



**BIENALA
TINERILOR
ARTIȘTI**

EDIȚIA A 4-A
BUCUREȘTI, PALATUL ȘIRBEI
8 OCTOMBRIE - 7 NOIEMBRIE 2010

the police
POLICE

October 8th - November 7th, 2010
Știrbei Palace, 107 Calea Victoriei,
Bucharest

www.metacult.ro/police

The Biennial of Young Artists is organized by the META Cultural Foundation in partnership with Goethe-Institut Bukarest, the Romanian Cultural Institute and EUNIC.

A cultural project supported by the Romanian Ministry of Culture and National Heritage

Partners

Știrbei Palace
Administration of the National Cultural Fund
Pro Helvetia
Austrian Cultural Forum
French Embassy in Bucharest
French Institute
British Council
The Embassy of the Kingdom of the Netherlands
Czech Centre
Polish Institute in Bucharest
Hungarian Cultural Centre
[ksa:k] Center for Contemporary Art, Chisinau
Guelman Gallery
Knoll Gallery
Austrian Federal Ministry for Education, Arts and Culture
ACCENTE – German Cultural Center of Chișinău
Foundation for Contemporary Art, New York
Galleria d'Arco

Media Partners

TVR, Radio Romania Cultural, Radio Romania International, RFI, 24-Fun, Dilema Veche, Adevarul Literar si Artistic, Romania libera, aLitudini, artluk, Revista 22, Art Act Magazine, modernism.ro, Revista la PLIC, Revista TATAIA, Port.ro, metropotam.ro, Senso tv, Feeder.ro, GoodAgency, Pubbing.ro, ARTBoom.ro, Dana ArtGallery

Biennial Director

Romelo Pervolovici

Project Coordinators

Cristina Borțun
Oana Lepădatu
Ana-Maria Dragnea

Curator of the 4th edition:

Mica Gherghescu - art critic and historian

Curator *AND THE PANOPTICON, AS WELL:*

Jason Waite - art critic and curator

Project assistants:

Cristina Iurea
Adrian Drăgoi

Visual identity

Cosmin Moldovan

Publisher: META Publishing House

Editors:

Ana-Maria Dragnea
Cristina Iurea

Translation: Cristina Iurea

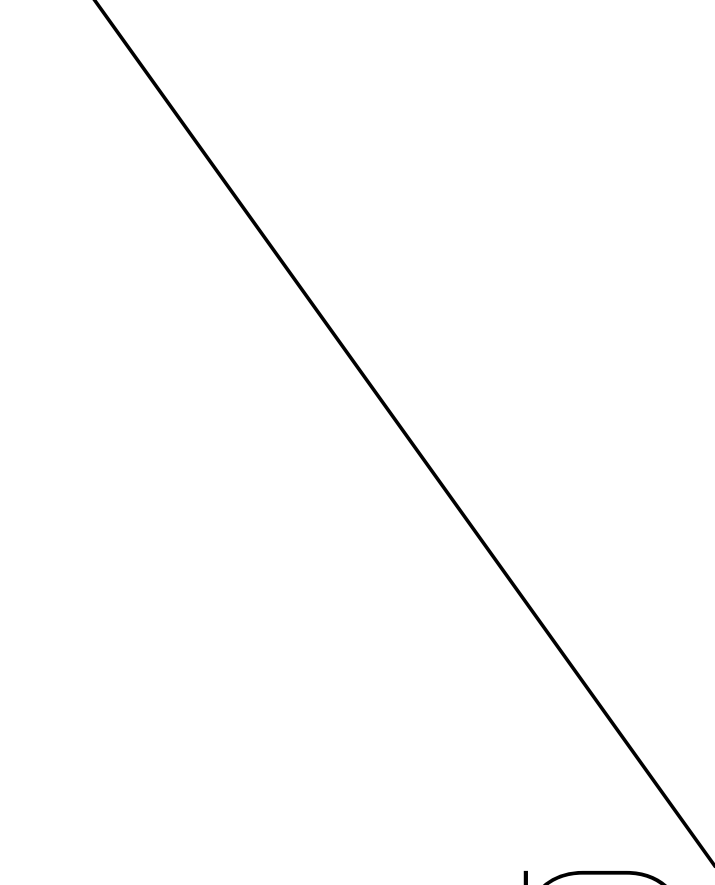
Proofreading Romanian version:

Ana-Maria Dragnea, Anamaria Popescu, Oana Cozonac

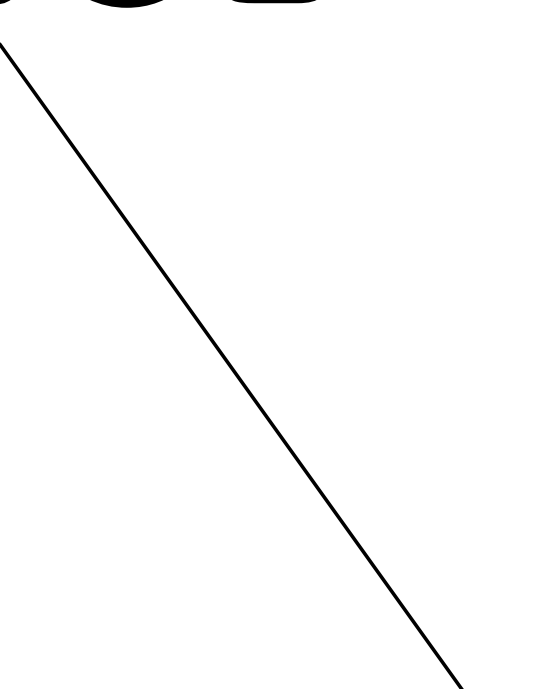
Proofreading English version: Andra Matzal

Original texts by: Mica Gherghescu, Jason Waite, Laurențiu Damian, le peuple qui manque (Kantuta Quiros & Aliocha Imhoff), Mirjana Peitler, Marta Smolinska, Chto Delat?, Nikola Dietrich, Maja & Reuben Fowkes, Edith Jeřábková, Shkëlzen Maliqi, Mihnea Mircan, Cosmin Năsui, Domenico Quaranta, Stevan Vuković

Graphic Design: Cosmin Moldovan



the ~~police~~
POLICE



Mulțumim partenerilor, susținătorilor și prietenilor Bienalei, pentru sprijinul generos pe care ni l-au acordat.
We thank all the Biennial's partners, supporters and friends, for their generous help.

October 8th – November 7th 2010 Biennial of Young Artists – 4th edition „Police the police”

Organized by



in partnership with



Proiect cultural finanțat de
Ministerul Culturii
și Patrimoniului Național

PARTNERS



prchelvetia



bm:uk



Kingdom of the Netherlands

forumul cultural austriac



M&J GUELMAN GALLERY



[ksa:k]
centrul pentru arta contemporana, chisinau

MEDIA PARTNERS

TV CULTURAL



24-FUN

DILEMA

adevărul
literar
& artistic

RL
România liberă

7 tititudini

artuk



metropotam.ro

sensotv.ro

revista
22

MODERNISM

PORT.ro
„galerie de lazele”

FEEDER.ro

Radio România Cultural

Radio România Internațional

Art & Act
magazine

pobbing

ARTBOOM

DANART
GALLERY



TATAIA

FOREWORD

ROMELO PERVOLOVICI - DIRECTOR OF THE BIENNIAL OF YOUNG ARTISTS

The 4th edition of the Biennial of Young Artists is meant to be a deviation from the idea of surveillance in its proper sense, as a process of monitoring and supervising behaviors of individuals and communities. "Watching over" stands not only for visual observance, but also for all forms of monitoring from a high authoritarian position.

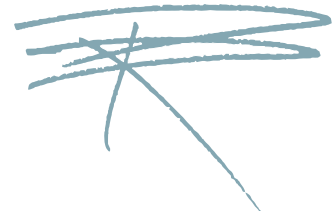
Capturing personal experience, as opposed to surveillance, the artists' eye investigates and creates a subjective archive of images featuring militia, policemen, guardsmen in various situations.

While policemen have a surveillance mission, the artists have the policemen under sousveillance. This "art-in-action" can be embodied as a social comment, breaching the privacy of authority. Such an insight is often seen as a threat to society. This exhibition can be perceived as a series of visual comments without subversive content, implying that "we don't live in completely different worlds".

In Eastern European countries, surveillance used to be a routine "undertaken in order to assure compliance, as a means of repression, collecting information and inoculating fear. Communist states relied on surveillance in order to survive. This inevitably left an important and uncomfortable legacy to state traditions. The state apparatus is still ready for coercion, although many communist states no longer have the resources for an efficient repression." (J. Grugel)

Lyotard saw the population of communist countries as being at the same time the authors, the recipients and the subjects of a unique narration, from which they were not allowed to recede, being under permanent surveillance. From this perspective, totalitarianism was the end of modernity and a deliberate attempt to neutralize any type of subjectivity.

The Biennial of Young Artists, which can also be called the Biennial of Young Art, deals with the following aspects: the subjectivity that left modernity behind and the creative sousveillance which forms a coherent community for monitoring the system of surveillance.



POLICE THE POLICE

MICA GHERGHESCU - CURATORUL CELEI DE-A 4-A EDIȚII A BIENALEI TINERILOR ARTIȘTI

„Police the police” conține în simetria de construcție conceptuală și în jocul de cuvinte un mesaj automat imperativ. Pare să fie prins fără scăpare între ilustrativismul previzibil și iminențele ofensei. Ar fi superficial în schimb dacă l-am înțelege doar ca simplu impuls militant și revoltat sau ca pe încă o formă epuizată de critică instituțională. Dincolo de oglindirea lui perfectă, mesajul articulează un polimorfism stringent de actual și se mișcă dezinvolt între tentația riscului și spectrul restricției.

Prin tropism structural, modalitățile de operare și de investigație sunt intim legate de strategiile de observație și supraveghere, de poziționare tactică între observator și țintă sau de tehnologiile de urmărire și localizare. Privite în această incidență, între practica de investigație și formele primare de metodologie și istoriografie vizuală există o complementaritate epistemologică de fond: aceleași dorințe de decodificare, aceleași inducții morelliene, aceleași reconstituiri indiciale.

MAI DEPARTE. Ca factor de dereglare, vreau să aplic relației de „supraveghere” antifraza ei fertilă și mult mai nedeterminată, „subvegherea”; nu atât ca inversare de roluri ci sub forma unui cameleonism pe care creatorii animați de dileme civice îl convoacă frecvent în propria lor acțiune de urmărire a instanțelor de autoritate, conducându-și propria „anchetă”, lansându-și propriile speculații. „Subvegherea” exploatează fantasmalele noastre ambivalente despre control și protecție, răsturnând cu aceeași curiozitate presupuzițiile despre puterea acaparantă și vigilență și supunerea docilă.

Gândit cu ceva timp în urmă de Steve Mann ca noțiune teoretică legată de extensiile lui hibride și cyborgiene de intermediere, conceptul de „subveghere” – *sousveillance* – desemna în mod literal o manieră de „apropriere a instrumentelor opresorului”, într-o fundamentală subversiune a logicii panoptice¹. În acțiunea sa, Mann era puternic influențat de teoria situaționistă a diversiunii, deturnării și situațiilor construite. Mai recent și mult mai strict localizat, metodele de „subveghere” sunt aplicate pragmatic și cu regularitate în Nottingham de către Oficiul de Subveghere Comunitară a lui Rob O’Copp, care dublează, supraveghează și inventariază cu atenție derapajele poliției comunitare britanice. Pentru critica culturală, intervențiile lui Mann sau contrasupravegherea de tip PCSO Watch sunt doar două posibile exemple ale fenomenului alternativ de „culture jamming”, de guerrilla media-activistă.

Similia similibus, „subvegherea” ca apropiere a strategiilor celuilalt, ca mod de operare, poate fi explicată prin raporturile ce se instalează înăuntrul unui organism uman bolnav, îndelung tratat. E un fel de reacție biologică foarte complexă. Ca și bacteriile, ca și virușii, agentul patogen se modelează adaptativ față de agenții chimici externi agresivi, armați inteligent în apărare. Pervers și deseori inexplicabil, găsește răspunsuri inedite prin transfigurări structurale. În mod cu totul paradoxal, transformă otrava în mâncare prin perfecționarea unor organite duplicitate care reușesc în cele din urmă să modifice toxicul în self biologic, favorizând totodată invazia și proliferarea în organismul gazdă.

Convoc aici „subvegherea” tocmai pentru a-i testa aplicabilitatea și calitatea adaptativă. Cum lucrează artistul sau, mai nou, activistul cultural, cu un subiect eminent politic, cum îl manipulează într-o practică în mod curent asociată cu contra-observația? Care este gradul de contra-inteligență pe care îl pune în joc? Cum se lucrează „sub acoperire” visând la dezvoltarea totală, în plină lumină? Și cum se confruntă practica activistă însăși cu posibilitatea propriei subminări?

Mi-ar plăcea să gândesc această poziție ca pe o situație subiectivă, non-normativă, înțeleasă ca stare de observație constantă, ca „pândă” lucidă, ca o pendulare continuă între „a sta de veghe” și „a fi de gardă”, întotdeauna pregătit de „intervenție”.

Este necesar și un alt tip de acordare în corzile subiectului. Distincția dintre „supraveghere” și „subveghere” se produce tocmai la nivelul de concentrație a vizibilului. Într-un text recent, Dominique Quessada nuanța diferența dintre două regimuri de vizibilitate fundamental opuse: supravegherea ca scopic pregnant și subvegherea ca scopic atenuat, ca ocurență a numericului. „Această subveghere care scapă

1. Steve MANN, „Reflectionism’ and ‘Diffusionism’: New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway”, in Thomas Y. LEVIN, Ursula FROHNE, Peter WEIBEL (ed.), CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Karlsruhe, ZKM/ MIT Press, 2002

În mare parte dimensiunii scopice pentru a intra în ordinea invizibilă a computerului, chiar și atunci când este vorba de videosupraveghere, nu are nevoie de ochi, fie ei deschiși sau închiși. Acest mod de observație este, literal, orb. În orbirea ei hypervigilentă, prin cecitatea care autorizează o hyperconvivialitate invazivă și indiscretă, ea sub-veghează, fără să mai aibă nevoie de ochi.”²

LUNGIME DE UNDĂ. Analizând meditațiile lui Montaigne și „Critica violenței” de Walter Benjamin, Jacques Derrida reactiva o reflecție oraculară potrivit căreia legea noastră se întemeiază doar pe câteva ficțiuni legitime³. Pe un alt nivel de ficționalitate, ar trebui păstrată în gând multitudinea de invenții vizionare și heterogene care proliferază în literatura fantastică tocmai pentru a expurga și sublima relațiile, întotdeauna conflictuale, de control și pedeapsă.

REMINDER. E provocator să vorbești astăzi despre tactici ale „subvegherii”, într-o țară cu o lungă tradiție a „supravegherii”. Istoria recentă a „supravegherii” activează iremediabil în spațiul și memoria publică și privată imaginea reflexă a practicilor invazive (dobândite, ereditare, suferite, provocate, supralicitate, psihotice). Iar producția culturală contemporană nu ezită să reviziteze aceste *lieux de mémoire* recurente, facil asociate uneori cu figura paradigmatică a „poliștului”, a „agentului de ordine și control”, loc comun al atâtor scenarii fantastice, figură tragică sau, dimpotrivă, vampirizată și candid batjocorită, hrănită de duplicitățile sau versatilitățile personajului. Nișe de istoricitate își fac locul în expunere pentru a bruia, anacronic și fertil, practici și jocuri actuale și pentru a îmbogăți comparativ lectura acestora.

BREȘE. FILM ȘI FOTOJOURNALISM. Relația dintre zona convențional atribuită așa-numitelor „arte vizuale” (tradiționale și plastice, new media experimentale, fotografie artistică) și zonele cinematografe și fotografiei documentare trebuie intens relativizată într-un context expozițional deschis, de „experimentare”. Experimentalul în sine mizează pe cercetarea curioasă și irreverențioasă, pe eclecticismul mijloacelor și tehnicilor, iar experimentalul contemporan supraviețuiește, după binecunoscuta afirmație a lui Rosalind Krauss, numai prin condiția lui de „post-medium”. Experimentalul concurează cu noțiunea de „diferență specifică”. Și, din orice timp sau cadru, producătorul de imagini a fost oricum un abil spărgător de frontiere.

Nu cred că această apropiere dintre producțiile diferite de imagini trebuie rapid concediată prin termenul *fourre-tout* de „transdisciplinaritate”. Atât producția cinematografică, cât și fotografia documentară prelevată direct din mijlocul evenimentului sau după o lungă investigație de teren își păstrează deseori reflexele de gen codificate și reglementările specifice. Puse împreună într-o expoziție de artă contemporană ele își dezvăluie canalele de circulație care le leagă profund de celelalte demersuri vizuale și prin care se modelează subtil și reciproc. Alături de o interacțiune strategică, această juxtapunere analizează și coeficientul de mutabilitate conținut de fiecare gen în parte.

SPAȚIUL. Ridicat între 1835-1837 după planurile arhitectului francez Michel Sanjouand pentru, pe-atunci, logofătul Barbu Dimitrie Știrbei, elegantul palat neoclastic de pe Podul Mogoșoaiei trebuie să fi generat la vremea construcției sale o uriașă explozie vizuală. Într-un țesut urban dens, incipient sistematizat și populat cu improvizații vernaculare, reședința domnească implanta modelul francez emblematic de „*maison entre cour et jardin*”, cu un ansamblu complex de dependențe și cu o grădină particulară amenajată cu grote, fântâni și statui. Până la izbucnirea celui de-al doilea război mondial, Palatul Știrbei a funcționat ca vitrină mondenă a Bucureștilor, celebru pentru balurile spectaculoase care adunau protipendada capitalei.

Palatul Știrbei nu este un spațiu de expunere alternativă. Este intim legat de funcția muzeală. A fost și muzeu de artă populară în faza etnografiei clasice românești, a fost și muzeu al ceramicii și sticlei cu o colecție care aduna exemplare de la ceramica de Cucuteni până la sticlăria Art Nouveau. Din 1994, pe locul Palatului Știrbei s-au instalat un vid de memorie și un vid de istorie. Pare să fi fost radiat din orizontul nostru vizual, iar în deambulările noastre, apare ca un fel de scotomă. Reinvestirea spațiilor patrimoniale cu lucrări ale creației actuale este un gest îndelung testat în expunerea contemporană, iar ediția 2010 a Bienalei Tinerilor Artiști exploatează diferitele registre de narativitate pe care spațiul Palatului Știrbei le articulează.

Conceptul de „subveghere” sparge asociațiile de idei revoluate. Încearcă să lucreze cu figura autorității în toate formele ei de deghizare, mult mai difuze și mult mai imperceptibile, aluzive și nu evidente, infiltrative și nu exhibiționiste. Mai mult decât un radicalism activist, gândesc aceasta ediție ca o reverie activistă. Mă gândesc la o rețea de intervenție metaforică, vitală, prehensilă, care să pună în joc tacticile noastre imaginative și potențialul lor de deturnare. Ca o „reacție” fulgurantă și stare de observație în alertă.

2. Dominique QUESSADA, „De la sousveillance. La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernementalité”, in *Multitudes*, 40, nr.1/ 2010, pp. 54-59 [trad.a]

3. Jacques DERRIDA, Forță de lege. „Fundamentul mistic al autorității”, trad. de Bogdan Ghiu în Walter BENJAMIN, Jacques DERRIDA, Despre violență, ediție îngrijită de Ciprian MIHALI, Cluj, Idea Design&Print, 2004

POLICE THE POLICE

MICA GHERGHESCU - CURATOR OF THE 4TH BIENNIAL OF YOUNG ARTISTS

The fourth edition of the Biennial of Young Artists (Bucharest 2010) opens with quite a hardly translatable mirroring word pun: “police the police”. There is something tricky in the symmetrical construction of this message and in its automatically imperative stance. It seems to have been captured in the net of mere illustrative restriction and imminent second offence. Nonetheless, it would be rather superficial to see this statement as a militant and rebellious impetus only or as yet another predictable and exhausted form of institutional critique. Instead, I would like to explore this year’s theme from another angle of incidence, shaped by a certain polymorphism, stringently and ubiquitously present within the contemporary framework. Policing ways of seeing are intimately linked to observance and surveillance strategies, to the relations between the observer and the observed, to points of view and positions, to tracking and targeting techniques, to intermingled regulatory forms of control, protection and discipline. Under these terms, police praxis and any visual study or historiography reach basic epistemological complementarities, sharing the same decoding phantasms, same Morellian inductions and same indexical reconstructions.

GOING FARTHER. I will introduce the counter-concept of “sousveillance” as a fertile and more indeterminate antiphrasis for the notion of surveillance. Launched by Steve Mann as an accompanying notion for his hybrid cyborg surveillance and mediating extensions, “sousveillance” literally designated a form of “appropriating the tools of the oppressor”, in a fundamental subversion of any Panopticon logics¹. In his actions, Mann used some of Internationale Situationniste’s concepts of diversion, *détournement* and constructed situations. More recently and more locally oriented, Rob O’Copp’s Nottingham Office of Community Sousveillance opposes community police officers, by thoroughly watching them and registering their slips. In cultural critique analysis, Mann’s interventions or PCSO Watch counter-surveillance are only just two possible examples of the so-called “culture jamming” phenomenon, an alternative form of media-activist guerrilla.

Similia similibus, this creative transformation by appropriating the Other’s strategies can be paralleled with some reactions that take place within an unhealthy human organism after a longtime treatment. The biological reaction is very complex. Like bacteria, or viruses, the parasite agent adapts to the aggressive external chemical agents, wisely armed in defensive. Deviant and often illogical, this provocative intruder changes its structure so as to find new answers, and strangely turns poison into nurture; it develops organisms that work both ways, they turn the toxic into biological self, and they facilitate the invasion and expansion into the host organism.

I invoke this notion today in order to confront it with other chameleonic artistic practices involving “sousveillance” in their civic dilemmas. How do artists and cultural activists challenge this political topic in their works, how do they react to authority and control in their own actions of counter-observance, how do they carry on their own investigations, how do they advance speculations, shifting from “wakefulness” to “watchfulness”? How do they work “undercover” with dreaming of full disclosure? And at what point the activism itself confronts with its own dissolution?

The theme could also be tuned on other frequencies. The difference between “surveillance” and “sousveillance” depends on the very level of visibility concentration. In a recent text, Dominique Quessada explains this distinction between two fundamentally opposed visual regimes: surveillance as concrete visual domain and the sousveillance as diffused visibility, as digital occurrence: “this sousveillance detaches itself from clear visibility and enters the invisible computational order; even for videosurveillance cases, it needs no eyes, either opened or closed. This observance stance is literally blind. In its hyper-

1. Steve MANN, „ ‘Reflectionism’ and ‘Diffusionism’: New Tactics for Deconstructing the Video Surveillance Superhighway”, in Thomas Y. LEVIN, Ursula FROHNE, Peter WEIBEL (ed.), CTRL [SPACE]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Karlsruhe, ZKM/ MIT Press, 2002

vigilant blindness, through this kind of cecity, it authorizes an invasive and indiscrete hyper-conviviality, it sous-veilles, it “watches from below”, without needing any eyes at all.”²

BANDWIDTH. When analyzing Montaigne's reflections and Walter Benjamin's “Critique of Violence”, Jacques Derrida was recalling one oracular saying about the legitimate fictions our law is based on³. On another level, one should keep in mind the abundance of heterogeneous visionary inventions in fantasy literature, providing an impressive technical inventory that never ceases to proliferate.

REMINDER. As far as the local Romanian scene is concerned, the history of surveillance activates long lasting invasive practices both in private and public space and in various memory contexts – personally acquired, inherited, or inflicted upon others, psychotic or overcharged. Recent cultural productions plunged into this rich invisible heritage, exploiting its recurrent lieux de mémoire. Not to mention the paradigmatic figure of the policeman, subjected to so much fictionalization, vampirization and mockery, by nurturing his duplicities or fearing his inherent versatility. Local interventions (recent projects as well as a few historical cases) attempt to articulate this proposition by exploring a wide range of attitudes, situations, objects, discourses and devices: a multi-layered and extended web of various theoretical platforms and different international points of view. The historical recesses will try to jam in an anachronistic and fertile way recent games of thought and will try to enrich the comparative reading.

BREACH. FILM AND PHOTOJOURNALISM. In an open, experimental contemporary display, one should introduce a certain dose of relativism when thinking the relationship between conventional “visual arts” (traditional beaux-arts, new media, artistic photography) and cinema and documentary photography. The experiment as such is based on curious, irreverent investigation, on media and technological eclecticism, and contemporary experiments survive only through their “post-medium” condition (as Rosalind Krauss famously put it). The experimental competes with the “specific distinction”. And, from all times, the image producer has always been a skillful barrier iconoclast.

We shouldn't rush to classify this proximity with the all-encompassing term of “transdisciplinarity”. Both film production and documentary photography taken directly from reality often keep their generic codified reflexes and specific regulations. Brought together in a contemporary exhibition, they reveal their mutual infusions and collaboration. Beyond a strategic interaction, this juxtaposition evaluates the mutability factor contained by each genre.

THE VENUE. Edified for the chancellor Barbu Dimitrie Știrbei in between 1835-1837, after the plans of French architect Michel Sanjouand, the elegant neoclassical palace set on Calea Victoriei (Podul Mogoșoaiei at that time) must have visually shocked its contemporaries. In a dense urban scheme, scarcely systematic and filled with vernacular improvisations, the royal residence implanted the landmark French model of “maison entre cour et jardin”, with a complex outbuildings system and a private garden with grottos, fountains and statues. Up to the Second World War, the Știrbei Palace was Bucharest's fashionable glass case, famous for the spectacular soirées that gathered local celebrities.

The Știrbei Palace is not an alternative exhibition space. It is intimately linked with museum function. It has been used as popular art museum during the classical Romanian ethnography period; it has housed a museum for ceramics and glass with exhibits from Cucuteni to Art Nouveau. Starting with 1994, a memory void and a history void came out in its place. It seems to have been erased from our visual horizon; and during our perambulations it appears somewhat like a scotoma. Reinvesting patrimonial sites with contemporary works is a longtime tested artistic gesture. This edition of the Biennial of Young Artists will try to exploit the different narrative registers that the Palace exquisitely articulates.

Talking about “sousveillance” today is an attempt to open revolutionary lines of thought and reflection associations. It is the attempt to understand the way contemporary cultural practitioners grasp this emblematic figure of control and its possible disguises, far more diffuse and hardly perceivable, far more allusive and easily infiltrating.

I think of this exhibition as more than activist radicalism, but rather as an activist reverie with a fictional, metaphorical setting. In re-instating an old-time fantasy, could we still dribble power today through a visual “dazzling” reaction?

2. Dominique QUESSADA, „De la sousveillance. La surveillance globale, un nouveau mode de gouvernementalité”, in *Multitudes*, 40, nr.1/ 2010, pp. 54-59 [trad.a]

3. Jacques DERRIDA, Forță de lege. „Fundamentul mistic al autorității”, transl. by Bogdan Ghiu in Walter BENJAMIN, Jacques DERRIDA, *Despre violență*, edited by Ciprian MIHALI, Cluj, Idea Design&Print, 2004

OCHI PENTRU OCHI: A OBSERVA PRIVIREA

JASON WAITE - CURATOR AND THE PANOPTICON, AS WELL

Atunci când modernitatea se înfățișează printr-o multitudine de lentile, într-un peisaj saturat de vizibil, problema acțiunii devine urgentă. Dacă mecanismul privirii s-a răspândit, iar noi ne regăsim continuu în câmpul său vizual, putem oare să-l înțelegem mai degrabă ca potențial decât ca forță de obiectivare? Conceptul de „subveghere”/ *sousveillance*, acțiunea de a-i observa pe cei ce supraveghează, a fost introdusă de către artistul Steve Mann cu semnificația literală de „a privi de dedesubt”¹. Originile conceptului pornesc de la ideea potrivit căreia camere portabile de supraveghere conectate la internet prin intermediul laptop-urilor pot fi utilizate de către indivizi pentru a reorienta lentila înapoi, spre sistemele de supraveghere publică și privată care ne asaltează cotidianul. Viziunea lui Mann despre o societate înarmată cu lentile care ar putea reflecta „invers” privirea nu mai este de mult o utopie. Proliferarea camerelor mobile și videocamerelor a permis publicului să se înarmeze cu propriile sale lentile ca mijloace de distribuire a imaginilor (de exemplu, YouTube și rețelele de socializare). La rândul lor, aceste rețele și-au extins sfera de imagini și viteza de transfer, permițând astfel ca documentarea să devină reacție și să altereze în mod fundamental relația noastră cu vizualul.

Dincolo de scrierile lui Mann, conceptul de subveghere poate fi văzut ca fiind alcătuit din trei componente distincte : instrumentul observației și răspunsul său corelat; recunoașterea conștientă, convenită de către cele două entități care acceptă că se află în câmpul de vizibilitate al celuilalt; și, în sfârșit, ca dinamizare a unei performativități dialectice. Cu alte cuvinte, cel care observă, îl observă și pe celălalt, îi observă pe ceilalți privindu-l, observă că ceilalți sunt observați la rândul lor de către un altul, îl observă pe cel care îi privește pe ceilalți ca fiind observat de către un altul și așa mai departe. Ca o sală a oglinzilor.

Eliberând noțiunea de accețiunea ei tehnologică și de dezumanizată „industrializare a privirii” a lui Virilio, și plasând-o într-o realitate socială mult mai largă, „subvegherea”/ *sousveillance* are puterea de a articula tacticile privirii². Ochiul care privește nu mai aparține doar camerei de supraveghere, ci poate veni dinspre copilul care analizează societatea, se poate regăsi în ochiul scrutător al unui prieten sau în procedeele de urmărire pe care autoritățile le pun în practică în timpul protestelor, petițiilor sau sondajelor.

Arta poate fi înțeleasă așadar ca activitate reflexivă, în mod constant produsă de observație și care își păstrează totuși capacitatea de a pătrunde privitorul, condiționând modalitățile noastre de a privi și a gândi. Teritoriul artei nu e compus dintr-o singură dimensiune, ci mai degrabă e o acumulare de heterotopii care apar chiar în interiorul societății. Așa cum susține Boris Groys, „este posibil să opui rezistență inegalității factuale între imagini – așa cum ea a fost impusă din exterior, reflectând inegalități culturale, sociale, politice sau economice - doar plecând de la presupuziția egalității la nivel estetic a tuturor formelor vizuale și mijloacelor media”³. Recunoașterea acestei egalități fundamentale deschide artei posibilitatea de a se infiltra în fluxul de imagini și de a crea noi spații de potențială acțiune, dezvăluindu-și totodată profunda diferență.

PERTURBÂND PANOPTICON-UL

Pentru a localiza acțiunea în interiorul mecanismului de subveghere este necesar să discutăm arhitectura panopticonului, inventată de Jeremy Bentham în timpul Luminilor. Închisoarea are o structură circulară, cu un turn de pază central și celule individuale de jur împrejur, cu ferestre pe laturile din față și în spate, care luminează din spate prizonierul și îi fac toate mișcările vizibile din turn. În schimb, paznicul nu putea fi văzut în turnul său și în consecință prizonierul nu putea fi niciodată sigur când era supravegheat sau nu, creând astfel un sistem de supraveghere potențial omniprezent. Oricât de drastică ar deveni mutația de comportament prin internalizarea observației - acolo unde condamnatul, așa cum descrie Foucault, “înscrie în el însuși relația de putere în care joacă

1. Steve Mann, Jason Nolan, and Barry Wellman, “Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments,” *Surveillance & Society* 1, no. 3 (2003), pp. 331-355.

2. Paul Virilio, *The Vision Machine* (London: BFI Publishing, 1994), p.59.

3. Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), p. 15

simultan ambele roluri – el devine principiul propriei sale supunerii⁴. Astfel, observația nu există doar ca o entitate externă, ci și ca un lucru care poate fi transpus asupra subiectului.

Panopticon-ul se fondează pe premisa potrivit căreia a fi văzut este egal cu a fi vulnerabil. Studiind fenomenul modernității, schimbări distincte au loc în modul de operare al Panopticon-ului. Expansiunea constantă a economiei neoliberale și a aparatului care o însoțește nu a dus doar la o lărgire a câmpului de vizibilitate a piețelor; în mod paradoxal, aceste expansiuni prodigioase au făcut vizibile chiar centrele de putere. O rețea informală de indivizi și de grupuri locale și internaționale a fost capabilă să-și însușească instrumentele de comunicare multiplicat prin expansiunea capitalului și globalizării, pentru a revitalizeza protestul de stradă și a reorienta privirea spre organisme transnaționale opace precum OMC, FMI și Banca Mondială. Plasarea acestor organizații într-un câmp de vizibilitate susținut a reușit să „disciplineze” sistemele însele și a condus, în cele din urmă, la schimbări concrete cum ar fi reducerea datoriilor pentru statele în situații dificile.

Din momentul în care aceste mișcări aflate în stadiul lor incipient au vociferat pe străzi într-un spectacol animat, ca reacție împotriva proceselor economice neoliberale din spatele globalizării, lupta pentru acțiune dincolo de corpul individual și biologic a început să exploreze alte teritorii. Expansiunea rapidă a tehnologiei nu a abandonat o politică a „corpului”, ci mai degrabă i-a oferit oportunitatea de a fi proiectată într-o multiplicitate de spații. Recentele revolte din Iran au implicat un număr de actori transnaționali care au colaborat printr-o rețea densă de imagini. Activiști, artiști, scriitori și regizori aflați în exil îi ajutau pe cei aflați pe străzile din Teheran să își croiască drum prin bariera poliției și a gărzilor basijs, monitorizând în timp real fluxurile RSS, Twitter, canalele de știri, sau sms-urile. Imaginile și filmele făcute pe străzi au fost încărcate pe YouTube și pe rețelele de socializare, ocolind fluxurile tradiționale de informații pentru a permite o multitudine de perspective. Dacă în paradigma tradițională a Panopticon-ului, media și puterea de observație se suprapun ca mijloace de acțiune ale autorității, atunci circulația progresivă a imaginilor și egalitatea lor fundamentală au subminat relațiile de putere. Supravegherea nu mai este doar o funcție unidirecțională a puterii. Pătrunzând în sistem, avem posibilitatea de a ține în frâu observația. În acest caz, turnul de pază a rămas fără acoperire, relevând natura brută a puterii, supunându-se privirii colective a indivizilor dispersați. În această formulare contemporană structura carcerală a Panopticon-ului se transformă într-un instrument deschis care poate fi deturnat prin hacking, modificat și însușit. Vizibilitatea nu mai este o formă de pedeapsă, ci și un mijloc de putere.

Un alt exemplu al acestei deschideri informaționale poate fi întâlnit în zonele de conflict unde avioane militare automate colectează imagini și lansează atacuri către rețele transnaționale de insurgenți. În 2009, aceste imagini realizate de avioane au apărut pe neașteptate în afara spațiului restricționat al camerelor de control clandestine direct pe laptop-urile țintelor. Cu ajutorul unui computer, al unei simple antene de satelit TV și a unui software accesibil pe internet pentru doar 25.95 \$ pot fi văzute în direct imaginile provenind de la camerele din interiorul avioanelor de miliarde de dolari. Privilegiul vizionării este acum un produs de bază comun, împărțit de către toată lumea. Cei care constituiau înaintea obiective ale monitorizării militare, pot participa acum la supraveghere. Avioanele automate omniprezente, parte a noii infrastructuri de dominație și proiecție a forței, devin un simbol al reordonării relațiilor de putere și al noii distribuții de sensibilități vizuale.

Această deturnare a observației i-a transformat efectiv pe toți cei aflați în câmpul vizibilității în interpreți conștienți – fie că este vorba de persoanele din mediul urban, fie de soldații aflați dincolo de „sârma ghimpată”, de unde avioanele erau lansate. Astăzi, oricine poate participa în mod egal la vizionarea teatrului de război. Acest lucru a condus la o stare constantă de spectacol în care cei urmăriți puteau performa în mod conștient într-un complex joc al subterfugiului. Rolurile se apropie de teoria spectatorilor a lui Augusto Boal, pentru care scena teatrului este deschisă atât publicului cât și actorilor care joacă alternativ într-un teatru participativ comun. O dată libertatea cucerită, piesa se transformă în armă, iar vizibilitatea devine o linie fină între viață și moarte.

Această Bială este gândită ca spațiu participativ în care mecanismele de circulație a imaginii sunt expuse și în care Panopticon-ul de priviri se dezvăluie. Privind și analizând neîntrerupt, am putea afirma oare că semnificația se află nu în obiectul privirii noastre, ci mai degrabă în chiar potențialul transformator al actului de a vedea?

4. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (London: Allan Lane, 1977), pp. 202-203.

EYE FOR AN EYE: OBSERVING THE GAZE

JASON WAITE - CURATOR AND *THE PANOPTICON*, AS WELL

As we see modernity increasingly framed by a multiplicity of lenses, agency has become an urgent problem in an environment saturated with sight. As the apparatus of the gaze spreads – ourselves continuously in its field of view –, how do we understand this mechanism as a potential site rather than an objectifying force? The concept of *sousveillance*, the act of watching those who surveil, was introduced by the artist Steve Mann, literally meaning “to watch from below”¹. The origins of the concept can be traced in his idea that portable cameras, connected to the internet via laptops, could be used by individuals, who turn the lens back onto the systems of public and private surveillance that pervade our everyday life. Mann’s vision of a society armed with lenses that would “reflect” back the gaze is no longer a utopia. The proliferation of mobile cameras and video recorders has armed individuals with their own lenses, as well as with the means of distributing the images, particularly YouTube and social networks. These sites have extended the range of images and increased their upload speed, turning documentation into reaction and fundamentally altering our relationship with images.

Going beyond the writings of Mann, we could say the concept of *sousveillance* has three distinct components: the instrument of the gaze and its corresponding response by another party; the conscious acknowledgment by both entities that they are within each other’s field of view; and lastly, setting in motion a dialectical performativity. In other words, the one who sees, sees the other, sees the other seeing him, sees himself being seen by the other, seeing the other seeing himself being seen by the other and so on. A reflexive hall of mirrors.

Liberating this notion from the grasp of technology and Virilio’s dehumanized industrialization of vision, *sousveillance* that is set within the wider social reality has the potential to articulate the workings of the gaze². In this case, the gaze is not only that of the security camera, but also the perspective of a child studying society, the watchful eye of a companion or the tracking of authority through tools such as protests, petitions and polls.

In this respect, we can also understand art as a reflexive activity, constantly generated by the gaze and yet retaining the ability to penetrate the viewer, conditioning ways of seeing and thinking. The territory art has been able to sustain is not composed of a singular area, but rather of heterotopic sites that occur within society itself. As Boris Groys argues, “only under the presupposition of the equality of all visual forms and media on the aesthetic level is it possible to resist the factual inequality between the images – as imposed from the outside, and reflecting cultural, social, political or economical inequalities.”³ Once this fundamental equality is recognized, art opens up the possibility to infiltrate the circulation of images and create new spaces of potential agency by subsequently revealing its difference.

DISRUPTING THE PANOPTICON

In order to locate the agency in the apparatus of *sousveillance*, it is useful to discuss the architecture of the Panopticon, developed by Jeremy Bentham during the Enlightenment. The circular prison structure, centered around a guard tower, surrounded by individual cells, windows on the front and rear which would back-lite the prisoners and make all of their movements visible from the tower. In opposition, the guards in the tower cannot be seen and consequently the prisoner never knows exactly whether he was being watched or no, creating a system of potential omnipresent surveillance. However drastic, the behavior shift becomes through the internalization of the gaze itself – where the condemned, as Foucault describes, “inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles –, he becomes the principle

1. Steve Mann, Jason Nolan, and Barry Wellman, “Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments,” *Surveillance & Society* 1, no. 3 (2003): 331-355.

2. Paul Virilio, *The Vision Machine* (London: BFI Publishing, 1994), 59.

3. Boris Groys, *Art Power* (Cambridge: MIT Press, 2008), 15.

of his own subjection.”⁴ The gaze therefore exists not only as an external entity, but also something that can be transposed onto the subject.

The Panopticon operates on the premise that being seen means being vulnerable. On surveying modernity, we observe a distinct shift in the workings of the Panopticon society is taking place. The constantly expanding neo-liberal economy and its accompanying apparatuses have not only expanded the field of vision of markets, but these unrestrained expansions have also paradoxically made visible the centers of power themselves. An informal network of local and international groups and individuals was able to appropriate the instruments of communication that have been multiplied by the expansion of capital and globalization in order to revitalize street protests as a means of focusing the world's gaze on opaque transnational bodies such as the WTO, IMF and World Bank. These organizations must be constantly brought into a sustained field of vision, one that ‘disciplined’ the systems themselves and eventually brought about concrete changes such as debt relief to struggling countries.

Since these burgeoning movements clamored onto the streets as a lively spectacle, as a reaction against the neo-liberal economic processes behind globalization, the struggle for agency beyond the body has continued to develop other spaces. The fast expansion of technology has not left the politics of the body behind, but rather offered the body the opportunity of being projected into a multiplicity of spaces. The recent uprisings in Iran involved a number of transnational actors collaborating through a dense web of images. Activists, artists, writers and filmmakers in exile, for example, were helping those in the streets in Tehran navigate the gauntlet of police and basijs, by real time monitoring social media sites such as Twitter or RSS feeds, as well as news reports, and by SMS communication. Images and videos taken in the streets were uploaded on YouTube and social media sites, circumnavigating traditional flows of information to allow a multiplicity of perspectives. If in the traditional paradigm of the Panopticon, media can be seen as the gaze, the means of agency for authority, it is the expanded circulation of images and their fundamental equality that disrupted the power relations. The gaze is no longer a unidirectional function of hegemony. By partaking in the system, one has the possibility to harness the gaze. The guard tower can be stripped bare, revealing the raw nature of power which becomes subject to the collective gaze of dispersed individuals. It is in this contemporary iteration of the Panopticon that architecture turns from a structure of imprisonment into an open source tool that can be hacked, altered and appropriated. Visibility is no longer a punishment, but also a means of empowerment.

Another example of this open source capability is taking place in conflict zones, where unmanned military drones collect images and attack the networks of transnational insurgents. In 2009, these images that were taken from the point of view of the drone itself, suddenly appearing outside of the restricted space of the clandestine control rooms, straight on the laptops of the targets themselves. With the aid of a computer, a simple TV dish, and software to be found on the internet for \$25.95, it is possible to see the live images coming from the cameras inside the billion dollar drones. The privilege of sight is now a shared commodity, part of the commons. Those who had just been objects of the military gaze had the chance to take part in the surveillance. These ubiquitous drones which had become part of the new infrastructure of dominance and the projection of force were now a symbol for reordering power relations and for a new distribution of the sensible.

This hijacking of the gaze effectively transformed everybody within the field of view into conscious performers- individuals in cities, as well as the soldiers behind the “wire” where the drones were launched. Everyone could now equally participate in watching the theater of war. This also led to a constant state of performance wherein those who were being watched could consciously perform a complex game of subterfuge. Their roles are similar to Augusto Boal's theory of spect-actors, according to which the theatrical stage is open both to audience and actors, all taking turns in performing within a participatory theater. Once an escape, the play becomes a weapon - and visibility becomes a thin line between life and death.

This biennial is meant as a participatory space where these mechanics of image circulation are exposed, and the Panopticon of gazes reveals itself. As we look and look back, could it be that the significance lies rather in the transformative potential of seeing itself than in the object of our gaze?

4. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (London: Allan Lane, 1977), 202-203.

PENTRU O ARHEOLOGIE A PRIVIRILOR

**LE PEUPLE QUI MANQUE
(KANTUTA QUIROS & ALIOCHA IMHOFF)
CRITICI DE ARTĂ ȘI CURATORI**

Dacă a privi este o putere, fără îndoială că aceasta se manifestă astăzi, în forma sa cea mai extinsă, prin transformarea în supraveghere a privirii contemporane. Am putea identifica această transformare – aflată în centrul dispozitivelor actuale de supraveghere – prin tendința de scanare a corpurilor și a spațiilor fără a lăsa vreo urmă sau vreo îndoială, producându-se astfel semne și continuu-muri vizuale infinite, precum și printr-un sistem de angrenaj al observației. Fiecare privește pe cineva și poate fi la rândul său urmărit cu privirea în orice clipă, devansând astfel deja vechiul dispozitiv panoptic analizat de Michel Foucault. Numeroși artiști au disecat critic această transformare continuă a privirii în supraveghere: de la *Der Reise* (1983) al lui Michael Klier la *L'œil-Machine* (2003) al lui Harun Farocki, trecând prin filmele lui Renaud Auguste-Dormeuil sau Alain Declercq.

Aceste demersuri critice se înscriu într-o mai amplă istorie a privirii și mai ales a contra-dispozitivelor ei. Într-adevăr, cineaștii și videaiștii au lucrat chiar de mai multă vreme la deconstruirea mecanismelor în care privirea și puterea se intersectează și pentru care regimul nostru de supraveghere ar reprezenta momentul de apogeu. Printr-un rapel istoric al contra-dispozitivelor pe care acești artiști, cineaști și activiști le-au inventat (și a căror formă actuală ar fi deci subvegherea), ne propunem să vedem care sunt tehnicile de lucru pe care le putem utiliza astăzi pentru o rezistență viitoare. Printr-o scurtă arheologie a acestor gesturi critice, vom vedea cu precădere cum s-a dezvoltat în timp, prin raportare la privirile coloniale, patriarhale, mașiniste sau panoptice, invenția contra-privirilor, realizată într-o primă fază prin operațiuni de inversare a ordinii privirilor și permițând, tocmai prin acest lucru, dezvăluirea mecanismelor de reificare, de punere sub tutelă și control. Prin strategii rizomate, prin confruntarea cu controlul hegemonic al producerii și difuzării imaginilor prin mass media și mijloacele oficiale, media-activismele contemporane au încercat, la rândul lor, să propună conectări polifonice ale privirilor și imaginilor, pentru construirea unor practici cu adevărat democratice de informare. În final, vom aprofunda practici istorice ale cinematografeiei experimentale, care propun - poate mai mult decât contra-privirile care par să rămână încă atașate unei ideologii perspectiviste - o simplă disoluție a privirii în palpabil și olfactiv, inventarea unui al treilea ochi și a unei priviri haptice (și nu optice), ca tentativă decisivă de abolire a amprentei puterii asupra privirilor.

„CUNOAȘTEREA FORȚELOR ACTIVE” (ALAIN DECLERCQ)

Opera artistului francez Alain Declercq se înscrie într-o istorie a tehnologiilor de inversare a surselor de emisie a privirii. A scăpa de sub imperiul supravegherii înseamnă la el să supraveghezi supravegherea, printr-o vigilență care încetează să mai fie supradominantă și care emană din propriul corp în mișcare, performativ, care fotografiază și înregistrează. Supraveghind sistemele de supraveghere, el studiază de mai mult de 10 ani societățile de control folosind logica pentru a le dezvălui propriile limite. Din investigațiile sale tenace transpare un joc fragil între demascările tehnologiilor de supunere, diferitele regimuri de adevăr, dovezi fictive, suspiciuni, paranoia și întorsături neașteptate ale realității. În *Hidden*, el deturneză interdicțiile de securitate de la New York în 2008, amplasând o cameră obscură cu stenopă în fața construcțiilor și clădirilor protejate prin legislația de după Ground Zero, constituind astfel un inventar al locurilor interzise de reprezentare. Într-o formă de *mise en abîme* și de demistificare a punctelor de observație, decupajul scopic al obiectivului se înscrie chiar în cadrulul imaginilor sale, întrucât ovalul unui ochi absolut îi servește drept contur, reluând astfel jocul supravegherii chiar în interiorul cadrului și dezvăluind „nu invizibilul, ci un vizibil a cărui vizibilitate era interzisă”, pentru a relua cuvintele lui Gérard Wajcman¹. În *Embedded*, document filmat alături de forțele de ordine (în special polițiști în civil), cu ocazia manifestărilor studentești organizate la Paris în 2006, se infiltrază în rândul celor infiltrați înainte de a fi el însuși descoperit. Pentru *Mike*, docu-ficțiune echivocă despre iconografia complotului internațional, Alain Declercq inventează un personaj, Mike, care supraveghează activitățile suspecte ale rețelelor internaționale. Într-o pendulare tulburătoare între ficțiune și realitate, pe 24 iunie 2005, la Bordeaux, brigada de criminalistică și cea anti-teroristă franceză descind în atelierul lui, suspectându-l de „a se fi înțeles cu inamicul”. Alain Declercq este interogat, atelierul său percheziționat, iar toate documentele și operele lui analizate. De-abia atunci va descoperi că era el însuși pus sub supraveghere de mai multe luni. Alain Declercq va remonta mai târziu toate elementele acestei percheziții subliniind că „a cunoaște forțele active” era deja, pentru forțele de ordine, sinonim cu terorismul. Munca sa de fabricare a realului îi va permite să dezvăluie modul în care dinamicile securitare și cele de supraveghere se alimentează ele însele dintr-o

1. Gérard Wajcman, *Portrait de l'artiste en Persée*, in Alain Declercq, editura Blackjack, Loevenbruck, 2010

scenarizare a realului și felul în care această ficționalizare le este necesară pentru a exista.

Dacă opera lui Alain Declercq poate fi văzută ca o caracteristică a unei strategii de subveghe, înțelesă ca „supraveghere inversă”, alte dispozitive de observare și protocoale de percepție au fost inventate de-a lungul timpului de către artiști și cineaști pentru a scăpa obiectivărilor și reificărilor privirilor.

PRIVINDU-L PE PRIVITOR

În mod asemănător, unele strategii subversive țin de o contextualizare a dispozitivelor de observație, denaturând ideologiile care susțin ierarhiile privirilor (de la Valie Export la Godard/Gorin și grupul Dziga Vertov cu formidabila *Letter for Jane* (1972) trecând prin Coco Fusco și Guillermo Gómez-Peña, sau chiar mai recent prin Renzo Martens, cu *Enjoy Poverty, Episodul 3* (2007) etc.). Aceste strategii au fost folosite în special în arta video sau în cinematografia minorităților în autoenunțarea și autoproducerea sinelui. Ele dezamorsează privirile de obiectivare sau expertizele și conduc la o autoreprezentare a subiectelor filmate, și mai ales a subiectelor desemnate ca perverse, sau a subiectelor anormale, a corpurilor rasiale, autohtone, diferite etc., deci a ceea ce Donna Harraway numește „corpuri însemnate”².

În contextul politicilor identitare și în special al celor feministe, queer și postcoloniale, era necesară producerea unei cinematografii care să nu mai vorbească despre femei, homosexuali, minorități rasiale, subalterni etc., ci care să fie generată de pe poziția unei condiții minoritare și să întrerupă dispozitivul producerii adevărului despre corpuri și identități. Altfel spus, cei care fuseseră obiectul expertizei medicale, psihiatrice, antropologice, coloniale, au reclamat încetul cu încetul producerea unei cunoașteri localizate și a unor reprezentări despre ei înșiși care să pună sub semnul întrebării cunoașterea hegemonică. O ruptură pe care Michel Foucault o numea: „insurecția cunoștințelor supuse”.

Un exemplu celebru în arta feministă este cel al artistei austriece Valie Export, cu *Touch Cinema* (1968), performance de stradă realizat în 1968, despre care s-a spus că reprezintă „primul film feminist adevărat”. Valie Export se plimba pe stradă purtând atașată de bustul său gol o „sală de cinema” (cutie dreptunghiulară în care trecătorii puteau băga mâna timp de cinci minute pentru a-i atinge sânii), răsturnând astfel ierarhia privirilor, dezvăluind și explicitând raporturile de forță patriarhale care dictează reprezentarea femeii, precum și punerea în scenă voyeuristică a corpului feminin în cinema. Poate că *Touch Cinema* rămâne o formă de cinematografie, dar e o cinematografie care, pentru a-și interoga dispozitivul este obligată să iasă în afara ei înseși, să explodeze în afara spațiului său, pentru a se îndrepta mai bine asupra sa și a se desemna ca mecanism al privirii.

În *The couple in the cage*, artiștii Guillermo Gómez-Peña și Coco Fusco operau un veritabil act de „etnografie inversată”. În timpul unui turneu de câteva luni, se auto-expuneau într-o cușcă itinerantă drept un cuplu de amerindieni veniți de pe o insulă imaginară, „izolată de civilizație”, punând la încercare privirea spectatorului. Inaugurată în piața Cristofor Columb din Madrid în 1992, performance-ul *Two Undiscovered Amerindians visit* a fost reluat în timpul ceremoniilor de celebrare a „descoperirii” Americilor, în locuri de artă sau muzee de istorie naturală. În cartea sa, *English is Broken Here*, Coco Fusco explică cum „cușca devenea ecranul alb pe care publicul își proiecta fantasmalele a ceea ce reprezentau. Cum noi ne asumam rolul stereotip al sălbaticului domesticat, o bună parte din public se simțea îndreptățită să-și asume rolul colonizatorului (...)”³ Diana Taylor va sublinia că acest spectacol este dovada eșecului fiecărui spectator, dat fiind că nicio reacție nu putea fi realmente potrivită situației⁴. Urmaș al Chicano Art Movement, Guillermo Gómez-Peña, performer, videast și scriitor de renume internațional, membru fondator al Border Art Workshop și al colectivului de performeri la Pocha Nostra, va continua această muncă de antropologie inversată. În timpul spectacolelor/reprezentărilor sale ulterioare, deconstrucția este permisă de punerea în scenă a tablourilor și muzeelor vivante interactive create împreună cu publicul și a unui „Musée Vivant des Identités Fétichisées”, compus din diorame etnografice sau din freak shows, care, exhibând și exacerbând fetișizarea identităților subalterne, parodiază practicile postcoloniale contemporane de reprezentare. Diorama este o tehnică de reprezentare a popoarelor indigene utilizată în muzeele etnografice. Inventată la începutul secolului al XIX-lea de către Daguerre, diorama se compune din tablouri de mari dimensiuni, iluminate din spate; a fost utilizată încă de la începutul secolului al XX-lea pentru reconstituirea etnografică, prezentând manechine in situ, cu costume, unelte, arme și uneori locuințe întregi. Gómez-Peña folosește aceste reconstituiri sub formă fotografică sau performativă, personajele sale recurgând la panoplii de obiecte și semne identitare. În dioramele „sălbaticilor artificiali” el actualizează relația de voyeurism pe care centrul autodeclarat o întreține deja cu periferiile, în cadrul turismului cultural, al artei globale, al televiziunii totale, al culturii populare, o nouă relație epistemologică între

2. Donna Harraway, capitolul *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991)

3. Traducerea autorului. În Fusco, Coco. *English is Broken Here*. New York: The New Press, 1995, p 47[“The cage became a blank screen onto which audiences projected their fantasies of who and what we are. As we assumed the stereotypical role of the domesticated savage, many audience members felt entitled to assume the role of colonizer, only to find themselves uncomfortable with the implications of the game”]

4. Diana Taylor, « A Savage Performance: Guillermo Gomez-Peña and Coco Fusco's "Couple in the Cage" », *TDR* (1988-), Vol. 42, Nr. 2 (Summer, 1998), pp. 160-175

subiect și obiect, între mainstream și subculturi, o relație care se dispensează de orice interogație asupra puterii și privilegiilor⁵.

MEDIA-ACTIVISME ȘI MONTAJE POLIFONICE: INVENTAREA „DEMOCRAȚIILOR” PRIVIRII

Începând cu anii '90, aceste gesturi de inversare au fost duse mult mai departe prin critica mass media și mobilizările informaționale colective practicate cu precădere de activiștii altermondialiști.

În sensul celebrului slogan al lui Jello Biafra „Don't hate the media, become the media” („Nu urâți mass-media, deveniți mass-media”), reînnoirea „mijloacelor media critice” în anii '90 s-a sprijinit pe refuzul repleirii cercului producătorilor de informație și pe asimetria întreținută de mijloacele media tradiționale față de spectatorii lor⁶. Media-activismele s-au pus în slujba valorizării unei practici a informării la persoana întâi, refuzând expertiza profesioniștilor, redistribuind tuturor dreptul la exprimare, prin instaurarea dispozitivelor de producere de imagini și de exprimare deschise. Ei au contribuit în egală măsură și la proliferarea centrelor de emisie pentru a construi polifonii de subiectivități și de priviri, încercând în același timp să construiască platforme de acțiune colectivă, care ar traduce refuzul separării între a informa și a acționa. Două producții audiovizuale recente sunt edificatoare pentru aceste strategii. Prima, *This is What democracy looks like* (2000) aparține colectivului Big Noise și IMC (Independent Media Center), care s-au dedicat începând cu sfârșitul anilor '90 construirii de rețele de informare. Ca rezumat al evenimentelor de la Seattle din 1999 din timpul manifestărilor împotriva OMC, filmat stradal cu mult mai multe camere de filmat decât orice alt mijloc media, IMC a coordonat peste o sută de media-activiști și a colectat mai mult de trei sute de ore de cadre.

This Is What Democracy Looks like recaptează pluralitatea imaginilor filmate de acești activiști media, majoritatea dintre ei implicați de ani de zile în presa independentă. Filmul poate fi folosit drept model pentru a observa experiența mijloacelor media alternative și practicile lor de cooperare, înalt subiective, ale creației colective autonome. Multiplicitatea privirilor și numărul de privitori le permite acestor activiști să-și creeze propria poveste asupra evenimentului și să supravegheze aparatul democratic. Totuși, este vorba aici de o ruptură cu unilateralitatea și monopolul producerii de imagini, în absența vreunei ideologii a transparenței informaționale sau a unei „poliții a adevărului”. Ceea ce se vede este mai curând puterea constitutivă a multitudinilor „în luptă” și o practică „situată” a privirii, fără dimensiune obiectivă.

Cea de-a doua lucrare, *Burma VJ* (2009), montată de Anders Østergaard și realizată cu ocazia represiunii mișcărilor democratice din Birmania în 2007, reia printr-un montaj plurivoc imaginile filmate cu camere video sau telefoane mobile de către video-jurnaliști locali, deseori aflați în pericol de moarte. Acest film impresionant se situează în unduțiile privirii, supraveghind prin ochi sensibili și pasionați, răspândiți în capitala birmană, schemele represive ale unui regim de supraveghere nezdruccinat, cel al dictaturii militare.

CINEMATOGRAFIA CA TEHNICĂ DE PRODUCȚIE A GENULUI

Scopul nostru nu este de a construi o istorie a privirii, ci de a evoca modul în care subiectele observației, ale reprezentării, au inversat sau răsturnat modalitățile intruzive, reifiante ale acestor observații. În textul de referință „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicat în 1975 în revista *Screen*, Laura Mulvey recurge la psihanaliză pentru a descompune aparatul hollywoodian, cu funcție de dublu dispozitiv al puterii patriarhale, care subjugă femeile pe de o parte prin construcția scenică a unor personaje al căror punct de vedere este în mod necesar masculin (plăcere narcisistă de identificare) și, pe de altă parte, prin punerea în scenă a privirii înseși care obiectivează femeia, făcând din ea un obiect al plăcerii vizuale (plăcere scopofilă). Astfel, în opinia lui Mulvey, pentru a putea resimți plăcere vizuală în cinematografie, femeile nu pot decât să se supună scopofiliei narcisiste a regiei masculine care centrează femeia ca obiect al plăcerii, supusă privirii lui dominante. Chiar în cel de-al doilea val al mișcării, teoria feministă a dezvoltat ideea că aparatul de filmat este el însuși apogeul ideologiei falocratice, puternic susținută de dezvoltarea industrială. Teresa de Lauretis va vorbi mai târziu de aparatul cinematografic ca tehnologie socială de producție a genului⁷. Mulvey va milita pentru construirea unui spectator alternativ și va propune ca ripostă la „cinematografia patriarhală” hollywoodiană recursul la cinematografia de avangardă.

CINEMATOGRAFII HAPTICE

Pentru a dezamorsa dimensiunea scopică și construcția perspectivă falocratică a privirii cu ajutorul camerei de filmat, putem apela la resursele istorice ale unei viziuni haptice și ale unei cinematografii tactile, explorate în principal de cinematografia experimentală. Moștenită din dezbaterile asupra deierarhizării simțurilor, noțiunea de viziune haptică⁸ a apărut la începutul secolului al XX-lea încercând să se detașeze de viziunea optică în favoarea unei viziuni „tactile” a lumii, rezultată din corpul intern și din fecunditatea

5. Mai multe despre acest subiect în Guillermo Gómez-Peña, *Ethno-Techno, Writings on Performance, Activism And Pedagogy*, New York, Routledge, 2005

6. Mai multe despre acest subiect în Dominique Cardon și Fabien Granjon, « Les mobilisations informationnelles dans le mouvement altermondialiste », comunicare în cadrul colochiului « Les mobilisations altermondialistes », Paris, Association française de science politique, 3-5 decembrie 2003.

7. Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

8. « (...) haptic, din verbul grec aptô (a atinge), nu desemnează o relație extrinsecă între privire și atingere, ci o „posibilitate a privirii”, un fel de viziune distinctă de optică” ne spune Herman Parret în „Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder”. *Nouveaux Actes Sémiotiques*

senzorială globală a subiectului. În *Logica Senzației*, Gilles Deleuze vorbea, referitor la opoziția dintre ochi și mână la Francis Bacon, de această viziune haptică: „de fiecare dată când nu va mai exista subordonare strânsă într-un sens sau altul, nici subordonare relaxată sau conexiune virtuală între mână și ochi, ci atunci când privirea va descoperi în ea însăși o funcție tactilă care îi este proprie, și nu îi aparține decât ei, diferită de funcția sa optică”⁹.

AL TREILEA OCHI

Astfel, dacă cinematografia și gestică filmică a lui Stan Brakhage, figură majoră a cinematografeii americane underground, în care întregul corp este cel care vede, sunt destul de cunoscute, nu același lucru poate fi spus despre munca cineastului și compozitorului francez André Almuro. Recent decedat, Almuro este, alături de Jean-Luc Guionnet, inventatorul unei cinematografii haptice unde camera era ghidată nu de ochi, ci doar de brațele actanților care filmează și sunt filmați în același timp. În cadrul ceremoniilor plăcerii a căror dimensiune cosmică suprapunea ritualurile homerotice peste asfințit, filmele sale constituiau o experiență unică a viziunii organice, penetrând corpurile și acțiunile dorinței lui. În reflexia texturilor minerale ale epidermei, în freamătul sculptural al întâlnirii, André Almuro făcea apel la un „al treilea ochi” care nu explora o atingere oarbă, ci se eliberase de supremația vizuală și de subordonarea atingerii. André Almuro spunea că trebuie să se picteze pornind de la elementul cel mai subiectiv, cu camera strânsă în pumn (în sensul literal), „peisaje afective” și dezgolind intensități, energii care emană direct din intervenții corporale. Cinematografia sa haptică ilustra un mod de cunoaștere kinestezică a lumii, filmarea constituind o probă de transformare a celui din spatele camerei. „Organicitatea cinetică” contura atunci peisajele emanate de acel ochi „pineal”¹⁰. Bill Viola, în magistralul *The passing* (1991) – parabolă a trecerilor multiple de la viață la moarte – reușea să capteze respirația nocturnă, apropiindu-se de o viziune ultrasubiectivă, instalându-și o cameră de filmat pe cap și filmându-și astfel somnul. Neîntreruptele jocuri ale hazardului între microcosmos și macrocosmos, care dizolvă viziunea când în materialitatea granulozității filmului, când într-o viziune oceanică, absorbeau până la pierdere structurarea perspectivă a privirii. Aceste variațiuni scalare permiteau o deplasare a planului optic în planul haptic.

PUNCTUL ORB

În contact direct cu mișcarea feministă californiană din anii 1960 - 1970, filmele lui Carolee Schneemann și Barbara Hammer poartă amprenta moștenirii lui Stan Brakhage, producând o cinematografie a asocierii dintre a vedea și a simți, în care viziunea trebuie să fie cât mai apropiată de senzație, eliberându-se de perspectiva și de privirile masculine (*male gaze*). Carolee Schneemann a turnat filmul *Fuses* (1967), în timpul unui joc sexual împreună cu partenerul ei, James Teeney. Dispozitivul din *Fuses* dizolvă repartitia rolurilor în fața sau în spatele camerei de filmat (și a femeii ca obiect al privirii), combinând planurile filmate din punctul de vedere al lui Schneemann și cele filmate în viziunea lui Teeney, precum și planuri în care nici un punct de vedere nu poate fi cu adevărat circumscris. În același mod, filmul suferă o adevărată „muncă” materială și senzitivă, prin *grattage*, pictură, „atacul fizic” al peliculei, cea de-a doua „piele”. Pentru a scăpa de faimoasa *male gaze*, Barbara Hammer a încercat să-și dea naștere atât ei înseși, cât și unor „imagini fără origine”. *Dyketactics* (1971) explorează noi teritorii senzoriale amoroase și mentale, desface și inventează alte teritorii ale corpului feminin, ale corpului lesbian, pornind de la o estetică a corpului golit pe dinăuntru, deteritorializat. Deconstrucția pe care o face asupra experienței carnale așa cum a fost ea reprezentată și cartografiată de cinematografia masculină trece printr-o fenomenologie a experienței trăite.

În final, scriitorul francez Fernand Deligny (1913-1996), plecat să trăiască în Cévennes alături de autiști, a susținut tentativa unei cinematografii care ar fi echivalentul unui limbaj fără cuvinte, „refractor la domesticirea simbolică” și cât mai aproape de lumea autistă. El a inventat verbul „a camera” în loc de a filma, ca termen manifest, indicând prin aceasta că o arheologie a tehnologiilor reprezentării este primordială. A camera pentru a ieși din filmul scenarizat și din istorie ca instanță de sens colonizator, a camera ca „zyeuter” sau „bigler”/ a se uita cruciș, la fel cum fac copiii autiști pentru a privi lumea. A camera pentru imagini produse din perspectiva unei minorități care explorează „posibilitățile privirii” capabile să se despartă de o dimensiune obiectivă și să producă, poate, alți spectatori.

„Ce verb drăguț, „bigler”/ a se uita cruciș. Ar fi cam ca două oculare, niște dispozitive optice speciale, dar gândite nu pentru a vedea în relief; două dispozitive, așa cum există două memorii, chiar dacă cel care filmează ar avea un fel de ochi care atârână în căutarea a ceva uman de filmat și chiar dacă tot ce ar găsi nu ar fi decât fărâme, în afară și dincolo de scena scenarizată. Ar trebui inventată camera de filmat în cruciș”, scria Fernand Deligny.

9. Gilles Deleuze, Francis Bacon. La logique de la sensation, ediția a II-a, Paris, Editions du Seuil, 1972.

10. În 2002, André Almuro publică „L’oeil Pineal, Pour une cinégraphie” la editura Paris-Expérimental. Al treilea ochi (numit și «ochi interior» sau «ochiul sufletului») este o metaforă mistică și ezoterică care desemnează, dincolo de ochii fizici, o a treia privire, cea a cunoașterii de sine. În anumite tradiții, al treilea ochi este în mod simbolic plasat pe frunte, între sprâncene. Unii autori au sugerat deci că acest al treilea ochi desemnează de fapt glanda pineală, care se regăsește între cele două emisfere ale creierului. (Definiție Wikipedia)

FOR AN ARCHEOLOGY OF THE GAZE

LE PEUPLE QUI MANQUE (KANTUTA QUIROS & ALIOCHA IMHOFF) ART CRITICS & CURATORS

If seeing is a power, nowadays it certainly manifests itself in its most extended form: we witness the transformation of the contemporary gaze into surveillance. Being at the core of present-day surveillance mechanisms is a phenomenon that can be understood through the increasing use of scanning technologies, as means of production for tracing systems and visual continuity.

The network within which everybody is watching and is possibly being watched outdates Michel Foucault's device of the Panopticon observation. Numerous artists have used critical analysis to dissect this ubiquitous transformation of modern gaze into surveillance: from Michael Klier's *Der Reise* (1983) to Harun Farocki's *L'œil-Machine* (2003), passing through Renaud Auguste-Dormeuil's or Alain Declercq's videos.

These analytical operations belong to a broader history of the gaze and its counter-devices. The film makers and video directors have long taken interest in the deconstruction of the mechanisms connecting the act of watching to the question of power, and leading to a regime of generalized surveillance.

Recalling the counter-devices invented by these artists, film makers and video directors (whose most contemporary version would in this case be *sousveillance*), we aim to see what are the work techniques we could use today for future resistance. In a brief attempt to reiterate these radical gestures, we will see how the invention of counter-watching has developed, confronted with the colonial, patriarchal, mechanical or panoptical watching. This was possible in the first place only due to those inversions in the sequence of watching, that reveal the mechanisms of reification, guardianship, and control. In order to build genuinely democratic information practices, contemporary mediactivism has tried to advance new "polyphonic" networks of images. The rhizomatic strategies involved still had to deal with the hegemonic control of image production and dissemination in the mass and official media. Finally, one will infer from the historical practices of experimental cinema, which even more propose a pure and simple dissolution of seeing into touching and feeling, that the invention of a third eye and of tactile watching is the final effort of abolishing the imprint of power over watching.

"KNOWING THE FORCES AT PLAY" (ALAIN DECLERCQ)

French artist Alain Declercq's work belongs to a history of techniques used in reversing the emission points of the look. For him, escaping surveillance has developed into surveilling the surveillance, enacted by vigilance produced from its own moving, performing, photographing, and filming body. Declercq has been working for over a decade on control societies, using logic to the extent of unveiling its limits, surveilling the systems of surveillance themselves. One can detect in his obstinate inquiries some fragile game between exposing the technologies of power, truth regimes and fictional evidence, suspicion, paranoia and unexpected reversals of reality.

In *Hidden* (2008) he diverts security regulations by placing a pinhole camera obscura in front of the constructions and buildings protected by the city legislation post Ground Zero, thus constituting an inventory of forbidden places of representation. Using *mise en abîme* and the demystification of points of view, the scopic lens cut is impressed within the frame, roundly shaped by an absolute eye. Surveillance is therefore replicated in the frame itself, revealing "not the invisible but a visible whose visual character was forbidden", in Gérard Wajcman's¹ words.

In *Embedded*, which was filmed during the students' manifestations organized in Paris in 2006, among the forces of order, and mainly among civilian police officers, he infiltrates amongst the infiltrated, only to be exposed later on. For *Mike*, an undecidable piece of docufiction on the iconography of international plots, Alain Declercq makes up a character, Mike, who is in charge of surveying the actions of international networks. In a troubling ballet of fiction and reality, on June 24th 2005, a criminal brigade and some French anti-terrorists enter his studio in Bordeaux, accusing him of "working with the enemy". Alain Declercq would be interrogated, his studio searched, and all of his documents and art works carefully analyzed. He would then realize he had been himself observed for the last several months. As Alain Declercq would say later, while reproducing on stage the rooms of this perquisition, "knowing the forces at play" equals terrorism for any forces of order. His work of fictionalized reality allows him to unmask the way security and surveillance dynamics feed themselves from staging reality and the way fictionalizing actually permits them to exist. While Alain Declercq's work can be seen as typical for the so-called "reversed surveillance" strategies, artists and film makers have invented throughout history different visual devices and perceptive protocols, to free themselves of the neutralization and

1. Gérard Wajcman, *Portrait de l'artiste en Persée*, in Alain Declercq, éditions Blackjack, Loevenbruck, 2010

reification of watching.

WATCHING THE WATCH

Some of these subversive strategies bring out a *mise en abîme* of the devices of watching, denaturalizing the ideologies that feed the sequence of look. Some of the references are Valie Export and Godard/Gorin and the Dziga Vertov group, with the amazing *Letter for Jane* (1972), Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña, or even recently Renzo Martens, with *Enjoy Poverty, Episode 3* (2008), etc. These strategies have been particularly used in video or cinema by minority groups, within a framework of self-statement and self-production. These practices defuse objectivating watches and expertise, leading to a self representation of the recorded subjects, and especially of the subjects that are designed as pervert. Also called abnormal – racially, nationally, bodily or just different –, they are what Donna Haraway calls “marked bodies”².

Within the framework of identity policies – most of all the feminist, queer and postcolonial – it was necessary to produce cinema that no longer focused on women, homosexuals, racial minorities, subordinate subjects, etc. Instead, we came up with cinema that came straight from under a condition of minority, as if to disrupt the device producing the truth on bodies and identities. In other words, those who had created the very objects of medical, psychiatric, anthropological and colonial expertise have progressively claimed the establishment of a local knowledge and a set of self representations that question the hegemonic dogma. A rupture Michel Foucault calls “the insurrection of subjugated knowledge”.

A well-known example of feminist art is the case of the Austrian artist Valie Export, with her *Touch Cinema* (1968), a street performance that she realized in 1968 which is considered to be “the first true feminist film”. Valie Export would wander the streets carrying a “cinema theatre” (a rectangular box in which the passers-by could plunge their hand for five minutes and touch her breasts), attached to her naked chest, thus reversing the patriarchal power balances that govern women’s representations, and the voyeuristic staging of the woman’s body in cinema. Maybe *Touch Cinema* becomes even more a form of cinema – cinema that is forced to step out of itself in order to question its own mechanism, cinema that explodes, in order to define itself as a mechanism of watching.

In *The Couple in the Cage*, artists Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco operate a true act of “reversed ethnography”. During a several month tour, they would show themselves in an itinerant cage, pretending to be an Amerindian couple from an imaginary island, “far from civilization”, and thus testing the spectator. The opening of this performance, *Two Undiscovered Amerindians visit* took place in the Christopher Columbus Square in Madrid, in 1992, during the celebration of the “discovery” of the Americas. It was shown in art places or natural history museums. In his book *English is Broken Here*, Coco Fusco describes how “the cage became the white screen on which the public projected their fantasies and the illusion of what they were. Since we were assuming the stereotypical role of the domesticated savage, a great part of the public felt authorized to adopt the role of the colonizer (...)”³. Diana Taylor will underline that this piece reflects the failure of each spectator, since no reaction could possibly be adequate to this situation⁴. Heir of the Chicano Art Movement, Guillermo Gómez-Peña, performer, video director and renowned writer, founding member of Border Art Workshop, and of the la Pocha Nostra performers’ collective, will carry on this reversed anthropology work. On the occasion of his later performances/shows, this deconstruction will be allowed by a staging of paintings and interactive *musées vivants* co-created with the public, and of a “Musée Vivant des Identités Fétichisées”, made up of ethnographical dioramas or of freak shows. By exhibiting and exacerbating the fetish of subaltern identities, they mock contemporary post-colonial techniques of representation.

The diorama is a representation technique of the indigenous peoples, commonly used in ethnography museums. Invented at the beginning of the 19th century by Daguerre, the diorama is composed of large panels illuminated from behind and, since then, it has been used for ethnographic reconstructions, capturing the subjects in their traditional environment: along with their costumes, tools, weapons and sometimes with their entire housings. Gómez-Peña uses these contextual settings both photographically or performatively, his characters resorting to a wide range of objects and identity markers. His dioramas of “artificial savages” update the voyeuristic relation between the self – proclaimed as center – and its confines, within the frame of cultural tourism, global art, total TV, pop culture. All along, a new epistemological relation between subject and object emerges, a relation between mainstream and subcultures, liberated from questions of power and privileges⁵.

2. Donna Haraway, chapter Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York; Routledge, 1991)

3. Author’s translation. In Fusco, Coco. *English is Broken Here*. New York: The New Press, 1995, p 47 [“The cage became a blank screen onto which audiences projected their fantasies of who and what we are. As we assumed the stereotypical role of the domesticated savage, many audience members felt entitled to assume the role of colonizer, only to find themselves uncomfortable with the implications of the game”]

4. Diana Taylor, «A Savage Performance: Guillermo Gomez-Peña and Coco Fusco’s “Couple in the Cage”», *TDR* (1988-), Vol. 42, No. 2 (Summer, 1998), pp. 160-175

5. More on this subject in Guillermo Gómez-Peña, *Ethno-Techno, Writings on Performance, Activism And Pedagogy*, New York, Routledge, 2005

MEDIACTIVISM AND POLYPHONIC SETTINGS: INVENTING THE “DEMOCRACIES” OF WATCHING

Since the '90s, these actions of reversal have been driven even further by media criticism and by collective informational mobilizations, notably practiced among alter-globalist activists.

According to Jello Biaffra's famous motto, “Don't hate the media, become the media”, the renewal of the “critical media” in the '90s relied on rejecting the restraining of the information producers' group and on the asymmetry between the traditional media and their spectators⁶. Mediactivists have thus put themselves at the service of a subjective informational practice, rejecting professional expertise and redistributing the right to speak to everybody, by installing devices for the production of image and open speech. They have equally worked to propagate the emission centers, at the same time trying to put together platforms of collective action, dismissing the rupture between information and action. Two audiovisual productions are representative for this strategy.

The first, *This is What Democracy Looks Like* (2000) is the work of the Big Noise collective and of the IMC (Independent Media Center), that have dedicated themselves to the construction of reticular networks of information since the late '90s. During the manifestations against the OMC in Seattle 1999 the IMC shot a report in the streets, using more cameras than any other media, coordinating more than a hundred mediactivists and gathering more than 300 hours of rushes.

This is What Democracy Looks Like captures the plurality of the images shot by these mediactivists, mostly involved in independent media for several years. It could stand as a model for imagining the experience of alternative media and their cooperative and highly subjective practices of collective and autonomous creation. Here lies the multiplicity of gazes and watchers that allow them to produce their own story of the event and to see themselves as observing the apparatus of democracy. Stepping back from the reductionist monopoly on image production, no trace of any ideology for informational transparency or “police of truth” is to be found here. It is rather the constitutive power of the multiple fights and a “placed” practice of watching that are to be seen, with no objective dimension.

The second, *Burma VJ* (2009), edited by Anders Østergaard and produced on the occasion of the repressions in the democratic movements in Myanmar 2007, seizes numerous edits operated on the images taken by Burma video journalists with video cameras or cell phones, at the risk of losing their lives. This striking film marks on the edge of sight, observing everything through sensitive and passionate eyes, spread all around the Burma capital, it maps the repressive actions of a frozen surveillance regime – the Burma military dictatorship.

CINEMA AS A GENRE-PRODUCING TECHNOLOGY

We do not intend to compel a history of watching, but rather to recall the way the subjects of representation could reverse or subvert its intrusive and reifying methods. In 1975, Laura Mulvey published “Visual pleasure and Narrative Cinema” in *Screen* magazine – a text which rapidly became a reference. The argument strongly relies on the contribution of psychoanalysis in order to deconstruct the Hollywood apparatus as a double device of patriarchal power. On one hand, this device submits women through the script-like construction of the characters, whose points of view are necessarily masculine (narcissist pleasure of identification). On the other hand, through an objective staging, watching turns women into an object of visual pleasure (scopophile pleasure). According to Mulvey, in order to experience visual pleasure in cinema, women can only submit to the narcissist scopophilia of masculine stagings that take over them as objects of pleasure, subjected to the controlling watch. The second wave of feminist theory has developed the idea that the camera itself is the ultimate result of the phallographic ideology, intensely supported by the industrial development. Teresa de Lauretis will later on talk about the cinema apparatus as a social technology of genre-production⁷. Mulvey will call out to the construction of an alternative spectator, and will propose avant-garde cinema as a reaction to the Hollywood “patriarchal cinema”.

HAPTIC CINEMA

In order to try to defuse the scopic dimension of the watching and the perspectivist and phallographic construction of watching through the camera, one could indeed resort to the historical resources of the haptic vision and tactile cinema, mainly explored by the experimental cinema. Resulting from debates on the de-hierarchization of senses, the notion of haptic vision⁸ has emerged at the beginning of the 20th century, in the attempt to separate from the optic vision. This would favor a “tactile” vision of the world, issued from the internal body and from the global sensorial richness of the subject. In his text *The Logic of Sensation*, Gilles

6. On this, Dominique Cardon and Fabien Granjon, “Les mobilisations informationnelles dans le mouvement altermondialiste”, communication au colloque “Les mobilisations altermondialistes”, Paris, Association française de science politique, 3-5 December 2003.

7. Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

8. “(...) haptique, from the Greek verb aptô (toucher), does not design an external relation between the eye and the touch, but a “possibility of seeing”, a type of vision that is different from the optical”, tells us Herman Parret in *Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder*. Nouveaux Actes Sémiotiques

Deleuze was saying that, considering the separation from the eye and the hand in Francis Bacon's thinking, this haptic vision will occur "every time that strict subordination in one direction or the other, relaxed subordination or virtual connection between the eye and the hand will cease to exist, and when the vision itself discovers within itself a function of the touch that is proper to it, that solely belongs to it and differs from its optical function"⁹.

THE THIRD EYE

Thus, if the cinema of Stan Brakhage, a great figure of the underground American cinema, and his filmic gestures in which it is the entire body that sees, are well-known, André Almuro's are less familiar. Film-maker and composer, together with Jean-Luc Guionnet, he invented a haptic cinema where the camera was no longer guided by the eye, but only by the arm of those who acted and who were being filmed at the same time. At the core of the passionate ceremonies whose cosmic dimension would manifest through homoerotic rituals, Almuro's films were a unique experience of organic vision, penetrating the bodies and the adjustments of his desire. In the light of the mineral bodily surfaces, in the sculptural shiver of the encounter, André Almuro resorted to a "third eye" that explored tactility, not a blind eye, but one emancipated from visual subordination to the universe of the touch. André Almuro said the starting point for a painter should be the most subjective body: camera at fist (literally), "affective landscapes", revealing intensities and energies of corporal interventions. His haptic cinema illustrated a kinesthetic way of knowing the world, and film became a proof of transformation for the one performing it. This "kinetic organicity" would then design landscapes created by the "pineal" eye¹⁰. Bill Viola's *The passing* (1991) – a parable of the multiple crossings between life and death –, would emerge as the closest investigation possible of the nocturnal breathing and of the ultra subjective vision: he installed a camera on his head and video recorded his sleep. The endless contingencies in between microcosms and macrocosms, sometimes dissolving the vision in the materiality of the video granularity, sometimes in an oceanic vision, would absorb perspectivist structure of the gaze until the latter disappears. These scalar variations allowed the switch of the optical plan to the haptic.

THE BLIND SPOT

Directly connected to the Californian feminist movement of the '60s-'70s, Carolee Schneemann and Barbara Hammer created their first films following the critical heritage of Stan Brakhage. They were working to produce cinema that associates sight and feeling, that brings vision closer to sensation, liberating itself from the masculine gaze. Carolee Schneemann produced *Fuses* (1967) in the middle of a sexual spree with her companion, James Teeney. The device in *Fuses* dissolves the distribution of roles both in front of and behind the camera (and, as well, declines the woman as an object of watching), merging the shots from Schneemann's point of view with Teeney's: no point of view could then actually be assigned. The film is then used in a very concrete form, through different media: *grattage*, painting, "physical aggression" of the film (seen as the second skin). Californian producer Barbara Hammer's project succeeded in escaping the famous "male gaze", creating "originless images". *Dyketactics* (1971) explores new sensual, emotional, and mental areas, inventing an organless, deterritorialized body. Her deconstruction of the masculine representations of carnal experience in cinema undergoes an entire phenomenology of experience.

Finally, having settled in the Cévennes along with the autists, French writer Fernand Deligny (1913-1996) supported the effort to create cinema that is equivalent to wordless language: "refractory to symbolical domestication" and as close as possible to the autistic world. He invented the verb "to camering"¹¹ as a replacement for "filming", a manifest term, indicating the importance of an archeology of the technologies of representation. "Camering" is a means of withdrawing from the screenplay and from history as a stance on colonialism, "camering" is like "leering" or "squinting", the way the autistic children see. "Camering", that is, to represent the images produced from the condition of a minority which explores the "possibilities of watching", and to break with an objective dimension in order to produce other potential spectators.

"What a nice verb, to squint. It would be like two oculars, not used for perceiving the outlines; two oculars, like two memories, even if he who films would have something like an eye that lingers on, looking for anything human outside the script-like scene. One should invent the cross-eyed camera"¹², wrote Fernand Deligny.

9. Gilles Deleuze, Francis Bacon. La logique de la sensation, seconde édition, Paris, Editions du Seuil, 1972.

10. In 2002, André Almuro publishes "L'oeil Pinéal, Pour une cinégraphie" at Paris-Expérimental. The third eye (also called "interior eye" or "soul eye") is a mystical and esoteric metaphor that indicates, beyond physical eyes, a third instance of watching, that of self awareness. In some traditions, the third eye is symbolically placed on the forehead, between the eyebrows. Certain authors have thus suggested that this third eye designates in fact the pineal gland, located between the two brain hemispheres. (Wikipedia definition)

11. "Camering would consist in respecting that which doesn't want to say anything, doesn't say anything, doesn't address itself, in other words, abdicates from symbolic domestication (...)" Fernand Deligny, "Camérer", *Caméra/Stylo*, n°4, September 1983

12. Ibid.

PANOPTICUL SUBVERSIV DIN SPATELE FORMELOR DE DIMINUARE A CONTROLULUI

SELECȚIE DE EXEMPLE DIN MEDIUL CULTURAL CONTEMPORAN POLONEZ ÎN CONTEXTUL TERMENULUI DE „SUBVEGHERE”

MARTA SMOLINSKA - CRITIC DE ARTĂ

Termenul de „subveghere”, propus de Mica Gherghescu drept leitmotiv al Bienalei Tinerilor Artisti - *Police the police*, poate fi lesne ilustrat printr-o serie de exemple din arta contemporană poloneză. Prima operă este o lucrare foto și a fost realizată în perioada comunistă. Următoarele patru, toate video, au fost create după anul 2000 – ele aparținând, prin urmare, unui context cu totul diferit. Lucrările abordează patru tematici complexe: paznicii galeriilor goale, mecanismele puterii unui muzeu, o mare unitate industrială ca simbol al puterii precum și puterea Bisericii. Artiștii au conceput mai multe strategii subversive, care sunt fie deschis sceptice la adresa preeminenței, controlului și supravegherii impuse, fie încearcă o metaforică demantelare a acestora.

„SUNTEM CU OCHII PE VOI” – DEMANTELAREA MECANISMELOR SUPRAVEGHERII COMUNISTE

În anul 1965 se înființa, la Varșovia, Galeria Foksal, fondată de trei tineri critici de artă. Galeria funcționa sub patronajul Atelierului de Arte Plastice, care răspundea, în acea vreme, comenzii puterii comuniste prin realizarea de proiecte ideologice. Prin intermediul Galeriei Foksal, artiștii ajunseseră să dezvolte arta conceptuală, pe care puterea comunistă dorea s-o cenzureze. Potrivit lui Andrzej Turowski, începând cu anii '50 guvernul comunist a avut numeroase tentative de a prezenta toate curentele artistice ale vremii considerate indezirabile strict prin prisma ideologiei comuniste – pentru a le neutraliza, respectiv pentru a dezamorsa potențialele pericole ideologice. Toate expozițiile Galeriei Foksal erau supravegheate cu maximă atenție de către Atelierul de Arte Plastice și uneori chiar cenzurate. Când Zbigniew Gostomski a decis să acopere geamurile interioare ale galeriei cu mai multe straturi de hârtie, o lucrare a fost imediat îndepărtată de către cei de la Atelierul de Arte Plastice, dat fiind că personalul acestuia nu mai putea observa ceea ce se petrece în interiorul Galeriei. Această lucrare a lui Gostomski orbea, cu alte cuvinte, puterea, reprezentanții ei trezindu-se, subit, în situația de a fi pierdut, fie și temporar, controlul. Artiștii și criticii de artă strâns legați de Galeria Foksal au reacționat atunci excepțional de rapid, realizând, la sugestia lui Tadeusz Kantor, o operă care poate fi neîndoielnic interpretată în contextul termenului de „subveghere”. Lucrarea, intitulată extrem de sugestiv „Suntem cu ochii pe voi!” (1968–1969), semnala și sublinia că puterea, reprezentată în cazul de față de Atelierul de Arte Plastice, se afla la rândul ei sub supravegherea atentă a Grupului Foksal. Fotografia prezintă fețele a șapte artiști și critici de artă care privesc din interior spre exterior, părând deosebit de angajați în activitatea lor de monitorizare. În mod paradoxal, lucrarea în cauză a trecut de cenzură, în pofida mesajului vădit provocator că nu doar puterea are capacitatea de a supraveghea, ci și artiștii și criticii urmăriți. Astfel, s-a născut o situație captivantă, de confruntare între putere și Grupul Galeriei, situație care a permis și a condus la observarea „de jos” a puterii.

GARDIENI „NEUTRALIZAȚI” PRIN INTERMEDIUL UNEI GALERII GOALE

În octombrie 2009, artistul Paweł Łubowski a expus, la Galeria Szypperska din Poznań, o versiune inedită a celebrei lucrări „Le Vide/Golul” a lui Yves Klein, creată cu 51 de ani în urmă. Versiunea lui Łubowski consta dintr-o încăpere complet goală – dar păzită, totuși, cu strășnicie de doi gardieni înarmați. Pe pereți existau doar două afișe informative: FOTOGRAFIEREA INTERZISĂ și GALERIE DOTATĂ CU SISTEM DE SUPRAVEGHERE VIDEO. Publicul a fost, desigur, surprins să constate că niște paznici înarmați cu pistoale nu supravegheau, de fapt, nimic, întrucât opera nu putea fi nici măcar fi fotografiată. Pe lângă faptul că o astfel de expoziție constituia atât o glumă la adresa pieței contemporane de artă, cât și la imposibilitatea muzealizării operei lui Klein, ea trebuie interpretată însă și în contextul termenului de „subveghere”, dat fiind că și vizitatorii și paznicii erau în permanență ținuți sub observație și filmați. De altfel, cei doi gardieni habar nu aveau de rolul lor în cadrul expoziției – fuseseră pur și simplu angajați pentru supravegherea încăperilor galeriei. Stupefacția lor față de situația în care se găseau reiese din înregistrările video – fie că discută între ei despre bizarul serviciu pe care trebuie să-l presteze, fie că râd cu poftă despre ceea ce consideră a fi o idee de-a dreptul ridicolă, fie că își invită colegii de la firma de pază pentru a le prezenta straniul lor loc de muncă. Întreaga situație reprezintă reversul situației normale: paznicii unei galerii sau ai unui muzeu sunt angajați pentru a păzi o serie de opere expuse, ținând în acest scop sub observație publicul din incintă. În cazul Galeriei Szypperska, paznicii erau, de fapt, cei ținuți sub observație – aspect care i-a descumpănit, deoarece presupunea renunțarea la stereotipia rolului lor. Este limpede că în pofida armelor avute în dotare s-au simțit cât se poate de ciudați, chiar amenințați într-un fel. Circumstanțele create de această lucrare demonstrează că sentimentul de siguranță depinde în mult mai mare măsură de conjunctura emoțională decât de prezența unor arme. Paznicii au fost „neutralizați” prin intermediul unei simple situații atipice, epatante – care a permis „transpunerea” și menținerea lor într-o ipostază mai neobișnuită și ca atare ilară.

Expoziția a durat în total trei zile, iar cu fiecare nouă zi paznicii se plictiseau din ce în ce mai mult: au început să discute nu doar între ei, ci și să intre în dialog cu vizitatorii, să fumeze, să ia loc pe câte un scaun sau să se plimbe de-a lungul culoarelor cu pereți la fel de goi. Au

încercat să le explice vizitatorilor că nu și-au pierdut mințile, ci pur și simplu sunt nevoiți să ducă la îndeplinire o sarcină de serviciu lipsită de sens pentru a-și câștiga pâinea și cu care ei nu s-ar identifica nicidecum. În această situație creată de Paweł Łubowski, paznicii își pierdeau prestanța, întreaga lor autoritate fiind pusă sub semnul întrebării, deși conduita lor continua să fie una categorică, profesionistă și sobră. Atât vizitatorii cât și gardienii au acționat sub presiunea unor circumstanțe bizare, cu totul atipice, experimentul artistic demonstrând că autoritatea poate fi anihilată printr-o simplă inversare de roluri. Puterea celui care supraveghează este, în consecință, întotdeauna mai mare decât a celui supravegheat. Există, prin urmare, legături strânse între capacitatea de a vedea/observa și putere.

MUZEUL. DIMINUAREA PUTERII UNEI INSTITUȚII DE ARTĂ

În 2004, Hubert Czerepok realiza lucrarea video *Muzeul* – operă care ni-l înfățișează pe artist în timpul unei discuții purtate cu un director și curator de muzeu. Acțiunea filmului se petrece într-un muzeu care expune o amplă colecție de lucrări de artă modernă și contemporană. Ambii bărbați se plimbă prin diferitele încăperi ale muzeului, directorul răspunzând unei serii de întrebări ale oaspetelui și oferind numeroase informații și detalii despre respectiva instituție de cultură. În timpul vizionării acestei lucrări video, spectatorul nu știe niciodată exact dacă urmărește, de fapt, un interviu real cu directorul muzeului sau doar o regizare cât se poate de reușită. Deși acest aspect rămâne neelucidat, problema autenticității interviului devine din ce în ce mai neimportantă, deoarece chintesența operei constă tocmai în posibilitatea oferită spectatorului de a-l ține pe directorul de muzeu sub observație și de a afla, astfel, o sumedenie de detalii despre instituția în cauză, fără ca acesta să considere că ar fi necesar să își autocenzure în vreun fel explicațiile.

Cei doi bărbați discută despre lucrările expuse, iar din dialog reiese că arta nu poate fi definită precis și fără echivoc. Înțelegem că decizia selectării unei opere în scopul expunerii ei în cadrul unei colecții muzeale depinde, până la urmă, de o mulțime de factori și nicidecum doar de gradul valorii sale artistice. Astfel, directorul de muzeu menționează că multe dintre lucrările expuse au ajuns incluse pe furiș în colecție, dat fiind că artiștii țineau neapărat să își vadă operele expuse în cadrul muzeului respectiv. Alte tablouri fuseseră expuse ca urmare a datoriilor mari pe care directorul de muzeu le avea față de autor, includerea tablourilor în expoziție exonerându-l de plata acestora. Ulterior, ambii bărbați pot fi văzuți jucându-se cu niște fotolii interactive, prezente în muzeu. Directorul de muzeu aduce vorba și despre presupusele așteptări ale publicului vizitator, care ar cauta plăceri și divertisment inclusiv în cadrul unei instituții de artă. Din acest motiv, spune directorul, ar trebui reflectat serios dacă nu cumva s-ar impune și servirea publicului cu popcorn, având în vedere că orice vizitator sau vizitatoare este îndreptățit/ă să se simtă la fel de bine în incinta unui muzeu ca într-un parc de distracții. Iar această relaxare ar putea fi creată inclusiv prin intermediul unui mobilier pe măsură, confortabil. Aflăm aici că băncile din incinta muzeului au fost fabricate de o rudă a directorului, aceeași rudă fiind mai apoi rugată să realizeze și copii ale unor tablouri de Philip Guston, furate într-un moment în care paznicii luau micul dejun. Cei doi bărbați vizitează și restaurantul muzeului – restaurant ce constituie, în mod vizibil, mândria directorului, în timp ce pe fundalul sonor poate fi auzită discuția dintre cei doi potențiali hoți de artă, care fac observații despre sistemul de supraveghere deficitar din cadrul departamentului dedicat artei medievale. Ceva mai târziu, directorul povestește despre relațiile sale cu diverse studenți la arte, toate membre ale comunității locale, despre care crede că ar trebui să-i fie profund recunoscătoare pentru că a găsit timpul necesar să li se dedice în pofida înaltei funcții deținute într-o instituție culturală de vază. La finalul vizitei muzeului, directorul poate fi urmărit purtând o discuție telefonică extrem de deschisă, în care vorbește fără rețineri despre sumele mari pe care el și muzeul său tocmai le-au încasat ca urmare a vânzării unor opere de artă. În final, își ia un succint rămas bun și dispăre, în timp ce musafirul abandonat – adică artistul Hubert Czerepok – distruge, cuprins de mânie și frustrare, o piesă de mobilier din muzeu, realizând că în calitate de tânăr artist polonez nu are, practic, nicio șansă să-și expună vreodată lucrările în acest muzeu.

Ajungem, prin urmare, să înțelegem abia într-un târziu că întreaga discuție constituie, de fapt, o regizare persiflantă, o satiră usturătoare la adresa muzeului ca personificare a unei instituții culturale deopotrivă importante și influente. Artistul polonez analizează și critică mecanismele de putere ale acestei instituții – reprezentate, în cazul de față, de persoana directorului de muzeu. Deficiențele muzeului au fost, desigur, exagerate până la caricaturizare pentru a evidenția cât mai mult distorsiunile existente. Cine vizionează filmul se va amuza cu siguranță, dar va realiza totodată că reflecțiile suscitade de acesta sunt departe de a fi amuzante și agreabile. Constatăm că nu există criterii obiective de evaluare a operelor de artă, că persoanele puse în funcții de răspundere, cum ar fi directorul de muzeu, își urmăresc strict propriile interese, fiind interesați doar să câștige cât mai mulți bani fără a-și periclita în vreun fel slujba. Se folosesc de poziția și influența deținute fie pentru a face achiziții ieftine de pe piața de artă, fie pentru a susține fel de fel de rude sau cunoștințe cu veleități artistice, în loc să coopereze în mod egal cu toți artiștii demni de atenție. Lucrarea lui Czerepok dezvăluie o situație din păcate universal valabilă în lumea artei: banii și cunoștințele au fost și rămân factori decisivi pentru artistul care aspiră să-și vadă lucrările expuse într-o galerie de muzeu sau care dorește să vândă una sau mai multe opere unei astfel de instituții de cultură. În lucrarea video semnată de Czerepok, directorul de muzeu ne este prezentat drept o persoană extrem de cinică, necugetată și lipsită de scrupule, care își înțelege poziția strict ca pe o sinecură, bună de păstrat și de exploatat în vederea acumulării unei considerabile averi personale. Opera artistului polonez nu vizează doar deconspirarea pârghiilor puterii din muzee sau alte instituții de artă, ci mai ales evidențierea dezordinii și a lipsei de responsabilitate în materie de selectare a exponatelor. Deși prin zâmbetul sau râsul nostru contribuim, pe parcursul vizionării lucrării lui Czerepok, la slăbirea, fie ea și minimă, a autorității reprezentante de conducerea muzeului, nu reușim, totuși, să schimbăm cu ceva situația globală. Instituțiile de cultură vor continua să domine lumea artei și să determine modul de evaluare aplicat mediului artistic. Monitorizând și aceste relații tot

„de jos”, vedem cu atât mai bine care sunt deficiențele sistemului și numărul mare de reguli încălcate, drept care și criticile pot fi formulate și direcționate mult mai exact.

„DISCIPLINA MUNCII”. PREJUDICIEREA IMAGINII UNEI ORGANIZAȚII

Lucrarea *Disciplina muncii* (2002), a lui Rafat Jakubowicz este un alt exemplu relevant pentru strategia de „subveghere”. Artistul a filmat un tânăr gardian responsabil cu paza unui teren de fabrică bine delimitat, santinela plimbându-se de-a lungul unui gard de sârmă ghimpată. Gardul reprezintă, firește, bariera simbolică dintre artist și paznic, dar și dintre două lumi complet diferite. Însuși terenul fabricii este extrem de bine delimitat de împrejurimi, inducând, astfel, senzația că persoanele care muncesc în interiorul clădirii s-ar afla într-o lume mult mai bună, una la care omul obișnuit nu are acces. Totodată, ne aflăm însă și sub impresia că angajații organizației au parte, de fapt, de o viață de penitenciar. Trimiterile pe care le face acest film sunt multiple, plurivalente dar și ambivalente. Ambivalența provine în primul rând din existența celor două lumi distincte, separate de gardul în cauză – spectatorul trebuie să decidă, prin urmare, cărei lumi dorește să aparțină: celei din interior sau celei din exterior. Granița reprezentată de gardul de sârmă ghimpată în această lucrare a lui Jakubowicz trezește, pe rând, o serie de reflecții despre putere și control – în cazul de față despre puterea unui concern, care pe de o parte dă de muncă unui număr impresionant de oameni, dar pe de alta îi și exploatează cu vârf și îndesat. Titlul ales de artist pentru lucrare este, la rândul său, semnificativ: *Disciplina muncii* semnalează, din start, că salariații acestei unități de producție pot fi „disciplinați” – măsură căreia i se vor supune, firește, pentru a-și păstra locurile de muncă. Lucrarea se referă, de fapt, la un caz concret, anume la fabrica Volkswagen din Poznań, titlul în limba germană fiind în acest sens deosebit de nimerit, deoarece determină, implicit, și o asociere cu istoricul relațiilor germano-poloneze de-a lungul vremii (relații ce pot fie descrise, eufemistic, drept „complicate”). Spre finalul filmului, spectatorul poate vedea un turn care amintește de turnurile de observație ale lagărelor de concentrare naziste. Puterea concernelor este comparată, cu alte cuvinte, cu mecanismele de control proprii lagărelor de concentrare. Trimiterile artistului sunt atât de evidente, încât lucrarea lui Jakubowicz a fost cenzurată de galeria municipală Arsenal din Poznań. Conducerea galeriei finanțate de municipalitate s-a temut să expună *Disciplina muncii*, dat fiind numărul considerabil de locuitori ai orașului aflați pe listele de plată ale concernului Volkswagen. Lucrarea a fost, în cele din urmă, expusă în incinta imobilului unei grupări anarhiste din Poznań. *Disciplina muncii* evidențiază și slăbește – în sens figurat, desigur – puterea concernelor, preocupate mai ales să se prezinte opiniei publice într-o lumină cât mai favorabilă, urmărind în realitate exclusiv profitul, pentru care sunt dispuși să-și exploateze proprii salariați. Vizionând imaginile cu santinela și turnul de observație al fabricii, ajungem să vedem, de fapt, latura întunecată a universului concernelor.

„DESTRĂMAREA” FUNDAMENTULUI PUTERII RELIGIOASE

Artistul Mirosław Bałka a urmărit transmisiunile în direct ale primului canal al televiziunii publice din Polonia cu ocazia vizitei Papei Benedict al XVI-lea în lagărele Auschwitz-Birkenau. Artistul a filmat un monitor pe care tocmai rula imaginile transmise în direct, în baza acestora fiind ulterior realizată lucrarea intitulată *Audi HBE F144* (2008). Cadrele ne prezintă mai întâi o mașină neagră, păzită de șase până la opt bodyguarzi – toți oameni tineri, îmbrăcați în costume elegante, de culoare închisă, și cămăși albe. Următoarele cadre arată mașina aflată chiar sub celebra poartă pe care este inscripționat sloganul „Arbeit macht frei” – neexistând, prin urmare, niciun dubiu cu privire la locul desfășurării acțiunii. Din cauza geamurilor opace, care reflectă imaginile exterioare, nu putem vedea cine se află la bordul mașinii. Putem doar deduce că persoana din interior trebuie să fie una de o anumită importanță și influență. Puterea ei este atestată atât de pleiada gărzilor de corp prezente, cât și de mașina închisă la culoare, tipică persoanelor influente. Cadrele ne mai arată că misteriosul călător nu-și părăsește vehiculul – este, prin urmare, un personaj care observă totul, fără a se lăsa însă ținut la rândul său sub observație. Spectatorii lucrării lui Bałka știu, desigur, că imaginile redau vizita unui Suveran Pontif de origine germană într-un fost lagăr de exterminare nazist – Auschwitz-Birkenau. Artistul preferă să lase situația necomentată, rezumându-se la monitorizarea deplasării unui vehicul pe lângă care aleargă, neobișniți, niște bodyguarzi. Fără niciun cuvânt rostit, artistul reușește să destrame și diminueze însuși temeiul puterii religioase, nebazat strict pe un real angajament empatic, aspect care se află, așadar, în directă contradicție cu doctrina catolică principală.

„SUBVEGHEREA” CA PANOPTIC SUBVERSIV

Exemplele prezentate în textul de față și selectate din viața artistică poloneză recurg, toate, la utilizarea subversivă a unui panoptic descris de Michel Foucault, dar și la cercetarea termenului de „subveghere”, prezentând diferite tipuri de putere dintr-un unghi mai neobișnuit, „de jos”, pentru a demantela și slăbi, într-un final, înseși mecanismele de control. Deoarece puterea va rămâne perpetuu identificată cu perspectiva „de sus” din cadrul complexului fenomen de monitorizare și supraveghere, „rearanjarea” circumstanțelor permite critica și chiar disoluția acestei autorități și dominații. Artiștii polonezi au analizat și continuă să analizeze întreaga varietate a formelor puterii – dedicându-se nu doar autorității brutale a statului comunist, ci și mecanismelor puterii din instituții de cultură, economice și chiar bisericești. Ținem să subliniem că operele majorității artiștilor prezentați în acest text se bazează preponderent pe un limbaj vizual, nicidecum pe comentarii verbale. Lucrările realizate de artiștii polonezi și care se încadrează într-o strategie de „subveghere” se prezintă de regulă în mod atât de explicit încât elucidările devin practic de prisos. Pas cu pas, diversele tipuri de putere și mecanismele ei prezente în mediul artistic ajung dezamorsate asemenea unor bombe reale. Să sperăm că arta va avea capacitatea de dezamorsare a acestor amenințări și în afara conținutului artistic, în cadrul realității.

THE SUBVERSIVE PANOPTICON OF THE CONTROL DIMINISHING FORMS

SELECTION OF EXAMPLES FROM THE POLISH CONTEMPORARY CULTURAL SCENE, WITHIN THE CONTEXT OF SOUSVEILLANCE

MARTA SMOLINSKA - ART CRITIC

Sousveillance, the term proposed by Mica Gherghescu as the theoretical theme of this year's Biennial, *Police the police*, could be easily illustrated by a series of relevant examples of contemporary art in Poland. The first selected work was developed during the communist age, being conceived as a photograph. The following four works, all video based, were created after 2000, therefore belonging to a totally different context. All of them approach four complex topics: the empty galleries' guards, a museum's power mechanisms, a large industrial unit as a symbol of power, as well as the power of the Church. The artists have come up with several subversive strategies, which are either openly skeptical to the imposed superiority, control and surveillance, or look for their metaphorical dismantlement.

"WE CAN SEE YOU"- DISMANTLING THE MECHANISMS OF COMMUNIST SURVEILLANCE

In 1965 Warsaw, Foksal Gallery is founded by three young art critics. At the time, the gallery was running under the auspices of the Fine Arts Union, under the subordination of the communist power and was involved in numerous ideological projects. With the help of the Foksal Gallery, artists came to develop their conceptual art, which the communist power strove to confiscate. According to Andrzej Turowski, starting from the '50s, the communist government had numerous attempts to present all undesirable artistic currents of the time in terms of strict communist ideology - in order to defuse and neutralize potentially ideological bombs. All exhibitions were scrupulously supervised by the Fine Arts Union - and sometimes even censored. When Zbigniew Gostomski decided to cover and wrap the interior windows of the gallery with several layers of paper, the work was immediately removed by the Fine Arts Union, because its staff could not see what was happening inside the Gallery. In other words, Gostomski's work was overshadowing power, its agents suddenly finding themselves in the position of losing control, even if temporarily. Artists and art critics closely related to the Foksal Gallery reacted exceptionally fast, developing a work that could undoubtedly be interpreted in the context of sousveillance, at Tadeusz Kantor's suggestion. The work, suggestively called *We Can See You*, stressed the fact that the power, here represented by the Fine Arts Union, is in its turn under the Foksal Group's careful surveillance. The photo displays the faces of seven artists and art critics looking from the inside and appearing to be particularly involved in their monitoring activity. Paradoxically, the work managed to escape censorship, despite the clearly provocative message, which revealed that not only the power has the oversight capacity, but also the watched artists and critics. An exciting situation of confrontation was generated between the power and the Gallery Group, which led to a "reverse" observation of the power.

GUARDS "TAMED" BY EMPTY GALLERIES

In October 2009, the artist Paweł Łubowski exhibited at Szyperska Gallery in Poznań a novel version of Yves Klein's famous work "Le Vide", created 51 years ago. Łubowski's version consisted of a completely empty room - but kept under watch and ward by two armed guards. On the wall one could only see two informative messages: NO PHOTOGRAPHY and GALLERY UNDER VIDEO SURVEILLANCE. The audience was certainly surprised to see that the armed guards were not actually watching anything and that there was nothing to be photographed. Besides the fact that such an exhibition was not only a joke for the current art market, but also for the impossibility of putting Klein's work into the museum, it must be interpreted in the context of sousveillance, given the fact that both visitors and guards were constantly observed and filmed. As a matter of a fact, the two guards had no idea of their role in the exhibition - they were simply employed to monitor the gallery rooms.

One can see their amazement towards the situation in the video recordings - they are either discussing about their bizarre job, heartily laughing at what they consider to be a ridiculous idea or inviting their security company colleagues to show them their strange job. The whole situation is the opposite of a normal one, when the guards of a gallery or museum are hired only to watch over a number of exhibited works, keeping therefore an eye on the public too. In the case of Szyperska Gallery, the guards were actually the ones kept under observation - a detail that discouraged them, as it implied waiving at the stereotyped character of their role. It is clear that despite of being armed, they felt highly strange, even threatened somehow. The circumstances created by this work show that the sense of security largely depends on emotional conditions, rather than on the presence of weapons. The guards have been "tamed" through a simple atypical astound situation which allowed them to be "transposed" and kept in an unusual, therefore hilarious position. The exhibition lasted for three days and with each day, the guards became even more bored: they began to talk not only among themselves, but also to start speaking to the visitors, they smoked, they sat down and they would walk along the empty wall corridors. They tried to explain to the visitors that they are certainly not insane, but they have to carry out a stupid work task in order to

earn their living - a task with which they would not identify with at all. In this situation created by Paweł Łubowski, the guards lost their reliable character, their whole authority being questioned, although their behavior continued to be an impressive, professional and sober one. Both visitors and guards acted under the pressure of strange circumstances – the artistic experiment demonstrating that the authority can be neutralized by a simple change of roles. The surveyor's power is therefore greater than the surveyed one's. Hence, there are strong links between the ability of observation and power.

THE MUSEUM. REDUCING THE POWER OF AN ART INSTITUTION.

In 2004, Hubert Czerepok made a video entitled *The Museum* - a work that presents the artist during a discussion with a director and museum curator. The film takes place in a museum that exhibits a broad collection of modern and contemporary artworks. Both men walk through the numerous rooms of the museum, the director answering the guest's questions and providing information and details on that cultural institution. While watching the video, the viewer cannot tell whether he is seeing a real interview with the museum's director or just a successful *mise-en-scène*. Although this issue remains unclear, the question regarding the authenticity of the interview loses importance. The essence of the work is precisely the possibility the viewer is offered, to keep a museum director under observation and learn a lot of details about the institution, without making the director believe he should self-censor his explanations in any way.

The two men talk about the exhibited works and their talk shows there is no way we can define art precisely and unambiguously. We understand that the selection of a work for the exhibition in a museum collection ultimately depends on many factors - not only on the extent of his/her artistic value. Thus, the museum director noted that many of the works exhibited had been secretly included in the collection, given the artists efforts to have their works shown in that museum. Other paintings were exhibited given the large debts that the museum's director had to their author: including the paintings in the exhibition would have absolved him from debt. Later on, both men can be seen playing with some interactive chairs in the museum. The museum director also mentions the visitors' alleged expectations - that they would seek pleasure and entertainment everywhere, including art institutions. For this reason, the director says, we should seriously reflect whether we should need to serve popcorn to the public, given the guests' or visitors' legitimate wish to feel in a museum like in an amusement park. This relaxation could be induced even by new comfortable furniture. In this context, we find out that the Museum benches were actually made by some relative of the director's, the same relative who is then asked to make copies of Philip Guston's paintings, which were stolen while the guards were having their breakfast. The two men visit the museum restaurant - which the director is clearly proud of -, where we can hear two potential art thieves speaking in the background about the inadequate monitoring system from the medieval art department. Later on, the director gets to his relations with various art students, all members of the local community, who, he believes, should be deeply grateful to him for finding some time for them, despite his high office position in a prominent cultural institution. At the end of the visit, the director can be seen talking openly on the phone about the large sums that they have just received from the sale of some artworks. Finally, he takes a brief farewell and disappears while the abandoned guest - the artist, Hubert Czerepok - seized by anger and frustration, destroys a piece of furniture from the museum, realizing that, as a young Polish artist, he has basically no chance to ever exhibit his works in a museum.

Only later we understand that the full discussion is actually an ironic *mise en scène*, a scathing satire on museums as embodiments of an equally important and influential cultural institution. The Polish artist critically examines the power mechanisms of this institution - in this case represented by the museum director. The Museum's deficiencies were certainly exaggerated in order to fully highlight the existing distortions. Those who watch the video will often laugh, but they will also understand that the discussions it raises are far from being some funny and nice ones. We note that there isn't any objective criteria in the virtue of which one could value and appreciate the works of art, that people put into responsibility positions, such as the museum director, strictly follow their own interests, their only concern being to earn as much money as possible without jeopardizing their job in any way. They use their position and influence, either to make cheap acquisitions on the art market, or to support all kinds of relatives or acquaintances with artistic ambitions, not for fair cooperation with all noteworthy artists. Czerepok's work unfortunately reveals a generally valid situation in the art world: money and connections have been and still are the crucial factors for the artist hoping to see his work exhibited in a museum gallery or wanting to sell one or more pieces to such a cultural institution. In Czerepok's video, the museum director is presented as an extremely cynical, thoughtless and unscrupulous person who understands his position as a pure sinecure, worth keeping and taking advantage of in order to gather a considerable personal fortune. Not only does the Polish artist's work regard the disclosure of the power levers in museums or other art institutions, but it also reveals the confusion and lack of accountability in the selection of art exhibits. Although our helping smile or laugh while watching Czerepok's work weakens, albeit minimally, the authority representing the museum's administration, we are unable to change the overall situation in any way. Cultural institutions will continue to dominate the art world and to determine the assessment criteria for the artistic area. The "reverse" monitoring of these relations might help us all better see the system's failures and breaking the rules. Accordingly, criticism could be more accurately expressed and targeted.

“LABOUR DISCIPLINE”. DAMAGING THE IMAGE OF A CORPORATION

Rafał Jakubowicz's work *Labour Discipline* (2002) is another relevant example of sousveillance. The artist filmed a young guard in charge of watching a well-marked factory area, while the sentinel was walking along a barbed wire fence. The fence is, of course, a symbolic barrier between the artist and the security guard, but also between two completely different worlds. The factory land itself is extremely well-marked by the surroundings – inducing the feeling that the people who work in the building live in a much better world, a place where ordinary people have no access. However, we are also under the impression that the employees live somehow in a prison. The work provides multiple and at the same time ambivalent references. This ambivalence comes primarily from the existence of two distinct worlds, separated by the fence in question – the viewer must therefore decide to what world he wants to belong to: the inside or the outside. The barbed wire fence represented in Jakubowicz's work raises a series of reflections on power and control – in this case the power of a corporation, which on the one hand employs an impressive number of people, but on the other hand it takes advantage of them. The title chosen by the artist for his work is also significant: *Labour Discipline* emphasizes from the beginning the fact that the employees of the production units can be “disciplined” – an action they, of course, comply with in order to keep their jobs. The work refers in fact to a particular case, namely the Volkswagen factory in Poznań. The German title is particularly fit for this purpose, as it immanently leads to a historical connection with the German-Polish relations over time – relations that can be euphemistically described as “complicated.” Towards the end of the film, the viewer can see a tower – reminding of the observation towers in the Nazi concentration camps. In other words, the corporations' power is compared to the particular control mechanisms of the concentration camps. The artist's point is so obvious, that Jakubowicz's work has been censored by the Town Gallery *Arsenal* in Poznań. The Gallery's administration, which is funded by the municipality, was afraid to exhibit *Labour Discipline*, given the considerable number of city residents who were on the payroll of the Volkswagen Group. The work was finally exhibited in the building of an anarchist group in Poznań.

Labour Discipline highlights and decreases the corporations' power – in a figurative sense, of course. Although they are especially concerned to have the best public image possible, which they feed through many promises, corporations are in fact only seeking for profits, at the price of their own employees' exploitation. Watching the images featuring the guard and the factory's observation tower, we come to see the dark side of the corporation world.

“WEAKENING” THE RELIGIOUS POWER BASIS

Artist Mirosław Bałka watched the live broadcasts of the first public television channel in Poland during the visit of Pope Benedict XVI at the Auschwitz-Birkenau concentration camp. The artist filmed a TV screen on which were broadcasted live images, the starting point for the 2008 work, entitled *Audi F144 HBE*. The images firstly present a black car, watched by six to eight young guards wearing elegant dark suits and white shirts. The following slides show the car located just below the gate on which the famous slogan “Arbeit macht frei” is inscribed – therefore, there is no doubt about the setting. The mirror-like window reflecting exterior images block us from seeing who exactly is inside the car. We can only imagine that the person inside must be really important and influential. Its importance arises from the presence of the numerous bodyguards and the dark car, typical of nowadays high-ranked people. We are also shown that the mysterious traveler doesn't leave the vehicle – becoming an all-seeing character, without being himself kept under observation.

The viewers of Bałka's work certainly know that the images render a German Pope's visit in the former Auschwitz-Birkenau Nazi extermination camp. The artist prefers to leave the situation unedited, confining to monitor the movement of a vehicle surrounded by tireless bodyguards running along. The artist manages, even without any spoken word, to permanently dismantle and diminish the very power basis of the Church, which was never strictly related to real empathic companionship – an aspect in direct contradiction with the central Catholic doctrine.

SOUSVEILLANCE AS SUBVERSIVE PANOPTICON

The examples presented in the text are all taken from the Polish artistic life and they all resort to a subversive use of Michel Foucault's Panopticon and also to the analysis of sousveillance. They all present various types of power from an unusual angle: in order to weaken and finally dismantle the very mechanisms of control, we have a bottom to top view. Since power will always be identified with the “top” perspective of the complex monitoring and surveillance phenomenon, “rearranging” the circumstances allows the dismantling and even the dissolution of authority and domination. Polish artists have explored and continue to explore the whole range of power forms – not only dedicated to the brutal communist state authority, but also to the power mechanisms of cultural, economic and even religious institutions. We want to emphasize that the works of most of the artists presented in this text are mainly based on visual language, not on verbal comments. The Polish artists' works on the subject of sousveillance usually unravel themselves so explicitly, so that additional explanations are actually useless. Therefore, the various types of power and its mechanisms present in the art world are gradually defused like real bombs. Let's hope art will be able to defuse these threats in the physical reality as well, outside the realm of arts.

DESPRE SUPRAVEGHERE ȘI DESPRE A FI SUPRAVEGHEAT

MIRJANA PEITLER - CURATOR

În 1785, avocatul și filozoful Jeremy Bentham, fondatorul doctrinei utilitarismului, a proiectat o închisoare pe care a denumit-o Panopticon. Specificul acestui plan era construirea unui turn central, de unde puteau fi urmăriți toți prizonierii, atât cei din celule, cât și cei din afară, fără ca persoanele din turn să fie observate. Prizonierul nu putea ști cu certitudine dacă era sau nu supravegheat; observația propriu-zisă s-a transformat în posibilitatea de a fi supravegheat. Bentham și-a imaginat că simpla supraveghere constantă îi va determina pe deținuți să-și corecteze comportamentul. Și că, pentru a evita pedeapsa, aceștia vor accepta și își vor asuma „ochiul disciplinar”.

Dacă pentru mult timp a fost subiectul dezbaterii teoretice și politice, Panopticon-ul a fost reintrodus în dezbaterile filosofice și cultural-sociologice contemporane de către filosoful francez, Michel Foucault, în 1975. Acesta a înțeles conceptul ca pe un model de construcție a puterii în societatea de control contemporană, numită de el „societate disciplinară”. Filosoful francez, Gilles Deleuze, a continuat în parte opera lui Foucault. În eseu „Post-script to the control-societies”, Deleuze combină aproape sub formă de manifest tezele colegilor săi într-o formulă ce rezumă evoluția societății de la una disciplinară la „o societate de control”.

„În societățile disciplinare, oamenii o luau întotdeauna de la capăt (de la școală acasă, de acasă la muncă), pe când în societățile de control aceste trasee nu se termină niciodată - corporația, sistemul educațional, serviciile militare fiind coordonate metastabile, care coexistă în aceeași inflexiune, ca într-un sistem universal de deformare. [...] în societățile de control ceea ce contează nu mai este o semnătură sau un număr, ci un cod: codul este o parolă, pe când societățile disciplinare sunt reglementate de „cuvinte de pază” (atât din punctul de vedere al integrării, cât și al rezistenței). Limbajul numeric al controlului este format din coduri care marchează accesul la informație sau îl blochează. Nu mai suntem în situația de a opera cu binomul masă/individ. Indivizii au devenit „divizibili”, iar masele - eșantioane, date, piețe sau „bănci”¹.

Mai departe, Deleuze descrie viziunea lui Felix Guattari despre un oraș „în care fiecare își poate părăsi apartamentul, strada, cartierul cu ajutorul unui card electronic, un card ce deschide anumite porți. Cardul ar putea să nu funcționeze la anumite ore. Ceea ce contează nu sunt barierele în sine, ci mai degrabă computerele care înregistrează poziția fiecărui individ, cu sau fără autorizație”².

Sistemul penitenciar austriac a adoptat în 2006 această practică înspăimântătoare, efectuând o monitorizare a prizonierilor eliberați condiționat timp de o zi prin supravegherea electronică a arestului la domiciliu. Un sistem de localizare prin GPS controlează unde poate merge un infractor și când. Astfel, în viața de zi cu zi ne confruntăm cu noi forme de auto-disciplină într-un mediu deschis, total transparent, bazat pe monitorizare nominală și pedeapsă. „Controlul liberal” devine deci auto-control voluntar. Aceasta este o fuziune, un fel de îmbinare între o societate disciplinară și una de control și uneori este foarte greu de văzut ce e în spatele lucrurilor și cine controlează pe cine. Cu toate acestea, ideea de a fi urmărit și supravegherea organizată individual nu ne mai sperie de multă vreme. A devenit un lucru curent, și apreciat în mass-media - în special la televiziune - să „ajungi să fii observat”. „Big Brother” a devenit celebru în multe state. Folosit cândva pentru a descrie state cu regimuri dictatoriale, termenul a devenit o inovație în domeniul divertismentului.

Fenomenul Big Brother a fost un indiciu al schimbării de sens, de la versiunea inițial alegorică a lui Big Brother după Orwell - un sinonim pentru măsurile de control totalitare, de care nu putem scăpa vreodată - la un înțeles complet diferit, în care oamenii se lasă controlați cu plăcere și amuzament. Aceasta este victoria lui Big Brother. Oamenii s-au înghesuit să participe. Cinismul emisiunilor de televiziune nu trebuia supraapreciat. Totuși, reality TV și alte astfel de forme de divertisment au devenit anoste. Saturația colectivă de principiul orwellian al societății de control și atacul de la 11 septembrie au condus la consecințe aproape inimaginabile: supravegherea video a devenit un lucru normal și face parte din infrastructura orașului, la fel ca și luminile stradale, semafoarele sau trecerile de pietoni. Aproape mai importantă decât versiunea TV a lui Big Brother a fost funcționarea paralelă a versiunii sale pe

1. Gilles Deleuze, L'autre journal, Nr. 1, Mai 1990

2. Ibid.

internet. Fenomenul este corelat cu o cultură a Webcam-ului, cu camere conectate la internet care transmit în timp real. Versiunea televizată a fost de fapt neglijată, întrucât arată în cea mai mare parte un rezumat al celor mai importante evenimente din ultimele 24 de ore. Structura evenimentului nu corespunde structurii monitorizării. Supravegherea, monitorizarea, reprezintă mai mult decât eveniment, iar lucrul fascinant e vidul, timpul neocupat, pierdut și timpul dintre evenimente.

Retorica supravegherii e reglementată de prezența crescândă a mecanismelor de control în viața noastră de zi cu zi, iar supravegherea video reprezintă o uriașă încălcare a drepturilor noastre. Legea permite de asemenea cetățenilor să afle cine, unde, ce informații înregistrează. În loc să ne simțim în siguranță, faptul că putem fi urmăriți oriunde lasă impresia de insecuritate, frică, pesimism sau indiferență. Suntem „pur și simplu” observați sau de fapt înregistrați? Cât timp sunt imaginile stocate, cine se află „în spatele camerei” sau la ce vor fi ulterior folosite informațiile?

Era așteptat ca după 11 septembrie, categoria de reality show să-și piardă din atracția pe care o exercita înainte de atacuri - ca și cum trauma exploziei de la World Trade Centre ar fi diminuat interesul pentru acest tip de divertisment. Reality show-urile reprezintă totuși o formă de monitorizare a imaginilor, iar monitorizarea este de multe ori, dar nu întotdeauna, o emisie în timp real. Întrebarea pe care o ridică această Bienală se referă la modul în care diferitele forme de monitorizare transformă propria noastră cultură. Caută limbajul potrivit de decodificare critică a acestei evoluții.

Cealaltă problemă se referă la monitorizarea și la controlul „invizibil” al datelor. Problema principală este pusă de chiar această „invizibilitate”. Toate imaginile rezultate în urma monitorizării și supravegherii video, tot acel conținut „vizibil” devine subiect al controlului informațional. Un alt aspect important se referă la cât de departe poate ajunge controlul individului în activitățile zilnice banale, cum ar fi prin utilizarea cash point-ului, cardului de credit sau telefonului mobil etc. Toate aceste activități produc o cantitate de informații care, atunci când sunt puse împreună, creează o formă de artă, o artă a „informațiilor ascunse”. În acest fel, o persoană este redusă la mișcările, la achizițiile sale, la înregistrările în baze de date.

Ca subiect în artă, monitorizarea există de cel puțin 40 de ani. Problema accesibilității unei imagini video, o imagine în timp real sau un loop, era virulentă încă din anii '60 pentru pionierii domeniului precum Andy Warhol, Dan Graham, Bruce Nauman. Privind subiectul în sens mai larg, el poate fi văzut și ca o problemă de veridicitate. De ce suntem fascinați observând imaginile camerelor de supraveghere, chiar dacă acestea sunt naive și simple în comparație cu producțiile studiourilor hollywoodiene? Nașterea acestei fascinații nu este o coincidență; digitalizarea a schimbat statutul spațiului fotografic și cinematografic, tratându-l ca pe o reproducere a realității. Caracterul indicator al acestor imagini s-a pierdut. Putem afirma că o fotografie arată astăzi ceea ce susține că arată? În același timp, avem de-a face cu fenomenul transmiterii în timp real: o structură care promite doar aparent o transmisiune directă a ceea ce se întâmplă în realitate. Această concepție nu corespunde posibilităților tehnologiei digitale de astăzi.

Monitorizarea și protecția datelor reprezintă un subiect politic curent la nivelul UE. Dacă ne oferiți datele dumneavoastră, atunci vă oferim cele mai diverse forme de asigurare. Retorica acestei asigurări este o manevră de șah genială pentru a primi informațiile pentru care deja există o piață.

Bienala Tinerilor Artiști explorează o categorie largă de practici care constituie astăzi arsenalul extins al controlului social. Totuși, ținând cont de rolul central jucat de un model arhitectural în evoluția supravegherii, accentul cade pe relațiile complexe dintre concepție și putere, dintre reprezentare și subiectivitate, dintre informații și opresiune.

Dacă în secolul al XVIII-lea, un desen ar fi putut deveni un model pentru un întreg sistem social, cum pot modifica practicile reprezentationale dominante sistemul actual? Ce se întâmplă, cu alte cuvinte, când regândim Panopticon-ul în lumina transmiterii imaginilor prin infraroșu, amprentă termală sau prin satelit? Care sunt, într-adevăr, consecințele sociologice și politice ale unei culturi de control bazată progresiv pe o logică non-experimentală de strângere și acumulare a informațiilor? În cercetarea practicilor supravegherii în relațiile lor cu schimbările logicii reprezentării, Bienala oferă o expunere a stării artei, bazată pe o gamă completă de modalități de observație - lucrări video, pictură, fotografie, instalații video etc.

ABOUT SURVEILLANCE AND BEING SURVEILLED

MIRJANA PEITLER - CURATOR

In 1785 the philosopher and lawyer Jeremy Bentham, founder of the doctrine of utilitarianism, planned a prison that he termed panopticon. The signature characteristic of this plan was a central tower, from which all prisoners, those in their cells or out of them, could be observed, without those in the tower themselves being subject to scrutiny. Since they could never know for sure whether they were being watched or not, the fact of actual observation was replaced by the possibility of being watched. Bentham assumed that alone the presence of constant surveillance would lead the prisoners from misbehaving. And in order to avoid punishment, they would accept and internalize the “disciplinary eye”.

While long the subject of theoretical and political debate, the panopticon was reintroduced into contemporary philosophical and cultural-sociological discussion in 1975 by the French philosopher Michel Foucault. He saw it as a model of power construction in contemporary surveillance society, what he called a “disciplinary society.” Another French philosopher, Gilles Deleuze more or less continued Foucault’s work. In his essay: “Post-script to the control-societies“ Deleuze combines almost manifest-like the thesis of his colleague into the containment, formulizing the transformations of society from the disciplinary one to the “society of control”:

“In the disciplinary societies one was always starting again (from school to the barracks, from the barracks to the factory), while in the societies of control one is never finished with anything – the corporation, the educational system, the armed services being metastable states coexisting in one and the same modulation, like a universal system of deformation. [...] In the societies of control, on the other hand, what is important is no longer either a signature or a number, but a code: the code is a password, while on the other hand disciplinary societies are regulated by watchwords (as much from the point of view of integration as from that of resistance). The numerical language of control is made of codes that mark access to information, or reject it. We no longer find ourselves dealing with the mass/individual pair. Individuals have become “dividuals,” and masses, samples, data, markets, or “banks”.¹

Further on, Deleuze describes Felix Guattari’s vision of a city „in which each and everyone can leave their flat, their street, their neighborhood with the help of an electronic card, a card that opens certain gates. The card though might not be valid at certain hours. What is of importance are not the barriers themselves but rather the computers that register the position of each person, whether authorized or not.“²

The Austrian prison system appropriated this scary idea in 2006 and began to monitor day release prisoners with the aid of electronically supervised house arrests (electronic monitoring). A GPS location system controls where a lawbreaker can go and when. Since then, monitoring, observing and control became part of our lives too. So, what we face in the everyday life now, are new ways of the self-discipline in the total-transparent, open environment, based on a personal monitoring and punishment. Thus the “liberal control” turns out as voluntary self-control. This is a fusion, a kind of intertwine of disciplinary and control society and sometimes it is very difficult to recognize what is what and who controls whom.

Nevertheless we are long not afraid any more from being watched and from privately organized surveillance. It has even become fashionable, also in the mass media- especially on TV – to become “observed”. “Big Brother” has become popular in many countries. The term once used to describe state of dictatorial regimes changed to something innovative in the sector of entertainment.

The phenomenon of Big Brother was an indication for the change of meaning from the originally alegoric version of the Big Brother after Orwell - as synonym for totalitarian control measures, from which one can never escape - to a completely different one, where people let themselves be controlled with pleasure and fun. That was finally the victory of Big Brother. The people had torn themselves to be part of it. The cynicism of the television broadcast was not to be over-bid. But the interest for the Reality-TV-Shows and similar kind of entertainment decreased and has been replaced by boredom. This collective tired-

1. Gilles Deleuze, L'autre journal, Nr. 1, Mai 1990

2. Ibid.

ness of the Orwellian principle of the control society on one side and the attack from 9/11, have led to the almost unthinking consequences: video surveillance has become normal and now belongs to the infrastructure of the city, rather like street-lights, traffic-lights or zebra crossings. More important than the TV-level of Big Brother was the parallel running of its internet version. The phenomenon has a lot to do with the Webcam culture, thus with real time cameras, which are connected to the internet. The television version has actually been neglected, because it showed mostly a summary of the highlights of the last 24 hours. The event structure does not correspond to the structure of the monitoring. Surveillance, monitoring is more than just an event, and that is the fascinating part of it – it is the emptiness, free time, empty duration, and the time between events.

Rhetoric of Surveillance devoted to the growing presence of control mechanisms in our every-day world. The video surveillance represents huge debt in our rights. And the law also permits citizens to find out where, who records what personal information. Instead of feeling secure, the fact that we can be watched anywhere leaves an impression of insecurity, fear, pessimism or indifference. Do we know whether we are being “purely” observed, or actually recorded? Do we know how long the images are stored, who is “behind the camera”, or what the information will be subsequently used for?

After September 11th, it was expected that the category of the Reality Show suddenly would not have the same attraction as before the attacks – as if the trauma of the exploding World Trade Center would have changed the fascination of such real time images. Real time images are however a form of monitoring images and a monitoring is often, but also not always, real time transmission. Thus this Biennial shapes the question: how do different forms of the monitoring transform our everyday culture? It looks for the vocabulary, in order to understand this development critically.

The other problem is one of the monitoring and “invisible” data control. Precisely this “invisibility” is the problem. All that what one traditionally understands under monitoring and closed circuit television – the images – that “visible” part is failing in the data control. It concerns also, how far one can be controlled in some completely banal daily activities, such as by usage of cash points, credit cards, mobile phones, etc. All these activities produce a quantity of data which, as soon as they are put together, are forming an art of one’s portrait, an art of “datashadow”. In this way one is simply reduced to their movements, purchases, data shade tear.

As a topic in art, monitoring has been occurring for at least forty years. The question about the readability of a video image, a real time picture, or a close circuit loop, was virulent already in the sixties for the pioneers like Andy Warhol, Dan Graham, Bruce Nauman. Viewing this topic broader, it could be also seen as a problem of realism. Why are we fascinated by observing the images of surveillance cams, even if those are primitive and simple, compared with productions of the Hollywood studios? It is not a coincidence that this fascination arises in the moment when the digitalization changed the status of the photographed space and the cinematic space and questions it as a reproduction of reality. The indication character of the images is lost. Does a photo today really show what it maintains to show? At the same time we have the phenomenon of the real time. That is a structure, which only apparently promises a direct transmission of that what is really happening. This conception stands diametrically contrary to the possibilities of the today’s digital technology.

Monitoring and data protection are current political topics EU-wide. If you give us your data, then we offer the most diverse forms of comfort to you. The rhetoric of comfort is a brilliant chess manoeuvre, in order to receive these data, for which a market exists.

The Biennial of Young Artists explores the wide range of practices that today constitutes the extensive arsenal of social control. However, taking its cue from the central role in the genealogy of surveillance played by an architectural model, the focus is on the complex relationships between design and power, between representation and subjectivity, between archives and oppression.

If a drawing could become the pattern for a whole social system of power in the 18th-century, to what comparatively does that system change [if at all] along with shifts in dominant representational practices? What happens, in other words, when we rethink the panopticon in terms of new infrared, thermal or satellite imaging practices? Indeed, what are the sociological and political consequences of a surveillant culture based progressively on completely non-phenomenal logics of data capturing and accumulation? In its investigation of the surveillance practices in their relationship to changing logics of representation, the Biennial offers a state of the art summary, based on a full range of panopticism – video works, paintings, photography, installations etc.

HERMAN ASSELBERGHS





„Viitorul e întunecat și cred că, în ansamblu, acesta este cel mai bun mod în care ni-l putem imagina.” Pornind de la această observație, lucrarea „Altogether” recunoaște în întregime impasul ideologic al erei post-68. Prezența simbolică a steagurilor și a clădirilor istorice, precum și menținerea capitalelor (naționale) ca atare a devenit discutabilă. Proiectate într-un viitor (apropiat), ele apar în cea mai nesigură lumină, iar limbajul cinematografic subliniază acest lucru: fragmentat și asociativ, filmat alb-negru, proiectul redă schițe ale peisajului urban, unele dintre ele înregistrate în mișcare cu o cameră de telefon, în timpul unei plimbări cu mașina prin Bruxelles. Dar ceea ce vedem de fapt este abstracția difuză a unui oraș care dă senzația unui spațiu negativ, al cărui caracter virtual nu se mai regăsește în subtitrare, ci în imaginea însăși. Nu există un discurs, există doar sunet. Avansând spre punctul culminant, filmul conduce la prăbușirea vizibilului, lăsând privitorul „blocat” în interiorul situației curente: pe deplin conștient de viitorul (incert) ce se apropie, neștiind dacă va putea avea vreo putere asupra acestuia.

Auguste Orts/Herman Asselberghs

“On the whole, the future is dark, which is the best thing the future can be, I think.” With this observation as a starting-point, “Altogether” fully acknowledges the ideological impasse of the post 68-era. The symbolic presence of flags and historical buildings and of maintaining (national) capitals as such has become arguable. Projected into the (near) future, they appear in a most uncertain light, and the cinematographic language underlines this: fragmented and associative, shot in black and white, the video shows sketchy images of urban scenery, some of them shot with a moving cell-phone camera on a car ride through Brussels. But what we actually see is a shadowy abstraction of a city which gives the impression of a negative space whose virtual character is no longer theorized using a voice-over, but can be found in the image itself. There is no speech, only sound. Approaching its climax, the film advances towards the collapse of the visible, leaving the viewer “locked in” inside the current situation: fully aware of the (uncertain) future to come, wondering whether he or she will be capable of exerting any influence on it.

Auguste Orts/Herman Asselberghs

“Altogether” (2008)
DVD, mini DV, black & white / color, 15', original English version
an Auguste Orts production coproduced by z33, desire productions
with the support of the Flanders Audiovisual Fund & Vlaamse Gemeenschap-
scommissie with Fairuz (camera), Boris Debackere (sound), Els Viaene (sound
recording), Danai Anesiadou (performance) and Sofie Benoot (production)
original music by David Shea

TEODOR GRAUR



În timpul evenimentelor din Decembrie '89, manifestații au formulat niște slogane, care, strigate pe străzi, aveau rolul de a întâmpina și calma „inamicul”, de a-l determina să treacă de partea revoluționarilor. Bazate pe practica galeriei de pe stadioane, la meciurile de fotbal, aceste îndemnuri electricizau asistența, nelăsând loc la replică. S-a strigat atunci : „Armata e cu noi!”, celor care fuseseră aduși pentru represalii, pe când balanța nu se înclinase încă, definitiv, în favoarea poporului. Formula a avut succes, fiind aplicată, în continuare, la diverse grupuri (de autorități). Nu-mi amintesc dacă printre ele s-a aflat și fosta poliție totalitară – „Miliția populară”, după numele său inițial – instrument de control și intimidare a autorităților comuniste, după modelul sovietic aplicat în toate țările socialiste din Europa de Est; dar e posibil să fi fost.

Mi-am amintit aceste lucruri pe când priveam niște imagini de la începutul anilor '80, din perioada când mă apucasem de fotografie, cu mare entuziasm.

Pe atunci eram foarte interesat de oameni în activitate, de tot ceea ce ar fi putut documenta „o acțiune”. Duminica, în parcurile bucureștene, lumea ieșea la plimbare și se distra atât cât se putea în epocă: adulții se simțeau liberi ca și copiii „dându-se” în lanțuri și călușei, cu barca pe lac, ba chiar și la karting. Chiar și pe vremea când regimul totalitar își înăsprise presiunea și viața devenea tot mai grea – prin lipsuri, restricții și control – oamenii mai găseau momente de destindere, când uitau, pur și simplu, că trăiesc în Europa de Est, în „lagărul socialist”, în România lui Ceaușescu ...

Iată cum se distrau împreună cei controlați cu cei ce reprezentau autoritatea de stat, oamenii obișnuiți și cei în uniformă, civilii și milițienii. În caruselul care se învâрте cu viteză, toți sunt egali, iar figurile lor se amestecă; doar camera foto, setată cu un timp de expunere suficient de scurt, îi poate distinge și individualiza. Imaginea monocromă nu ne dă însă destulă informație pentru identificarea instituției pe care o slujeau acești militari: uniforme erau identice la poliție și armată, distingându-se numai prin culoare. Privitorul actual nu mai poate ști dacă personajele din poză sunt subofițeri de armată în kaki sau de miliție, în albastrul specific, dar acest detaliu nu mai are nici o importanță: și unii și ceilalți erau printre noi, deci erau, într-un anumit fel, „cu noi”. Sintagma are o ambiguitate: desemnează atât niște lucruri ori persoane, care sunt de partea noastră, dar și unele care se află numai printre noi, nu se știe cu ce scop. De altfel, aceasta era realitatea momentului surprins de camera fotografică: acei militari aflați mai degrabă în timpul serviciului, s-au avântat alături de publicul din parcul de distracții, ca orice consumator de divertisment.

Adrenalină și autoritarism! – pare a fi un titlu care se desprinde din această poveste de duminică în imagini, din Bucureștiul deceniului al șaptelea. Dar dacă am fi cunoscut atunci sloganul de la '89 am fi putut intitula aceste fotografii simplu: „MILIȚIA E CU NOI”.

Teodor Graur, februarie 2010



During the events of December 1989, demonstrators came up with slogans which, shouted in the streets, were meant to welcome and calm down the “enemy” and determine him to pass on the side of the revolutionaries. Based on gallery practice in football, these exhortations would galvanize the crowd, leaving it speechless.

“The army is with us” was shouted to those who had been brought for retaliation, when the balance was not turned yet in people’s favour. The slogan was a success and was further applied to several groups (of authorities). I don’t remember if the former communist police was among them – the “popular militia”, as it was initially called – instrument of control and intimidation of the communist authorities inspired by the Soviet model and applied to all Eastern European socialist countries; but it might have been. I remembered these things while looking at some images from the beginning of the ‘80s, when I had enthusiastically taken up photography.

At that time, I was very interested in people who were “doing things”, in everything that could document “an action”. On Sundays, people used to go out for a walk in Bucharest parks and have as much fun as they could at that time: the adults felt free as children, “amusing themselves” in swings and carousels, boating on the lake, or even carting. Even back when the totalitarian regime tightened its pressure and life became harder – with deprivation, restrictions and control –, people could find moments of leisure, by simply forgetting they were living in Eastern Europe, in the “socialist camp”, in Ceaușescu’s Romania ...

This is how they were enjoying themselves together, those under control and those who represented the state authority, ordinary people and those in uniform, civilians and the “militia”. In the spinning carousel they are all on the same position and their faces are diffuse; only the camera set on an adequate exposure time can distinguish and individualize them. Due to the fact that the police and army uniforms were identical, distinguishable only by colour, the monochrome image doesn’t offer sufficient information to identify the institution these soldiers served. The current viewer can no longer say whether the characters in the pictures are non-commissioned army officers in khaki, or the “militia”, in its distinctive blue, but this detail is insignificant: both were among us and, somehow, they were “with us”. The phrase is ambiguous because it designates things and people who are both on our side, but also among us with no specific purpose. As a matter of fact, this is what the camera actually caught: those army officers who were rather during service time, joined the crowd in the park, like any other entertainment consumer.

Excitement and authoritarianism! – seems to be a title that emerges from this pictured Sunday story of the ‘70s Bucharest. Had we known then the slogan from 1989, we could have simply entitled them: “The Militia is with us”.

Teodor Gaur, February 2010

NICU ILFOVEANU





Decupaj de temporalitate suspendată pe un peron din Câmpia Turzii, imaginea face parte din seria „Domestic Pictures”, serie doar aparent „neintenționată” de prelevări automate și poetice. Imaginea lui Nicu Ilfoveanu se joacă aici cu denotația pe care orice fotografie o conține, o vehiculează prin identitatea cu elementul său referent (mai simplu spus prin raportul de asemănare); și în același timp „sur-prinde” impregnarea subiectivă care alcătuiește cea de-a doua piele-peliculă a imaginii. Astfel, fără să fie documentare sau investigație premeditată, „clișeul” devine imagine-situație, imagine-tipologie, imagine-atmosferă. E tocmai tipul acela de imagine despre care Barthes spunea că vorbește în tăcere.

Mica Gherghescu

Cut-up of suspended temporality somewhere on the Câmpia Turzii's railway station platform, the image comes from the “Domestic Pictures” series, an apparently “unintentional” sampling of automatic and poetic pieces. Nicu Ilfoveanu's work plays here with the denotation contained and conveyed by any photograph through the equivalent of its referential other (also called, in a simpler way, resemblance relation); and, at the same time, it “catches” the subjective saturation, spread as a second film-tissue onto the image's surface. As such, without being a premeditated document or investigation, it becomes a situation-image, typological image and effect-image. It is exactly the same type of image that, for Barthes, *spoke in silence*.

Mica Gherghescu

“Câmpia Turzii”, from “Domestic Pictures” series (1995 - 2000)
silvergelatin print, 12 x 16 cm
courtesy of the artist

CHRISTOPH WACHTER

Instalația *WarRoom* constituie o remarcabilă încercare de transpunere în viața reală a premiselor aflate la baza societății informaționale și a cunoașterii – o civilizație socio-umană deschisă, coezivă și auto-formativă.

WarRoom este, de fapt, denumirea centrului de comandă al unei autorități militare, strategice, tactice sau industriale. Ne putem întreba, așadar, cum anume trebuie să arate un centru de comandă care își propune să impună o structură de putere nu pe cale ierarhică, ci acționând în sens invers, prin examinarea matricelor puterii și având ca scop depistarea unor elemente care să conducă apoi la eliminarea acesteia. (...)

Prin intermediul rețelelor digitale avem de-acum la dispoziție modalități directe de a ne exprima părerile, acordul sau dezacordul. Cu toate acestea, nu toți oamenii au acces la platformele și rețelele de comunicare. În cadrul *WarRoom* ne propunem să facilităm stabilirea de noi legături prin punerea la dispoziție a unor terminale de internet și aparatură wireless, pentru a permite cât mai multor oameni conectarea și comunicarea online. Spre deosebire de proiectele sociale, nu ne propunem însă reducerea acestei problematice la cheștiunea strictă a accesului la internet. (...)

WarRoom își propune să-i pună în contact pe cei excluși din societate, pe toți cei nevoiți să trăiască dincolo de dreptul la șanse egale, cei care eludează paradigma „omului productiv”, așa cum este ea stabilită prin prisma producției cognitive și valorice. Prostituatele, oprimații, copiii străzii, zilierii sunt expuși, cu toții, unor atacuri și abuzuri, neavând altceva pe lume decât existența lor fizică, asupra căreia rămân, în consecință, fixați. În plus, cu fiecare nouă legătură, respectiv tentativă de apropiere, ei se trezesc, de regulă, rapid reduși tot la trupurile lor, anume la statutul de obiecte de plăcere sau de muncă.

Scenografia acestui *WarRoom* permite întâlniri de la egal la egal. *WarRoom* își propune stabilirea, în baza unor chestionări pe teme fundamentale, a unui model uman bazat pe concluzii și așteptări. Potențialele misiuni sau chiar bătălii pornite din acest *WarRoom* sunt dedicate în întregime acestui „noi” (anume oamenilor din această țară, ideii de deschidere și de libertate a opiniilor, utopiilor, idealurilor), dar și dorinței de auto-reprezentare și de a putea vorbi în numele propriei persoane ... dincolo de toate cerințele, atribuțiile și fragmentările create de strategiile de putere.

Christoph Wachter & Mathias Jud

The installation *WarRoom* is a remarkable attempt to transpose in life the premises that found the informational and knowledge society – an open, cohesive, and self formative social organization.

WarRoom designates in fact the command center of a military, strategic, tactical or industrial authority. We can therefore ask ourselves what are the prerequisites of a command center that aims to inflict a power structure not hierarchically, but the other way around, by examining the power patterns in the attempt to discover those elements that would later lead to the elimination of power itself. (...)

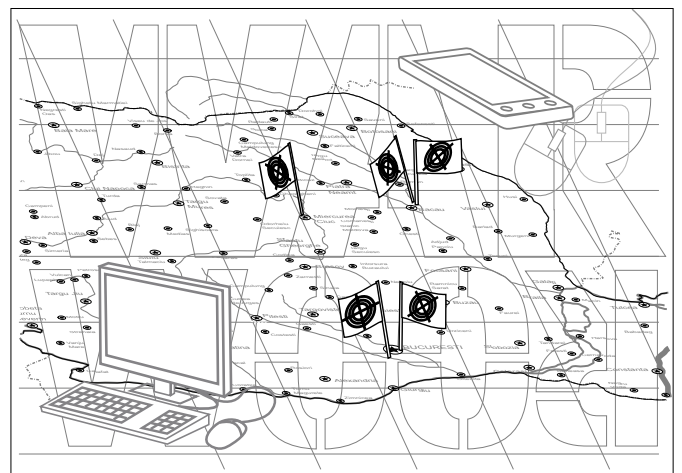
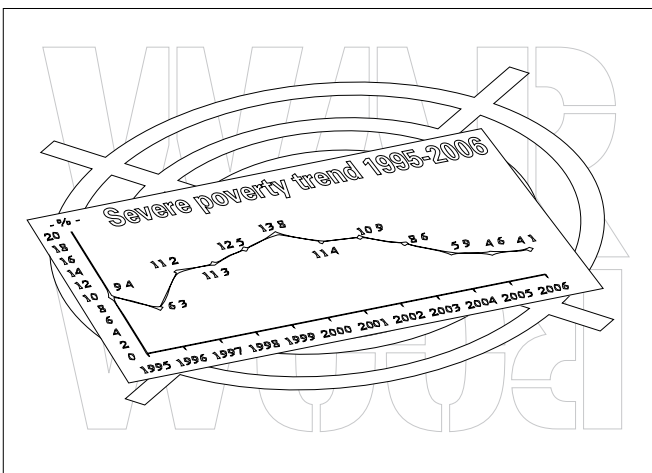
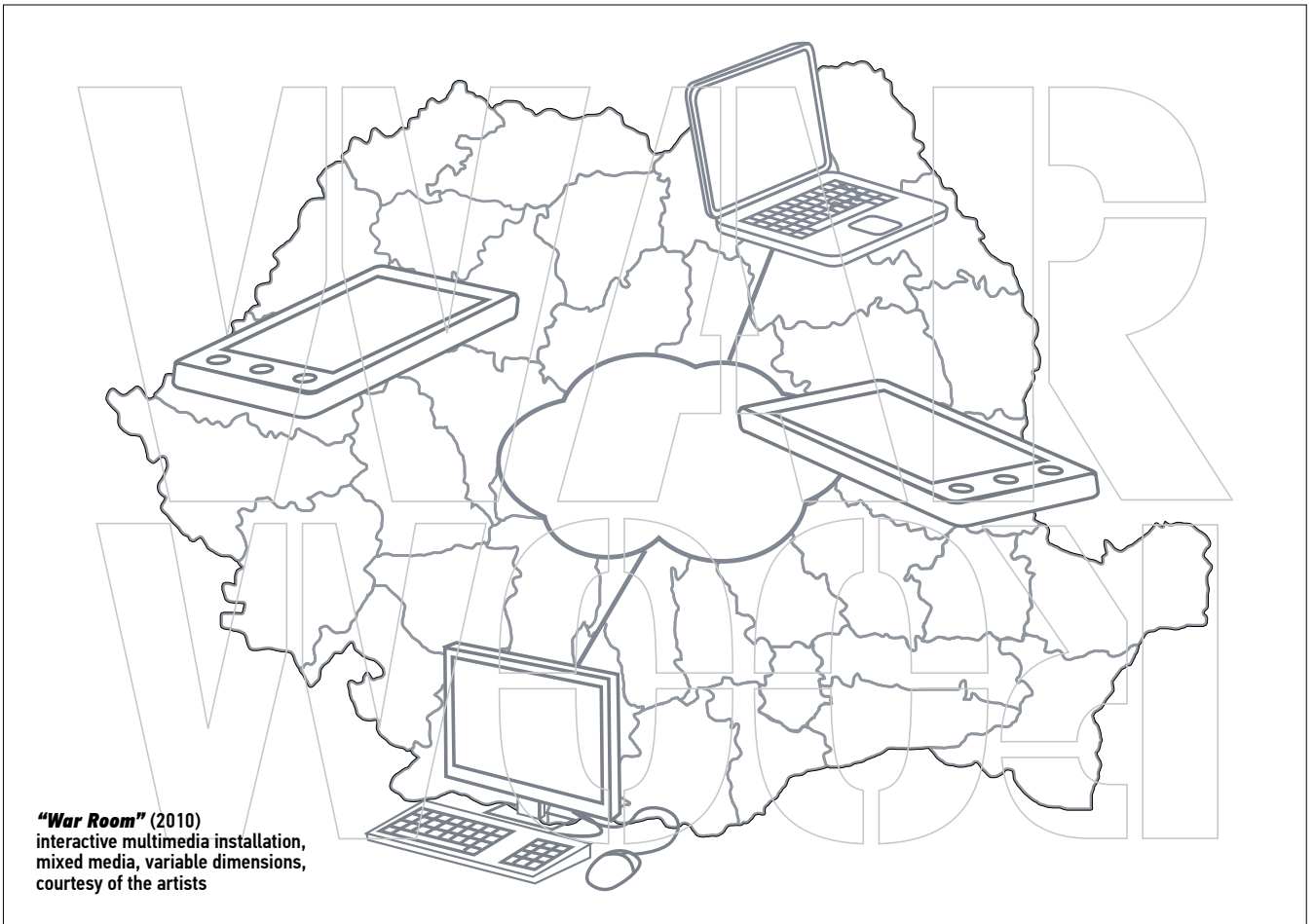
With the help of digital networks, we now benefit from direct ways of expressing our opinions, our approval or disapproval. Nonetheless, not everybody has access to communication platforms and networks. Through *WarRoom* we seek to facilitate the establishment of new connections, by granting internet terminals and wireless equipment that would allow the connection and online communication for more and more persons. Unlike social projects, however, we do not aim to reduce this problem to the sole concern of internet access. (...)

WarRoom seeks to facilitate contact between those banned from society, those who have to live beyond the right to equal opportunities, and those who desist the paradigm of the “production man” as it is set by the standard of cognitive and axiological production. The prostitutes, the oppressed, the homeless, the day laborers, are all exposed to attacks and abuse, owning nothing but their physical existence, which is thus the focus of all their attention. Moreover, each new connection or attempt of contact rapidly reduces them to their bodies, to the status of either pleasure or labor object.

The setting of this *WarRoom* allows meetings from equal positions. Based on the questioning of fundamental themes, *WarRoom* tries to establish a human model set on conclusions and expectations. The potential missions or even fights that this *WarRoom* might generate are fully devoted to this “us” (the people in this country, the idea of opening and freedom of opinion, utopia, ideals), as well as to self representation and speaking for oneself ... beyond all demands, attributions and ruptures created by domination strategies.

Christoph Wachter & Mathias Jud

& MATHIAS JUD



PETER WEIBEL





În 2002, Peter Weibel organiza la ZKM Karlsruhe împreună cu Thomas Y. Levin și Ursula Frohne expoziția reper CTRL [SPACE] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Analizând principiul panoptic din perspectivă lacaniană, el afirma atunci că sub masca ritualurilor de control și a excedentului de vizibilitate securitară se desfășoară complexe mecanisme libidinale. Și dacă ar putea fi imaginată o opoziție veritabilă și fiabilă, aceasta nu poate să existe decât prin confruntarea privirilor, „observând observatorul, supraveghind supraveghetorul, monitorizându-l pe cel care monitorizează.”

Imaginea „Polizei lügt” [Poliția minte] face parte din seria „Anschläge” [Atentate] și documentează un performance din 1971. Ea este exemplară pentru acest domeniu al confruntării privirilor, atât de testat de Weibel în mediul acționist vienez de după 1968, în care confruntarea se lega în mod intim și necesar de gestul exhibit și provocator.

Mica Gherghescu

Together with Thomas Y. Levin and Ursula Frohne, Peter Weibel organized in 2002 at ZKM Karlsruhe the seminal exhibition CTRL [SPACE] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Highly inspired by Lacan’s psychoanalysis, he revealed in his analysis of the Panoptic principle that under the mask of control rituals and exceeding security visibility underlies a complex libidinal mechanism. And if one can imagine a real viable opposition, this cannot operate but by confronting the gaze. “Observing the observer, supervising the supervisor, monitoring the monitor.”

“Polizei lügt” [Police lies], a 1971 performance that Weibel inserted in his “Anschläge” [Attacks] series, is exemplary for this confrontation of the gaze, that Weibel had already tested in the Viennese actionist milieu after 1968, when confrontation was intimately linked with the provocative, exhibited gesture.

Mica Gherghescu

“Polizei lügt”, from the “Anschläge” series (1970/1971)
C-type print, variable dimensions
courtesy of the artist

F A N I Z G U R O

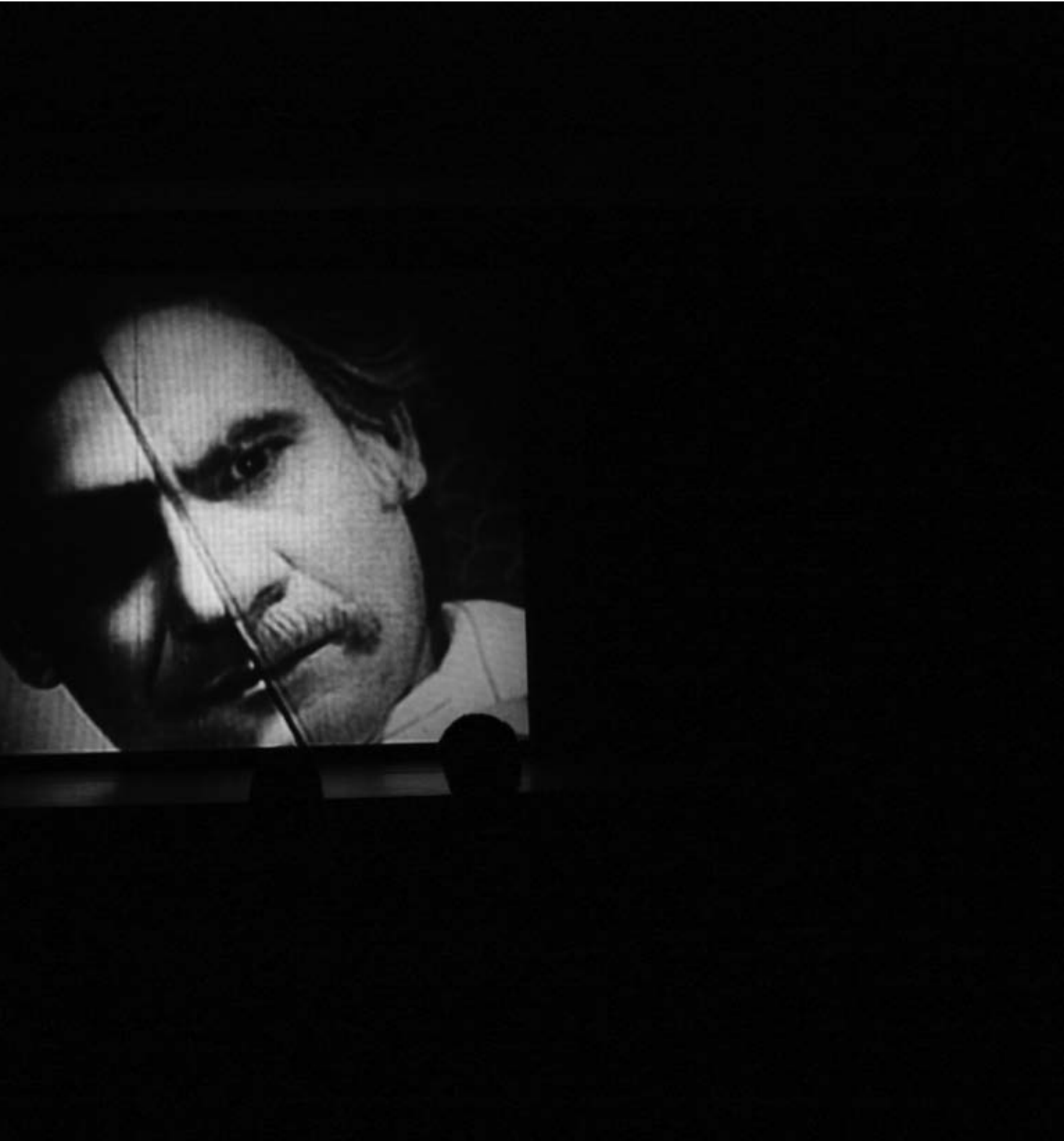
„Broken Threads” este manipularea unui film noir albanez, din anii '70, astfel încât să fie transformat, prin remontaj, în propriul său trailer, având drept coloană sonoră piesa „The Curse of Mill Haven” interpretată de Nick Cave și Bad Seeds de pe albumul Murder Ballads. Proiectul își propune să abordeze fenomenul criminalității și al revoluției, începând cu cea mai veche conspirație iezuită, demonstrând că revoluția nu se rezumă de fapt decât la infamul motto: „Munca mea începe acolo unde se termină a ta”. Din acest motiv, filmul nu a fost digitalizat prin procedeele obișnuite, ci, în schimb, el a fost realizat pe întreaga sa durată cu o minicameră, pentru a respecta conceptul proiectului. Proiectul „Broken Threads” corelează piesa lui Cave cu filmul noir albanez omonim, gravitând în jurul mai multor agenți albanezi, foști colaboratori naziști din timpul celui de-al Doilea Război Mondial, care operau împotriva regimului socialist și care reveniseră pe neașteptate în țara lor pentru a sabota și distruge câteva obiective importante din planurile industriale secrete ale țării. Filmul pune accentul pe relația dintre memorie și actualitate, dintre dușmani vechi și noi, toate reunite într-o poveste de spionaj cu intrigi internaționale și în care, ca de obicei, conspirația eșuează exemplar.

Fani Zguro

“Broken Threads” is the manipulation of a ‘70s Albanian noir movie so as to transform it into its trailer, by collating footage and using as a soundtrack Nick Cave and the Bad Seeds’ “The Curse of Mill Haven”, from the album Murder Ballads. This project aims at tackling the phenomenon of crime and revolution starting from the earliest Jesuit conspiracy, showing revolution is nothing but the infamous motto: *my work starts when yours is done*. For this reason the movie wasn’t digitalized through usual processes, but was instead filmed with a handcam for the whole of its duration, so as to respect the project’s concept. “Broken Threads” elaborates Cave’s track with Albanian noir movie “Broken Threads”, revolving around a bunch of Albanian agents – former Nazi collaborators during WWII – operating against the socialist system, suddenly coming back to their homeland to sabotage and destroy some important objectives in the country’s secret industrial plans. The movie stresses the relationship between memory and actuality, old and new enemies, adding up in a noir spy story showing international plots and conspiracy finally failing, as usual, in the best of ways.

Fani Zguro

"Broken Threads" (2007)
video, sound, 7'05"
courtesy of the artist



CHTO DELAT? (WHAT



O DECLARAȚIE DESPRE POLITICĂ, CUNOAȘTERE ȘI ARTĂ

***Cu ocazia celei de-a cincea aniversări
a Grupului Chto Delat (2008)***

Comentarii de Dmitry Vilensky (DV) & David Riff, 2010

01. PRINCIPII: ORGANIZARE AUTONOMĂ, COLECTIVISM, SOLIDARITATE

Platforma CHTO DELAT reunește artiști, filosofi, sociologi, activiști, dar și oameni interesați de o cercetare critică și independentă, de publicații sau proiecte artistice, pedagogice și activiste. Toate inițiativele platformei sunt organizate conform principiilor de auto-organizare și colectivism. Acestea sunt realizate prin coordonarea politică a grupurilor de lucru – grupuri contemporane asemănătoare sovietelor. Proiectele acestor grupuri alcătuiesc întreaga platformă și sunt strâns legate unul de celălalt. În același timp, însăși existența platformei oferă un context comun în interpretarea proiectelor individuale. De asemenea, suntem ghidați de principiul de solidaritate. Organizăm și susținem rețele mutuale de asistență împreună cu toate grupurile fundamentale care împărtășesc principiile internaționalismului, feminismului și egalității.

DV: Toți au renunțat de multă vreme să se mai preocupe de posibila elaborare a unor reguli exacte pentru organizarea unui colectiv. Rar se mai poate întâlni vreun manifest nou sau vreo declarație. Cultul spontaneității, al reacției și al tacticii – ca respingere a regulilor gata făcute – e la ordinea zilei. Și cu toate acestea, tactica e mai puțin decât o metodă. Doar reunind tactica și strategia poți construi o metodă. De aceea cred că e o bună încercare ca, din când în când, să se mai redacteze și niște declarații.

DR: Dar de ce apare acum această declarație? Cred că marchează un moment important în deplasarea grupului CHTO DELAT de la o instituție colectivă la o contra-instituție. Încercăm să plasăm lucrurile cu care am fost sau nu de acord în ultimii ani într-un context mai amplu, cu noi date componente; încercăm să subliniem o atitudine contra-instituțională foarte diferită de instituțiile

ierarhice și opresive care produc relațiile sociale în mediul artistic contemporan. Scopul unei astfel de atitudini utopice este că ne arată cât de departe putem să mergem pentru a ne realiza visurile de solidaritate. Acesta este, în primul rând, principalul scop al declarațiilor și nu schițarea unor reguli.

DV: Acestea sunt principiile de bază ale structurii platformei – pe care aș putea, de asemenea, să o numesc o structură de lucru ideală, care, din păcate, funcționează diferit în realitate. Problema principală este lipsa de inițiativă colectivă, pasivitatea tot mai ridicată a celor mai mulți dintre participanți. Astfel, în acest moment, platforma reprezintă mai degrabă un spațiu al identificării, un fel de marcă identitară a persoanelor implicate direct și care ocupă o anumită poziție în cadrul ei. De asemenea, sper că în timpul potențialei schimbări a situației politice generale represiv-reacționare spre una progresistă, platforma va putea să joace rolul de declanșator al unui proces diferit și va putea să faciliteze accesul unui număr tot mai mare de membri la instrumentele muncii colective.

02. A CERE (IM)POSIBILUL

În acest moment istoric reacționar, când cerințele potențiale elementare sunt privite ca o imposibilitate romantică, noi rămânem realiști și ne concentrăm asupra lucrurilor simple și accesibile. Trebuie să lăsăm în urmă frustrările prilejuite de eșecurile istorice pentru a repromova idei de stânga și a redescoperi potențialul lor emancipator.

Credem că fiecare persoană are dreptul de a trăi demn. Tot ceea ce trebuie să facem este să găsim în noi forța de a lupta pentru asta. Motivația principală se regăsește în respingerea tuturor formelor de asuprire, de înstrăinare artificială și de exploatare a oamenilor. De aceea, milităm pentru o redistribuire a bogăției produse de oameni și a resurselor naturale care să fie justă și direcționată către asigurarea bunăstării tuturor.

Suntem internaționaliști: cerem recunoașterea egalității oamenilor, indiferent de locul în care trăiesc sau din care provin.

Suntem feminisți: ne poziționăm împotriva tuturor formelor patriarhale, împotriva homofobiei și inegalității de gen.

DV: Acest paragraf asupra principiilor ne ajută să clarificăm câteva aspecte locale ale politicii de stânga într-o situație în care mișcări fundamentale precum internaționalismul și feminismul sau conceptul de egalitate nu pot fi înțelese de la sine. Mă ajută să mă detașez clar de naționalismul de stânga, de anumite organizații tradiționale bazate pe ierarhie și organizarea patriarhală.

Am decis să nu abordăm în această declarație problema centralismului democratic sau posibilitatea reconsiderării sale; este o metodă de acțiune colectivă destul de învechită, dar încă interesantă, combinând principiile participării și reprezentării. Până la un anumit punct, structura noastră se bazează pe

IS TO BE DONE?)

legătura dintre diferite inițiative și poate fi considerată ca un tip de experimentare a acestui principiu.

DR: În opinia mea, termenul „de stânga” este prea insipid. (Im)posibilitatea aflată în joc este tocmai potențialul de emancipare al comunismului în condiții post-comuniste. Atunci, de ce vorbim despre această vagă noțiune de „stânga”? Cred că am optat pentru acest cuvânt nu datorită faptului că sună mai puțin amenințător decât comunism, ci pentru că și ideile liberale de stânga cu privire la organizarea zilei de lucru, la drepturile omului, la asigurările de sănătate sunt astăzi considerate ca irealizabile, iar feminismul și globalizarea au fost însușite de către ideologia noului imperialism. Este foarte important să recuperăm toate aceste momente și să găsim calea de a dovedi că egalitatea de gen și globalizarea sunt posibile doar în contextul unei schimbări mai ample.

03. CAPITALISMUL NU ESTE SINONIMUL UNIVERSALITĂȚII

Capitalul nu este totalizator, iar teza populară conform căreia „nu există nimic în afara capitalului” este falsă. Sarcina intelectualului și a artistului este de a se angaja în demascarea completă a mitului care susține lipsa alternativelor la sistemul capitalist global. Insistăm pe evidență: o lume lipsită de dominația profitului și a exploatarei nu numai că poate fi creată, dar există deja la nivelul micropoliticilor și micro-economiilor relațiilor umane și acțiunilor creative.

Trebuie să dezvăluim acest spațiu de viață și fericire cât mai multor oameni. Devenirea istorică a acestei emancipări economice, politice, intelectuale și creative se concretizează în comunism.

DR: Da. Grupul a hotărât la un moment dat să renunțe la dimensiunea ultra-imanentă a capitalismului contemporan, în care toate acțiunile politice sunt sortite să devină doar o activitate profitabilă economic. Noi respingem atitudinea aceasta de deznădejde, dar revendicăm în același timp cuvântul de „universalitate”. E un cuvânt necesar pentru a putea explica și motiva comunismul azi. Capitalismul, sistemul de producție actual, reprezintă un ansamblu de relații economice și sociale construit pe forme extreme de inegalitate, pe care le exploatează sau pe care le crează artificial. Parcă am asista la o competiție între mai multe forme diferite de capitalism care, în mod miraculos, lucrează împreună pentru a crește productivitatea întregului sistem. Există colțuri ale lumii unde acest ansamblu de caractere atavice prosperă, locuri pe care capitalul global le lasă deoparte numai pentru a le lua în stăpânire mai târziu, sau zone pe care le elaborează, le stabilizează și apoi le abandonează. Odată ce capitalul a început să circule, trebuie să pătrundem în interstițiile procesului, să ne imaginăm și să ne readucem aminte cuvintele lui Marx care spunea că fiecare societate tradițională poartă în pânțele o societate nouă.

DV: Da, acesta a fost cel mai dezbătut punct al discuției noastre

interne și este important să-i urmărim evoluția. Poate ar fi trebuit să vorbim despre o totalitate dialectică de contradicții...

04. DECODIFICAREA COMUNISTĂ A REALITĂȚII CAPITALISTE

Persoana cu adevărat liberă, cea care trăiește în deplinătatea ființei sale, este o persoană deschisă față de numeroase științe și discipline, se raportează critic la sine și la lume. Cu toate acestea, specializarea limitată a cunoștințelor științifice în societatea capitalistă deplasează cunoașterea în serviciul clasei dominante. Cercetarea individuală servește intereselor private, pe când studierea societății, analiză bazată pe exprimare critică, nu este susținută instituțional.

Noi afirmăm că există doar o singură formă de cunoaștere - cea care ne face să înțelegem că menirea ființelor umane este să trăiască libere alături de alte ființe umane. Cunoașterea critică nu ar trebui să fie considerată o marfă, iar răspândirea ei la scară largă - prin cultură și educație - reprezintă scopul fiecărui intelectual și analist cultural. Numim această sinteză de teorie și practică, această cunoaștere a lumii și a evoluției sale: decodificarea comunistă a realității capitaliste.

Să-l cităm din nou pe Marx: „Noi nu spunem lumii: încetați luptele pentru că sunt absurde; vă vom furniza adevăratul slogan al luptei. Noi doar îi arătăm ce înseamnă a lupta cu adevărat pentru un scop, iar conștiința este lucrul pe care lumea trebuie să-l dobândească, chiar și împotriva propriei voințe.” (Scrisoare către Arnold Ruge, septembrie 1843)

DV: Teza potrivit căreia „ceea ce este” există cu necesitate doar pentru că vrem noi să credem că există nu prea are sens pentru acea accepțiune orgolioasă din definiția cuvântului „cunoaștere” prin care se descriu modalități de supunere a conștiinței. În același timp, trebuie să admitem că, pentru moment, cunoașterea presupune existența mai multor discipline, iar noi trebuie să încercăm să atingem perfecțiunea în fiecare dintre ele. Aceasta reprezintă acum cea mai importantă contribuție pe care o putem aduce cauzei emancipării.

Am folosit un citat foarte provocator și foarte important din opera lui Marx care pune în discuție rolul intelectualului și responsabilitatea sa față de cei oprimați. Citatul face trecerea spre paragraful următor care abordează problema avangardei văzută ca o relație între spontaneitatea luptei și poziția factorilor externi care ar trebui să participe la organizarea unei strategii de dezvoltare a conștiinței umane.

DR: Referindu-ne la ultimul citat și la rolul „cunoașterii” pentru emancipare, una dintre problemele și piedicile cele mai mari în vederea unei reevaluări concrete a comunismului este ideea conform căreia cunoașterea revoluționară constă într-o rețetă socială radicală „greșită”, care aplicată la momentul oportun va conduce la un maximum de consecințe devastatoare. Citatul din scrisoarea către Arnold Ruge spune ceva cu totul diferit: in-

telectualul nu trebuie să îndeplinească misiunea prometeică a culturalizării maselor. În schimb, el ar trebui să respecte mișcările interne ale societății, să rămână deseori într-o tăcere îngăduitoare, determinând organic cursul istoriei, articulându-se pe sine în ciuda distorsiunilor ideologice. Marx adaugă faptul că „Mereu există un motiv, deși nu întotdeauna într-o formă rezonabilă”. „Decodificarea comunistă a realității”(o sintagmă inventată de Dziga Vertov) ar însemna descifrarea poveștilor trunchiate despre lupta pentru libertate, explicând nu doar istoria și modul de funcționare a acestor mecanisme de opresiune, ci și ceea ce facem aici și acum pentru a transforma aceste mecanisme în instrumente ale emancipării noastre.

05. ÎNCREDERE ÎN AVANGARDA INTELECTUALĂ ȘI ARTISTICĂ A SECOLULUI AL XX-LEA

Suntem conștienți de importanța ideilor avangardei secolului al XX-lea pentru regândirea și înnoirea tradiției filosofice și politice de stânga. Noi credem că, pentru ca această restaurare să aibă loc, este nevoie de o abordare extrem de deschisă și non-dogmatică ce presupune o receptare critică a ideilor, conceptelor și practicilor formate în afara cadrului doctrinal marxist. Scopul nostru primar este de a recrea legătura între acțiunea politică,



gândirea angajată și inovația artistică.

DV: Mulți oameni văd astăzi avangarda ca pe un lucru discreditat de experiența sovietică în care „dictatura proletariatului” a degenerat destul de repede într-o „dictatură asupra proletariatului”, o măsură totalitară pe care mișcarea anticapitalistă a încercat în mod explicit să o respingă. În ciuda principiilor anti-avangardiste ale „mișcării mișcărilor” (o revoltă organizată atât împotriva vechii stângi staliniste și pretențiilor sale universale de adevăr, cât și împotriva noii drepte neoliberale) credem că o parte din conținutul avangardei este crucial pentru înțelegerea artei contemporane. Propunem o rediscutare a avangardei, dar printr-o lectură diferită a structurii sale: o lectură care plasează potențialul politic al artei nu doar în cadrul autonomiei estetice, ci și în autonomia practicilor politice, depășind astfel câmpul limitat al politicilor aplicate. A gândi relația dintre „artă” și „politică” fără a invoca ideile avangardei ar diminua importanța ambelor domenii; e ca și cum am reduce avangarda doar la o pură inovație adusă în „forma” producției artistice. Astfel, radicalitatea artei nu

poate fi redusă la legătura ei cu imperatiivele sociale sau politice sau la inovațiile stilistice formale, ci poate fi înțeleasă și prin forța sa poetică, prin abilitatea de a pune sub semnul întrebării și de a destabiliza noțiunile de politic, social, cultural și artistic. Avangarda este un coup d'état împotriva istoriei, făcând posibile noi forme de expresie în artă și politică.

Pentru moment, elementele istorice ale esteticii avangardiste compun o nouă structură. Astăzi, putem vorbi de următoarea clasificare:

- a) realismul ca metodă estetică
- b) loialitate față de impulsul revoluționar al avangardei
- c) autonomia ca auto-organizare politică

DR: Gândindu-ne retrospectiv, aceste afirmații cu privire la importanța avangardei par un pic prea vagi. Toată lumea pretinde avangarda ca propria moștenire. Important este să distingem între diferitele pretenții. Distanța nu s-ar reduce doar la chestiunea „forme” (opunând un realism avangardist figurativ unui formalism avangardist abstract), ci ar merge în profunzime, preocupându-se de ideologia modernistă a avangardei ca atare. Cultul iraționalului, tendința artei spre obiectivarea formalistă amestecată cu o relație aproape animistă cu lumea lucrurilor, cultul devalorizării meșteșugului și celebrarea Noului, unde inovația devine un mijloc în sine, toate reprezintă fațete ale modernității pe care le-am putea respinge, valabile nu doar pentru trecut, ci și în vremurile noastre. Ele servesc deseori ca politică autonomă pentru a justifica o viață boemă, iar mai târziu sunt afișate ca alibi social. Poate că cele mai interesante momente ale avangardei sunt cele de întoarcere către modernism, realism sau clasicism revoluționar, atunci când încearcă să capteze o estetică idealistă cu finalitate materialistă, când înțelege întreaga moștenire a artei clasice ca pe un bazin de captare în vederea unei „estetici a rezistenței”. Poate că aceasta este descoperirea capitală a avangardei: arta, nu ca mijloc de autocritică, ci ca autocapturare și favorizare a unei decodificări comuniste a istoriei artei.

06. STRUCTURA DE CLASĂ

Una dintre problemele teoretice fundamentale rămâne definirea structurii de clasă a societății contemporane. Astăzi, într-un moment în care relațiile de muncă se află într-un proces radical de transformare, noțiunea de clasă însăși suferă modificări. Nu mai putem folosi în întregime definițiile anterioare de „proletariat” și „burghezie”; nu ne mai putem baza pe vechile forme de organizare a luptei de eliberare.

Trebuie să continuăm reexaminarea teoriei de clasă luând în considerare dezvoltarea antagonismului dintre muncă și capital și afirmăm că acest antagonism rămâne unul central. Transformarea societății nu a făcut-o să dispară; dimpotrivă, acest antagonism s-a intensificat și, în consecință, trebuie reinterpretat. Ne confruntăm, de asemenea, cu problema regândirii strategiilor și sarcinilor criticului într-o conjunctură în care structura forțelor productive se schimbă.

DR: Problema structurii de clasă în societățile post-socialiste este una foarte dificilă, cu atât mai mult cu cât ne confruntăm

cu sfârșitul unei tranziții importante de la fordismul socialist învechit la o versiune a economiei resurselor post-fordistă, o echilibrare după faza inițială a acumulării. Este clar în schimb că imaginea clasică a muncitorului din fabrică, alb și de sex masculin, care încă domină politica de stânga reprezintă o limitare reacționară. Conduce la formarea unei clientele politice și nu include numeroasele grupuri defavorizate care fac munca socialmente necesară pentru menținerea creșterii productivității capitalismului în condițiile unei economii globale. Structura nu include doar forța de muncă a imigranților, ci și munca domestică neplătită într-o societate în care relațiile de gen tradiționalist-patriarhale sunt reînstituite, alături de sclavia salarială în domeniul serviciilor, masivele „armate de rezervă” formate din consumatori semi-independenți, liber-profesioniști și chiar funcționari publici.. În această complicată alcătuire de clasă, trebuie să ne întrebăm nu doar despre rolul intelectualului, ci și despre cel al elitei intelectuale în general: „capitalul creativ” este reprezentat de o elită urbană privilegiată? Este vorba oare de un potențial „cognitariat” [clasa cunoscătorilor] sau de un „pre-cariat” [clasa dependenților]? Cum putem să fim și „intelectual angajați” și cum putem să evităm să ne autoidealizăm?

07. MISIUNEA ARTEI CONTEMPORANE

Arta contemporană produsă ca bun de consum sau ca divertisment nu este artă. A devenit o simplă bandă rulantă de falsificări și sedative manufacturate pentru divertismentul unei „clase creative” saturate de noutate. Una dintre sarcinile noastre vitale se referă la demascarea actualului sistem de control ideologic și manipulare a oamenilor. Pseudo-creativitatea acestui sistem nu este altceva decât transformarea în marfă nu doar a câștigurilor materiale, ci și a tuturor formelor de viață.

Suntem convinși de faptul că adevărata artă este aceea care dezautomatizează conștiința - întâi pe cea a artistului și apoi pe cea a spectatorului. Arta este deschisă tuturor și nici puterea, nici capitalul nu pot monopoliza „proprietatea” artistică. Un răspuns la persistenta dezbateră asupra autonomiei artei este acela al posibilității artei de a fi produsă independent de instituții, fie ele private sau de stat. Negarea de sine este esențială pentru ca dezvoltarea artei să aibă loc în afara practicilor instituționale.

Ca o formă publică de revelare a potențialului creativ al fiecăruia, locul artei în lupta revoluționară a fost și va fi mereu în miezul evenimentelor, în piețe și în comunități. În astfel de momente, arta ia forma teatrului de stradă, afișelor, graffiti-ului, proiecției în aer liber, poeziei și muzicii. În noua etapă istorică pe care o trăim, misiunea autentică a artistului este de a renova aceste forme de expresie.

DR: Ultimul paragraf al acestei declarații a fost îndelung discutat, deoarece o parte dintre membri Chto Delat l-au considerat prea orientat spre problema „mijloacelor”, ca o excludere a altor forme creative, mai tradiționale și mai puțin „deschise” de autoîmplinire. Totuși, în Rusia, afirmarea artei în spațiul public are o dimensiune suplimentară, în special pentru că astfel de practici au fost marginalizate sau chiar desființate în istoria recentă. Arta

contemporană depinde de inițiativa oligarhilor și a nevestelor lor. Pentru a satisface dorințele hiper-burgheze de reprezentare, artiștii universalizează anumite valori într-o formă provocatoare: adevărul artei este calificat după bunul plac, când ca autonomie în haosul bazarului, când ca heteronomie în puritatea unei băi turcești. Arta contemporană poate să aibă o misiune diferită, în afara instituțiilor burgheze. Un neajuns al acestui text este că, în acest moment crucial, nu admite că arta creează noi practici instituționale atunci când funcționează în afara instituției burgheze, și devine astfel o contra-instituție. Sarcina principală a unei contra-instituții este să se asigure că mijloacele de producție culturală nu cad din nou în mâinile artistului privilegiat (autentic), sau nu participă într-o economie de piață a mărfurilor culturale.

08. CE ROL OCUPĂ ARTA REVOLUȚIONARĂ ÎNTR-UN TIMP REACȚIONAR?

Cu toate că mișcările de masă pentru transformarea societății sunt absente temporar, rolul artei este totuși de partea celor oprimați. Misiunea lor este de a elabora noi forme de înțelegere provocatoare și critică a lumii din perspectiva eliberării colective. Arta nu ar trebuie să existe doar pentru muzee și vânzători, ci și pentru a dezvolta și articula o nouă formă de „senzualitate emancipată”. Ar trebui să devină un instrument de percepere și cunoaștere a lumii în totalitatea contradicțiilor sale.

Muzeele și instituțiile de artă ar trebui să funcționeze ca depozitari și laboratoare de explorare estetică a lumii. Ar trebui, totuși, să le scutim de privatizare, management financiar și subordonarea față de logica populistă a industriei culturale. Ar fi greșit refuzul de a lucra cu instituții culturale sau academice - în ciuda faptului că majoritatea acestor instituții din întreaga lume sunt angajate într-o propagandă flagrantă în favoarea unui cult al mărfurilor și a unei cunoașteri servile. Propaganda politică a tuturor celorlalte forme de vocație umană fie provoacă o respingere dură din partea sistemului, fie cooptarea în propria reprezentare. În același timp, sistemul nu este omogen - este lacom, stupid și dependent. Astăzi, acesta ne permite să folosim instituțiile pentru a ne avansa și promova cunoașterea. Putem populariza aceste cunoștințe fără a permite denaturarea lor. Acesta este motivul pentru care trebuie să stabilim criterii clare în funcție de care să decidem în ce locuri ne putem duce lupta, care proiecte ar trebui boicotate și denunțate, cu cine și în ce condiții putem colabora.

09. PROGRAMUL NOSTRU DE BAZĂ

În situația actuală, propunem comunităților care se autoguvernează să utilizeze următorul program de bază ca ghid:

- Nu permiteți intervenții externe pe măsură ce vă elaborați ideile și vă realizați proiectele. Nu acordați drepturi exclusive de distribuție a lucrărilor voastre. Nu promovați, direct sau indirect, instituțiile puterii în cadrul proiectelor voastre.
- Relațiile economice ar trebui construite într-o manieră politică. Este necesar să cereți în mod colectiv recompensarea corectă și demnă a muncii voastre. Intrând într-o relație de lucru cu

instituțiile puterii, le demonstrați natura capitalistă exploatare.

- Nu luați parte la proiecte a căror rezultate (capital simbolic, valoare adăugată) pot fi folosite pentru scopuri politice care contravin scopurilor interne ale lucrării voastre colective.

- După cum vă dați seama, proiectul vostru ar trebui să vă „desconspire” cât mai puțin munca. În același timp, este necesar să depuneți eforturi în vederea creării unor situații a căror valoare să se manifeste dincolo de limitele concrete ale relațiilor de producție. Acest lucru înseamnă că se impune analiza valorii de utilizare a operei în așa fel încât intențiile instituțiilor puterii de a o transforma într-o valoare de schimb să fie supuse unor presiuni puternice.

- În același timp, insistăm asupra unei critici fără compromisuri și o luptă împotriva tuturor instituțiilor de cultură care își bazează activitatea pe corupție și pe servicii primitive, realizate conform intereselor comerciale, ale statului și ideologiei. Trebuie să-i „mustrăm” în mod constant pe acești cretini și pe acești ticăloși și să le arătăm locul rușinos pe care îl ocupă în istorie. Vom utiliza toate mijloacele pe care le avem la dispoziție pentru a face posibil acest lucru. [...]

10. ASPECTUL LOCAL AL LUPTEI

Cerem, cel puțin, desființarea cenzurii tacite și sfârșitul tuturor formelor de represiune a activității politice și culturale.

Din această cerere rezultă că în Rusia avem nevoie de sprijinul public și al statului pentru proiectele de cercetare socială și pentru practicile de critică de artă, independente de interesele private. Evitând alegerea tradițională între „reformism” și „radicalism” insistăm pe căutarea unei structuri specifice, locale, de cereri și programe de transformare. Pentru început, avem câteva cereri concrete. Fondurile publice pentru sprijinirea cercetării și artei, precum și pentru alte inițiative de bază trebuie distribuite transparent în spațiul public. Acestea ar trebuie, de asemenea, utilizate pentru susținerea lucrărilor al căror scop privește critica dură a instituțiilor puterii contemporane, atât în cultură, cât și în politică. Pe de altă parte, aceste lucruri ar fi posibile doar ca parte a unei transformări sociale radicale care ar submina întregul sistem capitalist autoritar. Pentru a putea crea condițiile acestei transformări, avem nevoie de noi forme de coordonare cu celelalte fronturi de luptă - cu muncitorii, sindicatele, ecologiștii, reprezentantele grupărilor feministe și activiștii anti-autoritate. Trebuie să răspândim modele de auto-educație activistă și să milităm pentru politizarea practicilor artistice și intelectuale. Acestea reprezintă bazele unei viitoare consolidări a stângii și a supremației ideilor noastre în societate.

DV: Acestea sunt cerințele de bază care reflectă condițiile politice curente ale existenței culturii și activismului în Rusia. În același timp, subliniem că o cerere pentru drepturi democratice fundamentale este extrem de importantă în cazul nostru, fiind o condiție prealabilă pentru a merge mai departe. În timpul Revoluției din Februarie 1917, clasa muncitoare și toate categoriile defavorizate puteau în sfârșit să devină principala forță

motrice a acestui tip de cerere tipic burgheză.

De asemenea, vom insista ca, într-un stat democratic doar formal în care cultura este susținută de plătitorii de taxe, toți oamenii care nu votează pentru cei aflați acum la putere (chiar și în Rusia putem uneori vorbi de peste 50 % din electorat) ar trebui să aibă acces la banii publici pentru a-și exprima nevoile politice și culturale.

DR: În realitate, cererile curente ale activiștilor culturali din Rusia sunt chiar mai simple decât cele prezentate. Am putea cere chiar ca statul să înceteze hărțuirea activiștilor, limitându-le acțiunile pentru a-și demonstra autoritatea, și să oprească vinderea tuturor instituțiilor culturale, limitându-se doar la evacuarea lor, dacă este oportun. O altă cerere fundamentală adresată statului și elitei este aceea de a opri sponsorizarea și încurajarea proto-fasciștilor (deveniți între timp adevărați fasciști careucid jurnaliști și activiști) sau a fasciștilor din lumea falsă a artei care câștigă premii și așa mai departe. Recitind secțiunea precedentă, totul pare mai radical ca niciodată : să ceri ca statul să sponsorizeze în mod transparent o artă critică, în condițiile în care același stat tocmai și-a evacuat colecția de artă modernă. Să ceri bani polițiștilor atunci când își fac rondul de control ! Cu adevărat o cerere revoluționară, la fel de radicală ca și realitatea.

11. MUNCITORI CULTURALI – ARTIȘTI, INTELECTUALI, CURATORI ȘI CERCETĂTORI! Uniți-vă cu clasa muncitoare! În ciuda tuturor evenimentelor, aceasta din urmă își continuă lupta pentru libertate și pentru demnitatea ei umană. Numai împreună putem să ne eliberăm de sărăcia vieții cotidiene, de depresie și teamă! Nu există decât o singură lume – și ea va fi cea pe care o construim astăzi!

A DECLARATION ON POLITICS, KNOWLEDGE, AND ART

On the Fifth Anniversary of

the Chto Delat Work Group (2008)

Comments by Dmitry Vilensky (DV) & David Riff (DR) made in 2010

01. OUR PRINCIPLES: SELF-ORGANIZATION, COLLECTIVISM, SOLIDARITY

The Chto Delat platform gathers artists, philosophers, social researchers, activists and others, whose endeavour is the collaborative achievement of critical and independent research, of editorial, artistic, educational and activist projects. All the platform's initiatives are based on the principles of self-organization and collectivism. These principles are put into practice through the political coordination of working groups — the contemporary analogue of the Soviets. Closely coordinated with one another, the projects undertaken by any part of this group are representative for the entire platform.

At the same time, the very existence of the platform creates a common context for interpreting the projects of the individual participants.

Another principle that guides us is solidarity. We thus organize and support mutual assistance networks and grassroots groups that share the principles of internationalism, feminism, and equality.

DV: Everybody has given up long ago bothering over the question of whether it is possible or not to create precise rules for organizing a collective work. It happens less and less to come across a new manifesto or declaration of principles. The cult for spontaneity, reactivity, and tactics — the rejection of ready-made rules — is the common practice. Tactics, however, is something less than method. Only by uniting tactics and strategy can we reach the method. Hence it is a good thing to try one's hand at writing declarations from time to time.

DR: But why this declaration now? I think it marks an important point in Chto Delat's evolution from collective to counter-institution. What we are trying to do is attempt to translate the things we've learned to (dis)agree upon over the last years into a broader context with new components; to outline the principles of counter-institutional behavior as very different from the extremely hierarchical and exploitative institutions producing the social relations of the art world today. The main use of such an admittedly utopian endeavor is arguably that it shows us how far we still have to go in order to accomplish our dreams of solidarity. That is the whole point of writing declarations in the first place — and not the frame of "rules".

DV: These are the basic principles of the platform's structure — I would also call them the ideal structure of work that unfortunately functions differently in reality. The main

problem is the lack of collective initiative, the growing passivity of the most of the participants. So, at the moment, the platform rather works as an identity space; the kind of identity that marks all people who are openly involved within it, at a certain basic position. I also hope that during the possible change of general political situation — from repressive-reactionary towards progressive —, the platform could trigger a different process and a growing number of members with their own tools for collective work.

02. DEMANDING THE (IM)POSSIBLE

At this reactionary historical moment, when possible elementary demands are regarded as a romantic impossibility, we keep our realism and insist on certain simple, intelligible things. We have to move away from the frustrations produced by historical failures to advance leftist ideas and discover anew their emancipatory potential.

Our claim is that everybody is free to live a life of dignity. All we have to do is find the strength within ourselves to fight for it. What motivates us most is the rejection of all forms of oppression, the artificial alienation of people, and exploitation. That is why we stand for a model of fair distribution of the wealth produced by human labor and the exploitation of all natural resources that should be directed towards the common welfare.

We are internationalists: we demand the recognition of all people's equality, no matter where they live or where they come from.

We are feminists: we are against all forms of patriarchy, homophobia, and gender inequality.

DV: Another aspect of this paragraph devoted to principles helps us to better sort out some local aspects of leftist politics, at a time when basic things like internationalism, femi-



nism, and equality do not go without saying. It helps us make a clear break with leftist nationalism and traditional leftist organizations, which are based on hierarchy and patriarchy. One thing we have decided not to tackle in this declaration is the issue of democratic centralism and the possibility of its reconsideration as one of old fashioned but still very interesting method of collective work, combining the principles of participation and representation. The fact that our structure is based on the nexus of different initiatives could be considered, up to a certain extent, an experiment of this principle. DR: In my opinion, the term “leftist” is too wishy-washy. The (im)possibility which is at stake here is the emancipatory potential of communism under post-communist circumstances. So why this vague “leftism”? I guess we opted for using the word not only because it sounds less threatening than communism, but also because even left liberal ideas on the regulation of the workday, basic human rights, health insurance and so on are regarded today as impossibilities, while feminism and internationalism are expropriated by the ideologues of the new imperialism. It is very important to reclaim all these moments and to find the strength for pursuing the idea that true gender equality and internationalism are only possible within the frame of a broader change, for example.

03. CAPITALISM IS NOT A TOTALITY

We believe that capital is not a totality and that the popular thesis according to which “there is nothing outside capital” is false. The task of the intellectual and the artist is to engage in a thoroughgoing process of unmasking the myth that says there are no alternatives to the global capitalist system. We insist on the obvious: a world without the dominion of profit and exploitation not only could be created, but it has always existed in the micro-politics and micro-economies of human relationships and creative labor.

We have to reveal this joyous space of life to the greatest number of people. The historical becoming of this economic, political, intellectual, and creative emancipation is communism.

DR: Yes. The group once agreed to break with the ultra-immanentist totalization of contemporary capitalism, within which all political action is doomed to become just little more than an economically profitable performance. We reject that kind of hopelessness. But at the same time, the word “totality” is something we should claim. We need it to explain and motivate the notion of communism nowadays. Capitalism, the current mode of production, is the ensemble of economic and social relations spread out across extreme inequalities, which it exploits or even creates artificially. As if we saw many different species of capitalism competing with one another, and miraculously working together to raise the productivity of the system as a whole. At the same time, there are nooks and crannies where atavisms thrive, places that global capital leaves aside, only to capture them later on, or

areas it develops, fixes, and abandons. Once capital flees, we need to work in these “interstices” to re-imagine what Marx meant when saying that every old society is pregnant with a new one.

DV: Yes, it was the most argued point in our internal discussion and it is important to follow its development. Perhaps we should have spoken of a dialectical totality of contradictions ...

04. THE COMMUNIST DECODING OF CAPITALIST REALITY

The person who is genuinely free, who lives in the fullness of his/her being, is a person who is alive to various sciences and disciplines, who critically examines him/herself and the world. However, the narrow specialization of scientific knowledge in capitalist society places knowledge at the service of the dominant class. Individual research serves private interests, while research of society, which is based on the universality of critical utterance, is not institutionally supported.

We state that there is only one form of knowledge— the knowledge that enables the discovery of the human calling: to be free along with other human beings. Critical knowledge should not be a commodity, and its maximally widespread distribution — enlightenment and education — is the quest of each intellectual and cultural worker. This synthesis of theory and practice, of knowledge on the world and its transformation, is what we call the communist decoding of capitalist reality.

We repeat along with Marx: “We do not say to the world: Cease your struggles, they are foolish; we will give you the true slogan of struggle. We merely show the world what it is really fighting for, and consciousness is something that it has to acquire, even if it does not want to.” (Letter to Arnold Ruge, September 1843.)

DV: The thesis that what is there is there because we believe it to be, hardly makes any sense for the proud use of the word knowledge to describe methods for enslaving consciousness. At the same time we should acknowledge that, for the time being, knowledge consists of many disciplines and that we must try to achieve perfection in any of them. This is the most we can contribute at this moment to the cause of emancipation.

We chose a very provocative quote from Marx, which we consider very important because it challenges the role of the intellectual and his/her responsibility for the oppressed. This quote brings us to the next paragraph which tackles the issue of the avant-garde as a relation between spontaneity of struggles and the position of external agencies supposed to put up a strategy that would develop human consciousness.

DR: Regarding the last quote and the role of “knowledge” for emancipation. One of the biggest problems and challenges of any meaningful re-evaluation of communism is the idea that revolutionary knowledge consists of the “wrong” radical

social recipe to be applied at the right time, leading to a climax of murderous consequences. The quote from the letter to Arnold Ruge says something very different: the intellectual does not have some Promethean mission to fulfill, in order to enlighten the masses. Instead, she/he should respect the struggles within the society, often compliantly silent, organically determining the course of history, articulating him/herself through extreme ideological distortions. “Reason always exists, though not always in a reasonable form,” Marx says in the next sentence. The “communist decoding of reality” (a term invented by Dziga Vertov) would mean deciphering these garbled histories of struggle for human freedom; not just explaining the workings and histories of the current mechanisms of oppression, but what we are already doing here and now to turn these very mechanisms into instruments for our emancipation.



05. FAITHFULNESS TO THE INTELLECTUAL AND ARTISTIC AVANT-GARDES OF THE TWENTIETH CENTURY

We recognize the importance of twentieth-century avant-garde approach for the rethinking and renewal of the leftist philosophical and political tradition. We believe that what we need for this renewal to happen is a maximally open, non-dogmatic approach that presupposes a critical reception of ideas, concepts, and practices created outside the framework of doctrinal Marxism. Our urgent task is to reconnect political action, engaged thought, and artistic innovation.

DV: However, many people today see the avant-garde as something that has been discredited by the Soviet experience, where the “dictatorship of the proletariat” rapidly degenerated into a “dictatorship over the proletariat”, a totalitarian situation the anti-capitalist movement has explicitly sought to reject. But despite the anti-vanguardist principles of the “movement of movements” – which should be considered as much a rebellion against the old Stalinist left and its universal claims to truth as it is against the neo-liberal new right –, we believe that some of the essential content of the avant-garde is crucial for understanding contemporary art. What we are proposing is the return towards a discussion of the avant-garde but through a different reading of its composition: a reading which not only locates the political

potential of art within the autonomy of the aesthetic experience, but also within the autonomy of political practices which overcome the limited field of applied politics. We argue that conceiving the “political” elements in art without any commitment to the ideas of the avant-garde would diminish both concepts just as much as conceiving the avant-garde as pure innovation within the “form” of art production alone. Therefore, the radicalism of art cannot be reduced to its connection to social or political imperatives nor to formal stylistic innovation, but it should also be understood through its poetic force; its ability to question and destabilize the very notions of “political”, “social”, “cultural” and “artistic”. The avant-garde is a *coup d’ état* against history, rendering new possibilities visible in both art and politics.

At the moment, the historical components of the avant-garde aesthetics now fall into place in a new composition. Today, we could claim the following taxonomy:

- a) realism as an aesthetic method;
- b) fidelity toward the revolutionary impulse of the avant-garde;
- c) autonomy as political self-organization.

DR: The stress on the avant-garde’s importance seems a little vague in retrospect. Everyone claims the avant-garde as his/her own legacy. It is important to differentiate these claims against other claims. One such difference would not just lie in the surface of form (for a figurative avant-garde realism, against an abstract avant-garde formalism), but would rather go deeper, concerning the modernist ideology of the avant-garde as such. The cult of irrationality, the arts’ tendency toward formalist objectification mixed with a nearly animist relation to the world of things, the cult for art’s lack of skills, and the celebration of the New, where innovation becomes a means to itself: these are instances of modernism that we might reject both historically and in our own time. They often serve as an autonomous politics of Bohemia, later exhibited as a social alibi. Maybe the most interesting moments of the avant-garde are the returns to modernism, to realism, to revolutionary classicism, its attempts to capture idealist aesthetics for materialist goals, its understanding of the entire legacy of classical art as the watershed for “aesthetics of resistance.” Maybe this is the most important discovery of the avant-garde: art as a means of capturing itself by effecting the communist decoding of art history, not as a critique of itself.

06. CLASS STRUCTURE

One of the basic theoretical problems still remains the definition of contemporary society’s class structure. At the moment, when labor relations are in a process of radical transformation, the very notion of class is changing as well. We can no longer wholly rely on the previous definitions of proletariat and bourgeoisie, or on old forms of organizing the struggle for liberation.

We believe in the continuous re-examination of class theory by considering the contemporary development of the antagonism between labor and capital. We believe this antagonism remains central. The transformation of society has not led to its disappearance; on the contrary, this antagonism has only been amplified and therefore it requires a new interpretation. We also face the question of rethinking the strategies and tasks of the critical intellectual in a conjuncture where the configuration of productive forces is changing.

DR: The question of class composition in post-socialist societies is a very difficult one, especially because we are now experiencing the tail end of a momentous transition from obsolete socialist Fordism to some version of post-Fordist resource economy, a normalization phase after the primitive accumulation. However, one thing that is already very clear is that the classical image of the white male factory worker, still dominant in leftist politics, is a reactionary limitation. It leads to political clientele and it does not include many disenfranchised groups that do the labor which is socially necessary to keep capitalism's productivity growing under the conditions of the global economy. This would not just include migrant labor, but also unpaid domestic work within a society where traditionalist patriarchal gender relations are being re-instituted, wage slavery is being used in private industries, massive "reserve armies" of semi-employed consumers, freelancers, and even office clerks are being created ... Within this puzzling class structure, we should question the role of the intellectual and the entire intelligentsia: is it the privileged urban elite that represents "creative capital", is it a potential "cognitariat" or "precarariat"? How can we avoid idealizing ourselves while posing this question as "engaged intellectuals"?

07. THE TASKS OF CONTEMPORARY ART

Contemporary art that is produced as a commodity or a form of entertainment is not art. It has become the conveyor-belt manufacture of counterfeits and narcotics for the enjoyment of a "creative class" which is sated with novelty. One of our most vital tasks today is to unmask the current system of ideological control and mass manipulation. The so-called creativity of this particular system is nothing more than the very commodification of their labor fruition, of all their ways of life.

We are convinced that genuine art de-automates consciousness— first the artist's, then the viewer's. Given art's openness to the wide public, neither power nor capital could have a monopoly on art. One answer to the everlasting debate over art's autonomy regards the possibility of independent production of art institutions, whether state owned or private. Self-negation is essential, for the development of art takes place outside institutional practices.

As a public form of unfolding individual creative potential, the place of art during revolutionary struggles has always been

and will always be in the very heart of events, on the squares and in the communes. In such cases, art takes the form of street theater, posters, actions, graffiti, grassroots cinema, poetry, and music. At this new historical stage, a genuine artist's task is to renew these expression forms.

DR: The last paragraph of this part of the declaration was long debated on. Some members of Chto Delat considered it too media-specific: an exclusion of more traditional, less "open" forms of creative self-fulfillment. However, the assertion of art in Russian public space has opened a new dimension, precisely because such practices have been minimized or even abolished under the current conditions. Contemporary art depends on the initiatives of oligarchs and their wives. In order to meet this hyper-bourgeois appetite for representation, artists tend to universalize certain values into certain sensual forms: the truth of art is proclaimed as the autonomy in the great bazaar and as the heteronomy in its adjacent Turkish bath. One could juxtapose this to a different task for contemporary art, one working outside the bourgeois institutions. A shortcoming of this text is that it does not admit – not even at this crucial point –, that art creates new institutional practices when operating outside the bourgeois institutions, thus becoming a counter-institution. Counter-institutions face one central task: to ensure that the means of cultural production shall not fall back into the hands of the privileged (genuine) artists, or participate in a market economy of cultural commodities.

08. WHAT IS THE PURPOSE OF REVOLUTIONARY ART IN TIMES OF REACTION?

Although mass movements supporting social transformation are temporarily absent, the purpose of art is nevertheless to be on the side of the oppressed. Its central goal should be to create new forms for the sensual and critical apprehension of the world from a collective liberation perspective. Art should not exist for museums and dealers; it should develop and articulate new modes of "emancipated sensuality." It should become an instrument for seeing and knowing the world in the totality of its contradictions.

Museums and art institutions should function as depositories and laboratories for the aesthetic exploration of the world. We should, however, keep them safe from privatization, capitalization, or subordination to the populist logic of the culture industry. That is why would consider it wrong to refuse any kind of work with cultural and academic institutions. Still, most of these institutions all around the world are engaged in flagrant propaganda of commodity fetishism and servile knowledge. The political propaganda of all other forms of human calling is either harshly rejected by the system or turned into a spectacle by the very system. The system itself is not homogeneous – it is greedy, it is stupid and dependent. This now leaves us room for using the same institutions in order to advance and promote our own knowledge. We have

the chance to bring this knowledge to a wide audience without succumbing to its distortion.

That is why we need to develop clear criteria for deciding in which venues we can conduct our struggle, which projects should be boycotted and denounced, with whom and under what conditions we collaborate.

09. OUR BASIC PROGRAM

Under the current circumstances, we propose that self-governed collectives shall use the following basic program as their guide:

- Don't allow external factors to interfere while developing your ideas and accomplishing your projects. Don't give away exclusive distribution rights for your work. Don't directly or indirectly advertise the institutions of power and capital used for your projects.

- Economic relations must be politically built. You need to collectively demand your labor should be fairly and worthily compensated. By getting into a work relation with the institutions of power, you demonstrate their capitalistic, exploitative nature.

- Don't take part in projects whose results (symbolic capital, surplus value) might be used for political ends that contradict the internal tasks of your collective's work.

- While developing your project, you should try to make your work as "non-transparent" as possible. At the same time, you should strive to create situations whose meaning could only be fully manifested outside the narrow frame of concrete production relations. This means you should construe the use value of the work in such a way that institutions of power will be hard pressed when trying to convert it into exchange value.

At the same time, we keep advocating uncompromising critique of struggle against all cultural institutions that build their work on corruption and primitive servicing according to commercial interests, against state, and ideology. We must constantly "slap" these dimwits and prostitutes "on the wrist" and expose their shameful place in history. We will use all the means at our disposal to make this happen.

DV: The most important and practical case of the implementation of these ideas (see in appendix) – "We are not off!" (see below)

10. THE LOCAL ASPECT OF THE STRUGGLE

The least we demand is the abolition of tacit censorship and the ending of all repression of political and cultural activity. Consequently, what we need in Russia is public support for social research projects and critical art practices, independent of any private interest. Avoiding the predicament of "reformism" versus "radicalism," we act for the reach of a specific, local configuration of demands and transformational programs.

For a start, we demand a few concrete things. Public funds should be transparently distributed for the support of research

and art in public space, as well for grassroots initiatives. They should also support work that harshly criticizes contemporary institutions of power, both cultural and political. On the other hand, this is possible only during radical social transformation that would undermine the entire system of authoritarian capitalism. In order to foster proper conditions for this kind of transformation, we need new forms of coordination with all the other struggling fronts – workers, trade unions, environmentalists, feminists, anti-authoritarian activists. We have to disseminate models of activist self-education and politicization of artistic and intellectual practices. These are the bases for a future broader consolidation of leftism and for the hegemony of our ideas in society.

DV: These are some basic demands that reflect the present political environment of culture and activism in Russia. At the same time, we emphasize that the demand for basic democratic rights is urgent in our situation, for it is just a prerequisite for further steps. Just like the Revolution in February 1917, when the working class and all oppressed people eventually became the main driving force of this typical bourgeois demand.

We also stress on the fact that in formally democratic states, where culture is supported by the tax payers, all those who do not vote for the current power (in Russia, it is sometimes the case for more than 50% of the population) should also have access to public money to express their cultural and political needs.

DR: In reality, the current demands of cultural activists in Russia are even more basic than this. We could demand the state stopped harassing art activists and framing them to reinforce their power. We could also demand the state stopped selling out all cultural institutions and just simply evict them when necessary. Another basic demand could be for the state and the elite to stop sponsoring or encouraging proto-fascists, who become real fascists, murdering journalists and activists, or fake art world fascists who win art prizes, and so on. Re-reading the previous section, it all sounds more radical than ever: to ask for transparent state sponsorship for critical art from a state that has just evicted its own 20th century art collection. To ask the militia, when they round you up on mayday for money! A truly revolutionary demand, as radical as reality itself.

11. CULTURAL WORKERS – ARTISTS, INTELLECTUALS, CURATORS, AND RESEARCHERS!

Unite with all working people! Despite everything, they continue their struggle for freedom and human dignity. Only together can we free ourselves from the poverty of everyday life, from depression, and fear. There is only one world — and it will be what we make it today!

Chto Delat

MARIA LUIZA ALECSANDRU



Proiectul „CCTeVezi” a fost realizat în 2008, în Timișoara, într-un context în care, în România, sistemele de supraveghere cu circuit închis CCTV au început să fie din ce în ce mai prezente în spațiul public, creând astfel fie un sentiment de siguranță, fie de paranoia, în funcție de experiențele personale ale fiecăruia și de modul în care ne raportăm la ideea de securitate/autoritate. Proiectul este un continuu *work-in-progress* care poate fi derulat în orice spațiu public.

Camera sau, mai precis, ochiul din spatele ei, își asumă nevoia de voyeurism și, simultan, nevoia de a controla realitatea înconjurătoare. Cum oare putem defini altfel supravegherea publică, dacă nu ca pe un amestec de voyeurism și control?

Spre deosebire de sora sa – camera de supraveghere – camera fotografică sau video, după caz, își subminează propria funcție, în primul rând prin locul pe care și-l alege pentru a supraveghea, făcând-o posibilă țintă a unui alt sistem de supraveghere sau a unui alt voyeur.

Conceptul de sistem de supraveghere este la rândul său subminat prin derizoriul finalității gestului. Voyeur-ul din spatele camerei ține mereu să se autodeconspire în final, ca în imaginile difuzate la „camera ascunsă” în care cel filmat arată cu degetul spre cel care filmează. (...)

Maria Luiza Alecsandru

“CCTeVezi” (2008)
C-type print, 40 x 50 cm
courtesy of the artist



The project “CCTeVezi” was created in 2008 in Timișoara, when closed-circuit television surveillance cameras began to be increasingly present in the Romanian public space, thus creating a feeling of either security or paranoia depending on one’s personal experiences and the way one relates to the idea of security/authority.

The project is an ongoing work-in-progress that can be deployed in any public space.

The camera or, better said, the eye behind it, simultaneously assumes its need for voyeurism and for controlling the surrounding reality. For how should we define public surveillance, if not as a mixture of voyeurism and control?

Unlike its sister – the surveillance camera – the photo or the video camera undermines its own role, primarily through the location it chooses to monitor and which makes it, just as easily, a virtual target of another surveillance system or of another voyeur.

The concept of surveillance system is in its turn undermined by the futility of the gesture. The final goal of the voyeur behind the camera is to unveil himself, like in the images on candid camera when one points to the one who is filming. (...)

Maria Luiza Alecsandru

ELENA CIOBANU

25 aprilie 2008

Am ajuns în Londra, metropola cea mai populată din Uniunea Europeană, având peste 7 milioane de locuitori. Primul lucru pe care l-am observat au fost anunțurile de la metrou: în cazul în care văd ceva suspect, trebuie să apelez un număr gratuit; anunțuri peste anunțuri.

Lucrurile care îmi rămân în minte sunt crimă, atacuri și vigilența cerută locuitorilor Londrei. După aceea, când încep să merg prin oraș, spirala terorii se înrăutățește. Peste tot sunt camere, anunțuri scrise ce avertizează trecătorii că sunt permanent supravegheați, avertismente legate de presiunile pe care infrațiunile le exercită asupra orașului, de măsurile necesare pe care trebuie să le ia fiecare locuitor în parte, de responsabilitatea pe care fiecare trebuie să și-o asume, de interdicții. Am senzația

că trăiesc în cel mai periculos loc de pe pământ, dar sunt sigură că asta este departe de a fi adevărat. Am început să îmi pun întrebări cu privire la veridicitatea acestui presupus pericol și la necesitatea acestor reacții vehemente.

Îmi trece prin minte ideea Panopticon-ului lui Foucault (locul de unde totul poate fi observat), ca un model de a obține puterea într-o „societate disciplinară”. Individul nu știe când sau dacă este supravegheat, dar trebuie să presupună tot timpul că este. Ce determinare puternică!

Încep să mă gândesc la un experiment, la acela de a deveni cetățeanul paranoic de vigilent, care sunt constrâns să devin, de a fi atât în fața, cât și în spatele camerelor.

Elena Ciobanu



25 April 2008

I have arrived in London, the most populous municipality in the European Union, with a population of over 7,000,000 people. First thing I notice the announcements from the tube: if I see anything suspicious I am to call a free number. Still at the tube, announcements all over.

The things that stay in my mind: crime, assaults, and vigilance required from the people of London. Later, as I begin walking through the city, the terror spiral just gets worst. There are cameras all over, written announcements warning the passers-by they are constantly under surveillance, notices about the pressure crime exercises on the city, about the necessary measures that must be taken by each inhabitant, about the responsibility one must

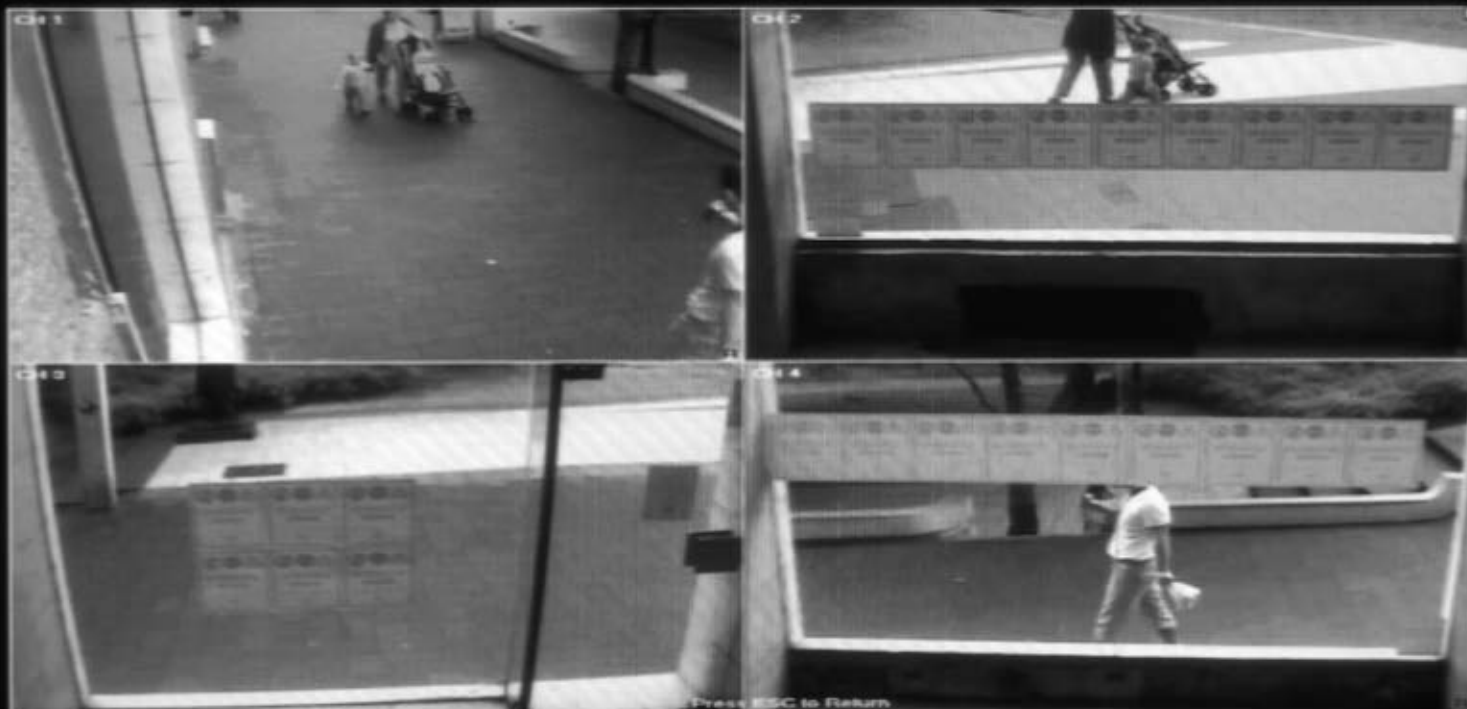
assume, and about interdictions. I feel like living in the most dangerous place on earth, but I'm sure that's far from being true. I start to wonder about the reality of this presumed danger, about the necessity of these virulent reactions. The idea of Foucault's Panopticon (the place from where everything can be seen) – as a model of gaining power in a 'disciplinary society' – crosses my mind. The individual does not know when and if he's under surveillance, but he has to presume at all times that he is. What a powerful determinant! I begin to think of an experiment, about becoming the paranoid-vigilant citizen I am urged to be, about being both in front and behind the cameras.

Elena Ciobanu



"Sleepwalking into a surveillance society" (2008)
photoinstallation, variable dimensions,
courtesy of the artist

d i S T R U K T U R A



„Here and There” (2009/2010)
multimedia site-specific installation,
variable dimensions,
courtesy of the artists

„Here and There” este o intervenție artistică care ocupă atât spațiul public, cât și pe cel al galeriei, legate prin conexiunea wireless de internet.

Pentru ediția a patra a Bienalei Tinerilor Artiști, București, 2010 vom aplica ideea supravegherii video într-un spațiu aflat undeva în oraș (preferabil un loc intens circulat de oameni), în timp ce filmul va rula live în spațiul expoziției, cu ajutorul unei conexiuni de Internet wireless.

Această lucrare se corelează cu tema Bienalei în ceea ce privește activarea tehnicilor de control și a formelor de supraveghere video. Noi utilizăm astfel de instrumente polițienești ca unelte de analiză și discuție asupra aspectelor jocului de putere.

În acest caz, camerele de supraveghere sunt folosite pentru a

delimita și a scoate în relief un anumit spațiu. Astfel, acel spațiu devine un centru al atenției și acțiunii unde participanții pot să-și asume un dublu rol. Primul rol este al protagonistului, a celui care se află în acel spațiu determinat și atrage atenția asupra sa, care „devine vizibil”, pe când celălalt rol este al unui observator neidentificat, protejat, cu un anumit grad de control și putere. Acestea sunt rolurile observatorului și al celui care este observat. Mulți dintre noi își asumă ambele roluri din când în când.

Ca intervenție artistică, proiectul devine o formă inversată de supraveghere, o activitate desfășurată de cei care sunt în general subiectul ei, și mai exact, o formă de subveghere ca o înregistrare a comunității nu în scopul precis al unui plan politic. Din moment ce „subvegherea” se referă la aducerea camerei sau a

altui instrument de observație la nivel uman, noi facem posibilă supravegherea oricui, astfel încât oamenii obișnuiți să fie cei care privesc, mai degrabă decât autoritățile.

Aici avem în vedere concluzia unora dintre teoriile subvegherii și anume aceea că „noi” suntem Big Brother și nu „ei”. Cu ajutorul celor mai recente progrese tehnologice, aceste sisteme de urmărire și înregistrare au devenit accesibile tuturor pe telefoanele noastre mobile, pe camere video sau computere, determinându-ne să le facem jocul. Motivul pentru care subvegherea este o preocupare atât de mare este că aceasta nu este controlată și nu există modalități transparente evidente că ar putea fi adusă sub control.

Pe de o parte, un obiect aflat sub supraveghere într-un spațiu public va scoate în evidență problema unei „supravegheri endemice” și mentalitatea de după 11 septembrie 2001. Supravegherea ca stare artistică este tot mai des folosită în multe împrejurări de zi cu zi: de poliția locală și în afaceri, în bănci, școli

și magazine. Fiecare mișcare ne poate fi prinsă de camere, fie că suntem la cumpărături într-un magazin alimentar sau conducem pe autostradă. Susținătorii spun că vom fi în siguranță, dar totuși cu ce preț? Se pare că cel mai eficient sistem de producție capitalist este de fapt un stat polițienesc de tip comunist, fortificat prin tehnologii americane de tip „homeland security” și pătruns de o retorică de genul „război împotriva terorii”. Discuțiile cu privire la cele mai recente tehnologii de urmărire și rapoarte asupra metodelor de a păstra siguranța cetățenilor ne transformă în „sommambuli într-o societate a supravegherii”, fără niciun fel de intimitate sub ochiul mereu deschis al statului.

Pe de altă parte, înțelegând existența oportunității de a-și asuma rolul de observator, ne va fi foarte greu să refuzăm continuarea tentativei de a urmări de la distanță cu sentimentul de putere și control pe care îl oferă. O schimbare de roluri și o transformare în „urmăritor”.

diSTRUKTURA

„Here and There” is an artistic intervention which occupies both public and gallery space and is linked with wireless internet connection.

For the purpose of the fourth edition of the Young Artists' Biennial Bucharest 2010 we would realize the idea of video surveillance in a montage space set somewhere in the city (preferably in a location with high circulation of people), while the footage would be played live in the main exhibition space of the Biennial using wireless internet connection. This work correlates with the theme of the Biennial in terms of activating the techniques of control and forms of video surveillance. We use such policing instruments as a work tool for analysis and discussion on the forms of the power game.

In this case surveillance cameras are used in order to separate and emphasize certain space. In this way that place becomes a place of great attention and action where the participants are able to assume double role. One is to be a protagonist, to exist in that determined space and thus draw attention to oneself, “to become visible”, while the other role is a role of the observer who remains unidentified, protected, with a certain amount of control and power. Those are the roles of the observer and the observed. Many of us take both of these roles from time to time.

As an artistic intervention it becomes a form of inverse surveillance as an activity undertaken by those who are generally the subject of surveillance, and to be precise, a form of sousveillance as a community-based recording without necessarily involving any specific political agenda. Since “sousveillance” denotes bringing the camera or other means of observation down to human level, we are making

the surveillance available to everyone so that ordinary people can watch, rather than higher authorities.

Here we're approaching the conclusion of some of the sousveillance theories saying that Big Brother is “us”, not “them”. With the latest technological advances these tracking and recording systems became accessible to all of us within our mobile phones, cameras and computers, making us play their game. The reason sousveillance is such a concern is that it is not under control and there are no transparently obvious ways it could be brought under control.

On one hand, an object under surveillance in public place will emphasize the issue of “endemic surveillance” and post 9/11 mentality. State-of-the-art surveillance is increasingly being used in more every-day settings. By local police and businesses. In banks, schools and stores. Our every move could be captured by cameras, whether we're shopping in the grocery store or driving on the freeway. Proponents say it will keep us safe, but at what cost? It turns out that the most efficient delivery system for capitalism is actually a communist-style police state, fortified with American “homeland security” technologies, pumped up with “war on terror” rhetoric. Discussing on latest people-tracking technology and reports on methods to keep its citizens safe we are “sleep-walking into a surveillance society” with zero privacy under the unblinking eye of the state.

On the other hand, realizing there is an opportunity to assume the role of the observer, it will be hard to refuse to go along with the attempt to observe from the distance with the sense of power and control. To switch roles and become a “watcher”.

diSTRUKTURA

CARLA ÅHLANDER



“Untitled” (2005)
billboard, 2 x 3 m
courtesy of the artist

Lucrarea „Untitled“, 2005 (imagine a fostei clădiri a Ministerului Securității Statului din Berlin) documentează o ordine socială bazată pe putere și controlul individului.

Dimensiunea simbolică a scenografiei încăperii consolidează impactul vizual creat de sistemul represiv; ea alimentează în același timp o concepție mecanicistă despre procesele muncii și contribuie la stabilirea de roluri și ierarhii.

Sistemul totalitar, aflat în centrul preocupărilor Carlei Åhländer, este tratat dintr-o perspectivă externă. Ea analizează proprietățile unor încăperi, care, o dată integrate în structurile de putere, devin instanțe eficiente de control și disciplină;

mai mult decât atât, ea radiografiază aceste încăperi pe care, într-adevăr, nu oricine le poate asocia cu experiențe proprii și care, de obicei, nu sunt considerate demne de fotografiat. Expunând aceste lucrări în exterior printr-un format publicitar, ele dezvăluie cu atât mai mult numeroasele mecanisme din spatele constelațiilor autoritare. În ciuda absenței desăvârșite a persoanelor din aceste imagini, obiectele din încăperi constituie o mulțime de înlocuitori aduși împreună de un scop anume, permițând individului să-și găsească rolul social predefinit.

Nikola Dietrich, 2005



“Untitled”, 2005 (the former Stasi building, Berlin) registers a social order founded on power and control of the individual. The setting of the room upholds a symbolic dimension, able to enhance the visual effect of a repressive system; it nourishes the idea of a mechanistic conception of work processes, and favors, at the same time, role and hierarchy establishment.

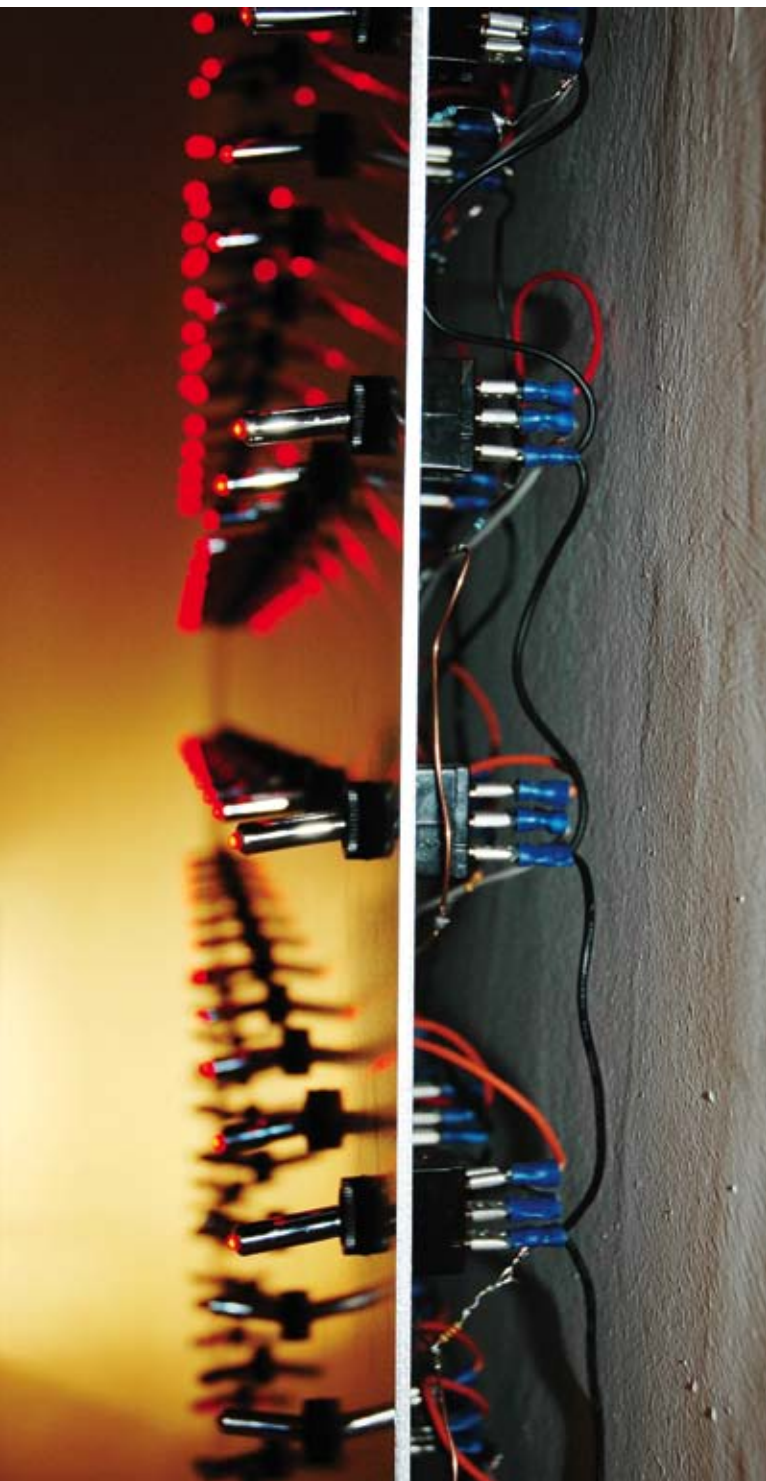
At the centre of Carla Åhlander’s interest, the totalitarian system is dealt with from an outside view. She examines the properties of spaces which, within power structures, become effective control and discipline instances; moreover,

she radiographs rooms that, undoubtedly, not everybody can associate with personal experiences, apparently not worthy to be photographed. Transferring these images in the public space, in an advertisement layout, Åhlander’s works emphasise all the more the numerous mechanisms lying behind authoritarian constellations.

Despite the total absence of individuals in these images, the objects in the rooms set up, however, a variety of placeholders connected by a specific purpose, helping the individual find his predefined social role.

Nikola Dietrich, 2005

ARTSTATION (ANNE HAYES & GLENN DAVIDSON)



Imaginea butoanelor devine din ce în ce mai seducătoare și trebuie să ne întrebăm: cum ne afectează acest lucru? Butonul ON/OFF a devenit atât de omniprezent în viețile noastre, încât aproape ca nu mai suntem conștienți de existența lui. Să fie vorba oare de o formă de condiționare subversivă? Cine e responsabil pentru acest lucru? Ce rol are butonul ON/OFF în schimbările climatice? Și mai mult: toate butoanele comutează pe ON și pe OFF? Deținem oare întregul control sau avem doar impresia că o facem? La această mulțime amețitoare de întrebări ce încă nu au primit un răspuns, se adaugă o alta: când a apărut butonul ON/OFF?

Din cauza nenumăratelor întrebări, trebuie folosite metode exacte care să stabilească limitele cercetării, astfel încât aceasta să nu fie ea însăși acaparată de un mecanism de comutare. Astfel, unele probleme se vor situa în afara ariei de cercetare și ele vor fi semnalate, dar vor rămâne neanalizate.

Glenn Davidson (Artstation) la Radiator Symposium, "Exploits in the Wireless City", 15-16 ianuarie 2009

Buttons are becoming ever more seductive and one must ask: is this affecting us? The ON/OFF button has become so ubiquitous in our lives we are almost unaware of it. Is this a form of underlying conditioning? Who is responsible for this? How is the ON/OFF button involved in climate change? And moreover, do all buttons switch ON and OFF? Are we given full control or is this just an illusion? This dizzying array of questions, unaddressed until now, is accompanied by another: where did the first ON/OFF button emerge? Because of the abundant arising problems, exacting methods must be used to limit the research, such that it will not be overrun by buttons. For this reason, some aspects will fall beyond the research, and will remain illuminated but untouched.

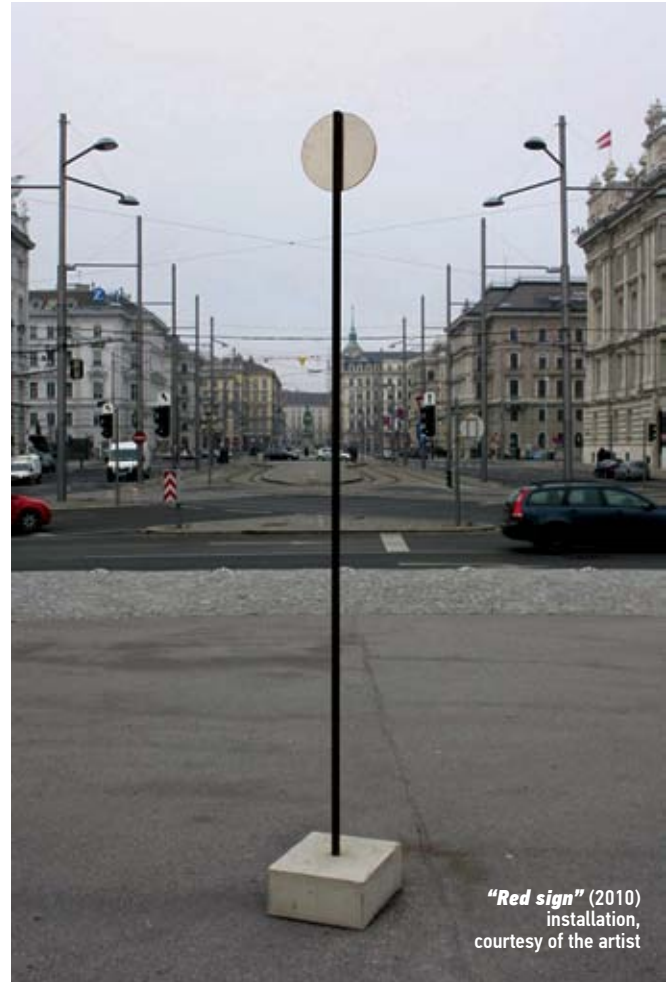
Glenn Davidson (Artstation) at Radiator Symposium, "Exploits in the Wireless City", 15-16 January 2009

"ON/OFF"
interactive installation
2009
courtesy of the artists

V L A D N A N C Ă

Orice manual banal de semiotică va relua definiția clasică a semnului ca „înlocuitor” a/ de ... „ceva”. Peirce spune de exemplu că: „un semn ține locul la ceva în ideea că produce sau modifică (...) Ceea ce este înlocuit se numește obiectul său; ceea ce vehiculează, semnificația sa; iar ideea pe care o generează este interpretantul său”. Ceea ce nu salvează deloc definiția de o generalitate paralizantă. Vlad Nancă mizează pe această incertitudine esențială a semnului și atacă tocmai modalitățile noastre de a-l înțelege și de a-i decoda mesajul. Nu trebuie uitat că o convenție universal acceptată, ca în cazul indicatoarelor rutiere sau urbane, se fondează exclusiv pe un raport simbolic și arbitrar. Adică pe un raport ce poate fi mereu bruiat. Ce mai poate semnaliza atunci un panou circular roșu atunci când îi dizolvă puterea de interdicție într-o siluetă filiformă de sensibilitate minimalistă?

Mica Gherghescu



Any basic semiotics reader will start with the sign's classical definition as a “substitute” for/ of “something”. For example, Peirce says: “a sign stands for something to the idea which it produces, or modifies That for which it stands is called its object; that which it conveys, its meaning; and the idea to which it gives rise, its interpretant”. This doesn't spare the definition from a paralyzing generality. Vlad Nancă bets on this essential uncertainty of the sign and attacks precisely our ways of understanding it and decoding its message. One should not forget that universally accepted conventions, as for road or urban signs, are created exclusively on symbolic and arbitrary correlations. That is, in terms that can always be jammed. Then, what could a red circular panel signal when you dissolve its interdiction into a slender minimalist silhouette?

Mica Gherghescu

ZOLTÁN BÉLA



“The X key”, from the “Time Capsules” series (2009)
polyite resin, lightbox, 10 x 10 x 10 cm
courtesy of the artist

„Time Capsules” ale lui Zoltan Bela interoghează autoritatea regimului comunist față de lumea copilăriei. Racheta-ascuțitoare și cheia purtată la gât sunt două locuri comune ale memoriei colective aparținând unei generații de șoimi ai patriei și pionieri, manipulată de un regim autoritar. Produse de serie ale unei epoci dispărute, aceste capsule ale timpului au fost recuperate și reconvertite artistic. Trecute în lumea produsului-marfă de tip capitalist, „Time Capsules” funcționează simbolic precum ouăle de cristal prin care se poate circula într-un univers dispărut. Energia lor melancolică este conservată imponderabil în plasticul antidegradabil. Aceste forme deserveșc conceptul *Police the police* fiind piese simbolice muzeificate ale pătrunderii și manifestării puterii în universul copilăriei.

Cosmin Nășui

Zoltan Bela’s work – “Time Capsules” – interrogates the authority projected by the communist regime upon the childhood world. The sharpener-rocket and the key worn around the neck are two commonplaces of a collective memory which belonged to an entire generation represented by the “little falcons” national scouts and young pioneers, a generation manipulated by an authoritarian regime. Serial products of the past, these time capsules have been recovered and artistically reconverted. Transformed in capitalist commodity products, “Time Capsules” act symbolically as the crystal eggs through which one can travel in a past universe. Their melancholic energy is imponderably preserved in non-degradable plastic. These forms serve the *Police the police* concept as they are symbolic museum pieces of the authority’s intrusion and action in the childhood universe.

Cosmin Nășui



"The Pencil Sharpener", from the "Time Capsules" series (2009)
polyite resin, lightbox, 10 x 10 x 10 cm
courtesy of the artist

M A R C B I J L

Ceea ce mă preocupă este folosirea eronată a simbolurilor și miturilor contemporane și a reglementărilor naționale, politice, ale spațiului public și ale propriei mele vieți (artistice). Acestea devin pentru mine un subiect de studiu și le utilizez în intervenții sau instalații care îmi permit să dezvălui artificialitatea care se ascunde în spatele lor.

Filmul „In search of the suspicious”, prezentat pentru prima dată la Bienala de la Praga, prezintă doi falși polițiști (eu și un prieten), care caută bombe într-o stație de metrou din Berlin. Călătorii sunt percheziționați și trebuie să prezinte actele de identitate. Intenția mea a fost să scot la lumină o formă iconică a „securității”, prin folosirea de haine militare și a unui semn de avertizare fascist.

Se simt călătorii mai în siguranță alături de acești oameni bizari

aflați în căutarea unui comportament suspect sau, oare, acești agenți de siguranță sunt ei înșiși suspecti? În orice caz, un turist a chemat poliția pentru a pune capăt performance-ului nostru. (...)

Ca artist și ca individ am căutat întotdeauna „posibilități de libertate totală”. Pentru a scăpa de realitate, am locuit în squat-uri și am cântat într-o formație de muzică gotică. Însă de fiecare dată m-am lovit de reguli, reglementări și simboluri stricte. Acum le analizez și le folosesc în lucrările mele, nu pentru a le schimba structura internă, ci pentru a le ataca imaginea superficială și miturile care le însoțesc.

Marc Bijl



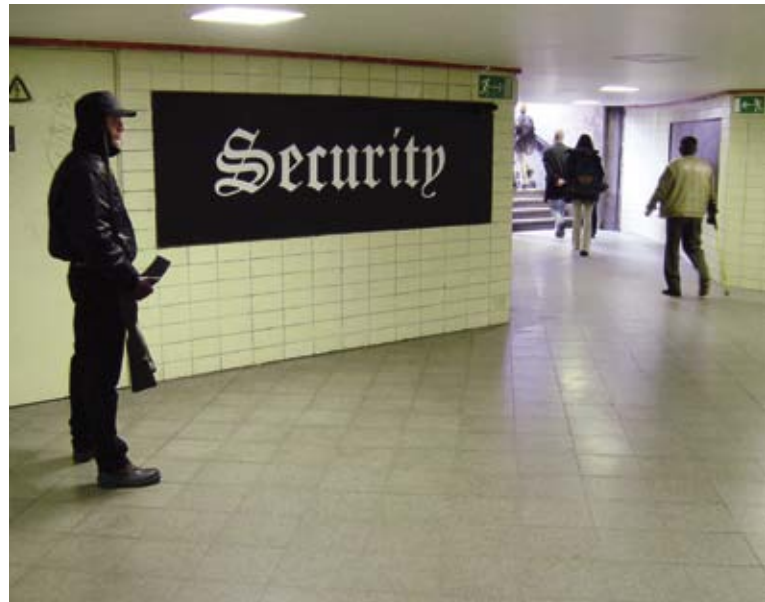


My work deals with the common misuse of contemporary symbols, myths and regulations of nations, politics, public space, and my personal (artistic) life. I investigate and use them for interventions or installations which allow me to reveal the artificiality behind them.

For the Prague Biennale I made a video, "In search of the suspicious", in which you can see two fake "security men" (me and a friend) looking for bombs in the subway of the Berlin. People get searched and have to show their identity cards. My aim was to show an "iconesque" form of "security", including military clothes and a fascistic warning sign. Do people feel safer with these strange men around looking for suspicious behavior, or are the security men themselves suspicious? In the end, a tourist called the real police to stop our performance. (...)

As an artist and an individual I was always looking for the "rules of total freedom". I lived in squat houses and played gothic music in a band to escape reality. But everywhere I went I was bound by rigid rules, regulations, and symbols. Now I investigate and use them in my work, trying not to change their inner structure, but to attack their superficial image and myths.

Marc Bijl



"In Search of the Suspicious" (2003)
video, sound, 2'45"
courtesy of the artist

ROBERTO BELLINI

“Jardim Invisível” (2008)
15', hdv video, sound
courtesy of the artist



„«Jardim Invisível» pune în scenă peisajul nocturn al unui cartier suburban din Statele Unite. Într-o organizare spațială care sfidează regulile de utilizare ale spațiului public, este creat un nou univers, în care o siluetă solitară îndeplinește sarcina anevoioasă de a uda o grădină aridă.” (Roberto Bellini)

Monotonia și laboriozitatea gestului au uneori capacitatea impecabilă de a genera forță metaforică și de a invada cotidianul. Aparenta lentoare a acțiunii poate induce stări contemplative, hipnotice. «Jardim Invisível» îmbină perfect structura binară dintre „a sta la pândă” și „a sta de veghe”. Filmul începe, prospectiv și poetic, cu un extras din Calvino și se dezvoltă stratificat, prin focalizări progresive, cu intervale contemplative, unde întunericul devine densitate, tăcerea devine sunet, ascunsul devine așteptare. O temporalitate plină, aluzivă, plutește în jur, punctată de spoturi și becuri, amplificate ca niște lanterne reflectorizante auratice.

Mica Gherghescu

“«Jardim Invisível» deals with the nocturnal landscape of a suburban neighborhood in the United States. In this spatial organization that defies public use a new world is imagined, in which a solitary figure executes the arduous task of watering this arid garden.” (Roberto Bellini)

Monotony and laboriousness of the same are sometimes exquisitely capable of generating metaphorical power and suffuse the ordinary. Apparent tediousness of the work can induce hypnotic, contemplative states. «Jardim Invisível» perfectly accommodates the binary couple “watchfulness” – “wakefulness”. It starts, prospectively and poetically, with Calvino’s excerpt and it deploys itself in layers, progressive focuses, contemplative intervals where blackness becomes thickness, silence becomes sound, the hidden becomes expectancy. A filled, allusive temporality hovers around, punctuated by spotlights and bulbs, amplified as reflectorizing auratic lanterns.

Mica Gherghescu



NEİL BELOUFA & DORIAN GAUDIN



"2007, April the second" (2007)
video, sound, 14'
courtesy of the artists



Pe 2 aprilie 2007, un monolit alb parazitează o stradă din Paris, stârnind diverse reacții. Majoritatea mașinilor blocate manifestă însă o resemnare surprinzătoare, asemănătoare cu o formă de contemplare religioasă ce ar putea trăda potențiala virtualitate a monolitului.

Astfel, realitatea se transformă într-un fel de film SF fără sens. S-a întâmplat cu adevărat? Este cumva un efect special sau un obiect 3D? Acești oameni sunt actorii?

Filmul nu poate fi privit nici ca o documentație sculpturală minimalistă, nici ca un documentar, nici ca înregistrarea unei camere de supraveghere, ca o interpretare artistică, un remake, un film SF sau pur și simplu ca o ficțiune. Nu are sens, nu există un echilibru, iar imaginile par să fie niște greșeli. Monolitul-sculptură joacă rolul unui permanent punct culminant. Lucrarea trece dincolo de barierele realității și ficțiunii, pentru a crea un teritoriu nou și coerent, real și ireal în același timp.

Neil Beloufa și Dorian Gaudin

The second of April 2007, a white monolith invades a street of Paris. It raises various reactions, but most blocked cars show a surprising resignation, resembling an almost religious contemplation that could betray the potential virtual character of the monolith.

By doing so, reality falls into a kind of meaningless science fiction movie. Did it really happen? Is it a special effect, or a 3D object? Are these people actors?

It's no use to try seeing this film as a minimalist sculpture documentation, a documentary, a security camera film, an artistic performance, a remake, a science fiction movie or as a pure fiction movie. It doesn't make sense, it keeps on wavering and images appear like mistakes. The sculpture-monolith acts on the movie like a permanent climax. This piece aims to escape the fields of reality and fiction to create a new coherent territory, fake and real at the same time.

Neil Beloufa and Dorian Gaudin

LEVENTE BENEDEK

Proiectul este o reprezentare experimentală a imaginii stereotipe a României în contextul său european, un șir de imagini (conceput sistematic, dar lipsit de o „intelectualizare conceptualistă”) care reflectă, prin mijloace tradiționale, o față a realității românești cu scopul de a ridica întrebări. Întrebări actuale care vizează confuzia majoră între imaginea țării și valoarea ei, clișee și identități false, prostituția (în sensul ei cel mai larg) în mass media și în clasa politică. Am încercat să caut un fel de punct de intersecție între o „realitate vizibilă prin prisma mass-mediei” și un demers artistic ironic și subiectiv. Puțin exagerat, aș spune că am folosit această realitate neprofundă ca un readymade. Odată cu intrarea României în Uniunea Europeană, fenomenul autopromovării și al autoidentificării a devenit mai accentuat în peisajul „mioritic” românesc. Pe mine m-a interesat o identitate falsă care este promovată și hipermediatizată în mass-media românească, folosind elementele și figurile reprezentative și specifice ale acestei identități. Am încercat să reprezint prima mea impresie despre România actuală pornind televizorul.

Levente Benedek

This project is an experiment meant to typify the stereotypical image of Romania in the European context: a series of images (systematically developed, but lacking any “conceptualist intellectualization”) that reflects a side of the Romanian reality, using traditional means, in order to raise current questions regarding the major confusion between the country’s image and its worth, the clichés and false identities, the way prostitution (in the broadest sense) is covered by media and approached by the political class. I tried to find a kind of an intersection point between a “tangible reality seen through the media’s eye” and an ironic and subjective artistic approach. Exaggerating a little, I could say that I used this shallow reality as a readymade. The phenomenon of self-assertion and self-identification has become more acute in the native landscape along with Romania’s EU accession. I was interested in a false identity, promoted and hyper-advertised by Romanian media, which uses specific facts and figures considered as representative for that identity. I tried to represent my first impression about Romania by turning on the television.

Levente Benedek

“Serve and Protect”, from the “Euromaniac” series (2008)
oil on canvas, 50 x 100 cm
courtesy of the artist

& SZILARD BANGA



DAVID BÖHM & JIŘÍ FRANTA





Prezentată pentru prima oară la galeria G99 din Brno, instalația „Out of Nowhere” a fost creată inițial în cadrul proiectului „Possibilities are Great, Reasons are Few”, de la galeria Půda din Jihlava (2008), în cadrul căreia imagini individuale și înrămate erau suspendate pe pereți și susținute (atât fizic, cât și simbolic) de scânduri conectate între ele. Structura aceasta un pic subredă poate fi văzută ca un fel de alegorie universală. Expoziția „Out of Nowhere” este însă și mai radicală. Atât imagini înrămate, cât și neînramate sunt ținute în tavan de niște scânduri, prin forța verticală a textelor înscrise pe ele – care, paradoxal, abundă în îndoieli – ajutând astfel șipicile să mențină imaginile la locul lor. Mănunchiul acesta de imagini, desene și texte puse laolaltă reprezintă o metaforă a sistemului, a oricărei ierarhii, fie ea socială, politică sau religioasă, dar și a artei în general.

Edith Jeřábková

The “Out of Nowhere” installation, first displayed at the G99 Gallery in Brno, originates in the “Possibilities Are Great, Reasons Are Few” project. This project was created for the Půda Gallery in Jihlava (2008), where individual pictures still hung in frames on walls, were supported (both physically and symbolically) by interconnected laths. This somewhat rickety structure may be quite a universal allegory. The “Out of Nowhere” exhibition is even more radicalized. Pictures, both framed and frameless, are pinned to the ceiling with laths, with the vertical force of texts – paradoxically overflowing with doubts – inscribed on them and aiding the laths to hold the pictures in place. This relative bundle of pictures, drawings and texts is a metaphor of the system, of any social, state or religious hierarchy, as well as of art itself.

Edith Jeřábková



“Out of Nowhere” (2009)
site-specific installation,
mixed media, variable dimensions,
courtesy of the artists

EMANUEL BORCESCU



Instalația își propune să introducă privitorul în universul absurd al autorității jandarmului interbelic, univers apropiat de cel kafkian. Pornind de la o arhivă de fotografii documentare despre jandarmi și viața lor publică privată, am construit cateva ipostaze aproape suprarealiste, grotești prin ironie și absurd. Picturile înrămate baroc și agățate pe tapetul cu motive ce în-tregesc universul polițienesc (tapetul este decorat cu medali-ane reprezentând șapca, pistolul, cătușele jandarmului) redau atmosfera burgheză a polițistului, complacerea aceluia *dolce far niente* al Establishment-ului. Complezența gesturilor polițienești, pedeapsa ca ritual somptuos, hobby-ul vânătorii reinterpretat la un nivel grosier, amanta și picanteriile, ritualurile pompieriste legate de sărbătorile naționale sunt doar câteva dintre subiectele pe care le-am comentat.

Emanuel Borcescu

The installation aims to introduce the viewer into the absurd universe of gendarme authority, universe similar to that described by Kafka. Having as a leave point an archive of documentary photo concerning gendarmes and their public and private life, I built, with irony and absurdity, almost surreal and grotesque representations. The baroquely framed paintings hanging on a wallpaper with themes which replenish the constabulary universe (the wallpaper is decorated with inserts representing the gendarme's cap, his gun and handcuffs) render the policeman's bourgeois atmosphere, the indulgency in the *dolce farniente* of the Establishment. The compliance of police gestures, the punishment as sumptuous ritual, the hobby of hunting reinterpreted at a primary level, the mistress and the piquancies, the pompiériste rituals in national celebrations are some of the topics I commented upon.

Emanuel Borcescu



"Le charme discret de l'autorité"
installation, mixed media,
300 x 300 cm
courtesy of the artist

J A S M I N A C I B I C



O acțiune/intervenție performativă care se desfășoară într-un muzeu este înțeleasă că ficțiune, dacă nu din alte motive, măcar datorită ambianței arhitecturale care o înconjoară. Spațiile de tranziție sau, cum spune Marc Augé, non-spațiile, mi-au stârnit curiozitatea tocmai din cauza relației pe care o întrețin cu experiența. Mai exact, sunt spații în care aceasta din urmă nu are loc, deși este anunțată implicit de forma lor arhitecturală. În același timp, m-a interesat să observ cine deține destul de multă putere în contextul contemporan pentru a garanta adevărul experienței. Așa mi-am început lucrul, inserând paradigma sistemului meu personal în sistemul rigid al aeroporturilor și al altor spații de tranziție, deoarece chiar în sistemul acestora din urmă existența autorității precum și respectul pasagerilor față de ea sunt indiscutabile.

Jasmina Cibic, "Airport Projects/ Interview", interviu cu Simona Vidmar

"Boutique Airports I & II" (2007)
C-type print
courtesy of the artist



An action/ performative intervention which takes place within a museum is a propos understood as fiction, if not for other reasons, than solely due to the nature of its surrounding architectural engagement. Transitional spaces, or non-places, as Marc Augé named them, intrigued me precisely because of their relationship to experience – these are namely spaces, where the latter never takes place, even though its promise remains inherent throughout their architectural form. At the same time, I was interested in who holds sufficient authority within the contemporary condition in order to guarantee the truth of experience. This is how my work on the insertion of a personal system paradigm into the existing rigid systems of airports and other transitional spaces began, as it is within the latter that the existence of authority and the passenger's commitment to it is an undisputable fact.

Jasmina Cibic, From "Airport Projects/ Interview", with Simona Vidmar

ALEXANDRA CROITORU

"ROM" (2004 - 2005)
C-type Print, variable dimensions,
courtesy of the artist



În lucrările Alexandrei Croitoru apare un portret insidios al puterii - o pseudo-figură, un chip ascuns de o mască tricotată în culorile naționale ale unei țări în care lebedele și ordinea au fost puse în pericol, transformând orice întreprindere turistică ulterioară, oricât de inocentă, într-un război psihologic. La adăpostul măștii, puterea împarte lumea în națiuni avansate și națiuni întârziate, identificând adversarul prin câteva trăsături schematice. Ceea ce vedem e produsul acestei sociologii rudimentare: un portret sărăcit, o altă mască împletită din stereotipuri și ipoteze vulgare, imaginea fixă a călătorului care tîrăște după el o origine vinovată.

Puterea pare eficientă, netulburată, confirmată în scopurile ei, dintre care cel mai important este acela de a se comunica. Acolo unde ne așteptam la stratageme și avataruri perfide, întâlnim situații în care codul funcționează perfect și transparent. Alexandra nu recurge la metafore și de aici cred că vine forța imaginilor - ea construiește o scenă pe care raportul de forțe e

prezentat nud, evacuat din sfera complicității tacite, și chiar prin aceasta bulversat. „Obiectul” puterii, aflat pe plaja însorită sau în preajma reperelor turistice, mereu supravegheat dintr-un Panopticon de campanie, se conformează, chiar anticipează dorințele acestei priviri: adoptă codurile vestimentare ale locului și un comportament turistic plin de solitudine, dar nu se poate debarasa de originea care transformă orice promenadă într-o mică golgotă pitorească. Fotografiile de vacanță joacă pe acel mod al ironiei care simulează seducția, care își ia preopinental în serios, îi ia cuvintele din gură, îi dă dreptate în exces, îi amplifică ideile și trage din ele concluzii disproporționate. Ironia își ia avînt inspirat de forța lor, extrapolează în toate direcțiile, are un atac de gîndire exclusiv laterală și pierde ideea, o abandonează dezumflată și stingheră - dezolantă, dar mai apropiată de dimensiunea reală (o cagulă tricoloră cumpărată de la magazinul Steaua).

Mihnea Mircan, 2004



Alexandra Croitoru's works present us with an insidious portrait of power - a pseudo-figure, a face hidden behind a mask knit in the national colors of a country in which swans and public order have been in some way jeopardized, transforming any subsequent touristic endeavor, however innocent, into psychological warfare. Thus sheltered, power divides the world into advanced nations and belated nations, discerning the adversary by several schematic traits. What we see is the outcome of this rudimentary sociology: an impoverished portrait, another mask woven from stereotypes and vulgar hypotheses, the fixed image of the traveler dragging behind himself a culpable origin.

Power seems effective, untroubled, confirmed in its aims, of which the most important is that of communicating itself. Where we had expected stratagems and perfidious avatars, we encounter situations in which the code works perfectly and transparently. Alexandra makes use of no metaphors and this, I think, is where the strength of the images lies - she assembles a stage on which the relation of forces is presented 'in the nude', removed from the field of tacit complicity and consequently baffled. Either on sunny beaches or in front of tourist landmarks, the 'object' of power is monitored from a travel-size Panopticon. It conforms to and even anticipates the desires of this gaze, embracing the local dress code and a standard tourist behavior, yet it cannot rid itself of the origin that transforms any promenade into a tiny and picturesque Golgotha. The holiday photos play on that mode of irony that simulates seduction: taking the interlocutor seriously, being swept of one's feet, approving in excess, amplifying the other's ideas and drawing disproportionate conclusions from them. Irony dashes forward, extrapolates in all directions, undergoes a fit of exclusively lateral thinking and loses the idea, abandons it deflated and forlorn. Desolate, but somewhat closer to the real significance - a ski mask in the national colors bought from the store of the football team Steaua.

Mihnea Mircan, 2004

N E M E S C S A B A

Opera recentă a lui Csaba Nemes, atât pictura cât și filmul, abordează complexitatea memoriei publice și temperează intensitatea emoției publice generate de o retorică politică simplistă. Acest lucru este pus în evidență în proiectul REMAKE (2007), principala sa serie de animații ce are ca subiect revoltele de la Budapesta din toamna anului 2006, cu ocazia celei de-a cincizecea aniversări a Revoluției Ungare. REMAKE pornește de la reconstituirea de către protestatari, cincizeci de ani mai târziu, a evenimentelor simbolice de la Revoluția din 1956 și ne îndreaptă atenția asupra particularităților unei situații bizare: de la devastarea clădirii Televiziunii Ungare (în 1956 era vorba despre clădirea Radio), la dărâmarea simbolurilor comuniste de pe monumentele publice. REMAKE restabilește evenimente revoluționare care nu au avut loc în '56, dar care, în mod ipotetic, s-ar fi putut întâmpla: de la crearea unei baricade pe stradă din litere de beton compunând cuvântul „Libertate”, la confiscarea unui tanc rusesc și conducerea sa spre inamic (în speță, poliția ungară protestatară).

În cele din urmă, preocuparea artistului nu se îndreaptă decât parțial spre justiția sau greșelile disputei politice care au declanșat tulburările sau spre rolul jucat de media în prezentarea și transformarea în senzational a revoltelor. El se orientează în primul rând spre modul în care evenimentele au fost resimțite de către indivizi, de la o fată care a fost prinsă, din întâmplare, între rândurile poliției, la protestatarii confuzi care, după ce au luat cu asalt clădirea televiziunii, nu au avut nimic mai bun de făcut decât să jefuiască un automat de Turo Rudi, la rândul său un simbol al identității naționale, pe care probabil credeau că îl apără.

Maja și Reuben Fowkes, din Nemes Csaba, Mindennap 56/Everyday 56, Knoll Galerie, Budapesta, 2009.



Csaba Nemes's recent work, across both painting and film, recovers the complexity of public memory and defuses the intensity of public emotion generated by simplistic political rhetoric. This is clearly evident in REMAKE (2007), his major series of animated films about the riots in Budapest in autumn 2006 on the 50th anniversary of the Hungarian Revolution. REMAKE takes as a starting point the strange phenomenon of the re-enactment of symbolic events from the 1956 revolution by protesters fifty years later, from the storming of the Hungarian Television building (the Radio building in '56), to the pulling down of communist symbols from public monuments, as well as the enactment of revolutionary events that never happened in '56, but conceivably might have. From making a street barricade from concrete letters spelling "Liberty", to taking control of a Russian tank and driving it towards the enemy (in this case the Hungarian riot police), REMAKE refocuses our attention on the singularities of a bizarre situation.

The artist's ultimate concern is not with the rights and wrongs of the political dispute that flamed the disorders, and only partly with the role of the media in sensationalizing and packaging the riots. His primary interest is in how the events were experienced by individuals, from a girl caught up by chance in between police lines, to the mixed up rioters who, after storming the TV building, could think of nothing better to do than loot a Turo Rudi machine, itself a symbol of the national identity they probably believed they were defending.

Maja and Reuben Fowkes, from Nemes Csaba, Mindennap 56/Everyday 56, Knoll Galerie, Budapest, 2009.

"Remake" (2007)
animation, 24'
courtesy of the artist



U R O Š Đ U R I Ć

„...Conform autorului, principalul scop al „Populist Project” este de a prezenta relațiile dintre cultura celebrității și identitate. El este compus din mai multe lucrări: „God Loves the Dreams of Serbian Artists”, „Celebrities”, „Hometown Boys” și „Pioneers”. Prima parte, „God Loves the Dreams of Serbian Artists”, include fotografiile ale autorului alături de cei mai celebri jucători de fotbal din lume ai momentului, ca un nou simbol. Cea de-a doua parte, „Celebrities”, înfățișează imaginea autorului înconjurat de artiști celebri, staruri de cinema, sportivi, editori, politicieni și soțiile lor, caricaturiști, staruri rock și alte personalități publice care apar de obicei pe copertele revistelor.

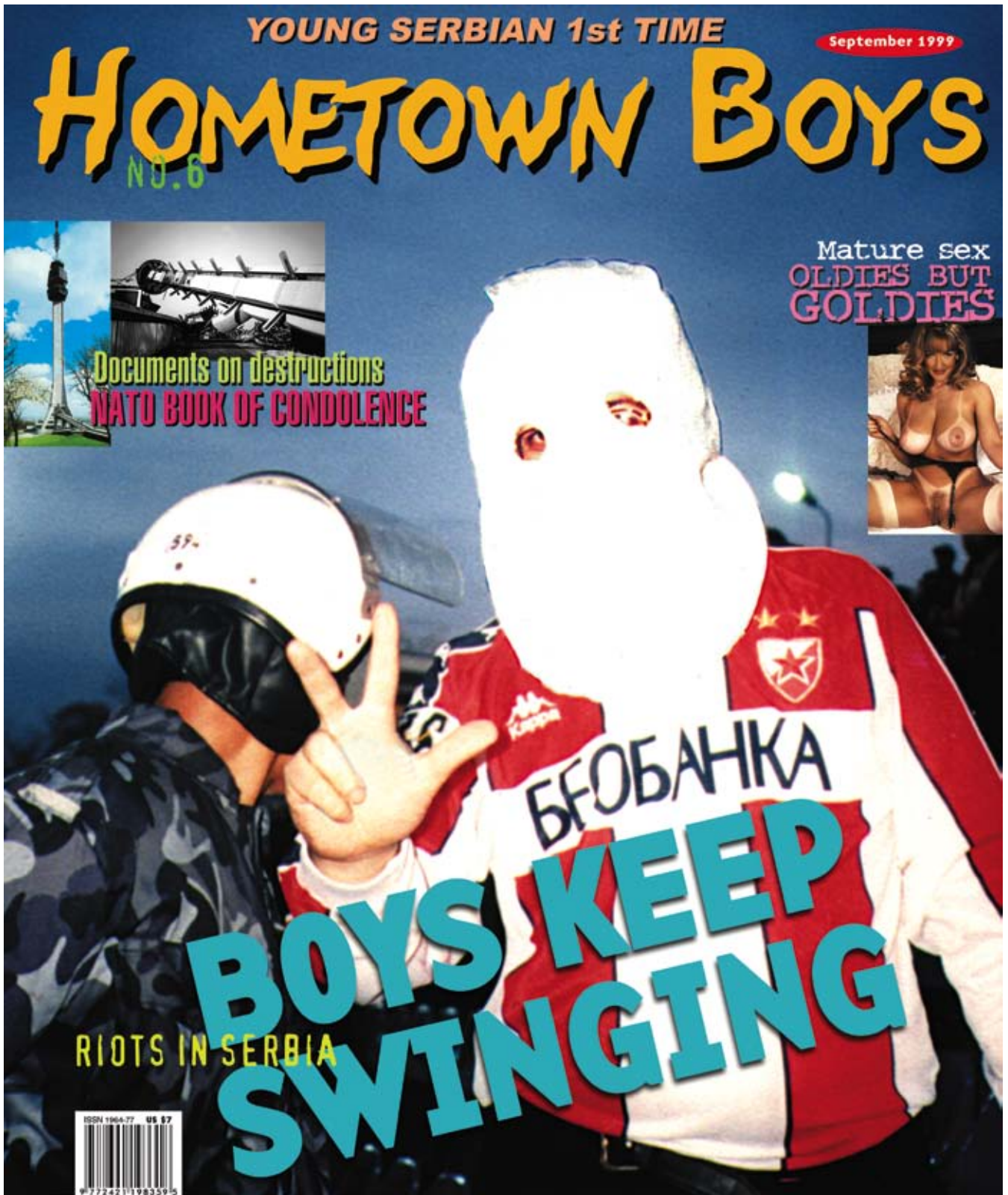
Partea a treia, „Hometown Boys”, este concepută ca un simulacru al Primei Reviste Sârbe de Pornografie, Artă și Societate, constând doar din coperte ce anunță un conținut care nu abordează câtuși de puțin probleme de sociologie, artă, teorie sau pornografie. Ultima parte, „Pioneers”, este realizată ca o serie de portrete ale unor celebri artiști internaționali și specialiști în domeniul artei, Oleg Kulik, Zbygniew Libera, Lorand Hegyi, Yuri Leiderman sau Luhezar Boyadjiev care provin din fosta Europa de Est comunistă și care poartă cu mândrie o eșarfă roșie de pionier, aflați în glorioasă postură preluată din iconografia realismului socialist. Având ca scop identificarea rolului lipsei de acțiune culturală (critică) față de neîndeplinirea obligațiilor publice, „Populist Project” începe prin a urmări un spațiu imaginar de acțiune. Considerând că succesul în sport sau în muzică, sau cel puțin în vânzările ambulante și comerțul semi-legal, reprezintă instrumente contemporane importante la îndemâna membrilor unei comunități neprivilegiate pentru a depăși barierele ierarhice și a se înscrie într-un câmp mai larg de reprezentare, „Populist Project” a conturat spațiul de acțiune culturală ca urmare a neîndeplinirii obligațiilor publice, prin deschiderea unei galerii de imagini ce reprezintă o formă de succes anterior, descrisă de integrarea gândirii sociale articulate și a eforturilor culturale critice. În această privință, rolul intelectualului autentic, ca reprezentant veritabil al unui anumit grup social neprivilegiat, militând în numele acestuia în sfera socială și culturală, la care alți membri ai grupului nu au acces, este înlocuit cu un intelectual artificial. Ca o formă hibridă, cu diferite tipuri de apartenențe și afilieri, acesta creează o legătură între diversele grupuri angajate în lupta împotriva supremației sistemului actual și transformă poziția lor de responsabilitate față de cei neprivilegiați într-un locus al efectelor universalizante și într-un întemeiat punct de plecare pentru o viitoare schimbare socială legitimă.”

Din „Art & Culture on the Battleground of Populism” de Stevan Vuković; Publicat inițial în „Uroš Djurić / New Values”, Samizdat, Belgrad, 2003

“...According to its author, the main issue of the Populist Project is to show the interactions between star-system and identity. Its components are titled “God Loves the Dreams of Serbian Artists”, “Celebrities”, “Hometown Boys” and “Pioneers”. The first component, “God Loves the Dreams of Serbian Artists”, includes photographic images of the author, posing with the world’s most popular football players of the moment, as a form of new icon. The second component, “Celebrities”, features the image of the author surrounded by famous artists, movie stars, sportsmen, publishers, politicians or their wives, cartoonists, avant-garde rock’n roll stars, and other public personalities who usually appear on the cover of lifestyle magazines. The third component, “Hometown Boys”, is conceived as the simulacrum of the First Serbian Porn, Art & Society magazine, consisting solely of front-pages announcing its non-existent content on issues related to sociology, art and theory, and hardcore pornography. Finally, the fourth segment, “Pioneers”, is made as a set of portraits of internationally well-known artists and art-related professionals originating from the region of former Eastern Europe, such as Oleg Kulik, Zbygniew Libera, Lorand Hegyi, Yuri Leiderman, or Luhezar Boyadjiev, proudly wearing a red pioneer scarf, in the glorious posture taken from the iconography of socialist realism. Its mission being the identification of the role of the missing (critical) cultural agent of incomplete popular tasks, the Populist Project begins by staging an imaginary place meant to host the agent in absence. Considering that being successful in sport and music, or at least in street hustling and semi-legal trades, are the major contemporary tools available for the members of a certain underprivileged community for trespassing social hierarchies and inscribing them into the wider representational field, the Populist Project has staged the place for the cultural agent of incomplete popular tasks by opening the gallery of images representing success of a formerly described kind for interfacing with articulated social thought and critical cultural efforts. In that respect, the role of the organic intellectual, as the genuine and authentic representative of a certain underprivileged social group, fighting on behalf of it in the wider social and cultural sphere, to which other members do not have any access, is being replaced by the synthetic intellectual. As a hybrid form of in-between nature, with different types of belonging and affiliations, it creates a link between the different groups engaged in the popular struggle against the hegemony of the current system, and transforms their position of responsibility with respect to the underprivileged into a locus of universalizing effects, and into a valid starting point for legitimate future social change.”

From “Art & Culture on the Battleground of Populism” by Stevan Vuković; originally published in «Uroš Djurić / New Values», Samizdat, Belgrade, 2003

„Populist project / Hometown Boys“
1999/2000
courtesy of the artist



HARM VAN DEN DORPEL

În „Ethereal Others”, Harm van den Dorpel alcătuiește o arhivă de portrete anonime, surprinse prin intermediul unui alt site interfață, Ethereal Self. O dată conectat la acesta din urmă și prins în fascinația pentru imaginea cristalină și înșelătoare a unei prisme de diamant, internautul fie ignoră din automatism de „utilizator” pericolul de a fi văzut de alți oameni, fie consimte în ciuda avertismentelor să-și dezvăluie chipul prin intermediul webcam-ului personal. Își lasă jos garda de securitate vizuală; devine obiect de privit și încetează să mai dețină controlul asupra limitelor proprii expunerii. Capturate și stocate în marea bază de chipuri, aflată undeva pe granița dintre permis și intruziune clandestină, lucrarea lui van den Dorpel încearcă să tematizeze prin hacktivism subtil modul în care ne oferim privirilor altora.

Mica Gherghescu



“Ethereal Others” (2010)
video installation
courtesy of the artist

With “Ethereal Others”, Harm van den Dorpel puts together an archive made entirely of anonymous portraits, taken through the Ethereal Self interface website. Once connected to the latter and fascinated by the crystalline, alluring diamond prism, the user either automatically ignores the danger of being seen by other people or, despite warnings, agrees to unveil his face in front of his/her personal webcam. He lets his visual security guard down. He becomes object to be seen, thus giving up the full control over the limits of his own exposure. Captured and stocked in the comprehensive portrait-base, somewhere in-between permission and clandestine intrusion, van den Dorpel’s work tries to bring forth by subtle hacktivism the way we show ourselves to the Other.

Mica Gherghescu

P A S C U A L S I S T O

"Gaze" (2009)
video, 6'58"
courtesy of the artist



Supraveghere cosmică. Poliție interstelară. Lună plină și haită de vârcolaci. Noaptea ca topos al privirii alterate și al pândeii. Atitudinea critică subtilă în care puterea metaforei este mult mai radicală decât declarația politică afișată. Poetul care este mult mai marginal decât activistul. Stranietatea care vine din faptul că îți dai seama că oricât ai observa, tot îți scapă niște zone neguroase și impalpabile. Sau, mai bine, Niklas Luhmann, *Ich sehe was, was Du nicht siehst*.

Mica Gherghescu

Cosmic surveillance. Intergalactic police. Full moon and werewolf pack. Night as topos for altered gaze and watch. Subtle critical attitude where the power of the metaphor is much more radical than the exhibited political declaration. The poet is much more marginal than the activist. The uncanny, because no matter how much you observe, you'll always miss some black, untouchable zones. Or better yet, Niklas Luhmann, *Ich sehe was, was Du nicht siehst*.

Mica Gherghescu

ALDO GIANNOTTI &



STEFANO GIURIATI



Lucrarea lui Aldo Giannotti și a lui Stefano Giuriati, „Carabinieri. Stazione mobile” este un foarte bun exemplu de geopolitică aplicată. Ea documentează, cartografiază și pune ingenios întrebări despre puterea de intervenție a autorităților într-un spațiu aflat mereu în schimbare, cu granițe poroase. Când începe oare să fie considerată trecerea frontierelor un act transgresiv? Când se prăbușește distanța dintre legalitate și ilegalitate în echivoc? Cum se poate păstra calitatea spectrală a puterii și a agenților ei în teritorii mereu delocalizate? Punând în scenă imageria simbolică a carabinieriului, cu toată postura sa sculpturală și cu toată ornamentica adosată, deplasându-l în afara „sferei lui de acțiune” și, mai mult, fisurându-i poziția prin imitare performativă și ficțiune, lucrarea celor doi artiști explorează limita extrem de fragilă dintre acumularea de putere și pierderea ei.

Mica Gherghescu

Aldo Giannotti and Stefano Giuriati's project "Carabinieri. Stazione mobile" is a vivid example of applied geopolitics. It wittily documents, maps and questions the authority's power of intervention facing continuously porous frontiers. Where does the act of crossing borders start to be considered a transgressive action? When does the seemingly well-established difference between legal and illegal collapse into the equivocal? How is it possible to keep the specter-like quality of the force and of its agents in constantly shifting territories? By staging the symbolic imagery of the carabinieri, in all its sculptural stance and decorum, by displacing and relocating him "out of his range" and, moreover, by eroding his position through performative imitation and fiction, the work explores the infinitely fragile distance between empowerment and disempowerment.

Mica Gherghescu

"Carabinieri, Stazione Mobile" (2006 - 2009)
performance, photo documentation
courtesy of the artists

ŁUKASZ GRONOWSKI



Lucrarea „Animal Inside” este o încercare de a identifica o modalitate de a înlătura bagajul cultural care determină rolurile sociale stereotipe. Uniforma (funcționarilor publici sau a celor care reprezintă clase sociale) nu acoperă întregul corp, ci numai anumite părți ale lui. Cu toate acestea, ea domină și condiționează modul în care este receptat purtătorul ei. Uneori uniforma conferă celui care o poartă sentimentul de control, alteori subjugă. Am intervenit asupra uniformei prin mici modificări, cum ar fi decuparea unor găuri în caschete, în încercarea de a-i slăbi puterea de influență.

Lukasz Gronowski

I was looking for the form which could help me take away the cultural luggage of stereotypical social roles. The uniform (of public servants or of those who represent social classes) does not cover the whole body, but it only covers it partially; still, it dominates and determines the way in which the person wearing it is perceived. Sometimes, uniforms assign control, sometimes they subdue the individual. I interact with the uniform by simple interventions like cutting small holes in the caps. This way, I am trying to weaken its power of influence.

Lukasz Gronowski


"Animal Inside" (2009)
4 photo prints, 40 x 40 cm
courtesy of the artist



DRITON HAJREDINI

A photograph of a crime scene. In the foreground, a brick floor is visible. A yellow police tape is stretched across the scene, with the words "POLICE LINE DO NOT CROSS" printed on it. The tape is crumpled and appears to be part of an installation. In the background, more police tape is visible, along with a dark, possibly metallic, surface. The overall scene is dimly lit, with a focus on the yellow tape.

"Who killed the painting?" (2003)
installation, variable dimensions
René Block collection,
courtesy of the artist



Ideea că pictura ca gen artistic este moartă nu este o idee nouă. Ea a fost declarată și demonstrată cu ocazii variate și în moduri diferite. Driton Hajredini redeschide acest subiect, prezentându-l într-un context ironic. El tratează această moarte ca pe o simplă omucidere, montând o scenă a crimei, în același fel în care o face poliția atunci când se confruntă cu așa ceva. El și-a prezentat pentru prima dată ideea la Academia de Arte din Prishtina, instituție care în instalație este prezentată ca un loc lipsit de viață, fără identitate proprie. Întrebarea lui Hajredini: „Cine a omorât pictura?” pare să rămână deschisă și fără răspuns. Totuși, în practică, artistul nu are încă certitudinea morții picturii, declarând public: „Jur, eu sunt un pictor!” **Shkëlzen Maliqi**

The idea that painting as an art genre is dead is not a new one. It has been declared and demonstrated on various occasions and in various ways. The artist Driton Hajredini reopens the subject by presenting it in an ironic context. He treats this death as a simple homicide, by staging a crime scene in the same way the police does when a crime occurs. He first staged his idea at the Arts Academy in Prishtina, an institution which in the installation is displayed as a lifeless place with no identity of its own. Hajredini's question „Who killed the painting?” seems to remain opened and unanswered. But, in practice, the artist is still not certain whether painting is really dead or not, publicly declaring: „I swear, I am a painter!” **Shkëlzen Maliqi**

OLIVER LARIC



"Versions" (2010)
video, sound, 8'48 ''
courtesy of the artist

"Missile Variations" (2010)
wooden planks, airbrush, 42 x 59 cm
courtesy of the artist

În 2008, Garda Revoluționară iraniană a publicat o fotografie reprezentând patru rachete detonate într-o zonă deșertică de testare. După ce a fost publicată în numeroase ziare internaționale, cititorii și editorii au descoperit că una dintre cele patru rachete a fost creată digital din alte două rachete din imagine. Cititorii au reacționat prin modificarea fotografiei după propriul plac: au adăugat mai multe rachete, le-au șters, au schimbat traiectoria acestora și au introdus personaje străine suplimentare în peisaj. La căutarea pe Google a incidentului, puteau fi găsite toate variantele. Versiunea cu patruzeci de rachete coexistă alături de cea cu patru rachete.

Manipularea și falsificarea imaginii nu reprezintă o noutate. Aspectul specific al acestui incident este dat de modificarea participatorie. Consumatorii au luat parte la explorarea potențialului întâmplării, acționând în calitate de producători. Graficianul inițial a acționat ca un creator, realizând o imagine care invita involuntar la infinite reinterpretări. Autenticitatea este hotărâtă de privitorul care „photoshopează” imaginea deja „photoshopată”.

Oliver Laric


In 2008, the Iranian Revolutionary Guard published a photograph depicting four missiles fired at a desert test site. After being published by numerous international newspapers, readers and editors discovered that one of the four missiles was digitally constructed from two of the other missiles in the image. Readers reacted by modifying the image on their own terms: adding multiple missiles, deleting them, changing the trajectory of the missiles and placing further foreign characters into the landscape.

When Googling the incident, all variations appear. The forty missile version coexists with the four missile version. Fauxtography is no novelty. The peculiar aspect of this incident is the participatory modification. Consumers took part in the exploration of missile potency, acting as producers. The initial photoshopper acted as a composer, creating a score that was involuntarily inviting to infinite reinterpretations. Authenticity is decided on by the viewer photoshopping the photoshopped.

Oliver Laric



THE OLIGHTHART



"The Searchers" (2007)
video, sound, 6'22"
courtesy of the artist

...a merge în pădure, a te detașa de tot. Retragera în pădure este aici ridicată la rangul imperativ de nesupunere civilă. Cel care se plimbă prin pădure este partizanul, artistul, barbarul, teroristul. Termenul trasează o paralelă între activitatea artistică și practica politică. A înțelege arta ca refugiu în pădure înseamnă a o defini ca avangardă. Ideologia teleologică a avangardei a fost o doctrină a retragerii în pădure. Cel care se retrage în pădure este liber și independent; calea lui este una a rezistenței. Este un maestru al camuflajului care își poate schimba înfățișarea după plac. Devine invizibil și își induce inamicii în eroare.

Theo Lighthart

... to go into the forest; to detach oneself from everything. Retreat into the forest is here elevated to an imperative title for civil disobedience. The walker in the forest is a synonym for partisan, artist, barbarian, terrorist. The parallels between artistic activity and political practice are outlined by this term. To understand art as retreat into the forest also means to define it as vanguard. The teleological ideology of the avant-garde was a doctrine of the retreat into the forest.

He who retreats into the forest is free and independent; his path is one of resistance. He is a master of camouflage who can change his appearance at will. He becomes invisible and misleads his enemies.

Theo Lighthart



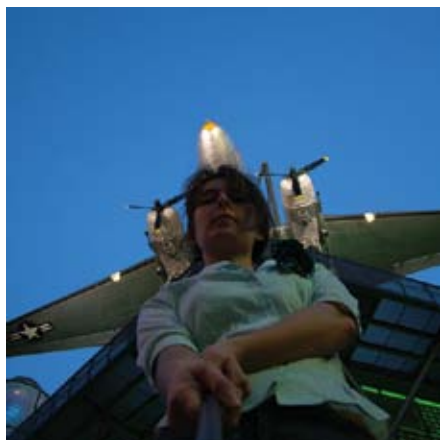
OLIVIA MIHĂLȚIANU

„Persona” este un proiect fotografic de auto-supraveghere constând într-o serie largă de autoportrete realizate în locuri, situații și circumstanțe diferite, cu un echipament foto special, care facilitează fotografierea din poziții neobișnuite și dificile. El se bazează pe un dialog direct cu aparatul de fotografiat, axându-se pe propria mea persoană ca figură centrală, în timp ce toate celelalte persoane, obiecte, elemente de arhitectură și peisaj gravitează în jur. „Persona” pune accentul pe o dublă percepție: pe de o parte, le sunt prezentate celorlalți propria mea imagine și propriul meu caracter, iar pe de altă parte se are în vedere modul în care aceștia le percep.

Olivia Mihălțianu

“Persona” (2006 - 2007)

C-type print, lightbox,
50 x 50 cm
courtesy of the artist



“Persona”, a photographic self-surveillance project, consists in a large series of self-portraits taken in different places, situations and circumstances with a special photographic equipment that facilitates shooting from unusual and difficult angles. The project is based on a direct dialogue with the camera, focusing on my own person as a central figure while all the other persons, objects, elements of architecture and landscape flutter around. “Persona” focuses on a double perception: firstly, it presents my own image/character to the others; secondly, it concentrates on the way the others perceive it.

Olivia Mihălțianu

MAXIM LIULCA



Demersul meu are ca punct de plecare miturile contemporane create de societatea actuală, modul de gândire stereotip al „omului-masă”, surplusul – uneori exagerat – de posibilități pe care individul le are astăzi.

Mă interesează nu atât clișeele, cât modul de gândire pe care ele îl induc individului, dar și crearea unor realități virtuale. Pornind de la niște imagini, fie ale unor invenții inutile care chiar au existat, fie de la niște obiecte despre care se poate spune că au devenit mituri ale societății contemporane absurde, îmi permit să creez realități virtual-absurde, dar pe care omul de astăzi, influențat de clișee, le-ar putea percepe ca reale. Încerc să creez spații ambiguo-absurde, prin prisma clișeelelor și a miturilor deja existente în societate, spații care definesc individul de astăzi, dar care sunt, totodată, niște utopii.

Maxim Liulca



"Untitled (Ufo)" (2008)
40x60cm, oil on canvas,
courtesy of the artist

"Untitled (Room simulator)" (2010)
130x110cm, oil on canvas,
courtesy of the artist



What interests me in my approach are the contemporary myths created in today's society, the mass way of thinking through stereotypes, the abundance of opportunities – sometimes excessive – that one has nowadays.

I am concerned not so much with clichés, but with the way people think through them, and with creating virtual realities. Based on images either of some past – but real – useless inventions, or of objects that we could say have become myths of contemporary society, I dare create virtual-absurd realities, but which might become real in one's conventional interpretation. I try to shape ambiguous-absurd spaces, through clichés and myths that already exist in society, spaces which define today's individual, but which are, at the same time, utopias.

Maxim Liulca



"Serial Guard" (2008)
6 pieces, print on canvas
variable dimensions
courtesy of the artists

2 META GROUP

Lupul cel Rău este un vânător superb. Oamenii-l privesc ca pe un animal fioros și sălbatic, apropiindu-se de el cu precauție. Din nefericire, numărul lupilor care trăiesc în sălbăcie s-a micșorat considerabil. Vânătorii tineri și chiar lipsiți de experiență pun pușca la ochi și – BANG – lupul e mort. Înțelegerea față de lupi și față de habitatul lor îi face pe *conservationists* să afirme că dispariția lupilor pe arii extinse ar provoca teribile dezechilibre ecologice. „Să investim în protecția animalelor amenințate” este o formulă universală lansată de *conservationists*. Ei plănuiesc să repopuleze cu lupi arii forestiere întinse, dar populația locală e încă reticentă față de această idee.

La ediția din 2008 a Bienalei Tinerilor Artiști, ca artiști, dar mai ales ca organizatori, ne-am simțit pe poziția de *conservationists* atunci când, în selecția curatorului Ami Barak, am inclus proiectul lui Miklós Szilárd printre celelalte. Gestul lui Miklós, de a-l trimite pe Sebastian Big, considerat „un cleptomaniac, o persoană cu implusuri irezistibile de a fura”, cu scopul de a-l reprezenta la Bienală, l-am citit ca pe o deplasare dinspre obiect spre experiență, spre conceptual. Dar, în momentul în care din expoziție a dispărut lucrarea italianului Nicola Gob-

betto, ne-am situat brusc pe poziția populației locale, reticente față de ideile conservaționistilor de a repopula cu lupi întinse arii forestiere. Dispariția lucrării lui Nicola Gobetto din spațiul expoziției am pus-o pe seama tendințelor cleptomane pe care Miklós Szilárd le descria ca făcând parte din gestul său artistic.

Ce a urmat a generat tocmai tema actuală a Bienalei. Am chemat atunci gardieni publici care au supravegheat întreaga expoziție, până la sfârșit. Fotografii făcute în acel cadru, cu gardienii în fața lucrărilor, sunt expuse în ediția de anul acesta a Bienalei; așa s-a și născut jocul de concepte între supraveghere și subveghere din ediția de față.

Am considerat că alegerea dintre un obiect concret și unul teoretic, în vizual, a îmbrăcat în acest caz o formulă imperativă, iar investigația artistică ar fi putut atinge chiar investigația judiciară.

Cum strategiile artistice de critică instituțională au devenit din ce în ce mai perverse, mai complexe, am pendulat, în final, între a ne simți *conservationists* sau populație locală, direct afectată de ideile acestora.

2META Group



The Bad Wolf is a great hunter. People see it as a fierce, savage animal and approach it with caution. Unfortunately, the number of wolves living in the wild has decreased considerably. Young and even inexperienced hunters point at the target and – BANG – the wolf is dead. *Conservationists'* sympathy towards the wolves and their environment makes them argue that the wolves' extinction in large areas could cause terrible ecological imbalances. “Investing in the endangered animals' protection” is a universal formula launched by *conservationists*. They plan to repopulate large forest areas with wolves, but the local community is still reluctant to the idea.

At the 2008 edition of the Biennial of Young Artists, we felt, as artists but especially as organisers, like *conservationists* when we included in Ami Barak's selection Miklós Szilárd's project. We've interpreted Miklós's gesture of sending Sebastian Big on his behalf - passing for a “kleptomaniac, a person with irresistible stealing impulses”- , as a shift from the object to the experience and the concept. But when Nicola Gobetto's work disappeared from the exhibition, we suddenly felt in the position of the local community, reluctant to the *conservationists'*

idea of repopulating large sylvan areas with wolves.

We put the disappearance of Nicola Gobetto's work from the exhibition on the account of the kleptomaniac impulses that Miklós Szilárd, described as being part of his artistic view. What followed led to the current Biennial's theme. We then called the public guards who ensured security for the entire exhibition, till the end. We took pictures in that context, with the guards in front of the works, and these are exhibited in this year's Biennial; and this is how the game between surveillance and sousveillance was born.

We considered that the choice between a tangible and a notional object has been, in this case, visually rendered as an imperative formula and the artistic investigation could even reach the judicial one.

As the artistic strategies of institutional critique have become increasingly perverted and complex, we finally ended up feeling both in the position of the *conservationists* and of the local community, directly influenced by theirs ideas.

2META Group

N 5 5

"Walking house"
house unit, variable dimensions
courtesy of the artists



Politica

Scopul fundamental al politicii este să protejeze drepturile persoanelor. Negând această afirmație obținem: „scopul fundamental al politicii este să nu protejeze drepturile persoanelor”. Acest lucru sugerează că una dintre sarcinile politicianilor ar putea fi, de exemplu, să renunțe la drepturile lor și la ale celorlalți. Acesta este un nonsens. Sau că politică are un scop mult mai important, ce nu are legătură cu persoanele și, implicit, cu drepturile lor. Acest lucru este un pur nonsens. Așadar, acum știm că scopul de bază al politicii este protejarea drepturilor indivizilor. Cu alte cuvinte, nu putem vorbi despre politică într-un mod semnificativ fără să presupunem că scopul ei fundamental este protejarea drepturilor persoanelor. Concentrațiile de putere nu respectă întotdeauna aceste drepturi. Dacă negăm acest lucru, obținem: „concentrațiile de putere respectă întotdeauna drepturile persoanelor”. Acest lucru nu corespunde cu experiențele noastre. Este evident că, dacă vrem să protejăm drepturile persoanelor, trebuie să organizăm concentrații de putere cât mai mici cu putință. Din moment ce scopul fundamental al politicii este să protejeze drepturile persoanelor, este vital pentru politică să încercăm să organizăm concentrații de putere cât mai mici posibil. Este evident că nu putem lăsa în seama altora sarcina de a apăra drepturile persoanelor. E absurd să gândim că putem să alegem un număr restrâns de oameni care să apere drepturile unui număr mare de persoane, pentru că aici vorbim, prin definiție, de concentrarea puterii. Și știm că acestea nu respectă întotdeauna drepturile persoanelor. Este clar că, dacă cineva se preocupă de persoane și de drepturile lor, acela trebuie să se preocupe de politică. În cazul în care cineva este o persoană și, astfel, se preocupă de politică și de drepturile indivizilor, devine decisivă organizarea în concentrații de putere cât mai mici. Devine decisiv să găsim moduri de a trăi și de a ne comporta, care să corespundă cu ceea ce știm despre persoane, despre drepturile persoanelor, etc. Este clar că aceasta este cea mai importantă misiune a noastră, chiar dacă întreaga noastră existență este amenințată.

Este evident că și artiștii trebuie să fie conștienți de persoane, de drepturile acestora, de influența concentrațiilor de putere și că, astfel, ei trebuie să se preocupe de politică. Este evident că nimic nu poate fi mai important decât această preocupare. Și artiștii trebuie, mai întâi de toate, să se preocupe de conștientizarea acestui lucru, încercând să se organizeze în concentrații de putere cât mai mici cu putință. Astfel, avem o situație în care fundamentul etic, și, astfel, etica, devin decisive pentru estetică, iar politica devine decisivă pentru realizarea artei. Estetica trebuie să fie, în primul rând, o examinare și o știință a posibilităților de existență în concentrații de putere cât mai mici și de organizare într-un mod în care să ne respectăm reciproc drepturile. Într-un mod care să lase loc persoanelor și care să fie semnificativ pentru viața lor de zi cu zi.

Din N55, “Art and Reality”

Politics

The fundamental purpose of politics is to protect persons' rights. If we deny this assertion, it means the fundamental purpose of politics is not to protect persons' rights. This suggests that one of the basic tasks of politicians could be, for example, to give up their and others' rights. This has no meaning. Or that there is a more important purpose to politics which does not have anything to do with persons and therefore also has nothing to do with the persons' rights. That is plain nonsense. Therefore, we now know that the basic purpose of politics is to protect the persons' rights. In other words, we cannot talk about politics in a way that makes sense without the assumption that the fundamental purpose of politics is to protect the persons' rights. Concentrations of power do not always respect the persons' rights. If one denies this fact, it means concentrations of power always respect the rights of persons. This does not correspond to our experiences. It is obvious that if we want to protect the rights of persons, we have to organize in as small concentrations of power as possible. Since the fundamental purpose of politics is to protect the persons' rights, it is of decisive importance to politics that we seek to organize in as small concentrations of power as possible. It is clear that we cannot leave it to others to protect the rights of persons. The possibility to elect a small number of people to protect the rights of a vast number of people is absurd, because here we are by definition talking about concentration of power. And we know that concentrations of power do not always respect the rights of persons. It is clear that if one is conscious of persons and their rights, one must be concerned with politics. It is clear that if one is a person and thus concerned with politics and conscious of the persons' rights, it becomes of decisive importance to organize in as small concentrations of power as possible. It becomes of decisive importance to find ways of living and behaving which correspond to our knowledge of persons, the rights of persons, etc. It is clear that this is our most important task as our whole existence is threatened.

It is obvious that artists too must be conscious of persons, the persons' rights and the influence of concentrations of power and that they must accordingly be concerned with politics. It is obvious that nothing can be more important than to concern oneself with this exactly. Artists also must first and foremost be concerned with creating awareness on this, and with trying to organize in as small concentrations of power as possible. This way, we have a case where the fundamental ethical norm, and thus ethics, become decisive for aesthetics, and politics becomes decisive to the performance of art. Aesthetics must first and foremost be an examination of, and a science about the possibilities of existence in as small concentrations of power as possible and of organizing ourselves such as to respect each other's rights: in a way that makes room for persons and that is significant for our daily life.

From N55, “Art and Reality”

MIRCEA

NICOLAE



“Surveillance panel” (2010)
object, wooden panel, metal bars, 220 x 89 x 4 cm and c-type prints (80 x 80 cm, 50 x 70 cm)
courtesy of the artist

un panou pe care scrie ceva ne poate face să gândim că cineva ne urmărește fiecare mișcare. dar e doar un text, pus pe o suprafață de metal, așezat undeva la marginea străzii. din neglijență, sau printr-un automatism mental considerăm că mesajul scris e adevărat.

„dacă e scris acolo, înseamnă că așa e”. nimeni nu se mai uită după celelalte lucruri care ar trebui să facă textul una cu realitatea. prezența camerelor de luat vederi în apropiere pare un lucru de la sine înțeles. intenția mea e să prelungesc inerția mentală a privitorului până în punctul în care aceasta nu mai funcționează. deplasând pancarta de pe stradă în spațiul expoziției, urmăresc să transform o întreagă strategie de pacificare a spațiului public prin supraveghere într-un obiect inofensiv. acesta fiind scos din context, pune în evidență credința automată în adevărul textului scris de către primărie, care stă la baza întregului proces de supraveghere, mult mai mult decât munca reală de scanare a gesturilor cetățenilor din spațiul public.

dacă toate locurile de joacă, trotuarele și piețele ar fi împânzite de astfel de semne, probabil că ele ar provoca în noi timiditate sau isterie, doar pentru că sunt puse acolo.

într-o a doua fază, mă interesează să disloc și mai mult stabilitatea aparentă a însemnelor produse de administrație. după terminarea biennalei, pancarta urmează a fi montată și apoi abandonată în perimetrul sectorului 3, pe un câmp deschis cu o suprafață de câteva sute de hectare.

în această situație lipsa reală a supravegherii e evidentă, la fel ca și puterea formidabilă a sugestiei psihologice pe care un obiect purtător de text o poate induce unui trecător ocazional.

Mircea Nicolae

a panel on which something is written can make us think that someone is watching our every move. but it is just a text on a metal surface, laying somewhere on the roadside. we consider the written message to be true, out of carelessness or mental automatism.

“if it’s there, it should be true”. no one looks for other things that should certify the authenticity of the text. the presence of the cameras in the vicinity is taken for granted.

my aim is to extend the viewer’s mental inertia to the point that it stops working. by shifting the placard from the public to the exhibition space, I intend to turn the whole strategy of pacification of the urban space through surveillance cameras into a harmless object. taken out of the context, this object reveals that there is a naïve belief in the truth of the text written by the mayor, which stands as the foundation of the entire surveillance process – far more than the real work of scanning the citizens’ gestures in public space.

if all playgrounds, pavements and markets were packed with this kind of signs, their presence alone would probably make us shy or hysterical.

in the second phase, I’m interested in further deploying the apparent stability of the signs made by the administration. after the Biennial, the placard is to be installed in the perimeter of Bucharest’s 3rd District, in an open field within an area of several hectares.

in this situation, the real lack of surveillance is obvious, as well as the great psychological suggestion that a text carrying object can induce on a passer-by.

Mircea Nicolae

PAVEL KOPRIVA



Dincolo de suprafața lor reflectorizantă, fermecătoare și strălucitoare, picăturile lui Pavel Kopriva posedă o forță subversivă infiltrativă. Este vorba tocmai de acea forță difuză a puterii și dominației prin care mușegaiul „acaparează” cu precizie și viclenie spațiul și absoarbe privitorul printr-un obiect foarte atractiv. „Infecția metalică a pătruns în arhitectura vieții noastre dintr-un Spațiu magic. Proiectul „Local Problem” descrie abilitatea perfidă a frumuseții perfecte. Luxul necontrolat se infiltrează și ne controlează viețile. Suprafața strălucitoare reflectă toate împrejurimile și vizitatorii sunt influențați de acest lux care generează dimensiunea estetică; dar acest tip de frumusețe ar putea fi periculos.” (Pavel Kopriva) În final, picătura meșteșugită, unică, precum mercurul, este o capcană ademenitoare, o condensare a jocului permanent și irezistibil dintre aparențe și căderea în captivitate.

Mica Gherghescu

Beyond their reflective, alluring, shiny surface, Pavel Kopriva's drops possess a subversive, infiltrative force. It is about that precisely disseminating force of power and domination through which an accurate, enticing, artfully fungus “corners” the space and absorbs the viewer in one very attractive object. “Metallic infection penetrated into our architectural life from a magical Space. The project “Local Problem” describes the snaky ability of perfect beauty. Non-controlled luxury involves and rules our lives. Shiny surfaces reflect all surroundings and visitors are influenced by this luxury which generates aesthetics; but this type of beauty might be dangerous”. (Pavel Kopriva)

In the end, the mastered, unique, quicksilver-like drop is a decoy, an epitome of the all-time irresistible play of appearances and captures.

Mica Gherghescu



“Local Problem” (2001)
silver glass drops, sound, variable dimensions
courtesy of the artist

THE BLUE NOSES GROUP

În seria „An Epoch of Clemency”, grupul Blue Noses (Viachelsav Mizin & Alexander Shaburov) aduce împreună în mod provocator două mecanisme puternic reglementate și la fel de puternic înzestrate simbolic în conștiința rusească: corpul politic și corpul pasional. Când cele două se îmbrățișează transgresând scandalos morala austeră tradițională, efectul este exploziv. Atacul era îndreptat spre modelele masculinității virile (ofițerul, fotbalistul, marinarul), iar prin umor se dezamorsa registrul conservator și reglementat al imaginarului și conduitei instituționale. Înscenări fotografice meticuloase, exemplare pentru noul realism rusesc contemporan, imaginile exploatează vizualitatea oriental-exotică și edulcorată a ethosului sovietic, fără a uita să o racordeze la un tip de imagerie populară de consum.

Mica Gherghescu

In their series “An Epoch of Clemency”, the Blue Noses Group (Viacheslav Mizin & Alexander Shaburov) brings together in a provocative manner two highly regulated and symbolic mechanisms of the Russian conscience: the politic body and the passionate body. When the two reunite and scandalously transgress the prude traditional morale, the effect tends to be explosive. The attack was directed towards models of virile masculinity (the officer, the football player or the sailor), and through humorous touch they defused the conservatory, normative institutional imaginary and behavior. Photographically precise staging, exemplary for the new Russian contemporary realism, the images exploit the oriental-exotic, delicate and sweet visual register of the Soviet ethos, without forgetting to link it to the popular consumers’ imagery.

Mica Gherghescu

“Kissing Policemen” from the “Era of Clemency” series (2009)
C-type print, 100 x 75 cm,
courtesy of M&J Guelman Gallery





GORDAN SAVICIC

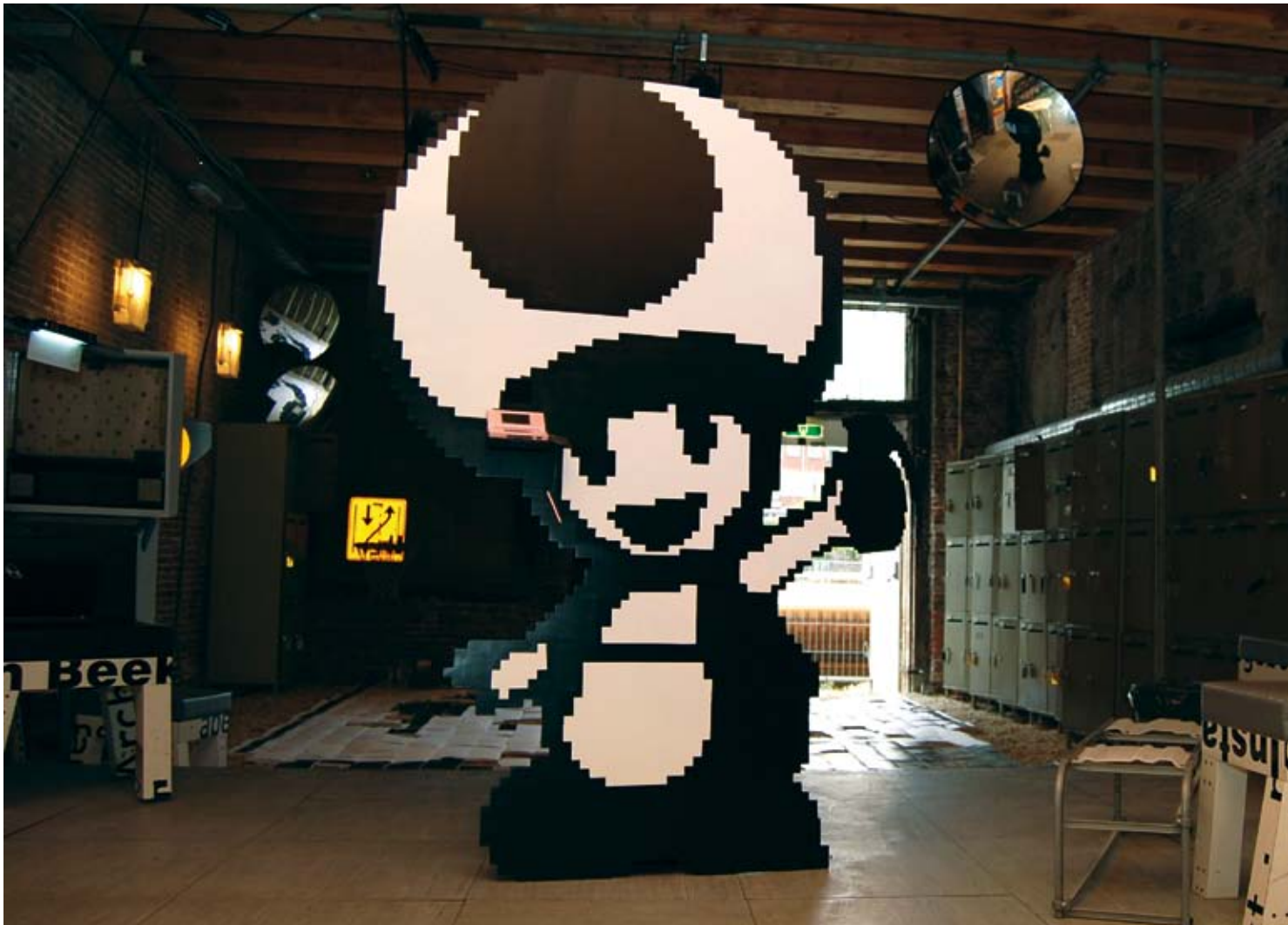
Aș dori să urmez definiția pe care Geoff Cox o dă noțiunii de „anti-social”, care nu reprezintă, în esență, o atitudine neprietenoasă, ci mai degrabă subliniază natura contradictorie a rețelelor sociale prin conectarea și deconectarea câmpurilor sociale. O atitudine agresivă de deschidere ar trebui să diminueze amenințarea pe care rețelele sociale o reprezintă față de dreptul de autor și supravegherea exercitată de aceste rețele.

O parte din joc, sau mai bine zis din activitatea generată de acesta, constă în crearea și propagarea unui mit urban prin reintroducerea în sistemul economic a unor carduri de joc modificate. Jocul care a fost programat pentru Nintendo DS este reintrodus

în ambalajul de piață simbolic capitalist, pentru ca apoi să-și recapete locul într-un joc ce pare a fi total nevinovat.

Codul programului folosește în mod secret una dintre funcțiile principale ale DS, respectiv funcția incorporată WIFI. Astfel, o dată ce jocul este pornit, el se conectează automat la un server anonim care este administrat de Terror Toad (un personaj dintr-un joc inclus în proiectul *PlaySureVeillance*). Acest server se comportă ca un *Hub de Detournement*, prin receptarea acțiunilor și a tuturor datelor relevante ale utilizatorului jocului, pentru a activa script-uri automate către serverele Facebook.

Gordan Savicic



"PlaySureVeillance" (2008)
mixed media interactive installation,
social software modification patch,
194 x 137,4 cm
courtesy of the artist



I'd like to follow Geoff Cox's definition of the term „anti-social”, which doesn't mean (to be) unfriendly per se, but it rather highlights the contradictory nature of social networking by connecting and disconnecting socialites. In provoking an aggressive openness, the threat that social networking represents to copyright and surveillance harassment should be unhinged. Part of the game, or let's say rather of the play, is the creation and dissemination of an urban myth through spreading modified game cartridges back into the economic system. The game which has been programmed for the Nintendo DS is being put back into its capitalist enclosure, the innocent-looking game cartridge. The program code secretly uses one of the key features from the DS, namely the built-in WIFI function. So, once the game is started, it automatically connects to an anonymous server which is administrated by Terror Toad (a game-figure within the *PlaySureVeillance* project). This server acts as a *Hub de Detournement* by receiving the ingame actions and all user-relevant data to further trigger and forward automated action scripts to Facebook servers.

Gordan Savicic

GHEORGHE RASOVSKY





"New disasters 2" (2002)
digital print, 120 x 80 cm
courtesy of the artist

Hotărât lucru, nu e ușor să îți ascunzi înfățișarea. Camuflajul e o strategie dinamică, de mare mobilitate. Ai nevoie de chipuri, de spații-capcană, de momeli, de arsenal. Te deghizezi, îți ascuți simțurile, observi, te afli în continuă așteptare. E așteptarea neliniștitoare și incitantă înainte de asalt și înainte de cucerire.

Trecând dincolo de oximoron, camuflajul este un fel de restricție foarte maleabilă. Variantă postmodernă a Wanderer-ului lui Caspar David Friedrich, un milițian căzut pe gânduri poartă reverii sincere și inocente în fața nemărginitului și își ascunde slăbiciunile panteiste. Într-un peisaj de sfârșit de lume și sfârșit de istorie, Gheorghe Rasovszky „instrumentalizează” iconografic tipologia și o utilizează aici nu în scopuri documentar antropologice, ci cu intenții poetic ironice.

Mica Gherghescu

It's definitely not easy to hide your face. The camouflage is a dynamic strategy, of great mutability. It requires masks, traps, lures and arsenal. You start disguising yourself, you sharpen the senses, you observe, you wait. It's a disquieting and exciting wait before attack and conquest.

Going beyond the oxymoron, camouflage also means a very malleable form of restriction. In the postmodern interpretation of Caspar David Friedrich's landmark Wanderer, a thoughtful policeman is bearing sincere and innocent reveries in front of the infinite, hiding his pantheistic weakness. In a *fin du monde* and *fin d'histoire* landscape, Gheorghe Rasovszky works on iconography, using it not on anthropological documentary purpose, but with ironically poetic intentions.

Mica Gherghescu

LENA VON LAPSCHINA

De peste doi ani, de la fereastra camerei sale aflate la etajul șapte al Gazometrului din cartierului vienez Simmering, Lena Lapschina îndreaptă o cameră de fotografiat Zenit cu hiperlentile de 1000 de mm spre împrejurimi. Ea surprinde - în miile de poze, uneori precis, alteori neclar - „întregul univers” al peisajului urban aflat între o grădină idilică, o sală de concert rock și parcare a unui supermarket: vagabonzi și mici burghezi, golani și superstaruri, graferi și polițiști, persoane agasante și iubăreți, stăpâni de câini și poștași, găști și cai, exhibiționiști și ratați...

Mirjana Peitler

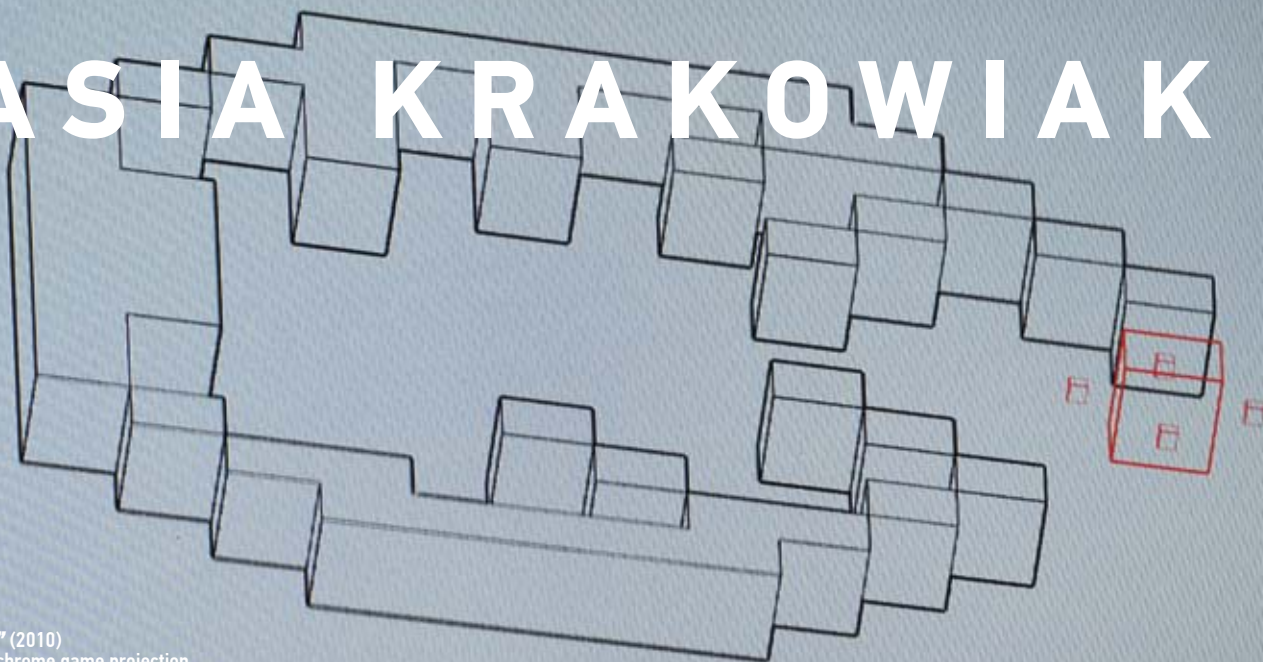
For over two years now, Lena Lapschina has been pointing a Zenit photo camera with a 1000-millimeter supertele lens from her bedroom window on the seventh floor of Vienna's Gasometer in Simmering district, at the surroundings. What she captures - thousands of pics, some sharp, some blurred - is „the whole world” of the urban landscape between the idyllic garden, a rock concert hall and the supermarket car park: hobos and Biedermeier, punks and superstars, graffiti artists and policemen, pissers and love makers, dog owners and postmen, gangs and horses, exhibitionists and underdogs...

Mirjana Peitler

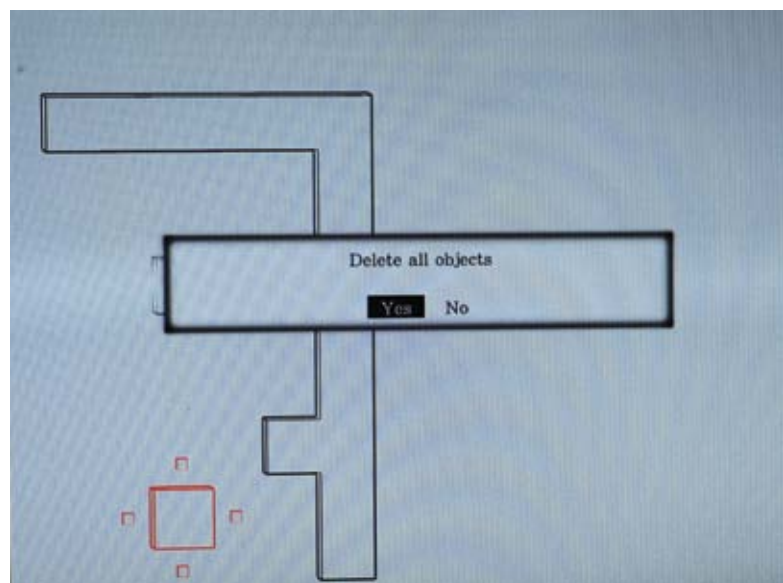
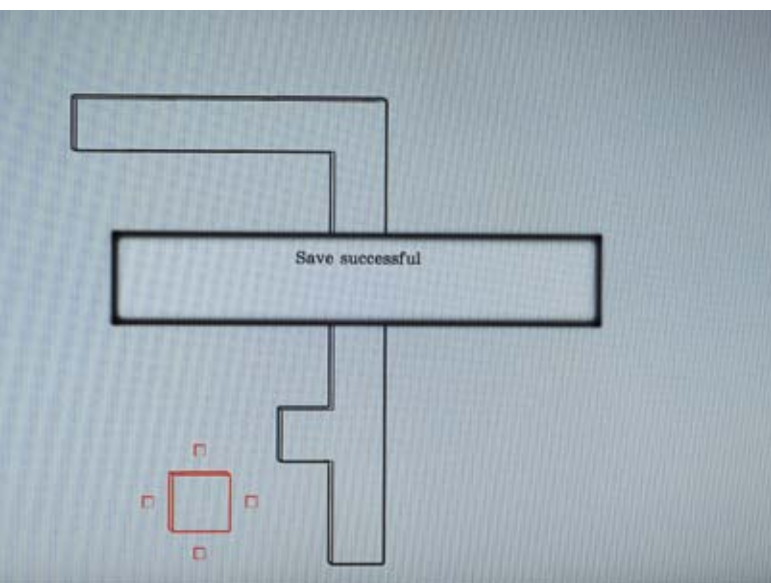
“1000 mm/or the Bedroom Window”
double video projection, sound, DVD, 22'33”
courtesy of the artist



KASIA KRAKOWIAK



"Ashaver 220" (2010)
animation, echochrome game projection,
mixed media, variable dimensions
courtesy of the artist



Proiectul a avut ca scop reconstruirea temporară și suprapunerea granițelor ghetoului din Varșovia pe harta actuală a orașului. Pentru a delimita granițele ghetoului au fost folosite telefoanele mobile. Atunci când un participant la proiect traversa granițele fostului ghetou, el trebuia să primească o mulțime de sms-uri (anunțându-l că se află în centrul Varșoviei, amplasamentul fostului ghetou). Proiectul „Ashaver220” s-a folosit de acest context pentru a pune în evidență formele curente de „întemnițare” tehnologică. El construiește o rețea virtuală între utilizatorii săi, reamintindu-ne ca că suntem controlați și supuși tehnologiei. „Ashaver220” creează, în același timp, un memorial virtual al orașului Varșovia.

Kasia Krakowiak

The project was an attempt to temporarily rebuild and separate the borders of the ghetto and overlap them on the map of contemporary Warsaw. Mobile phones were used to trace the ghetto borders. When the participant in the project crossed the former ghetto walls he would be “sieged” by short messages (letting him know he was in the centre of Warsaw, site of the former ghetto). “Ashaver220” used this context in order to emphasize the forms of contemporary technological “imprisonment”. It builds a virtual network of users, drawing their attention to the fact that we are controlled and subjected to technology. “Ashaver220” also builds a virtual memorial of the city of Warsaw.

Kasia Krakowiak

SIMONA TĂNĂSESCU

„Big Brother” (2009)
digital print, 100 x 66 cm
courtesy of the artist



Imaginile din Niger și Liban sunt selecții dintr-un amplu proiect *in progress*.

Fotografia este unealta de predilecție pentru documentare. Pur și simplu, cercetarea mea abordează și această cale. Pe măsură ce avansez în căutărilor mele, cu consecvență folosesc imaginile surprinse, fără pretenția de a valorifica în alt fel toată arhiva. Deseori mă opresc strict la cercetarea subiectului propus, alteori căutarea mă duce către cu totul alt demers.

Colecționez imagini în sine, nu numai fotografii; memoria mea intimă, ca și memoria obiectelor făcute de mine se concentrează într-o personală fototecă. În serii reluate de-a lungul anilor am căutat un anume sens și o noimă în procesul de scoatere din context; mă interesează și procesul reprezentării concrete, dar sunt departe de a deveni dependentă de performanțele tehnice. Am nostalgia dezvoltării peliculei alb/negru și a laboratorului meu din anii '80. Folosesc mai multe aparate de fotografiat, fără a avea neapărat preferințe. Nu dau curs impulsului calofil și nu mă ispitesc emoții. Mai degrabă mă las sedusă de ironie și mă las surprinsă de ambiguitățile planului secund; în acel loc se relevă deseori o altă natură, o întoarcere în esențe, o altă compoziție sau, pur și simplu, adevărul. Sunt preocupată mai ales de absența prezenței umane – prezența prin absență – absurdul și autoritatea, urma și semnul, spaima și somnul, frumusețea pură în dezintegrare, locul și jocul. Singura autoritate pe care o recunosc este misterul.

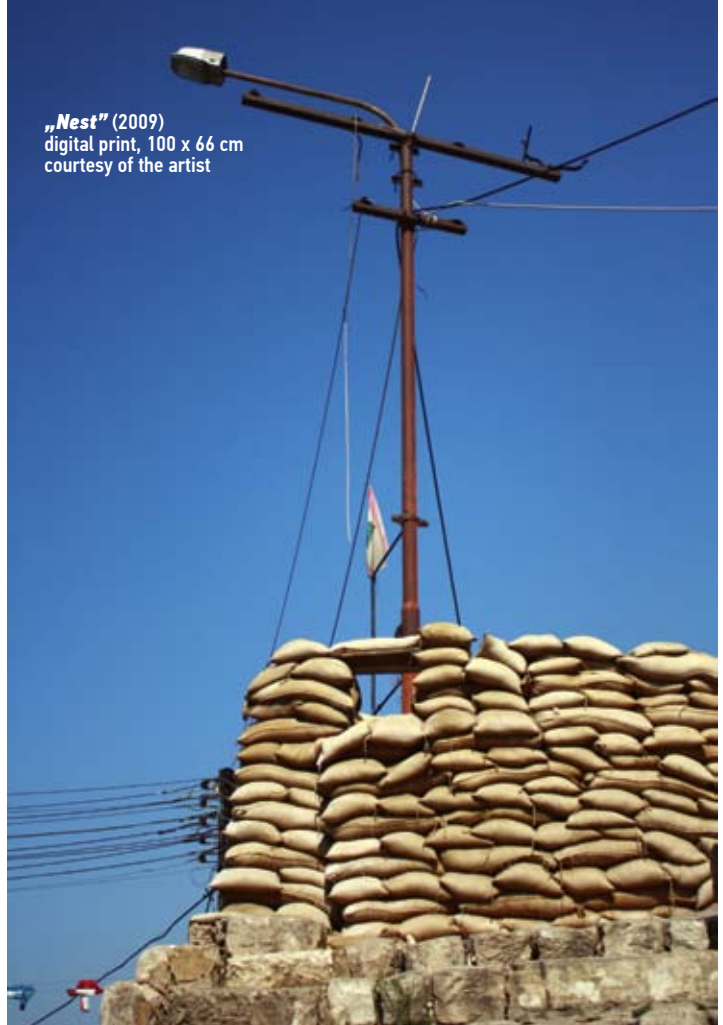
Simona Tănăsescu

The images from Niger and Lebanon are selections from an extensive ongoing project.

Photography is the main instrument for documentation. In my research I approach this path, too. As I go further into my work, I consistently use the captured images without claiming to exploit the whole record otherwise. I often dwell strictly on the proposed research subject, but sometimes my research leads me to a totally different approach.

I collect images and not only photographs; my intimate memory and the memory of my works frame a personal library. In the series resumed over the years, I have sought for sense and significance in the process of taking out from the context; I'm also interested in the real representation process, but I'm far from becoming dependent on the technical performance. I live with the nostalgia of processing the black and white film, and of my lab in the '80s. I use several cameras without any specific preference. I do not give in to the aesthetic impulse and I am not allured by feelings. I rather let myself seduced by irony and surprised by the ambiguities of the second plan; a place that often reveals a different nature, a return to the essences, a different composition or simply the truth. I am especially concerned with the absence of human beings – presence through absence – the absurd and the authority, the trace and the sign, the sleep and the terror, the decaying pure beauty, the place and the play. Mystery is the only authority I obey.

Simona Tănăsescu



„Nest” (2009)
digital print, 100 x 66 cm
courtesy of the artist



„Still life”
Digital print, 100 x 66 cm
Courtesy of the artist



„Harvest” (2006)
digital print, 100 x 75 cm
courtesy of the artist

S U R E K H A

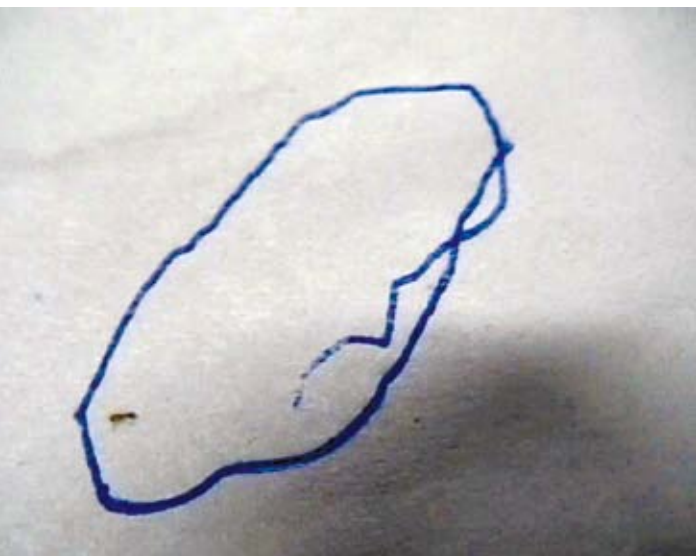
Line of Control

Este doar o urmă de stilou. Atunci când în jurul unei furnici este trasată o linie cu stiloul, furnica ezită mult timp înainte de a trece linia dar, cu toate acestea, până la urmă ea reușește să treacă dincolo de această graniță. Aici se sfârșește filmul.

Este o lucrare spontană despre comportamentul individului în confruntarea cu frontierele, fie ele reale, imaginare, sau metaforice.(...)

Granițele, fixate de experiențele umane, sunt deseori impuse, asumate și acceptate. O frontieră separă interiorul de exterior și controlul de liberul arbitru. Filmul nu doar aduce în discuție, ci și evocă aspecte ale noțiunii de „frontieră”, care funcționează ca agenți de control, putere și bifurcare, fie ele de natură geografică, de gen, culoare sau orice alt tip...

Surekha / Editor H. A. Anilkumar



Line of Control

It is a mere pen mark: when the pen line is drawn around an ant, the ant is very hesitating in crossing the line and yet finally it manages to come out of the boundary; this gesture marks the end of the video. It is a spontaneous work which shows how one behaves when confronted with boundaries - real, imagined as well as metaphoric. (...)

Boundaries – those set by human conditions – are often imposed, assumed, as well as accepted. A boundary withholds the inside from the outside; it also generates a sense of control over free will. The video not only addresses, but evokes several such issues of the notion of “boundary”, which act as an agent of control, power and bifurcation – be it that of geography, gender, colour or otherwise...

Surekha / Text help: H. A. Anilkumar

“Line of control” (2003)
video, sound, 2'5"
courtesy of the artist



Un-Claimed

În "Un-Claimed", camera de filmat acționează ca un spectator mut în timpul procesiunii de înmormântare a unor corpuri neidentificate în orașul Bangalore.

Filmul reprezintă o documentare directă, cuprinzând o parte din calvarul decedatului anonim până la momentul îngropării sale. El prezintă procesul transformării suferite de două corpuri în drumul de la spital până la cimitir. Obiceiul este ca aceste corpuri nerevendicate să fie doar îngropate, fără a se folosi alte metode de înlăturare. Călătoria vehiculului care transportă pe stradă trupul celui decedat devine la rândul ei o procesiune anonimă, încadrată de alte mașini cu oameni ale căror vise încă mai pot prinde viață. Cei decedați sunt ascunși în traficul haotic, ca o formă de a echivala anonimatul mulțimii cu identitatea celor decedați.

Surekha / Editor H. A. Anilkumar

Un-Claimed

"Un-Claimed" is a video wherein the camera acts as a mute spectator to the procedure of the burial of anonymous bodies in the city of Bangalore.

The video is a straight forward documentation, framing a specific portion of the ordeal of the anonymous dead till their burial. It depicts the process of transformation of a pair of dead bodies from the hospital to the burial ground. It is regulatory to only bury the unclaimed as against other modes of disposing of the bodies. The journey of the vehicle carrying the dead on the street becomes an anonymous procession, alongside various vehicles with people carrying lively dreams. The dead lay hidden amidst the chaotic traffic, as if to equate the anonymity of the crowd as well as the identity of the dead.

Surekha / Text help: H. A. Anilkumar

UBERMORGEN.COM



"Superenhanced Generator" (2009-2010)
interactive multimedia installation, mixed media
courtesy of the artists

credits: Lizvlx (Concept and Programming), Tilman Singer Wien (Programming),
UBERMORGEN.COM (Design), Hans Bernhard (Concept, PR), Domenico Quarante
(Theory), Lukas Heistingner (Video), Georg Tremmel (iPhone App), Wolf-Dieter-Grabner
(Printing), Alistair Fuller (Photography), Stefan Nussbaumer (Acting/Performance), lo-
res.org Wien (Technical Support, Hosting, Security), Chris Arendt (former Guantanamo
Bay Prison Guard), Murat Kurnaz (Detainee Guantanamo), ISEA 2009 Belfast, IVAW
ñ Iraq Veterans against the war, Cageprisoners.com, Migros Kulturprozent, Goethe
Institut Nairobi (Presentation, Performance, PR), Randy Hunt New York, Alain Bieber
Hamburg, Fabio Paris Art Gallery Brescia, Barbara Pitschmann/Subversiv-Messe Linz,
Mamuta.org Ein Kerem, Coded Cultures Tokyo



După cum știm cu toții, prin punerea în aplicare a unor algoritmi, software-ul permite automatizarea mai multor procese. Această posibilitate a fost îmbrățișată cu entuziasm de lumea artei de zeci de ani; ea nu numai că le permite artiștilor să delege o parte semnificativă a activității lor unei mașini, dar le oferă posibilitatea să renunțe, total sau parțial, la elementul „intenționalității” artistice, care este substituit cu un factor aleatoriu mult mai apreciat de mișcările de avangardă. Astfel, alături de un înfloritor curent de artă creatoare - care utilizează algoritmi pentru a crea imaginile, sunetul și textul - găsim o serie lungă de programe, capabile să centralizeze textele și imaginile originale într-o arhivă de material brut, ansamblându-le cu ajutorul unor dispozitive avansate.

Programele grupului ÜBERMORGEN.COM se înscriu doar parțial în această tendință. Aceste generatoare nu imită un proces creativ, ci își însușesc de fapt un dispozitiv de comandă și îl pun la dispoziția tuturor celor care doresc să îl folosească. Pentru a emite un ordin, un extras bancar sau o rețetă e nevoie de o autoritate în domeniul: adică, de o curte de justiție, de o bancă sau de un doctor. Proiectele grupului ÜBERMORGEN.COM fac exact acest lucru, își însușesc această autoritate, grație evoluției mecanismului „certificării” în era digitală, prin trecerea de la „original” la „[f]original”. Autenticitatea unor astfel de documente este revendicată și recunoscută în raport cu o iluzie împărtășită de toată lumea, dar care este doar o simplă iluzie.

Plecând de aici, ÜBERMORGEN.COM au programat computer-urile pentru a genera ordine judecătorești, extrase bancare, rețete și ordine de tortură care sunt ireproșabile ca formă și conținut și care pot fi puse în circulație în cadrul sistemelor de comunicare, cu rezultate variate. În același timp, este clar că generatoarele, dincolo de funcția lor specifică, funcționează înainte de toate ca „reprezentări”, determinând reflecții asupra contextului care le-a dat naștere: o rețea de convenții care tinde să atribuie o putere incredibilă unei bucăți de hârtie sau, mai grav, unui document digital (doar pixeli pe un ecran, doar cerneală pe hârtie), putere exercitată asupra vieții sociale, fizice și psihologice a unui individ. Acest fenomen este cu atât mai absurd cu cât contrazice societatea informațională globalizată în care trăim.

Domenico Quaranta

As we all know, by implementing specific algorithms, software enables many processes to be automatized. This possibility has been enthusiastically embraced by the art world for decades: not only does it allow artists to delegate a significant portion of work to a machine, but it also allows them to give up, entirely or partially, on the element of artistic “intentionality”, which is substituted with the random factor much sought after by the avant-garde movements. Thus, alongside a flourishing current of generative art – which uses algorithms to give rise to images, sound and text – we find a long series of generators, capable of rolling out original texts and images by drawing on a rich archive of raw material and assembling this using intelligent machines.

ÜBERMORGEN.COM’s generators only partially belong to this trend. Instead of emulating a creative process, these generators actually appropriate an authoritative device and offer it to anyone who wants to use it. To issue an injunction, bank statement or prescription, you require the authority to do so: in other words, you would need to be a law court, a bank or a doctor. What ÜBERMORGEN.COM’s generators do is appropriate this authority. They can do this thanks to the evolution that the formal device of the “certificate” has had in the digital era, with the shift from “original” to “[f]original”. The authenticity of such documents is claimed and acknowledged according to a hallucination which is shared by all, but which is nevertheless a hallucination.

Working from this basis, ÜBERMORGEN.COM programmed machines to generate injunctions, bank statements, prescriptions and torture-sequences which are unexceptionable in terms of form and content, and which can be put into circulation in the given communication systems, with varying results. At the same time it is clear that the generators, beyond their specific function, work first and foremost as “representations”, eliciting reflections on the situation that gave rise to them: a network of conventions that tends to attribute incredible power over the social, physical and psychological life of an individual to a piece of paper, or even worse, a digital document (“just pixels on the screen, just ink on paper”). This phenomenon is all the more absurd when it enters into collision with the globalized information society we now live in.

Domenico Quaranta



SHADI HABIB ALLAH



"Scale Calibrator" (2010)
installation composed of 50 lbs weights.
courtesy of the artist

Shadi Habib Allah pune în discuție standardele și măsurătorile care pătrund în viața noastră de zi cu zi, influențându-ne comportamentul și organizându-ne fațetele realității. Concentrându-se asupra transportului aerian, ca mijloc de deplasare, dar și ca infrastructură dată a lumii artei, el lucrează cu o normă „minoră”, care reglementează totuși circulația bunurilor, organismelor, bagajelor. Greutatea acceptată pentru bagajul de cală este de 50 de livre (23 de kilograme), dar ceea ce pare a fi un număr arbitrar devine spațiul unei lupte existențiale în chiar interiorul sistemului de standarde. Cine are autoritatea să decidă cât cântăresc 50 de livre sau chiar o livră? În plus, cum am ajuns să acceptăm mijloacele „obiective” pe baza cărora se ia această hotărâre? Cercetările ne determină să punem sub semnul întrebării înseși temeliile proiectului iluminismului și afirmația că știința și verificabilitatea reprezintă bazele raționalității moderne. În chiar cadrul acestei răspândiri de idei, „Scale Calibrator” încearcă să slăbească forța dominantei supremații a gândirii.

Sculptura, compusă din greutate, ni se înfățișează cu greutatea ei empirică, dar în același timp artistul trece prin procesul suplimentar al testării precise cu ajutorul reprezentanților unui organism transnațional obscur, The International Committee of Weights and Measures, transformând astfel obiectul într-un standard obiectiv. Prin comparația cu sfera extrem de ordonată și reglementată a transportului, sculptura modifică dinamica de putere, conferind influență individului în timp ce contestă mecanismele autorității. Schimbarea din cadrul balanței de putere reordonează structura controlului și dă naștere unui spațiu al împuternicirii. Gestul performativ, impregnat cu o conștiință reflexivă, modifică relațiile de zi cu zi într-o încercare de a revendica suveranitatea, chiar și temporar. Acest tip de acțiune caracterizează practica lui Habib Allah, care intervine în organizarea puterii, ocupând o poziție ce pledează pentru o redistribuire a autorității.

Jason Waite



Shadi Habib Allah questions the standards and measurements that pervade our everyday life, influence our behavior and organize our realities. Focusing on air travel, a means of migration as well as infrastructure of the art world, he works with a “minor” regulation, altering the circulation of goods and bodies or luggage. The accepted weight for check-in baggage is 50 pounds (23 kilograms), but what appears to be an arbitrary number becomes the site for an existential struggle within the system of standards itself. Who has the authority to decide how much 50 lbs or even 1 lb weighs? Moreover, how do we come to accept the “objective” means by which this judgment is made? These inquiries lead us to question the foundation of the Enlightenment project itself and its assertion of science and verifiability as the bases of modern rationality. It is within this circulation of ideas that the “Scale Calibrator” hacks into the dominant hegemony of thought. The sculpture, comprised of barbells, presents us with its empirical

weight. However, the artist also goes through the additional process of having the piece precisely tested by some representatives of an obscure transnational body - The International Committee of Weights and Measures -, transforming thus the object into an objective standard. When confronting the highly disciplined and regulated sphere of travel, the sculpture shifts the power dynamics, conferring agency to the individual while contesting mechanisms of authority.

This shift in the balance of power recomposes the architecture of control and provides a space of empowerment. The performative gesture, imbued with reflexive awareness, inverts everyday relations into an attempt to reclaim sovereignty even if only momentarily. This action is specific for the practice of Habib Allah, who regularly intercedes the economies of power, occupying a position that advocates for the redistribution of authority.

Jason Waite

C A R L A C R U Z

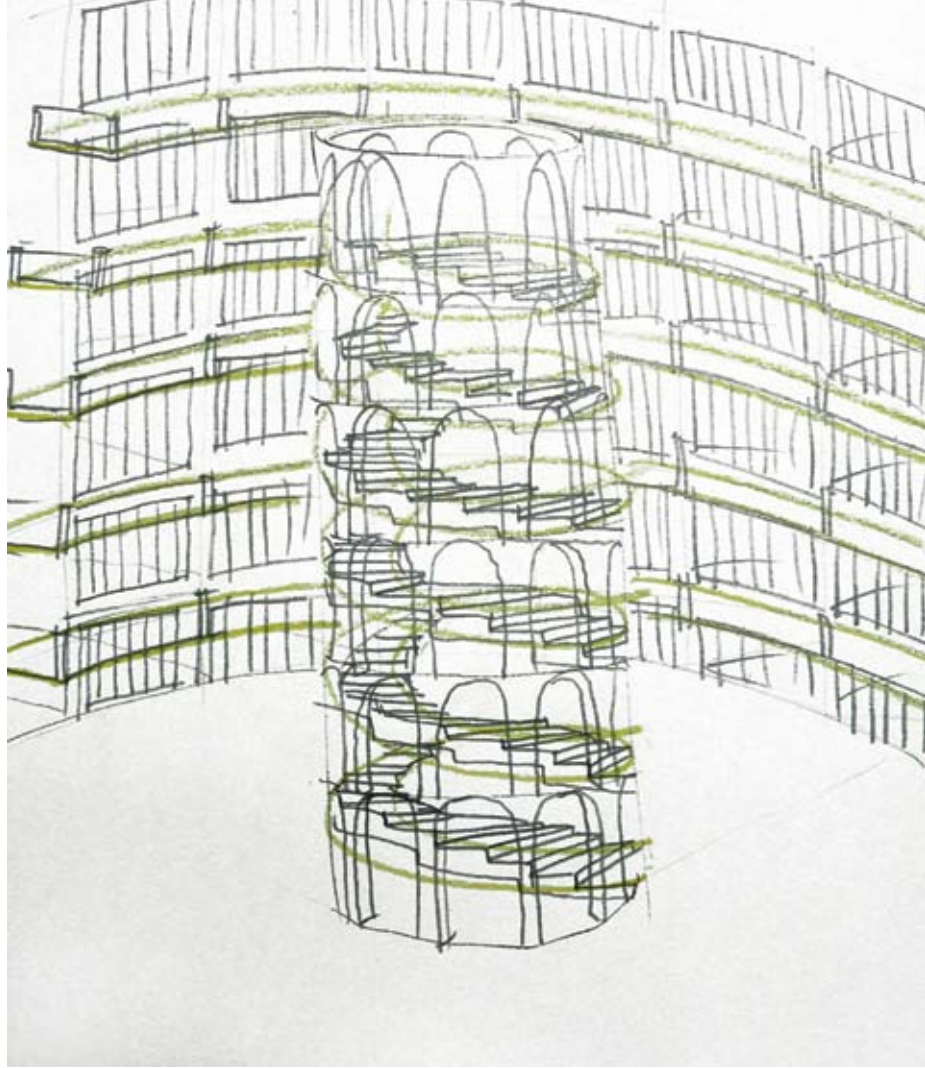


Carla Cruz a crescut în Portugalia, o țară care, la aceea vreme, trecea printr-o schimbare drastică de la un regim fascist, aflat sub auspiciile comunismului, spre o democrație liberală, care a aderat la Comunitatea Economică Europeană. Copil fiind, artista a simțit impactul copleșitor al supravegherii, nu din partea unui grup aflat la putere, ci din partea unui Dumnezeu omniprezent. Biserica Catolică, precum și revoluția mitică a Garoafelor Roșii din 1974, au avut o imensă influență asupra educației sale. În pofida apăsătorului sistem de valori și comportamente prestabilite, asemenea multor copii, a dezvoltat strategii de rezistență și evadare. În cuvintele artistei, asta înseamnă într-un anumit fel “a întoarce pe toate fețele ideea de autocontrol”, declarând acele valori ca fiindu-i străine pentru a reuși să conștientizeze diferența în continua dezvoltare a sinelui. Această formă de „detașare” se desfășoară între limitele sistemelor de control omniprezente și poate fi percepută ca un spațiu fundamental de experiment pentru dezvoltarea eului. Astăzi, controlul parental progresiv și diversele metode de supraveghere le oferă copiilor un alt mediu de experimentat. Chiar și noțiunea fundamentală de „a fi împreună” a luat noi forme mediate grație internetului. În acest context, Cruz lucrează cu un număr de adolescenți folosindu-se de desen și interviuri ca modalități de expresie. Poziția copiilor în societate este privită ca un tip de supraveghere, deschizând un spectru mai larg de discuții asupra lucrărilor comunității. **Jason Waite**

“Mă gândeam zilele acestea la noțiunea de supraveghere dintr-o perspectivă foucaultiană, ca o paradigmă pentru societatea bio-puterii, centrată în jurul panopticonului, și la modul în care a avut loc trecerea de la o societate disciplinară care controla corpurile individuale: fiecare dintre noi a fost instruit, modelat, condamnat la o societate organizată în jurul ideii de supraveghere care nu mai este o simplă auto-supraveghere. Puterea nu mai este interesată de ființa individuală, ci de populație în ansamblu, de specie. În același timp, Habermas scrie despre sfârșitul sferei publice, spațiu în care indivizii se întâlnesc să discute rațional și să contureze o opinie publică (supraveghere?), iar Lefort vorbește despre revoluția democratică – decapitarea Prințului (mai exact, a lui Ludovic al XVII)- care a condus la disoluția indicatorilor de certitudine și la reducerea individului la un simplu număr, un vot mai mult. Ceea ce mă frapază este faptul că toți vorbesc despre aceleași lucruri, democrația, atât de discutată și prețuită de la Platon la Tocqueville...”

Carla Cruz

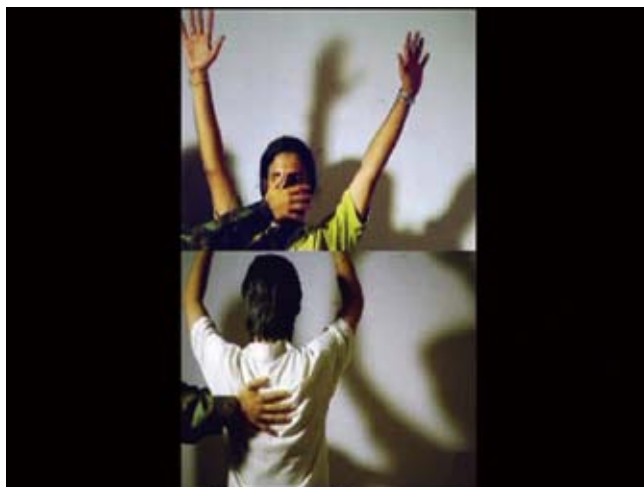
"A child's play" (2010)
video
courtesy of the artist



Carla Cruz grew up in Portugal, a place that had recently and suddenly shifted from a fascist regime under communist auspices to a liberal democracy that joined the Economic European Union, as EU was called back then. As a child, the artist felt the overwhelming notion of being under surveillance; not of a ruling party, but rather of an omnipresent God. The influence of the Catholic Church had a great influence on her upbringing, as did the mythical Carnation Revolution of 1974. Despite the overwhelming system of enforced values and behaviors, Cruz, just like many other children, developed her own strategies for resistance and escape. In the artist's words, "turning inside out that self-control," maintaining those values as exterior to oneself in order to acknowledge the difference within the continually changing construction of the self. This form of "acting out", which takes place between the limits of these omnipresent systems of control, can be seen as an essential site of experiment for the development of the self. Given the increasing parental presence and the ever expanding array of surveillance, kids nowadays have a different environment to explore. Even the very meaning of "being together" has taken on new mediated forms due to Internet. Within this context, Cruz works with a number of teenagers, employing drawing and interviews as means of expression. The place of children in society today is seen as a type of sousveillance, opening up the space for a broader discussion on the community's workings. **Jason Waite**

"These days I was thinking of surveillance in a Foucauldian approach, as a paradigm for a society of bio-power, centered around the Panopticon; its conditions of existence, meaning the shift from a disciplinary society which controlled individual bodies. Each of us was taken away, trained, bended, moulded and punished by a society organized around surveillance that ended up in self-surveillance. The power is no longer interested in the singular body, but in the population, in the entire species. More or less at the same time, we have Habermas writing about the end of the literary public space, where individuals used to meet for rational discussions and building the public opinion (sousveillance?). Lefort was also talking about the democratic revolution - the beheading of the Prince (actually Louis XVII's) - the dissolution of the markers of certainty and the abstraction of the individual into a number, a vote that can be counted. It kind of strikes me that they are all talking about the same issue, which is a democratic one, that everybody from Plato to Tocqueville has feared and thought of..." **Carla Cruz**

DESIRE MACHINE



Colaborarea dintre Sonal Jain și Mriganka Madhukaillya (Desire Machine Collective) explorează fisurile fenomenului globalizării. Cel „de-al treilea spațiu”, așa cum este el descris de Homi Bhabha, apare acolo unde „provocăm limitele sinelui în încercarea de a atinge ceea ce este liminal în experiența istorică”. Daily Checkup se desfășoară în nord-estul Indiei, teritoriu supus unor reglementări speciale și considerat ca „zonă incomodă”. Zona este controlată prin „Armed Force Special Power Act”, o lege impusă inițial de puterile coloniale britanice împotriva luptătorilor indieni pentru libertate, care conferă forțelor armate autoritatea specială de a urmări, aresta și chiar de a omorî orice suspect de terorism. Această măsură draconică a extins domeniul de exercițiu al puterii și a permis nenumărate asasinat extrajudiciare desemnate drept „ciocniri”, agresiuni sexuale săvârșite de forțele armate sau alte „daune colaterale”. Filmul este realizat în mare măsură din materialul documentar descoperit în statul Manipur, unde, la momentul respectiv, se desfășura un protest uriaș împotriva violului și uciderii tinerei Manorama Devi de către armata indiană. Acest incident a declanșat proteste publice și represalii din partea aparatului de stat. Imaginile sunt marcate cu ștampila securității din aeroportul Guwahati, punctul de tranziție care funcționează ca poartă de acces spre această regiune. Pătruderea în acest spațiu devine astfel o formă de paranoia, deoarece aici controlul de securitate este mult mai strict decât în alte zone ale Indiei. Este vorba de acțiunea căutării profunde, de un tip de focalizare a privirii exercitate de stat direct asupra corpului, ca în exemplul bio-puterii foucauldiene. În plus, aceste condiții produc senzația că fiecare reprezintă un potențial terorist, expunând de fapt frica profundă pe care statul o are față de cetățenii săi.

„Acest video își îndreaptă atenția asupra politicii memoriei fără a exclude spațiul uitării. Ierarhia dintre amintiri și evenimentele reale este dizolvată. Memoria colectivă este văzută ca o reflecție care pleacă de la personal la politic.” **Jason Waite**



COLLECTIVE

(SONAL JAIN AND MRIGANKA MADHUKAILLYA)

"Daily Checkup" (2005)
video installation, 8'
courtesy of the artists



The collaboration between Sonal Jain and Mriganka Madhukaillya, who together form the Desire Machine Collective, explores the fissures of globalization. This “third space” as described by Homi Bhabha is where we find a “challenge to the limits of the self in the act of reaching out to what is liminal in the historic experience.” “Daily Checkup” is set in Northeast India, a place governed by special regulations and deemed “disturbed area.” The area is subject to the Armed Force Special Power Act a law, first imposed by the colonial British powers on the Indian freedom fighters, which confers special powers upon the armed forces to search arrest or even kill anyone suspected of being a terrorist. This draconian measure has expanded the range of power resulting in widespread incidents of extrajudicial killings termed “encounters,” as well as sexual assaults by the armed forces and other “collateral damage.” The video is mainly comprised of found footage from the state of Manipur, where at the time, there was a huge outcry against the rape and killing of a young woman, Manorama Devi, by the Indian army. This sparked public protests and reprisals by the apparatus of the state. The images are overlaid with the seal of the security check at the Guwahati airport, the transition point that acts as a gateway to this region. Hence the introduction to the place is one of paranoia, the security check being more stringent than other areas in India. It is the intimate action of the search, the focusing of the gaze of the state directly onto the body as an exemplar of Foucault’s biopower. More over these conditions produce the sensation that everyone is a potential terrorist, the exposition of the state’s own deep seeded fear of its citizens. “The video looks at the politics of remembering without excluding the space for forgetting. The hierarchy between memories and real events is dissolved. The collective memory of people is seen as a reflection that runs from the personal to the political.” *Jason Waite*

C H E L S E A K N I G H T



Palimpsest al coerciției și al jocurilor de priviri, filmul lui Chelsea Knight creează un labirint claustrofobic de limbaj, puternic alimentat de o violență ce amintește de opera lui Harold Pinter. Pe măsură ce dialogul intersectează scenele, narațiuni suprapuse se topesc una în cealaltă, rotindu-se, scurtcircuitându-se, amestecându-se uneori într-un soi de cor grec improvizat care recită la unison. Tehnicile retorice sunt inspirate din US Army Field Manual 22-2-3, un manual militar apărut în 2006 care introducea un nou set de standarde în privința „pedepselor crude și neobișnuite”, incluzând privarea de somn sau diferite poziții incomode. Cu toate acestea, interesul artei se îndreaptă spre „indicațiile ceva mai benigne din manual și, în particular, spre cele din secțiunea privind abordările emoționale”, care pledează pentru crearea de legături afective și pentru manipularea lor de către interogator pentru a obține informația dorită. Cea mai directă reprezentare a acestei abordări emoționale se regăsește în confruntarea dintre anchetatorii armatei americane, reveniți recent din misiunea în Irak. Interpretându-și rolul pe baza experienței de pe teren, reprezentația lor este marcată de răceala și alienarea specifice teatrului epic brechtian. Knight situează paradigma clasică de putere într-un decor domestic, mobilizându-și propriii părinți ca „actori” în frecventele dispute familiale pline de tensiuni latente și de afecțiune nereținută și surprinde un instantaneu al unei „reprezentații” în curs de desfășurare, născută din intimitate. Acest fel de a contextualiza relațiile umane începe să dezvăluie dinamica puterii conținută de limbajul curent și de decepțiile familiale care, la o primă vedere, pot părea banale.

Opera recentă a lui Chelsea Knight este o continuare a unei anchete în curs de desfășurare despre încarcerare și despre impactul acesteia asupra corpurilor în captivitate. Utilizând convențiile teatrale combinate cu scene cotidiene reduse la esență, forma apare la ea ca o replică extrem de caustică, în care cuvintele devin arme. Cehov spunea: „Dacă introducem o armă de foc în primul act, aceasta se va declanșa în actul al III-lea”. Singura certitudine în cazul lui Knight este că arma e mereu încărcată și gată să fie utilizată.

Jason Waite





A palimpsest of coercion and gazes, Chelsea Knight's video constructs a claustrophobic maze of language deeply embedded within a violence reminiscent of Harold Pinter. As dialogue crosses scenes, overlapping narratives collapse into one another, revolving and short circuiting one another, at times coming together in a makeshift Greek Choir reciting in unison. The rhetorical techniques are derived from the US Army Field Manual 22-2-3, released in 2006, which introduced a new set of standards for "cruel and unusual punishment", including sleep deprivation and various stress positions. The artist's interest, however, lies "in the more benign designations of the manual and in particular its section on emotional approaches," which advocates the creation of affective bonds which the interrogator can manipulate in order to extract the targeted information. The most direct representation of this emotional approach is in the face-off between US army interrogators, both recently returned from serving in Iraq. Their role playing experience in the field can be traced in their performance, which at the same time is inflected with the distance and alienation of Brechtian epic theatre. Knight juxtaposes this classical paradigm of power with a domestic setting, conscripting her own parents as "actors" in familial disputes rife with latent tensions and unbridled affection, a snapshot of an ongoing "performance" born of intimacy. This framing of relationships starts to reveal the dynamics of power in everyday language and familiar deceptions that at first glance may seem trivial. Knight's latest work is a continuation of her ongoing investigation of incarceration and its affect on the captive bodies. Employing the conventions of theater, conflated with quotidian scenes stripped to their essence, her form emerges as a rapier repartee, words parsed into weapons. As Chekhov noted, "If you introduce a gun in act one, it will go off in act three." With Knight, there is no certainty but the one that the gun is always loaded and ready to be fired.

Jason Waite


GAYLAN ABDULLAH ISMAIL



"Traffic" (2009)
video, 6'
courtesy of the artist

Gaylan Abdullah Ismail face parte dintr-o tânără generație de artiști care lucrează în Irak și ale căror vieți au fost marcate de conflict. În ciuda acestui fapt, interesul său este orientat către analiza provocărilor cotidiene. Punctul central al intervențiilor sale colective recente s-a îndreptat spre intersecțiile orașului Erbil, localizat în partea de nord a țării, cunoscută și ca Irakul kurd. Proasta reputație a zonei vine nu datorită atacurilor cu bombă, ci mai degrabă din cauza numeroaselor accidente rutiere. În acest film, 25 de persoane se grupează într-un sens giratoriu, aranjându-și scaunele în centru și formând o situație neprevăzută. După ce se expun ei înșiși pericolului, traficul începe să își modifice cursul, să încetinească și să urmeze rutele desemnate. Reprezentând geometria locului, artistul face vizibile liniile de control. Doar prin adoptarea acestei atitudini radicale mecanismele statului încep încet să funcționeze, iar poliția rutieră intră în „joc” și dirijează mașinile în jurul cercului format. Expunerea corpului la condiții precare a reprezentat dintotdeauna un instrument politic, începând cu protestele publice și mergând până la greve. Dar în acest caz „scopurile” grupului, asupra cărora putem face doar speculații, nu sunt legate de o structură de putere. Sensul pare să se regăsească în chiar ideea de grup. Vizibilitatea unor atribute ca solidaritatea prin acțiune colectivă sau ca angajamentul față de sine și față de ceilalți nu evocă nostalgia unor momente trecute, ci indică mai degrabă spre o nouă promisiune a consensului.

Jason Waite



Gaylan Abdullah Ismail is part of a young generation of artists working in Iraq, whose lives have been circumscribed by conflict. Yet, his interest lies in researching the challenges in everyday life. The focal point of his recent works of collective intervention has been the crossroads in the city of Erbil, located in the Northern part of the country known as Kurdish Iraq. This site is infamous not for bombings, but rather for a notoriously big number of traffic accidents. In the video, a group of twenty-five individuals stream into the busy roundabout, taking up their seats around the center and forming an impromptu “sit-in.” Ultimately putting themselves at risk, the traffic begins to slowly alter its course and follow the designated routes. It is through the embodiment of this site’s geometry that the artist makes the lines of control visible. Only by occupying this extreme position does the state apparatus seem to start working, as the traffic police engage in the “game”, directing the cars around the ring. The exposure of the body to precariousness has long been a political instrument: from public protests to strikes. In this case, the “aims” of the group, which we can only speculate on, are not linked to a structure of power. The meaning rather seems to lie in the form of being together itself. The solidarity to collective action, a commitment to oneself and to others: the visibility of these attributes does not evoke any nostalgia, but rather points toward a new engagement with one another. **Jason Waite**

J I N S H A N

Așa cum observa Walter Benjamin, „nu există niciun act de cultură care să nu fie în același timp și un act de barbarism”. Coloanele greco-romane, comune în arhitectura Shanghai-ului, pot fi percepute ca o fantomă într-o carapace, îndreptând atenția spre un patrimoniu colonial. Cu toate acestea, Jin Shan, explorează o schimbare în evoluția lor, care pune sub semnul întrebării înțelegerea unidimensională a originilor. Coloanele gonflabile din „Tired Pillar” stau nemișcate în spațiu, „respirând” ușor ca monumentele delicate ale unei „arhitecturi vii”. Acestea nu sunt modelate după contraforții svelți ai Partenonului, ci mai degrabă ca ornamentele manieriste realizate într-un atelier anonim din China. Deviind de la cultura copiilor, această formă de artă (re)prezintă un potențial necorupt de istorie, un teren fertil de experiment. La fel ca Riegl, Jin Shan își îndreaptă atenția spre suprafața arhitecturală pentru a identifica noua arhitectură a modernității. Latexul copiei înlocuiește ipsosul originalului, devalorizând și mai mult esența obiectului, lăsându-l ca o piele fără corp. Asupra acestei suprafețe ondulatorii suntem lăsați să reflectăm.

În contextul spațiului expozițional, istoricul Palat Știrbei, ni se dezvăluie o nouă punere în scenă. Apropierea coloanei de fațada neoclasică produce un fel de déjà-vu, similar cu sentimentul care apare în timpul schimbării avioanelor într-un aeroport când noțiunile de timp și spațiu sunt estompate de familiaritatea generală. Lucrarea lui Jin Shan are un rol de liant între realități, utilizând o ironie subtilă care subminează orice învăluire de înțeles.

Jason Waite

As Walter Benjamin noted, “there is no document of culture that is not at the same time a document of barbarism.” The Greco-Roman columns, common for the built environment of Shanghai, can be seen as a ghost in a shell, pointing towards the colonial heritage. However, Jin Shan explores the shift in their development, challenging the linear understanding of origins. The inflatable columns in “Tired Pillar” lie resting in space, gently “breathing” as soft monuments of “living architecture”. They are not shaped after the slender buttressing supports of the Parthenon, but rather as an idiosyncratic ornament created in some anonymous Chinese workshop. Unlike the culture of fakes, this form (re)presents the potential which is not burdened by history, a fertile terrain for experimentation. Like Riegl, Jin Shan looks at the architectural surface in order to find the new anatomy of modernity. The latex of the model replaces the original gesso, further devaluing the materiality of the object, which becomes a skin without a body. It is this wavelike surface that we are left to ponder on.

A further mise-en-scène unfolds in the context of the exhibition space, the historical Știrbei Palace. The column’s proximity to the neoclassical façade produces a sort of déjà-vu feeling, similar to the one produced when changing planes in an airport and when a generic familiarity puzzles both time and space. Jin Shan’s work has the effect of a hinge: it operates between realities, employing a subtle irony that subverts any encirclement of meaning.

Jason Waite



“Tired Pillar” (2010)
installation, latex, 350 x 35 x 35 cm
courtesy of the artist



MIRKO SMERDEL

"Outside Looking In..." (2010)
folder, 76 pages, collage, mixed media
courtesy of the artist



Lucrând cu un album cu decupaje și comentarii realizat de un fan al starului pop ai anilor 1970, Massimo Ranieri, Mirko Smerdel contestă valoarea kitsch –ului pe care Greenberg o condamnă ca fiind „o experiență indirectă ce oferă senzații falsificate”. Smerdel re-poziționează această colecție de artefacte, o acumulare de patos juvenil sau albume cu dedicație, nu la rangul unei parodii „fără valoare”, ci mai degrabă ca pe un gest semnificativ ce apare într-o conversație cu însuși subiectul. Așa cum sugerează și dedicația din deschiderea albumului „Pentru Massimo, cântărețul cel mai minunat...pentru că își amintește întotdeauna cu dragoste de Betty...” se face o aluzie la un eveniment comun, transformând acest obiect într-o formă concretă de schimb. Deținătoarea „Betty” conștientizează în mod declarat faptul că albumul nu este despre Massimo, ci mai degrabă pentru Massimo. Acceptarea acestui mod de înțelegere determină apariția în cadrul paginilor sale a unui limbaj vizual cu propria gramatică. „Actul de subveghere” participă simultan la crearea și expunerea naturii reflexive a celebrității. În cadrul cultului personalității, apariția celebrității influențează prezentarea discipolului, care menține vigilența prin intermediul paparazzilor. Totuși, în mod paradoxal, construcția imaginii se bazează pe așteptările observatorului și se află la bunul plac al „opinie publice”. Smerdel extinde noțiunea de subveghere, contestând presupusa pasivitate a spectatorului, precum și o ierarhie de imagini, pentru a reveni cu o întrebare fundamentală: Cine supraveghează pe cine?

Jason Waite

Working with a found album of clippings and commentary by a fan of the 1970s Italian pop star Massimo Ranieri, Mirko Smerdel challenges the value of kitsch that Greenberg condemned as “vicarious experience and faked sensations.” Smerdel re-positions this collection of artifacts, an accumulation of juvenile affectation or votive holy cards, rather a meaningful gesture that partakes in a conversation with the subject himself than a “debased” pastiche. As the dedication in the beginning suggests - “To Massimo, the most wonderful singer ...because he always remembers lovingly of Betty...” -, there is an allusion to a shared event, transforming this object into a tangible form of exchange. The collector, “Betty,” is aware that the book is not about Massimo, but rather for Massimo. Through this lens, a visual language with its own grammar begins to emerge among the pages. The “sousveillant act” simultaneously participates in and exposes the reflexive nature of celebrity. In the cult of personality, the appearance of the celebrity influences the presentation of the devotee, who maintains a watchfulness through the intermediary of the paparazzi. Paradoxically, however, the construction of the image is based on the observer’s expectations and is at the behest of “public opinion.” Smerdel expands the notion of sousveillance, contesting the presumed passivity of the spectator as well as the hierarchy of images, just to revisit the fundamental question: Who is watching whom?

Jason Waite



OLIVER RESSLER



"What is Democracy?" (2009)
8-channel video installation
courtesy of the artist

„What is democracy?” este de fapt o dublă întrebare. Pe de o parte, întrebarea se referă la statutul actual al democrațiilor parlamentare reprezentative, examinate critic în acest proiect. Pe de altă parte, urmărește mai multe abordări asupra modului în care ar putea arăta un sistem mai democratic și care sunt formele organizaționale pe care le-ar putea adopta.

Proiectul a repetat întrebarea „Ce este democrația?” față de numeroși activiști și analiști politici din 18 orașe din întreaga lume, Amsterdam, Berkeley, Berlin, Berna, Budapesta, Copenhagan, Londra, Melbourne, Moscova, New York, Paris, Rostock, San Francisco, Sydney, Taipei, Tel Aviv, Salonic și Varșovia.

Interviurile video au fost înregistrate încă din ianuarie 2007. Cu toate că persoanele intervievate au fost întreabate același lucru, rezultatul a deschis o mulțime de perspective și puncte de vedere diferite aparținând unor oameni care trăiesc în state de obicei

etichetate ca „democrații”.

Acest grup de interviuri este punctul de pornire pentru opt filme, prezentate într-o instalație pe 8 canale video. Instalația (re)prezintă un fel de analiză globală despre crizele politice profunde ale modelului democratic occidental. Într-unul dintre filme, Adam Ostolski (Varșovia) explică faptul că inițial „ideea modernă de democrație a fost legată de noțiunea de progres”, iar statele parlamentare „au manifestat tendința de a deveni din ce în ce mai democratice prin includerea unor noi tipuri de actori politici, precum muncitorii și femeile [...] Dar, din anii 1980, odată cu trendul neoliberal în politică și economie, ne confruntăm cu un regres al democrației.” Lize Mogel (New York) observă că situația s-a schimbat atât de mult, încât atunci când vorbim astăzi despre democrația reprezentativă „nu ne referim neapărat la reprezentarea indivizilor, ci mai degrabă a capitalului”. Nikos Panagos (Salonic) afirmă chiar faptul că



„reprezentativitatea și democrația sunt doi termeni incompatibili. Prin urmare, sistemul actual nu se poate sub nicio formă numi democrație. Este doar o formă sofisticată de oligarhie.” Lisa Gray-Garcia (San Francisco) pare să fie de acord cu acest lucru, atunci când etichetează democrația reprezentativă drept „falsă democrație”. În timp ce unii subiecți din aceste filme își elaborează ideile cu privire la democrația directă sau la procesul decizional al comunităților indigene, David McNeill (Sydney) ridică o problemă importantă. Mai are sens să „continuăm contestarea dreptului deținerii și definirii termenului democrație” sau acesta „a devenit atât de corupt și profanat de conservatorii care revendică dreptul de proprietate asupra sa, încât cel mai bine s-ar renunța la el”? Instalația video pe 8 canale discută noțiunea contestată de „democrație”, utilizată în mod abuziv în vederea menținerii ordinii de către cei aflați la putere. Nu se poate ignora faptul că democrația reprezintă încă un ideal pe care sutele de milioane de oameni din Sud doresc să îl atingă. Astăzi pare aproape imposibil să ne întorcem împotriva democrației, cu toate că este o noțiune tot mai goală de conținut. O posibilă strategie ar putea încerca să confere „democrației” un nou înțeles. În acest sens, instalația prezintă un discurs multi-stratificat despre democrație, exprimând o gamă largă de opinii care merg dincolo de granițele statelor-națiune și a continentelor.

Oliver Ressler



“What is democracy?” is in fact a double question. On the one hand, the question relates to the current conditions of the parliamentary representative democracies that are critically scrutinized by this project. On the other hand, the question traces different approaches to what a more democratic system might look like and which organizational forms it may require.

The project addressed numerous activists and political analysts in 18 cities around the world - Amsterdam, Berkeley, Berlin, Bern, Budapest, Copenhagen, London, Melbourne, Moscow, New York, Paris, Rostock, San Francisco, Sydney, Taipei, Tel Aviv, Thessaloniki and Warsaw - one question: “What is democracy?”.

The video interviews have been recorded since January 2007. Even though all subjects were asked the same question, the result was a multiplicity of different perspectives and viewpoints of people living in states that are usually labeled as “democracies”. This pool of interviews builds the starting point for eight videos, which are presented in an 8-channel video installation. The installation (re)presents a kind of global analysis of the deep political crises of the Western democratic model. In one video, Adam Ostolski (Warsaw) explains that “the modern idea of democracy was originally connected to the notion of progress” and that parliamentary states “had some tendency to become more and more democratic by including new types of political actors, such as workers and women. [...] But since the 1980s, given the neo-liberal trend in politics and economy, we have a regression of democracy.” Lize Mogel (New York) notes that the situation has evolved in such a way that, when you think about representative democracy today “you are not necessarily talking about individuals being represented, but more capital being represented.” Nikos Panagos (Thessaloniki) even argues that “representation and democracy are incompatible terms. Therefore, under no circumstances could the present system be called a democracy. It is just a sophisticated form of oligarchy.” Lisa Gray-Garcia (San Francisco) seems to agree with Panagos, labelling the representative democracy as a “fake-democracy”. While some of the subjects featured in the videos develop their ideas of direct democracy and decision-making processes in indigenous communities, David McNeill (Sydney) raises an important issue. Does it make sense “to continue contesting the right of owning and defining the very term democracy” or “has it become so corrupted and polluted by the conservatives, that it would better be given up.”

The 8-channel video installation tackles the controversial notion of “democracy”, which is being misused by the powerful to maintain order. At the same time, “democracy” still represents an ideal that hundreds of million people in the South desperately are trying to reach. Nowadays, it may almost seem impossible to stand against “democracy”, even if it is turning into a vacuum. A potential strategy might be assigning the so-called “democracy” a new meaning. In this sense, the installation presents a multi-layered discourse on democracy, opening a broad field of opinions that go beyond the borders of nation-states and continents.

Oliver Ressler

M A R I E V O I G N I E R

În peisajul mediatic în care presa este văzută ca principalul canal de transmitere, Marie Voignier ia în dezbatere un proces abominabil. E mai puțin interesată de faptele propriu-zise, cât de cercetarea în sine. Josef Fritzel, bărbatul care și-a închis fiica într-o pivniță mai bine de 20 de ani, fiind totodată și tatăl celor șapte copii ai acesteia, a fost trimis în judecată în orașul Amstetten. Timp de patru zile, spectacolul a fost subiectul central al presei internaționale. Totuși, această industrie dominată de imagine s-a confruntat cu o problemă: în vreme ce familia era ferită de lumina reflectoarelor, iar acuzatul își ascundea fața în spatele unei benzi albastre așa cum permite legea austriacă, din poveste lipseau personajele principale. Procesul s-a desfășurat cu ușile închise și singura reprezentare a evenimentului a constat în imaginea statică a tribunalului. Înarmați cu aparate de filmat, dar fără nimic de înregistrat, într-o încercare disperată de a produce audiențele dorite, reporterii au ajuns să umple golul cu propria imagine. Mai exact, presa a început să se înscrie în poveste, dezvăluind printr-o prezentare neobișnuită modul în care se construiesc imaginile. Voignier surprinde această construcție reflexivă a scenelor pe măsură ce camerele se concentrează asupra propriilor reprezentări. Aici nu este vorba despre cinévérité. Cei care transmit informația se transformă în regizori: aranjează corpurile, unghiurile de filmat, expresiile, dirijează o reprezentație a vizualului în care observatorii devin participanți conștienți ai acestui impresionant show. Această concentrare asupra sinelui, diferită de încercarea de identificare cu celălalt, oferă în mod surprinzător posibilitatea, așa cum subliniază Adorno, „de a smulge a priori colectivitatea [publicul] din mecanismele inconștientului”. Subveghearea pe care presa o folosește atunci când își simte expusă propria dependență față de imagini și informație, arată cum un fel foarte ciudat de auto-cunoaștere poate să capete potențial de emancipare.

Jason Waite

"Hearing the Shape of the Drum" (2010) - video 17'
courtesy of the artist



In the mediated landscape of information, to which press has become the mere conduit for events, Marie Voignier covers the coverage of an infamous court case. She is less concerned about the search for facts than about the search itself. Josef Fritzel, who imprisoned his daughter in a cellar for over 20 years and fathered her seven children, went on trial in the town of Amstetten. The four-day spectacle became the focus of international media. In this image dominated industry, one problem was raised: since the family sheltered from the limelight and the protagonist hid his face behind a blue binder, as the Austrian law permitted, the narrative was missing its own characters. The trial closed to the media and the sole representation of the event was the static architecture of the courthouse. Armed with cameras and nothing to film, the media itself began to fill the void, in a desperate attempt to produce the targeted hours of content. Essentially, the media began to introduce themselves into the story, creating what would be a rare example of exposing the events behind the creation of images. Voignier captures this reflexive construction of scenes, as the lens turns towards the other lens. It becomes clear that this is no ciné vérité. Those who document also begin to direct: disposing the bodies, deciding the angles and the expressions, orchestrating a scopic performance where the observers become conscious participants in this Potemkin village. This focus on presenting the self in opposition to the attempt of identification with one another surprisingly offers the possibility, as Adorno states, “to wrest [the public] a priori collectivity from the mechanisms of unconscious.” The sousveillant attitude the media employs in reaction to a situation that exposes its own dependence on images and information, provides a rather bizarre self-awareness laced with an emancipatory potential.

Jason Waite

RUTI SELA & MAAYAN AMIR

"Beyond Guilt #2" (2004)
video, 18'
courtesy of the artists



Artiștii se încredințează unor spații nevăzute și nerestricționat liminale ale societății, toalete ale unor cluburi de noapte și camere de hotel ieftine, înarmați doar cu o cameră video și propria vulnerabilitate. Trilogia „Beyond Guilt” cercetează punctele sensibile ale website-urilor matrimoniale israeliene. În a doua parte, Ruti Sela și Maayan Amir discută cu oameni pe internet și îi invită într-o cameră de hotel la intervale regulate. În introducere, filmul dezvăluie fețele ascunse în spatele numelor alese de pe ecran —“truth_master,” “man34,” and “kill_bill”— dispărând spațiul dintre imagine și realitate și distribuindu-l fără nicio pretenție de anonimat. Aflându-se în vizorul camerei (o obiectivare ce re poziționează rolurile de gen tradiționale și un întreg mecanism de control), oaspeții se dezbracă, dezvăluindu-și nu doar dorințele, ci spunând și anecdote din timpul serviciului militar. Ușurința cu care discuția se mută de la fanteziile sexuale la teritoriile de patrulare oferă o privire asupra unui psihic în cazul căruia starea perpetuă de luptă se menține aproape de suprafață. În aceste momente intime, artiștii nu rămân observatori pasivi, ci sunt mai degrabă participanți activi plasându-se împreună cu aparatul de filmat în poziții riscante. Cu cât pătrund mai adânc într-o realitate paralelă (și noi alături de ei), mecanismele intrinseci de apărare par să-și piardă forța, lăsând loc unui spațiu al divulgării, asemănător cu un cel al unui confesional, unde narațiunile, la început reprimate, ies la lumină. În acest spațiu în care adevărul este complet dezvăluit, ne întrebăm ce altceva se mai petrece în momentele de tăcere.

Jason Waite

Artists thrust into the unseen and unrestricted liminal spaces of society; in nightclub toilets and cheap hotel rooms, armed with a video camera and their vulnerability only. The trilogy “Beyond Guilt” probes the soft underbelly of Israel’s websites for erotic encounters. In the second chapter, Ruti Sela and Maayan Amir chat over the Internet with various men, inviting them to a hotel room on a regular schedule. The introduction of the video exhibits the faces behind the chosen screen names - “truth_master,” “man34,” and “kill_bill” -, collapsing the space between image and reality and dispersing any pretence of anonymity. Finding themselves under the gaze of the lens (an objectification that repositions traditional gender roles and an entire apparatus of control), the guests disrobe, revealing not only their desires, but also anecdotes from their military service. The conversation shift from sexual fantasies to patrolling territories provides a glimpse of a particular psyche: the state of perpetual war lies just beneath the surface. In these intimate moments, artists are far from being passive observers; they rather engage the other participants, choosing precarious positions for themselves and their cameras. The further they (and us) go down the rabbit hole, the so-called intrinsic defense mechanisms seem to fall apart. What emerges is a space of disclosure, very akin to the confessional. A space where the narratives, coaxed out during recess times, come to light. It is here where truth is laid bare and one begins to wonder what else happens in the silent intervals.

Jason Waite

FILM

PROF. UNIV. DR. LAURENȚIU DAMIAN

Police the police... iată un demers la care participă și filmul studențesc din Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică I.L.Caragiale - București. Viziunea plastică va fi așadar însoțită și de o viziune filmică. Și alături de studenți, va fi prezent unul dintre cei mai importanți regizori ai „noului val”, Corneliu Porumboiu, cu „Polițist, adjectiv”, film parcă scris pentru tema „supraveghere”. Nu știu câți polițiști în uniformă veți vedea în filmele de scurt metraj care poartă marca regizorală Mircea Veroiu, Cătălin Mitulescu, Mihai Chirilă, Vlad Lomnășan, Florin Iepan, Iulia Rugină, Victor Ion, Tudor Petremarin, dar sentimentul de supraveghere există plener. Mai există angoasă, alienare, neîncredere în cei care ar trebui să te protejeze... gânduri filmice sau chiar coșmaruri! Când supravegherea va deveni ocrotitoare și atât, înseamnă că oamenii au căpătat un plus de... luciditate!

Police the police... is a proposition which connects students' films from the University of Theatrical Art and Cinema "I.L.Caragiale" – Bucharest. The plastic vision will therefore be accompanied by a filmic one. Along with the students, there is one of the most important film directors of the so-called "new wave" in Romanian cinema, Corneliu Porumboiu, whose "Police, Adjective" seems to have been dedicated to "surveillance". I don't know how many policemen in uniforms you'll be able to see in the short films of Mircea Veroiu, Cătălin Mitulescu, Mihai Chirilă, Vlad Lomnășan, Iulia Rugină, Victor Ion, Tudor Petremarin, but the feeling of surveillance is unmistakably present. There is also anguish, alienation, distrust for those meant to protect... filmic imagery or even nightmares! When surveillance becomes protective and nothing more, it means that people have gained a plus of... awareness!





MIHAI CHIRILĂ

„A tulip that lost its mind”
4'08", 2007
Courtesy of the artist

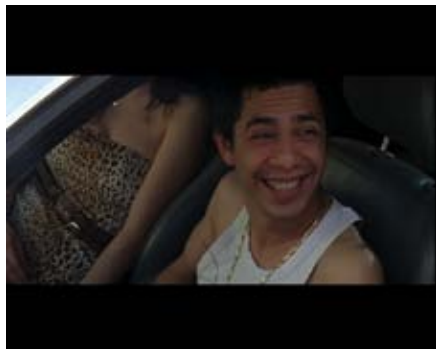


„Grigore and Marieta”
10'22", 1996
Courtesy of the artist

CĂTĂLIN COCRIȘ

VICTOR ION

„Traffic Rules”
20'27", 2010
Courtesy of the artist





TUDOR LUCACIU „*The Poacher*”
6'26", 1993
Courtesy of the artist



„*17 minutes late*”
14'56", 2002
Courtesy of the artist **CĂTĂLIN MITULESCU**

TUDOR PETREMARIN „*Rondul de dimineață*”
18'56", 2010
Courtesy of the artist





„Police, adjective”
110'07”, 2009
Courtesy of the artist

CORNELIU PORUMBOIU



IULIA RUGINĂ

„Friday around 11”
17'31”, 2006
Courtesy of the artist

MIRCEA VEROIU

„The circle”
9'23”, 1968
Courtesy of the artist



FOTOJURNALISM

MIRCEA REȘTEA

Police protests (for Cotidianul) (2008)
digital photography
courtesy of the artist



DRAGOȘ TOADER

Children's protest for stopping the Gaza war (2009)
digital photography
courtesy of the artist



ANDREI PUNGOVSCHI

Oath, Police Academy Alexandru Ioan Cuza
(2006) - digital photography
courtesy of the artist



IOANA MOLDOVAN

Winter traditional celebrations, carnival,
Sighetu Marmatiei (2008)
digital photography; courtesy of the artist



PETRUȚ CĂLINESCU

Caracal military prison (2007)
digital photography
courtesy of the artist



MARIUS NEMEȘ

The Belgrade citizens celebrate Yugoslavian president Slobodan Milošević's resignation after the massive protests on October 5 2002
Digital photography; courtesy of the artist



ALDO GIANNOTTI

Born in Genova, Italy, 1977. Lives and works in Vienna.

STEFANO GIURIATI

Born in Italy, 1966. Lives and works in Munich.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009/2010 - FORUM STADTPARK, Graz, Austria / double show; 2008 - ITALIAN SQUARE, das weisse haus, Vienna, Austria; SLOT MACHINE, KÖR - Public Art Vienna, Vienna, Austria; AN ANGLE OF 180 DEGREES IS A STRAIGHT LINE OR HALF A CIRCLE, Galeria Rosa Santos, Valencia, Spain; 2007 - FEW STEPS TOWARD REDEMPTION, nt art gallery, Bologna, Italy; SHUFFLE, Spiegel, Munich, Germany; 2006 - NCVIL '8 , nt art gallery , Bologna, Italy; M.I.R GEHT 'S BESSER, Fruchthalle Kaiserslautern, Germany.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2009/2010 - Galleria Galica, Milano, Italy; COLLECTIVE BODY, Vienna, Austria; IN BETWEEN. AUSTRIA CONTEMPORARY, Kunstgalerie Split ; VIDEO IN PROGRESS 3, Ljubljana, Slovenia; IMAGINEERING, Graz, Austria; STADT IM FLUSS, Esslingen; FLAVORS OF AUSTRIA, The Art Foundation, Athens, Greece; UNFESTE VERBINDUNGEN, Galerie Robert Kastowsky, Vienna, Austria; STAND BY YOUR MAN, Filmmuseum, Vienna, Austria; 2008 -KOSTRUIERTE WIRKLICHKEITEN, Fotogalerie WUK, Vienna, Austria; VIDEOART YEARBOOK, Parallel Events to Manifesta 7, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento / Collective; un.SICHTBAR, 00-Landesausstellung, Villa Deutsch, Strobl, Austria; VIDEOART YEARBOOK 2008, Bologna, Italy; MEDIA FORUM 2008, Oktyabr Kino, Moskau, Russia / Filmfestival; FULLFRAME FESTIVAL, Gartenbaukino, Wien, Austria / Filmfestival POLITICS, Künstlerhaus, Dortmund, Germany; CARABINIERI, Artothek, Munich, Germany.

CONTACT: studio@aldogiannotti.com

ALEXANDRA CROITORU

Born in Bucharest, Romania, 1975.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009 - A Fresco for Romania (with Stefan Tiron), Plan B Gallery, Berlin, Germany, RE-, Galleri Tom Christoffersen. Copenhagen, Denmark; 2007 - A Work about Work and a Duel to the Death, FUTURA Centre for Contemporary Art, Prague, Czech Republic, An Exhibition on Photography, Andreiana Mihail Gallery, Bucharest, Romania; No Photo, Siemens_artLab, Wien, Austria; A PRELIMINARY REPORT on the past and present use of psychotropic weapons of mass destruction in Romania (performance with Stefan Tiron), The National Museum of Art, Bucharest, Romania; 2006 - Another Black Site (with Stefan Tiron), Galeria Plan B, Cluj, Romania.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 - Ce qui vient Les Ateliers de Rennes - Biennale d'Art Contemporain, Rennes, France; The Haifa Mediterranean Biennale, Haifa, Brave New World, Mudam, Luxembourg; Berlin Show #2, Plan B Gallery, Berlin, Germany, Gender Check, MUMOK, Vienna & Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, Poland; 2009 - History, Memory, Identity: contemporary photography from Eastern Europe, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena, Italy. Invisible Body: Conspicuous Mind, The Luckman Gallery, California State University, Los Angeles, USA. Sketches for a Project, lokal_30 warszawa_london_project, London, Grenzenlos, CNDB, Bucuresti & Muzeul National Brukenthal / Galeria de Art Contemporana, Sibiu, Romania. 2. Art Biennale Sector, Katowice. Translation Paradoxes and Misunderstandings, Sfirdhalle, Zurich, Switzerland. SOFT MANIPULATION, Who is Afraid of the New Now? Casino Luxembourg - Forum d'Art Contemporain, Luxembourg, 2008 & Stiftelsen 3,14, Bergen, Norway; 2008 - Strategies for Concealing, C-Space, Beijing, China; PANCEVO REPUBLIC! 13th Art Biennial Pancevo, Don't Worry - Be Curious!, Casino Luxembourg - Forum d'Art Contemporain, Luxembourg; Nuit de l'Europe / Rencontre d'Artes, Arles; The World is Flat (with Stefan Tiron & Mircea Nicolae), Overgaden - Institute of Contemporary Art, Copenhagen, Denmark.

CONTACT: alexandracroitoru@hotmail.com

LEVENTE BENEDEK

Born in Odorheiu Secuiesc, Romania, 1983.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2008 - Euronamianic, Atelier35, Bucharest, Romania; 2007 - Peripheries, Aux Angles, Cluj Napoca, Romania; G. Cultural Association, Odorheiu Secuiesc, Romania; 2005 - café Papillon (Rubin Foundation), Timișoara, Romania; Korunk Gallery, Cluj Napoca, Romania.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2008 - Estetica autodistrugerii, Timișoara French Cultural Centre; 2006 - ADOGI - International Miprint Festival, Cadacques, Spain; Scena, Timișoara National Theatre; Pro Arma Gallery, Timișoara, Romania; 2005 - Artaeartafoundation, Intercontinental Hotel- Bucharest, Romania; TER-KEP, Art Gallery, Odorheiu Secuiesc, Romania; Ariadnae, Târgu Mureș, Romania; Studentfest, Piața Unirii (installation)-Timișoara, Romania.

CONTACT: anoraknophobik@yahoo.com

THE BLUE NOSES GROUP

Founded in 1999

VIACHESLAV MIZIN

Born in Novosibirsk, Russia in 1962. Lives and works in Novosibirsk and Moscow.

ALEXANDER SHABUROV

Born in Berezovsky, Sverdlovsk Region, Russia in 1965. Lives and works in Ekaterinburg and Moscow.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009 - The Proletarian conceptualism/How to make saleable works of art in the most economical way, M&J Guelman Gallery, Winzavod, Moscow, Russia; Blue Noses, Tallinn City Gallery, Tallinn, Estonia; Blue Noses, Art Issue project, Beijing, China; 2007 - Naked Truth, M&J Guelman Gallery, Moscow, Russia; Mind Games (together with Ilija Chichkan), Galerie IN SITU Fabienne Leclerc, Paris, France; Mind

Games (together with Ilija Chichkan), M. Guelman Gallery (new space Winzavod), Moscow, Russia; Fucking Fascism, M. Guelman Gallery, Moscow; 2006 - Kitchen suprematism, In the programme of 6th Moscow Fotobiennale, House of journalist, Moscow, Russia; Casual concurrences, M. Guelman Gallery, Moscow, Russia; Blue Noses, Kunstverein Rosenheim, Munich, Germany; Blue Noses, Galeria Brito Cimino, San Paulo, Brazil.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Lap-horse video, Kuryokhin Centre, St-Petersburg, Russian Povera. Special project of Moscow biennale of Contemporary Art, Red October, Moscow, Russia; Art-Moscow-2009, International Fair of Contemporary Art, Central House of Artists, Moscow, Russia; B.U.Kashkin Museum, Main project of Moscow biennale of Contemporary Art, Garage, Moscow, Russia; Theatre Confrontations, Theatre festival, Centre of culture in Lublin, Lublin, Poland; 2008 - Thaw, 15 years of M. Guelman Gallery, Chelsea Art Museum, New York, USA; ARCO'08, Madrid; Russian povera, PERMM, Perm, Russia; 2007 - Sots-Art, Political Art in Russia, Maison Rouge, Paris, FIAC'07, Cour Carré du Louvre, Paris, France; Marat's Choice, Special project of Marat Guelman Foundation within the 2nd Moscow Biennale, Russian State Museum of Contemporary History, Moscow, Russia.

CONTACT: shaburov@gmail.ru; office@knollgalerie.at

CARLA ÅHLANDER

Born in 1966, in Lund, Sweden.

Lives and works in Berlin.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2008 - Terrain, Galerie Andreas Huber, Vienna; In progress, SAIR, Jyderup, Denmark; In proportion as the exploitation of one individual by another will be put to an end, the exploitation of one nation by another will also be put to an end, K Marx 1847, Sculpture Park, Sölyst, Jyderup, Denmark (with Gemot Wieland); 2007 - Brunnenhalle, Brunnenhalle, Bad Ems, Germany; Kompact Living Space, Berlin, Germany (with Ivan Seal); Kompact Living Space, Berlin, Germany (with Ivan Seal); 2006 - Galerie Andreas Huber, Vienna, Austria; 2005 - Modelle für eine gewisse Ordnung - Berliner Meldestellen, Deutschlandhaus, Bundeszentrale für politische Bildung, Berlin, Germany; SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); Derridas Katze... que donc je suis (à suivre), Kunstraum Kreuzberg, Berlin, Germany (curator Alice Goudsmit); 2009 - Zeigen, Temporäre Kunsthalle, Berlin, Germany (curator Karin Sander); Immortality, TENT - Center for visual arts, Rotterdam, Netherland (curated by Fatos Ustek); Collaboration, Autocenter, Berlin, Germany (curated by Gemot Wieland); Myths of change, Jessica Silverman Gallery, San Francisco, USA; 2008 - Nothing to Declare - Bodensee-Triennale, Zeppelin-Museum, Friedrichshafen/Palais Thurm und Taxis, Bregenz, Austria (curated by Barnaby Drabble, Dorothee Thess and Sibylle Omlin) (cat); After all we look the same, Galerie Andreas Huber, Vienna, Austria; Expanded Lines, Galerie 5020, Salzburg, Austria; Fiktion, Narration, Struktur, Artwines Projects, Berlin, Germany; 3xF, Heinrich Böll-Stiftung, Rostock, Germany (curated by Judith Metz).

CONTACT: cahlander@aol.com

CHTO DELAT? / WHAT IS TO BE DONE?

Workgroup founded in 2003 in Petersburg. Olga Egorova/Tsaplya (artist, Petersburg); Artiom Magun (philosopher, Petersburg); Nikolai Oleinikov (artist, Moscow); Natalia Pershina/Glucklya (artist, Petersburg); Alexei Penzin (philosopher, Moscow); David Riff (art critic, Moscow); Alexander Skidan (poet, critic, Petersburg); Kirill Shuvalov (artist, Petersburg); Oxana Timofeeva (philosopher, Moscow); Dmitry Vliensky (artist, Petersburg).

CONTACT: dmvilen@gmail.com

CHRISTOPH WACHTER

Born in Zurich, Switzerland. Lives and works in Berlin.

MATHIAS JUDD

Born in Zurich, Switzerland. Lives and works in Berlin.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 - 4th Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Weisman Art Museum, Minneapolis, USA; NCCA - National Center for Contemporary Art, Moscow, Russia; Complesso Monumentale di San Michele a Ripa Grande, Rome, Italy; Kunstmuseum Bonn, Bonn, Germany; Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen, Germany; Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück, Germany; Cyneart, Dresden, Germany; University of California, Berkeley, USA; University of Minnesota, Minneapolis, USA; University at Buffalo, NY, USA; Academy of Media Arts, Cologne, Germany; 2008 - Kunsthaus Dresden, Dresden, Germany; Sponsoring Award of the Saxon Ministry of Science and the Fine Arts, Germany; Galerie5020, Salzburg, Austria; NGBK - Neue Gesellschaft Bildende Kunst, Berlin, Germany D21, Leipzig, Germany; Kunstraum Walcheturm, Zurich, Switzerland; Werkleitz, Halle (Saale), Germany; Galerie IG Bildende Kunst, Vienna, Austria; Manchester Art Gallery, Futuresonic, Manchester, UK (Commissioned Work); Piet Zwart Instituut, Rotterdam, Netherlands; V2, Rotterdam, Netherlands; Liedts-Meesen Foundation, Gent, Belgium; Transmediale, Berlin, Germany (Honourable Mention).

CONTACT: contact@wachter-judd.net

NEMES CSABA

Born in Kisvárd, Hungary, 1966. Lives and works in Budapest.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009 - The Last House, Vartai Gallery, Vilnius, Lithuania; Jeden Tag ist 1956 (Everyday56), Knoll Gallery Vienna; Puhányok-Mindennap56 (Softies-Everyday56), Knoll Gallery Budapest; 2007 - Remake, Kiscelli Múzeum, Budapest; Remake, Pavillon, Vets, Austria; Remake, Knoll Galéria, Budapest; 2006 - Knoll Galerie, Vienna, Afrikai Nap (Sun in

Africa), Menü Pont Galéria, Műcsarnok, Budapest.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - 1989 - Year of Miracles - Austria and the End of the Cold War, Austrian Cultural Forum, New York, USA; Köztész idő: a galéria (Interval: the Gallery), Dorottya Galéria, Budapest, Hungary; Ausgewählt 10 Jahre (Chooosed 10 Years), roer, Graz, Austria; Kis magyar portográfia (Small Hungarian Pornography), Modem, Debrecen, Hungary; ; 2008 - Revolution I Love You - 1968 in Art, Politics and Philosophy, International Project Space, Birmingham, UK; Forradalom szereltek: 1968 a művészetben, a politikában és a filozófiában (Revolution I Love You - 1968 in Art, Politics and Philosophy), Tráfa, Budapest, Hungary; Family Affairs, Kunstverein, Ulm, Germany; Revolution I Love You - 1968 in Art, Politics and Philosophy, CACT-Contemporary Art Center of Thessaloniki, Greece; Mint a mozi (Like Movie) - Ludwíg Múzeum, Budapest, Hungary; Rehab - Labor, Budapest, Hungary; Ez a város egy távoli bolygó? (Is this Town a Remote Planet?) - Knoll Galéria, Budapest, Hungary.

CONTACT: nemes.csaba@gmail.com

DAVID BÖHM

Born in Prague, Czech Republic, 1982.

JIRÍ FRANTA

Born in Prague, Czech Republic, 1978.

Both work and live in Prague, Czech Republic

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2010 - Murale, festival Kregi sztuki / gallery Szara, Ciszyn, Poland; Nearly nothing is complete/ Karlin Sudos, Prague, Czech Republic; Vedlejší efekt / 207 gallery AAAD, Prague; The real vision, not to remember the future/ gallery Sokolovska 26, Ostrava; Vedlejší efekt/ gallery Cella, Opava, Czech Republic; Ritzky, Formát 1 / Langhans gallery, Prague, Czech Republic; 2009 - What would you say if you could/ Fresh air gallery Pilsner; Untitled, untitled/ cafe Unicorn Klatovy, Czech Republic; out of nowhere/ Gallery G99 Brno; 2008 - Many possibility not much reasons/ gallery Puda Jihlava, Czech Republic ; Call all Artist - wooloo festival/ Berlin, Germany; Easy givesnes/ Gallery Austrian culture center Prague, Czech Republic; space of ex petrol station Slany; Eliti/ gallery 35M2 Prague, Czech Republic; koženka - leatherette / gallery Dole Ostrava, Czech Republic. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); Action Zet / Emil Filla gallery, Ustí nad Labem; 2009 - After velvet / city gallery Prague, Czech Republic; Jindřich Chaloupecký award final 09 / DOX / Prague, Czech Republic; Ribba (30x40) / Gallery Kabinet / Brno; Together with Jiri Franta and D.I.V.O. Institut, Subvision kunst festival / Hamburg Germany; 2008 - intro 518 ted 69 ted * ted 180 bonus q track/ / Karlin studio Prague; Artrage festival / Prague; Dočasný díkuz / curator Jiri Ptacek / pavilón E flóra Olomouc; Cihňodná periferie / díkuz Jiri Ptacek / gallery Slavie Nachod, Czech Republic.

CONTACT: davidbohm1@gmail.com / jirifrantal@gmail.com

diSTRUKTURA

MILAN BOSNIC

Born in 1969

MILICA MILICEVIC

Born in 1979

Both live and work in Belgrade.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2010 - Raum für Kunst und Natur, Bonn, Germany; Working Title, Nova Gallery, Belgrade; 2009 - June, Urban Utopia, Gallery 'Beograd', Belgrade, Serbia; Face to Face, Photon Gallery, Ljubljana, Slovenia; Urban Utopia, Plevnik - Kronkowska Gallery, Celje, Slovenia; 2008 - November, Facing Finland, Kulttuurikauppi, II, Finland; 2007 - Likovni Salon Celje, Celje, Slovenia, Significant Other - Joint Venture, Remont Gallery, Belgrade, Serbia.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Inauguration exhibition at Nova Gallery, Belgrade; Belgrade Non-Places, Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrade; Photonic Moments IV, Magacin in Kraljevska Marka, Belgrade; Telenor Collection of the Serbian Modern Art, Cultural Centre, Vrsac, Serbia; Telenor Collection, Museum of Contemporary Art of Vojvodina, Novi Sad, Serbia; 2008 - Photonic Moments IV, Mala Galerija, Cankarjev, Dom, Ljubljana, Slovenia; Hotel Marikape: a portrait by Katie Jane, Hoorn, Netherlands; Sistem Binario - BELEF '08, Belgrade; Rondo artists, Rondo gallery space, Graz, Austria; Micro Narratives, Museum of Modern Art Saint Etienne, France; Telenor Collection, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade; 2007 - Urban mythologies, Sales Art Gallery 'Beograd', Belgrade; December, Belgrade Beauty, New Moment Ideas Gallery, Belgrade; Break festival, Ljubljana, Slovenia; 48th Oktobarski Salon, Belgrade; Equal Opportunities, CZC Gallery, Prague.

CONTACT: distrukтура@yahoo.com

NEİL BELOUFA

Born in 1985, Algerian and French.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009 - Future in present tense, Kai Middendorff galerie, Frankfurt, Germany, Tectonic plate or the jurisdictions of shapes, François Ghebaly, Los-Angeles, USA. L'importance des sujets, Galerie LHK, Paris, France, curator Gael Chabrau; 2008 - Six feet under - Kempinski, Whitebox, New York, USA, curator Jarrett Gregory.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); Panorama 12, Le Fresnoy, Tourcoing, France. Curator Fabrice Bousteau. Félicités, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Paris, France, curator Mark Desgrandchamps; 2009 - LHK18 - Group Show, Galerie LHK, Paris, France, Étrange familiarité, familière étrangée, Jeanie Montgrand - Beaux-Arts de Marseille, FR, curator Jean-Pierre Rehm. Idéal #11, Espace Croisé, Roubaix, France. Videonale 12,

Kunstmuseum Bonn, Bonn, Germany. In search of the unknown, Netherland Media Art Institute, Amsterdam, Netherlands, curator Petra Heck. Speed of light, Israeli Centre for Digital Art, Holon, IL, curators Galit Eilat, Eyal Danon; 2008 - The Gatekeepers - recent video library acquisition, Momena Art, Brooklyn, USA, curator Eric Heist; The Gatekeepers, Hordaland Art Center, Bergen, Norway, curator Eric Heist, Jeune création, grande Halle de la Villette, Paris, France; Prague International Triennial of Contemporary Art, Re-reading the future, CZ, curators N. Hénon, J.-F. Rettig.

CONTACT: neil.beloufa@yahoo.fr

DORIAN GAUDIN

Born in Paris, France, 1986. French and American. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Textile als material & metaphor - 6 positionen - A24 Atelierhausgalerie - Cologne, Germany; 2007 - Biennale de l'image en mouvement - Centre pour l'image contemporaine - Geneva, Switzerland; Incorrect Leica prize nomination - FH-Bielefeld - Bielefeld, Germany.

CONTACT: doriangaudin@gmail.com

DRITON HAJREDINI

Born in Prishtina, Kosovo in 1970. Lives and works in Germany. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Prague Biennale 4; Who killed the Painting? - Bremen Germany; George Maciunas Preis - Wiesbaden Germany; Who killed the Painting? - Neue Museum Nürnberg; 2008 - Where the East ends - Wiesbaden Kunstverein; October Salon - Belgrade, Serbia; The Wall Kosovo Art Gallery Prishtine; Berlinale Talent Campus - Berlin; exception - Novi Sad, Belgrad - Serbia; 2007 - Is it a sin that I have been born as Albanian in Kosovo - Art Point Gallery, Vienna, Austria; T1 - Video Festival - Lisbon, Portugal; Talent Campus - Sarajevo Film Festival - Sarajevo, Bosnia and Herzegovina; Cite Internationale des Arts - Paris, France; Kunsthaus Essen - Germany; ENTDECKUNGEN Galerie König, Münster - Germany; e-flux VIDEO RENTAL, BOSTON - HOUSTON - Istanbul, Turkey; De APPEL, Amsterdam, Netherlands - Art in the New Field of Visibility - Curator Nataša Petresin; 2006 - BA CA Kunstforum - Tresor, Vienna - Austria; Leonhardt Kulturprojekte, Frankfurt - Germany; Vrede van utrecht - kunst in oorlog, City Utrecht - Netherlands; MANIFESTA, Nicosia - Cyprus.

CONTACT: dritonhajredini@yahoo.com

ELENA CIOBANU

Born in 1980. Lives and works in Bucharest, Romania. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - selected for Bucharest Biennale and Moscow Biennale for Young Art; 2009 - ICR Venetia gallery, Young Romanian Art participant to the group shows Superheroes and The city; 2008 - Galeria 29, Bucharest, Romania; Atelier in tranzitie, Bucharest, Romania; Re luare, exhibition in public space, Bucharest, Romania; 2007 - Camera 80, Libraria Carturesti, Bucharest, Romania; The Center for fine Art Photography, Abstractions, USA; 2007 - The Center for fine Art Photography, Fantasy and Fantasies, USA.

CONTACT: phoosonic@yahoo.com

EMANUEL BORCESCU

Born in Ramnicu Sarat, Romania, 1980. Lives and works in Bucharest. SELECTED SOLO EXHIBITIONS 2005 - The Heroes - Personal Exhibition - H'Art Gallery, Bucharest, Romania. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Galleries White Night - Neighbourhood spotting Bucharest, Romania; 2008 - Visions in the Nunnery - London, UK; Traces: Contemporary Romanian Art - International Center for Contemporary Art, Pont Aven, France / Robert Else Gallery, Sacramento, California, U.S.A. / Selby Gallery, Sarasota, Florida, U.S.A.; The 1st International Roaming Biennial of Tehran - starting point - Istanbul, Turkey; The Biennial of Young Artists from Europe and Mediterranean - Bari, Italy; 2007 - Art Shakes the Politics - S. Lucia del Mela, Sicily, Italy; History Evil Night Show - Personal Exhibition - OTA Club, Bucharest, Romania; Visual Euro-barometer - Neighborhood in Romania - National Museum for Contemporary Arts 3/4 Gallery, Bucuresti, Romania; EXPORT 1 - Goldener Kalb Gallery, Aarau, Switzerland.

CONTACT: e_borcescu@yahoo.com

FANI ZGURU

Born in Tirana, Albania in 1977. Lives and works in Berlin. SELECTED SOLO EXHIBITIONS 2009 - What is Nothingness, The Albanian Council, Thessaloniki, Greece; Passengers, Atelier Pier, La Générale en Manufacture, Sévres Paris, France; Pushing An Elephant Upwards, Taller Siete, Medellin, Colombia; In A Blind Of An Eye, curator Haldi Perna, Raum Gallery, Tirana, Albania; Sarrasine, with Gaia Fugazza, Promenade Gallery, Vlorë, Albania; Girls, Victims, Spy, Police, Gestapo, Soldiers, Men, Valenzuela & Klenner Gallery, Bogotá, Colombia; 2002 - Tyson vs Lewis, curator Luca Legnani, Università di Bocconi, Milano, Italy. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany; The Pursuit

of Happiness, a curatorial project by Zbigniew Kotkiewicz and Tekla Wozniak, Arsenal Gallery, Poznan, Poland; Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Musée National Reina Sofia, Filmoteca Española, Madrid, Spain; 2009 - Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, Centre Pompidou, Jeu de Paume, Théâtre de la Ville, Reflet Médicis Movie Theatre, Paris, France; La Biennale del Mediterraneo, art director Corrado Calò, Taviano, Italy; Liquid Cities - Video Art & Architecture, curator Luca Curci, National Center for Contemporary Arts, Moscow, Russia; Playist, curator Odile Orsi, Neon+Campobase, Bologna, Italy; Dammii Colori, Taller Siete, Medellin, Colombia; So Many Men, Promenade Gallery, Vlorë, Albania; Salon Show, Temporary Art Space, Halifax, UK; Public Turbulence, curators Alberto Pesavento, Bert Theis, Isola Art Center, Milano, Italy; Arena, Valenzuela & Klenner Gallery, Bogotá, Colombia; On CDs and Double Clubs, August Art Gallery, London, UK; Everyday Film & Photography, Temporary Art Space, Halifax, UK.

CONTACT: zgurofani@hotmail.com

GHEORGHE RASOVSKY

Born in Suceava, Romania, 1952. SELECTED SOLO EXHIBITIONS 2005 - Micul Univers (Scum Evil Ruin), Căminul Artei Gallery, Bucharest, Romania; Good Times Bad Times with Teodor Graur, HT003 Gallery, Bucharest, Romania; 2004 - Maybe Next Time, Galeria Nouă, Bucharest, Romania; Pluralul Singular, HT003 Gallery, Bucharest, Romania; 2001 - Terra Nova multimedia projections (49th Venice Biennial); 2000 - BURICUL multimedia installation) photography and assemblage (Romanian National Museum of Art); 2000 - Restitution in Integrum multimedia projection (Transitionland, Romanian National Museum of Art); 1998 - Regnul Fanatic, painting, assemblage, photography (Simeza Gallery Bucharest 47th Venice Biennial); 1996 - Studiu despre Eferem si Perisabil painting, assemblage, photography (SOROS Centre for Contemporary Art, Bucharest); 1995 - Conversatia II installation, photography/together with Iulian Mereuță, France (GAD Gallery, Bucharest); 1995 - Casa Cainei installation (Media CULPA, SOROS Centre for Contemporary Art, Bucharest); 1994 - Conversatia photography, installation (GAD Gallery, Bucharest); 1992 - Orete de Aur painting, drawing, photoassemblage (Căminul Artei Gallery, Bucharest); 1990 - Figuri inconjurare painting, drawing, object, photography (Căminul Artei Gallery, Bucharest); 1988 - Design Nonoscenographic scenography projects, assemblage, together with Carmen Rasovszky (Căminul Artei Gallery, Bucharest); 1985 - Figuri Antropomorfe painting, drawing (Galateea Gallery, București).

CONTACT: g_rasovszky@yahoo.com

GLENN DAVIDSON

Born in Birmingham, UK, 1957. Lives and works in Cardiff, Wales. SELECTED EXHIBITIONS AND INTERVENTIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial for Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - keynote speaker, Moiré Conference, Cardiff University, Cardiff; Reversing the Google Car, MYLIT Festival Commission, Chapter, Cardiff; TXT2 Chapter: interactive installation, Art in the Bar, Chapter, Cardiff; Art and Migration presentation, U. of Glamorgan, Cardiff; Cardiff Uni., ART and RISK CONFERENCE Collaborative Presentation, Cardiff; Porto School of Architecture, lecture on Artstation and Prof. Pask, Portugal, Cardiff Uni., European Studies Workshop, Cardiff; NUPTOPIA Symposium, Cardiff; TXT2 installation - Vulcan Pub Liverpool, Fact, projection installation ON OFF; LLANDUDNO / ON OFF commission / performance - lecture, Nottingham, Radiator Festival; Green Economic Futures, conference presentation, Cardiff City Hall; European History, Creolisation and Moiré, Cardiff; Research Sandpit; 2008 - Science event attendee, Tippingpoint WelcomTrust, London; application in sound architecture / Collaboration, AHRC, Cardiff; Climate Change Exhibition, Design Cardiff, Philosophy Café, MC, National Museum of Wales, Cardiff; Tipping Point, Potsdam Institute, British Council, Berlin, Partnership - Uni. of Glamorgan development on ArtMap, Uni. of Glamorgan project, development of Whole System Design Tool, Cardiff; Uni. of Cardiff Business School, Lecture on the Art of Strategy, Cardiff; Uni. of C. School of Architecture, Eco Design, Whole System Workshops Cardiff; Uni. of Cardiff, Computer Science, edit. dev for TXT2, software, Cardiff; Artstation & Uni. of Glamorgan, Cywman, The Shepherds Treasure, Cardiff; European Meeting on Cybernetics and System Research - EMCSR 2008 / Artstation's Practice and a Cybernetic Cannon, Vienna (Davidson G., Hayes A., edited: Tresilian N.); 2007 - ARTMAP, Ynyslas, ArtMap Interactive in service, Wales; Cwmanam, Wales, www.ofarisignature.org.uk; MoMA, Ceramic, Ligament vase, New York; The ISST (International Society for the Interdisciplinary Study of Time) Waterfall time film made in collaboration with Nicholas Tresilian, Montreal, Canada; British Council international campaign 'ZeroCarbonCity, reacting to climate change', and focused on 'sustainable transport'. 2006 - University of Glamorgan seminar www.artstation.org.uk/paperwork.htm; Coed Hills Rural Art Space, Installation & sustainable development forum, Bollinger & Shark, Wales; Installation, The Bridge, Porth, Wales.

CONTACT: glenn@artstation.org.uk

GORDAN SAVIC

Born in Vienna, Austria. Lives and works in Vienna and Amsterdam. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); BioPong and Chakramat/STRP Festival/ Eindhoven, Netherlands; Web2.0 Suicidemachine/Festival Ars Electronica/Linz, Austria; Web2.0 Suicidemachine/FILE Festival/Sao Paulo, Brazil; 8bit Machinima/Speedshow Vol.2/Vienna, Austria; Constraint City/Radiator Festival/Nottingham, UK; Loading the Beast 6:66/20:10/Museumsnacht/ Rotterdam, Netherlands; BioPong, Chakramat & Insert Coin/GameZone Singel/Antwerp, Belgium; Web2.0 Suicidemachine/Museumsquartier q21/Vienna, Austria; 2009 - BioPong with ZugZwangZukunft/PlayStation/Treviso, Italy; Windows 2009/Nieuwe

Atelier Charlois/Rotterdam, Netherlands; Urban Hacking/paraflovs festival/Vienna, Austria; GÖGGOT Festival/Ludic-Wheel/Enschede, Netherlands; Toward the Sentient City/Constraint City/New York/ USA; Space is the Place/NCAD Gallery/Dublin, Ireland; ToyGenoSonic/ Tales of Play/Lima, Peru; WerbBot/Smoker's Tent Worm/Rotterdam, Netherlands; ToyGenoSonic/Coded Cultures/Vienna, Austria; Bicycletron/ Festival der Regionen/Linz, Austria; I-Machine/Edith-Russ-Haus/Oldenburger, Germany; Loading...Pimps & Prostitutes/Gallery 182A/Rotterdam, Netherlands; Insert Coin/ZugZwangZukunft/Kunsthaus Meran/Meran, Italy; Performing the East/Salzburger Kunstverein/Salzburg, Austria; Arco/Teperformance/Madrid, Spain; Ludic Society ToyGenoSonic/Kunsthal Aros/Aarhus, Denmark; Pain of everyday life/ Performance/ Cartagena, Spain; Constraint City/Radiator Festival/ Nottingham, UK; ÜberBlogJect/Gallery c17/Vienna, Austria; 2008 - Dada Machinima/Planet ART/Amsterdam, Netherlands; MDMA Piet Zwart Graduation Show/Worm/Rotterdam, Netherlands; BioPong/Free Gaming Festival/ Rotterdam, Netherlands; The pain of everyday life/Homo Ludens Ludens/ Gijon, Spain; DS Revolt Moving Forest/transmedial08/Berlin, Germany.

CONTACT: gordo@yugo.at

HARM VAN DEN DORPEL

Born in 1981. Lives and works in Amsterdam. SELECTED SOLO EXHIBITIONS 2009 - Homebrew Readymades, solo show Senko Gallery, Denmark SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Rhizome.org, Best Of 2008; Artfacity, Best Of 2008; Nomination Blend Absolut New Talent Award, Amsterdam, Netherlands; Contemporary Semantics Beta, group show curated by Constant Dullaart, Arti et Amicitiae, Amsterdam, Netherlands; Club Internet Presentation event curated by Laurel Ptak, New York; OAOA Annual Show, curated by Ola Vasilijevic, Rijksacademie van Beeldende Kunst, Amsterdam, Netherlands; MJ doesn't quit, group show curated by Mike Ruiz, Future Gallery, Berlin, Germany; Are you sure you are you?, Spencer Brownstone Gallery, Group show, New York, USA; The New Easy, group show curated by Lars Eijssen, Art News Projects, Berlin, Germany; New Wave, group show curated by Jan Arnen and Millos Manetas, Internet Pavillion, Biennale di Venezia, Italy; SECRET LIFE, screening curated by Ola Vasilijevic, Shelter Corps Lot (Benton House), Chicago, USA; Away from Keyboard Sculpture Garden, curated by Daniel Keller & Nik Kosmas, Atelierhof Kreuzberg, Berlin, Germany; Argot, with Ola Vasilijevic and Charles Broskoski, Plan B, Amsterdam, Netherlands; Shift Festival, group show, Basel; Objects, Furniture, and Patterns, curated by Hanne Mugaas, Art Since The Summer Of '69, New York, USA; Versions, group show with Constant Dullaart, Martijn Hendriks, JOD, Oliver Larc, NastyNets etc. curated by Petra Heck & Constant Dullaart, Nederlands Instituut voor mediakunst, Amsterdam, Netherlands.

CONTACT: mail@harmvandendorpel.com

HERMAN ASSELBERGHS

Member of the Auguste Orts platform Born in Mechelen, Belgium, 1962. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Internationale Kurzfilmzitate Oberhausen, Germany; Scam, theater Mercelis, Brussels, Belgium; Atelier Frankfurt, Germany; Z33 doc'z Hasselt, Belgium; Transmediale, Berlin, Germany; International Film Festival Rotterdam, Netherlands; Sint-Lukas Hogeschool Brussels, Belgium; 2008 - Les Rencontres Internationales, Paris, France; Auditorium des Musées, Strasbourg, France; Aurora, Norwich, UK; Kunstmuseum Bonn, Germany; Washington Project for the Arts, USA; Maison de l'Europe de Paris (FR), Eurocollege, Tartu (EE), Marias Koin, Bad Endorf (DE), Auditorio Centro Estudios Ciudad de La Luz (ES), Ash in Arts, Athens (GR) 'Citizens of Europe' November - December 2008 (screening); 'Picture This!', deBuren, Brussels, [Belgium] February 19 - March 21 2008 (installation); 2007 - Kassel Documentary Film & Video Festival [Germany], November 15 2007 (screening); Open Archive, argos Brussels [Belgium], October 2-6 2007 (screening); 2006 - International Film Festival Rotterdam 2006; Rotterdam [the Netherlands], January 26 & 30 + February 3 2006 (screenings); KVS - Brussels [Belgium], August 16 - September 9 2006 (installation); 25th VIPER International Festival for Film Video and New Media; Kunsthalle Basel [Switzerland], March 16 - 20 2006 (screenings); 'EXCESS - images and bodies in times of excess' group show; Z33 Hasselt [Belgium], February 12 - May 26 2006 (installation) Transmediale 06; International Media Art Festival Berlin; Berlin [Germany], February 7 2006 (screening); 7. Medien und Architektur Biennale Graz, Graz [Austria], December 1 - 4 2005 (screenings); Ecrans Parallèles: Penser à vue - 16th Marseilles International Documentary Film Festival; Marseilles [France], July 1 - 6 2005 (screenings); Internationales Forum des Jungen Films - 55 Internationale Filmfestspiele Berlin; Berlin [Germany], February 11 - 15 2005 (installation & screening);

CONTACT: info@augusteorts.be

JASMINA CIBIC

Born in Ljubljana, Slovenia, 1979. SELECTED SOLO EXHIBITIONS 2009 - Airport Projects, Galerija Ganes Pratt, Ljubljana, Slovenia; From Afar, Zernone castle; Spectators, Tourists and Casual Passers-by, ADHOC Galleria, Vigo, Spain; 2008 - Druge mitologije/Other Mythologies, Maribor Art Gallery, Maribor, Slovenia; Ideologies of Display, Galerija Ganes Pratt, Ljubljana, 2007 - Mythmaking as a Colonisation Tactic, Tobacco Museum, Tobacna Ljubljana, Ljubljana,

Slovenia; Tourists Welcome, Ljubljana international Airport, Ljubljana, Slovenia; Forged Territories, BearspaceSE10, London, UK; Visitour, Galerija Ganes Pratt, Ljubljana, Slovenia.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 – 4th Bucharest Biennial of young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 – The Secret of the Ninth Planet, in organization of the California College of the Arts, San Francisco, USA; 2008 – Shining, curated by Michaela Freeman, Divus Unit 30, London; Museum on the Street, Moderna Galerija Ljubljana, Slovenia; Natural Relations, curated by Dunja Kukovec and Katja Kobolt, Galerija Skuc, Ljubljana, Slovenia in organization of the City of Women Festival; PILOT 3, Yokohama/Tokio, Japan, Japonska and Deptford X London; 2007 – Present State, Five Years Gallery, London, UK; Landscape, Künstlerhaus, Graz, Austria; Jürgen, Vsaok clovek je kustos, Museum of Modern Art, Ljubljana, Slovenia; Bad Girls & Bad Boys II, Mestna galerija Ljubljana, Slovenia; PILOT 3, Venice, Italy; Chelsea School of Art, London; Catlin Art Prize, Ada Street Gallery, London, UK.

CONTACT: cibic.jasmina@cultos.net

KASIA KRAKOWIAK

Born in Poland, 1980.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009 – Free Radio Jaffa, The Israeli Center for Digital Art in Holon, Israel; 2006 – Mumji, curated by Juraj Carny, Space Gallery, Bratislava, Slovakia; graduation exhibition, Poznan, Poland; Summer Show, curated by Patrycja Rytko, ETC Gallery, Prague, Czech Republic. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2009 – Słuchawy- z cyklu Ekspertytywa, curated by Krzysztof Gutfranski, Warsaw, Poland; Disappear by the Vista, curated by Kuba Szreder and Bogna Świątkowska, Warsaw, Poland; Gone to Croatia, curated by Daniel Muzyczuk and Robert Rumas, The Centre of Contemporary Art Toruń, Poland; WRO 09 Expander City- 20kHz, Wrocław, Poland; 2008 – The Bicycle Radio, Muzeum of Modern Art, Warsaw, Poland; BankovZone, curated by Katarina Uhlířová, Kosice, Slovakia; The Games & Theory, curated by Kit Hammonds, South London Gallery, London, UK; 2007 – Przejaci, final show of the competition of the Art Festival of the Youth, Szczecin, Poland; Proza –Ashaver220/Rampa curated by Krystyna Piotrowska, Warsaw, Poland; Polis, curated by Lydia Pribisova, Valentina Moncada, Rome, Italy; Tu zaslała zmiana, curated by Magda Kardasz, Kordegarda, Warsaw, Poland; 2006 – Exhibition the Maria Dokowicz competition's finalists, The Academy of Fine Arts, Poznan, Poland; Ulica Proza- Spinacz, Ashaver220, curating by Krystyna Piotrowska, Warsaw, Poland; Plastic People, curated by Patrycja Rytko and Krzysztof Lukomski, CZC Gallery, Prague, Czech Republic.

CONTACT: kasia.krakowiak@gmail.com

LENA LAPSCHINA

Born in 1965 in Kurgan, Western Siberia.

Lives and works in Vienna and Lower Austria.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2009 – PERFORMANCE III – Gender, Politics, social Questions and Intercultural Studies, Fotogalerie Wien, Vienna, Austria; My favorite late-night television watching pencil's diary, Kunstenzentrum Signe, Heerten, The Netherlands; Exposition Fleuves, CNEAI, Paris, France; Expanse, 8th Krasnoyarsk Biennial, Krasnoyarsk, Russia; Risk, LAB 09 Luleå Art Biennial, Luleå, Sweden; unfiction, University Galleries, Illinois State University, Chicago, U.S.A.; 2008 – Videoreflex, Synagogue Trnava, Trnava, Slovakia; Right next to the distance, Foto-Forum, Bozen, Italy; Chambre de séjour avec vue, Saïgon, France – Regionale08, Gleisdorf, Styria; Filmkiosk, Fotostiftung Schweiz, Winterthur, Switzerland; Princely Halali, Esterhazy Privatstiftung, Forchtenstein, Austria; Festival de l'Image Environnementale, Paris, France; Directors Lounge, Berlin, Germany; 2007 – XXIII Festival de Cine de Bogota, Bogota, Colombia; 17 Sekunden Kunst, Split Film Festival, Split, Croatia; Public secrets, Galerie der Stadt Wels, Austria; Ausländer -Marathon, A4 Zero Space, Bratislava, Slovakia; Festival Transphotographiques, Lille, France; Schrausausch, O.K. Centrum, Linz, Austria; Diagonale, Graz, Austria; Videology, Gandy Gallery, Bratislava, Slovakia; Fire Bird, Swarovski Kristallwelten, Wattens, Austria; gestrobbelt, Galerie 5020, Salzburg, Austria.

CONTACT: lena@culturepress.at

ŁUKASZ GRONOWSKI

Born in Gdansk, Poland, 1979. Lives and works in Warsaw.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2008 – Simple Stories & Simple Tasks, MAS Gallery, Multimediale Art Studio, Odzaci, Serbia; Spark or Hopelessness, COLLECTIVA, Berlin, Germany; 2007 – [in]Tension, Galeria Piekary, Poznan; 2006 – Casting, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warsaw, Poland; Casting do filmu artystycznego, action, Warsaw, Poland; 2005 – Polski utwór romantyczny, Galeria Fizek, Poznan, Poland; Art [it] works, Galeria Ltd, Warsaw, Poland. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2009 – École Supérieure des arts décoratifs – De-ci de-là / media, Opening night L'Art contemporain la nuit, 11.09 – 11.10.2009, Strasbourg, France; Center for urban history of East Central Europe, Week of contemporary art in Lviv, 2.09.2009, Lviv, Ukraine; Cream Gallery, Ringen, 30.05 – 11.07.2009, Berlin, Germany; BWA Awangarda Gallery, Terytorium - ciao, Terytorium jako performance, International Media Art Biennale WRO 09, 05-10.05.2009, Wrocław, Poland; Golden Thread Gallery, Agent Absurd, Everything Contemporary from Poland 2009, 1.05 – 7.07.2009, Belfast, Great Britain; Galeria COLLECTIVA, Tings and Thoughts, 25.04 – 13.07.2009, Berlin, Germany; Videofocus, Focus : carte blanche à WRO International Media Art Biennale, 13.03.2009, Clermont-Ferrand, France; 2008 – Bridge Art Fair Berlin 08, Old Town Apartments GmbH Berlin; Galeria Sztuki Najnowszej, I'm sitting I'm watching, Gorzów Wielkopolski, Poland; Underwater

Wrocław 100% Non-Profit Independent Festival, Wrocław, Poland; Grannar/Sasiedzi (ikoon), Blekinge Museum, Blekinge, Sweden; Relational Spaces, Stara Drukarnia (Ogrodowa), Warsaw, Poland; Y Bronia (ikoon), Studio BWA, Wrocław, Poland; I'm sitting, watching..., WRO Art Center, Wrocław, Poland; Inne miasto, inne życie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki and public space, Warsaw, Poland; Face lifting (ikoon), FKSE Fiałat Képzóművészek Stúdiója, Budapest, Hungary; Activity in the gallery field, Korczyński Gallery, Paris, France.

CONTACT: lgronowski@gmail.com

MARC BIJL

Born in Leerdam, Netherland in 1970.

Lives and works in Rotterdam.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009 – The Simple Complexity of It All, Kunsthalve Fredericianum, Kassel; Domus Artium, Salamanca, curated by Paco Barragan; 2008 – New sites for personal structures, Upstream Gallery, Amsterdam, Netherlands; 2006 – Indy Structures, The Breeder, Athens, Greece; Afterhours, Cosmic Galerie, Paris, France. SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 – 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 – Double Dutch, Hudson Valley for Contemporary Art, New York; 2008 – Art, Price and Value, Centro di Cultura Contemporanea Strozziina, Palazzo Strozzi, Florence; Quo Vadis, Autocenter, Berlin, Germany; Crop Rotation, Marianne Boesky Gallery, New York curated by Clarissa Dalrymple; fundamentality V, a public installation by Marc Bijl, Fundament Foundation, Tilburg, Netherlands; existencias, works from the MUSAC collection, MUSAC museo de Arte Contemporaneo de Castilla y Leon, Leon, France; 2007 – Aggression, Kunsthalle Winterthur, Winterthur; Frieze Art Fair Sculpture Park; Berlin_n1, Niederländische Botschaft, Berlin, Germany; Destroy Athens, Athens Biennial, Athens, Greece; Memorial to the Iraq War, ICA, London, UK; Space Oddity, Cosmic Galerie, Paris, France; Theatreum Mundi, Galerie Anne de Villepoix, Paris, France; Left Pop, Moscow Biennial, Moscow, Russia; Brave New World, Cobra Museum Amstelveen, Amstelveen, Netherlands; Contour, Prisenhof, Delft, Netherlands; 2006 – Loneliness of Signs, Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart, Germany; Dorothea von Stetten preis, Kunstmuseum Bonn, Bonn, Germany; Only the Paranoid Survives, HVCCA, Hudson; I Love My Scene, Mary Boone Gallery, New York, USA curated by José Freire; Youth of Today, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Germany organisée par / curated by Matthias Ulrich; Dark, Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam, Netherlands organisée par / curated by Jan Grosfeld and Rein Wolfs; Low Intensity Conflict, Swiss Institute, New York, USA; The Image is Gone, Galerie Lisa Ruyter, Wien, Austria.

CONTACT: mbijl666@googlemail.com

MARIA-LUIZA ALECSANDRU

Lives and works in Romania

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 – 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2010/2009 – curator of the ongoing project M.A.M.A.- Modest Apartment Art Museum; 2008 – JUST A WINDY DAY at the International Experimental Film Festival UNARTE FEST; performance SISIF at the National Centre for Dance Bucharest; Roll-up-art, Bucharest, with the object-installation project Trace Ta Route; 2007 – Street Delivery Arthur Verona, Bucharest, Romania with the object-installation project Trace Ta Route; BACK UP BRAIN at the contemporary art exhibition Biodreams-Vitourul suna bine, Timisoara, Galeria Facultatii de Arte din Timisoara, Romania;

CONTACT: luizaalecsandru@gmail.com

MAXIM LIULCA

Born in Bender (Tighina), Moldova, 1987. Lives and works in Cluj-Napoca.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009 – Undeniable evidence, Gallery Mie Lefever, Destelbergen, Belgium.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 – 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 – ESSL ART AWARD CEE 2009, ESSL Museum, Klosterneuburg, Austria; ESSL ART AWARD CEE 2009, Nominees Exhibition, National Theater (TNB) MNAC, Bucharest, Romania; 2008 – Young Artists from the Painting School of Cluj, Gallery Mie Lefever, Destelbergen, Belgium; Graduates Exhibition, Expo-Transilvania, Cluj-Napoca, Romania; 2007 – Europa Artium, Cluj-Napoca, Romania.

CONTACT: maxim_liulca@yahoo.com

ZMETA GALLERY

Formed by Romelo Pervolovici and Maria Manolescu in 1998. Both live and work in Bucharest.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2008 – Mon semblable, The Young Artists' Biennial 3rd edition Bucharest, Romania 2008; I've seen somebody that wasn't there, Urban Art Festival, 2nd edition, Bucharest, Romania; MedienKunstLabor at Kunsthaus Graz, Austria/Viennafair, Austria; 2007 – Dorothy Shoes, Viennafair, Austria / Atelier ZMETA, Bucharest, Romania; 2006 – Euro Flag, Viennafair, Austria; Prague European Architecture Centre, Czech Republic; ICR Paris, France; Euro Bandera, the Public Latin library "Antonio Mingote", Madrid, Spain; Cultural Centre Margarita Nielken, Coslada, Spain; ZMETA Gallery, Bucharest, Romania.

CONTACT: metacult@gmail.com

MIRCEA NICOLAE

Born in 1980, lives and works in Bucharest.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2009 – Glass Globes / 25 demolished houses / The New Gallery of the Romanian Cultural Institute in Venice, Italy; 2008 – Ten demolished houses / galeria 29, Bucharest, Romania; SELECTED GROUP EXHIBITIONS 2010 – 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2008 – Zarea / Made in Republica Moldova / Apartamentul 17, Bucharest, Romania; Interventi 3 / Chisinau, Republic of Moldova, organized by Oberliht Association; The world is flat / Orvergarden Institut for Samtidskunst / Copenhagen, Denmark; Destination Metelkova / SCCA - Center for Contemporary Art, Ljubljana, Slovenia; Artists-in-residence-program / Zavod Celezia - Center for Contemporary Arts, Celje, Slovenia; Post for Kyrgyzstan / Kyrgyz National Museum for Fine Arts; Re_play, Bucharest, Romania; 2007 – Back to the future / Galeria Noua, Bucharest, Romania; DIY Ambient Intelligence Workshop / Altart Foundation, Cluj, Romania; Binarium – Urban Aquarium / Altart Foundation, Cluj, Romania.

CONTACT: mirceanicolae@gmail.com

N55

Founded in 1994 by Ion Sorvin. Collaborators: Anne Romme, Sam Kronick.

SELECTED EXHIBITIONS

2010 – European Capitol of Culture, Emscherkunst, Ruhr, Germany; Ars Electronica festival, New Work, New Culture, Linz, Austria; Green Summer, Verbeke Foundation, Belgium; Klimakapseln, Museum fur Kunst und Gewerbe, Hamburg, Germany; Contemplating the Void, Guggenheim, NY, USA; Proposal for a Socialist Colony, COMMUNAL BAKERY, Houston, USA; Lean-To, Commonplace, Dublin, Ireland; Showhov, Copenhagen, Denmark; 2009 – Subvision, Hamburg, Germany; FREE URBAN HABITAT, Antwerpen, Belgium; FACT, SHOP, Liverpool, England; Radiator festival, England; 2008 – Actions: What You Can Do With the City, CCA, Montreal Canada; WALKING HOUSE, Wising Arts center, Cambridge, England; URBAN FREE HABITAT SYSTEM, Metropolis laboratory, Copenhagen, Denmark; 2008 – LOVE MODULE, MD submerged, Halfmachine, Copenhagen Denmark; AUX, Copenhagen, Denmark; Communities Under Construction, Wising Arts Center, Cambridge, England; 2007 – One Mile Project, Collective gallery, Edinburgh, Scotland; NO BORDERS CAMPAIGN, Reg Vard Gallery, University of Sunderland, England; HABITAT VARIATIONS, Bac – Bâtiment d'art contemporain, Geneva, Switzerland; WILD, Waino Altosen Museum, Turku, Finland; Use, Edinburgh / foster, Land, Dublin, Ireland; Ferry tales, NKD, Norway; 2006 – SPACE SOON, Roundhouse, Arts Catalysts, London, UK; Talking Cities, Urban drift, Essen, Germany; Enjoyable house, Aichi Museum of art, Nagoya, Japan; Zaragoza arts festival, Zaragoza, Spain; Wiesbaden Kunstsommer, Germany; ROOMS, Takt projektraum, Berlin, Germany; Less-alternative living strategies, PAC, Milano, Italy; Airplay, street gallery, Copenhagen, Denmark; ROOMS, Cultural Center Magaza, Macedonia; TRADE, TRADE, Ireland; No Man Is An Island, Kunstnernes Hus, Oslo, Norway; PUBLIC THINGS, La collection des Abatoirs, Art museum of Chongqing, district of Sichuan, Chongqing, China; We Could Have Invited Everyone, Andrew Kreps Gallery, New York; Danish – Framing The Future Of Design, DDC Danish Design center, Copenhagen 2005, Berlin.

CONTACT: n55@n55.dk

NICU ILFOVEANU

Born in Pitesti, Romania, 1975.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 – 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 – VoxBox, University of Plymouth, UK; Contemporary Art Gallery, Sibiu, Romania; 2008 – Karlin Studios, Prague, Czech Republic; Loop, Bed Gallery, Beijing, China; European Eyes on Japan, Kagoshima, Japan; Galeria Canem, Spain; 2007 – BOX TENGOR, Galeria Posibila, Bucharest, Romania; Nachbar[in], Fluss Foundation, Vienna, Austria; Inbetweeness, San Michele a Ripa, Rome, Italy; OverExposures, Timisoara, Romania; Loop 1996/2006 Galeria Posibila; 2006 – Sekunden vom dem ungluck, Graz, Austria.

CONTACT: nicuilfo@yahoo.com

OLIVER LARIC

Born in Innsbruck, Austria in 1981.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010 – MyWar: Identity and Appropriation Under War Condition, curated by Andreas Broeckmann, Heather Corcoran and Sabine Himmelsbach, Edith-Ruß-Haus, Oldenburg, Germany; CUE: Artists' Video, curated by Daina Augaitis and Christopher Eamon, Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada; Versions, curated by Paul Pieroni and Dave Hoyland, Seventeen Gallery, London, UK; 2009 – Session 7, Words, curated by Adam Gibbons, Am Nudien Da, London, UK; A Combination of Works by Oliver Laric and Wojciech Kosma, curated by Aeron Bergman, Pavilion 2009, Oslo, Norway; Once Upon a Time in the West, curated by Domenico Quaranta, Pixelpoint, Nova Gorica, Slovenia; Versions, curated by Petra Heck, Annet Dekker and Constant Dullaart, Nederlands Instituut voor Mediakunst; Montevideo/Time Based Arts, Amsterdam, Netherlands; The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths, curated by Eilis McDonald, Liberty Corner, Dublin, Ireland; Back to the Future, curated by Carson Chan, COMA Centre for Opinions in Music and Art, Berlin, Germany; The World Is Flat, curated by Lauren Cornell, X-initiative's No Soul For Sale, New York, USA; AFK Sculpture Park, curated by Daniel Keller and Nik Kosmas, Atelierhof Kreuzberg, Berlin, Germany; New Wave – Padiglione Internet - 53rd Biennale di Venezia, curated by Miltos Manetas, S.A.L.E Docks, Venice, Italy; A Secret Understanding, curated by Forma, Kunsthaus Graz; The New Easy, curated by Lars Eijssen, Art News Projects, Berlin, Germany; Image Search, curated by Jamie Sterns, P.P.O.W Gallery, New York, USA; Earth Not a Globe, curated by Dani Adams, Rokeye Gallery, London, UK; Doing Boundless, curated by Maja Block, Platform 3, Munich, Germany; In Real Life, curated by Laurel Ptak, Capricious Space, New York, USA; Bad Day, curated by Eva Michon, Emporium

Gallery, Montreal, Canada; ReadyMade or Not, curated by Aimee Lusty, Video Gallery, New York, USA.

CONTACT: oliver@oliverlaric.com

OLIVIA MIHLĂȚIANU

Born in Bucharest, Romania, 1981.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2008 - Anyone But Me, Anywhere But Here, Contemporary Art, Gallery, Bruckenthal Museum, Sibiu, Romania; 2007 - 7-OLIVIA, HT003 Gallery, Bucharest, Romania.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2008 - Transfer II, Schaffhof - Europaisches Künstlerhaus, Oberbayern, Freising, Germany; Re-Construction, 3rd Young Artist Biennial Bucharest, Romania; Biennale of Young Artists from Europe and the Mediterranean, Puglia, Italy; Visual Euro-barometer, Maison de l'Europe, Luxembourg; 2007 - Social Cooking Romania, NGBK, Berlin, Germany; Found Footage, KSAK, Kishinev, Moldova; How to Build a Universe That Does Not Fall Apart; Two Days Later, Documenta, Regensburg, Germany; Visual Euro-barometer/Neighbourhood, National Museum of Contemporary Art, Gallery 3/4, Bucharest, Romania; OverExposures, Art Museum, Timisoara, Romania; FEMIDOM, Galeria Noua, Bucharest, Romania; Gallery Fisk, Bergen, Norway; 2006 - Her Position In Transition/International Women Art Festival, Vienna, Austria.

CONTACT: oliviamihlatianu@yahoo.com

PASCUAL SISTO

Born in Ferrol, Spain, 1975. Lives and works in USA.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2010 - Absolutely Not - Five Thirty Three, Los Angeles, USA; Right on Time - Kennedy Museum of Art (Project Room), Athens/USA; 2008 - 5Mm - 5 minute museum, Eindhoven, Netherlands; Heavy Hues - Skuc Gallery, Ljubljana, Slovenia; 2007 - Everything Must Go - De Soto Gallery, Los Angeles, USA; 28 Years in the Implicate Order - Screening @ Vox Populi Gallery, Philadelphia, USA; Bytheway Projects - Amsterdam, Netherlands; 2006 - The Impossibility of the Beach - Telic Gallery, Los Angeles, USA; AKA Gallery - Rome, Italy.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); Remote Viewing - Arts Santa Monica, Barcelona, Spain; 2009 - Remote Viewing - The Pacific Design Center, Los Angeles, USA; New Wave - Internet Pavilion, 53rd Venice Biennale, Italy; Significant and Insignificant Events - Istanbul Museum of Modern Art, Istanbul, Turkey; Reverse Engineering IRL - Capricious Space, New York, USA; Contemporary Semantics BTL - Arti et Amicitiae, Amsterdam, Netherlands; 2008 - Free Fall - Clubinternet.org / Mediamat, Amsterdam, Netherlands; Video Duo - Kibla-Kibela Gallery, Maribor, Slovenia; K.I.S.S. - Clubinternet.org; Netmares/Netdreams - Current Gallery, Baltimore, USA; Video - Galerie E.L. Bannwarth, Paris, France; Video Group Show - De Soto Gallery, Los Angeles, USA; LA2ND - Biscuits and Gravy Gallery, Indianapolis, USA; Gravity Art - Telic Arts Exchange, Los Angeles, USA; Obsessive Compulsive - Huntington Beach Art Center, Huntington Beach, USA; Equation - Skuc Gallery, Ljubljana, Slovenia.

CONTACT: pascual.sisto@gmail.com

PAVEL KOPŘIVA

Born in Duchcov, Czech Republic, 1968. Lives and works in Kamenický Senov and Prague.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2009 - Everything is so slow, Gallery of Modern Art, Roudnice nad Labem, Czech Republic; 2008 - COSMETICS, Gallery Spejchar, Chomutov, Czech Republic; 2006 - EVERYBODY NEEDS THE PODIUM, Gallery Spaces, Cleveland, Ohio, USA; 2005 - Small Weapons Gallery Jeleni, Prague, Czech Republic; Spygame, Gallery Sokolská 26, Ostrava, Czech Republic; Spygame Gallery Raketa, Usti nad Labem, Czech Republic.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - NEW OLD COLD WAR 3, Moscow biennale of contemporary art, Krasnyj Oktjabr Factory, Moscow, Russia; Formats of transformation 89-09, House of Art, Brno, Czech Republic; ADAPT festival ENTER4, Galerie DOX, Praha, Czech Republic; Rebus Sic Stantibus, Galerie Emilia Filly Usti nad Labem, Czech Republic; 2008 - Big Gruppen Hybrid Painting Session, hall 23, Holesovice, Praha, Czech Republic; Aeronale, Praha Ruzyně Airport, Czech Republic; Rebus Sic Stantibus, Aboa Vetus Ars Nova, Turku, Finland; 2007 - Hot destination, marginal destiny, Motorenhalles, Dresden, Germany; Unsafe distance, Stone Bell House, Prague, Czech Republic; Space for intuition, GHMP Prague, Czech Republic.

CONTACT: kopriva.pavel@gmail.com

PETER WEIBEL

Born in Odessa in 1944, Peter Weibel studied literature, medicine, logic, philosophy and film in Paris and Vienna. He works as an artist, curator, and media theorist. Since 1984 he is professor for visual media design at the University of Applied Arts Vienna, and since 2008 professor for media theory. From 1984 to 1989 he was head of the digital arts laboratory at the Media Department of New York State University at Buffalo, and between 1986 and 1995 artistic director of Ars Electronica in Linz. From 1982 to 1988 he was professor for photography at the University of Kassel. In 1989 he founded the Institute of New Media at the Städelschule in Frankfurt-on-Main, which he directed until 1994. He then commissioned the Austrian pavilion at the Venice Biennale from 1993 to 1999. He became chief curator of the Neue Galerie Graz in Austria in 1993, and, since 1999, he is Chairman and CEO of the ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe. He is author of numerous books and catalogues. In 1993 he received the biennial EA-Generali

Foundation Sculpture Prize, in 1997 the "Siemens Medienkunstpreis", and in 2004 he was awarded with the "Käthe Kollwitz Preis". In 2007 he received the Honorary Doctorate by the University of Art and Design Helsinki and in 2008 was awarded the French Order "Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres" (Order of Arts and Literature). Also in 2008 he was Artistic Director of the Biennial of Sevilla (Biacs3), and in 2011 will be curator of the Moscow Biennale.
In 2009 he was awarded with the "Friedlieb Ferdinand Runge-Preis fuer unkonventionelle Kunstvermittlung" of Stiftung Preußische Seehandlung, the "Verdienstmedaille des Landes Baden-Wuerttemberg" and the "Europaischer Kulturpreis". Between 2009 and 2012 he is Visiting Professor at the University of New South Wales, Sydney, Australia.

CONTACT: itru@zkm.de

ROBERTO BELLINI

Born in Brazil, 1979.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2009 - Roberto Bellini, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil; Visibilidades Desviadas: videos of Roberto Bellini, Mostra Imagem e Pensamento, curated by Eduardo Jesus, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brazil; 2008 - Mostra Curitiba Minas, Eixo Brasil, Retrospectiva Roberto Bellini, Cine Humberto Mauro, Belo Horizonte, Brazil.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists (curator Mica Gherghescu); 2009 - De Passagem, Galeria Rhysmendes, São Paulo, Brazil; 2008 - Video in Foco / Foto in Foco, Galeria Baró Cruz, São Paulo, Brasil; 15° Salão da Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Brazil; Container Art, Parque Vila Lobos, São Paulo, Brazil; SimBIO, Casa do Baile, Belo Horizonte, Brazil; 23rd Mar Del Plata International Film Festival, Mar del Plata - Argentina; I/legítimo, MIS Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brazil; 61st Locarno International Film Festival, Locarno - Switzerland; Resposta, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brazil; Brazil Knows What Video Art is, Le Cube, Paris, France; Parisos Indómitos/Untamed Paradieses, Museu de Arte Contemporânea de Vigo, Spain; Mostra Video Itaú Cultural - Conflitos (Curadoria de Francisco Cesar Filho), Palácio das Artes, Belo Horizonte - Brasil; This Land is Your Land, Museum of Contemporary Photography, Chicago, United States; 2007 - Nexus Texas, Contemporary Arts Museum in Houston, Texas, United States; Mostra Video Itaú Cultural - A Montanha e o Abismo na Estética do Cenário Audiovisual Mineiro (Curadoria de Dellani Lima), Palácio das Artes e Instituto de Artes do Pará, Brasil; Mostra Video Itaú Cultural - Nem o Vazio Nem a Catástrofe (Curadoria de André Brasil), Palácio das Artes e Instituto de Artes do Pará, Brasil; 9 Festival de Curtas de Belo Horizonte, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil; 22nd New American Talent, ArtHouse at the Jones Center, Austin, USA; Accidents, National Museum of Contemporary Art, Bucharest, Romania; Lone Star Video, Center for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel.

CONTACT: info@robertobellini.com

SIMONA TĂNĂSESCU

Born in Bucharest, Romania, 1959. Lives and works in Bucharest.
Artistic debut in 1980. Personal and group exhibitions (biennials, triennials, quadriennials, symposia in Romania and abroad), national and international contests: Venice Biennial, Serbian participation (Catalogue 1999).
Professional experience: 2010 - State advisor for Culture, Romanian Government; 2009 - Personal advisor for the Ministry of Culture, Cults and National Heritage; 2008 - East European Expert in the International Games of Francophonie Committee, Paris; 2007 - 2008 - Advisor for Culture, Romanian Government.
Curatorship: 1992 - Nîmes (France); 1997 - Bucharest, Târgoviște; 1998 - Budapest; 2001 - Novi Sad (Yugoslavia); 2003 - 2 META (Bucharest); 2008 - project "Taji și fir" Bornholm, Denmark; 2010 - National Commissioner, Denmark (E.C.Context)
Member of: Plastici Artists Union, Romania; International Jury 2001, 2005, 2009 (Games of Francophonie)
Awards: 2004 - 3rd prize - monument architectural project; Romanian Ministry for Culture; 2004 - Order "Meritul Cultural în grad de Cavaler"; 2002 - French Ministry of Culture and Communication - Scholarship; 2000 - Distinction - "Lobby Art" Foundation, Sibiu; 1998 UAP Prize - "Ambient"; 1995 - "Mac Constantinescu" Scholarship; 1995 - Young Artists Prize; 1996 - honorary mention Aveiro, Portugal

CONTACT: mirandavisualart@yahoo.com

SUREKHA

Born in Bangalore, India, 1964.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2010 - Unclaimed: Samuha (artist collective), Bangalore, India; 2007 - Flames, Flowers and Other Images, Sculptures, photo and video installation, Chemould Prescott Road, Mumbai; Communing with Urban Heroines, a photo and video installation, Max Mueller Bhavan, Bangalore / Prince Casa Fund; SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Transmediale-09, deep north, Malmö, Konstal & culture haus, Berlin; Migration: ECA Calcutta curated by Amit Mukhopadhyay; The (other) Indian story, NCPA, curated by Arshiya Lokhandwala; Contr-act-delante, arushi arts curated by Amit Jain; Changing skins - curated by Marta jakimowicz, Fine art company; Media workshop/show- Britta, Dhaka - FIAC-2009 Chemould Art Gallery, Mumbai; 2008 - "What do you want?" Asian Triennale; Inner vision, quid, New York curated by Subulaxmi Shukla; Trends and trivia - an Indian story - curated by Bhavna Kakar/Mon art galerie, Hong Kong visual arts centre; Six Degrees of Separation: Chaos, Congruence & Collaboration/ south asia exhibition, curated by Pooja Sood; India Moderna, IVAM Museum, Valencia, Spain, curated by Juan Guardiola; Video Mix, India, La Casa Encendida cultural centre Madrid (Spain) curated by Luisa Ortinez; 2007 - Indian Photo and Media Art: a Journey of Discovery; Horn-Please, Narratives in Contemporary

Indian Art, Kunst Museum, curated by Bernhard Fibicher and Suman Gopinath, Bern, Switzerland; Grid, Bodhi Gallery, curated by Gayatri Sinha, Mumbai; Follow the Arrows, Investigating Movement, WSF, curated by Archana Hande and Mantra Murthy, Nairobi; V07 - 2nd International Venice Video Art Fair represented by Contact Metropolart, Paris; 2006 - Ghosts in the Machine and Other Fables, Apeejay, Media Center, curated by Pooja Sood, New Delhi; No.where, Video screenings at Portobello and Edinburgh film festivals; 2005 - Video Festival- Lund Art Hall & Krognos House, Lund, curated by Tamara Malmestrom; Ko Video, Durban presented by Open Circle; Inverted Tree, Anant Art Gallery, curated by Marta Jakimowicz, New Delhi; Tree woman/tree walkers, video and sculpture installation, Aarau, Switzerland; Indian Summer, Ecole de Beaux arts, curated by Jany Laguna and Deepak Anant, Paris.

CONTACT: isurekha@gmail.com

TEODOR GRAUR

Born in Mures, Romania, 1957.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2006 - Made in East Europe (instalatie), galeria Fabs, Varsovia; Persona (instalatie), Galeria Noua, Bucharest, Romania; 2005 - Camera uitata (instalatie), HT003 Gallery, Bucharest, Romania.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Romania (curator Mica Gherghescu); 2008 - Performance in spectacolul cu piesa Pupljia, Papa Pupilo And the Pupliceks (Teatrul Maska, Ljubljana, regia: Janez Jansa), Bucharest, Romania CND; ViennaFair, 2006, 2007, participation with Galeria Noua; 2004 - Shake the Limits, Bucharest, Romania (curator: Maria Rus Bojan).

CONTACT: dograur@yahoo.com

THEO LIGTHART

Born in Drachten, Netherlands, 1965. Lives and works in Berlin.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2009 - TROST, Gallerie Thomas Schulte, Berlin, Germany; 2008 - Gallerie Thomas Schulte, Berlin, Germany; 2007 - Ballhaus OST, Berlin, Germany; 2004 - PeripherProjekt, Berlin, Germany; SPIELfilm director's cut (an exhibition), Zoo Palast, Berlin, Germany.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); Alien tourist / reminder, Forgotten Bar Project / Galerie im Regierungsviertel, Berlin, Germany; 2009 - Spirits, Stadtbud Wedding, Berlin, Germany; transmediale.09, Berlin, Germany; 2008 - [scene missing], Galerie Thomas Schulte, Berlin, Germany; minimal, Flatfile Galleries, Chicago, USA; [scene missing], Georg Kargl Fine Arts, Vienna, Austria; 2007 - Videonale 11, Bonn, Germany; Viewing Club Vienna, Berlin, London; The Searchers, Clermont-Ferrand Short Film Festival, Clermont-Ferrand, France; 2005 - Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, Kunst-Werke Berlin, Berlin, Germany; Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, Neue Galerie, Graz, Austria; Die Internationale, RADONAL, Bonn, Germany; Die Internationale, Insa, Seoul, South Korea; Die Internationale, transmediale.08, Berlin, Germany; Die Internationale, The 30th Moscow International Film Festival, Russia; 2004 - Reserve der Form, Künstlerhaus, Vienna, Austria.

CONTACT: theo@ligthart.de

UBERMORGEN.COM

Created in Vienna, Austria in 1999, by Hans Bernhard and Iztvik. Hans Bernhard, born in USA, 1973, lives and works in Vienna and St. Moritz.
Iztvik, born in 1973 in USA and works in Vienna and St. Moritz.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); Aldrich Contemporary Art Museum, Museum of Modern Art Vienna, Austria; The Promises Gallery, Johannesburg, Kingdom of Piracy Online exhibition, Ars Electronica, Museum of Contemporary Art of Barcelona, Spain; Kokerei Zollverein, Essen, Germany; Read me 2.4 Helsinki, Finland; Konsthal Malmö, NTT ICC Tokyo, Lentos Museum of Modern Art, Ars Electronica Linz, Austria; The Promises, Johannesburg, South Africa, Artissima Torino & LISTE 05 Basel, Switzerland.

CONTACT: officeR@ubermorgen.com

UROŠ DUJRIĆ

Born in Belgrade, 1964. Lives and works in Belgrade.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
2010 - June 1st, Remont gallery, Belgrade, Serbia; 2009 - Red, Ozone Gallery, Belgrade, Serbia; 2008 - A Short View to the Populist Dreamland, Art Point gallery, Wien, Austria; 2007 - Pioneers, Heroes & Other Dedicated Life-Long Decadents (with Julia Kissina), 18m Galerie für Zahlenwerte, Berlin, Germany 7 Steps to Power, New Moment Gallery, Belgrade, Serbia.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
2010 - FAQ Serbia, Austrian Cultural Forum, New York, USA (curators: Branislav Dimitrijević, Andreas Stadler); Triumph of Contemporary Art, Museum of Contemporary Art, Novi Sad, Serbia; Central Europe Revisited III, Schloss Esterházy, Eisenstadt, Austria (curator: Lorand Hegy) 2009 - Feedback 1989, Hotel Dajti, Tirana, Albania (curators: Adela Demetija, Julie August); Circumstance / 50th October Salon, Museum 25th of May (curator: Branislava Andjelković); On Normality: Kunst aus Serbien 1989-2001, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt, Austria; On Normality: Art in Serbia, The Katzen Arts Center at American University, Washington, DC, USA (curators: Branislava Andjelković, Branislav Dimitrijević, Dejan Stretenović); Land of Promises, Art Point gallery, Wien, Austria.

CONTACT: autonomy@sbb.rs

VLAD NANCĂ

Born in Bucharest, Romania, 1979.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2007 - Happy Sunday, installation, performance, Work of the month at the Contemporary Art Museum, Bucharest, Romania; Dream of Bucharest, installation, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Germany; 2005 - Ups and Downs, photography, H'art Gallery, Bucharest, Romania; Errorism, # project, DSBA Gallery, Bucharest, Romania.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists, Bucharest, Romania (curator Mica Gherghescu); 2009 - Bad Times / Good Times, Futura Gallery, Prague, Czech Republic; Land of Human Rights: Being Responsible for Resources, <rotor>, Graz, Austria; 2008 - Remix (with Janek Simon), Raster Gallery, Warsaw, Poland; 2007 - Social Cooking, NKGB, Berlin, Germany; Der Prozess, Prague Biennale 3, Prague, Czech Republic; 2005 - WeAreTheArtists: Mixed Pickels 1, K3, Zurich, Switzerland; On difference #1, Kunstverein Stuttgart, Germany.

CONTACT: vladnanca@yahoo.com

ZOLTAN BELA

Born in Targu Mures, Romania, 1977. Lives and works in Bucharest, Romania.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2009 - Self Reflecting 30-solo exhibition Point Contemporary Gallery, Bucharest; Transition Icons-solo exhibition-galleria Carini&Donatini-Italy; 2007 - Duo-solo exhibition- La Scena, Bucharest, Romania; Close Up - TC Art Gallery, Bucharest; 2007 - 2006 - Blow Up - Grand Cafe Galloron, Bucharest, Romania.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - 4th Bucharest Biennial of Young Artists (curator Mica Gherghescu); 2009 - Arte Verona-artfair-Verona, Italy; 2008 - Group exhibition-galleria Carini&Donatini-Italy; Arte Verona-artfair-Verona, Italy.

CONTACT: z_bela@yahoo.com

CARLA CRUZ

Born in 1977. Lives and works in London and Porto.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2009 - Utopias, Cyborgs and Other Tree Houses, Performance Art festival Circular, Vila do Conde, Portugal; Navegar é Preciso, Viver não é preciso, Plumba Gallery, Porto, Portugal; 2008 - School Landscapes, Viseu, Portugal; 2007 - The Kiss - action: Kissing the Prime Minister in the mouth, Casa de Serralves, Contemporary Art Museum, 21 Abril, Porto; Public Porto, Porto; One Woman Show, Plumba Gallery, Porto; The Creation of the World, Transfigurações Efêmeras, Contemporary Art Museum Park, Porto; 2006 - Fear + Desire, Platform, Vaasa, Finland; Penelope Project, Kazimierz, Krakow, Poland.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - All My Independent Women, Casa da Esquina, Coimbra, Portugal; demoCRACY for Unsurpassable Horizon, No Souls For Sale, Tate Modern; Journal of Anticipation, Rennes Biennale, France; 2009 - Open International Performance Festival, Beijing, China; The Mews London, UK; Feministzarte Braga and Senhorio, Porto; 2008 - The Independence Project, 1:1 Projects, Rome, Italy; Café Portugal, Bratislava, Slovakia, Évora, Ponta Delgada and Coimbra; Part-ilha, Spike Island, Bristol, UK; Be(coming) Dutch, Van Abbe Museum, Eindhoven, the Netherlands; Crossstalk Festival, Budapest, Hungary; 2007 - Last News, Láznia, Gdansk, Poland;

CONTACT: carlabarroscruz@gmail.com

CHELSEA KNIGHT

Born in 1976. Lives and works in New York.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2010 - Acting Out, University of Syracuse, NY, USA; 2009 - I Lay Claim to You, Julius Caesar Gallery, Chicago, USA; 2008 - Fusion Chamber, University of Colorado at Boulder, CO, USA; 2007 - Room 101, Fondazione Pistoletto, Biella, Italy; UNIDEE in Progress, Immigrant Palace, Biella, Italy; Roots and Culture Gallery, Chicago, USA.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - Whitney Independent Study Program Exhibition, Art in General, New York, USA; 2009 - Reina Sofia National Museum, Madrid, Spain; Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany; Les Rencontres Internationales, New Cinema and Contemporary Art; New Videos by Chelsea Knight and Tim Ridlen, MWMM Gallery, New York, USA; Academy for Media Arts, Cologne, Germany; C.R.E.A.M Projects, Whitney's Biennial, Brooklyn, NY, USA; 2008 - Les Rencontres Internationales, Centre Pompidou, Paris, France; Three Hours Between Planes, Contemporary Photography from Leipzig and Chicago Werkschauhalle Gallery, Leipzig, Germany, Chicago Cultural Center; At Home and at Work, St. Louis Contemporary Art Museum, USA; 2007 - 10th Istanbul Biennial, Nightcomers Program, Istanbul, Turkey; If I Can't Dance: Feminist Legacies in Contemporary Art, Museum of Contemporary Art, Antwerp, Belgium; Gallery Villa Edison, In Loco: Un Dialogo, Florence, Italy; Split/Spin, M.F.A. Thesis Exhibition, School of the Art Institute of Chicago, IL; 4th Annual Women's Caucus for Art, International Video Shorts Screening, New York, USA

CONTACT: chelsea@chelseaknight.com

DESIRE MACHINE COLLECTIVE

SONAL JAIN, born in Shillong, India, 1975.
MRIGANKA MADHUKAILLYA, born in Jorhat, India, 1978.
 Both live and work in India.
SELECTED EXHIBITIONS
 2010 - Being Singular Plural: Moving Images from India, Curated by Sandhini Poddar, Deutsche Guggenheim Museum, Berlin, Germany; 2009 - Unreal Asia, International Short Film Festival Oberhausen, Germany; Landscape of Where, Galerie Mirchandani & Steinruecke, Mumbai, India; Video Wednesday, Gallery Espace, New Delhi, India; 2008 - 48C. Public. Art. Ecology, New Delhi, India; Anant Art Gallery,

New Delhi, India; Festival du Nouveau Cinéma et le Vidéographe, Montreal, Canada; Courts Metrages, les 21 instants Vidéo, Marseille, France, Quebec, Canada, Lebanon, Palestine, Venezuela and Argentina; Amsterdam-India Festival, Amsterdam, the Netherlands.

CONTACT: perifery@gmail.com

GAYLAN ABDULLAH ISMAIL

Born in 1983. Lives and works in Erbil, Iraq.
SELECTED EXHIBITIONS
 2010 - Cornerhouse, Contemporary Art Iraq, Manchester, UK; SARA, Dado: Transform Project, Sulaymaniyah, Iraq; Hawlyr Gallery, ixhibite, Erbil, Iraq; 2009 - The Netherlands Consulate, Erbil, Iraq; 2008 - Municipal Gallery, Erbil, Iraq.

CONTACT: gaylanart@yahoo.com

JIN SHAN

Born in Jianguo, China, 1977. Lives and works in Shanghai.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2009 - Stephen the Speculator, ddm warehouse, Shanghai, China.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - Today, Tomorrow, But Not Too Far Double Infinity, Van Abbe Museum, Eindhoven, the Netherlands, ArtHub Asia, Shanghai; Like no place known, Rmit School of Art Gallery, Australia; 2009 - Animamix Biennial, Today Art Museum, Beijing, MoCA, Shanghai, Taipei MoCA and Guangdong Art Museum; There is on I am in team program e.v., Berlin, German; History in the Making: Shanghai 1979 - 2009, Shanghai; Exit Shanghai, Chicago Museum of Contemporary Photography, Chicago, USA; The X Baltic Triennial of International Art 2009, CAC, Vilnius, Lithuania; 2008 - Art Beijing, Art Fair; Comfortable, Contemporary Art Exhibition Shanghai; New World Order, Groninger Museum, the Netherlands; Shoot, ARCO Solo Project, Madrid, Spain; 2007 - Three Generations, Pekin Fine Arts, Beijing; Rejected Collection, Ke Center for the Contemporary Arts, Shanghai; Migration Addicts, Collateral Event 52th Venice Biennale, Venice, Italy; 2006 - Singapore Biennale, Singapore; Migration Addicts Sculpture Square, Singapore; Bitmap, International Digital Photo Project, Alternative Space Loop, Seoul.

CONTACT: jinshan0377@yahoo.com.cn

MARIE VOIGNIER

Born in 1974. Lives and works in Paris.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2010 - Marcelle Alix, Paris, France; 2006 - Oberwelt, Stuttgart, Germany.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - 6th Berlin Biennale; CAKE Contemporary, Ireland; Spatial City: An Architecture of Idealism, Institute of Visual Arts, Milwaukee, USA; 2009 - Hinterland, Contemporary Art Center, Bretigny, France; The Beautiful is just the first degree of the Terrible, State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, Greece; Videoclub, Paris; Passerelle Contemporary Art Center, Brest, France; 2008 - Contemporary Art Biennial, Rennes, France; Be seeing you, Centre Pompidou, Paris; Bass Model Diffusion, Fieldgate Gallery, London; Rendez-Vous, Shanghai Contemporary Art Museum, China; 2007 - Rendez-Vous, Les Substances, Lyon, France; Contemporary art center of Venissieux and MLIS, Villeurbanne, France; 2006 - Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, Croatia.

CONTACT: marievoignier@gmail.com

MIRKO SMERDEL

Born in 1978. Lives and works in Florence and Milan.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2009 - Myth Making Landscapes, curated by Aria Spinelli and Paolo Caffoni, CHAN Gallery, Genova, Italy.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - Practicing Memory, Città dell'Arte, Biella, Italy; The Documentary, Prometeo Gallery, Milan, Italy; Carte Blanche / The Historical Archive: four interpretations, Uncredit Studio, Milan, Italy; Horror Vacui / Occupying the present, Isola Art Center, Milan, Italy; Rapallo Fotografia Contemporanea / Open Space, Rapallo, Italy; 2009 - Territoria #4 / Simbosi, Prato, Italy; Splav Meduze, Celje, Slovenia; Nothing But a Show, Sforzesco Castle, Museum of Ancient Art/ Museum of Decorative Art, Milan, Italy; 2008 - Backpackers, Borgovico 33, Como, Italy.

CONTACT: mirkovitz@gmail.com

OLIVER RESSLER

Born in Knittelfeld, Austria, 1970. Lives and works in Vienna.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2010 - What Is Democracy?, Alexandria Contemporary Arts Forum - ACAF, Alexandria, Egypt; What Is Democracy?, 2009 - What Is Democracy?, Siz Gallery, Rijeka, Croatia; 2008 - Live Despite Capitalism, Zepplin University, Friedrichshafen, Germany; "For A Completely Different Climate", Artra Galleria, Milan, Italy; 2007 - Fly Democracy, Protokoll Studio, Cluj, Romania; 2006 - Now-Time Venezuela, Part 1: Worker-Controlled Factories, Berkeley Art Museum, Berkeley, USA (with Dario Azzellini); 2005 - An Ideal Society Creates Itself, Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul, Turkey
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - Uneven Geographies: Art and Globalization, Nottingham Contemporary Art, Nottingham, UK; The politics of art, National Museum of Contemporary Art, Athens, Greece; All That Is Solid Moves Into Air: The Social at the Berardo Collection, Museum Berardo Collection, Lisbon, Portugal 2009 - Rewind, Fast Forward, Video Art from the Collection of the Neue Galerie, Neue Galerie, Graz, Austria; Disobedience - An ongoing video archive, MNAC - National Museum of Contemporary Art, Bucharest, Romania; The Spectacle of the Everyday, Biennale de Lyon,

France; 2008 Taipei Biennial, Taipei (RC); 49th October Salon, Belgrade (RS); Videozone 4, Videozone - International Video Art Biennial, Tel Aviv, Israel; 2007 - Moscow Biennial, Russia; Forms of Resistance, Artists and the desire for a social change, Van Abbe Museum, Eindhoven, the Netherlands; The Unholy: Phantom Scenes in Global Society, Second International Biennial of Contemporary Art, Seville, Spain

CONTACT: oliver@ressler.at; www.ressler.at

RUTI SELA

Born in Jerusalem, 1974. Lives and works in Tel Aviv.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2010 - Hamidrash Gallery, Tel Aviv; 2009 - Honomim Avni Institute, Tel Aviv; 2008 - Rare Medium, Center for Contemporary Art, Tel-Aviv; 2006 - "Cordova", The Center for Contemporary Art Gallery, Tel Aviv, Israel.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - 6th Berlin Biennale, Germany; 2009 - 11th Istanbul Biennial, Turkey; SCOPE New York 09; 2008 - "Art TLV", 2nd Tel Aviv Biennial, Israel; Festival des Urbaines", Laussane, Switzerland; "Art TLV", 1st Tel Aviv Biennial, Israel; Video-Zone, the 4th Biennial of Video Art, Tel Aviv; Mittelmeer Biennial, Köln, Germany; Onlyconnect", Chelsea Art Museum, New York; "Rare Medium", The Center for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel (as curator); 2007 - "War and Cinema" screening at Pompidou Center, Paris, France; Haifa Museum, Israel; 2006- Sydney Biennial, Australia; "L.A. Freewaves", Film Festival, Los Angeles; "Mini-Israel", Israel Museum, Jerusalem, Israel; "8th Annual Video Marathon", Art in General Gallery, New York; "Serial Cases", Exchange program between Israel, Croatia, Belgium, Austria, Turkey, Czech Republic & Romania; "Identity in Crisis", Ambasciata di Marte, Florence, Italy; "Dreams and Trauma" - Moving Images and the Promised Lands, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany.

CONTACT: rutisela@gmail.com

MAAYAN AMIR

Born in Hadera, Israel, 1978. Lives and works in Tel-Aviv.
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - 6th Berlin Biennale, Germany; 2009 - 11th Istanbul Biennial, Turkey; Nova Gallery, Zagreb; Tina B , The Prague Contemporary Art Festival, Prague, Czech Republic; CPHDDX, Copenhagen, Denmark; Reverse Pedagogy - Season Two - Venice; Scope Art Fair, New York, USA; 2008 - TPW Gallery, Toronto, Canada; Festival des Urbaines, Switzerland; Kolon Biennale, Kolon Germany; Kil Halle für Kunst, Germany; Storefront for Art and Architecture, New-York, USA; 2007 - Arneuld, Martin Griopus Bau, Berlin, Germany; Dazed Gallery, "Undo", London, UK; Screening night "War and Cinema", C. Pompidou, Paris, France; CCS Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, USA; 2006 - Sydney Biennale, Australia; Dreams and Trauma, Moving Images and the Promised Lands, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany.

CONTACT: ammaayan@zahav.net.il

SHADI HABIB ALLAH

Born in 1977. Lives and works in New York and East Jerusalem.
SELECTED SOLO EXHIBITIONS
 2010 Reena Spaulings Fine Art , New York 2006 - An Ongoing Tale, sponsored by A.M. Gattan Foundation, Al-Hajaj Gallery, Ramallah; 2005 - '99, Nashashibi Center, Jerusalem
SELECTED GROUP EXHIBITIONS
 2010 - B-Sides, 6-8 Months, New York; Columbia MFA Thesis Exhibition, Fisher Landau Center For Art, New York, USA; 2009 - Palestine c/o Venice, 53rd Venice Biennale, Venice, Italy; The Thousand and One Nights, Postmasters Gallery, New York, USA; First International Video Art & Multimedia Festival of Ramallah, Ramallah, Palestine; 2008 - Twisted Reality, Center for Digital Art, Holon, Israel; 2007 - Riwaq Biennial, Palestine; In Focus, Tate Modern, London, UK; 2005 Unidee in Progress, Cittadellarte, Biella, Italy

CONTACT: shadi.h.a@gmail.com

PETRUŢ CĂLINESCU

CONTACT: petre_76@yahoo.com

IOANA MOLDOVAN

CONTACT: ioanamol@yahoo.com

MARIUS NEMES

CONTACT: mariusnemes@yahoo.com; contact@mariusnemes.com

ANDREI PUNGOVSCI

CONTACT: andrei.pungovschi@gmail.com

MIRCEA REŢEA

CONTACT: mircea2005@gmail.com

DRAGOŞ TOADER

CONTACT: admin@dfoto.ro; andy_mcbig@yahoo.com