e vorba de o etică a muncii în general. Nu cred că artiștii ar trebui să fie mai responsabili sau mai puțin responsabili decît restul lumii. Mai mult, artistul-star sau artistul-demiurg ar trebui să dispară. John Baldessari crede că arta e făcută de oameni normali, că e foarte important să demistificăm artistul.

C. M.: I believe that I have started to recuperate at some point what I have never managed to study and to accumulate during the years of useless education. I did this on my own later and I looked for exaggerated and paradoxical ways of accumulating and appropriating, not at the symbolic level, as I did at the beginning (in *Leap into the Void after 3 Seconds* or in the work after Catellan).

O. Ț.: Your recent work requires very intense labor. An ethics of the work of the artist?

C. M.: I believe it is an ethics of work in general. I do not believe that artists should be more or less responsible than other people. Moreover, the star-artist or the demiurge-artist should disappear. John Baldessari believes that art is made by ordinary people, that it is very important to demystify the artist.

Note:

* And because in this 18 years the composition of the editorial board has changed many times, I would like to mention all our colleagues, specifying the time when we worked together: Alexandru Antik: *Balkon* 1–10; Alexandru Vlad: *Balkon* 1–10; Alexandru Polgár: *Balkon* 1 – *IDEA* # 19 and *IDEA* # 29 – present; Attila Tordai-S.: *Balkon* 7 – *IDEA* # 28; Ciprian Mihali: *IDEA* # 14 – *IDEA* # 28; Adrian T. Sirbu: *IDEA* # 14–48; Ciprian Mureșan *IDEA* #20 – present; Andrei State: *IDEA* # 23–28; Alex. Cistelean: *IDEA* #24–28; Raluca Voinea: *IDEA* #29 – present; Ovidiu Țichindeleanu: *IDEA* #29 – present; Bogdan Ghiu: *IDEA* #32–43. Founding editors for *Balkon*: Timotei Nădășan and Alexandru Antik. Founding editors for *IDEA arts + society*: Timotei Nădășan and Alexandru Polgár. Also, I would like to mention all associate editors (during *Balkon* we called them “special collaborators”): Ami Barak: *Balkon* 1 – present; Robert Fleck: *Balkon* 1–9; Hannes Böhringer: *Balkon* 2; J. A. Tillmann: *Balkon* 3; Călin Dan: *Balkon* 6–10, 12–13, *IDEA* #14–18; Dan Perjovschi: *Balkon* 10 – present; Alexandru Antik: *Balkon* 11–13; Vasile Ernu: *IDEA* #14–21; Ovidiu Țichindeleanu: *IDEA* #14–28; Marius Babias: *IDEA* #15/16 – present; G. M. Tamás: *IDEA* #15/16–21, #29 – present; Bogdan Ghiu: *IDEA* #17–21, #29–31; Boris Groys: *IDEA* #17–21; Cosmin Costinaș: *IDEA* #20–32; Alexandru Polgár: *IDEA* #20–28; Alex. Cistelean: *IDEA* #29–32; Aurel Codoban: *IDEA* #29 – present; Vlad Morariu: *IDEA* #29–32; George State: *IDEA* #29–31.

Notă:

* Și pentru că în acești 18 ani componența redacției s-a schimbat de multe ori, țin să îi menționez pe toți colegii, cu marcarea perioadei. Alexandru Antik: *Balkon* 1–10; Alexandru Vlad: *Balkon* 1–10; Alexandru Polgár: *Balkon* 1–*IDEA* # 19 și *IDEA* #29 – present; Attila Tordai-S.: *Balkon* 7 – *IDEA* #28; Ciprian Mihali: *IDEA* # 14–#28; Adrian T. Sirbu: *IDEA* # 14–48; Ciprian Mureșan: *IDEA* # 20 – present; Andrei State: *IDEA* #23–#28; Alex. Cistelean: *IDEA* #24–#28; Raluca Voinea: *IDEA* #29 – present; Ovidiu Țichindeleanu: *IDEA* #29 – present; Bogdan Ghiu: *IDEA* #32–#43. Redactori fondatori *Balkon*: Timotei Nădășan și Alexandru Antik. Redactori fondatori *IDEA artă + societate*: Timotei Nădășan și Alexandru Polgár. De asemenea, vreau să-i menționez pe toți redactorii asociați (în perioada *Balkonului* îi numeam „colaboratori speciali”). Ami Barak: *Balkon* 1 – present; Robert Fleck: *Balkon* 1–9; Hannes Böhringer: *Balkon* 2; J. A. Tillmann: *Balkon* 3; Călin Dan: *Balkon* 6–10, 12–13, *IDEA* # 14–18; Dan Perjovschi: *Balkon* 10 – present; Alexandru Antik: *Balkon* 11–13; Vasile Ernu: *IDEA* # 14–21; Ovidiu Țichindeleanu: *IDEA* # 14–28; Marius Babias: *IDEA* # 15/16 – present; G. M. Tamás: *IDEA* # 15/16–21, #29 – present; Bogdan Ghiu: *IDEA* # 17–21, #29–31; Boris Groys: *IDEA* # 17–21; Cosmin Costinaș: *IDEA* #20–32; Alexandru Polgár: *IDEA* #20–28; Alex. Cistelean: *IDEA* #29–32; Aurel Codoban: *IDEA* #29 – present; Vlad Morariu: *IDEA* #29–32; George State: *IDEA* #29–31.

IDEA #50

- LIA PERJOVSCHI, *Balkon* #12, 2002, <http://www.idea.ro/revista/pdf/BALKON12.pdf>
- IOSIF KIRÁLY, *IDEA* #14, 2003, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA14.pdf>
- DÉNES MIKLÓSI, *IDEA* #15–16, 2003, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA15–16.pdf>
- DANIEL KNORR, *IDEA* #18, 2004, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA18.pdf>
- IOANA NEMEȘ, *IDEA* #20, 2005, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA20.pdf>
- MATEI BEJENARU, *IDEA* #21, 2005, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA21.pdf>
- SZABOLCS KISSPÁL, *IDEA* #22, 2005, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA22.pdf>
- ȘTEFAN CONSTANTINESCU, *IDEA* #23, 2006, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA23.pdf>
- PÉTER SZABÓ, *IDEA* #24, 2006, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA24.pdf>
a participat ca membru Ovekk_Finn, alături de Csaba Csiki/the artist participated as a member of Ovekk_Finn together with Csaba Csiki
- ION GRIGORESCU, *IDEA* #25, 2006, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA25.pdf>
- SZILÁRD MIKLÓS, *IDEA* #26, 2007, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA26.pdf>
- NEDKO SOLAKOV, *IDEA* #27, 2007, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA27.pdf>
- ŁUKASZ SKAŃSKI, *IDEA* #28, 2007, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA28.pdf>
- ANETTA MONA CHIȘA, LUCIA TKÁČOVÁ, *IDEA* #29, 2008, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA29.pdf>
- LISA TORELL, *IDEA* #30–31, 2008, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA30–31.pdf>
- SIMON STARLING, *IDEA* #30–31, 2008, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA30–31.pdf>
- ANTONÍ MUNTADAS, *IDEA* #32, 2009, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA32.pdf>
- H.ARTA, *IDEA* #33–34, 2009, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA33–34.pdf>
- MARIA EICHHORN, *IDEA* #33–34, 2009, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA33–34.pdf>
- ȘERBAN SAVU, *IDEA* #35, 2010, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA35.pdf>
- EDUARD CONSTANTIN, *IDEA* #36–37, 2010, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA36–37.pdf>
- MIRCEA CANTOR, *IDEA* #36–37, 2010, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA36–37.pdf>
- PAVEL BRÁILA, *IDEA* #38, 2011, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA38.pdf>
- MARJETICA POTRČ, *IDEA* #39, 2011, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA39.pdf>
- DAN PERJOVSCHI, *IDEA* #40, 2011, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA40.pdf>
- FERENC GRÓF, *IDEA* #41, 2012, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA41.pdf>
a participat ca membru al Société Réaliste, alături de Jean-Baptiste Naudy/the artist participated as a member of Société Réaliste together with Jean-Baptiste Naudy
- MIKLOS ONUCSAN, *IDEA* #42, 2012, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA42.pdf>
- MONA VĂTĂMANU, FLORIN TUDOR, *IDEA* #43, 2013, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA43.pdf>
- ANCA BENERA, ARNOLD ESTEFAN, *IDEA* #44, 2013, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA44.pdf>
- DAN MIHĂLȚIANU, *IDEA* #45, 2014, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA45.pdf>
- ALEXANDRA PIRICI, *IDEA* #46, 2014, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA46.pdf>
- MI KAFCHIN, *IDEA* #47, 2015, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA47.pdf>
a participat cu numele de Mihut Boșcu-Kafchin/the artist participated as Mihut Boșcu-Kafchin
- LILIANA BASARAB, GHERASIM PROCA, *IDEA* #48, 2015, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA48.pdf>
Liliana Basarab a participat alături de Tuomo Vaananen/Liliana Basarab has participated together with Tuomo Vaananen
- CLAUDIU COBILANSCHI, *IDEA* #49, 2016, <http://www.idea.ro/revista/pdf/IDEA49.pdf>

Dragi prieteni,

La trecerea dintre milenii, cam la un deceniu după schimbările de paradigmă din 1989, presiunile exercitate de globalizare asupra producției de cunoaștere au fost întâmpinate, printre altele, de o ivire peste tot în lume a unor reviste de artă contemporană. Multe au rezultat din colaborări deosebit de intense între filosofi, teoreticieni critici și artiști, adesea în contexte caracterizate de tendința antiteoretică a industriilor culturale dominante: *IDEA artă + societate* (1999), *Afterall* (2000), *Cabinet* (2000), *Chto Delat* (2003), *Dérive* (2000), *Grey Room* (2000), *Springerin* (2001), *Prelom* (2001), *Brumaria* (2002), *Yishu* (2002), *Bidoun* (2004), *Reartikulacija* (2007) sau *Red Thread* (2009).

Fiecare dintre aceste reviste s-a străduit să găsească o orientare lămuritoare și critică în cadrul practicilor culturale contemporane: unele abordau zone ale gândirii critice sau o noțiune extinsă a culturii, altele își creaseră propriile spații de rezistență, au încercat să imerseze artiști în comunitățile critice sau să extindă domeniul artei și teoriei contemporane; iarși altele se concentraseră pe artiștii critici sau pe contraistorii, pe geografii diferite ale cunoașterii, pe imagerii radicale, pe expresii de grup sau colective, explorând posibilitățile criticii și ale radicalismului în artă, teorie și militantism.

Iată-ne ajunși la al 50-lea număr al revistei noastre. În loc să sărbătorim în mod obișnuit, am dori ca fiecare artist prezent cu o lucrare în secțiunea *galerie* și fiecare dintre colaboratorii noștri apropiați să ne răspundă la întrebarea: care este rolul revistelor de artă contemporană în contextul actual? Întrebarea cere o descriere sumară a acestui context, o explicație cu privire la propria poziție în el și o încercare de a face înțeles propriul raport cu revistele de artă contemporană. De asemenea, ne-ar interesa și tipologiile posibile de reviste, genealogiile lor, mizele pe care și le propun.

Ce fel de inspirație sau de inhibiție a însemnat pentru dumneavoastră prezența teoriei critice în spații ale artei contemporane în ultimul deceniu? Cum a contribuit o revistă ca *IDEA* în raportul dumneavoastră cu „circuitul internațional al artei” sau în imaginarul pe care l-ați construit despre el? Ce am câștigat din colaborarea noastră în diversele domenii ale practicilor culturale contemporane? Care ar fi, pentru dumneavoastră, rolul ideal al unei reviste critice de artă contemporană sau al unui manual critic ideal pentru artiști? Cum vă raportați speranțele și direcțiile de creație la critică?

E la latitudinea dumneavoastră să alegeți dacă ne scrieți un text sau dacă ne prezentați un proiect artistic. Suprafața disponibilă este de două pagini de revistă. Am aprecia foarte mult dacă ne-ați onora cu o contribuție.

Mulțumindu-vă călduros încă de pe acum,

IDEA artă + societate

Dear friends,

At the millennial threshold, about a decade after the paradigmatic changes of 1989, the pressures of globalization on the production of knowledge were met, among other things, with a world-wide emergence of contemporary art magazines. Many came out of particularly intense collaborations between philosophers or critical theorists and artists, and often in contexts characterized by the anti-theoretical drive of mainstream culture industries: *IDEA arts + society* (1999), *Afterall* (2000), *Cabinet* (2000), *Chto Delat* (2003), *Dérive* (2000), *Grey Room* (2000), *Springerin* (2001), *Prelom* (2001), *Brumaria* (2002), *Yishu* (2002), *Bidoun* (2004), *Reartikulacija* (2007), or *Red Thread* (2009).

Each of these magazines worked at finding an enlightening or critical orientation in the contemporary cultural practices: some addressed areas of critical thought or an extended notion of culture, others created their own spaces of resistance, or tried to immerse artists in critical communities, or to extend the fields of contemporary arts and of theory, yet others focused on critical artists, on counter-histories, other geographies of knowledge, radical imaginaries, on group or collective expressions, or explored the possibilities of criticality or radicalism in arts, theory, and activism.

We reached our 50th issue. Instead of a regular celebration, we would like each artist from our *gallery* section and each close collaborator to answer a question for us: how do they see the role played by contemporary art journals in the current context? The question asks to describe a little this context, to explain your own position within it and to make us understand your own relationship with contemporary art journals. Also, we would also be interested in potential typologies of journals, their genealogies, their purpose, etc.

How did the intense presence of critical theory in the spaces of contemporary art in the past decade inspire or inhibit you? How does a contemporary art journal like *IDEA* play a role in your relation to the “international circuit of contemporary art”, or in your imaginary of it? What did we gain from working together in the fields of contemporary cultural practices? What would be, for you, the ideal role of a critical contemporary arts journal, or the ideal critical companion to artists? And how do you relate your hopes and directions of creation to criticality?

It is up to you whether you would like to write us a text or to present us with an artistic project. The surface available is 2 pages in the journal. We would very much appreciate if you honored us with a contribution.

Warmly thanking you in advance,

IDEA arts + society

Lia Perjovschi

1. **MAK & RUKUN**
 2. **MAK & RUKUN**
 3. **MAK & RUKUN**
 4. **MAK & RUKUN**
 5. **MAK & RUKUN**
 6. **MAK & RUKUN**
 7. **MAK & RUKUN**
 8. **MAK & RUKUN**
 9. **MAK & RUKUN**
 10. **MAK & RUKUN**
 11. **MAK & RUKUN**
 12. **MAK & RUKUN**
 13. **MAK & RUKUN**
 14. **MAK & RUKUN**
 15. **MAK & RUKUN**
 16. **MAK & RUKUN**
 17. **MAK & RUKUN**
 18. **MAK & RUKUN**
 19. **MAK & RUKUN**
 20. **MAK & RUKUN**
 21. **MAK & RUKUN**
 22. **MAK & RUKUN**
 23. **MAK & RUKUN**
 24. **MAK & RUKUN**
 25. **MAK & RUKUN**
 26. **MAK & RUKUN**
 27. **MAK & RUKUN**
 28. **MAK & RUKUN**
 29. **MAK & RUKUN**
 30. **MAK & RUKUN**
 31. **MAK & RUKUN**
 32. **MAK & RUKUN**
 33. **MAK & RUKUN**
 34. **MAK & RUKUN**
 35. **MAK & RUKUN**
 36. **MAK & RUKUN**
 37. **MAK & RUKUN**
 38. **MAK & RUKUN**
 39. **MAK & RUKUN**
 40. **MAK & RUKUN**
 41. **MAK & RUKUN**
 42. **MAK & RUKUN**
 43. **MAK & RUKUN**
 44. **MAK & RUKUN**
 45. **MAK & RUKUN**
 46. **MAK & RUKUN**
 47. **MAK & RUKUN**
 48. **MAK & RUKUN**
 49. **MAK & RUKUN**
 50. **MAK & RUKUN**

1. **MAK & RUKUN**
 2. **MAK & RUKUN**
 3. **MAK & RUKUN**
 4. **MAK & RUKUN**
 5. **MAK & RUKUN**
 6. **MAK & RUKUN**
 7. **MAK & RUKUN**
 8. **MAK & RUKUN**
 9. **MAK & RUKUN**
 10. **MAK & RUKUN**
 11. **MAK & RUKUN**
 12. **MAK & RUKUN**
 13. **MAK & RUKUN**
 14. **MAK & RUKUN**
 15. **MAK & RUKUN**
 16. **MAK & RUKUN**
 17. **MAK & RUKUN**
 18. **MAK & RUKUN**
 19. **MAK & RUKUN**
 20. **MAK & RUKUN**
 21. **MAK & RUKUN**
 22. **MAK & RUKUN**
 23. **MAK & RUKUN**
 24. **MAK & RUKUN**
 25. **MAK & RUKUN**
 26. **MAK & RUKUN**
 27. **MAK & RUKUN**
 28. **MAK & RUKUN**
 29. **MAK & RUKUN**
 30. **MAK & RUKUN**
 31. **MAK & RUKUN**
 32. **MAK & RUKUN**
 33. **MAK & RUKUN**
 34. **MAK & RUKUN**
 35. **MAK & RUKUN**
 36. **MAK & RUKUN**
 37. **MAK & RUKUN**
 38. **MAK & RUKUN**
 39. **MAK & RUKUN**
 40. **MAK & RUKUN**
 41. **MAK & RUKUN**
 42. **MAK & RUKUN**
 43. **MAK & RUKUN**
 44. **MAK & RUKUN**
 45. **MAK & RUKUN**
 46. **MAK & RUKUN**
 47. **MAK & RUKUN**
 48. **MAK & RUKUN**
 49. **MAK & RUKUN**
 50. **MAK & RUKUN**

Iosif Király

Leap_Reconstruction
Fălăștoaia/Giurgiu, 2016



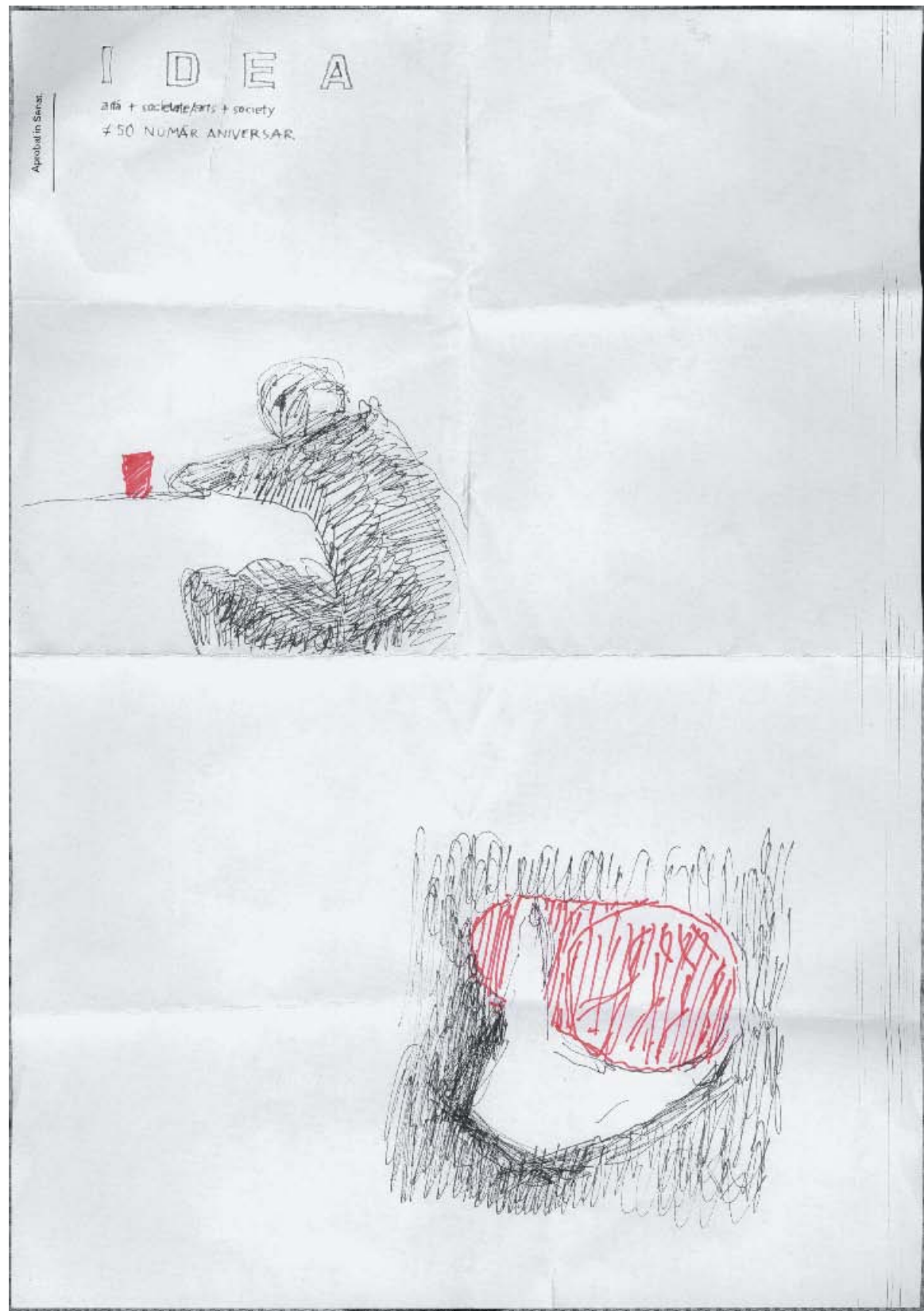
Dénes Miklósi

Cover Project for *IDEA #50*

drawing

We Have Seen It Already/Noi am văzut deja/Már láttuk

double site C print, detail from the exhibition *ADEVĂRUL – atelier cu presa [THE TRUTH – workshop with the press]*, 2016



Daniel Knorr

Instant Community

2013, materialization, iron wire, 5 mm, 2,000 m, variable dimensions, tranzit.ro/Cluj, photo: Attila Tordai



Ioana Nemeş

Monthly Evaluations, 29.12.2005 (-)

wall painting, variable size, installed in the exhibition *Sometimes we shouldn't pretend everything is OK*,
Salonul de Proiecte, Bucharest, photo credit: Ştefan Sava / Salonul de Proiecte 2013

Lucrare selectată de Apparatus 22
Work selected by Apparatus 22

BABY, I WISH YOU
IN YOUR NEW LIFE
YOUR DREAMS
29.12.20

GOOD LUCK
. MAY ALL
COME TRUE
(-)

Matei Bejenaru

Prut (2011–...)
Bogonos, May 2011

PRUT (2011 – ...)

Proiectul documentează fotografic spațiul rural din zona râului Prut, considerată cea mai săracă regiune din Uniunea Europeană. Lumea satelor românești, ignorată sistematic de elitele urbane cosmopolite, este reflectată într-o bancă de imagini fotografice care crește organic de la un an la altul, ajungând la finalul anului 2016 să conțină în jur de 800 de imagini. Oamenii, activitățile lor și teritoriul sînt documentate în fotografii care, în viitor, pot deveni un martor obiectiv al evoluției pline de contradicții a României rurale.

PRUT (2011 – ...)

The project photo-documents the rural space in the area of the Prut River, considered the poorest region in the European Union. The world of Romanian villages, systematically ignored by the cosmopolitan urban elites is reflected in a collection of photographic images that organically grows from one year to the next, with around 800 images at the end of 2016. The people, their activities and territory are documented in photographs which, in the future, could become an objective witness of the contradictory development of rural Romania.



Szabolcs KissPál



Field Counter-map 1.2.
Szabolcs KissPál, 2017

- Map legend:
- think/read
 - act/manifest
 - ⊕ help/contribute
 - ⊕ study through acting
 - ⊕ attack/subvert
 - ⊕ fix through theory
 - ⊕ fix through action
 - ⊕ explore resources
 - ⊕ participate/collaborate
 - ⊕ solidarity/protest/fight
 - ⊕ apply different logic

United States of Dead Economies

Ocean of Esthetics

United States of Dead Arts

Ocean of Politics

Conceptual Ocean

United States of Nonarts

Restrictive Architecture Tundraland

Large Art History Ice Floe

The Dow Jones Currents

Private Art Collections Ice Sheet

Gift Economy Lake

NoDAPL River

Illiberalism Decade Volcanoes

Media Architecture Land

Media Activism Archipelago

Media Arts Lowland

Art Magazines Arid Land

Museum Islands

The Big Painting Desert

United States of Dead Economies

Media Design Peninsula

Public Art Republic

Monarchy of Formalism

Subversion Bay

United States of Dead Arts

Art Market Peninsula

Art Biennials Marshland

Sculpture Waste Land

Street Art Island

Tactical Media Autonomous Republic

Social Design Islet

Conceptual Design Islet

Photography Kingdom

Fluxus Archipelago

Pirate Bay

Hacker Islands

Morality Sea

Linguistic Sea

Dada Islands

Social Justice Islands

Autonomous Land of Artist-run Spaces

Conceptual Sea

Situationists Islands

Interventionist Atoll

Activist Islands

Protest Colony

Useless Theories Trench

Floating Theory Island

Ocean of Politics

Conceptual Ocean

United States of Nonarts

Restrictive Architecture Tundraland

Large Art History Ice Floe

The Dow Jones Currents

Private Art Collections Ice Sheet

Gift Economy Lake

NoDAPL River

Illiberalism Decade Volcanoes

Media Architecture Land

Media Activism Archipelago

Media Arts Lowland

Art Magazines Arid Land

Museum Islands

The Big Painting Desert

United States of Dead Economies

Media Design Peninsula

Public Art Republic

Monarchy of Formalism

Subversion Bay

United States of Dead Arts

Art Market Peninsula

Art Biennials Marshland

Sculpture Waste Land

Street Art Island

Tactical Media Autonomous Republic

Social Design Islet

Conceptual Design Islet

Photography Kingdom

Fluxus Archipelago

Pirate Bay

Hacker Islands

Morality Sea

Linguistic Sea

Dada Islands

Social Justice Islands

Autonomous Land of Artist-run Spaces

Conceptual Sea

Situationists Islands

Interventionist Atoll

Activist Islands

Protest Colony

Useless Theories Trench

Floating Theory Island

Ocean of Politics

Conceptual Ocean

United States of Nonarts

Restrictive Architecture Tundraland

Large Art History Ice Floe

The Dow Jones Currents

Private Art Collections Ice Sheet

Gift Economy Lake

NoDAPL River

Illiberalism Decade Volcanoes

Media Architecture Land

Media Activism Archipelago

Media Arts Lowland

Art Magazines Arid Land

Museum Islands

The Big Painting Desert

United States of Dead Economies

Media Design Peninsula

Public Art Republic

Monarchy of Formalism

Subversion Bay

United States of Dead Arts

Art Market Peninsula

Art Biennials Marshland

Sculpture Waste Land

Street Art Island

Tactical Media Autonomous Republic

Social Design Islet

Conceptual Design Islet

Photography Kingdom

Fluxus Archipelago

Pirate Bay

Hacker Islands

Morality Sea

Linguistic Sea

Dada Islands

Social Justice Islands

Autonomous Land of Artist-run Spaces

Conceptual Sea

Situationists Islands

Interventionist Atoll

Activist Islands

Protest Colony

Useless Theories Trench

Floating Theory Island

Ocean of Politics

Conceptual Ocean

United States of Nonarts

Restrictive Architecture Tundraland

Large Art History Ice Floe

The Dow Jones Currents

Private Art Collections Ice Sheet

Gift Economy Lake

NoDAPL River

Illiberalism Decade Volcanoes

Media Architecture Land

Media Activism Archipelago

Media Arts Lowland

Art Magazines Arid Land

Museum Islands

The Big Painting Desert

United States of Dead Economies

Media Design Peninsula

Public Art Republic

Monarchy of Formalism

Subversion Bay

United States of Dead Arts

Art Market Peninsula

Art Biennials Marshland

Sculpture Waste Land

Street Art Island

Tactical Media Autonomous Republic

Social Design Islet

Conceptual Design Islet

Photography Kingdom

Fluxus Archipelago

Pirate Bay

Hacker Islands

Morality Sea

Linguistic Sea

Dada Islands

Social Justice Islands

Autonomous Land of Artist-run Spaces

Conceptual Sea

Situationists Islands

Interventionist Atoll

Activist Islands

Protest Colony

Useless Theories Trench

Floating Theory Island

Ocean of Politics

Conceptual Ocean

United States of Nonarts

Restrictive Architecture Tundraland

Large Art History Ice Floe

The Dow Jones Currents

Private Art Collections Ice Sheet

Gift Economy Lake

NoDAPL River

Illiberalism Decade Volcanoes

Media Architecture Land

Media Activism Archipelago

Media Arts Lowland

Art Magazines Arid Land

Museum Islands

The Big Painting Desert

United States of Dead Economies

Media Design Peninsula

Public Art Republic

Monarchy of Formalism

Subversion Bay

United States of Dead Arts

Art Market Peninsula

Art Biennials Marshland

Sculpture Waste Land

Street Art Island

Tactical Media Autonomous Republic

Social Design Islet

Conceptual Design Islet

Photography Kingdom

Fluxus Archipelago

Pirate Bay

Hacker Islands

Morality Sea

Linguistic Sea

Dada Islands

Social Justice Islands

Autonomous Land of Artist-run Spaces

Conceptual Sea

Situationists Islands

Interventionist Atoll

Activist Islands

Protest Colony

Useless Theories Trench

Floating Theory Island

Ocean of Politics

Conceptual Ocean

United States of Nonarts

Restrictive Architecture Tundraland

Large Art History Ice Floe

The Dow Jones Currents

Private Art Collections Ice Sheet

Gift Economy Lake

NoDAPL River

Illiberalism Decade Volcanoes

Media Architecture Land

Media Activism Archipelago

Media Arts Lowland

Art Magazines Arid Land

Museum Islands

The Big Painting Desert

United States of Dead Economies

Media Design Peninsula

Public Art Republic

Monarchy of Formalism

Subversion Bay

United States of Dead Arts

Art Market Peninsula

Art Biennials Marshland

Sculpture Waste Land

Street Art Island

Tactical Media Autonomous Republic

Social Design Islet

Conceptual Design Islet

Photography Kingdom

Fluxus Archipelago

Pirate Bay

Hacker Islands

Morality Sea

Linguistic Sea

Dada Islands

Social Justice Islands

Autonomous Land of Artist-run Spaces

Conceptual Sea

Situationists Islands

Interventionist Atoll

Activist Islands

Protest Colony

Useless Theories Trench

Floating Theory Island

Ocean of Politics

Conceptual Ocean

United States of Nonarts

Restrictive Architecture Tundraland

Large Art History Ice Floe

The Dow Jones Currents

Private Art Collections Ice Sheet

Gift Economy Lake

NoDAPL River

Illiberalism Decade Volcanoes

Media Architecture Land

Media Activism Archipelago

Media Arts Lowland

Art Magazines Arid Land

Museum Islands

The Big Painting Desert

United States of Dead Economies

Media Design Peninsula

Public Art Republic

Monarchy of Formalism

Ștefan Constantinescu

Dulce de leche
photography, 2017



INT. HOL

MARCUS (42 de ani) intră în hol. De înălțime medie, are o conformație athletică. Poartă un trening gri-închis și pare că vine de la sală. În mână are o pungă pe care scrie ICA și pe umăr o geantă albastră.

Persoana care a deschis ușa nu se mai vede. Marcus încuie ușa cu yala.

VOCE DE FEMEIE (Alice – O.S.)

(din dormitor)

Mai stau un pic!

Marcus își scoate tenișii, așază geanta în cuier și intră în casă. Din bucătărie se aude radioul.

INT. DORMITOR

În dormitor jaluzelele sînt coborîte și este întuneric. Camera este încăpătoare, cu patul lipit de perete. Lîngă pat sînt scule audio și o masă de lucru. Pe pereți sînt atîrnate mai multe lucrări de grafică.

În pat stă întinsă ALICE (35 de ani). Se vede prin cearșaful subțire de culoare albă o formă alungită, slabă. Are părul șaten-închis, ochi mari și negri și este îmbrăcată într-un maiou negru și pantaloni scurți negri, imprimați cu forme geometrice.

Alice se întoarce către Marcus.

ALICE

Mai stau un pic!

Marcus scoate din pungă o conservă albă.

MARCUS

Uite!

Alice se uită la el cu o privire adormită.

ALICE

Ah, dulce de leche!!!!

Alice se răsfață în pat. Marcus se dezbracă, punîndu-și atent hainele pe un scaun.

ALICE (CONT'D)

Faci prăjitura cu banană?

Zîmbitor, Marcus dă din cap afirmativ.

ALICE (CONT'D)

Miam, miam.

Marcus își scoate șosetele.

INT. BUCĂTĂRIE

Marcus pune punga cu mîncare lîngă frigider. Bucătăria este veche și demodată. Masa este așezată central. La geam se află un radio digital, care transmite programul Radio P1.

VOCE FEMEIE I

Nașterea virginală, cunoscută și sub numele de partenogeneză, este un concept des întîlnit încă din culturile primitive, în mitologia greacă și în cea egipteană, dar și în budism și, nu în ultimul rînd, în creștinism.

Fecioara Maria este cel mai cunoscut exemplu, dar acesta nu este nici primul și nici ultimul. Iisus, Genghis-Han, Buddha, Alexandru cel Mare și chiar Darth Vader ar fi fost aduși pe lume tot de o fecioară. Legendele de acest fel se formează în jurul unor figuri care au o importanță specială pentru un grup sau o societate. Ei sînt eroi civilizatori sau fondatori de religii.

În regnul animal nașterea virginală a fost documentată în cel puțin 80 de grupuri taxonomice, incluzînd pești, amfibieni și diverse specii de reptile, cum ar fi dragonul de Komodo.

Marcus scoate din dulap o pîine albă feliată. Pune două felii în aparatul de prăjit pîine. Scoate din frigider untul și dintr-un sertar un cuțit cu mînerul în formă de jumătate de măr.

Marcus privește curios cuțitul. Feliile de pîine sar din aparat.

Unge cu unt pîinea și adaugă două felii de cașcaval, după care mușcă cu poftă.

VOCE FEMEIE I

Deci, de ce mitul nașterii din fecioară s-a răspîndit în întreaga lume?

Este posibil să existe o fecioară născătoare? O femeie care continuă să fie fecioară și după nașterea unui copil?

Fecioara se spune că a rămas însărcinată prin consumul unui fruct sacru sau în contact cu o lumină cerească.

Poate fi acest lucru adevărat? Răspunsul cel mai probabil este că da, astăzi există cercetători care susțin că realitatea este pe cale de a prinde din urmă mitul.

Marcus mănîncă și ascultă radioul.

VOCE FEMEIE 2

În cazul în care o femeie ar folosi unul dintre ovulele ei... Adică, dacă o femeie a făcut totul pe cont propriu, ca un dragon de Komodo, fără un ADN masculin sau feminin de la altcineva... este posibil, ipotetic vorbind. Ea ar putea lua unul dintre propriile ei ovule și un alt ovul dintr-un stadiu incipient de dezvoltare cu care ar fertiliza ovulul maturizat, în același mod ca și cu sperma.

VOCE FEMEIE I

Arati Prasad a scris cartea *Like a Virgin*, care descrie nașterea din fecioară, de la miturile vechi de peste 1000 de ani la cercetările high-tech de astăzi, și modul în care un copil ar putea să se nască dintr-o mamă virgină.

INT. DORMITOR

Alice este în brațele lui Marcus, cu spatele lipit de el. Alice este complet dezbrăcată, iar Marcus are chiloții și tricoul pe el. Marcus o mîngîie tandru, dinspre abdomen spre zona genitală, iar Alice geme de plăcere. Marcus îi șoptește ceva la ureche.

Alice geme lung, apoi brusc se ridică și iese din cameră, ducîndu-se la toaletă.

Marcus se ridică din pat și examinează camera. Deschide sertarul de la noptiera de lîngă pat și privește fugitiv înăuntru. Își ia din pantalonii de pe scaun smartphone-ul, butonează cîteva secunde și-l pune la loc. Se așază la loc în pat.

Alice iese de la toaletă, dar întîrzie să apară. După un timp, Alice se întoarce cu un pahar de suc în mînă.

Alice ia două înghițituri mari și apoi pune paharul pe noptieră. Își ia de pe marginea patului un tricou lung, se îmbracă cu el, apoi se așază, ușor stîngeră, lîngă Marcus.

Alice stă ghemuită lîngă Marcus și își ține capul pe pieptul lui. Marcus se uită cu o privire pierdută la perdeaua fluturată de vînt. Cei doi stau unul lîngă altul fără să-și vorbească.

HALLWAY ENTRANCE

MARCUS (42) enters the hallway. Of medium height, he has an athletic conformation. He wears a dark grey training suit and seems to be coming from the gym. In his hand there is a plastic bag that reads ICA and on his shoulder there is a blue bag. The person who has opened the door is no longer visible. Marcus locks the door.

FEMALE VOICE (Alice – O.S.)

(from the bedroom)

I stay a bit longer!

Marcus takes of his sneakers, hangs his bag on the hanger and gets into the house. From the kitchen one can hear the radio.

INSIDE THE BEDROOM

In the bedroom shutters are down and it is dark. The room is broad, and the bed touches the wall. Next to the bed there is some audio equipment and a desk. On the walls one can see some graphic works.

In the bed there is ALICE (35) lying. Through the thin white sheet one can see an elongated, thin shape. She has brown hair, great dark eyes and is wearing a black undershirt and some black shorts with geometric forms. Alice turns to Marcus.

ALICE

I stay some more!

Marcus picks from his bag a white can.

MARCUS

Look!

Alice looks at him with a sleepy gaze.

ALICE

Ah, dulce de leche!!!

She indulges in the bed. Marcus takes off his clothes and carefully places them on a chair.

ALICE (CONT'D)

Will you bake the banana cake?

Smiling, Marcus nods affirmatively.

ALICE (CONT'D)

Yummy.

Marcus takes off his socks.

INSIDE THE KITCHEN

Marcus places the bag with food next to the fridge. The kitchen is old and outmoded. The table is places in the middle. At the window there is a digital radio set that broadcasts Radio P1.

FEMALE VOICE 1

The virginal birth, known also as parthenogenesis, is an often met concept since primitive cultures, in Greek and Egyptian mythology, but also in Buddhism and, not last, in Christianity.

Virgin Mary is the most known example, but it is neither the first, nor the last. Jesus, Genghis Khan, Buddha, Alexander the Great and even Darth Vader were brought into the world by a virgin. Legends of this sort form around figures that have a special importance for a group or a society. They are civilizing heroes or funders of religions.

In the animal realm, virginal birth has been documented in at least 80 different taxonomic groups, including fishes, amphibians and various species of reptiles, such as Komodo dragon.

Marcus takes out of the cabinet a sliced white bread. He puts two pieces in the toaster. He takes the butter from the fridge and, from a drawer, he takes a knife whose handle is in the shape of half an apple.

Marcus watches the knife curiously. The pieces of bread jump from the toaster.

He spreads some butter on the bread and adds two pieces of cheese, after which he bites fondly.

FEMALE VOICE 1

Therefore, how come that the myth of being born of a virgin has spread in the entire world? Is it possible that there was a virgin who gave birth? A woman who stays a virgin even after giving birth to a child?

The virgin is supposed to have become pregnant after tasting a sacred fruit or in contact with some heavenly light.

Can this be true? The most probable answer is yes, there are researchers today who claim that reality is on its way of catching the myth.

Marcus eats and listens to the radio.

FEMALE VOICE 2

If a woman would use one of her eggs... That is, if a woman did everything on her own, as a Komodo dragon, without a masculine or feminine DNA from someone else... it is possible, hypothetically speaking. She could take one of her own ovules and another one from an incipient stage of development, with which she could fertilize the matured egg, just as it happens with the sperm.

FEMALE VOICE 1

Arati Prasad wrote the book *Like a Virgin*, which describes being born of a virgin, from ancient myths older than one thousand years and today's high tech researches, and the way in which a child could be born of a virgin mother.

INSIDE OF THE BEDROOM

Alice is in Marcus' arms, her back touching his chest. Alice is completely naked, while Marcus has his underwear and T-shirt on. Marcus caresses her tenderly, from the abdomen towards the genital area, and Alice moans with pleasure. Marcus whispers something into her ears.

Alice moans lengthily and then all of a sudden she stands up and leaves the room, going to the bathroom.

Marcus stands up as well and examines the room. He opens the drawer of the bedside table and takes a fast look inside. He picks his smartphone from his pants on the chair, pushes the buttons for a few seconds and places it back. He goes back to bed.

Alice gets out of the bathroom, but she stays hidden. After a while, Alice returns with a glass juice in her hand.

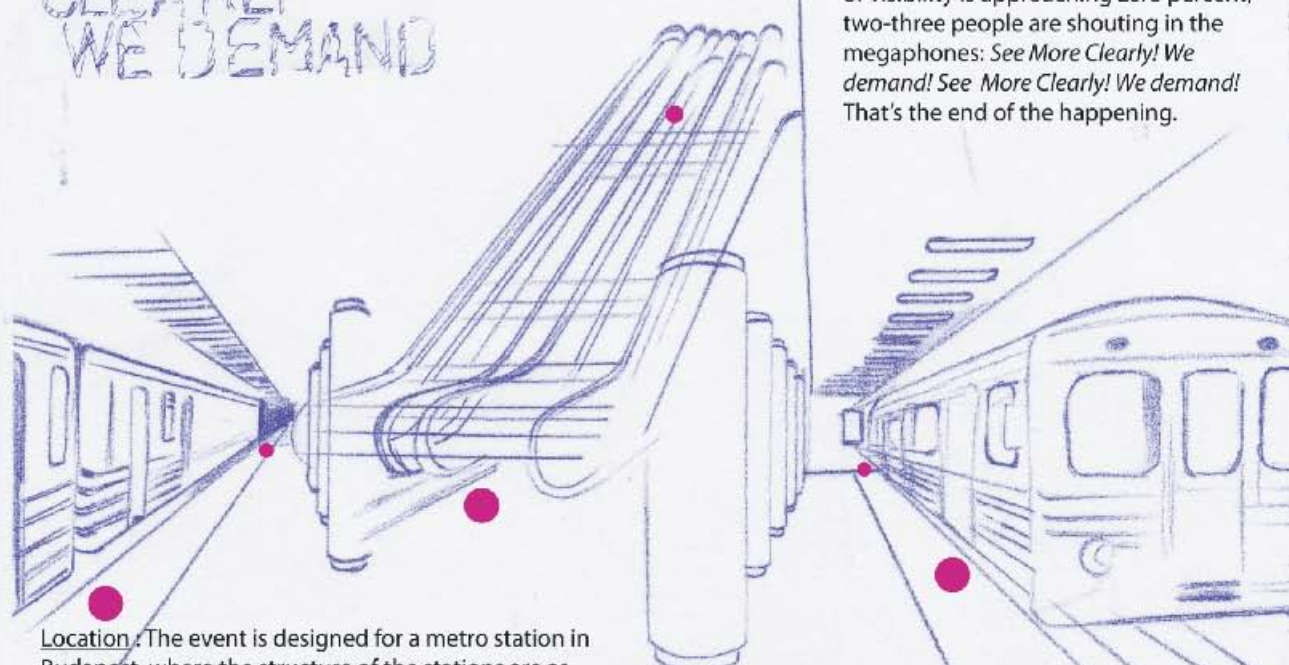
Alice takes two big sips and then puts the glass on the bedside table. She takes a long T-shirt from the side of the bed, she puts it on and sits, somewhat absent, next to Marcus.

Alice cuddles up next to Marcus and keeps her head on his chest. Marcus looks with an empty gaze to the curtains moved by the wind. The two characters sit next to each other without talking.

Péter Szabó

SEE MORE CLEARLY WE DEMAND

Starting point: In an ordinary day a central metro-station is suddenly filled up with colored smoke. When the level of visibility is approaching zero percent, two-three people are shouting in the megaphones: *See More Clearly! We demand! See More Clearly! We demand!* That's the end of the happening.



Location: The event is designed for a metro station in Budapest, where the structure of the stations are as simple as possible: one space with a moving staircase and two platforms. You can rethink the event in larger scale, but much more phasing is needed. For the project is important to be placed under the ground: if there is smoke (of any kind), it means for sure that things are out of normal.



Structure: You need a **group of people** generating the event precisely. The **timing** is really important. They act in the same time, in different locations: one train carries two people involved, one in the front wagon, one in the back. Two trains arriving on different platforms, and two people using the staircase. In this case we will have 6 smoke grenades, which can be enough for an event like this.

RESTORE SPACE

Starting point: imagine a contemporary art piece which does not like the viewers, and if they get too close to it, starts to move in opposite direction, finding a place where it is not bothered anymore. If the people will start chasing the object, a rush will evolve. If it is surrounded by the art-hunters, it starts the self-destruction process.

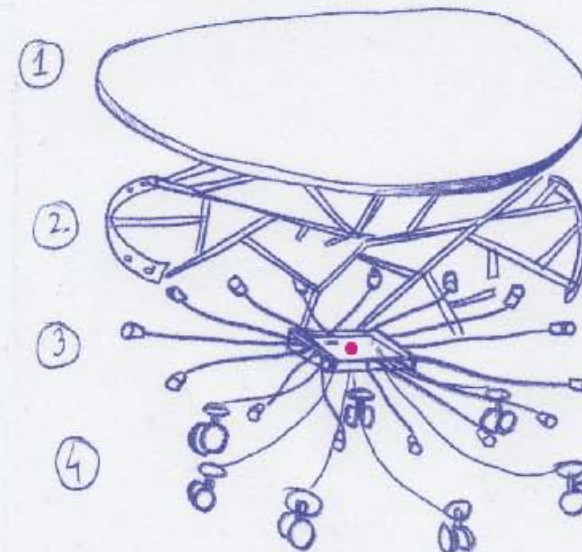


Location: this project works just in large institutions, with huge exhibition spaces, because space is needed for workable outcome. This work can be seen like a public-art work as well, but in that case it has to be redesigned and technically adapted for a diverse urban environment.



How does it work?: The adjustments of the mechanism allow the surroundings to approach it not closer than two meters. If this distance is getting shorter, the object starts to move in opposite direction. If the people are moving quicker, it increases the speed. This can be dangerous as well. The object does not approach the wall neither.

How does it look?: It is more like a puddle or mirror placed on the ground, where people would like to see their reflection (1). You can see the reflected images of the exhibition space, from the distance. Depends on the technical parameters, it cannot be higher than 20 cm. The approx. diameter of the amorphous puddle wouldn't exceed one and half meters.



It has sensors underneath (3) controller-driver system (●) which indicates, takes decisions and defines the directions. All moves are made with the help of special wheels (4), these being unseen for anyone.



Cerem să vedeți mai clar

Punct de plecare: Într-o zi obișnuită, o stație de metrou centrală se umple dintr-odată cu fum colorat. Când nivelul vizibilității se apropie de zero la sută, doi, trei oameni strigă în megafoane: *Cerem să vedeți mai clar! Cerem să vedeți mai clar!* Așa se termină happeningul.

Loc: Evenimentul e conceput pentru o stație de metrou din Budapesta, unde structura stațiilor e cât se poate de simplă: un spațiu cu scări rulante și două platforme. Evenimentul poate fi regândit la scară mai mare, dar e nevoie de mult mai multe faze. E important ca proiectul să aibă loc sub pământ: dacă e fum (de orice fel), înseamnă cu siguranță că lucrurile au ieșit din obișnuit.

Structură: E nevoie de *un grup de oameni* care să producă evenimentul într-un mod precis. *Sincronizarea* e foarte importantă. Se acționează în același timp în locuri diferite: un tren îi aduce pe doi dintre cei implicați, o persoană în primul vagon, una în ultimul. Două trenuri ajungând pe platforme diferite și două persoane folosind scările. În acest caz vom avea șase grenade de fum, ceea ce poate fi suficient pentru un eveniment ca acesta.

Distanță respectabilă

Punct de plecare: Imaginați-vă o operă de artă contemporană căreia nu-i plac vizitatorii și dacă aceștia se apropie prea mult, începe să se miște în direcția opusă, găsind un loc în care să nu mai fie deranjată. Dacă oamenii vor începe să urmărească obiectul, acesta va începe să alerge. Dacă e înconjurat de vânătorii de artă, își declanșează procesul de autodistrugere.

Loc: Acest proiect funcționează în instituții mari, cu spații imense de expunere, deoarece e nevoie de spațiu pentru un rezultat realizabil. Această lucrare poate fi văzută, de asemenea, ca un exemplu de artă publică, dar în acest caz trebuie reproiectată și adaptată din punct de vedere tehnic ambientului urban divers.

Cum funcționează? Reglajele mecanismului permit o distanță de doi metri față de obiectele din jur. Dacă această distanță scade, obiectele încep să se miște în direcția opusă. Dacă oamenii se mișcă mai repede, obiectul își mărește viteza. Asta poate fi chiar periculos. Obiectul nu se apropie nici de pereți.

Cum arată? E ca o baltă sau o oglindă așezată pe jos, în care oamenii ar dori să-și vadă propria reflecție (1). Se pot vedea imaginile reflectate ale spațiului expozițional, de la distanță. În funcție de parametrii tehnici, nu poate fi mai înalt de 20 de cm. Diametrul aproximativ al bălții amorfe nu va depăși un metru și jumătate.

Are senzori pe partea opusă (3), un sistem de control și direcție (●), care indică, ia decizii și definește direcțiile. Toate mișcărilor sînt făcute cu ajutorul unor roți speciale (4), care rămîn tot timpul invizibile.

Ion Grigorescu

Revistele de artă, critica de artă și arta contemporană

Sînt un artist contemporan, dar simt că epoca, intervalul mă depășesc, s-a produs un decalaj și chiar îmi apar legăturile cu timpul de astăzi ca niște corzi întinse, rupe-s-ar! Nu mi-a trebuit expoziția *Promesses du passé* ca să aflui asta, ci chiar de la *Kontakte* (expoziția colecției Erste Bank) știam de un retro spre anii 1970 din fostele regiuni ale Imperiului, al criticilor și istoricilor de la Viena.

Ar fi inestetice la vîrsta mea să alerg după trenul pomit sau să apelez la taxiuri pentru a ajunge un tren. Mă înțelegeți că nu voi înjura trenul plecat fără mine.

Să zicem că sînt fantomă, ubicuu și sînt în tren, citesc reviste de artă, anunțuri de expoziție și văd ce se expune, despre ce merită să fie scris și rămîn cu impresia precauțiilor: criticii au văzut atît de multe, atît de diferite moduri, încît sînt pregătiți să explice totul. Despre ce nu se scrie, dar e în expoziții, probabil că e demodat, necontemporan. Nu e de găsit un sfat sau un refuz, mai ales în fața unor lucruri, sau doar proceduri parțiale, care s-au mai văzut. Dacă totul e explicabil, impresia e de artă oficială, de curs fără oprire și de plictiseală.

Societatea este foarte criticată și de artiști, și de critici. Pînă la sponsorizare, de aici este scris „cu sprijinul ...”, după care urmează o zonă de logo a multor instituții. Ce, cum, din ce interes se dau banii? De ce organizatorii (curatorii) au avut nevoie de „sprijin”, vom găsi oare în reviste? Are protestatarul pe banii lui sorți de izbîndă? Se va uita cineva la el? Va avea unde să expună? Se va alia cineva cu el? De ce nu se găsesc „interese” împotriva ordinii durate de atîta timp?

Artistul contemporan mai are încă posibilitatea de a refuza să participe unde i se oferă sau, invers, să se ducă unde nu i se recomandă. După moarte nu va mai avea cum și „operele” lui vor fi la liberă interpretare în folosul unuia sau altuia.

Arta modernă a fost subiect de rîs în caricaturi sau subiect de critică pătimașă cu lacrimi. Din aceste opoziții (vorba lui Breban, „în Polonia v-ar fi împușcat...”) sistemul se mișcă, fără ele pare să stagneze. Nu vedem ce ar fi de viitor, o fi murit istoria?

Pentru unul dintre curatorii cu o poziție importantă, lucrările despre care vorbește sînt „mișto”, cît l-am auzit eu. Prin aprecierea asta e un fel de a fi gata la orice, orice bătaie de joc eventuală, e o subapreciere preventivă, mă întreb de ce o comunică, să știm doar că el stă bine în șa? Mișto înseamnă că va fi expus – „ne descurcăm”, chiar dacă simțim că e o tîmpenie. De aici urmează „foarte mișto”, adică nu sînt capabil de entuziasm. Dar și „nu e mișto deloc”, cînd are ceva cu omul. Critici ai artei contemporane vin din afara revistelor de artă, citesc, citez pe Aude de Kerros – „Impostura artei contemporane”, într-o revistă de istorie (un număr e consacrat impozitului și celor care i s-au opus, alt număr fascismului și diverselor imposturi) – și cum, reluînd propoziția de sus, din deschidere, sînt un AC, îmi dau foarte bine seama de propria mea impostură. De nenumărate ori aș fi parodiat critici la adresa mea, în așteptarea lor. Mă rog, orice artist are temeri, dar de ce nu se scrie de punctele slabe ale artiștilor? De ce nu ni se spune (nouă artiștilor și celor care ne organizează) adevărul?

Ce fac oamenii aceia inteligenți care editează revista? Cum se văd pe ei înșiși în raport cu banii, cu originea lor și cu rolul revistei de a proteja sau a refuza protecție artiștilor, grupărilor, galeriilor, muzeelor și, direct sau indirect, statului. (În anii 1990, *Balkon* a făcut o anchetă noilor galerii și organizații de artă și dacă mi-am criticat atunci patronul, am pățit-o.)

ART JOURNALS, ART CRITICISM AND CONTEMPORARY ART

I am a contemporary artist, but I feel that the epoch, the interval exceeds me, there was created a gap and my ties with time look like some tense strings, may they break! I did not need the *Promesses du passé* exhibition to realize this; from *Kontakte* (the exhibition of the Erste Bank collection) I knew about a retro towards the 1970s in the former regions of the Empire, of critics and historians from Vienna. It would be unaesthetic at my age to run after the train that has left the station or to use cabs in order to catch a train. You will understand if I am not going to curse the train that has left without me. Let us suppose that I am specter, ubiquitous and in the train; I am reading art journals, exhibition announcements, and I see what is exhibited, what is worth being written of, and I remain with the impression of cautions: critics have seen so many things, so many ways of doing things that... they are ready to explain everything. About what nobody writes, but is in exhibitions, we suppose that it is probably outmoded, not contemporary. One could not find an advice or a refusal, especially in front of some things or only partial procedures, which were already seen. If everything is explainable, the impression is that of official art, of a course without a stop and of boredom.

Society is very criticized by both artists and critics. Up to sponsorship; from that moment on it is written “with the support of...”, after which comes an area of logos for many institutions. How, out of what interest and for what reasons they give out money? Will we find in magazines why organizers (curators) needed “support”? Do protesters on their own money have any chance of victory? Will somebody look at them? Will they have where to exhibit? Will anybody create alliances with them? Why cannot one find “interests” against the order built since ages?

Contemporary artists still have the possibility of refusing to participate where they are offered to or, conversely, to go where they are not recommended to. After death, there will be no chance of doing it and “works” will be free to interpret in the benefit of other people. Modern art was a laughingstock in caricatures or an object of passionate critique to tears. Of these oppositions (to remember Breban’s saying: in Poland they would have shot you!) the system works; without them it seems to stagnate. We do not see what would be something for the future? Perhaps history has died?

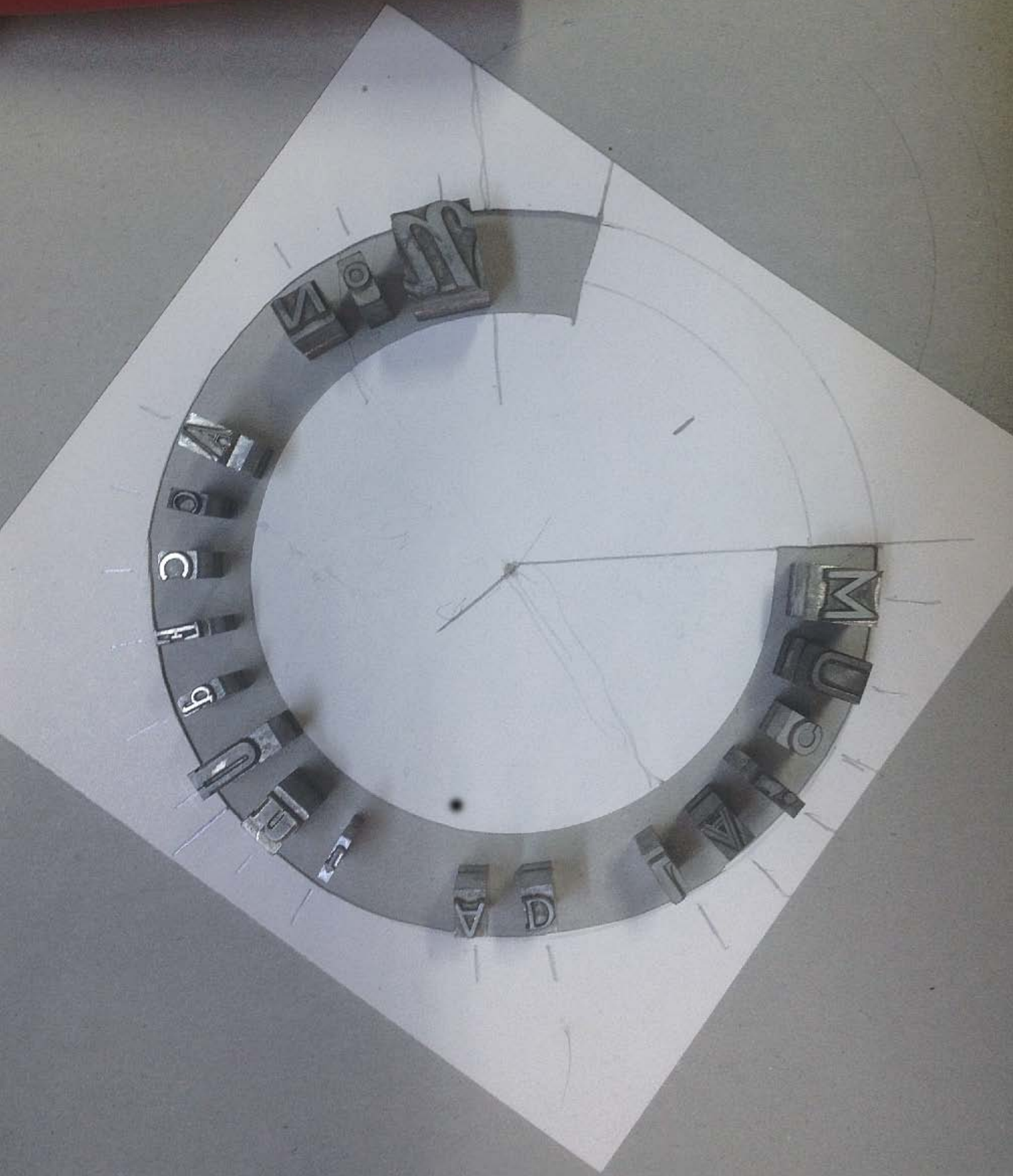
For one of the curators with an important position, works of which he talks are “cool”, as far as I could hear. With this assessment he seems to be ready for everything; any subsequent joke is a preventive underestimation. I am asking myself why does he communicate it, so that we know that he sits comfortably on the horseback? Cool means that it will be exhibited – “we can make it” even though we feel it is stupid. From here comes “very cool”, that is, I am incapable of enthusiasm. But also: “it is not cool at all”, when he has some grudge against somebody.

Critics of contemporary art come from the outside of art magazines; I read, I quote Aude de Kerros, “The Imposture of Contemporary Art”, in a history journal (an issue is dedicated to taxes and those who opposed it, another issue to fascism and various impostures) and, to continue the opening line, I am a CA, I realize very well my own imposture. Countless times I would have mocked criticism against me in waiting for it. Well, any artist has fears, but why do they never write about the weak points of artists? Why do they not tell us (artists and those who organize us) the truth?

What do those intelligent people who are editing the magazine do? How do they see each other in relationship to money, to their origin

and to the magazines role of protecting or of refusing protection to artists, groupings, galleries, museums and, directly or indirectly, to the state. (In the 1990s *Balkon* has made a questionnaire about new galleries and art organization and if I then criticized my patron, I was in trouble.)

Szilárd Miklós



Nedko Solakov

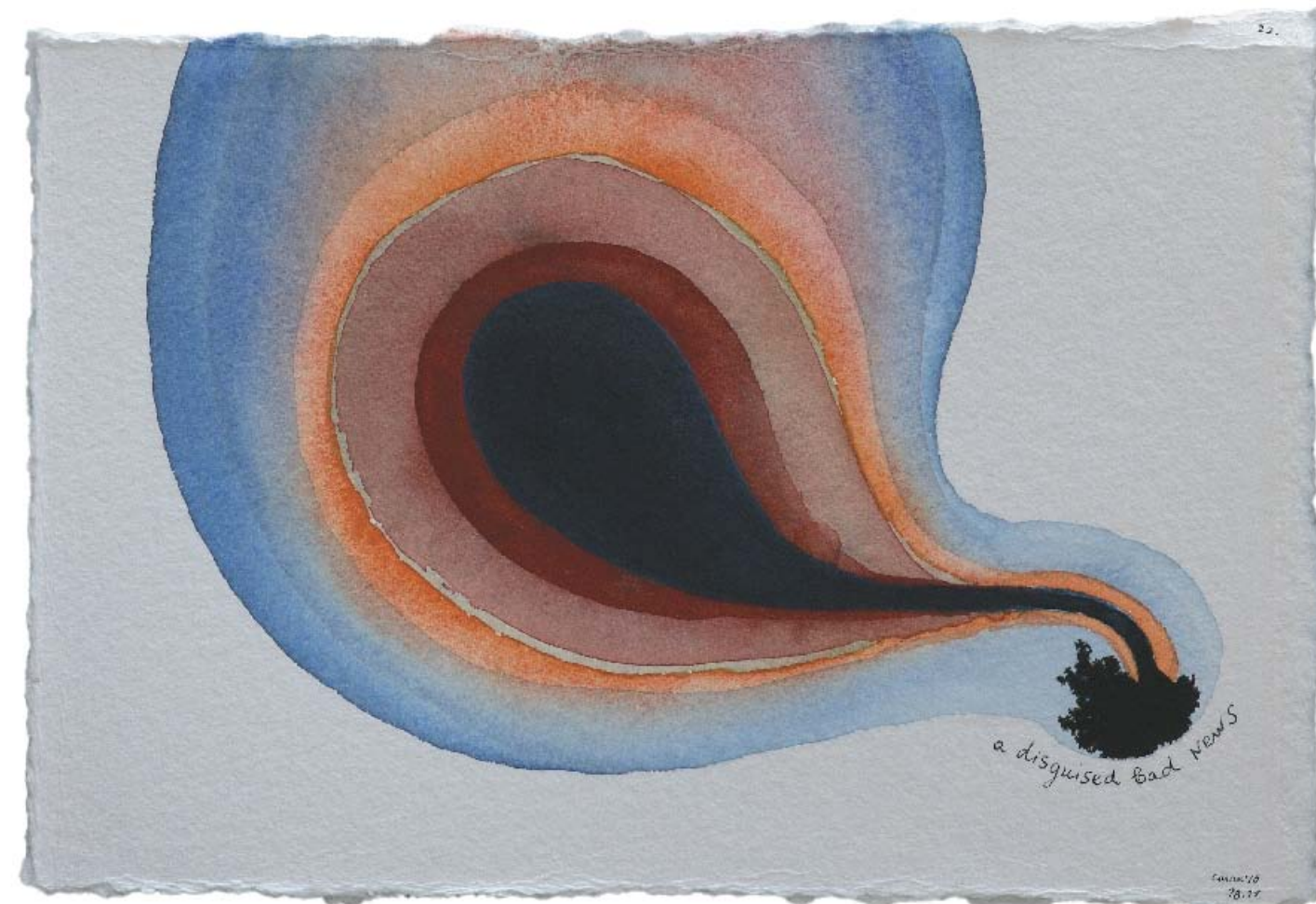
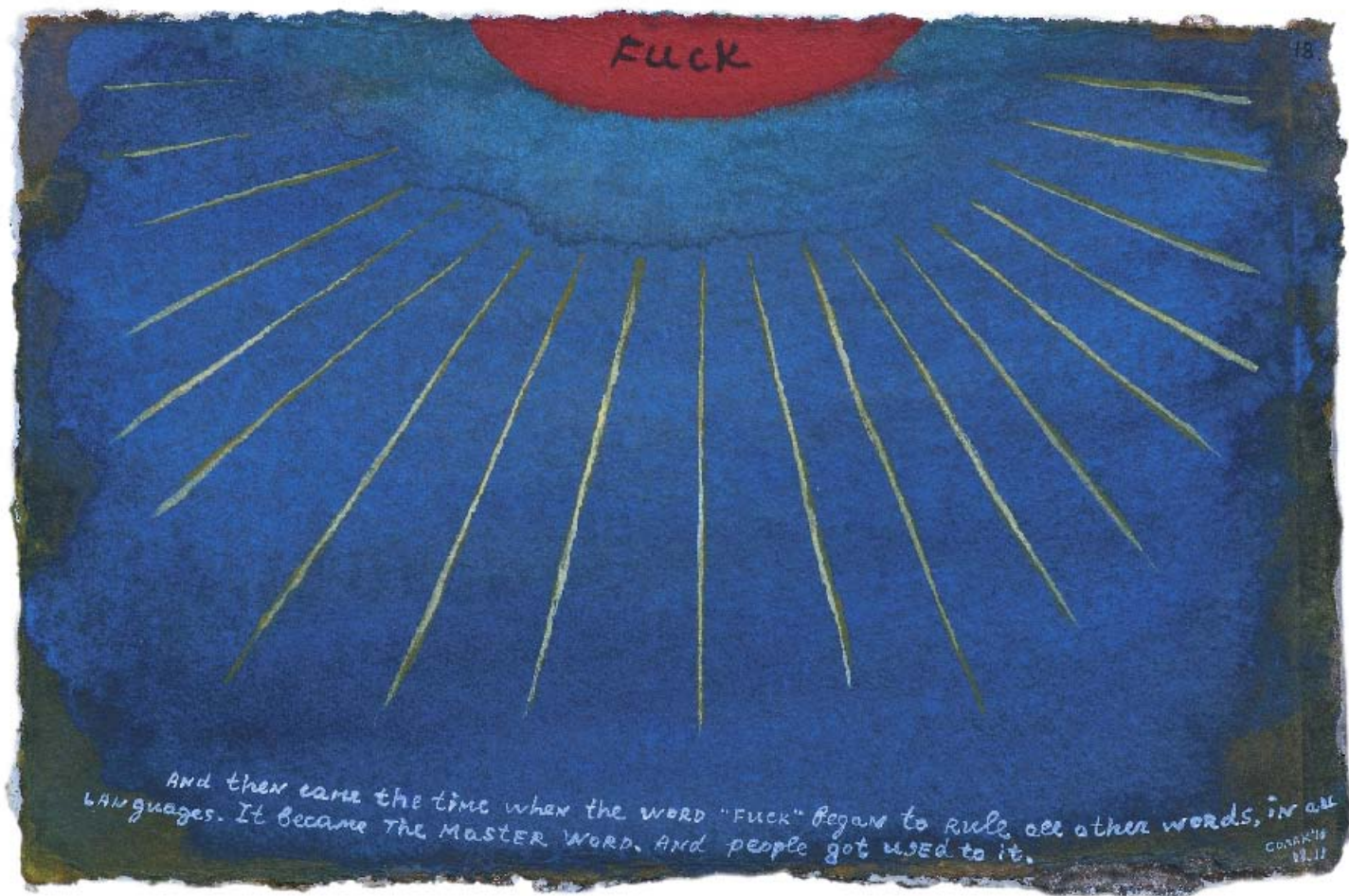
A Story in Colour #18

2016, watercolour, black and white ink on paper, 19 x 28 cm

A Story in Colour #22

2016, watercolour and black ink on paper, 19 x 28 cm

Courtesy the artist



Łukasz Skąpski

Autonomia artei și revistele

Arta e totalitatea obiectelor și fenomenelor create în cadrul realității sociale, negociindu-și de fiecare dată statutul cu receptorii. Un rezultat pozitiv al negocierilor este condiția pentru a obține statutul de operă de artă. Trebuie presupus că unele dintre numeroasele fenomene artistice au o valoare cognitivă. Valoarea cognitivă a artei depinde în mod direct de gradul ei de autonomie. În cazul artei autonome, artiștii înșiși controlează conținutul mesajului și genul experienței ori al cunoașterii produse. În caz că autonomia lipsește, arta prezintă conținutul programat de subiecții de care depinde.

Lumea artei e mijlocitorul obișnuit în negocierile dintre artă și societate. Acest mediator, cu toate astea, nu e indispensabil pentru legături directe între artă și comunitatea publicului de artă. Pe de altă parte, aprobarea publicului nu e indispensabilă pentru statutul artistic mediat de lumea artei.

Începînd cu anii 1980, lumea artei – prin speculații financiare pe piața artei, făcute de galerii într-un fel pînă atunci neobișnuit, urmînd creșterii prețurilor operelor și creșterii fără precedent a poziției curatoriale – a început să-și întărească puterea. Rezultatul a fost o instituționalizare crescîndă a artei și, după aceea, marginalizarea actuală a artiștilor ca subiecți creatori.

Lumea artei e mediul în care lucrează artiștii. Ea este, de asemenea, cel mai important centru de putere, de care artistul depinde și căruia își adresează munca. S-ar putea descrie ca o combinație cu un caracter socioeconomic, care are – ca totalitate – diverse unelte de mediere și de persuasiune. Activitățile economice ale agregatului sînt atît țelul său, cît și instrumentul său de operare.

Lumea artei abuzează bucură de avantajul de a fi cercul puterii și utilizează măsuri coercitive pentru a-și impune viziunea despre artă. În acea clipă, ea acționează ca subiect al artei, dîndu-i forma. Unul dintre instrumentele prin care se pune presiune pe artiști este tocmai caracterul mediator al statutului artistic. Acceptare sau refuz, finanțare, publicitate sînt doar cîteva dintre diversele măsuri de impunere pe care i le aplică artistului lumea artei. Artiștii, în funcție de capacitățile lor de negociere și de lucrările lor, așadar, susceptibili (dependenți) – ca nimeni altcineva – de acceptarea din partea mediului lor, participă la siluirea operată împotriva lor înșiși de dragul acceptării. Mecanismul psihologic care îi ajută pe artiști să fie de acord cu măsuri coercitive (sau cu violența) este capacitatea lor de adaptare, cu alte cuvinte, conformismul. Acesta joacă un rol esențial în funcționarea netedă a mașinii care este lumea artei.

Sistemul lumii artei are un caracter global, dar e divizat pe subsisteme naționale, în timp ce oscilează între pluralist și monocultural, în funcție de statutul bogăției naționale, de structurile instituționale, de tradiția pluralistă a vieții artistice și sociopolitice și, nu în ultimul rînd, de dimensiunea lumii artistice locale. Exemplul de laborator al unui sistem artistic monocultural fuseseră anii 1980 și 1990 în Polonia.

Monoculturile artistice exilează toate fenomenele artistice (inclusiv artiștii) care nu se înscriu în canonul lor artistic preferat. Potențialul cultural inerent muncii artiștilor și energia lor risipită dincolo de granițele lumii artei sînt pierdute o dată și pentru totdeauna. Acești oameni, condamnați la vegetare artistică periferică, nu sînt în stare să-și cîștige existența prin artă și trebuie să-și schimbe frecvent profesia. Dacă rămîn să lucreze în domeniul artistic, din cauza lipsei de resurse financiare și de reacții pozitive, ei încetează să crească.

Comunitățile a căror cultură a fost sărăcită în felul acesta nu vor afla niciodată. Aceste comunități sînt atît de puțin interesate de artă (ceea ce este atît o cauză, cît și con-

ART AUTONOMY AND MAGAZINES

Art is the whole of objects and phenomena created in social reality, in each case negotiating their status with the recipients. A positive negotiation result is the condition of obtaining the status of an art-work. One should assume, that some of the numerous art phenomena have a cognitive value. The cognitive value of art directly depends on the degree of its autonomy. In case of the autonomous art, the artists themselves control the content of the message and the genre of the produced experience or knowledge. In case of the lack of autonomy art presents the content programmed by the subjects it depends on. The art-world is the usual mediator in negotiations between art and the society. This mediator, however, is not indispensable for the direct mediations of art with the community of art public. On the other hand, the acclaim of the public is not indispensable for the art status mediated with the art-world.

Since the 1980s the art-world – through the financial speculations on the art market conducted by galleries on so far unusual scale, following rise of art prices and unprecedented growth of curatorial position – started to strengthen its power. It had resulted in increasing institutionalization of art and, consequently, in current marginalization of artists as creative subjects.

The art-world is an environment in which artists work. It is also the most important centre of power, on which artists depend and to which they address their work. One may describe it as an aggregate of socio-economic character, which has – as a whole – various mediation and persuasive tools. The economical activities of that aggregate are both its goal and the operative instrument.

The art-world gladly takes the advantage of being the circle of power and uses coercive measures to enforce its vision of art. In that instant it acts as a subject of art, forming its shape. One of the tools of exerting pressure to artists is the very mediatory character of the art status. Inclusion or its refusal, financing, publicity, are a few of many enforcement measures applied by the art-world to artists.

The artists, depending on negotiation abilities of their own and of their work, therefore susceptible (amenable) – as no other individuals – to acceptance of their milieu – participate in the violation performed against themselves, for the sake of the acceptance. The psychological mechanism, helping the artists to agree with the coercive measures (or violence) is their adaptation ability, in other words, conformism. Conformism plays the essential role in the smooth operation of the art-world machine.

The art-world system has a global character but is divided to national subsystems, which oscillate between the pluralist or monocultural, depending on the status of national wealth, institutional structures, pluralist tradition of artistic and socio-political life, and last but not least, the size of a local art-world. The laboratory example of a monocultural art system were 1980s and 1990s in Poland.

Art monocultures outcast all the art phenomena (including the artists) which do not fall within their preferred canon of art. The cultural potential inherent in the work of artists and their energy thrown outside the pale of the art world are wasted once and for all. These people, condemned to a peripheral art vegetation, are not able to earn a living with art and frequently change profession. If they continue to work in arts, out of the lack of financial resources and positive feedback they cease to grow. Communities, whose culture was thus impoverished, will never learn about it. These communities usually have, however, so faint interest in art (which is both a cause and consequence of the considered case) that such knowledge would not have any importance for them. The system promotes artists willing to conform to the proposed model of art and consequently prefers

secință a cazului considerat), că o asemenea cunoaștere n-ar avea nicio importanță pentru ele.

Sistemul promovează artiști doritori să se conformeze modelului artistic propus și preferă prin urmare artiști tineri, aflați în perioada formării lor, care, în felul cel mai firesc și fără modificări controversate de stil, folosesc indicațiile venind de la centrul de putere.

Pluralismul lumii artei garantează autonomia artiștilor și a artei. Complexitatea sistemelor multidirecționale le permite în mare măsură artiștilor realizarea ideilor proprii, fără vreo impunere din partea centrelor de putere.

Ar trebui discutat dacă conformismul artiștilor e ceva negativ și dacă apărarea autonomiei artei merită efortul. E bine pentru carierele artiștilor, mai ales în țări cu resurse financiare reduse alocate artei. Poți adopta un punct de vedere – în lumea artei asta înseamnă o atitudine foarte favorabilă. Problema apare doar atunci cînd vedem că atitudinea conformistă e însoțită, inevitabil, de cinism. Ce fel de cunoaștere sau de experiență poate fi produsă de o artă al cărei izvor sînt conformismul și cinismul artiștilor? Ce și despre ce putem învăța din experiența unei asemenea arte? Ce potențial critic are arta conformistă și cinică în comparație cu arta autonomă? Dominația lumii artistice asupra artistului e un fapt, dar artistul e parte integrantă a acestui sistem. Presiunea puterii din lumea artei funcționează cu un pic de ajutor din partea Sinelui-Lupă al artiștilor și e bine interiorizată – nimeni nu trebuie să spună artiștilor ce să facă. La urma urmei, lumea artistică e singura lume a artei.

Definiția instituțională a artei i-a dat deja lumii artei o putere extraordinară asupra artelor și artiștilor, dar credința răspîndită acum, că arta nu e nici bună, nici rea – calitatea ei e dincolo de valorizare, furnizează actorilor interesați ai lumii artei dicatulul fără sfîrșit în promovarea artiștilor selectați, fără vreo povară a responsabilității și indiferent de arta pe care o reprezintă ei.

Revistele de artă, aproape de muzee și de galerii publice, sînt cele mai importante centre de putere ale lumii artei. Ele pot lărgi sau îngusta autonomia artei, în funcție de poziția adoptată de redactorii lor.

Dacă jocul de interese din lumea artei e complet opac pînă și membrilor care se află mai la distanță de protagoniștii principali al agregatului economic, un observator ocazional nici nu-și dă seama că e vorba de un joc. Toți avem nevoie de informație.

Dacă *IDEA* ar vrea să joace un rol asemănător în lumea artei, ca „a patra putere” în lumea politicii, îmi închipui că acest rol ar fi acela de a ridica cortinele teoretice ale intrigilor de pe piața artei și de a crea o platformă pentru evaluarea de încredere a fenomenelor artistice, ceea ce ar putea favoriza fisurarea puterii monolitice pe care o are lumea artei asupra artei.

Cracovia, 2016

young artists in their formative period, who in the most natural manner and with no controversial changes of style use the directions flowing from the centre of power.

Pluralism of the art-world guarantees the autonomy of artists and art. The complexity of multidirectional systems allows artists, to a large extent, the realization of their own ideas, not imposed by the centres of power.

One might consider, whether the artists’ conformism is a negative occurrence, and defence of the autonomy of art is the game worth the candle. It is beneficial for the careers of artists, especially in countries with low financial resources allocated to the arts. You can take a point of view, that in the art world this is extremely favourable attitude. The problem appears only when we see that the attitude of conformism is inevitably accompanied by cynicism. What type of knowledge or experience can be produced by art, which source is the artists’ conformism and cynicism? What and about what we can learn from experiencing of such art? What critical potential has conformist and cynical art in comparison with the autonomous art? The dominance of the art world over the artist is a fact, but the artist is an integral part of this system. The pressure of the art-world power works with a subtle help of the Looking-Glass Self of artists and is well internalized – nobody has to tell the artists what to do. In the end, the art-world is the only world of art.

The institutional definition of art already gave the art-world tremendous power over the arts and artists, but the currently disseminated belief, that art is neither good nor bad, which means that its quality is beyond valuation, provides the interested actors of the art-world with the unlimited dictate in promotion of selected artists, with no burden of responsibility and regardless of what art they represent. Art magazines, next to museums and public galleries, are the most important power centres of the art-world. They can expand or restrict the autonomy of art, depending on the position that their editors want to accept.

If the game of interests in the art world is completely opaque even to its members who are away from the main actors of the economic aggregate, a casual observer does not realize that there is a game at all. We all need information.

If *IDEA* would be willing to play a similar role in the art-world as the „fourth power” in the world of politics, I imagine that such a role would be to scuff the theoretical curtains of art market intrigues and create a platform for a reliable assessment of artistic phenomena, which may foster the disruption of the monolith power of the art-world over the art.

Kraków 2016

Anetta Mona Chişa, Lucia Tkáčová

Totems
installation, 2015

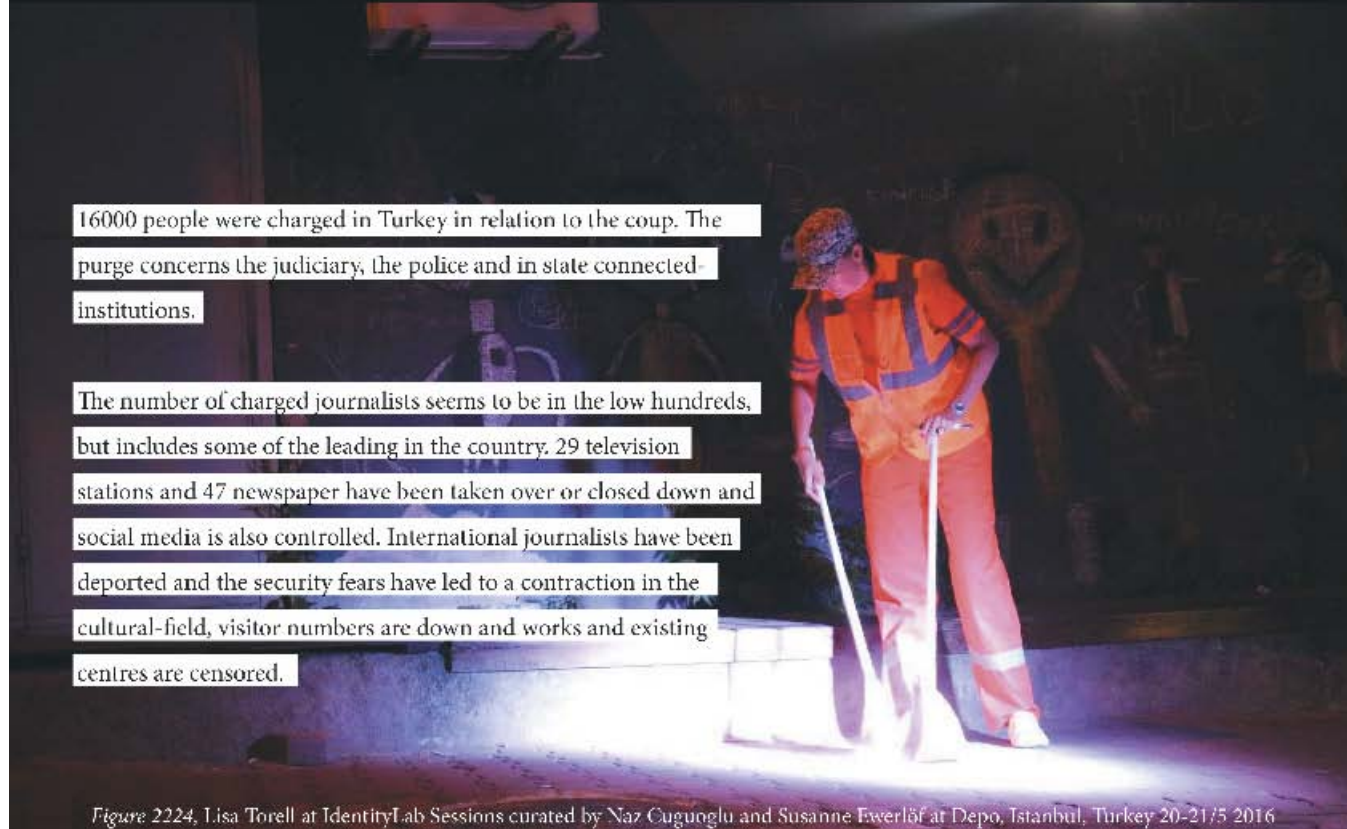
Lisa Torell



Since November 2015, the Polish judiciary and media landscape have gone through a dramatic change - it is no longer independent.

Poland fell in the national ranking, the World Press Freedom Index, of Reporters Without Borders from 18 in 2015 to 47 in 2016. A little over 140 journalists have been forced to quit since May, international politicians have been censored on TV and leaders within the cultural field dare not to speak freely as long as they are recorded or mentioned with names.

Figure 3582 / *Pleasure Culture* by Lisa Torell at Smugglers, Narracje Festival #7 curated by Anna Smolak, Nowy Port, Gdansk, Poland 20-21/11 2015



16000 people were charged in Turkey in relation to the coup. The purge concerns the judiciary, the police and in state connected-institutions.

The number of charged journalists seems to be in the low hundreds, but includes some of the leading in the country. 29 television stations and 47 newspaper have been taken over or closed down and social media is also controlled. International journalists have been deported and the security fears have led to a contraction in the cultural-field, visitor numbers are down and works and existing centres are censored.

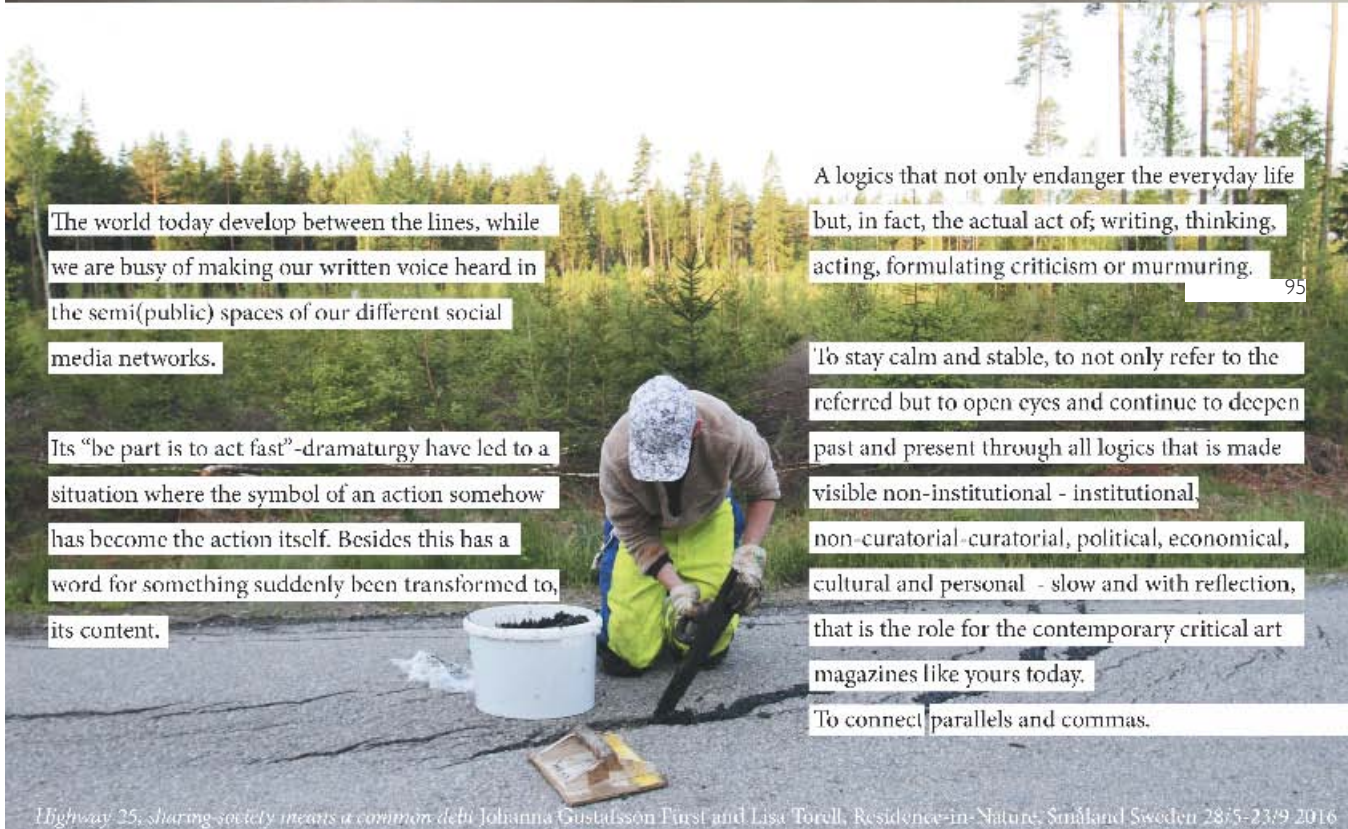
Figure 2224, Lisa Torell at IdentityLab Sessions curated by Naz Cuguoglu and Susanne Fwerlöf at Depo, Istanbul, Turkey 20-21/5 2016



Between 1990 and 2011, Sweden have lost 25% of their journalists and since 2012 a reduction of an additional 250 journalists has taken place.

At the same time have a remarkable increase of PR-agencies, communicators and lobbyists seen a new dawn - whose mission is not to enlighten, but to please their employers. Here the reader, the citizen, is secondary in relation to the owner - principal - politician.

Cm by cm, metre-by-metre, km by km Lisa Torell at City Walks curated by Camilla Larsson at Bonniers Konsthall, Stockholm, Sweden 4/3-5/4 2015



The world today develop between the lines, while we are busy of making our written voice heard in the semi(public) spaces of our different social media networks.

Its "be part is to act fast"-dramaturgy have led to a situation where the symbol of an action somehow has become the action itself. Besides this has a word for something suddenly been transformed to, its content.

A logics that not only endanger the everyday life but, in fact, the actual act of; writing, thinking, acting, formulating criticism or murmuring.

To stay calm and stable, to not only refer to the referred but to open eyes and continue to deepen past and present through all logics that is made visible non-institutional - institutional, non-curatorial-curatorial, political, economical, cultural and personal - slow and with reflection, that is the role for the contemporary critical art magazines like yours today. To connect parallels and commas.

Highway 25, sharing-society means a common debt Johanna Gustafsson Furst and Lisa Torell, Residence-in-Nature, Småland Sweden 28/5-23/9 2016

Începînd cu noiembrie 2015, legislativul și peisajul media din Polonia au trecut printr-o schimbare dramatică – nu mai sînt independente.

În clasamentul pe țări World Press Freedom Index [Indexul de libertate al presei mondiale] al Reporters Without Borders [Reporteri fără frontiere], Polonia a trecut de la locul 18 în 2015 la locul 47 în 2016. Un pic mai mult decît 140 de jurnaliști au fost obligați să-și dea demisia din mai încoace; politicienii internaționali au fost cenzurați la televizor, iar liderii din domeniul cultural nu îndrăznesc să vorbească liber cînd sînt înregistrați sau trebuie să-și menționeze numele.

16.000 de persoane au fost puse sub acuzație în Turcia în legătură cu încercarea de lovitură de stat. Epurarea vizează legislativul, poliția și instituțiile de stat.

Numărul jurnaliștilor puși sub acuzație pare să fie de cîteva sute, dar includ unele dintre numele de vază din țară. 29 de canale de televiziune și 47 de ziare au fost preluate sau închise, iar canalele de comunicare internet sînt și ele controlate. Jurnaliști internaționali au fost deportați și teama în privința siguranței a dus la o contracție în domeniul cultural, numărul vizitatorilor e foarte scăzut, iar lucrările și centrele existente sînt cenzurate.

Între 1990 și 2011, Suedia și-a pierdut 25% dintre jurnaliști și, începînd cu 2012, are loc o concediere a încă 250 de jurnaliști.

Totodată, se observă o creștere remarcabilă a agențiilor de PR; comunicologii și cei ce se ocupă de lobby cunosc o nouă ascensiune – a cărei misiune nu e aceea de a ilumina, ci aceea de a le face pe plac angajatorilor. Aici cititorul, cetățeanul e secundar în raport cu proprietarul – directorul – politicianul.

Lumea se dezvoltă astăzi printre rînduri, în timp ce ne străduim să ne facem auzită vocea scrisă în spațiile semi(publice) ale diferitelor rețele media.

Dramaturgia sa de tip „să faci parte din lume înseamnă să acționezi rapid” a dus la o situație în care simbolul unei acțiuni a devenit cumva acțiunea însăși. Dincolo de asta, ea are un cuvînt pentru ceva transformat dintr-odată – conținutul său.

O logică periculoasă nu doar pentru viața cotidiană, ci, de fapt, pentru gestul efectiv de a scrie, a gîndi, a acționa, a formula o critică sau a mormăi.

A sta calm și stabil, nu doar să discuți despre ceea ce discută toată lumea, ci să deschizi ochii oamenilor și să continui adîncirea trecutului și a prezentului prin toată logica făcută vizibilă noninstituțional-instituțional, noncuratorial-curatorial, politic, economic, cultural și personal – încet și cumpănit, acesta e rolul revistelor de artă contemporane și critice cum e și a voastră. A uni paralele și virgule.

Simon Starling

Project for a Rift Valley Crossing

2016, a canoe built for a proposed crossing of the Dead Sea Rift between Israel and Jordan using 80 kg of magnesium produced from 1,700 litres of Dead Sea water



Antoni Muntadas

MORE IDEAS

LESS ADS

h.arta



ARTA TEORIA CRITICĂ VIAȚA COTIDIANĂ

Ne-am format ca viitoare artiste, la sfârșitul anilor '90, în jurul unei lipse. Teoria critică și practicile de artă contemporană erau doar întrezărite în frânturile de informații la care aveam acces în internet café-uri și în reviste de artă vechi de câțiva ani, împrumutate de la bibliotecile centrelor culturale franceze și britanic. Fragmente de informații pe care nu aveam instrumentele teoretice să le înțelegem în contextul lor. Viața cotidiană pe care o intuim ca fiind la baza a ceea ce ar trebui să fie arta era și ea ascunsă sub dogmatismul educației artistice. Ne-am format ca artiste în jurul nostalgiei pentru viața cotidiană, arta contemporană și teoria critică.

ARTA TEORIA CRITICĂ VIAȚA COTIDIANĂ

Teoria critică și practicile artistice ca indicii prin hățșul vieții cotidiene. Viața cotidiană e cheia a ceea ce e potențial în artă. Relațiile de putere, felul în care inegalitățile își fac mereu loc în toate aspectele realității, felul în care solidaritățile sînt mereu primejduite, mereu în pericol de încorporare și detumare. Continua perpetuare a nedreptăților și continua încercare de a construi relații mai echitabile, încercare mereu dezamăgită, mereu renăscînd din propria ei lipsă de speranță. Teoria critică și practica artistică dînd formă și limbaj acestor intuiții, oferind instrumente de înțelegere și motivații pentru acțiune.

ARTA TEORIA CRITICĂ VIAȚA COTIDIANĂ

Viața cotidiană e cheia a ceea ce e potențial în artă. E codul prin care să înțelegi teoria critică. E ceea ce rămîne important atunci cînd arta și teoria devin instrumentele de încorporare a rebeliunii și nesupunerii și de transformare a acestora în forme utile pentru sistem. Viața cotidiană, cu toate alegerile ei, fiind firul care conduce prin hățșul complicităților dintre artă și capital.

ART CRITICAL THEORY EVERYDAY LIFE

We prepared for being artists, at the end of the 1990s, around a lack. Critical theory and contemporary art practices were only glimpsed at in fragments of information that we had access to in internet cafés and old magazines borrowed from the French and British cultural centers. Fragments of information that we did not have the theoretical instruments to understand in their context. Everyday life that we intuited as staying at the bottom of what art was supposed to be was also hidden under the dogmatism of artistic education. We formed as artists around the nostalgia for everyday life, contemporary art and critical theory.

ART CRITICAL THEORY EVERYDAY LIFE

Critical theory and artistic practices as clues in the thicket of everyday life. Everyday life is the key to what is potential in art. Relationships of power, the way in which inequalities always make room for themselves in all aspects of reality or the way in which solidarities are always endangered by being integrated and hijacked. The continuous perpetuation of injustices and the continuous attempt at building more equitable relations, an always disillusioned attempt, always re-born from its own lack of hope. Critical theory and artistic practice giving a form and a language to these intuitions, offering the instruments of understanding and motives for action.

ART CRITICAL THEORY EVERYDAY LIFE

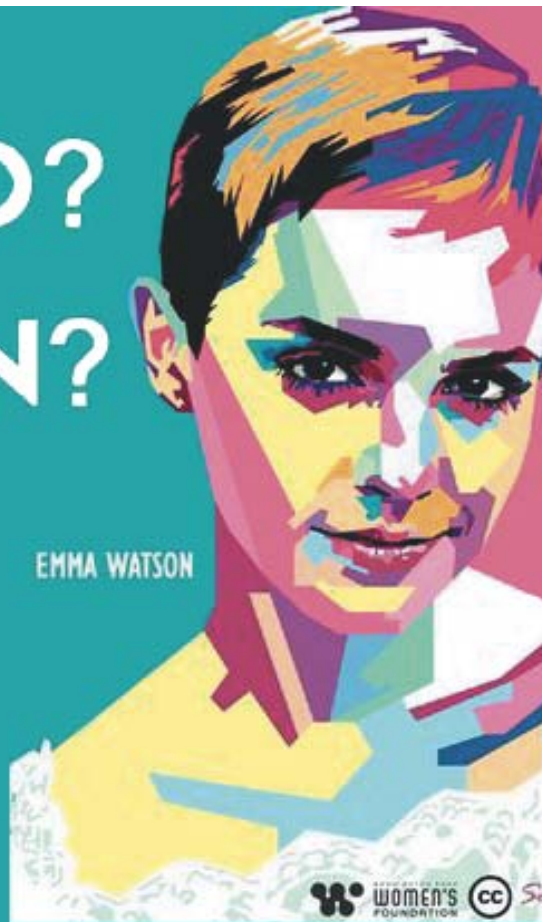
Everyday life is the key to what is potential in art. It is the code whereby one can understand critical theory. It is what remains important when art and theory become the instruments of incorporating rebellion and disobedience, being transformed into forms useful to the system. Everyday life, with all its choices, being the thread that leads through the thicket of complicities between art and capital.

Maria Eichhorn

wirmachendas.jetzt
 i.pinimg.com/originals/ee/bc/b6/eebcb69631491919e845ead62d5db6c7.jpg
 occuprint.org/Posters/OccupySisterhood
 g21.com.au/news/tackling-violence-against-women-regional-responsibility
 trilulilu.ro/imagini-fotografie/stop-violentei-impotriva-femeilor-4

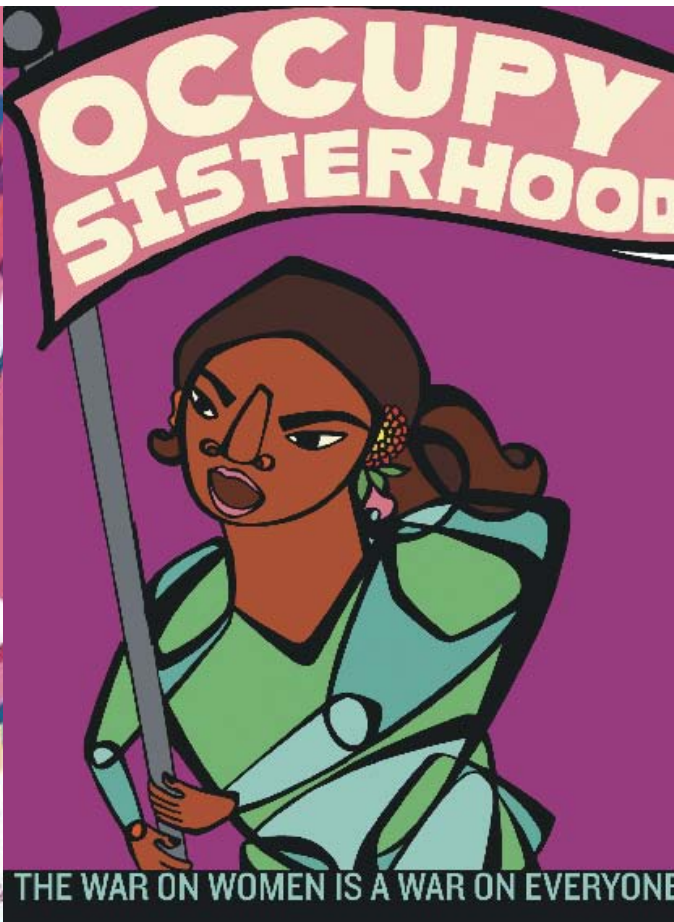
إنما نعمل wij doen het gewoon facciamolo oui, on le fait
 miden mbaawi em dikin wir machen das robimy to
 csinàljunk we're doing it ham yeh karengé mer kera les
 po ndodh мо ин корпо i mbaagaan ние го правим
 vi gör det tuna fanya biz yapariz nosotras lo hacemos
 θα το κάνουμε ma keme man nagn ko אנחנו עושים
 mi to radimo biz buni ما تمام كوشش مان را خواهيم كرد
 мы это сделаем waхаан u samayn ми зробимо це

IF NOT ME,
 WHO?
 IF NOT NOW,
 WHEN?



EMMA WATSON

...
 THE REALITY IS, IF WE
 DO NOTHING, IT WILL
 TAKE 75 YEARS, OR FOR
 ME TO BE 100, BEFORE
 WOMEN CAN EXPECT TO
 BE PAID THE SAME AS
 MEN FOR THE SAME
 WORK.



THE WAR ON WOMEN IS A WAR ON EVERYONE

STOP
 VIOLENȚEI ASUPRA
 FEMEILOR!

25 NOIEMBRIE 16.00-18.00
 in fața Parlamentului României
 Camera Deputaților, Parcul Izvor

STOP
 VIOLENCE
 AGAINST
 WOMEN

STOP
 VIOLENCE
 AGAINST
 WOMEN

STOP
 VIOLENȚEI ASUPRA
 FEMEILOR!

25 NOIEMBRIE 16.00-18.00
 in fața Parlamentului României
 Camera Deputaților, Parcul Izvor

STOP
 VIOLENCE
 AGAINST
 WOMEN

STOP
 VIOLENȚEI ASUPRA
 FEMEILOR!

25 NOIEMBRIE 16.00-18.00
 in fața Parlamentului României
 Camera Deputaților, Parcul Izvor

STOP
 VIOLENCE
 AGAINST
 WOMEN

STOP
 VIOLENȚEI ASUPRA
 FEMEILOR!

25 NOIEMBRIE 16.00-18.00
 in fața Parlamentului României
 Camera Deputaților, Parcul Izvor

Șerban Savu

Collage with images chosen from the various issues of the *IDEA* journal

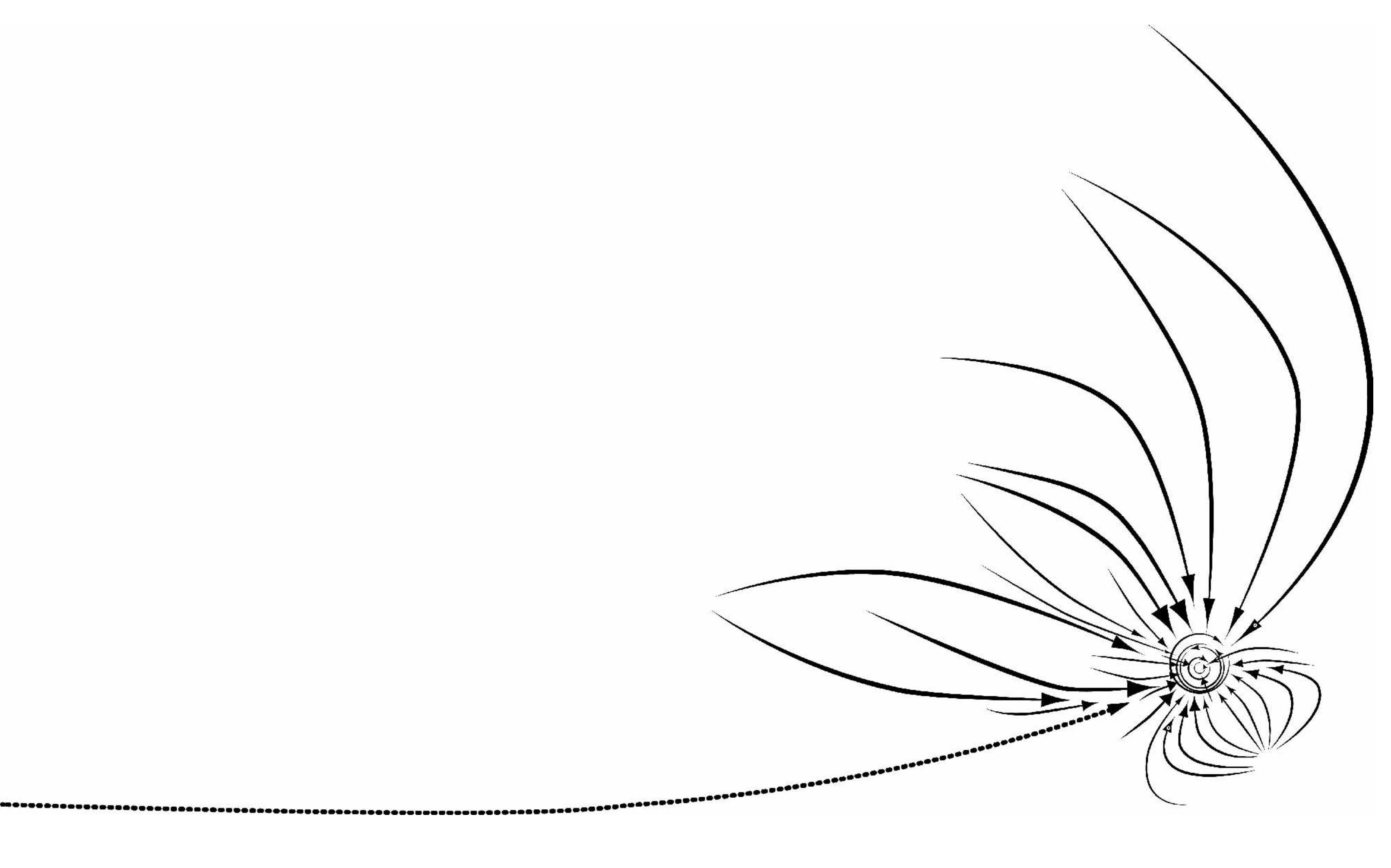
Verde etern [Eternal Green]
oil on canvas, 100 × 150 cm, 2016



Eduard Constantin

Untitled

an approximate map of all the *IDEA* Gallery participants



Mircea Cantor



52 likes
mirceacantor #mirceacantor #ミルチャカントル #myquotesMC



152 likes
mirceacantor The familiar is the new stranger. #MirceaCantor #myquotesMC



136 likes
mirceacantor #Fedex me your #kiss #MirceaCantor #myquotesMC
View all 5 comments



75 likes
mirceacantor Thieves don't know your birthday #myquotesMC #mirceacantor #dedication
10 FEBRUARY



ph_carrement_chocolat, smason1022 and 182 others
mirceacantor #myquotesmc #mirceacantor #caligraphy
View all 3 comments
23 SEPTEMBER



danytatar, nitchoproblemo and 176 others
mirceacantor #myquotesmc #mirceacantor | #zambet
View all 4 comments



ph_carrement_chocolat, adrien_missika and 145 others
mirceacantor #myquotesmc #mirceacantor #drawing #caligraphy #verified #future #verifiedfuture



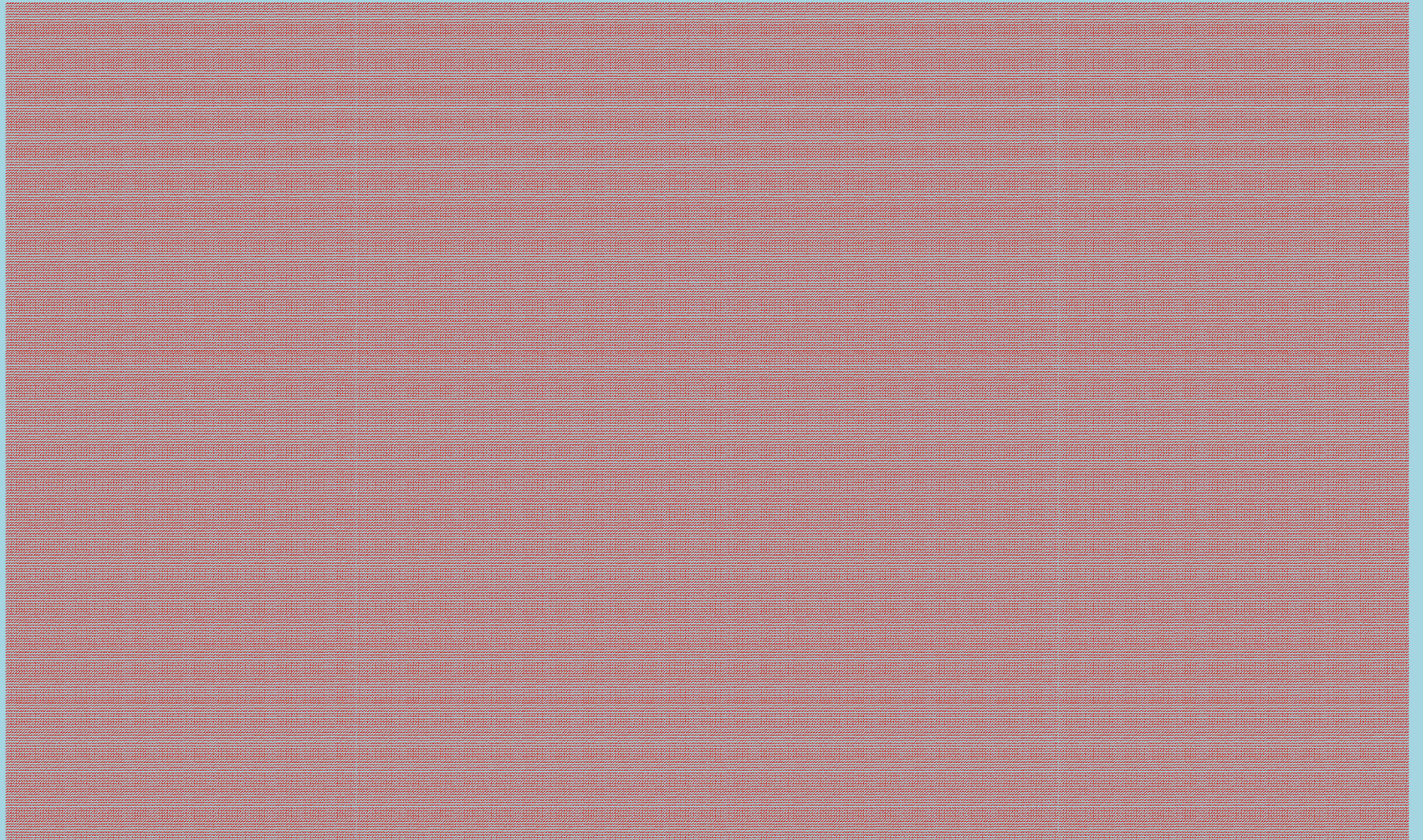
120 likes
mirceacantor #lovelsforever #wearetemporary #mirceacantor #love #ミルチャカントル #LovesForeverWeAreTemporary #myquotesMC

Pavel Bräila

Stolen Billion

one billion dollars in straps of 1 lei bills (fragment)
one billion dollars in straps of 10 lei bills (fragment)





Marjetica Potrč

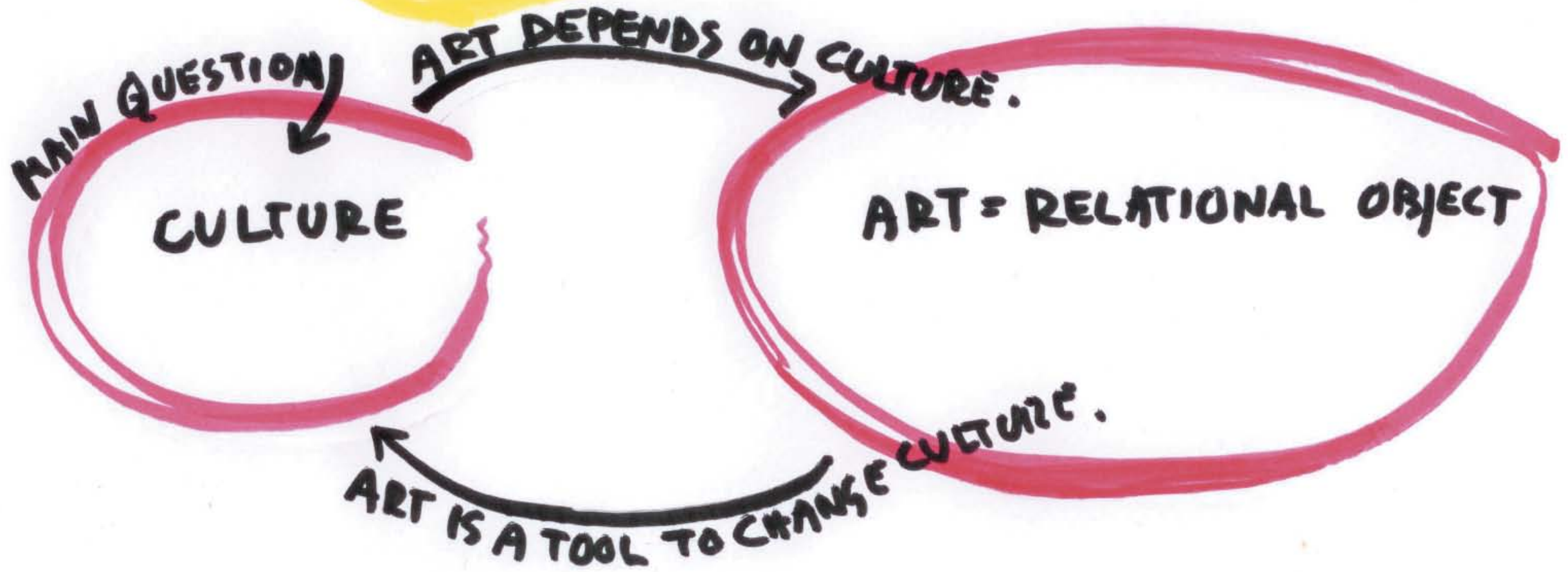
Notes on Participatory Design, no. 7

ink on paper, 21 x 29.7cm, 2014, courtesy of Marjetica Potrč and Galerie Nordenhake, Berlin/Stockholm

Arta depinde de cultură și este o unealtă prin care se schimbă cultura însăși. Când arta e un obiect relațional, ea mediază raportul nostru cu lumea și artistul devine un mediator. Desenul „Însemnări despre designul participativ, nr. 7” descrie raportul dintre cultura contemporană și arta contemporană ca obiect relațional. Pentru mine, practica artistică și revistele artistice merg mână în mână. Ele sînt cuprinse în cultura contemporană. Pentru a da un răspuns despre rolul revistelor de artă contemporană în contextul actual, s-ar putea schimba „artă = obiect relațional” cu „revistă de artă = obiect relațional”.

Art depends on culture and is a tool to change culture itself. When art is a relational object, it mediates our relationship to the world and the artist becomes a mediator. The drawing “Notes on Participatory Design, no. 7” describes the relationship between contemporary culture and contemporary art as a relational object. For me, art practice and art journals go hand in hand. They are embedded in contemporary culture. To answer the question about the role of art journals in the current context, you could change “art = relational object” in the drawing to “art journal = relational object”.

CULTURE & ART



ART MEDIATES OUR RELATIONSHIP WITH THE WORLD.
ARTIST = MEDIATOR.

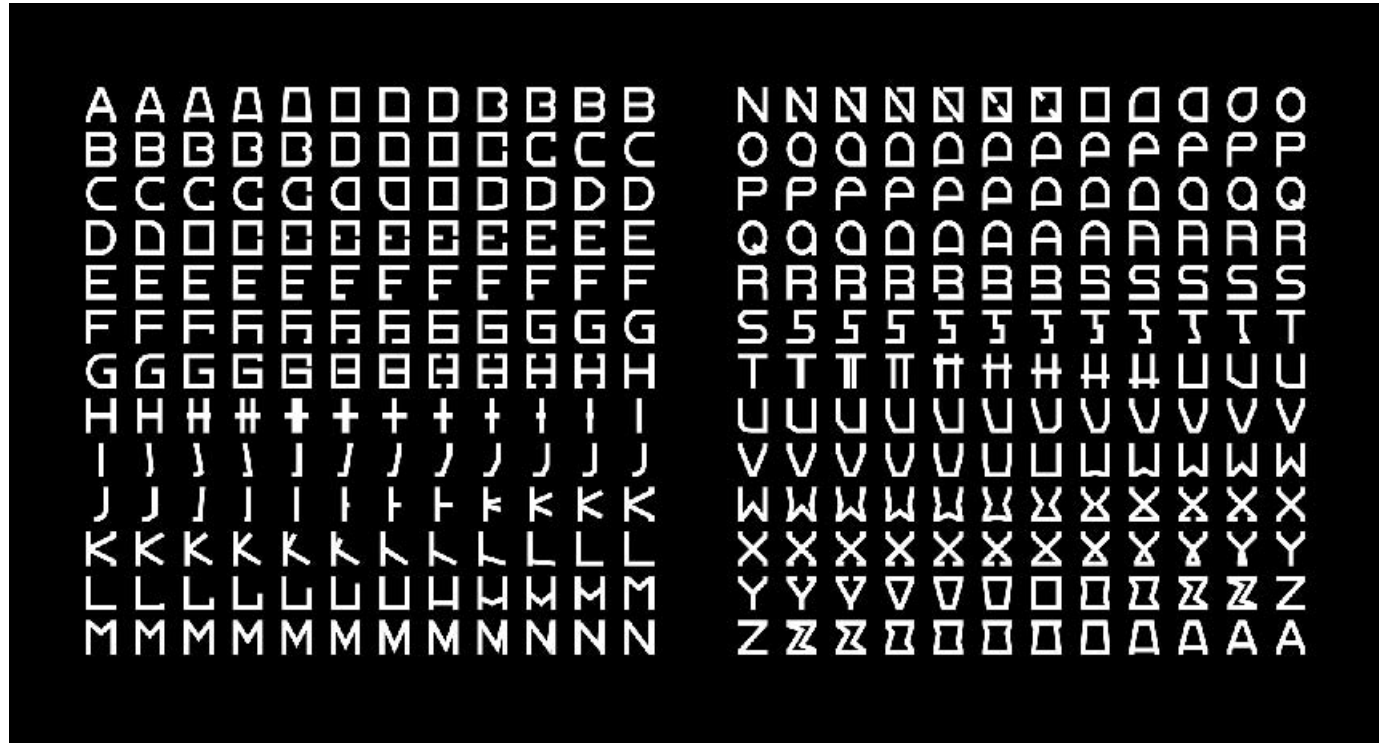
Dan Perjovschi

•

IDEA

Ferenc Gróf

Howling Alphabet 01
USD Banknotes Camouflage



Miklos Onucsan

Unfinished measurements IV – Plus minus or the thickening the paper to 13 mm

[Măsurători neterminate IV – Plus minus sau îngroșarea colii la 13 mm]

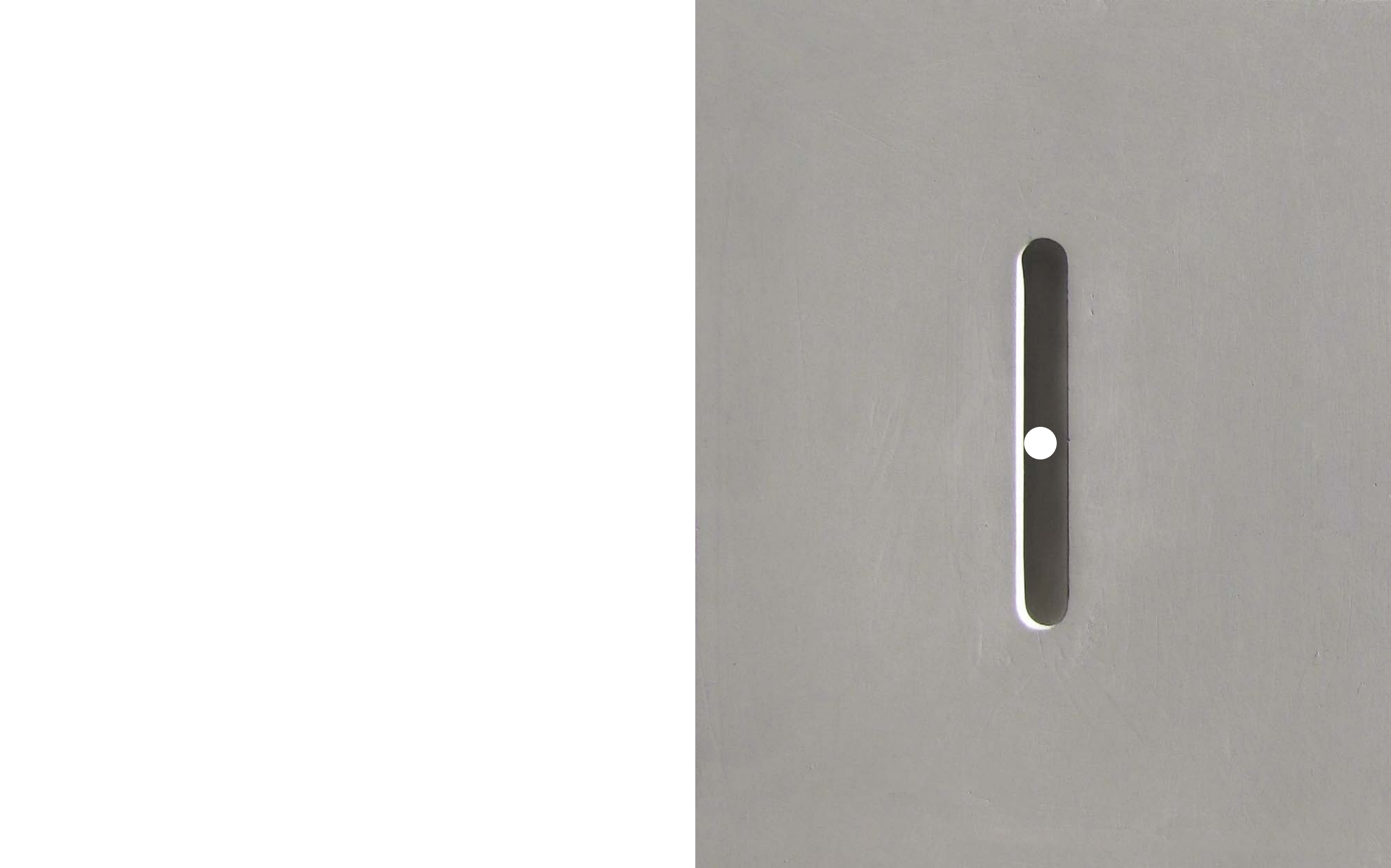
2016

Realitatea fotografiilor arată: o suprafață care are o canelură verticală cu o adâncime de 7 mm¹ și se situează pe o parte a colii și o altă suprafață, care conține o canelură orizontală, cu o adâncime tot de 7 mm, pe cealaltă parte a colii. Dacă admitem adevărul acestor realități ale imaginilor și le citim împreună (plus minus), atunci suprafața fizică de intersecție dintre cele două caneluri produce o perforație circulară cu un diametru de 10 mm, iar asta este posibil doar dacă, în realitatea fizică, grosimea colii este de 13 mm. *Plus minus sau îngroșarea colii la 13 mm.*

1. Dimensiunile sînt exprimate în numere întregi, fără zecimale.

The reality of the photographs shows: a surface with a vertical furrow with a depth of 7 mm¹ on one side of the paper and another surface, with a horizontal furrow, with the same depth, on the other side of the paper. If we admit the truth of these realities of the images and read them together (plus minus), then the physical surface of intersection between the two furrows is a circular perforation with a 10 mm diameter, and this is possible only if, in physical reality, the thickness of the piece of paper is 13 mm. *Plus minus or the thickening of the paper to 13 mm.*

1. The sizes are expressed in integers, without decimals.



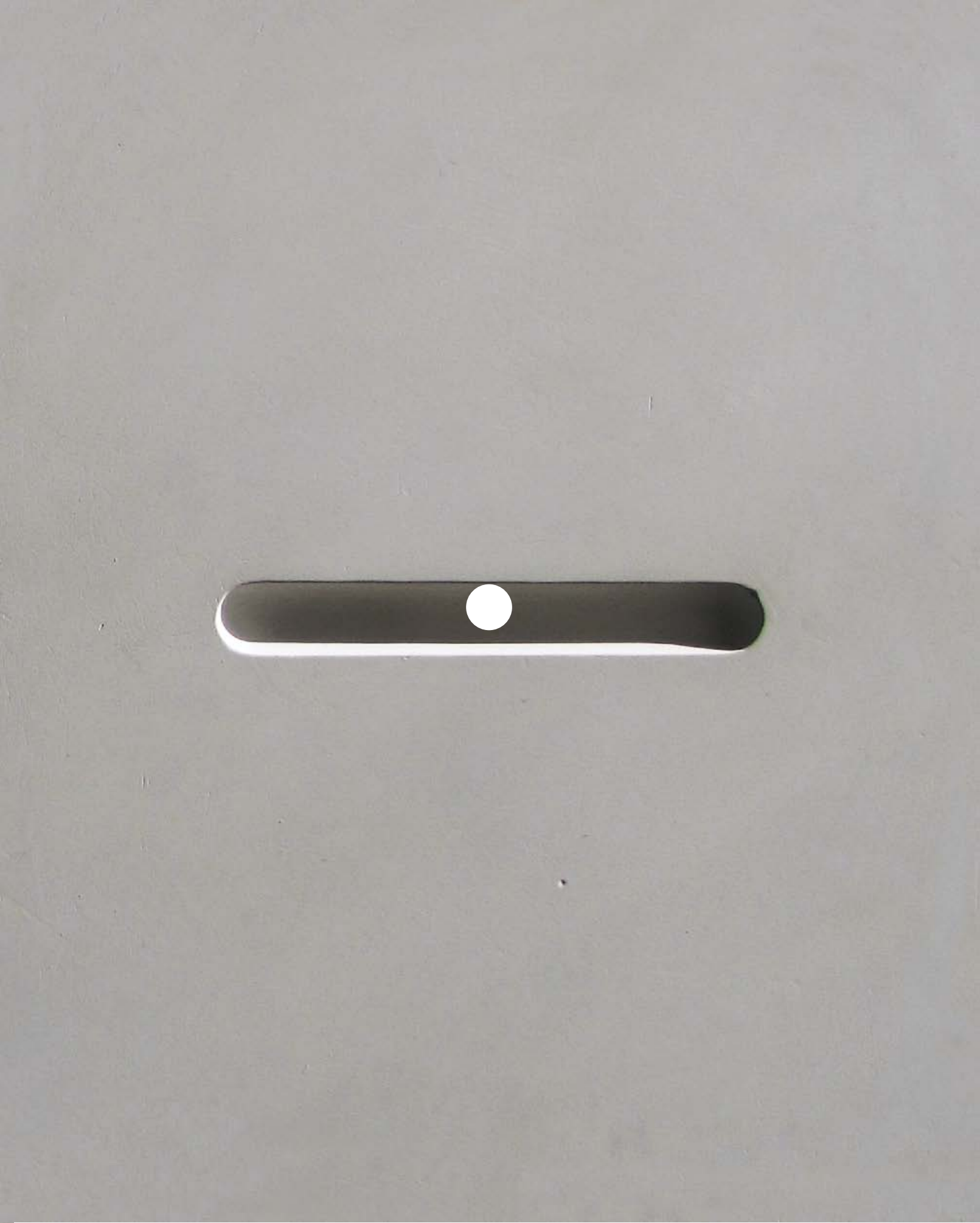


Photo credits: Miklos Onucsan
Photo processing: Zoltán Kovács

Mona Vătămanu, Florin Tudor

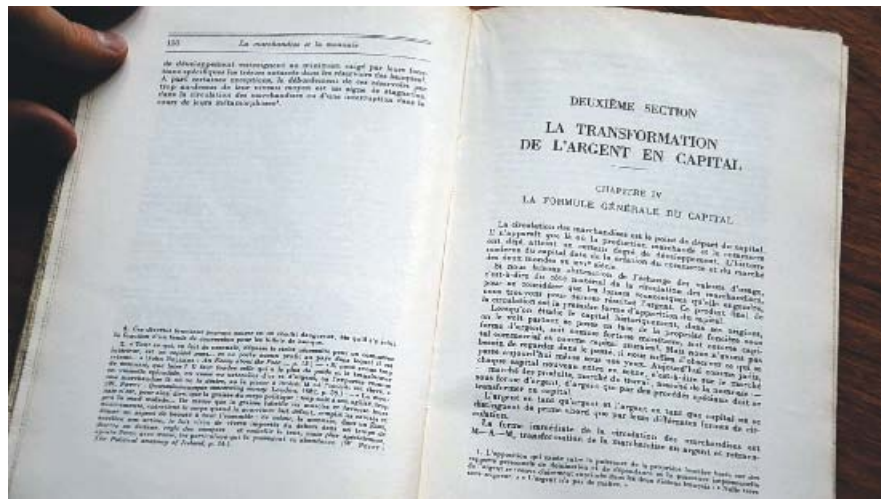
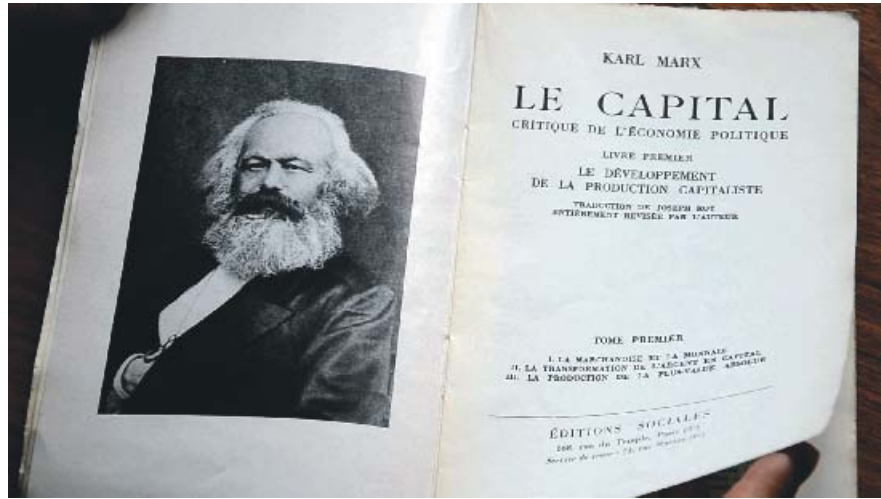
Le Capital

film, 48'24", 2011

Long Live and Flourish Capitalism!

[Trăiască și înflorească capitalismul!]

banner, Secession, Vienna, 2009



Anca Benera, Arnold Estefan

Past Forward

a selection of titles from the contents of *Revista Ideei* (The Journal of the *Idea*), issue 100, anniversary edition

Revista Ideei, condusă de Panait Mușoiu, a fost publicată între 1900 și 1916 și aborda subiecte precum anarhismul, anarhosindicalismul, psihologia violenței, politica experimentală, ateism, etică socială, sexologie, feminism/emanciparea femeii, antimilitarism, astronomie, originea universului și a vieții etc.

Revista Ideei, run by Panait Mușoiu, was published from 1900 to 1916 and addressed topics such as anarchism, anarcho-sindicalism, psychology of violence, experimental politics, atheism, social ethics, sexology, feminism/emancipation of women, anti-militarism, astronomy, the origin of universe and life, etc.

REVISTA IDEEI

1910. No. 100.

București, Strada Turturelelor, 35.

Tabla generală de materiile cuprinse în cei zece ani ai Revistei, de la No. 1--100.

1900—1910

E. About: Adevărata egalitate, p. 111, n. 17. Individul în contra societății, p. 4, n. 51.
T. Aburel: Un glas asupra frământărilor de azi, p. 126, n. 69.
Grant Allen: Neegalitatea naturală, p. 1, n. 91—92.
A. Antin: Cătră fosile, p. 58, n. 34.
Antim: Superioritatea intelectuală a femeii, p. 53, n. 34.
M. Avintescu: Muncitorii și Dracul, p. 69, n. 95.
M. Bakunin: Solidaritate, p. 95, n. 67. Dintr'un manuscript, p. 146, n. 40.
Max Baginski: Humorul ca rebel, p. 10, n. 31.
M. Barrés: Inregimentarea tinereții, p. 52, n. 44.
L. Bazalgette: Naționalism, p. 4, n. 51.
R. Chaughy: Congresul feminist, p. 20, n. 2. O limbă internațională, p. 119, n. 58.
Marya Cheliga: Intâia mea revoltă, p. 9, n. 1.
A. Chouippe: Omul și societatea, p. 74, n. 45.
E. Coeurderoy: Spionii, p. 31, n. 12. Transformarea universală, p. 41, n. 23. Revoluția sfarmă ori-ce obstacol, p. 58, n. 34.
Colins: Prefață dedicatoare, cătră o generație viitoare, p. 121, n. 18.
Columba: Rezistența individuală, p. 75, n. 15.
G. Cornelissen: Buna stare materială și morală, p. 21, n. 12.
D-r A. Corre: Militarismul, p. 54, p. 4.
M. Craiovescu: Turbăciunea în fata mișcărilor țărănești, p. 22, n. 62.
Walter Crane: Socialismul și artiștii, p. 70, n. 45.
D. Deschamps: Socialismul și chestia sexuală, p. 108, n. 7. Măcelăria capitalistă, p. 27, n. 12.
Gabriel Deville: Geneza Capitalului, p. 81, n. 66. Formarea Proletariatului, p. 96, n. 67. Cooperatie și Manufactură, p. 117, n. 68. Masinism și Mare Industrie, p. 132, n. 69. Sfirșitul Capitalului, p. 149, n. 70.
F. Domela-Nieuwenhuis: Dreptul la rezistență, p. 62, n. 4. Despre militarism, p. 110, n. 7. O schimbare în ideile morale, p. 41, n. 94.
Luigi Fabbrì: Atentate, bombe, comploturi, p. 107, n. 57.
C. Flammarion: Prostia omenească, p. 143, n. 59—80.
Florida: Vezf Madeline Vernet, p. 78, n. 55.
Const. Folea: De la un frate, scrisoare, p. 11, n. 31. Pildă de sentiment, scrisoare, p. 68, n. 95.
D-r Aug. Forel: Gelozia, p. 76, n. 66.
Dora Forster: Știința sexuală, p. 141, n. 59—60.
E. Fortin: Evoluția socială, p. 44, n. 13.
Fourier: Cele două prostituții, p. 22, n. 2. Injosirea femeilor în civilizație, p. 116, n. 8. Filosofii mistificați de tirania lor, p. 71, n. 23. Dreptul la existență, p. 32, n. 32. Autogonismul ca bază a societății moderne, p. 74, n. 35. Căsătoria, p. 72, n. 75.
Anatole France: Militarism, p. 96, n. 16. Despre minuni, p. 60, n. 75.
M. Guyau: Educația în cultura intelectuală, p. 58, n. 14. Religia și moralitatea populară, p. 78, n. 25. Comunismul ca necesitate morală, p. 82, n. 36. Rizicul metafizic în acțiune, p. 18, n. 42. Arta din punctul de vedere sociologic, p. 126, n. 48.

Van Bever: Influența literilor asupra spiritului unei nații, p. 135, n. 49.
A. Birnbaum: O bună dispoziție, scrisoare, p. 150, n. 20.
Louis Blanc: De la sic-care după puteri, sic-cărui după nevoi, p. 39, n. 33. Muma plăcută, p. 127, n. 38.
A. Blanqui: Măria sa Banul, p. 52, n. 53.
D-r W. Borgius: Ce este Anarhismul, p. 124, n. 58.
Brenn: Ceea-ce lipsește educatorilor, p. 8, n. 51.
M. Gh. Bujor: Din dosarul ororilor, p. 79, n. 60.
Buletinul Federației Jurasiene: Propaganda prin fapt, p. 134, n. 99.
Bulgarin: Istoria filosofică a buzunării, p. 4, n. 61.
E. Burke: Războiul, p. 58, n. 14.
M. Cabel: Femeoa, p. 6, n. 1.
Ce-Ta: Elisée Reclus, de Mesnil, p. 9, n. 61. Sint mai ferice fetele, cu sau fără zestre, p. 31, n. 62. Impresii și păreri, p. 39, n. 73. Idem, p. 64, n. 74. Spre Emancipare, p. 68, n. 75. Fanatism în idei, p. 103, n. 77.
Id: Strigătul unui «Pariaz», p. 9, n. 31. Dulce le viața, p. 25, n. 32. Din neglijență, p. 41, n. 33. Intenție criminală, p. 57, n. 34. Cu puteri unite, p. 73, n. 35. Răsplata, p. 89, n. 36. Datoria, p. 105, n. 37. Până când, p. 121, n. 38. Ce așteptați, p. 137, n. 39. Ne-am deșteplat, p. 153, n. 40.
Henry Glasse: Esența Anarhismului, p. 151, n. 40.
P. Kropotkin: Organizarea vendiciei așa numită Justiție, p. 140, n. 19. Prefață la ediția italiană a cărții «Paroles d'un Révolté», p. 70, n. 35. Elisée Reclus, p. 85, n. 46. Acțiunea directă și greva generală în Rusia, p. 142, n. 49. Bakunin, p. 156, n. 50. Consumația și producția, p. 45, n. 53. Din Rusia, p. 74, n. 55. În chestia executării lui Ferrer, p. 111, n. 88. Drepturile politice, p. 134, n. 90. O scrisoare cătră editorii «Bibliotecii Anarhiste» Rusești, p. 30, n. 93. Teroarea în Rusia, p. 52, n. 94. Răscoale și revoluție, p. 57, n. 95.
Un Genevez: Elaborarea progresului, p. 15, n. 21.
E. Landrin: Falimentul asistenței publice, p. 146, n. 10.
Petru Lanroff: Acțiunea individuală, p. 29, n. 52.
Ben Hadar: Mama doarme, p. 157, n. 59—60.
Alphonse Karr: Istoria lumii, p. 13, n. 11. Căsătorie de conveniență sau interes, p. 15, n. 71.
J. Kiril: Intrebări grele, p. 16, n. 81.
G. Hervégh: Clinteul urei, p. 148, n. 20.
H. Leyret: Mai presus de forțele sociale, p. 103, n. 17.
Berta Leb: Chestia feminină, p. 50, n. 4.
M. Leontief: Ideea Anarhiei, p. 58, n. 4.
Lequinio: Despre război, p. 47, n. 43.
P. Leroux: Ordinea în omenire, p. 133, n. 9.
Lesig: Despre femei, p. 146, n. 20.
Ch. Letourneau: Corsi e ricorsi, p. 18, n. 2. Știința și Religia: idealul viitorului, p. 59, n. 4. Morala Budismului, p. 93, n. 6. Viitorul educației, p. 122, n. 8. Să fie oare războiul trebuitor, p. 147, n. 10.

Moriss Maier: Indignații, poemă, p. 11, n. 1. Ce-I Anar-moderne, p. 1, n. 21.
Pușkin: Tigani, p. 26, n. 32.
Rabelais: Teoria Anarhiei, p. 46, n. 43. Izeria în Londra, p. 57, n. 24. Prostituația în Londra, p. 69, n. 25. Evreii în Est-End-ul Londrei, p. 89, n. 26. Alte comunicări din Apus, p. 154, n. 30. Legea în contra străinilor în Anglia, p. 18, n. 32.
L. Manouvrier: Imoralitatea ocazională a oamenilor cinstiți, p. 21, n. 12. Influența demoralizatoare a mizeriei, p. 47, n. 23. Imoralitatea constringerel, p. 64, n. 34. Morală, educație, drept și politică, p. 70, n. 45.
Gh. Mărculescu: Impresii din Bulgaria, scrisoare, p. 18, n. 22. Poporanism modern, p. 23, n. 32. Socialismul și agricultura, p. 88, n. 56. Scumpirea traiului, p. 120, n. 89. Amintiri despre Cernișevsky, de Korolenko, p. 33, n. 93. «Ce-I de făcut», analiză, p. 73, n. 96.
L. Melchnicoff: Influența mediului asupra omului, p. 18, n. 11. Spiritul de răzvrătire în China, p. 153, n. 30. Progresul, p. 78, n. 45.
Oclavé Mirbeau: Războiul și omul, p. 87, n. 16. Dragostea naturală, p. 116, n. 28. Dreptul de a trăi, p. 159, n. 40. Cătră soldații din toate țările, p. 45, n. 43.
Morellg: Urmările dezastruoase ale împărțirii fondului comun, p. 31, n. 42.
T. Morus: Călea coștă și călea dreaptă, p. 130, n. 9.
P. Mușoiu: Ca să ne facem înțelegi, p. 1. Scrisoare deschisă Ministerului de Război, p. 5. Priviri asupra mișcărilor sociale la noi, p. 13, n. 4. O înlănțuire de fapte, p. 17. Surprize anuale, p. 21. Cum se trăiește pentru idee, p. 33. O încordare nouă, p. 1. Semne bune, p. 46, n. 41. Reformism și revoluționarism, p. 17. Înțelegeri cu prietenii noștri, p. 32, n. 42. Viitorul României, p. 141, n. 70.
I. Nădejde: Totul se schimbă, p. 57, n. 65.
I. Neagu: «Emanciparea femeii», recenzie, p. 32, n. 2. Oamenii Domnului, p. 68, n. 5. De ce tacă tinerețea, p. 43, n. 13. Libertatea de cugetare, p. 82, n. 16. «Neantul Românesc»: O scrisoare din Teleorman, p. 106. Povestește un concediat care a fost în răscoale, p. 107, n. 67. Povestea cruntă a reprimării. Cum s'au potolit răscoalele, p. 122. Cum se prezintă satele reprimare. Biruri și nenorociri, p. 123, n. 68.
J. Nooikow: Lupta economică, p. 147, n. 20. Lupta intelectuală, p. 20, n. 22. Lupta politică, p. 82, n. 26. Neputința Statului, p. 140, n. 29. Centralizare și
I. Pavelescu: Mai rau ca în Rusia, p. 12, n. 71.
Comandantul Muncitorilor: Scrisoarea unor expulzați: G. Coma, G. Boeru, Petre Calin, p. 58, n. 65. Gro-T. Rogers: Absurditățile economiei politice, p. 63, n. 24.
Jean Jacques Rousseau: Influența cetii și a educației, p. 114, n. 57.
M-me George Sand: Femea sclavă, p. 95, n. 16. Cîntecul Pulheriei, p. 126, n. 38.
Paul Scorjanu: Votul sau glonțul, p. 125, n. 69.
Walter Seoll: Rătăcitorul, p. 143, n. 39.
Ștefan Seurlu: «Ce-I de făcut», recenzie, p. 106, n. 7.
H. Spencer: Adaptarea omului la o societate lipsită de guvern, p. 131, n. 19. Neantul vieții egoiste, p. 142, n. 28. Negarea proprietății pămîntului, p. 54, n. 44.
Fr. Stackelberg: Femea și Revoluția, p. 143, n. 70.
Stepniak: Terorismul opiniei publice, p. 21, n. 22.
Gh. A. Teodora: Din mijlocul valurilor, p. 82, n. 46. Greșeli costisitoare, p. 99, n. 47. Elisée Reclus, de Merlino, p. 119, n. 48. Despre biblioteca noastră, p. 144, n. 49. John Most, de Galleani, p. 23, și Maria Spiridonova, p. 25, n. 52. Atentate, bombe, comploturi, de Fabbrì, p. 107, n. 57. Criza Socialismului, de Paul Louis, p. 67, n. 75.
Voltare: Războiul, p. 12, n. 11. Cum îți faci calca, p. 105, n. 7. Dialog asupra libertății, p. 25, n. 22. Despre bogăție, p. 125, n. 28. De ce unele pămînturi sînt cultivate rău, p. 104, n. 37. Fata de plăcere, p. 6, n. 41. Actual, p. 134, n. 49. Puterea obiceiului, p. 158, n. 50.

A. Vaiman: Cătră America, scrisoare, p. 22, n. 12. Un gând, scrisoare, p. 133, n. 49.
C. Vogt: Emanciparea cugetărei, p. 68, n. 15. Dintr'un manuscript a lui Bakunin, p. 146, n. 40. Neputința războinică, p. 70, n. 75.
M. Zorio: Curaj nespus, Satistăca, Acvila, după Trilussa, p. 73, n. 55. Bătrînul castan, după Giovanni Pascoli, p. 98, n. 56.
D-r P. Zostn: Un joc de pasiune, p. 10, n. 1. Criminalitate și prostituție, p. 8, n. 11. O demisie, p. 62, n. 34. Pelagra, p. 101, n. 37. Nocivitatea ca simptom în alienația mintală și ca substrat în pornirea criminală, p. 103, n. 57. Gab. Gr. Baleanu, p. 31, n. 62. Nocivitatea țaranilor învinușiți de investigație și de crime în revoluția agrară din Martie 1907, p. 33, n. 63—64. Executarea lui Ferrer, p. 102, n. 88. Testamentul D-r Thiron, p. 70, n. 95.
Revista Ideei: Un plan de lucru, p. 8. Problemele noastre, p. 12, n. 1. Un plebiscit, p. 81, n. 16. Cătră tineri, p. 8, n. 61. Notă la abonați, p. 56, n. 63—64.
Abonați achitați—Contribuiri voluntare.. Bibliografie..

BIBLIOGRAFIA „REVISTEI IDEEI“

P. Mușoiu și P. Zostn: «Mișcarea Socială», completă 5—
P. Mușoiu: «Revista Ideei», 10 colecții, de la No. 1—100 50—
Solomon Abram: Destăinuirile unui expulzat . . . 20—
M. Askinasi: Jertfele Țarului . . . 4—
N. G. Cernișevsky: Ce-I de făcut . . . 4—
Louis Combes: Spartacus și războiul robilor . . . 30—
H. Denis: Socialismul și caracterul sale general . . . 1—
Gab. Deville: Evoluția Capitalului . . . 1—
C. Dimitrescu-Iasi: Cele două morale . . . 50—
Fr. Engels: Socialism utopic și Socialism științific . . . 50—
Grup. Stud. revol. din Paris: Antisemitism și Sionism . . . 20—
Col. R. G. Ingersoll: Dumnezeu și crearea-I . . . 20—
Paraf-Javal: Ce știm despre lume . . . 1—
P. Kropotkin: Cătră tineri . . . 50—
— Vremuri Noi . . . 50—
— Legea și Autoritatea . . . 50—
P. Lafargue: Materialismul economic al lui Marx . . . 50—
Paul Louis: Sindicalismul Francez . . . 20—
M. Maeterlinck: Datoria noastră cea socială . . . 20—
— Nemurirea . . . 50—
E. Malatesta: Intre țărani . . . 50—
John Stuart Mill: Libertatea de cugetare . . . 50—
P. Mușoiu: Cum se explică Anarhismul . . . 50—
— Determinismul Social. Socialismul Belgian . . . 50—
— Emanciparea Femeii . . . 1—
— Intime . . . 1—
I. Neagu: Flacări năbușite . . . 1—
Seneca: Despre minie . . . 2—
Fr. Stackelberg: Femea și Revoluția . . . 50—
Un fecior de țaran: Noua epistolă . . . 20—

Nu putem fără să mai recomandăm cu o deosebită căldură:
Oeuvres diverses, de Paraf-Javal
Un foarte original bărbat de cultură, a cărui preocupare este aplicarea științei la viața în cel mai larg înțeles.
Un volum cartonat, 6 lei. De cerut de la autor, la «Bulletin du Groupe d'études scientifiques», 14, r. Blomet-Paris, XV.
Emma Goldman, o vestită agitatoare americană, a tipărit:
Anarchism and Other Essays
Cunoaștorii de limba engleză ar putea profita consultînd această lucrare. Costul 1 dolar net.
A se scrie, pe adresa autoarei, la redacția «Mother Earth», 55 West 28 th St., New-York, N. Y.

În editura revistei «Facla», a apărut:
Plagiatul D-lui A. C. Cișca, de Emanuel Socor...
Prețul un leu.

Dan Mihățianu

Das Kapital - Distillation

by Dan Mihaltianu

"Das Kapital - Distillation" is a performative event dedicated to Karl Marx's work, following the pattern of John Latham's "Art and Culture", 1966-69 (the distillation of Clement Greenberg's book with the same title).

The public is invited to chew pages from "Das Kapital", after reading and memorizing them and afterwards spitting the pulp into a glass container. The resulting mixture will be distilled in front of the audience and bottled.

Marx's work is indestructible. All the copies are just paper (for recycling), his real work is of spiritual nature - immaterial (encrypted in the collective memory). By reading and memorizing the pages, each participant becomes a word, a sentence or a chapter of "Das Kapital" and together "Das Buch" (remember Fahrenheit 451). In order to access knowledge, we have to dismantle the material form in which ideas are kept prisoners. Symbolically, a book has to be first ingested and afterwards digested (distilled).

The project has been developed in conjunction with "Playbour" - Art and Immaterial Labour Symposium, which took place at Karl Marx Memorial Library, London (2015). It has been shown since at Landmark / Bergen Kunsthall (2016), Karl-Marx-Buchhandlung, Berlin (2016) and MoneyLab #3, Amsterdam (2016).



Das Kapital – Distilare

Das Kapital – *Distilare* este un eveniment performativ dedicat operei lui Karl Marx, urmînd tiparul lui John Latham din *Art and Culture*, 1966–1969 (distilarea cărții lui Clement Greenberg cu același titlu).

Publicul e invitat să mestece pagini din *Das Kapital*, după ce le-a citit și le-a învâțat pe de rost, scuipînd după aceea pasta într-un recipient din sticlă. Amestecul obținut va fi distilat și îmbuteliat în fața publicului.

Opera lui Marx este indestructibilă. Toate copiile sînt doar hîrtie (pentru reciclat), opera sa veritabilă e de natură spirituală – imaterială (încriptată în memoria colectivă). Prin citirea și memorarea paginilor, fiecare participant devine un cuvînt, o propoziție sau un capitol din *Das Kapital* și, împreună, *Das Buch* (să ne amintim de *Fahrenheit 451*). Pentru a avea acces la cunoaștere, trebuie să dezintegrăm forma materială în care sînt ținute prizoniere ideile. Simbolic, o carte trebuie să fie mai întîi înghițită și după aceea digerată (distilată).

Proiectul a fost dezvoltat în conjuncție cu „Playbour” – Art and Immaterial Labour Symposium, care a avut loc la Biblioteca Comemorativă „Karl Marx” din Londra (2015). A fost prezentat de atunci la Landmark/Bergen Kunsthall (2015), Karl-Marx-Buchhandlung, Berlin (2016) și MoneyLab #3, Amsterdam (2016).

Alexandra Pirici

Yelena Polenova. Draft of the cover of the *Mir Iskusstva* (World of Art) magazine Reprinted from *Mir Iskusstva* (World of Art) magazine.

Issue 23–24, 1899

Franz Marc – Cats (Katzen) (in-text plate, title page) from the periodical *Der Sturm. Halbmonatsschrift für Kultur und Künste*, vol. 5, no. 1 (Apr. 1914)

Alge magazine (Gherasim Luca, Aurel Baranga, Mihail Hubert, Sesto Pals, Paul Păun and Jules Perahim), no. 4, 25 December 1930

Art in America – magazine cover

291 magazine – “Mental Reactions”, poem by Agnes Ernst Meyer; design by Marius de Zayas (published in 291, no. 2, 1915)

Grumpy Cat meme (source: Reddit)

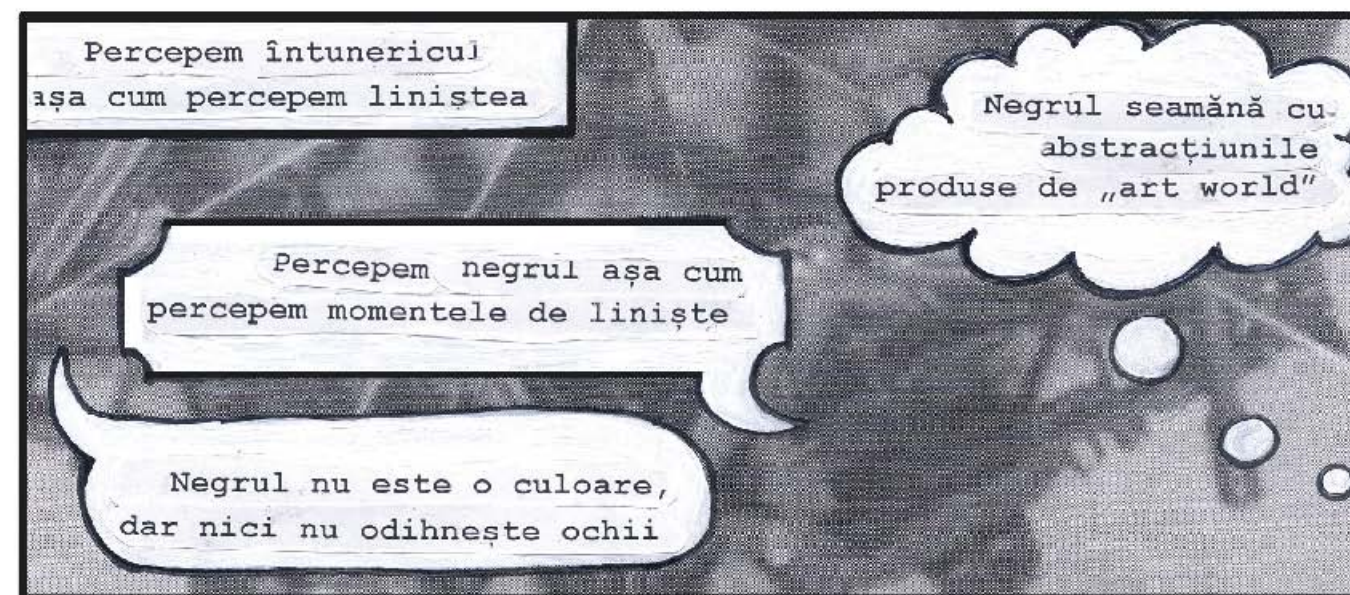
Mi Kafchin

Afraid of Dying

oil on wood, 60.2 × 60.5 cm, 2016, copyright: the artist, courtesy: Galerie Judin, Berlin



Liliana Basarab, Gherasim Proca



Petty bourgeois self-sufficiency
that we share would be impos-
sible to keep...

...without the rhetoric distinc-
tion between theory
and praxis.

would bring less gain to
financial markets.

Some of us desire the privilege of expressing themselves only
in the terms of their own language.

We have the capacity to invent:

new forms of
isolation,

new
untranslatable
languages.

new forms of
escapism,

new experiences
without an aim.

The anti-theoretical panic is
only an effective reaction
of conformity.

We perceive darkness as we
perceive silence.

We perceive blackness as we perceive
moments of silence.

Black is not a color, but it does not rest
the eyes either.

Art is not BEYOND the multitude
of statements it can generate!

THE ARTIST IS NOT ON THIS SIDE OF HIS OR HER OWN SELF!

No publication, however
capable it would be, will
ever diminish the need for
obscurity present in the
art world.

Black looks like
abstractions
produced by art world.

Claudiu Cobilanschi

„Revista criticelor de artă“

În urmă cu X ani, mi se încheia peste degete ditamai redacția unde apucasem să supraviețuiesc într-un limbo concret între scriere și desen. Imensul aparat căruia îi exercitam o funcție infimă a eșuat eliberând cea mai bună aromă de faliment de presă. Murea sub fundul meu un fel de-a face ziare, un fel de a răspunde unui parteneriat civil. Conglomeratul de opinii tipărite în plumb ajungea în mâinile hienelor de bancă sub acuzatii de malversajuni care mai de care mai rocambolești. Presa anilor '90, copie fidelă și strănepoată a celei interbelice, își juca ultimele cancanuri printre nou-apăruți ai mass-mediei. Eram deja funcționar al întreprinderii electronice, fusesem spahiu al codului în „varianta internet“.

Însă ce a început să dispară atunci nu era neapărat ideea de presă, aveam să aflui mult mai târziu, ci mai degrabă ideea de afacere de presă, în acea variantă veche de mai bine de 100 de ani. Noile redacții, aproape insesizabile pe planșa de credite, și-au revenit sub formă de bloguri, creatori de conținut, flash-news, porn-news, political break-news etc. Pe undeva, prin absența banilor, parteneriatul cu opinia publică rezista în continuare și era cerut inclusiv de noua generație, care – împreună cu noi – întorsesse de-fi-ni-tiv spatele părinților. Adio ziare, bun venit LIVE!

Funcția aceea specifică presei, cea de critică constructivă, care ajută la legitimarea și reconstrucția opiniei publice, nu a încetat să fie căutată activ de fiecare parte a textului. Ca și noi, cei din redacție – și ceilalți, din cafenele și sufragerii –, alternam în dorința de întâlnire și de legitimare reciprocă. Ceea ce scriam trebuia să fie mai mult decât advertorial (citește „cronică de artă“, „cronică de eveniment“), dar mai puțin decât militanțism, mai puțin activism decât descriptiv. Amîndouă părțile erau neîncrezătoare, o minte avertizată își regăsea adevăriturile în diferite surse, iar noi, cei de pe partea editorială, eram și obligați deontologic la verificarea materialelor publicate. Afirmațiile făcute trebuiau să suporte testul timpului și al veridicității. Mi-ar fi plăcut să pot scrie ce-mi place. Șapoul acesta are rostul de a fundamenta următoarea afirmație: singurul fel în care pot face referință la o revista de artă în 2017 este una tipărită. Concluzia pornește de la capacitatea hîrtiei tipărite de a fi arhivată mai bine decât materialele electronice. Dacă în șase ani nu mai găsesc arhiva PDF, unde o caut pe cea tipărită? Pentru un autor de texte de opinie, conștiința faptului că ceea ce scrie urmează să fie tipărit și arhivat produce responsabilitate, ceva mai multă decât în cazul în care sursele materialelor publicate în mediul electronic se află exact în mîna celui care poate modifica peste noapte metadatele momentului. Îmi imaginez prudența cu care cel care scrie critică de artă operează în agora. Căci ce altceva este publicarea criticii de artă decât un gest de marketing, menit să situeze valori definibile, în cele din urmă, financiar?

HENRI BLAZIAN, critic și istoric de artă (1902–1961), publică în Adeverul literar și artistic din 24 iulie 1927 o mîndrețe de chemare la lupta intelectuală:

D. Francisc Șirato a adus în discuție termenii unei rubrici utile: „Revista criticelor de artă“.

E interesant de cercetat în ce măsură o astfel de rubrică ar putea fi redactată obiectiv și cu folos la noi.

Critica, fiind la rîndul ei creație artistică, este desigur și ea susceptibilă de discuție. Ar trebui în genere înființată o revistă a criticii. Un spirit obiectiv, din afară de sfera de influență a cancanurilor sindicalizate, ar avea astfel misiunea să reformeze verdictele neîntemeiate, părtinitoare sau de rea-credință – adăugînd, în schimb, aprecierii juste o confirmare autorizată.

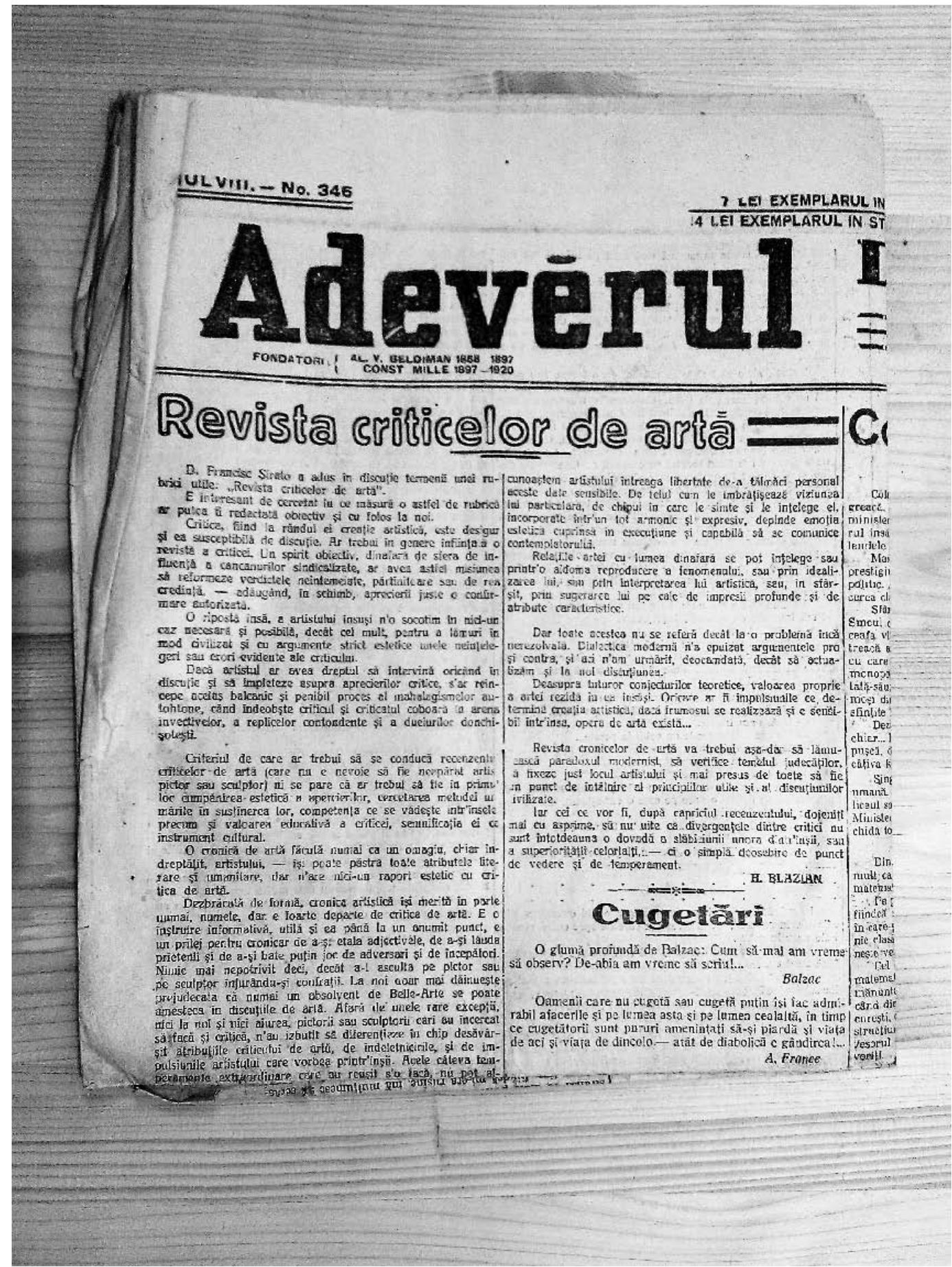
„THE REVIEW OF ART CRITICISM“

X years ago, I had to leave the editorial board where I managed to survive in a concrete limbo between writing and drawing. The huge apparatus in which I exerted a minuscule function has failed, releasing the best aroma of press failure. A way of making newspapers was dying in front of my eyes, a way of responding to a civil partnership. The conglomerate of opinions printed in plumb would get in the hands of bank hyenas, under accusations of fraud, one more extravagant than the other. The press of the 1990s, a faithful copy and a great-granddaughter of the interwar press, played its last can-cans among the new-comers of mass-media. I was already an officer of the electronic factory; I have been a spahi of the code in its “internet version”. But what started to disappear then was not necessarily the notion of press, something that I would have found out much later, but rather the notion of press business in that old version of 100 years. The new editorial boards, almost imperceptible in the colophons, came back as blogs, content producers, flash-news, porn-news, political breaking news, etc. In a way, through the lack of money, the partnership with the public opinion still resists and was asked for also by the new generation that – together with us – turned their backs on their parents definitively. Farewell newspapers, welcome LIVE! That specific function of the press, that of constructive criticism helping to legitimate and rebuild public opinion, had not ceased to be actively sought for on each side of the text. Just as us, those in the editorial board, others – in coffee places and living rooms – were alternating in our desire of reciprocal meeting and legitimization. What we were writing was supposed to be more than advertorial (that is, “art chronicles” or “event chronicles”), but less than militancy, less activism and more description. Both sides were distrustful, an informed mind would find its proofs in various sources, and us, those on the editorial side, were also deontologically obliged to verify published materials. Statements made were supposed to stand the test of time and veracity. I would have liked to write what I liked. This short introduction is meant to be a base for my next statement: the only way in which I can refer to an art journal in 2017 is a printed one. This conclusion starts out from printed paper’s ability of being better archived than electronic materials. If in six years I will not find the PDF archive, where do I find the printed one? For an author of advocacy texts, the awareness of the fact that what is written will be printed and archived produces responsibility, a bit bigger than in the case when the sources of materials published in the electronic environment are precisely in the hand of the one who can modify overnight the meta-data of the moment. I imagine the prudence in agora of someone who is writing art criticism. For, what else is publishing a piece of art criticism than a gesture of marketing, meant to situate values that, at the end of the day, can be defined financially?

Henri Blazian, art critic and historian (1902–1961), has published in Adeverul literar și artistic [Literary and Artistic Truth] from July 24 1927 a stunner of a call for intellectual fight:

Mr. Francisc Șirato has brought into question the terms of a useful column: “the review of art criticism”. It is interesting to study how such a column could be objectively and usefully edited by us. Criticism, being in its turn an artistic creation, is, of course, susceptible of discussions. In general, there should be established a review of criticism. An objective mind, beyond the sphere of influence of the unionized can-cans, would have the mission of reforming unjustified verdicts, partial or ill-minded –, adding instead an authorized confirmation to a just assessment.

Replies by artists themselves we do not find necessary and possible at all, or perhaps just in cases when they can clarify in a civilized way and with strictly aesthetic arguments certain obvious misunderstandings or errors of the critic.



O ripostă însă a artistului însuși n-o socotim în niciun caz necesară și posibilă, decât cel mult pentru a lămuri în mod civilizat și cu argumente strict estetice unele neînțelegeri sau erori evidente ale criticului.

Dacă artistul ar avea dreptul să intervină oricând în discuție și să impiezeze asupra aprecierilor critice, s-ar reîncepe același balcanic și penibil proces al mahalagis-melor autohtone, când îndeobște criticul și criticatul coboară în arena invectivelor, a replicilor contondente și a duelurilor donchișotești.

Criteriul de care ar trebui să se conducă recenzentul criticelor de artă (care nu e nevoie să fie neapărat artist, pictor sau sculptor) ni se pare că ar trebui să fie în primul loc cumpănirea estetică a aprecierilor, cercetarea metodei urmărite în susținerea lor, competența ce se vădește într-însele, precum și valoarea educativă a criticei, semnificația ei ca instrument cultural.

O cronică de artă făcută numai ca un omagiu, chiar îndreptățit, artistului – își poate păstra toate atributele literare și umanitare, dar n-are niciun raport estetic cu critica de artă.

Dezbrăcată de formă, cronică artistică își merită, în parte numai, numele, dar e foarte departe de critica de artă. E o înșiruire informativă, utilă și ea pînă la un anumit punct, e un prilej pentru cronicar de a-și etala adjectivele, de a-și lăuda prietenii și de a-și bate puțin joc de adversari și de începători. Nimic mai nepotrivit deci decât a-l asculta pe pictor sau pe sculptor înjurîndu-și confrății. La noi doar mai dăinuiește prejudecata că numai un absolvent de Belle-Arte se poate amesteca în discuțiile de artă. Afară de unele rare excepții, nici la noi și nici aiurea, pictorii sau sculptorii cari au încercat să facă și critică n-au izbutit să diferențieze în chip desăvîrșit atribuțiile criticului de artă, de îndeletnicirile și de impulsunile artistului care vorbea printr-înșii. Acele cîteva temperamente extraordinare care au reușit s-o facă nu pot alcătui o regulă. Mioopia intelectuală a celor ce confundă arta și practica ei cu estetica nu trebuie să mai dăinuiască.

Arta e aplicațiunea cunoștințelor omului înzestrat la înfăptuirea pe cale emotivă a unei concepții, menită să realizeze într-o operă și să trezească în contemplator sentimentul frumosului – pe cîtă vreme estetica nu e decât cercetarea și determinarea frumosului în artă.

Critica de artă, deci, ar fi pozitivarea unui înțeles estetic, strădania superioară de a descoperi frumosul și de a-l afirma pe cale teoretică. Critica de artă este un auxiliar necesar al Esteticei. E suficient să fi artist suflătește, nu prin meserie, pentru a putea discuta cu pricepere însușirile operei de artă. – Intimitățile meșteșugului trebuie, de bună seamă, să fie cunoscute de critic, dar nu e o condițiune exclusivă să încerce personal aplicațiunile artei pentru a le putea judeca.

Adevăratele conflicte de idei care frămîntă sufletul contimporan ne-au pus și în fața unor grave probleme de artă. În judecarea lor obiectivă, simplele cunoștințe deprinse pe apucate din gazete sau din cîteva reviste de specialitate nu pot fi de-un ajutor prea mare pentru cercetătorul problematicei moderne.

Criticul de artă trebuie să fie secondat de un sever bagaj estetic. El trebuie să fi fost dintru început preocupat de marile tendințe ale epocii, să le fi căutat obîrșia, temeiul și soluțiile practice.

Pentru că toate aceste grave pretențiuni nu se pot întruni și realiza totdeauna într-un critic de artă improvizat, e bine să circumscriem discuția în jurul „cronicelor artistice” – embrioanele din care se vor desvolta poate soluțiunile viitoare.

Cronicarul va trebui să verifice mai întîi valorile artistice recunoscute (cel dintîi lucru, cel mai necesar pentru a vorbi, de pildă, despre arta românească, dar și cel mai greu de înfăptuit la noi); va trebui să cunoască opinia criticei autorizate; va tre-

If artists would have the right to intervene any time in the discussion and to affect critical appreciations, the same Balkanic and pathetic process of local suburban attitude would start again, when the critic and the criticised descend into the arena of invectives, of harsh words and Don Quixote-like duels.

The criterion that the reviewer of art criticisms (who does not necessarily need to be an artist, painter or sculptor) should use as a guide is – in the first place – the aesthetic measurement of the appreciations, the research of the method followed in their support, the competence that can be seen in them, as well as the educative value of the criticism, its significance as cultural instrument.

An art chronicle written only as an homage, even if justified, to the artist can keep all its literary and humanitarian features, but it does not have any aesthetic relationship with art criticism.

Denuded of its form, artistic chronicle only partially deserves its name, being in fact very far from art criticism. It is an informative sequence, useful up to a point, an occasion for the chronicler to showcase adjectives, glorify friends and make a bit of fun of adversaries and beginners. Nothing less appropriate than listening to a painter or a sculptor who curses his peers. The preconception that only a graduate of fine arts can have a word to say in talks about art still lasts in our country. Besides a few rare exceptions, neither in our country, nor somewhere else, painters and sculptors who attempted at practicing criticism, too, have not managed to perfectly differentiate the attributions of the art critic from the preoccupations and impulses of artists, which was talking through them. Those extraordinary temperaments that were successful in doing this cannot constitute a rule. The intellectual myopia of those who confound art and its practice with aesthetics shall no longer last.

Art is the application of the knowledge of a gifted human being to the realization, in an emotional way, of a conception meant to take the shape of a work, and to awake in those who contemplate it the feeling of beauty, while aesthetics is only the examination and determination of beauty in art.

Art criticism, therefore, would be the contour of an aesthetic meaning, a superior effort to discover beauty and to state it theoretically. Art criticism is a necessary auxiliary of Aesthetics. It is enough to be an artist in your soul, not by profession, for being able to ably discuss the features of the artwork. – The intimacies of the craft must be, of course, known by the critic, but it is not an exclusive condition to personally test applications of art in order to be able to judge them.

The true conflicts between ideas that torment the contemporary soul also placed us in front of grave artistic problems. In their objective judgment, the mere accumulation of knowledge caught in glimpses thrown on magazines and some specialized reviews cannot be of too much help for the researcher of the modern problematic.

The art critic must be seconded by a severe aesthetic baggage. He should have been since the beginning preoccupied with the large tendencies of the epoch, he should have searched for their origin, fundament and practical solutions. Because all of these grave preconditions cannot always be found and realized in an improvised art critic, it is good to circumscribe the discussion around “art chronicles” – the embryos from which future solutions might develop. The chronicler must first check recognized artistic values (which is the first thing, most necessary to being able to speak, for instance, of Romanian art, but also the most difficult to do in our country); the chronicler will have to know the opinion of authorized critics; will have to elaborate a personal method, to fiercely defend the independence of evaluations and... to have a precise attitude as regards new art. Here, however, we find the most vulnerable point, and on this point we would insist some more.

Modern art, renouncing one by one all academic norms, has left behind even the “subject matter” of an artwork. Pure form and crude color substitutes the anecdotic with a fictitious reality. It is argued that line and color blot invoke by themselves deep feelings and

bui să-și determine o metodă proprie – să-și păstreze cu îndîrjire independența aprecierilor și... să aibă o atitudine precisă față de arta nouă.

Aci, însă, este punctul cel mai vulnerabil, și asupra acestui punct vom stărui.

Arta modernă, renunțînd rînd pe rînd la toate normele academice, a înlăturat în cele din urmă și „subiectul” din opera de artă. Forma pură și culoarea crudă substituie anecdoticiei o realitate fictivă. Se susține astfel că linia și pata de culoare in-vocă prin ele înșile sentimente și impresii profunde.

Dar arta nu trebuie să respingă contactul cu realitatea, așa cum pare că afirmă și Simmel. – Noi nu credem dimpotrivă, că arta nu e antiteza vieții, ci imaginea ei idealizată, interpretarea ei – și prin urmare orice construcție artistică se cere în mod necesar așezată pe realitate sau motivată de dînsa – fiind contopirea desăvîrșită dintre spiritual și materialitate.

Valoarea estetică se poate să nu fie legată de obiect, dar această independență care merge pînă la izolarea operei de artă, pînă la singularizarea ei, e cu totul o altă problemă. Din punct de vedere al utilului sau al interesului, opera de artă se izolează în spațiu și timp; sub raportul creației însă, în procesul intim al zămislirii – ea trebuind să reprezinte „ceva”, nu neapărat să reproducă –, ea nu poate divorța de subiect, de datele sensibile. Omul se regăsește pe el în frumos. Numai în chipul acesta se poate afirma că arta există prin ea însăși și numai pentru ea.

Arta nu trebuie să reprezinte însuși obiectul, ci calitățile lui: formele, culorile etc. – Din punct de vedere al conținutului, deci, arta pornește de la realitatea sensibilă. Din punctul de vedere al realizării formale, însă, trebuie să-i recunoaștem artistului întreaga libertate de a tălmăci personal aceste date sensibile. De felul cum le îmbrățișează viziunea lui particulară. De chipul în care le simte și le înțelege el, încorporate într’un tot armonic și expresiv, depinde emoția estetică cuprinsă în execuțiune și capabilă să se comunice contemplatorului.

Relațiile artei cu lumea din afară se pot înțelege sau printr-o aidoma reproducere a fenomenului, sau prin idealizarea lui, sau prin interpretarea lui artistică, sau, în sfîrșit, prin sugerarea lui pe cale de impresii profunde și de atribute caracteristice.

Dar toate acestea nu se referă decât la o problemă încă nerezolvată. Dialectica modernă n-a epuizat argumentele pro și contra, și aici n-am urmărit, deocamdată, decât să actualizăm și la noi discuțiunea. Deasupra tuturor conjecturilor teoretice, valoarea proprie a artei rezidă în ea însăși. Oricare ar fi impulsunile ce determină creația artistică, dacă frumosul se realizează și e sensibil într-însa, opera de artă există...

Revista cronicelor de artă va trebui așadar să lămurească paradoxul modernist, să verifice temeiul judecăților, să fixeze just locul artistului și mai presus de toate să fie un punct de întîlnire al principiilor utile și al discuțiunilor civilizate.

Iar cei ce vor fi, după capriciul recenzentului, dojeniți mai cu asprime să nu uite că divergențele dintre critici nu sînt întotdeauna o dovadă a slăbiciunii unora dintr-înșii sau a superiorității celorlalți – ci o simplă deosebire de punct de vedere și de temperament.

https://ro.wikipedia.org/wiki/Francisc_Șirato
https://ro.wikipedia.org/wiki/Henri_Blazian

impressions. But art must reject contact with reality, as Simmel also seems to say. On the contrary, we do not believe that art is the anti-thesis of life; art is rather an idealized image of life, its interpretation, and, as a result, any artistic construction must be necessarily placed on reality or motivated by it, being the perfect fusion between spirituality and materiality.

It is possible that aesthetic value is not associated with an object, but this independence that goes as far as the isolation of the artwork, its uniqueness, is a different matter altogether. From the point of view of the useful and of the interest, the artwork isolates itself in space and time; but as regards creation, in the intimate process of its birth, it must represent “something”, not necessarily to reproduce, but it cannot divorce subject and sensuous data. Man finds himself in beauty. Only in this way one can state that art exists through itself and for itself.

Art must not represent the object itself, but its qualities: forms, colors, etc. From the point of view of the content, therefore, art starts with sensuous reality. From the perspective of formal realization, however, we must accept the artists’ total freedom in personally interpreting these sensuous data. On how their particular vision embraces these data and on how artists feel and understand sensuous data, incorporating them in a harmonious and expressive whole, depends the aesthetic emotion comprised in execution and capable of communicating itself to the viewer.

The relations between art and the external world can be understood either through an identical reproduction of the phenomenon, or through its idealization, through its artistic interpretation, or, finally, through suggesting the phenomenon via deep impressions and characteristic features.

But all this refer only to a still unsolved question. Modern dialectics have not exhausted all the pros and cons, and here we only meant to update the discussion. Above of all theoretical conjectures, art’s own value resides in itself. Whatever the impulses determining artistic creation might be, if the beautiful realizes itself through them in a sensuous form as well, we can talk of an artwork...

The review of art criticism will have to clarify, therefore, the modernist paradox, to check the fundament of judgments, to justly establish the place of an artist, and above all to be a meeting point between useful principles and civilized discussions. And those who, depending on the whim of the reviewer, will receive a harsher criticism shall not forget that discrepancy between critics are not always a proof of the weakness of some and the superiority of others, but only a difference in the point of view and temperament.

https://ro.wikipedia.org/wiki/Francisc_Șirato
https://ro.wikipedia.org/wiki/Henri_Blazian

Ciprian Mureșan: **Toate lucrările din rubrica *insert a revistei***

***IDEA artă + societate*, adunate și copiate pe o singură foaie de hîrtie**

All works from the *insert* column of the *IDEA arts + society* journal, collected and copied on one sheet of paper

CIPRIAN MUREȘAN (b. 1977 Dej) lives and works in Cluj, Romania.

Solo exhibitions include: *Your Survival is Guaranteed by Treaty*, Ludwig Museum, Budapest, *Recycled Playground*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, BC (2013), Centre d'Art Contemporain Genève (2012), FRAC Champagne-Ardenne, Reims (2011), *Ciprian Mureșan*, n.b.k. – Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (2010).

Group exhibitions include: *Viva Arte Viva* – 57th Venice Biennale (2017), *Workers Leaving The Studio. Looking Away From Socialist Realism*, National Gallery of Arts, Tirana (2015), *Allegory of the Cave Painting*, Extra City Kunsthall, Antwerp (2014), *Les Promesses du passé*, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris (2010), *The Seductiveness of the Interval*, The Renaissance Society at The University of Chicago, Chicago (2010), *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York (2010), *The Seductiveness of the Interval*, Romanian Pavilion, 53 Venice Biennale (2009).



Marius Babias, Suceava, 1970

The inscription on the monument reads: "Eternal glory to the antifascist soldiers and fighters from Suceava, who have fallen in the struggle for liberating our homeland from the yoke of Hitlerism and Antonescu's fascist dictatorship." Ion Antonescu was a marshal who served as a prime minister and leader of Romania during WWII in two successive dictatorships.

Ami Barak

Idea as idea as idea

În copilărie, am stat pe strada Ciocanului din Baia Mare. La vremea aceea avea un colț cu... (vă las ghiciți): strada Secerii, căci ideologia comunistă era cea care impunea pe-atunci toate denumirile, inclusiv cele ale străzilor. Dar este cât se poate de evident că nimic nu s-a schimbat de atunci, chiar dacă astăzi există alte criterii care decid numele străzilor. În eseul său publicat în 1969, „Art After Philosophy” [Arta după filosofie], artistul Joseph Kosuth susține că discursul istoric asupra artei și-a atins limitele. În locul său, el propunea o studiere radicală a modurilor prin care arta își capătă semnificația culturală și statutul său de artă. Precum Kosuth, *IDEA*, revista noastră preferată, și-a clădit existența pe faptul tautologic al „artei ca producătoare de sens” și, de-a lungul întregii sale existențe, revista a investigat căile prin care arta e legată de limbaj. În calitate de propunere analitică, arta presupune existența unei entități estetice care satisface criteriile „artei”. Acest criteriu, așa cum demonstrase prin ready-made-urile sale Marcel Duchamp, putea consta în pura și simpla declarație: „aceasta este o operă de artă”. Această abordare dialectologică pentru a explora contextele sociale, politice, culturale și economice prin care arta e prezentată și, astfel, definită a fost mereu partea editorială a *IDEA* și acesta este motivul pentru care această strategie de prezentare și de instaurare a ideilor constituie cea mai bună încercare de a submina orice constituent academic al demersului artistic unic și al locului său privilegiat în muzeu. Revista a demonstrat în mod constant și convingător că elementul „artă” nu e situat în obiectul însuși, ci mai degrabă în ideea sau conceptul lucrării. Acesta e motivul pentru care această unealtă extraordinară de gândire s-a străduit să amelioreze și gândirea, și arta. Iar istoria îi va ține isonul. La mulți ani!

def·i·ni·tion (def' ē-nish' ēn), n. [OFr. *definition*; L. *definitio* < pp. of *definire*; see *DEFINE*], 1. a defining or being defined. 2. a statement of what a thing is. 3. a statement or explanation of what a word or phrase means or has meant. 4. a putting or being in clear, sharp outline. 5. the power of a lens to show (an object) in clear, sharp outline. 6. the degree of distinctness of a photograph, etc. 7. in radio & television, the degree of occurrence with which sounds or images are reproduced. Abbreviated **def.**

IDEA AS IDEA AS IDEA

In my childhood I lived on the Hammer street in Baia Mare. At that point, the street cornered (I let you guess): Sickle street, for then it was communist ideology that decided all names, those of the streets included. But it is quite clear that nothing has changed since, even though there are different criteria today for deciding the name of the streets. In his 1969 essay “Art after Philosophy”, Joseph Kosuth claims that historical discourse on art has reached its limits. Instead, he proposed a radical study of the ways in which art re-gains its cultural significance and its art status. Just as Kosuth, *IDEA*, our preferred journal, has built its existence on the tautological fact of “art as a meaning producer” and during its entire existence, the journal investigated the ways in which art is related to language. As an analytical proposition, art supposes the existence of an aesthetic entity that satisfies the criteria of “art”. This criterion, as demonstrated by Marcel Duchamp’s ready-mades, could consist in the sole declaration: “this is a work of art”. This dialectological approach for exploring social, political, cultural and economic contexts whereby arts is presented and, as such, defined was always the editorial share of *IDEA*, and this is the reason why this strategy of presentation and instauration of ideas constitutes the best attempt at subverting any academic constituent of the only artistic process and its privileged place in the museum. The journal has constantly and judiciously demonstrated that the “art” component is not in the object itself, but in the idea or the concept of the work. This is why this extraordinary utensil of thinking has strived to enhance both thought and art. And history will not blame it. Long live!

Aurel Codoban

Imaginile artei și textul revistelor de artă

E banal să spui că nu mai trăim într-o civilizație a textului, ci a imaginii. Nu este însă deloc banal să explici că imaginile au început să fie mai prezente decât textul atunci când tehnologiile au permis asta. Relațiile dintre text și imagine au fluctuat în istorie: prima formă de înregistrare și memorizare a fost imaginea, iar scrierea cuvintelor a provenit ulterior de aici. Cu o scurtă întrerupere în perioada iconoclastă, imaginea domnește în Occident pînă la Reformă și Contrareformă, iar ulterior, în modernitate, e eclipsată de text. Dar acum supremația cuvîntului pare a fi înlocuită de cea a imaginii, iar McLuhan credea chiar că civilizația textului scris a dispărut. Opinia lui Roland Barthes însă era opusă: nici măcar nu am ieșit de sub dominația cuvîntului tipărit, care este prezent pretutindeni, chiar și în mesajele cu încărcătură vizuală.

Conflictul imagine-text se poartă în zona memoriei, a învățării și, încă mai mult, a reprezentării lumii. Dar o ipoteză echilibrată este aici mai adecvată realității: după ce mai bine de cinci secole textul a avut cîștig de cauză, susținut de tehnologia tiparului, e rîndul imaginii să fie susținută tehnologic și să domine. Cred că se reface astfel un echilibru – dacă nu o situație – inițial, după o perioadă de dezechilibru prin exces textual. Instalarea unei egalități între imagini și texte în procesul comunicării creează acum, după îndelunga dominare și excludere a imaginii de către cuvînt și text, senzația falsă a unui dezechilibru, a predominanței imaginii.

E momentul aici să ne reamintim că gestualitatea umană produce și scrisul, și imaginile. Diferența dintre scris și imagine este diferența dintre gestualități cu grade diferite de complexitate. Cu imaginile s-a întîmplat ceea ce s-a întîmplat și cu limbajul corporal. Cei care au citat fără să contextualizeze și mai ales fără să gîndească pe Albert Mehrabian au susținut ineptia potrivit căreia în comunicare 7% din sens rezidă în cuvintele care sunt rostite; 38% din sens este paralingvistic (modul în care cuvintele sunt spuse); 55% din sens rezidă în expresia facială (limbaj nonverbal, corporal). Dacă ai o minimă înțelegere lucidă, nu poți să nu te întrebi: de ce nu comunicăm prin gesturi?!

La fel s-a întîmplat cu imaginile: odată redescoperite, au părut mai importante decât cuvintele. Imaginile artei au părut a fi îndeajuns de grăitoare încît să nu aibă nicio nevoie de texte însoțitoare sau de interpretări în limbaj verbal. Sensul acestei concepții a fost formulat grație unui citat celebru. Astfel, cei care fac apologia imaginii ca limbaj autonom citează în diferite forme un proverb mai vechi sau un citat cu atribuire diferite: „O imagine face cît o mie de cuvinte”. Dar scriitorul William Saroyan a dat cea mai bună replică acestui citat de prea largă și lipsită de luciditate circulație: „Dar aceasta numai dacă te uiți la imagine și spui sau gîndești cele o mie de cuvinte”. Limbajul vizual există în măsura în care există asociere între semnele vizuale care constituie imaginea-discurs și realitate. Dacă ne gîndim la imagini și le asociem realității, această asociere se petrece numai grație cuvintelor. Nu un anumit obiect din mediul înconjurător este vizat de imaginea-discurs, ci conotațiile care îl înconjoară, lumea căreia îi aparține, lume pe care numai o narațiune – cele o mie de cuvinte despre care vorbește Saroyan – o poate cu adevărat invoca, detalia și explica.

Or, cu imaginile artelor vizuale și cu textul revistelor de artă este la fel: ceea ce are de făcut o revistă de artă este să spună cele o mie de cuvinte necesare înțelegerii. E ceea ce revista *IDEA* o face din plin de 10 ani!

IMAGES OF ART AND THE TEXT OF ART JOURNALS

It is banal to say that we are no longer living in a civilization of texts, but in a civilization of images. However, it is not at all banal to explain how images have started to be more present than texts at the moment when technologies allowed for this. The relationships between text and image have fluctuated in history: the first form of recording and memorizing has been the image, and writing down words issued later from here. With a short interruption in the iconoclastic period, the image rules in the West to the Reformation and Counter-Reformation, and later, in modernity, becomes eclipsed by the text. Nowadays the supremacy of the word seems to be replaced with that of the image, while McLuhan was of the opinion that the civilization of the written text has disappeared. Roland Barthes believed the opposite: we did not even leave behind the domination of the printed letter, which is everywhere traceable, even in messages with a visual content.

The conflict between image and text takes place in the realm of memory, of learning and, which is more, of representing the world. But a balanced hypothesis is more adequate to reality: after for more than five centuries texts have been privileged, supported by the technology of printing, now it is the time of the image to be technologically supported and to dominate. I believe that in this way an initial balance – if not a situation – is re-created, after a period of unbalance provoked by textual excess. The instauration of equality between images and texts in the process of communication creates now, after the long domination and exclusion of image by word and text, the false impression of an imbalance, of a predominance of image.

It is time to remember at this point that human gestures produce both writing and images. The difference between writing and image is the difference between gestures with various degrees of complexity. The images shared the fate of body language. Those who quoted Albert Mehrabian without a context and, especially, without thinking supported the absurdity according to which, in communication, 7% of the meaning consists in the words uttered; 38% is paralinguistic (the way in which words are said); 55% is facial expression (non-verbal, body language). If one has a minimal clear apprehension one cannot refuse to ask why do we not communicate by gestures? The same happened to images as well: once re-discovered, they seemed more important than words. Images of art seemed telling enough for not needing accompanying texts or interpretation in verbal language. The meaning of this conception has been formulated thanks to a famous quote. Thus, those who defend image as an autonomous language quote in various forms an old proverb or a passage with different significances: “An image values a thousand words.” The visual language exists insofar as there is association between the visual signs that constitute the discourse-image and reality. If we think of images and we associate them with reality, this association takes place thanks to words. Not a certain object from the surrounding environment is referenced by the discourse-image, but the connotations that surround it, the world to which it belongs, a world that only a narrative – the 1,000 words mentioned by Saroyan – can truly invoke, detail and explain.

The same is true for the images of visual arts and the texts of art journals: the job of an art journal is to say the one thousand words necessary for understanding.

This is what the *IDEA* journal did thoroughly for a decade!

G. M. Tamás

Elite și avangarde

Pentru redactorii, scriitorii, artiștii și cititorii IDEA, cu fidelitate și solidaritate

Fără îndoială, cititorul știe că în ultimii ani „elite” și „elitism” au devenit vorbe de ocară, iar asta chiar și printre cei care nu au nimic de obiectat împotriva privilegiilor și a bogăției, ambele disproporționate, de care se bucură clasa superioară. Asta are de-a face cu actuala redefinire a puterii.

Desigur, termenul „elită” fusese popularizat mai întâi de sociologie – noua știință care trebuia să se opună marxismului spre finele secolului al XIX-lea, prin stabilirea, de pildă, a faptului că elementele de bază ale vieții sociale erau lucruri – deci critica raporturilor reificate n-avea niciun sens. Motivele cele mai puternice ale socialismului istoric, clasa și conflictul de clasă (adică o teorie a inegalității și a ierarhiei cum a apărut ea pe atunci, bazată pe exploatare și pe apropierea plusvalorii, spre deosebire de teoriile precedente), au fost în aparență „respinse” de tabloul elitelor, o realitate perenă, caracteristică tuturor societăților, indiferent de transformările sociale. Personalul conducător se poate schimba, dar faptul primordial că societățile sînt mereu diriguite („circulația elitelor” e o „lege”, s-a spus) părea bătut în cuie de sociologi ca Vilfredo Pareto, Gaetano Mosca și Roberto Michels, care veneau din direcții diferite pentru a se alătura taberei contrarevoluționare.

Elitele erau diferite în ce privește originile lor și versiunile lor particulare de autoritate, dar au fost mereu acolo și, spunea Pareto, cei 20% îi vor conduce mereu pe cei 80%, așa cum au făcut-o și pînă acuma.

Dacă puterea este o realitate socială permanentă, rămîne o singură dilemă: a te dedica puterii (tragic, eroic, într-un fel wagneriano-nietzscheean) sau nu (într-un fel blajin și umil, creștin, democrat sau comunist). Prima opțiune atrage după sine sprijinirea excelenței („virtutea diferențială”) și aprobarea năzuinței către supremație (competiție în război, afaceri și sex), a doua produce o neutralizare a forței prin impunerea „artificială” a „rațiunii”, identificate de Nietzsche ca slăbiciune sau ca puterea celui slab.

Așa că ideea de elită a avut o conotație anticreștină și antisocialistă, fiind revendicată cu mîndrie de dreapta autoritaristă, „revoluționară”, opusă conservatorismului și clasei conducătoare vechi, respectabile, care a fost văzută ca una obosită, decadentă și prea gata de compromis. Elita a ajuns să însemne „noua aristocrație” (un slogan literar și jurnalistic popular în anii 1920) ieșită din „clasa” războinică tînă, amarnic de dezamăgită, rănită psihologic și cultural în tranșeele Primului Război Mondial, „trădată” de monarhie, de birocrăție, de corpurile de ofițeri, de biserică și, mai ales, de burghezie, cu naționalismul ei fals. Elita fusese pe atunci grupul etnic pur al noilor contestatari, aleși din rîndurile „poporului”, soldați aparținînd țărănimii, gata să preia puterea, antiburghezi și anticomuniști. Sutele negre, *das Schwarze Korps*, Garda de Fier din România și „Deșteptații” (*az ébredők*) din Ungaria s-au considerat pe sine, fără excepție, ca elite tinere, puternice, acut antiraționaliste și antiegalitare.

Toate astea au servit la a nega clasa.

Țelul a fost încorporarea și subordonarea – dar nicidecum suprimarea – capitalismului; o putere politică ridicată pe soclul „economiei” concepute ca instrument în mîna eroilor: o burghezie exclusă din guvern, condamnată să producă bogăție pentru noii cuceritori, dar ajutată în impulsul ei exploatare și în ostilitatea sa față de proletariatul „organizat”, drojdia antiheroică a societății *par excellence*.

Cu toate schimbările care au avut loc de atunci, utilizarea termenului „elită” este încă polemică: clasa din cadrul marxismului este o consecință a producției de

ELITES & VANGUARDS

For the editors, the writers, the artists and the readers of IDEA, in fidelity and solidarity

No doubt, the reader is aware that in recent years, “elites” and “elitism” had become ugly words, even among those who do not object to the disproportionate privileges and wealth of the upper class. This has to do with the current redefinition of power. The term “elite” was, of course, first popularised by sociology, the new science that was supposed to counter Marxism towards the end of the nineteenth century by, e. g., establishing that the basic elements of social life were things – hence the critique of reified relationships could not have possibly made any sense. The most powerful *motifs* of historic socialism, class and class conflict (that is, a theory of inequality and of hierarchy, as it appeared then, based on exploitation, on the appropriation of the surplus value, in contradistinction to earlier theories) was apparently “refuted” by the tableau of elites, a perennial reality, characteristic of all societies, regardless of upheavals. The leading personnel may change, but the primordial fact that societies are always led (“the circulation of elites” is a “law”, it was said) seemed well established by the likes of Vilfredo Pareto, Gaetano Mosca and Roberto Michels who came from various directions to join the counter-revolutionary camp.

The elites were different in their origins and in their respective versions of authority, but they were always there and, Pareto said, the 20 per cent will always rule the 80 per cent as they always did. If power is a permanent social reality, only one dilemma remains: whether you embrace power (tragically, heroically, in a Wagnerian-Nietzschean fashion) or you do not (in a meek and humble Christian, democratic or communist manner). The first choice entails the bolstering of excellence (“differential virtue”) and the approval for the striving for supremacy (competition in war, business and sex), the second results in a neutralisation of force by the “artificial” imposition of “reason”, identified by Nietzsche as weakness or as the power of the weak.

So the notion of the elite had an anti-Christian and anti-socialist connotation and it was proudly vindicated by the authoritarian, “revolutionary” Right, opposed to conservatism and to the old, respectable ruling class which was regarded as tired, decadent and too ready for compromise. Elite came to mean “the new aristocracy” (a literary and journalistic slogan popular in the 1920s) issued from the bitterly disappointed young warrior “class” psychologically and culturally wounded in the trenches of the first world war, “betrayed” by the monarchy, by the bureaucracy, by the officer corps, by the Church and, especially, by the bourgeoisie with its fake nationalism. Elite was by then the ethnically pure new contestants’ group, chosen from among “the people”, soldiers of peasant stock, ready to take over, anti-bourgeois and anti-communist. The Black Hundreds, *das Schwarze Korps*, the Iron Guard in Romania and “The Awakened” (*az ébredők*) in Hungary, all thought of themselves as elites, young, strong and sharply anti-rationalist, not to mention anti-egalitarian. All this served to deny class.

Subsuming and subordinating – but not suppressing – capitalism was the aim, a political power hoisted over the “economy” conceived as an instrument in the hands of heroes: a bourgeoisie excluded from government, condemned to produce wealth for the new conquerors, but assisted in its exploitative drive and in its hostility to the “organised” proletariat, to the anti-heroic rabble *par excellence*.

mărfuri, a muncii libere angajate de Celălalt (adică de stăpîn, mai ales de acela al mijloacelor de producție) și a diviziunii sociale a muncii – văzute de liberalism mai ales ca rezultat al libertății contractului –, în timp ce elita este „primordială”. Primă sau primară în sensul că încorporează capacitatea de a exercita puterea, după ce aceasta cîștigase lupta pentru recunoaștere: o identitate triumfală.

Utilizarea contemporană a noțiunii de „elită” este diferită de utilizarea dată de predecesori. Pe lîngă ideea continuă de supremație și de superioritate, ea se bazează pe un tip diferit de concept al puterii, o trăsătură caracteristică pe care am s-o numesc *puterea interpretării*.

E ciudat („ciudat și dureros, nespus de dureros”) că elita desemnează acum tocmai opusul a ce a însemnat odinioară: un grup de oameni dedicați, se spune, cauzei egalității dintre rase și sexe, „rupt de viața reală” (pentru a folosi expresia unui prim-ministru maghiar), oameni care sînt în stare să-și impună viziunea despre ce e dezirabil sau acceptabil unor supuși care nu doresc să fie egalii altora, dimpotrivă, și care cred – împreună cu Vilfredo Pareto – că există o ordine naturală care stabilește dinainte subjugarea lor, o ordine la care aceștia subscriu cu înflăcărare. Dar asta e complicat în plus, desigur, de faptul bine cunoscut că, de obicei, se afirmă subjugarea celorlalți – oameni de (altă) culoare, de pildă –, ceea ce e în mod înșelător contrazis de ordinea „artificială” pe care ceilalți („elitele”) ne-o impun „nouă” din pură rea-voință și din proasta înțelegere a veritabilei naturi omenești. O natură sinonimă cu dominația. Care nu e decît puțința de a discrimina, de a face de ocară, de a exclude și, în mod firesc, de a-i convinge pe alții de inferioritatea lor.

Elitele contemporane sînt definite de puterea lor de a interpreta acțiunea socială, ceva văzut de mulți – cu oarecare îndreptățire – drept ipocrizie, căci inegalitatea e o realitate fundamentală a societății capitaliste (și a tuturor societăților de castă sau de clasă), iar „elitele” neagă acest lucru și nu protestează împotriva lui sau nu îl schimbă, nefăcînd altceva decît să-și retragă aprobarea și să-și exercite, astfel, dreptul lor arrogant sau, mai bine, privilegiul lor de a mostra oamenii obișnuiți pentru acceptarea unei situații în care avantajele curg către elite și nu către „noi”. Cu toate astea, rușinea și vina sînt și pot fi atribuite doar de elite, iar împotriva acestui lucru se ridică o revoltă în numele realității. E o rebeliune foarte ciudată.

De obicei, revoltele au început în numele nonexistentului și împotriva ordinii prezente. Acum se pare că există o revoltă împotriva utopiei (să zicem, în mod imprecis, că e vorba de o utopie liberală, fals-egalitară) în numele a ceea ce este. Oricum ar sta lucrurile, elitele occidentale și occidentalizante contemporane – pline de dispreț de clasă, ca toate clasele superioare, dar aceasta nu e trăsătura cea mai interesantă aici – sînt, oricare ar fi atitudinile lor bine-cunoscute, centre ale puterii de interpretare. Aceste coterii ale elitelor¹, în pofida viziunilor lor oarecum diferite, nu doar creează, sprijină și răspîndesc ideologii cum făceau omologii lor de odinioară.

De asemenea, ele nu doar că fac parte din (sau slujesc) puterea încetățenită, ceea ce constituie aspectul tenebros al clasei conducătoare, cu care coteriile elitelor nu sînt identice. Puterea lor nu e în mod eminent economică sau politică, deși granițele precise sînt dificil de trasat.

Ele sînt ceva nou, ceea ce înseamnă în mod obișnuit – ca și acum, de altfel – că sînt grupuri de oameni cu rădăcini foarte vechi. Cu toate astea, mă voi concentra pe elementele de noutate. Ideologii din trecut – istoricește cel mai important: preoții – propuneau un sistem de idei morale, politice și sociale, pe care l-au rafinat, dezbătut, dezvoltat, reformat și propagat. Aceste sisteme n-au fost niciodată pure reflecții a ceea ce se petrecea. Ele erau intervenții în viețile oamenilor și susțineau o stare de fapt pe care o legitimau și o modficau și, astfel, ele erau lucrări ale celor ce participau la dezbaterile filosofice și la luptele politicii din epoca lor, care cucureau și pier-

With all the changes since, it is still the case that the use of the “elite” is polemical: class in Marxism is a consequence of commodity production and of free labour employed by The Other (that is, ownership, especially of the means of production) and of the social division of labour – seen by liberalism mainly as the result of the freedom of contract – while the elite is “primordial”. Primordial or primary in the sense of its embodying the ability to exercise power after having won the battle for recognition: an identity in triumph.

The contemporary use of the notion of “elite” is different from the use of its predecessors. Apart from the continual idea of supremacy and of superiority, it is based on a different kind of power concept, a peculiarity which I am going to call *the power of interpretation*. It is strange (in faith ‘twas strange, ‘twas passing strange, ‘twas pitiful, ‘twas wondrous pitiful) that elite now denotes the very opposite of its former self: a group of people dedicated, it is alleged, to the cause of race and gender equality, “cut off from real life” (to use the expression of a Hungarian prime minister), people who are able to force their view of what’s desirable or acceptable on unwilling subjects who don’t wish to be the equals of others, on the contrary, and who believe – like Vilfredo Pareto did – that there is a natural order that predetermines their subjugation with which they are in passionate agreement. But this is of course further complicated by the well-known fact that it is usually the subjugation of others that is affirmed – of persons of (other) colour, for example – and which is mendaciously contradicted by the “artificial” order that others again (“the elites”) are forcing upon “us” by dint of their ill-will and of their misapprehension of true human life. Of a human life which is tantamount to domination. To domination which is the ability to discriminate, shame, exclude and, naturally, to persuade others of their inferiority.

Contemporary elites are defined according to their power to interpret social action, something regarded by many – with some justification – as hypocrisy, for inequality is a fundamental state of affairs in capitalist society (and in all caste or class societies), and “the elites” are denying it and not protesting or changing it, only withdrawing their approval, thus exercising their arrogant right or, better, privilege to blame common folks for accepting a situation in which advantages accrue to the elites and not to “us”. Nevertheless, blame and guilt are and can be only adjudicated by the elites, and against this there is an uprising in the name of reality. It is a very odd rebellion.

Revolts were customarily started in the name of the non-existent or in the name of the not-yet-existent against the present order. Now there appears to be a revolt against utopia (let us say, imprecisely, that this is a liberal, mock-egalitarian utopia) in the name of what there is. However this may be, contemporary Western and Westernising elites – full of class contempt like all varieties of the upper class, but this is not the most interesting feature here – are, no matter what their well-known attitudes are, centres of interpretative power. These elite coteries¹ in spite of their somewhat differing views, are not simply creating and sustaining and disseminating ideologies like their erstwhile counterparts did in the past.

Nor are they simply parts (or servants) of the establishment which is a shadowy aspect of the ruling class with which they are not identical. Their power is not eminently economic or political, although precise boundaries are difficult to draw. They are something new which usually means, as it does in this instance, too, that they are human groups with very old roots. Nevertheless, I should concentrate on the elements of novelty. Ideologists of the past – most important historically, the priests – were propounding a system of moral, political and social ideas, were refining, debating, developing, reforming and propagating it. These systems were never mere reflections of what was going on, they were interventions in people’s lives and they were propping up a state of affairs which they were legitimising and modifying and thus, they were the works of participants in the philosophical debates and in the political struggles of their age, who were conquering and

deau puterea politică. (Școlile filosofice ale Antichității fuseseră la o distanță considerabilă de agora și au fost implicate în conflicte de putere doar în monarhii sau imperii – persan și roman –, dar nu ca școli în orașele-stat în care s-au născut. Primul corp veritabil de ideologi este clerul, cel puțin în cele două Europe, cea ortodoxă și cea catolică.)

Elitele contemporane nu fac nimic de genul ăsta. Ele sînt creația unei epoci din care a dispărut criza fundamentală. Prin urmare, ele n-au aproape nimic de propus. În Europa Occidentală și în America de Nord ele reprezintă obișnuitul amestec de opinii dintre relativism și scepticism, în cadrul căruia libertatea de a fi lăsat în pace e simbolizată de conservarea statu-quoului moral („identitate”, „cultură”, „tradiție”, care trebuie tolerate toate indiferent de substanța lor, asta primind luciul postmodern numit „multiculturalism”), o versiune a unui individualism moderat, de consum și altele asemenea, răspîndite prin intermediul mass-mediei obișnuite și al cărturarilor universitari, oferind o consolare ușoară, ironică.²

Toate astea sînt destul de fluide, desigur, și pot găzdui puncte de vedere uneori foarte diferite, dintre care ies în evidență un vag egalitarism al rasei, etniei, sexului, confesiunii etc. și un anume pluralism politic, precum și ceva empatie față de cei asupriți și persecutați, combinată în mod obișnuit cu un tabu privitor la conflictul de clasă și la „socialism”, orice ar putea să însemne acesta din urmă.³ (Și există variații subregionale în care banalul anticomunism liberal e înlocuit cu leacuri mai puternice.)

Acest „consens al elitelor” a fost asediat în ultima vreme, cum bine se știe, de „desublimarea represivă”⁴, în care o emancipare de tirania acestui consens, considerată ca fiind exercitată drept pasiune politică (deci ca veritabilă energie socială), este, încă o dată, imaginată ca violență ce duce la coerciție și discriminare verbală, juridică și fizică. Lipsa autoexaminării critice, apărute de „toleranța represivă” și de interdicția pluralistă și multiculturalistă a oricărei critici incisive a credinței și a atitudinilor, a ajutat la a da jos în sfîrșit vâlul de pe „secretul” societăților ierarhice. Care este acest secret? E, în mod firesc, ierarhia însăși, o afirmare incendiară, deși tautologică, a inegalității, a superiorității reale sau imagineare pentru unii și a unei inferiorități asemănătoare pentru alții.⁵

(În siajul celor mai recente dezastre politice din Occident, unii liberali au folosit o altă metaforă psihanalitică, „revenirea refulatului”, ceea ce înseamnă că postfascismul se ascunde în subconștientul tuturor și trebuie refulat, cum ar veni, de „sus”, la fel cum castitatea, abstenența sexuală și monogamia au fost impuse de religie, reprimînd instinctul și dorința: asta ar însemna că postfascismul – și bigotismul, rasismul, heterosexismul, xenofobia etc. – e „natural”, în timp ce toleranța, egalitarismul, umanismul secular, ca să nu mai vorbim de socialism, sînt „artificiale”, impuse de „sus” de Rațiune. Exact acest lucru e afirmat astăzi de extrema dreaptă și asumat de cei învinși, ceva ce trebuie numit, pur și simplu, frică și lașitate neintenționată. Aceeași idee e redată de nesfîrșita vorbărie despre „ură” și „furie”, însemnînd că doar *pasiunea pentru inegalitate, pentru discriminare și pentru control social* este un sentiment real, spre deosebire de emancipare, care e considerată cerebrală și lipsită de inspirație.)

Ar putea părea straniu că „elitele” (orice elită, orice grup de mare prestigiu și cu o influență considerabilă) trebuie identificate cu ideea de egalitate, oricît de plăpîndă, autocontradictorie și de nesigură. Dar așa par să stea lucrurile.

Nimic nou aici: Iluminismul, mai ales în Europa Centrală, a fost considerat ca fiind opera secretă, chiar ocultă, a unor grupuri de elită, cuprinzînd curți regale, societăți secrete (cum ar fi francmasonii și *illuminati*) și conspirații revoluționare, o opinie împărțită de „popor” în sens feudal, adică de stări (aristocrația și mica nobilime latifundiară, clerul catolic, proeminent printre ordinele religioase).⁶

relinquishing political power. (The philosophical schools of Antiquity were at a considerable distance from the agora and had been implicated in power conflicts only in monarchies or empires – Persian and Roman – but not as schools in the city-states where they were born. The first true body of ideologists is the clergy, at least in the two Europes, Orthodox and Catholic.)

The contemporary elites are doing nothing of the sort. They are a creation of an age from which the fundamental crisis has disappeared. Therefore they have almost nothing to propose. In Western Europe and in North America they represent the usual opinion mixture of relativism and scepticism wherein the freedom to be left alone is typified by the preservation of the moral status quo (“identity”, “culture”, “tradition” which all will have to be tolerated regardless of their substance, and this is given the post-modern gloss called “multiculturalism”), a version of mild consumer individualism and the like, spread by the mainstream media and by an academic *clerisy* offering light, ironic consolation.²

All this is rather fluid, of course, and can accomodate sometimes very diverse points of view, prominent among them a vague egalitarianism of race, ethnicity, gender, religious denomination etc. and a certain political pluralism and some sympathy for the downtrodden and for the persecuted, customarily combined with a taboo on class conflict and on “socialism” whatever this latter may mean.³ (And there are subregional variations where the anodyne liberal anti-communism is replaced by stronger medicine.)

This “elite consensus” has come under attack of late, as it is well known, by “repressive desublimation”⁴, in which a liberation from under the tyranny of this consensus is believed to have been operated as political passion (hence, true social energy) is, once again, imagined as violence conducive to verbal, legal and physical coercion and discrimination. Lack of critical self-examination defended by “repressive tolerance” and by a pluralist and multiculturalist ban on any incisive criticism of belief and attitude have helped “the secret” of hierarchical societies to be finally unveiled. And what is this secret? It is, naturally, hierarchy itself, an inflammatory albeit tautological affirmation of inequality, real or fanciful superiority for some and similar inferiority for others.⁵

(In the wake of the latest political disasters in the West, some liberals had been using another psychoanalytical metaphor, the “return of the repressed”, which implies that post-fascism is hidden in everyone’s subconscious and it has to be repressed, as it were, from “above”, like chastity, sexual abstinence, monogamy have been imposed by religion, repressing instinct and desire: this would mean that post-fascism – and bigotry and racism and heterosexism and xenophobia etc. – is “natural” while toleration, egalitarianism, secular humanism, not to speak of socialism, are “artificial”, forced from “above” by Reason. This is exactly what the far right maintains, now internalised by the defeated, something that must be called, simply, unintentional cravenness or cowardice. The same idea is conveyed by the incessant talk about “hatred” and “anger”, signifying that only *the passion for inequality, for discrimination and for social control* is a real feeling, unlike liberation which is deemed cerebral and uninspiring.)

It might appear odd that “elites” (any elites, any groups with high prestige and considerable influence) should be identified with the idea of equality, however feeble, self-contradictory and uncertain. But this appears to be the case.

This is by no means new: Enlightenment, particularly in Central Europe, has been believed to have been the work of secret, even occult, elite groups, comprising royal courts, secret societies (such as Freemasons and Illuminati) and revolutionary conspiracies, an opinion held by “the people” in the feudal sense, i. e., the Estates (landed aristocracy and landed gentry and the Catholic clergy, prominent among them the monastic orders).⁶ There is a whole contemporary body of paranoid writings about those elites the traces of which you can still find in East Central European historiography. The paranoia is motivated by the apparent

Există un întreg corpus contemporan de scrieri paranoice despre acele elite ale căror urme se pot găsi încă în istoriografia central-europeană și din Est. Paranoia se explică prin aparenta lipsă de plauzibilitate a faptului că elitele educate, privilegiate și bogate apără egalitatea și suprimarea privilegiului și a *distincției* (care e același lucru). S-a crezut că asta va duce la o transformare a societății într-o masă uniformă (o teamă repetată ca un ecou de literatura conservatoare mai recentă), cu alte cuvinte, la suprimarea venerabilei ordini ancestrale. Vina pentru această turmă alarmantă trebuiau s-o poarte *libertas philosophandi* și curiozitatea științifică.⁷ În ultimă instanță, aceste practici transgresive au fost echivalente, pentru opinia „reacționară” din secolul al XVIII-lea, cu nașterea unei contraelite nelegitime, false sau greșite, o alianță contra naturii a unor figuri din familiile regale și a intelectualilor dezrădăcinați, pentru a-i incita pe săraci (în cazul nostru contemporan: pe cei de alte rase sau străini) să anihileze ordinea naturală sau sacră. Această conspirație trebuia să se opună distincției, regimului celor aleși, al marelui și al nobilului, pe scurt: societății aristocrate în care puterea servea la întărirea și rafinarea distincției (nu doar a rangului) prin grade și demnități.⁸

Faimosul refuz al lui Iosif al II-lea de a fi încoronat rege al Ungariei – și, astfel, forțat de vechiul obicei să fie la cheremul nobilimii – și nu mai puțin faimoasa sa combinație a subversiunii revoluționare, a cenzurii și a poliției secrete, avînd ca personal *aceiași* grup de intelectuali „progresiști”, a servit ca paradigmă istorică pentru conceperea, în umbră, a unei contraelite. (Care mai era și „antinațională”.)

Deci paradigma a fost gata – cu diferența semnificativă totuși că „elitele” contemporane n-au promovat un program, filosofic sau politic, ci s-au mulțumit cu păstrarea unui stil de viață pașnic și de bonton pentru clasele mijlocii mai sensibile, răspîndind „dulceață și lumină”.⁹ Influența lor a reflectat o dispoziție cît se poate de conservatoare cînd au apărut extinderea societății burgheze prin încercarea de a încorpora noi grupuri sociale sau etnice ori cîteva dintre fragmentele acestora, o idee timid generoasă, temătoare să deranjeze puterile zilei. Dar ele au reușit să *interpreteze* comportamentul politic în funcție de acordul sau dezacordul lor cu aceste dogme cețoase.

Acest lucru a fost bine exprimat de „corectitudinea politică”, ce se bucură azi de o reputație proastă, dar care inițial n-a fost decît o reformă a modurilor prin care oame-nii puteau fi convinși să se abțină de la un limbaj al discriminării, mai ales în medii în care resturile unui egalitarism liberal ușor zăpăcit mai erau încă vii – în principal în universități și în anumite segmente ale mass-mediei „de calitate”. Astăzi acest lucru e interpretat ca o lovitură de stat pregătită de niște misterioși „marxiști culturali” (cf. Andrew Breitbart: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIO4oSLwK3A> – ideea a fost lansată de infamul Pat Buchanan, nederanjat de niciun fel de cunoaștere) sau (cu vorbele unui episcop croat criticînd specialiștii în științe sociale de la Universitatea din Zagreb) de „sataniști bolșevici”. Impunerea unui cod discursiv blînd și egalitarist – menit mai ales să protejeze femeii și „minorități sexuale” – e ceva perceput acum ca o dictatură intolerabilă, chiar dacă n-a fost cu nimic mai mult decît o propunere de interpretare a atitudinilor de grup și de promovare a respectului reciproc, o viziune înrădăcinată în creștinism și liberalism sau, în America, în ambele. Nimic revoluționar.

Dar nu e nevoie de o revoluție pentru o contrarevoluție.

Greșeala pe care o face contrarevoluția zilelor noastre este aceea de a identifica aceste *elite hermeneutice*, relativ lipsite de putere, cu avangardele zilei de ieri (sau chiar cu influentele cabale prerevoluționare ale secolului al XVIII-lea ori cu spaima rozacruciană din secolul al XVII-lea¹⁰).

Care e diferența dintre cele două?

Păi, înainte de toate, ceea ce au avut în comun toate elitele, contraelitele și avangardele din trecut a fost o filosofie pentru fiecare sau măcar o oarecare credință filo-

implausibility of learned, privileged and wealthy elites advocating equality and the suppression of privilege and of *distinction* which is the same thing. That was thought to lead to amalgamation of society into a uniform mass (a fear echoed by later conservative literature), in other words, to the suppression of the estimable ancestral order. The blame for this alarming development should be borne by the *libertas philosophandi* and by scientific curiosity.⁷ These transgressive practices, in the eyes of eighteenth-century “reactionary” opinion, amounted ultimately to the birth of an illegitimate counter-elite, false or wrong elite, an unnatural alliance of royalty and rootless intellectuals in cahoots, in order to incite the poor (in our contemporary case: the coloured and the foreign) to annihilate the natural or sacred order. This conspiracy was supposed to be opposed to distinction, to the rule of the elect, of the grand and of the noble, in a word: to aristocratic society, where power served to reinforce and refine distinction (not just rank) by degrees and dignities.⁸ The famous refusal of Joseph II to be crowned King of Hungary – and thus, forced by ancient custom, to be at the mercy of the nobility – and his no less famous combination of revolutionary subversion, censorship and secret police manned by the *same* group of “progressive” intellectuals has served as an historical paradigm for the conception of a counter-elite in the shadows. (And “anti-national” to boot.)

So the paradigm was ready with the significant difference, however, that the contemporary “elites” did not promote a programme, philosophic or political, but were content with preserving a peaceable and genteel life-style for the more sensitive middle classes, spreading “sweetness and light”.⁹ Their influence has reflected a quite conservative mood when they have defended the enlargement of bourgeois society by trying to include new social or ethnic groups or some of their fragments, a timorously generous idea weary of disturbing the powers-that-be. But they have managed to *interpret* political behaviour in function of its agreement or not with these nebulous tenets.

This was well expressed by the now ill-famed “political correctness” which was originally nothing more than a reform of manners whereby people could be persuaded to refrain from discriminatory language, mostly in environments – chiefly in universities and in parts of the “quality” media – where the remnants of a slightly confused liberal egalitarianism were still alive. This is now construed as a *coup d’état* planned by the mysterious “cultural Marxists” (see Andrew Breitbart on them: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIO4oSLwK3A> – the idea was launched by the infamous Pat Buchanan, untroubled by any knowledge) or (in the words of a Croatian bishop criticising social scientists at the University of Zagreb) “Bolshevik Satanists”. The imposition of a gently egalitarian speech code – mostly meant to protect women and “sexual minorities” – is now perceived as an intolerable dictatorship, although it was nothing more than a proposal for interpreting group attitudes and promoting mutual respect, a view rooted in Christianity and liberalism or, in America, both. Hardly revolutionary.

But you don’t need a revolution to have a counter-revolution. Where today’s counter-revolution commits an error, is mistaking these relatively powerless *hermeneutic elites* for the vanguards of yesterday (or even for the influential pre-revolutionary cabals of the eighteenth century or for the Rosicrucian scare in the seventeenth¹⁰). What is the difference between the two?

Well, first of all, what all elites, counter-elites and vanguards of the past had in common, was a philosophy for each or, at least, a philosophic faith of some sort. You needed the romantic turn in order to change that into a practice of interpreting tradition, mostly venerated scriptural and theological texts from the point of view of the grammarian, of the philologist and of the psychologist to fill its place.¹¹ Reconstructing tradition – even hypercritically – is not the same thing as setting up, elaborating, testing and presenting a theory, even a theory concerned with tradition and its interpretation.

sofică. A fost nevoie de cotitura romantică pentru a schimba asta într-o practică a interpretării tradiției, cu precădere a unor texte venerate ale Scripturii și a unor texte teologice, din punctul de vedere al gramaticianului, al filologului și al psihologului, care au venit să ia locul filosofilor.¹¹ Reconstrucția tradiției – chiar hipercritică – nu e același lucru cu a concepe, a elabora, a testa și a prezenta o teorie, fie ea chiar una preocupată de tradiție și de interpretarea ei.

Interpretarea, prin definiție, trebuie să accepte *datul*, să-l ia de bun. „Elitele” contemporane fac exact asta, iau de bună realitatea capitalismului, ca pe un *dat* supra-natural. Ele nu fac decît să-l interpreteze, cel mai adesea potrivit unor principii politice tradiționale (diviziunea puterilor, drepturi cetățenești, constituționalism ș.a.m.d.), lărgind unele – doar unele – dintre aceste principii pentru a include grupuri pînă acum excluse, defavorizate, nerecunoscute și insultate. De obicei, aceste principii nu vizează și clasele subalterne (mai ales nu proletariatul), nici națiunile străine, care nu sînt incluse ca membri cu drepturi depline în comunitatea politică. O comunitate politică universală – a tuturor oamenilor – e considerată ceva utopic. Nu foarte diferit de cum vedea lucrurile doamna Thatcher, care a spus cîndva că „nu există societate”, acum toată lumea pare să creadă că nu există omenire. „Cosmopolitismul” în sens fie stoic, fie kantian este, practic, defunct: omenirea e un amestec, o simplă adunătură de „culturi”, potrivit viziunii hegemonice.

Conservatorii au preferat mereu „libertatea unui englez” libertății ca atare (un corp de excepții juridice de la regulă, „empiric” și construit treptat, se află în contrast cu construcția teoretică a libertății pentru toți – și acum!). Dar, precum convingerea larg răspîndită din anii Războiului Rece, nici măcar asta nu era doar o expresie a capacității particulare (și a incapacității implicite) a unor „culturi” (adică a unor *etnii* și a unor moșteniri etnice) de a cultiva libertatea, deși intuiții morale și politice precum aceasta au pus, din punct de vedere ideologic, temelia cuceririi colonial-imperiale și a „poverii omului alb”. Dar asta nu era neapărat așa; în cele mai multe cazuri era vorba doar de o preferință pentru local, pentru scara mică și pentru lucrurile încete.

În pofida dorințelor și atitudinilor individuale, acceptarea ca *dat* a trăsăturilor principale ale ordinii prezente din orice societate ierarhică înseamnă – chiar dacă interpretarea instituțiilor specifice și a unor practici și politici sociale răspîndite nu e necritică – că hegemonia e nefisurată, iar interpretarea ierarhiei va fi, la rîndul ei, tot ierarhică; în timp ce țelul explicit – libertatea – va trebui să rămînă un gînd întîrziat, o dorință pioasă sau o utopie.

Pînă și asta s-a dovedit a fi prea mult. Căci, oricît de puțină pasiune ar exista în burtica elitelor hermeneutice încetățenite și în pofida unei lipse alarmante de energie insurecționară, toleranța sceptică și ceea ce s-a numit cîndva indiferentismul religios au reușit să-i cruțe pe rebeli în timp ce-i făceau inofensivi.

„Desublimarea represivă” nu va permite totuși toleranței care (din punctul de fugă al micii burghezii autoritare, cu pulsionile sale tipic masochiste) apare ca o revenire a sublimului pe ușa din dos. Așadar, „elitele” contemporane, pe care voi ezita să le numesc „liberale”, vor fi condamnate să-și piardă hegemonia lor destul de lungă din cauza abținerii lor de la a judeca (oricît de „critici-moralizatori” s-ar fi simțit că sînt), a lor *epochē*, reținerea lor hermeneutică fusese insuficientă pentru a uni hegemonia și puterea, autoritatea cu coerciția – deși fără voia lor ei au deschis calea pentru preluarea reacționară, cu accentele sale pe „identitate” și „cultură”, de unde e doar un singur pas pînă la etnicism.¹² După această recucerire, „desublimarea represivă” va deveni în cele din urmă „libertatea de a fi fascist” în sens retoric și ideologic, ceea ce tot nu constituie încă un fascism ca sistem politic – doar o schimbare importantă în manierele sociale, unde, înainte, „cei cuviincioși și bine-crescuți” care voiau să apară respectabili nu doreau să participe la o asemenea emancipa-

Interpretation, by definition, has to accept the *given*, to take it for granted. The contemporary “elites” are doing precisely this, taking the reality of capitalism for granted, as a preternatural *given*. They are only interpreting it, mostly according to traditional political principles (division of powers, civil rights, constitutionalism and so on), enlarging some – only some – of these principles to cover groups hitherto excluded, discriminated against, non-recognised and dissed. Usually, this is not extended to subaltern classes (especially not to the proletariat), nor to foreign nations which are not comprised, as full-fledged collective members, in the political community. A universal political community – of all humans – is considered utopian. Not unlike Mrs Thatcher who has said once, “there is no such thing as society”, now everybody seems to think that there is no such thing as humankind. The “cosmopolitanism” in either the Stoic or in the Kantian sense is practically defunct: humanity is a jumble, a mere congeries of “cultures” according to the hegemonic view. Conservatives have always preferred “the freedom of an Englishman” to liberty as such (an “empirically” and gradually built body of legal exemptions from rule contrasted to a theoretical construction of freedom for all – and now!). But even this was not merely an expression, like the widespread conviction of the Cold War years, of the peculiar ability (and the implied inability) of some “cultures” (that is, of *ethnies* and of ethnic heritage) to foster freedom, although it was moral and political intuitions such as this which have underpinned colonial-imperial conquest and the “white man’s burden”, ideologically. But this was not necessarily so, it was in most cases merely a preference for the local, for the small-scale and for the slow. In spite of individual wishes and attitudes, the acceptance of the main features of the present order in any hierarchical society as *given* means – even if the interpretation of specific institutions and of widespread social practices and policies is not uncritical – that the hegemony is unbroken, and interpretation of hierarchy will be hierarchical itself; and the stated aim, equality, will have to remain an afterthought, a pious wish or a utopia.

Even this has proven to be too much because however little fire might be in the established hermeneutical elites’ belly and in spite of a signal lack of insurrectionary energy, sceptical tolerance and what used to be called religious indifferentism managed to spare rebels while rendering them harmless.

The “repressive desublimation” will not, however, allow tolerance that, from the vantage point of an authoritarian petty bourgeoisie with its typically masochistic cravings, appears as the re-establishment of the sublime by the back door. So the contemporary “elites” which I would hesitate to call “liberal” will be condemned to lose their quite long hegemony because their abstention from judgement (however “judgmental” they were felt to be), their *epochē*, their hermeneutic restraint was insufficient to merge hegemony with power, authority with coercion – although they have unwittingly opened the way for the reactionary takeover with their emphasis on “identity” and “culture” from which there is but one step to ethnicism.¹² After this takeover, “repressive desublimation” will become finally “the freedom to be fascist” rhetorically and ideologically which still will not constitute fascism as a political system – only an important change in social manners where, before, “decent, well brought-up” persons who wanted to appear respectable did not wish to partake of such a liberation. However, this is a definite rearrangement of the political stage: elites won’t be able to determine further the rules of good behaviour in polite company, an important feature in any society with uncertain morals. The stage-setting power of the erstwhile royal courts that extended to the idea people have made themselves of public virtue, of style, of elegance and of proper courtship has been demonstrated by the theatre from French classical drama to Goethe’s *Tasso*, from baroque epistolary novels to aristocratic memoirs and to manuals of high dining – and it was not foreign to real state power. This was also extended to the high clergy and to the higher bureaucracy and to the first “intellectuals” who were

re. Cu toate astea, avem de-a face aici cu o rearanjare concretă a scenei politice: elitele nu vor mai putea să determine regulile comportamentului potrivit în compania altora, o trăsătură importantă a oricărei societăți cu moravuri nesigure. Puterea de a pune în scenă a curților regale de odinioară, care viza și ideea pe care și-au făcut-o oamenii despre virtutea publică, stil, eleganță și curtare potrivită, a fost demonstrată de teatru de la drama clasică franceză pînă la *Tasso* al lui Goethe, de la romanele epistolare baroce la memoriile aristocratice și la manualele de etichetă la masă – și nu era străină de puterea de stat reală. Asta s-a extins și la clerul superior și la burocrația superioară, precum și la primii „intelectuali” care au plănuit reforme emancipatoare ale francezei internaționale de curte și ale elegantei latine umaniste aflate undeva între regalitate și revoluție. Această ultimă elită veritabilă era deja la limita avangardei revoluționare, cînd scriitori rebeli, dedicați distrugerii și prefacerii revoluționare, aveau obiceiul să compună scrisori distractive reginelor și duceselor, precum și episcopilor colecționari de artă.

Ultima întrupare a „elitei”, slabă cum era, fusese încă ambivalentă în privința puterilor constituite, la fel ca predecesorii ei din secolul al XVIII-lea, și practica încă, așa cum spunea Thomas Mann, o *machtgeschütze Innerlichkeit*, o interioritate protejată de putere, permițîndu-și atitudini îndrăznețe și subversive, fără a ajunge însă la democrația fătîșă sau la vulgaritatea socialistă.

Elitele „reale” ale puterii, spre deosebire de elitele „hermeneutice”, „interpretative” ale capitalismului tîrziu, au fost forțate și dispuse să confiște puterea politică deținută de clasa conducătoare, chiar dacă exercițînd-o în interesul clasei conducătoare așa cum o defineau ei – partidele fasciste și juntele militare n-au acceptat niciun fel de comentarii din partea *grande bourgeoisie*, dar și-au făcut treaba foarte conștiincios, iar ea consta, desigur, în anihilarea contraputerii proletare și a „culturii de opoziție”. Elitele „hermeneutice” ale capitalismului tîrziu și foarte tîrziu n-au fost identice nici cu adevărata clasă conducătoare burgheză. Dar prin încorporarea, interiorizarea și neutralizarea (în sensul lui *Verharmlosung*) „contraculturii”, ele și-au îndeplinit totuși misiunea: netezirea pliurilor dominației. Ele au făcut, la urma urmei, parte din „aparatele de stat ideologice”¹³ și, ca atare, intenția lor a fost aceea de a îndulci coerciția, mai ales dacă ea viza clasa de mijloc educată și grupurile oprimate (cei de culoare, femeile, homosexualii, imigranții, drogații, pacienții izolați, prizonierii, copiii maltratați etc.), legate simbolic de ele și aflate sub „protecția” lor simbolică, potrivit codurilor rituale ale unei idei de egalitate care nu se bazează pe noțiunea de clasă („drepturi egale”, de pildă), care trebuia să „umanizeze” capitalismul zis liberal.

Toate astea se aflau în acord cu ideea aristotelică de egalitate a inegalului, oximoronul fundamental al „democrației” într-o societate ierarhică.

Avangardele erau diferite.

Avangardele, drept ceva diferit de elite, fuseseră – căci ele nu par să mai existe astăzi efectiv – în opoziție totală față de „sistem”, fiind (atît avangardele, cît și sistemul) ceva cu totul nou.

În primul rînd, înainte societățile n-au fost văzute ca „sisteme” politice, sociale și economice supuse unei schimbări deliberate, concepute teoretic și pregătite în mod conștient. A existat o veche teorie a ciclurilor alternînd între tiranie, *homonoia* și monarhie. Creștinismul timpuriu a considerat „lumea” ca atare drept ceva străin, ceva în raport cu care creștinul ca membru al unei comunități transcendente eterne dorea să fie cu totul liber (deci „lumea”, cu transformările sale istorice și cu păcatele ei, fusese percepută ca diferită și chiar ostilă, dar numai ca fundal intervenției bisericii în viața oamenilor, vizînd scopuri radical diferite, în comparație cu care orice fel de *telos* politic fusese secundar și relativ, judecat potrivit capacității sau predilecției sale pentru tolerarea celor pișoși și lăsarea lor în pace, pe cît posibil). Dar el n-a propus o „ordine socială” diferită ori ceva similar.

planning thoroughgoing emancipatory reform in international court French and dashing humanist Latin somewhere between royalty and revolution. This last true elite bordered already on the revolutionary vanguard, when the rebel writers, dedicated to wholesale mayhem and upheaval were in the habit to write entertaining letters to queens and duchesses and to art-collecting archbishops.

The latest “elite” incarnation, feeble as it was, was still as ambivalent vis-à-vis the powers-that-be as its eighteenth-century predecessors and was still practicing, in Thomas Mann’s words, a *machtgeschützte Innerlichkeit*, an interiority protected by power, and it has permitted itself daring and subversive attitudes while stopping short of downright democratic or socialist vulgarity. “Real” power elites, unlike the “hermeneutic”, “interpretative” elites of late capitalism, were forced and disposed to confiscate political power from the ruling class, albeit exercising it in the ruling class’s interest as defined by themselves – fascist parties and military juntas did not brook any back-chat from the *grande bourgeoisie*, but did their job very conscientiously which was, of course, the annihilation of proletarian counter-power and of “adversary culture”. The “hermeneutic” elites of late and very late capitalism had not been identical with the true bourgeois ruling class, either. But by incorporating, internalising and neutralising (in the sense of *Verharmlosung*) the “adversary culture”, they have fulfilled their mission all the same: to smooth out the wrinkles of domination. They were, after all, part of the “ideological state apparatuses”¹³ and, as such, they were intent on softening coercion, especially if it touched the educated middle class and oppressed groups (the coloured, women, gays, immigrants, junkies, confined patients, prisoners, abused children, etc.) symbolically linked to it and under its symbolic “protection” according to the ritual code of a non-class idea of equality (“equal rights”) which was supposed to “humanise” the so-called liberal capitalism. All this was consonant with the Aristotelian idea of the equality of the unequal, the fundamental oxymoron of “democracy” in a hierarchical society.

Vanguards were different.

Vanguards, as distinct from elites, were – they don’t seem to exist any longer, not really – in total opposition to “*the system*” which (both vanguard and system) were something entirely new.

First of all, societies were not identified earlier as a political, social and economic “system”, subject to deliberate, theoretically delineated, consciously prepared change. There has been an ancient theory of cycles alternating between tyranny and *homonoia* and monarchy and back again. Early Christianity had considered “the world” as such as alien, from which the Christian as a member of an everlasting transcendent community desired to be totally free (so “the world” with its historical transformations and sinful ways was perceived as different, even hostile, but merely as the background to the Church’s intervention in human life, aimed at radically different goals, compared to which any kind of political *telos* was second-rate and relative, judged according to its ability or propensity to tolerate the pious and to leave them alone, if possible). But it did not propose a different “social order” or some such.

Moral judgments about the merits and demerits of various systems are reasonable only if there is a history in which human deeds culminating in some sort of “good government” make intellectual sense. If they can be grasped systematically and, if need be, improved systematically, so discussions about good and bad in a political sense can be rational and are able to influence collective action and able to make and unmake machineries of power. Conceiving of the system of being as external as the Christians have seen “the world” and, at the same time, subjecting it to reasoned criticism as the ancients did (who never saw their communities as external to them, except Greek philosophers who rejected politics, mostly “democratic” politics that seemed to them passionate or irrational, while they preferred rational thought so they themselves were at the outside, not their various “systems”).

Judecățile morale despre meritele și hibele diverselor sisteme sînt rezonabile doar dacă există o istorie în care faptele omenești culminînd într-un fel de „bună guvernare” au sens din punct de vedere intelectual. Dacă ele pot fi concepute în mod sistematic și, în caz de nevoie, sistematic îmbunătățite, în așa fel încît discuțiile despre bine și rău în sens politic să poată fi raționale și capabile să influențeze acțiunea colectivă și să desfacă mașinațiunile puterii.

Concepînd sistemul drept ceva la fel de exterior ca „lumea” pentru creștini și, totodată, supunîndu-l unei critici rezonabile, așa cum făcuseră anticii (care nu și-au privit nicidînd comunitățile drept ceva exterior; cu excepția filosofilor greci, care au respins politica, mai ales pe cea „democratică”, fiindcă li s-a părut prea pasională ori irațională, în timp ce ei preferau gîndirea rațională; deci, de fapt, chiar ei erau în afară, nu diversele lor „sisteme”).

Asemenea avangarde au apărut doar după Revoluția Franceză, în secolul al XIX-lea, mai precis după înfrîngerea acesteia, în timpul Restaurației și al Sfintei Alianțe, mai întîi sub forma unor grupuri subterane neoiacobine și în rîndul tuturor tendințelor intelectuale pe care reacția le-a forțat să devină clandestine. Încă de pe atunci, cele mai importante dintre ele au fost constituite de grupuri de muncitori și studenți, iar închisorile le-au servit drept pepinieră. După înfrîngerea revoluțiilor, înfrîngere care continuă pînă în zilele noastre, începînd cu carbonarii dispoziția afectivă tipică a acestei epoci fusese combinația obișnuită dintre dezamăgire și utopism pe care o cunoaștem din marile romane franceze ale secolului, să ne gîndim la Stendhal. (În mod firesc, ca-ntotdeauna, există și aici predecesori. Originile au mult de-a face cu schimbarea treptată a ideii religioase de „lume” în cadrul ereziilor medievale, al conflictelor sectare, pe parcursul procesului prelungit al Reformei¹⁴, precum și cu pierderea acestei idei în procesul de secularizare protestantă, descris de Max Weber și de alții.)

Cu toate astea, în pofida unor precedente și paralele, avangardele sînt noi. Opoziția totală față de „sistem” nu înseamnă doar rebeliune, ură de clasă ori repudierea legii străine, păgîne sau infidele, chiar dacă asemenea sentimente joacă totuși un rol. Opoziția sistemică – sau, în germană, *Fundamentalopposition* – este un fenomen care se însoțește cu o fuziune a teoriei politice și a mișcării politice în sens larg. Karl Marx n-a fost singurul care să presupună că toți adversarii mișcării radicale sînt posedați de „falsa conștiință”. Întorcîndu-și spatele politicii obișnuite, avangarda pare să părăsească însuși domeniul politic.

Avangarda respinge o dezbatere a principiilor general recunoscute cum ar fi dreptatea: în loc de persuasiune, un instrument al „democrației deliberative” încă din Antichitate, ea alege critica – ceea ce înseamnă că se află deasupra sau, măcar, în afara cosmosului de opinii ce prevalează în cadrul „sistemului”. Căci ei nu știu ce fac – aceasta e atitudinea avangardei față de dușmanii săi rătăciți în eroare. Avangardele artistice n-au vrut să participe la rivalitatea sau competiția de piață cu artele și literele convenționale, ci le-au declarat ilegitime și fără valoare. Grupurile socialiste, comuniste și anarhiste nu dezbăteau, ci analizau tendințele inamice, disecînd ideologiile dușmanului ca epifenomen al poziției sale de clasă și ca rezultat al filosofiei sale inevitabil eronate. A înțelege poziția de clasă a dușmanului ca putere, dominație, control, manipulare, mascînd și, totodată, ajutînd exploatarea și opresiunea prin teorii, mituri și reverii mincinoase sau doar greșite, este o declarație de război. Războiul de clasă a însemnat pentru avangarde refuzul de a accepta participarea la o comunitate civică – pînă și în situații în care, foarte rar, ar fi fost invitate să participe –, căci o asemenea participare ar fi fost participarea la o iluzie despre care se știa de la bun început că e așa ceva. Apartenența nondasă sau liberă-de-clasă la o „comunitate imaginată” (cu expresia grăitoare a lui Benedict Anderson) a fost respinsă. Țelul n-a fost acela de a crea o majoritate a voințelor, ci găsirea și punerea

Such vanguards have appeared only after the French Revolution, in the nineteenth century, more exactly after its defeat, during the Restoration and the Holy Alliance, first in the form of subterranean neo-Jacobin groups and among all the intellectual tendencies driven underground by the reaction. Already then, workers’ and students’ groups were the most important among them and prisons were their breeding ground. The usual combination of disillusionment and utopianism – known to us from the great French novels of that century, think of Stendhal – after the defeat of revolutions, that has continued to this very day, was characteristic of the mood of this epoch, from the Carbonari onward. (Naturally, there had been predecessors like always. The origins have a lot to do with the gradual change of the religious idea of “the world” in medieval heresies and sectarian conflicts and during the protracted process of the Reformation¹⁴ and then lost in the secularisation process in Protestantism described by Max Weber and others.)

Nevertheless, in spite of precedents and parallels, vanguards are new. Total opposition to “the system” does not mean simple rebelliousness or class hatred or repudiation of foreign or heathen or infidel rule, although such sentiments do play a role.

Systemic opposition – or, in German, *Fundamentalopposition* – is a phenomenon that goes together with a fusion of political theory and political movement in a large sense. It is not unique to Karl Marx to have supposed that all the adversaries of the radical movement are possessed by “false consciousness”. By turning ist back to customary politics, the vanguard seems to leave the political realm altogether. The vanguard rejects a debate around generally recognised principles such as justice: instead of persuasion, the tool of “deliberative democracy” since Antiquity, it choses criticism – which means that it is above or at least outside the cosmos of opinions prevalent within “the system”. They do not know what they are doing – this is the attitude of the vanguard of its errant enemies. Artistic avant-gardes did not mean to participate in a contest or in a market competition with conventional art and letters, but declared them illegitimate and worthless. Socialist, communist and anarchist groups were not debating, but analysing imical tendencies, dissecting the ideologies of the enemy as an epiphenomenon of its class position and as a result of its inevitably erroneous philospfy. Understanding the class position of the enemy as power, domination, control, manipulation masking and, at the same time, aiding exploitation, oppression through mendacious or, simply, wrong theories, myths and idle dreams is a declaration of war. Class war has meant for the vanguards a refusal to accept a membership in the civic community – even if invited, which has happened very seldom – which would have been a participation in an illusion known in advance to be such. Non-class or class-free belonging to an “imagined community” (in Benedict Anderson’s telling phrase) was rejected. The aim was not the creation of a majority of wills, but the finding and the implementation of truth. Alain Badiou’s philosophical notion of a “truth-event” is fairly typical in this respect: the break-in of a truth at a world-historical, hence rare moment is a feeling shared by all revolutionary vanguards.¹⁵

The rejection of the persuasive method means that the usual tactics does not apply. Vanguards are not supposed to be unhappy if unpopular. Vanguards are supposed to be driven by duty – foremost among the multiple duties is a duty to truth and truthfulness, authenticity being in this case tantamount to disbelieving banality and compromise, distrusting the commonplace, the philistine, the humdrum, the traditional, anything unexamined, hating conformism. Put in a different way, this is the rejection of *the given*, especially of the socially and historically given, certainly not of nature. Vanguards don’t share the conservative tenderness for what is there. For vanguards, that is just unexamined life, the thoughtless acceptance of falsehood and of repression if picturesque enough. It is a constant reproach made by conventional bourgeois criticism to the avant-garde that it is incomprehensible. Observers and

în practică a adevărului. Ideea filosofică de „eveniment-adevăr“ a lui Alain Badiou e tipică în acest sens: iruperea adevărului într-un moment mondial-istoric – deci rar – e un sentiment împărtășit de toate avangardele revoluționare.¹⁵ Respingerea metodei persuasive înseamnă că tactica obișnuită nu e valabilă. Avangardele nu trebuie să se simtă nefericite dacă nu sînt populare. Despre ele se presupune că sînt conduse de datorie – pe un loc de cinste printre multe alte datorii este aceea față de adevăr și veridicitate, autenticitatea fiind în cazul de față echivalentă cu neîncrederea în banalitate, compromis, loc comun, filistinism, monotonie, tradițional, lucrurile neexaminare – ura față de conformism.

Altfel spus – respingerea *datului*, mai ales a celui dat în mod social și istoric; cu siguranță nu a naturii. Avangardele nu împărtășesc tandrețea conservatoare față de ceea ce este. Pentru avangarde, asta ar fi doar viață necercetată, acceptarea fără minte a falsului și a represiunii, doar să fie suficient de pitorești.

Critica burgheză convențională îi reproșează mereu avangardei că este incomprehensibilă. Observatorii și spectatorii au fost surprinși timp de decenii cum de a fost posibil ca artiști și gînditori angajați în experimente ambigue și absconse să creadă că s-au alăturat cauzei poporului, cauza mulțimilor fără cultură, fără educație, analfabete, fără acces la nici cel mai simplu produs cultural, ca să nu mai vorbim de supra-realism, dadaism ori muzică serială. Opera lui Karl Marx, cel mai important și mai faimos gînditor radical, nu e deloc transparentă, împrejmuită de o complexitate obsesivă și deschisă autocontradicției și ambiguității. Cum se poate că filosofia, preocuparea *par excellence* a celor puțini, devine grija principală a unei avangarde a cărei chemare e emanciparea muncitorilor? De ce au vrut sindicatele să lanseze seminarii nesfîrșite de „îndocinare“, de teorie și istorie politică, socială și economică? De ce nu s-a putut evita ca proletariatul modern să devină prima și singura clasă subalternă în istorie care să nu aibă doar un pur foldor de pîlîngeri și mînie, ci o cultură înaltă care putea reprezenta o provocare la adresa celui mai mare privilegiu al claselor dominante, laice și ecleziale, și anume gîndirea abstractă? De ce a fost mereu o problemă a mișcării muncitorești rolul care îi revenea „intelectualului organic“, o obsesie prin care poți recunoaște comuniștii mai ușor decît prin orice viclenie a serviciilor de spionaj?

Toate astea se trag din caracterul de clasă al capitalismului modern. Cineva s-a născut sclav, rob, nobil, bürger, brahman sau exclus al sistemului de castă, dar înainte de toate bărbat sau femeie; în multe societăți se credea că femeile nu sînt înzestrate cu suflet. A aparține unei caste sau unei moșii a însemnat atît o stigmatizare, cît și un loc în diviziunea muncii. Anumite ranguri și drepturi de proprietate erau rezervate unor caste și clanuri, cu drept de moștenire doar de partea unuia dintre sexe. Originea socială – și uneori rasială sau confesională – fusese izvorul principal și definiția poziției sociale, a averii, a ocupației și a stilului de viață (cu cîteva excepții, cum ar fi viața monahală). În capitalismul modern – deși cîteva resturi și urmări ale societății de castă persistă – clasa (a aparține unei clase) este o consecință mai degrabă decît o cauză. Pentru a simplifica lucrurile, proprietatea asupra mijloacelor de producție, profitul pe capital și cele asemănătoare definesc burghezia, absența lor – proletariatul, dar de obicei nu există prescripție sau interdicție care să reglementeze mobilitatea și rezultatul ei, mobilitatea socială și poziția în diviziunea muncii, împreună cu diferențele culturale și sociale ce derivă de aici.

Cum se vor distribui anumitor persoane și grupuri avantajele și dezavantajele e, în mare parte, întîmplător. Rolurile sociale sînt tot mai interschimbabile, fără ca trăsătura fundamentală a acestei societăți modelate de exploatare să înceteze a fi inima destinului. Această trăsătură – exploatarea însăși și consecința ei, inegalitatea mobilă, identitățile și politicile de clasă mereu schimbătoare – vizează pe toată lumea, și pe cei norocoși, și pe cei mai puțin norocoși. Separarea țelurilor conștiente ale vieții

spectators have been astonished for decades, how was it possible that artists and thinkers engaged in elusive and abstruse experiments should think that they have joined the people’s cause, the cause of an untutored, uneducated, unlettered multitude without access to the simplest cultural product, let alone to surrealism, dadaism or serial music. The oeuvre of the most important and most famous radical thinker, Karl Marx, is anything but transparent, beset by an obsessive complexity and given to self-contradiction and ambiguity. How is it possible that philosophy, the preoccupation, *par excellence*, of the happy few, becomes the chief concern of a vanguard whose calling is the liberation of workers? Why did trade unions want to launch endless seminars of “indoctrination“, of political, social and economic theory and history? Why was it unavoidable that the modern proletariat would become the first and the only subaltern class in history to have had not a mere folklore of complaint and anger, but a high culture that could challenge the greatest privilege of the ruling classes, lay and ecclesiastical, to wit, abstract thought? Why was a permanent problem of the workers’ movement the part to be played by “the organic intellectual“, an obsession by which you can recognise the communists more easily than by any ruse of the espionage services?

All this is a consequence of the class character of modern capitalism. Someone was born a slave or a serf or a nobleman or a free city burgher or a brahmin or a non-caste person and, most of all, a man or a woman, as in many societies women were believed not to be endowed with a soul. Belonging to a caste or an estate entailed both a stigma and a place in the division of labour. Walks of life and rights of property were reserved to some castes or clans, right of inheritance sometimes to one gender only. Social – and sometimes racial or denominational – origin was the main source and the definition of subsequent social position, wealth, occupation and lifestyle (with some exceptions, such as that of monasticism). In modern capitalism – although a few remnants and sequels of caste society persist – class (and belonging to a class) is a consequence rather than a cause. To simplify, ownership of the means of production, capital revenue and the like define the bourgeoisie, their lack the proletariat – but usually there is no legal prescription or interdiction regulating mobility as its result, social mobility and the position in the division of labour and the resulting cultural and social differences.

How the advantages and disadvantages in a capitalist society will be distributed to certain persons or groups, is largely random. Social roles are increasingly interchangeable, without the fundamental character of this society, shaped by exploitation, ceasing to be the core of destiny. This character – exploitation itself and its consequence, mobile inequality and ever-changing class identities and class politics – touches everybody, the fortunate and the unfortunate alike. The separation of the conscious aims of one’s life from the commands of work, forced by livelihood dependent on divided and specific labour activities – the basic cause of alienation – will similarly affect everybody. No legal remedy is apt to change this.

This is why the revolutionary vanguards – political, philosophic, literary or artistic or, frequently, intermingled – will have to address “the system“ which is, at least in developed capitalism, complete and “without an outside“. Being an outsider in a social cosmos “without an outside“ will necessitate a creation of such an imaginary position. The creation and the re-creation of such a position, an endless series of (gestures of) ruptures, secessions, exits, refusals, linguistic, formal and theoretical innovations, recourses to the absurd and to the seemingly self-contradictory and to the counter-intuitive are all part of the practice of the avant-garde ever. What appears to the “philistine“, or to the “conformist“, often plausibly, as narcistic, self-seeking obsession with *épater le bourgeois*, might be a deeper need for the vanguard: from Arthur Rimbaud to Antonin Artaud to Guy Debord to Elfriede Jelinek, this attitude serves as a construal of an outside which must be, by its very nature, ineffable.

cuiva de poruncile muncii, impuse cu forța de un mod de viață ce depinde de activități de muncă divizate și specifice – cauza fundamentală a alienării –, va afecta, de asemenea, pe toată lumea. Niciun remediu juridic nu poate schimba acest lucru. Acesta e motivul pentru care avangardele revoluționare – politice, filosofice, literare, artistice sau, adesea, toate astea amestecate – trebuie să pună problema „sistemului“, care e, cel puțin în capitalismul dezvoltat, complet și „fără exterior“. A fi un străin într-un cosmos social „fără exterior“ va avea nevoie de crearea unei asemenea poziții imaginare. Crearea și recrearea unei asemenea poziții, o serie infinită de rupturi sau de gesturi de ruptură, secesiuni, ieșiri, refuzuri, inovații formale și teoretice, recursul la absurd și la ceea ce e aparent autocontradictoriu și opus așteptărilor noastre obișnuite fac parte, cu toatele, din practica avangardelor dintotdeauna. Ceea ce pare a fi „filistin“ sau „conformist“, adesea în mod plauzibil, sau obsesie narcisistă, autocentrată a lui *épater le bourgeois* ar putea fi o nevoie mai adîncă de avangardă: de la Arthur Rimbaud la Antonin Artaud, la Guy Debord, la Elfriede Jelinek, această atitudine servește ca o tălmăcire a unui exterior care trebuie să fie, prin chiar natura sa, inefabil.

Negarea prin revoltă și viceversa, semne vizibile ale invizibilului – căci caracterul profund al capitalismului n-are chip, fiind abstract și aleatoriu, la fel cum ar trebui să fie și rebeliunea împotriva lui⁶, este o variație a unei probleme străvechi: cum să formulezi lingvistic ceva ce nu e verbal, cum să transformi ceva mintal, cum ar fi psihologia unui individ, în ceva fizic, care poate fi prezentat ca imagine bidimensională (problema portretului în pictură), și problemele conexe a ceea ce se pierde în prefacerea experienței într-un simbolism care s-o facă inteligibilă pentru alții.

Marea ispită – căreia, cum s-a putut vedea, artiștii și gînditorii revoluționari nu i-au prea rezistat – este aceea de a concepe capitalismul modern drept ceva „artificial“, pe care critica radicală îl „dezvăluie“ drept natură (distorsionată). Asta ar însemna că un tip mai vechi de distincție socială, cum ar fi casta (a fi și bine născut, nu doar bine crescut, *bien né* contra *bien élevé*), ar fi văzut ca natural, și deci esențialmente justificat (viziunea lui Nietzsche și, într-un fel romantic, a foarte tînărului Lukács, înainte de 1916), ca opus criteriilor artificiale ale excelenței în epoca burgheză (cum ar fi „succesul“). De parcă „demascarea“ capitalismului ar scoate la iveală „natura“, o natură naturală, cum ar veni, în locul unei descoperiri a „naturii“ capitalismului, care nu e nici artificial, nici natural, ci aleatoriu și abstract.

Dar asta nu e intuiția avangardistă propriu-zisă. Iar soluția corectă n-ar fi să-ți stabilești ca țel înlocuirea caracterului întîmplător al, să zicem, acumulării capitaliste cu un tablou a ceea ce e necesar (o modificare minoră a disputei artificiu/natură), iarăși ceva ce mișcările revoluționare au fost ispite să creadă, împreună cu o presupusă revelare a „ordinii“ din spatele „dezordinii“. Acestea sînt, de fapt, vederi mai curînd conservatoare și principala sursă a „devierii naturaliste“, foarte tipice pentru social-democrație chiar și în zilele noastre. (Inegalitatea nu e „normală“, potrivit tuturor Piketty ai acestei lumi.)¹⁷

Să spunem cîteva vorbe, pe scurt, despre munca lui Walter Benjamin, cel mai mare teoretician și, dacă vreiți, practicant al reificării. (De fapt, există două tipuri majore de descriere a capitalismului, cel al lui Marx, Proust și Benjamin și cel al lui Max Weber, Kafka și Musil.) Benjamin este primul care să conceapă capitalismul împreună cu mișcarea muncitorească¹⁸ și cu tehnologia, expresia „lucrului“. ¹⁹ Indiferent de opacitatea și de caracterul enigmatic al lui Benjamin – o trăsătură avangardistă –, e destul de limpede că abstracția și contingenta capitalismului le interpretează ca un cîmp de ruine pe fondul semnificativității unei tradiții. Abstracția clasei, spre deosebire de „drep-tul din naștere“, este dezordonată, fără referire la o ordine dată în mod natural; orice idee despre această „civilizație“ este împrumutată din rezistența la adresa ei, așa cum Benjamin o găsește mai ales în poezie, începînd cu timpuriul său eseu despre Höl-

Negation through revolt and vice versa, visible signs of the invisible – as the profound character of capitalism has no visage, being abstract and aleatoric and so it should be the rebellion against it, too⁶ – is a variation on an age-old problem: how to formulate linguistically something that is not verbal, how to transform something mental, such as the psychology of an individual, into something physical that can be presented as a two-dimensional image (the problem of portraiture in painting) and the related problem of what is lost in changing experience into symbolism that makes it understandable for others.

The great temptation – that revolutionary artists and thinkers were not noted by resisting tenaciously – is to conceive modern capitalism as “artificial“ that radical critique “unveils“ as (distorted) nature. This would mean that an older type of social distinction such as caste (being well-born, not only well bred, *bien né* vs. *bien élevé*) would be regarded as natural, hence ultimately justified (the view of Nietzsche and, in a romantic fashion, of the very young Lukács, before 1916), as opposed to the artificial criteria of excellence in the bourgeois epoch (such as “success“). As if the “unmasking“ of capitalism would reveal “nature“, as it were, a natural nature, instead of a discovery of the “nature“ of capitalism which is neither artificial, nor natural, but aleatoric and abstract.

But this is not the proper vanguard intuition. Nor would it be the correct solution to aim at a replacement of the random character of, say, capitalist accumulation with a picture of what is necessary (just a slight modification of the artifice/nature quarrel), again something that revolutionary movements were tempted to think, together with an alleged revelation of “order“ behind “disorder“. These are, in fact, rather conservative views, and the main source of the “naturalistic deviation“ very typical of social democracy, even today. (Inequality is not “normal“ according to all the Pikettys of this world.)¹⁷

Let us briefly consider the work of Walter Benjamin, the greatest theorist and, if you wish, practitioner of reification. (Actually, there are two main kinds of a description of capitalism, that of Marx, Proust and Benjamin and that of Max Weber, Kafka and Musil.) Benjamin is the first to grasp capitalism together with the “workers“ movement¹⁸ and with technology, the expression of the “thing“.¹⁹ Quite apart from Benjamin’s opaqueness and mysteriousness – a vanguard trait – it is obvious that the abstraction and randomness of capitalism is interpreted by him to be a field of ruins contrasted with the meaningfulness of a tradition. The abstraction of class as contrasted with “birthright“ is disorderly without reference to a naturally given order, any sense here of this “civilisation“ is borrowed from the resistance against it as he finds it mostly in poetry from the early Hölderlin essay onwards. An anarchic congeries of things and the objectless fury of production governed by an aesthetics of minor object with which to fill the vacuum of a vanished phantasmagoria of the pastoral, of an innocent erotic passion mingled with humility and with the heroic illusion of a biography is the context of interiority which is felt to be distictly human in the bourgeois epoch – this elicits mourning rather than *Angst* or nostalgia.

The only true society, the bourgeois one, is the death of the social. But the vanguard is not simply a new moral community within society, but the nucleus of a new one, at least that is ist own idea of itself. It has never wanted to become a majority because “the system“ comprises the majority as well and because its method is not persuasion but “total“ opposition and exemplary action. Exemplary action, from the neo-Jacobin or utopian socialist groups on the European continent to the Narodnaya Volya to the anti-Stalinist ultra-left to *groupuscules* and to movements like Autonomia Operaia, to currents of *la gauche de la gauche* of different obediences, including clandestine armed organisations, has meant the discipline of self-sacrifice and a sovereign disregard for chances for a political breakthrough together with a sovereign contempt for conventional

derlin. O adunătură anarhică de lucruri și furia fără obiect a producției, guvernate de o estetică a obiectului minor cu care să umpli vidul fantasmagoriei pierdute a pastoralului, al unei pasiuni erotice inocente amestecate cu umilință și cu iluzia eroică a unei biografii, iată contextul inferiorității, care se simte ca fiind în mod distinctiv omenesc în epoca burgheză – asta cerînd mai degrabă dolii decît *Angst* sau nostalgia.

Unica societate adevărată, cea burgheză, este moartea socialului. Dar avangarda nu e doar pur și simplu o nouă comunitate morală în cadrul societății, ci nucleul uneia noi, cel puțin asta crede despre sine. Ea n-a vrut niciodată să devină o majoritate pentru că „sistemul“ cuprinde, de asemenea, și majoritatea și pentru că metoda sa nu e persuasiunea, ci opoziția „totală“ și acțiunea exemplară. Acțiunea exemplară, de la grupurile neoiacobine sau socialist-utopice ale continentului european pînă la Narodnaia Volia, la ultrasînga antistalinistă, la *groupouscules* și mișcări precum *autonomia operaia*, la curente ale *la gauche de la gauche*, de diverse obediențe, inclusiv organizații clandestine armate, a însemnat disciplina sacrificiului de sine și o neglijență suverană în privința șanselor unei rupturi politice, precum și un dispreț suveran față de moralitatea convențională și față de înțelepciunea politică, strategică obișnuită.²⁰ Un asemenea dispreț caracterizase și avangarda filosofică și artistică.

Sînt precaut cu termenul „utopic“, dar iată ce are de zis despre asta cea mai importantă figură a comunismului consilist:

„[Mișcarea consilistă] înseamnă o revoluție totală în viața spirituală a omului. El a învățat acum să vadă societatea și să cunoască comunitatea. În vremuri mai timpurii, sub capitalism, viziunea sa s-a concentrat pe partea mărunță legată de afacerea sa, de locul său de muncă, de el însuși și de familia sa. Asta a fost imperativ pentru viața și existența sa. În timp ce o cețoasă, neștiută societate de fundal plutea în spatele măruntei sale lumi vizibile. Cu siguranță, el îi simțea forțele puternice care determinau norocul sau eșecul ca rezultat al muncii sale; dar sub ghidajul religiei le-a văzut ca fiind opera unor supranaturale puteri supreme. Acum, dimpotrivă, societatea iese la lumină, transparentă și cognoscibilă; acum structura procesului social al muncii zace în fața ochilor omului. Acum viziunea sa e orientată spre întregul producției; acest lucru e imperativ pentru viața sa, pentru existența sa. Producția socială e acum obiectul unei reglementări conștiente. Societatea e acum un lucru mînuit, mișcat de om [și nu de forțe impersonale și anonime], deci înțeles în caracterul său esențial. Așa transformă lumea consiliilor muncitorești spiritul“.²¹

E, cu siguranță, o viziune naivă, dar nu asta vreau să zic. Naivă sau nu, ea exprimă ceva decisiv: precum la Benjamin și la alții, doliul socialului duce la o stare de lucruri în care nimic nu mai e pur obiectiv și un lucru-în-sine, incognoscibil, acoperit, cețos, ascuns într-un *chiaroscuro* de procese autoregulate, automate, înîmplătoare, ghidate exclusiv de valoare. Opoziția totală – distrugerea proiectată a societății moderne – reunește avangarda cu proletariatul, căci lucrurile devin persoane, iar lumea omenească devine transparentă și cedează voinței morale a oamenilor pentru prima oară în istorie.

Distanța dintre avangardă și muncitori, a căror minte e întunecată de obiectivitatea aleatorie a producției, acumulării și medierii capitaliste, nu se vrea distanța dintre conducători și conduși, dintre elite și poporul de rînd – deși a fost adesea așa ceva în declinul și dezintegrarea sa poate inevitabile. A fost diferența dintre lumina revelației (și, astfel, a opoziției sistemice) și obscuritatea lui a-fi-în. Depășirea conțingenței, a existenței pur întâmplătoare și a incomensurabilității dintre gîndire și acțiune, a semănat cu o iluminare religioasă. Dar asceza din lumea aceasta, de aici a revoluționarilor n-a însemnat renunțare, ca aceea a orașenilor puritani. Scopul ei n-a fost interioritatea, dimpotrivă, era vorba de a sta în afara lumii, chiar dacă nu era o lume de apoi de așteptat.

morality and for conventional political, strategic wisdom.²⁰ Such contempt was characteristic of the philosophic and artistic avant-garde, too.

I am wary of the term “utopian“, but take a look at what the most important figure of Council Communism has to say:

“[The councilist movement] means a total revolution in the spiritual life of man. He has now learned to see society, to know community. In former times, under capitalism, his view was concentrated on the small part related to his business, his job, himself and his family. This was imperative, for his life, his existence. As a dim, unknown background society hovered behind his small visible world. To be sure, he experienced its mighty forces that determined luck or failure as the outcome of his labour; but guided by religion he saw them as the working of supernatural Supreme Powers. Now, on the contrary, society comes into the full light, transparent and knowable; now the structure of the social process of labour lies before man’s eyes. Now his view is directed to the entirety of production; this is imperative, for his life, his existence. Social production is now the object of conscious regulation. Society is now a thing handled, manipulated by man [and not by impersonal, anonymous forces], hence understood in its essential character. Thus the world of the workers’ councils transforms the mind.“²¹

It is certainly a naïve view, but this is not my point. Naïve or not, it expresses something decisive: like in Benjamin and others, the mourning of the social leads to a state of affairs where nothing more is purely objective and a thing-in-itself, unknowable, veiled, dim, hidden in the *chiaroscuro* of self-driven, automatic, aleatoric processes guided solely by value. Total opposition – the projected destruction of modern society – reunites the vanguard with the proletariat as things become persons and as human world becomes transparent and yielding to people’s moral will, for the first time. The distance of the vanguard to the working people whose mind is obscured by the random objectivity of capitalist production, accumulation and mediation is not intended to be the distance between the leaders and the led, between the elite and the common folk – although it was often something like this in its perhaps inevitable decay and disintegration. It was the difference between the light of revelation (and thus, of systemic opposition) and the obscurity of being within. Overcoming chance, merely accidental being and incommensurability of thought and action was akin to religious illumination. But the this-worldly ascesis of revolutionaries was not renunciation like in the case of Puritan burghers. Its goal was not interiority, on the contrary, it was staying outside the world, although there was no nether world to expect.

Self-sacrifice has meant hurling the body in the midst of directionless and radically immanent modern chaos, ultimately humans clashing with themselves as much as with one another. Lack of humility, non-conformism – a sort of “sinful pride“, *orgueil* – and a voluntary assumption of “sin“ discovered by Dostoevsky in *The Demons* (1869) before it was retold “positively“, “tragically” and “heroically” by Malraux in *Les Conquérants* (1928), *La Condition humaine* (1933) and *Espoir* (1937), were the stigmata of “vanguardism” with its once celebrated indifference towards life and death and towards most customary virtues.

This appeared as a suicidal propensity for being hated, excluded, punished in exchange for the questionable price of a daring that was intended to symbolise the foreshadowed presence of total subjecthood, non-hierarchical, insubordinate, stranger to everything that was merely there.

This is a vanished historical figure like that of the Sage, the Sophist, the Prophet, the Hermit, the Knight, the Corsair. There is, of course, also a heritage, shadowy and alarming, a ghostly underground of rebellious memory, still, even as defunct, rejecting any vale of tears.

Sacrificiul de sine a însemnat să-ți arunci trupul în mijlocul haosului modern fără direcție și radical imanent, adică între oameni care dau unii peste alții. Lipsa de umilință, non-conformismul – un fel de „mîndrie păcătoasă“, *orgueil* – și o asumare voluntară a „păcatului“, descoperită de Dostoevski în *Demonii* (1869) înainte de a fi fost respusă „în mod pozitiv“, „tragic“ și „eroic“ de Malraux în *Cuceritorii* (1928), *Condiția umană* (1933) și *Speranța* (1937), au fost stigmatele „avangardismului“, cu indiferența sa cîndva sărbătorită față de viață, moarte și virtuțile obișnuite.

Asta a apărut ca o înclinație suicidală pentru a fi urît, exclus, pedepsit în schimbul prețului chestionabil al unui curaj care a vrut să simbolizeze prezența anticipată a subiectității totale, nonierarhice, nesupuse, străine de orice lucru neexaminat.

Aceasta este o figură istorică dispărută, precum aceea a Înțeleptului, a Sofistului, a Profetului, a Sihastrului, a Cavalerului, a Corsarului. Există, desigur, și o moștenire, umbroasă și îngrijorătoare, un subteran fantomatic al memoriei rebele, care respinge pînă și din moarte o vale a pîngerii.

Theodor W. Adorno, "The Authoritarian Personality" (1950)

Note:

- Judecători, funcționari, intelectuali, cărturari, artiști, oameni de știință, pedagogi – în special la nivel universitar –, juriști, organizații nonguvernamentale, filantropi bogați, editori de ziare și producători de film, animatori, membri ai unor organe de consiliere semiprivate și semipublice, clericii, psihoterapeuții, oficialitățile sindicatelor, militanții noilor mișcări sociale, politicienii zilei, primari, oficialități de conducere a organizațiilor internaționale și regionale, directori de bancă, administratori ai companiilor multinaționale, planificatori economici, șefii instituțiilor filantropice de stat, editori, jumaliști, propagandști, persoane care fac sondaje de opinie, comentatori profesioniști, terapeuți, agenți în domeniul reclamelor, PR, muzee, turism și industriile conferințelor, urbanști, întreprinzători ecologi și, mai ales, lideri media electronice și internet ș.a.m.d.

- Vezi, de pildă, Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; cf. Rorty, *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers, II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 . A se compara cu ultimul capitol din cartea lui Charles Taylor, *Sources of the Self: the Making of Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 293–521.

- Unele dintre problemele legate de acest lucru, din punctul de vedere al unei avangarde pe cale de dispariție, fuseseră recunoscute în eseurile succinte ale lui Ernst Bloch, *Spuren* (1910–1929, cu câteva ediții ulterioare), *Werkausgabe 1*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985.

- Un termen din *Omul unidimensional* al lui Herbert Marcuse.

- Vezi Fredric Jameson, „Class and Allegory in Contemporary Mass Culture“, in *Signatures of the Visible*, New York–London, Routledge, 1992, p. 47–74.

- Vezi excelenta carte a lui Ernst Wangermann, *From Joseph II to the Jacobin Trials: Government Policy and Public Opinion in the Habsburg Dominions in the Period of the French Revolution*, London–Oxford, Oxford University Press, 1959. Literatura actuală e rezumată de Helmut Reinalter, *Aufgeklärter Absolutismus und Revolution*, Wien–Köln–Graz, Hermann Böhlau Nachf., 1980, mai ales partea a III-a, p. 219–362. Cf. Hanns Leo Mikoletzky, *Österreich: Das große 18. Jahrhundert. Von Leopold I. bis Leopold II.*, Wien–Austria-Edition, 1967. A se compara cu lucrările-etalon semnate de Heinrich Ritter v. Srbik, Joseph Redlich, Robert A. Kann, Denis Silagi și Kálmán Benda.

- Rolul curiozității în crearea modernității e iluminat de Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, tr. Robert M. Wallace, Cambridge, MA, și London, MIT Press, 1993, p. 377–436, dezvoltat ulterior in Blumenberg, *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, vezi mai ales p. 103–144. O viziune mai conservatoare de același autor: Blumenberg, *Höhlelausgänge*, Frankfurt, Suhrkamp, 1996.

- Cf. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (Darmstadt și Neuwied, 1969), Frankfurt, Suhrkamp, 1985, p. 129.

- Vezi capitolele „Sweetness and Light“ și „Doing as One Likes“, in Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (London, 1869), ed. Samuel Lipman, New Haven–London, Yale University Press, 1994, p. 29–66.

- Vezi Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London, Ark/Routledge & Kegan Paul, 1972, p. 103–117.

- F. E. D. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik* (1838), ed. Manfred Frank, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, passim.

- În legătură cu acesta din urmă, vezi scrierea mea „Ethnicism After Nationalism“, in *Socialist Register 2016*, ed. Leo Panitch și Greg Albo, London, Merlin, 2015, p. 118–115.

- Vezi Louis Althusser, *On Ideology*, London–New York, Verso, 2008. Ideea principală e rezumată în faimosul articol „Ideologia și aparatele ideologice de stat“ (1970) în felul următor: „[...] Nu există ideologie decît prin subiect și pentru subiecți. Ceea ce înseamnă că nu există ideologie decît pentru subiecții concreți, iar această destinație a ideologiei e făcută posibilă de sensul subiectal, de *categoria subiectului* și de funcționa-

Notes:

- Judges, civil servants, intellectuals, scholars, artists, scientists, educators – particularly university teachers – , lawyers, NGO people, rich philanthropic benefactors, newspaper publishers and film producers, entertainers, members of semi-private, semi-public advisory bodies, churchmen, psychotherapists, trade union officials, new social movement activists, mainstream politicians, mayors, leading officials of international and regional organisations, bank directors, CEOs of multinational companies, economic planners, heads of public charities, editors, journalists, propagandists, pollsters, professional commentators, therapists, operators in the advertisement, PR, museum, tourism and conference-convention industries, urbanists, green entrepreneurs and, especially, electronic and internet media leaders, and so on.

- See, e g., Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989; cf. Rorty, *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers, II*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Compare the last chapter of Charles Taylor’s *Sources of the Self: the Making of Modern Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 393–521.

- Some of the related problems from the point of view of a vanishing vanguard, have been intimated early in the succinct essays of Ernst Bloch, *Spuren* (1910–29, with a few later additions), *Werkausgabe 1*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1985.

- A term from Herbert Marcuses’s *One-Dimensional Man*, Boston: Beacon Press, 1964 (later editions by Routledge in London).

- Compare Fredric Jameson, “Class and Allegory in Contemporary Mass Culture” in his *Signatures of the Visible*, New York and London: Routledge, 1992, pp. 47–74.

- See the excellent book of Ernst Wangermann, *From Joseph II to the Jacobin Trials: Government Policy and Public Opinion in the Habsburg Dominions in the Period of the French Revolution*, London and Oxford: Oxford University Press, 1959. The current literature is summarised by Helmut Reinalter, *Aufgeklärter Absolutismus und Revolution*, Vienna, Cologne and Graz: Hermann Böhlau’s Nachf., 1980, esp. Part III, pp. 219–362. Cf. Hanns Leo Mikoletzky, *Österreich: Das große 18. Jahrhundert. Von Leopold I. bis Leopold II.*, Vienna: Austria-Edition, 1967. Compare with the standard works of Heinrich Ritter v. Srbik, Joseph Redlich, Robert A. Kann, Denis Silagi and Kálmán Benda.

- The role of curiosity in the creation of modernity is illuminated by Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, tr. Robert M. Wallace, Cambridge MA and London: The MIT Press, 1993, pp. 377–436, further elaborated in Blumenberg, *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988, see esp. pp. 103–144. A more conservative view from the same author: Blumenberg, *Höhlelausgänge*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.

- Cf. Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft* (Darmstadt and Neuwied, 1969), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, p. 129.

- See the chapters “Sweetness and Light” and “Doing as One Likes” in Matthew Arnold’s *Culture and Anarchy* (London, 1869), ed. Samuel Lipman, New Haven and London: Yale University Press, 1994, pp. 29–66.

- See Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London: Ark/Routledge & Kegan Paul, 1972, pp. 103–117.

- F. E. D. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik* (1838), ed. Manfred Frank, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, passim.

- About this latter, see my “Ethnicism After Nationalism” in *Socialist Register 2016*, eds. Leo Panitch and Greg Albo, London: Merlin, 2015, pp. 118–115.

- See Louis Althusser, *On Ideology*, London and New York, Verso, 2008. The main point is summarised in the famous article, “Ideology and Ideological State Apparatuses” (1970), thus: “...[T]here is no ideology except by the subject and for subjects. Meaning, there is no ideology except for concrete subjects, and this destination for ideology is only made possible by the subject meaning, by *the category of the subject* and its functioning. By this I mean that, even if it only appears under this name (the subject) with the rise of bourgeois ideology, above all

rea sa. Carevasăzică, chiar dacă apare sub numele acesta (subiect) doar odată cu ascensiunea ideologiei burgheze, înainte de toate cu ascensiunea ideologiei juridice [Notă: care a împrumutat categoria juridică a «subiectului legii» pentru a face o noțiune ideologică: omul e prin natură un subiect], categoria subiectului [...] e o categorie constitutivă pentru orice ideologie, oricare ar fi determinarea ei (regională sau de clasă) și oricare ar fi data istorică – deoarece ideologia n-are istorie. Zic: categoria subiectului este constitutivă pentru orice ideologie, dar totodată și imediat adaug că această categorie a subiectului e constitutivă pentru orice ideologie doar în măsura în care orice ideologie are funcția (definitorie) de a «constitui» indivizii concrete ca subiecți. [...]

[...] E esențial să vedem că atât cel ce scrie aceste rânduri, cât și cititorul sînt, la rîndul lor, subiecți (o poziție tautologică), i.e., că autorul și cititorul acestor rînduri trăiesc amîndoi «în mod spontan» sau «natural» în ideologie, în sensul în care spuneam că «omul este, prin natura sa, un animal ideologic». [...] Cum zicea în mod admirabil Sfîntul Pavel, în «Logos», însemnînd: în ideologie, «trăim, ne mișcăm și ne avem ființa».» *Op. cit.*, p. 44–45. Athusser spune în mod apăsător că «aparatele ideologice de stat» pot fi în mod legal publice sau private, dar funcția lor e mereu o funcție „de stat” și implică (în opinia mea, în mod corect) faptul că dihotomia „public/privat” este o parte constitutivă a ideologiei burgheze și nimic altceva.

14. Vezi uitaă capodoperă a lui Leo Kofler, *Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft* (1948), ediția a 6-a, Darmstadt–Neuwied, Luchterhand, 1976.

15. Vezi un exemplu timpuriu și controversat, Auguste Blanqui, *Maintenant, il faut des armes*, ed. Dominique Le Nuz, „préface par un des agents du Parti imaginaire”, Paris, La Fabrique, 2006.

16. Cu privire la opacitatea societății capitaliste, vezi Georg Simmel, *Filosofia banului* (1900).

17. Un exemplu tîrziu al atitudinii și al strategiei proprii avangardei revoluționare sînt cîteva publicații bine-cunoscute ale grupului Tiqqun (la fel de persecutat ca predecesorii săi istorici din secolele al XIX-lea și al XX-lea), vezi mai ales manifestul lor poetic al disprețului, *Théorie du Bloom*, Paris, La Fabrique, 2000. Cf. suplimentul său războinic, „Une éthique de la guerre civile”, §§ 67–85 din Tiqqun, *Contributions à la guerre en cours*, Paris, La Fabrique, 2009, p. 95–103.

18. Vezi capitolul despre mișcările sociale din Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (II): *Gesammelte Schriften*, vol. 2, ed. Rolf Tiedemann și Herman Schweppenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, p. 852–898. Cf. despre avangardă ediția comentată Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit* (1939), Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt, Suhrkamp Studienbibliothek, 2007, p. 41–44.

19. Cf., de asemenea, polemica lui Martin Heidegger împotriva lui Descartes, *Sein und Zeit* (1927), §§ 19–24, Tübingen, Max Niemeyer, 1967, p. 89–113.

20. Am omis în mod intenționat exemplul istoricește cel mai important al avangardei, și anume partidul comunist, așa cum a fost el teoretizat de Lenin, Troțki, Lukács și Gramsci. Cu excepția lui Lukács, aceste teorii s-au concentrat pe organizația interzisă, subterană, ilegală a „revoluționarilor profesioniști”. (Dar pînă și eselul lui Lukács, „Die moralische Sendung der kommunistischen Partei” [1920] se concentrează pe partidul de luptă aflat în opoziție.) Cum însă partidele comuniste de tip leninist au cucerit în cele din urmă puterea cam pe o treime a globului și au fost extrem de influente în încă o treime, problematica lor e tipologic amestecată și marea parte a sa nu face obiectul acestui eseu (urmînd să fie analizată altundeva). Printre analizele nesfîrșite ale enigmelor legate de chestiunea „comunism” și/contră „stat”, vezi controversesele din jurul operei lui Nicos Poulantzas sau, de pildă, scrierile timpurii ale lui Antonio Negri din anii 1970, unele dintre ele adunate în Michael Hardt & Antonio Negri, *Labor of Dionysus: A Critique of the State-Form*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2005. Într-un aforism concis, Gramsci spune că în secolul al XX-lea, traducerea potrivită a termenului machiavellian de „principe” este „partid politic”, vezi Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, II, caietul 5, § 127, ed. și tr. Joseph A. Buttigieg, New York, Columbia University Press, 2011, p. 382.

21. Anton Pannekoek, *Workers’ Councils* (1946), ed. Robert F. Barsky, Edinburgh–London–Oakland, CA, AK Press, 2003, p. 47.

with the rise of legal ideology [Note: Which borrowed the legal category of ‘subject in law’ to make an ideological notion: man is by nature a subject.], the category of the subject . . . is the constitutive category of all ideology, whatever its determination (regional or class) and whatever its historical date – since ideology has no history. I say: the category of the subject is constitutive of all ideology, but at the same time and immediately I add that the category of the subject is only constitutive of all ideology insofar as all ideology has the function (which defines it) of ‘constituting’ concrete individuals as subjects. . . .

[...] It is essential to realise that both he who is writing these lines and the reader who reads them are themselves subjects (a tautological proposition), i. e., that the author and the reader of these lines both live ‘spontaneously’ or ‘naturally’ in ideology in the sense in which I have said that ‘man is an ideological animal by nature’.

. . . As St Paul admirably put it, it is the ‘Logos’, meaning in ideology, that we ‘live, move and have our being’.” *Op. cit.*, pp. 44–45.

Altusser says emphatically that the “Ideological State Apparatuses” can be legally public or private, but their function is always a “state” function, and implies (in my opinion correctly) that the “public/private” dichotomy is a constitutive part of bourgeois ideology and nothing else.

14. See the forgotten masterpiece, Leo Kofler, *Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft* (1948), 6th edn., Darmstadt and Neuwied: Luchterhand, 1976.

15. See an early and controversial example, Auguste Blanqui, *Maintenant, il faut des armes*, ed. Dominique Le Nuz, “préface par un des agents du Parti imaginaire”, Paris: La Fabrique, 2006.

16. Concerning the opacity of capitalist society see Georg Simmel, *The Philosophy of Money* (1900), tr., ed. David Frisby, 3rd edn., London and New York: Routledge, 2011.

17. A late example of the revolutionary vanguard attitude and strategy are some well-known publications of the Tiqqun group (as persecuted as its historic predecessors in the nineteenth and twentieth centuries), see especially their poetic manifesto of contempt, *Théorie du Bloom*, Paris: La Fabrique, 2000. Cf. its warrior counterpart, “Une éthique de la guerre civile”, §§ 67–85 of Tiqqun, *Contributions à la guerre en cours*, Paris: La Fabrique, 2009, pp. 95–103.

18. See the chapter on social movements in Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (II): *Gesammelte Schriften*, V 2, eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998, pp. 852–898. Cf. on the *avant-garde*, the commented edition, Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit* (1939), Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt/M.: Suhrkamp Studienbibliothek, 2007, pp. 41–44.

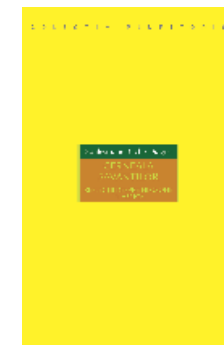
19. Cf. also Martin Heidegger’s polemic against Descartes, *Sein und Zeit* (1927), §§ 19-24, Tübingen: Max Niemeyer, 1967, pp. 89–113.

20. I have purposely omitted the historically most important example of a vanguard, namely the communist party as theorised by Lenin, Trotsky, Lukács and Gramsci. With the exception of Lukács, these theories have been concentrating on the banned, underground, illegal organisation of “professional revolutionaries”. (But even Lukács’s essay, “Die moralische Sendung der kommunistischen Partei” [1920] concentrates on the fighting Party in opposition.) But as the communist parties of Leninist type had finally conquered power in about one third of the globe and had been extremely influential in another, their problematic is typologically mixed, and most of it falls outside the purview of this essay – this will be analysed elsewhere. Among the countless analyses of the conundrums of “communism” and/vs. “the state”, see the controversies around the work of Nicos Poulantzas or, e. g., Antonio Negri’s early writings from the 1970s, some of them collected in Michael Hardt & Antonio Negri, *Labor of Dionysus: A Critique of the State-Form*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2003. In a pithy aphorism, Gramsci says that in the twentieth century, the proper translation of the Machiavellian term, “the Prince”, is “the political party”, see Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, II, 5th notebook, § 127, ed., tr. Joseph A. Buttigieg, New York: Columbia University Press, 2011, p. 382.

21. Anton Pannekoek, *Workers’ Councils* (1946), ed. Robert F. Barsky, Edinburgh, London and Oakland CA: AK Press, 2003, p. 47.



Sylvia Marcos:
Femeile indigene și cosmoviziunea decolonială
14 x 23 cm, 151 pag., 29 lei



Souleymane Bachir Diagne:
Cerneala savanților. Reflecții despre filosofie în Africa
14 x 23 cm, 96 pag., 29 lei



Souleymane Bachir Diagne:
Cum să filosofăm în Islam?
14 x 23 cm, 107 pag., 19 lei



Walter Mignolo:
Dezobediința epistemică
14 x 23 cm, 136 pag., 15,90 lei



Achille Mbembe:
Critica rațiunii negre
14 x 23 cm, 211 pag., 35 lei



Lewis R. Gordon:
La sud prin nord-vest. Reflecții existențiale afrodiasporice
14 x 23 cm, 87 pag., 9 lei



Arturo Escobar:
Designul relațional
14 x 23 cm, 187 pag., 11,50 lei

Editura IDEA a luat naștere în 2001 ca un proiect deopotrivă teoretic și practic: publicarea de texte ca tot atâtea instrumente de reflecție asupra artistului, socialului și politicului. Echipa editorială a pornit de la un minim de exigențe clare: traducerea riguroasă în limba română a unor scrieri majore din filosofia contemporană și din teoria recentă a artei și, prin aceasta, introducerea fiabilă în dezbateră intelectuală de la noi a unor întrebări exemplare pentru lumea în care trăim. Nu e vorba însă de simplul „import” în română al unor „idei”. Prin opțiunea pentru un anumit tip de scriitură, aceea în care limba se pune la încercare în toate resursele ei logice și expresive, editura și-a propus să înprospăteze, prin chiar actul traducerii ori prin texte originale, idiomul critic (i.e. filosofic) în românește. Cu alte cuvinte, să contribuie la deplasarea și acutizarea capacității de a gândi ceea ce ni se întâmplă, astăzi.

În colecția BALKON apar lucrări contemporane de teoria artei, studii culturale și estetică socială. Autori precum Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe sau materiale despre opera unor artiști ca Joseph Beuys oferă puncte de sprijin pentru cartografierea teritoriului artei moderne și actuale. Cărțile sînt selectate datorită analizei cu miză filosofică a câmpului extins al sensibilității și medialității, incluzînd artele vizuale, fotografia, filmul, televiziunea, cultura digitală, dar și studii de iconografie ori genealogii arhitecturale.

Colecția PANOPTICON e gazda unei munci de pionierat în introducerea sistematică a teoriei critice occidentale în spațiul românesc după 1989, preponderent pe dimensiunea filosofică, cu un punct de greutate pe filosofia franceză contemporană. Colecția se extinde atît în direcția reflecțiilor radicale contemporane din spațiul internațional, cît și în cea genealogică, propunînd publicului român texte și autori-cheie pentru deschiderea de drumuri, reliefarea cadrelor de referință și înțelegerea critică a modernității în raport cu noi înșine. Prezența în această colecție a unor autori ca Agamben, Arendt, Benjamin, Derrida, Deleuze, Foucault, Nancy, Granel, Sloterdijk, Tamás, Wallerstein sau Žižek îi pune cititorului la dispoziție lecturi de referință ale unor probleme cu care se confruntă în viața societății. Prin colecția PANOPTICON, IDEA e principalul editor al operei extinse a lui Michel Foucault în limba română, continuînd publicarea seriei complete de cursuri susținute de filosoful francez la Collège de France pînă în 1984.

Colecția PUBLIC e prima colecție de carte deschisă cărților de artist, cuprinzînd figuri relevante din arta contemporană axate pe intervenții în afara galeriei, în spațiul public local. De asemenea, această colecție publică reflecții critice și eseuri ce urmăresc deschiderea câmpurilor disciplinare și a ordinii spațiului urban.

Colecția REFRACTII e dedicată relațiilor dintre laboratorul de cercetare al revistei IDEA artă + societate și agendele de cercetare proprii ale redactorilor, colaboratorilor și autorilor locali. În această colecție au apărut lucrări colective sau individuale realizate de Aurel Codoban, Bogdan Ghiu, Claude Karnoouh, Timotei Nădășan, Alexandru Polgár, Ovidiu Țichindeleanu.

Colecția PLURITOPIC este prima colecție de carte dedicată în exclusivitate gîndirii radicale nonoccidentale, propunînd raportarea directă la experiențe, rezistențe și viziuni ce se opun totalității europene și deschid alte capete de pod pentru gîndirea est-europeană. Autori ca Arturo Escobar, Lewis R. Gordon, Achille Mbembe, Sylvia Marcos, Walter Mignolo sînt repere ale criticii eurocentrismului care propun în același timp opțiuni alternative, pe baza diferenței afirmate a unor culturi cu metode proprii de filosofare și a revizitării istoriilor nonoccidentale.

Colecția HETEROPELAGOGII propune contribuții fundamentale la regîndirea filosofiei și practicii instituțiilor și a sistemelor de învățămînt ale modernității.

Colecția (EXPOZITII) propune studii dedicate unor evenimente sau scene expoziționale, cu răsfrîngerii asupra criticii muzeale și a criticii instituționale.

The IDEA publishing house was established in 2001 as a theoretical and practical project committed to the task of publishing translations and original texts designed to deepen the concerns, practices and points of inspiration explored in the magazine IDEA arts + society and in the projects of its collaborators, all while renewing the critical vocabulary in Romanian and bringing to the Romanian public reference works in contemporary debates.

The BALKON book series publishes contemporary works on art theory, cultural studies and social aesthetics. Authors such as Benjamin, Barthes, de Duve, Flusser, Groys, Babias, Lovink, Lacoue-Labarthe or monographies on artists like Joseph Beuys offer critical mappings of the fields of modern and contemporary arts. The series have in common philosophical analyses of the extended field of sensibility and media, including the visual arts, photography, film, television, digital culture, as well as studies in iconography and architectural genealogies.

PANOPTICON had a pioneering role in the systematic introduction of Western critical theory in the Romanian public sphere after 1989, with a particular focus on contemporary French philosophy. Works by authors such as Agamben, Arendt, Benjamin, Derrida, Deleuze, Foucault, Nancy, Granel, Sloterdijk, Tamás, Wallerstein and Žižek provide references for understanding modernity and its socio-political criticisms. Through PANOPTICON, IDEA is the main publisher of the extended works of Michel Foucault into Romanian, continuing the publication of the complete series of courses held by the French philosopher at Collège de France until 1984.

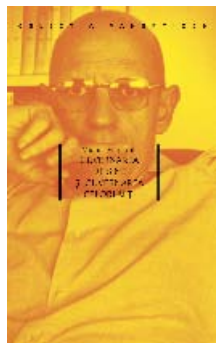
PUBLIC is the first series dedicated to artist books and to contemporary art interventions outside the gallery, in local public spaces. Also, PUBLIC publishes critical reflections and essays on the opening of disciplinary fields and that of the orders of the urban space.

REFRACTII is dedicated to the relations between the research laboratory of the magazine IDEA arts + society and the research agendas of the editors, collaborators and local authors. In this book series were published individual and collective works by Aurel Codoban, Bogdan Ghiu, Claude Karnoouh, Timotei Nădășan, Alexandru Polgár, Ovidiu Țichindeleanu.

PLURITOPIC is the first book series dedicated exclusively to radical non-Western thought. It offers ways of relating to experiences, resistances and visions that are opposing European or Western totalisations, opening potentially alternative bridgeheads for East-European thought. Authors such as Arturo Escobar, Lewis R. Gordon, Achille Mbembe, Sylvia Marcos, Walter Mignolo are reference points of the work of criticism of Eurocentrism, proposing in the same time alternative options such as decolonial thought, based on revisiting non-Western histories and affirming the difference of non-Western methods of philosophizing.

HETEROPELAGOGII proposes fundamental contributions to rethinking the philosophy and practice of the modern institutions and systems of learning.

(EXPOZITII) offers monographies of event-exhibitions or relevant scenes of contemporary arts with implications on the criticism of museums and institutional critique.



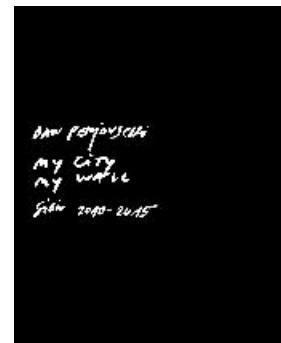
Michel Foucault:
Guvernarea de sine și
guvernarea celorlalți
14 x 23 cm, 368 pag.,
39 lei



Srećko Horvat,
Slavoj Žižek:
Ce vrea Europa? Uniunea
și necazurile cu ea
14 x 23 cm, 159 pag., 29 lei



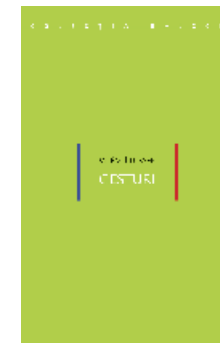
Dan Perjovschi:
Temporary Yours: 1995-2012
16 x 23 cm, 63 pag.,
39 lei



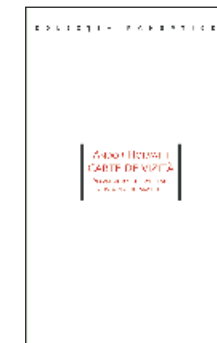
Dan Perjovschi:
My City My Wall
Sibiu 2010-2015
21 x 26 cm, 76 pag., 29 lei



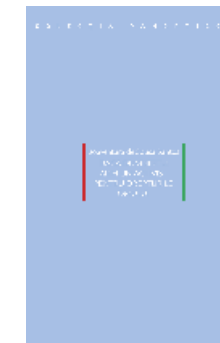
Alexandru Polgár:
Politică
14 x 23 cm, 104 pag.,
12 lei



Vilém Flusser:
Gesturi
14 x 23 cm, 240 pag.,
16 lei



Andor Horváth:
Carte de vizită
14 x 23 cm, 215 pag.,
29 lei



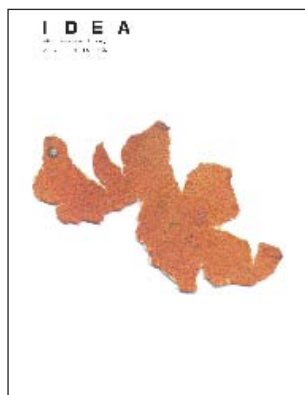
Boaventura de Sousa Santos:
Dacă Dumnezeu ar fi activist
pentru drepturile omului
14 x 23 cm, 131 pag.,
9,50 lei



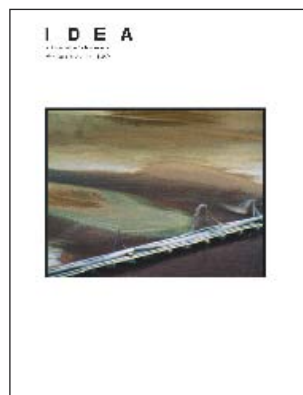
Marta Roesler:
Clasa culturală
14 x 23 cm, 190 pag.,
15,50 lei



Michel Foucault:
Curajul adevărului.
Guvernarea de sine și
guvernarea celorlalți II
14 x 23 cm, 371 pag., 45 lei



IDEA artă + societate #42, 2012
30 lei



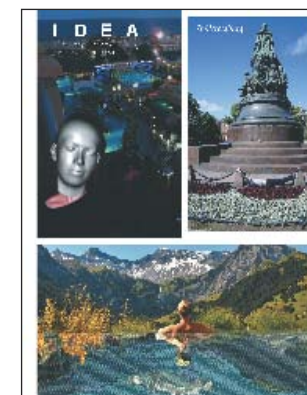
IDEA artă + societate #43, 2013
30 lei



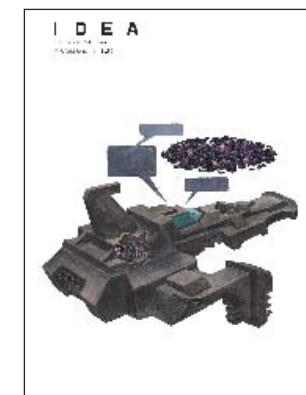
IDEA artă + societate #44, 2013
30 lei



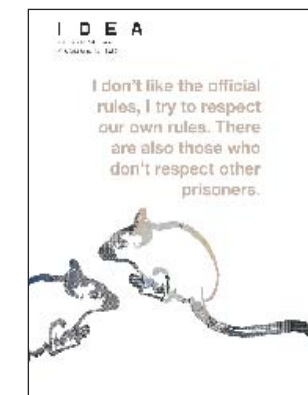
IDEA artă + societate #45, 2014
30 lei



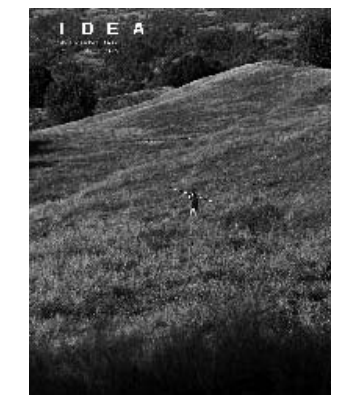
IDEA artă + societate #46, 2014
30 lei



IDEA artă + societate #47, 2015
30 lei

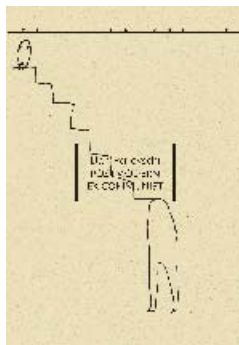


IDEA artă + societate #48, 2015
30 lei



IDEA artă + societate #49, 2016
30 lei

COLECȚIA PUBLIC



Dan Perjovschi:
Postmodern Ex-communist
16 x 23 cm, 96 pag.,
35 lei



Anetta Mona Chișa,
Lucia Tkáčová:
Dialectics of Subjection #4
16 x 23 cm, DVD, 35 lei



Nicoleta Esinencu:
A(I)Rh+
16 x 23 cm, 240 pag.,
35 lei



Harta:
2008
16 x 23 cm, 124 pag.,
35 lei



Lia Perjovschi:
*Contemporary Art Archive
Center for Art Analysis
1985-2007*
16 x 23 cm, 200 pag.,
35 lei

COLECȚIA REFRAȚII/REFRACTIONS



Marius Babias (ed.):
European Influenza
16 x 23 cm, 264 pag.,
20 lei



Adrian T. Sîrbu,
Alexandru Polgâr (coord.):
*Genealogii ale
postcomunismului*
16 x 23 cm, 336 pag.,
35 lei



Konrad Petrovsky,
Ovidiu Țichindeleanu (coord.):
*Revoluția Română televizată.
Contribuții la istoria culturală
a mediilor*
16 x 23 cm, 248 pag., 35 lei



Timotei Nădășan (coord.):
*Comunicarea construiește
realitatea. Aurel Codoban
la 60 de ani*
16 x 23 cm, 164 pag.,
25 lei



Bogdan Ghiu:
*Telepitecapitalism.
Evol Media 2005-2009*
16 x 23 cm, 312 pag.,
29 lei



Daniel Knorr:
Carte de artist
16 x 23 cm, 200 pag.,
670 lei



Marius Babias:
*Recucerirea politicului.
Economia culturii
în societatea capitalistă*
16 x 23 cm, 140 pag.,
30 lei



Spațiul Public București |
Public Art Bucharest 2007
16 x 23 cm, 248 pag.,
25 lei



Marius Babias:
Nașterea culturii pop
16 x 23 cm, 128 pag.,
25 lei



Oliver Marchart:
*Hegemonia în câmpul artei.
Expozițiile documenta
dX, D11, d12
și politica bienalizării*
16 x 23 cm, 96 pag., 19 lei



Adrian T. Sîrbu,
Alexandru Polgâr (eds.):
*Genealogies of
Postcommunism*
16 x 23 cm, 343 pag.,
35 lei/9 € /12 USD



Konrad Petrovsky,
Ovidiu Țichindeleanu (eds.):
Romanian Revolution Televised
16 x 23 cm, 255 pag.,
35 lei/9 € /12 USD



Aurel Codoban:
*Imperiul comunicării.
Corp, imagine și relaționare*
16 x 23 cm, 107 pag.,
25 lei



Claude Kamoouh:
Inventarea poporului-națiunii
16 x 23 cm, 368 pag.,
30 lei



Alexandru Polgâr:
*Diferența dintre conceptul
de piață al lui Heidegger
și cel al lui Granel*
16 x 23 cm, 140 pag.,
19 lei



Augustin Ioan, Ciprian Mihali:
Dublu tratat de urbanologie
16 x 23 cm, 200 pag.,
25 lei



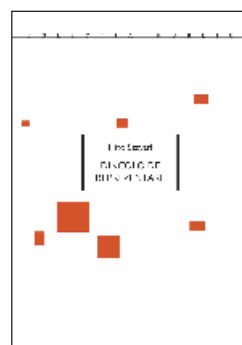
Alexandra Croitoru:
Brâncuși: O viață veșnică
16 x 23 cm, 260 pag.,
28 lei



Iulia Popovici:
*Elefantul din cameră.
Ghid despre teatrul independent
din România*
16 x 23 cm, 159 pag., 8,40 lei



Silviu Medeșan,
Laura Panait (eds.):
cARTier: Periferice/Peripheral Interventions
16 x 23 cm, 199 pag., 8,40 lei



Hito Steyerl:
Dincolo de reprezentare
16 x 23 cm, 167 pag.,
35 lei



Ovidiu Țichindeleanu:
*Contracultură.
Rudimente de filosofie critică*
16 x 23 cm, 319 pag.,
19,50 lei

COLECȚIA (EXPOZIȚII)



László Ujvárossy:
Arta experimentală în anii optzeci la Oradea
16 x 23 cm, 319 pag.,
39 lei



Claire Bishop:
Muzeologia radicală
Cu desene de Dan Perjovschi
16 x 23 cm, 87 pag.,
35 lei



Daria Ghiu:
În acest pavilion se vede artă
16 x 23 cm, 320 pag.,
24,50 lei



Roxana Gibescu, Dan Mihălțianu,
Decebal Scriba, Raluca Voinea
(coord.):
house pARTy
16 x 23 cm, 287 pag.,
27,43 lei

COLLEC TION COLLEC TIVE

Template for
a Future Model of
Representation

10. 10. - 18. 11. 2017

PARTICIPATING ARTISTS
Vlad Basalici, Tania Bruguera,
Fokus Grupa, Jana Kapelová,
Dan Mihălțianu, Anetta Mona Chișu &
Lucia Tkáčová, Ilona Németh,
Lia Perjovschi, Martin Piaček,
Martha Rosler, Martina Růžičková &
Max Lysáček, Péter Szabó

FURTHER CONTRIBUTIONS
Andi Gavril, Alena Kunicová, Peter Lényi,
Dan Perjovschi, Alexandra Pirici

TEAMWORK
Tamara Al-Janabi, Petra Balíková,
Roman Bicek, Peter Barényi, Sándor Bartha,
Palo Fabuš, Nataša Husková, Zuzana Jánská,
Márk Macsicza, Eliška Mazalanová

CURATED BY
Judit Angel, Vlad Morariu, Raluca Voinea

OPENING: 10. 10. 2017, 18.00
OPEN: Wednesday – Saturday, 2-7 pm

tranzit.sk, Beskydská 12, Bratislava

**IN THE FUTURE ALL OUR HOMES
WILL BE MUSEUMS**

seminar
11. 10. 2017, 17.00

PRESENTATIONS BY
Dave Beech, Valeria Graziano,
Alenka Gregorič, Rado Ištok, Mira Keratová

followed by discussion with the artists
and the curators of the exhibition

VENUE
Kunsthalle KLUB, Nám. SNP 12, Bratislava

sk.tranzit.org

ERSTE Foundation is main partner of tranzit

tranzit.sk

tranzit.ro/ București

ERSTE Stiftung

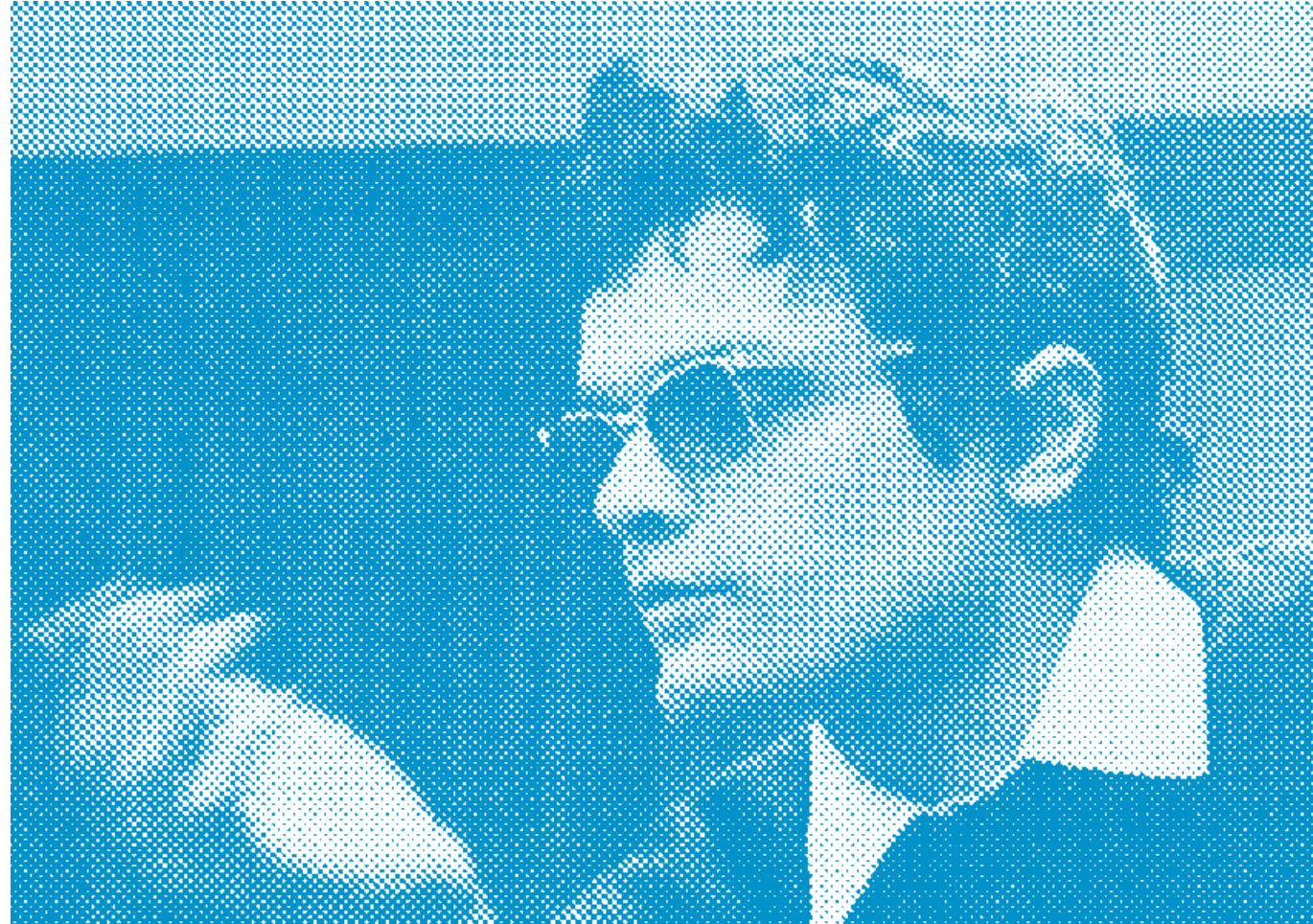
Middlesex
University
London

Slovenská
národná
galéria

KHB

IVANGALLERY

Harun Farocki Retrospective



Exhibition

Harun Farocki: Mit anderen Mitteln – By Other Means

September 14, 2017 – January 28, 2018

Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.)

Exhibition

El Usman Faroqhi Here and a Yonder – On Finding Poise in Disorientation

September 14 – October 21, 2017

Savvy Contemporary

Film Retrospective

Year by Year / Side by Side

September 15–30, 2017 October 21–31, 2017 November 20–30, 2017

Kino Arsenal

Academy organized by the Harun Farocki Institut

Farocki Now: A Temporary Academy

October 18, 2017

October 19–21, 2017

Haus der Kulturen der Welt

Silent Green Kulturquartier

A project of: **n.b.k.** Neuer Berliner Kunstverein is funded by the LOTTO-Stiftung Berlin.

In cooperation with: **arsenal** Kino Arsenal, **Harun Farocki Institut**, **ESSENCE GARD**

S A V V Y CONTEMPORARY THE LABORATORY OF FORM-IDEAS

Supported by the Senate Department for Culture and Europe, Senate Department for Culture and Europe, **berlin** Berlin

Supported by: **LOTTO STIFTUNG BERLIN**, **Farocki Now: A Temporary Academy** in cooperation with: **HKW**, **Farocki Now: A Temporary Academy** supported by: **COESTER BECKHOFF**, **GILDED SQUARE**, **ifE** Institut für Medienbeziehungen

Media partner: **Mophradat**, **HASS**, **JEMMEL**, **dffb**, **EMW**, **FHP**, **taz**, **die tageszeitung**, **cargo**