„Când există o traumă în societate, artistul are nevoie să lucreze cu corpul lui, care devine martorul suferinței lui“

Interviu cu Matei Bejenaru

Matei Bejenaru (n. 1963, Suceava) este artist vizual și profesor care trăiește și activează la Iași. În proiectele sale din ultimii ani, prin fotografie, video și performance-uri, el investighează politici de reprezentare în fotografia și filmul documentar social, metode interdisciplinare de generare a proiectelor artistice hibride, care importă elemente de limbaj din alte medii precum muzica, teatrul performativ ori poezia.
Este fondator și director artistic al Bienalei de Artă Contemporană Periferic din Iași (1997-2008). Este membru fondator al Asociației Vector din Iași, al cărei președinte a fost în perioada 2001-2011. Între 2003 și 2007 a fost directorul artistic al Galeriei Vector din Iași. Tot în aceeași perioadă a inițiat și manageriat proiectul de cultură socială cARTier, realizat împreună cu colegi din Asociația Vector. Este fondator și director al Centrului de Fotografie Contemporană din Iași (2015), ce organizează Bienala de Fotografie Contemporană Camera Plus.

R.V.: Când ai făcut primul performance și cum ai ajuns să devii conștient ce reprezintă performance-ul ca un mediu diferit al artei față de altele cu care ai mai lucrat sau nu?

Să-mi amintesc. Cred că primul meu performance conștientizat artistic a fost prin 1994. S-a numit *Alexandru cel Bun*, după numele unui cartier din Iași, în care locuiam atunci. Asta s-a întâmplat în decembrie 1994. Mă mutasem în cartierul acela cu familia mea – cu soția și cu fetița noastră – cu un an înainte. Era un cartier muncitoresc, mai era și perioada în care se intra în șomaj masiv, începând cu ’93-’94, și vedeam foarte mulți oameni șomeri ce se adunau în grupuri printre blocuri și vorbeau. Începuse deja fenomenul de reîntoarcere la țară, pentru că acești muncitori, inițial, veniseră din sate, făcuseră școli profesionale foarte repede intrând apoi în fabrici în perioada comunistă, anii ’70-’80. Pe mine m-a marcat lucrul ăsta, pentru că proveneam și eu dintr-un mediu muncitoresc. Înainte să fac Facultatea de Arte în anii ’90, am lucrat câțiva ani ca inginer stagiar într-o fabrică din Suceava. Acolo am interacționat cu oamenii, am avut niște relații foarte interesante și acum, după mai bine de 30 de ani, îmi dau seama că acest fapt mi-a influențat și gândirea artistică, pentru că a fost o parte importantă din viața mea. Acea lume muncitorească începuse să dispară în anii ’90.
Oamenii trăiau foarte greu. Cu un an înainte, observasem că mulți veneau cu carne de porc în saci de plastic, pentru că tranșau animale la țară, la casa părinților lor, și

apoi, la oraș, femeile făceau cârnați și preparau porcul prin bucătării, iar bărbații afumau carnea între blocuri. Pe mine acest fapt m-a marcat, mi-am zis: „Afumatul cărnii e simbolul acestei lumi“. Afumătorile pe care le făceau parcă făceau parte dintr-o pictură de Hieronymus Bosch. Conștiința mea socială m-a împins să fac ceva artistic legat de acea stare de lucruri revoltătoare. Eu îmi dădeam seama că dispare industria în România și că o parte importantă din societatea românească e foarte fragilizată și oamenii ăștia erau în culmea disperării, că n-aveau surse de venit. Deci ăsta era contextul social-politic. Afumătorile, pentru mine, erau un simbol al degradării condiției muncitorilor la mijlocul anilor ’90. și am făcut un performance cu afumători. Aveam atunci o relație cu viața bazată pe intuiție, că nu aveam lecturi teoretice atunci, nu interacționam cu artiști, decât cu colegii mei din Iași, lumea artistică era foarte izolată în perioada aceea. Noi, la Iași, poate, cu atât mai mult. Dar o intuiție a vieții cred că a fost și mi-am propus să nu fac ceva ironic, șmecheresc, să lucrez cu oameni și când întorc spatele să râd de ei, la modul *uite ce prostie se întâmplă acolo*. Adică, pe undeva, să am un anumit tip de angajament, o relație etică cu subiectul. Lucrul acesta mă frământă și-acum... Sigur, poate într-o perspectivă mai complicată. Pentru performance am făcut rost de niște butoaie pe post de afumători, le-am instalat pe un teren viran dintre blocuri, m-am mai informat eu de la niște oameni cam cum se afumă carnea și am oferit gratuit posibilitatea ca oamenii să le folosească. Au fost câteva persoane care au folosit afumătorile și am și o înregistrare video și câteva fotografii de atunci. Acesta a fost primul meu performance...

R.V.: Dar a fost anunțat și către lumea artistică?

Nu, a fost în primul rând un performance pe care l-am făcut pentru comunitatea de acolo, din care făceam și eu parte.

R.V.: Vecinii tăi, poate.

Nu neapărat vecinii de bloc, ci oamenii din cartier. Dar nu am invitat pe nimeni dintre artiști, nu exista o comunitate artistică. Eu eram atunci un student întârziat la Arte, aflat la a doua facultate, și am făcut performance-ul pentru că așa am simțit eu să lucrez acolo, să las o urmă, să las ceva în spațiul ăla și discuțiile au fost interesante cu oamenii. Chiar acolo am cunoscut pe cineva, care, până la urmă, mi-a vândut un aparat foto. Și-a fost o lecție, a fost foarte greu, toate lucrurile astea le făceam cu emoție, cu frică, cu energie consumată. Eram cu toții foarte săraci atunci, nu umblam noi cu taxiuri, darămite să închiriezi o furgonetă să cari butoaie pentru afumători ca să faci un performance. Era complicat, dar nu mai contează cât de greu a fost, important e că l-am făcut.

R.V.: Practic, a fost inițiativa ta și n-a fost încadrată în niciun fel de context artistic sau de alt fel.

Nu a fost... Eu eram un student la Arte Plastice la Iași, la Pictură, nemulțumit de contextul de acolo, și aveam un anumit tip de rebeliune, făceam alte lucruri pentru mine, experimentam, oarecum. Mai știam eu de prin revista *Arta*[1] câte ceva, frecventam Biblioteca Germană unde mai vedeam cataloage și casete video.

R.V.: Dar în școală nu aveați niciun fel de informație în această direcție?

Nu, sub nicio formă, nimic. Era doar pictură tradițională, atât.

R.V.: Alți colegi care să meargă tot așa, într-o direcție mai experimentală aveai?

Nu vreau eu acum să-mi pun lauri să spun că eram singurul la Iași. Cred că mai erau niște colegi. Eu am reușit atunci, la mijlocul anilor '90 să fac niște legături cu artiști din afara Iașiului, în primul rând la București și după aceea la Arad. La București l-am cunoscut pe Dan Perjovschi, el pe-atunci lucra la Ministerul Culturii, și a fost un tip foarte de treabă în relația cu mine, ne-am înțeles, era așa, un fel de solidaritate, și el era un artist care oricum avea vizibilitate, și-atunci era cunoscut, eu îl știam pe el din Revista *Arta*, încă de la expoziția tineretului de la Baia Mare, din 1988. Dan făcuse un fel de logo al acelei expoziții, un A de tipar și în loc de linia orizontală era un ochi, mi-a plăcut, și i-am reținut numele. Am mai cunoscut niște artiști în București la Centrul Soros (pentru Artă Contemporană)*. Apoi am cunoscut-o pe Judit Angel[2], ea era atunci muzeografă în Arad și m-a invitat în niște expoziții interesante.

R.V.: Ce a urmat în viața ta, imediat după ai terminat facultatea?

Păi am continuat să trăiesc într-o stare de precaritate.

R.V.: Pictura a fost ceva temporar sau ai continuat să pictezi?

Nu, eu am dat din pasiune la Arte, pentru că eu eram un inginer. Mie mi-a plăcut să desenez întotdeauna, n-am fost încurajat de familie să fac studii de artă, taică-meu a vrut să mă fac inginer, ceea ce m-am și făcut, și am pictat cu mare pasiune, am avut în cap tot felul de viziuni...

R.V.: Mai ai picturile acelea?

---

1. Revista Uniunii Artiștilor Plastici din România, *Arta* a fost, între 1954 și 1993, cea mai importantă publicație despre artă contemporană în România. Și-a întrerupt apariția între 1993 și 2010 (cu o scurtă revenire între 2000 și 2001). În 2010 s-a lansat în formula actuală, iar din 2014 este disponibilă și online.
2. Judit Angel a lucrat ca muzeograf la Muzeul de Artă din Arad în anii '90, unde a încercat să reflecteze asupra condiției instituției, spre exemplu în expoziția *Complexul muzeal* (1996). A curatoriat Pavilionul României la Bienala de la Veneția în 1999 și a fost curator între 1998-2013 la Műcsarnok/Kunsthalle Budapesta. În prezent, este directoarea tranzit.sk.

Da, le am în atelier. Desene multe. Aveam tot felul de trăiri intense legate de pictură, de raportul meu cu peisajul și cu natura, cu obiectul, că mă interesa atunci pictura metafizică, Giorgio Morandi, o perioadă. Eram, totuși, un tânăr student și eram, aș zice, un autodidact. Vorbeam limbi străine și deja apăruse Institutul Francez, pe care îl frecventam. Avea o bibliotecă, mai erau niște periodice, citeam *ArtPress*-ul, de exemplu, pe de o parte, și *KUNSTFORUM* la Biblioteca Germană, care avea, în '93-'94, casetele de la Documenta. Mă informam cât puteam, eram un autodidact, aș zice. Material, o duceam greu. Eram căsătorit, fetița noastră deja începuse să meargă la școală prin '95, soția mea era profesoară de școală generală atunci, după aia a dat concurs și a intrat la Universitate asistentă.

R.V.: Începuseși să participi la expoziții?

Participam la tot felul de expoziții, la Iași, la București la Atelier 35 și la Arad, după asta chiar am ieșit și în străinătate, după '96. Da, era un grup de tineri artiști, unii mai sunt activi, alții s-au pierdut. De fapt, eu eram foarte bucuros că expuneam cu artiști precum Teodor Graur, Dan Perjovschi, Sorin Vreme, Antik, Dan Mihălțianu, care erau cu vreo 10-15 ani mai în vârstă ca mine. Pe mulți îi știam din revista *ARTA*. Am o relație amicală cu toți cei pe care i-am cunoscut atunci, pe care o păstrez și acum, după 25 de ani.
A fost o perioadă foarte grea după terminarea facultății, pentru că nu aveam surse de venit, viața era destul de dură și trebuia să fac ceva, și ce făceam? Am pictat și la biserici. De nevoie, nu pentru că îmi răspundea o voce de sus la bătăile mele în geam. Am făcut frescă, am dat cu sapa, am câștigat niște bani, am făcut și pregătire pentru admitere la facultate. Le arătam unor tineri cum să deseneze, pentru că încă se mai perpetua tipul de admitere din comunism cu mulți candidați pe un loc, fapt care a dispărut după 2000. Încă erau concurențe și trebuia să ai niște aptitudini de desen și trebuia să te pregătești în particular.
Încă de la începutul facultății am început să fac fotografii, la început documentam tot felul de lucruri, după asta am conștientizat rolul fotografiei și al camerei video. Am făcut filme video. Le-am făcut pe casete, acum sunt digitizate, am făcut vreo zece filme video în anii '90. Când reușeam să fac rost de-o cameră video, mai făceam un film și-l editam cum puteam. S-a întâmplat un lucru foarte interesant, pentru că făcând tot felul de performance-uri, cumva eram tot mai atras să performez.

R.V.: Ai performat și pentru cameră?

Și pentru cameră, și pentru public, am făcut destul de multe lucruri. Începusem să performez în atelier la facultate singur sau pentru colegi, lucram și în apartamentul meu, în fața aparatului de fotografiat. Am toată documentația pe filme foto, sunt bucuros că nu s-au distrus și poate, odată, cineva se va uita peste ele, nu știu. Depinde și ce se întâmplă cu mine, acum și în viitor. Dacă nu se întâmplă nimic semnificativ, ele nu vor fi relevante.

În acea perioadă mi-am clarificat două lucruri importante pentru mine. O dată, am înțeles că dacă vreau să trăiesc în Iași fără să mă angajez la o tipografie, că publicitate nu exista, singura posibilitate era învățământul. Astfel am fost profesor suplinitor vreo doi-trei ani de zile. Oriunde predam educație plastică, mai strecuram și cunoștințe despre fotografie. Am ajuns să predau fotografie la Facultatea de Arte și, în afara orelor, să fac fotografii artistice sau reproduceri foto după picturi, că le prindeam culorile, rafinate.
Și sigur, în nebunia aia, cum făceam performance-urile astea, a fost o coincidență interesantă. La Iași, prin '95-'96, a venit un nou director la Institutul Francez, un comunist francez, se numește Benoît Vitse, regizor de teatru. Era un tip foarte interesant și am dezvoltat o relație de amiciție cu el. Îmi spunea, „uite, ai aici Institutul Francez, fă ce vrei tu aici", și-am făcut niște performance-uri și i-am propus, „Benoît, hai să facem un eveniment de performance, un festival". Împreună cu Vlad Horodincă, un băiat foarte interesant, care dacă s-ar fi ținut doar de artă ar fi fost un artist bun, am hotărât să facem un festival de performance numit Periferic*, cu sprijinul Institutului Francez, că acolo era casa Europei și toată lumea putea să vină acolo să vadă ce e cu performance-ul.

R.V.: Asta era, deci, în '96...

În '96 pe final am discutat noi și în primăvara lui '97 am organizat prima ediție a festivalului.

R.V.: Dar tu știai de Zona*, ai participat?

Știam de festivalul de la Timișoara, nu fusesem, în perioada aia nu eram invitat, dar aflasem de el din emisiunile de arte vizuale de la TVR realizate de Ruxandra Garofeanu. Revista ARTA pentru mine era o sursă de informare atunci și, mai ales după Revoluție, aveau dosare tematice, despre Beuys, despre instalații, performativitate, și așa am auzit de niște artiști și niște critici de artă. Auzisem de festivalul AnnART*, inițiat de Imre Baász și continuat de Gusztáv Ütő* cu fosta lui soție, Kónya Réka. Eram foarte atras, mi se părea o chestie foarte cosmopolită, acum aș avea cu totul altfel de comentariu despre calitatea artistică și mesaj, dar atunci consideram că e important ca oamenii să se întoarcă în natură și să performeze ritualic.
Destul de mulți studenți la Arte participau la Timișoara la StudFest, un eveniment democratic, unde făcea fiecare ce-l tăia capul, dar era un loc în care toată frustrarea unor tineri într-o țară fără perspective era scoasă afară prin artă. Așa am înțeles că de asta facem noi performance și lucrăm cu corpul, că este o traumă în societate și atunci artistul are nevoie să lucreze cu corpul lui, care devine martorul suferinței lui. Unii făceau performance-uri în care comemorau morții Revoluției, aprindeau lumânări în pâini, le udau cu vin după ritualurile din biserică. Încă apele nu se clarificaseră, nici noi nu aveam discernământ artistic, dar încă de-atunci îmi

dădeam seama că, de fapt, nu făceam altceva decât să reproducem niște modele artistice care se consumaseră în Occident în anii ’60. Discutam cu un coleg că nu putem arde etapele, performance-ul este o etapă de emancipare artistică, învățând că documentația devine lucrare de artă prin ea însăși. Pentru mine, a face performance-uri în anii ’90 a fost un mod de autocunoaștere, după câțiva ani de zile, m-am oprit să mai performez în fața unui public.
În ’97 am fost în expoziția anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană. A fost o expoziție la castelul Câlnic, curatoare era Maria Rus Bojan[3], Irina Cios era directoarea Centrului de la București. Am mers într-o excursie preliminară la fața locului pentru a face cercetare în teren, să înțeleg care e contextul ca să produc ceva. Am stat acolo câteva zile și am văzut și lucruri bune și mai puțin bune, am înțeles tot felul de structuri de putere și influență. Și cred că iarăși vorbeam despre acea cunoaștere a vieții și curiozitate a o experimenta. Tendința generală era să faci *video art*, *new media*, asta însemna Centrul Soros pentru mine: era emanciparea prin noile tehnologii – individualism, competiție și tehnologie. Asta era... cum să spun eu... așa am citit eu sau așa înțeleg eu acum ce era atunci. Tendința era să ceri un videoproiector, să luăm o cameră, să facem un video pe monitor, era o suprafață atât de atrăgătoare... Acolo am gândit că expoziția este despre nemții care s-au cărat și despre memoria locului, a castelului, spusă de românii care trăiau acolo. Într-un final am avut un proiect performativ social, al doilea după cel cu afumătorile. Am stat la Câlnic câteva zile și-am vorbit cu oameni, nici nu conștientizam că aia se numește artă socială. Când am mers pe cale instituțională, n-am reușit nimic. La Primărie, nimic, la școală, tot nimic, într-un final mi-au zis oamenii: „Du-te la preot, că el are cu totul altă autoritate și te va ajuta.“ Am fost la biserică într-o duminică, după slujbă m-a scos preotul în față și le-a zis oamenilor: „Uitați, băiatul ăsta tânăr este profesor de artă din Iași, este un om care vrea să facă ceva artistic despre comunitatea noastră și vă rog vorbiți cu el și dacă vrea să facă o poză să fiți de acord.“ Și toate bătrânele s-au așezat în rând să le fac poză, toate. Și-am făcut poze la toți. Apoi, niște bătrâni m-au invitat acasă și mi-au povestit cum a fost cu nemții, lucruri foarte interesante.

R.V.: Dar în expoziție cum s-a concretizat lucrarea?

Castelul avea un zid circular pe care am montat fotografii de dimensiuni mari cu portretele oamenilor din sat. Dar tot această parte nevăzută a acțiunii, de fapt asta m-a hrănit, a fost interesantă pentru mine.
Tot cam în aceeași perioadă făcusem prima ediție a Perifericului la Iași și am luat și un premiu al Centrului Soros.

R.V.: Cu festivalul?

3. Stabilită în prezent la Amsterdam, Maria Rus Bojan a fost, în perioada 1994-1999, curator la Muzeul de Artă din Cluj, iar între 1999 și 2003, director general al Fundației Culturale Sindan (București/Cluj).

Da, a fost un premiu al Centrului Soros pentru Artă Contemporană pe care mi l-a înmânat Victor Rebengiuc, pentru care am un mare respect...

R.V.: Și asta te-a și convins să continui cu festivalul?

Oarecum, da, să continui să fac lucrurile să se miște și la Iași, să învingem complexul că în arte vizuale se întâmplă ceva doar în orașele din Transilvania plus București, iar la Iași nu se întâmplă nimic.

R.V.: Tu i-ai dat numele?

Da, da. Eu i-am dat numele Periferic, nume care se pronunță ușor, sună bine în toate limbile și vorbește și despre condiția noastră artistică marginală. Festivalul a continuat în '98 tot la Institutul Francez, deja am invitat artiști români importanți, au fost mai multe serii de performance, iar la ediția din '99 a câștigat o dimensiune internațională. Partea de performance a fost la Institutul Francez, iar la Baia Turcească am făcut expoziții de instalații site-specific cu artiști est-europeni. Lucrurile s-au complicat mult. Eram foarte fericit că-l făceam, deși era o muncă infernală... Adică și-acum cred aș avea puterea fizică s-o fac, dar n-aș avea nervii și nu mai am nici naivitatea de atunci. La Perifericul din 1999, pe lângă susținerea Centrului Soros pentru Artă Contemporană, am avut și o finanțare de la ProHelvetia, care tocmai își instalase un birou în România. Țin minte și acum, am primit bani și i-am dus cu o pungă la Iași, cu trenul. Banii erau la mine acasă, în pungă, și scoteam câte 500.000 sau nu mai știu care era valoarea banilor atunci, cumpăram câte ceva și puneam seara facturile si chitanțele în ordine. Gabriela Tudor, directoarea ProHelvetia, mi-a sugerat să-mi fac o instituție să pot avea ștampilă și cont bancar.

R.V.: Dar prima ediție din Periferic a fost doar cu performance. Abia în '99 a inclus și alte medii. Dar asta din nevoia și de a crea un context acolo unde locuiai și unde lucrai, și venea și din această practică proprie cu mediul performance-ului și din înțelegerea lui ca ceva foarte direct și imediat...

Da, pentru că participau și artiști locali care, interacționând cu invitații, erau motivați să continue să lucreze la Iași.

R.V.: Încercând să explicăm de ce au fost în România în anii '90 trei festivaluri de performance plus CarbonART* la Chișinău, în Republica Moldova e clar că, pe de o parte, mie mi se pare că exista o tradiție în zona asta a noastră pentru lucrul cu corpul, nemediat.

Eram temători, nu ne dezbrăcam, nu prea aveam curajul, și nu prea erau artiste femei. Mult mai târziu, după 2000, au apărut tinere artiste care făceau performance. Dar cred că era și o traumă, după 1990 au apărut multe festivaluri de performance

în Europa de Est. Era o solidaritate foarte interesantă la nivelul artiștilor, era o bucurie să fim împreună. Eu aveam un mare respect pentru artiștii cu o generație în fața noastră. Atunci eram niște tineri absolvenți de facultate, ei aveau vreo 40 de ani, îi priveam cu respect pentru de ceea ce făcuseră în anii '80. Pe Antik l-am tras de limbă să-mi povestească ce-a făcut la Sibiu în 1986, dar nu e el mare povestitor și n-am aflat mare lucru de la el în felul ăsta. Arta o făceam tocmai în ideea unei solidarități intelectuale, nu se punea problema să ai succes, nu se punea problema să existe galerii, înainte de anul 2000, și nu întrevedeam posibilitatea unui dialog cu lumea artistică din afara României. O excepție a fost Kristine Stiles*, o critică de artă influentă cu care m-am întâlnit la Chișinău în 1998, cu ocazia Festivalului *Surâsul Giocondei**. Acolo am făcut un performance de anduranță foarte important pentru mine atunci, pentru că începusem să lucrez mai conceptual. În acest performance, intitulat *Vorbind*, timp de vreo patru ore, am citit, fără pauze și fără să beau apă, toate cuvintele dintr-un mic dicționar al limbii române. Era un comentariu despre limba moldovenească, limba română, despre identitatea mea, tatăl meu provenind dintr-o familie basarabean-ucraineană. Nu a fost ușor... Veneau tot felul de artiști să-mi dea apă, vodcă, să-mi dea vin, mai ales rușii, cărora nu le plăcea, pentru că mă considerau naționalist român. Eram conștient că lucram cu limitele fiziologice ale corpului meu, eram o mașină de citit, un automaton. Știi cine a venit și a stat lângă mine? Kristine Stiles. Eu am sesizat că este o doamnă acolo și nu mă uitam la ea, eu îmi vedeam de treabă, de tehnica de respirație, că altfel nu reziști, eram într-un fel de transă, mintea funcționa într-un alt mod. La final, Kristine Stiles m-a luat de mână și mi-a spus că e cel mai puternic performance, că i-a plăcut mult și pe urmă am stat cu ea de vorbă și mi-a zis să continui, m-a încurajat. Ulterior a venit la Iași, să vadă Perifericul.

R.V.: Preocuparea asta pentru limbaj și pentru vocabular se mai regăsește și în alte lucrări ale tale.

Ulterior am continuat, și acum continui, bine, într-o altă cheie. M-a interesat limbajul, acel performance din 1998 l-am făcut din intuiție, dar apoi am cumpărat cartea lui Kristine Stiles, *Out of Actions,* pe care am citit-o, am început să aflu despre artiști. Datorită Perifericului am mai cunoscut artiști și am descoperit *network*-ul internațional al artiștilor performeri care se ajutau și se promovau reciproc.

R.V.: Care făceau exclusiv performance...

Numai performance. L-am cunoscut astfel pe scoțianul Rody Hunter și pe Irma Optimist, o artistă matematiciană din Finlanda, foarte deșteaptă și originală. Tot așa l-am cunoscut pe polonezul Arthur Tajber. În 2001, Irma m-a invitat la un festival de performance la Vaasa, unde am cunoscut-o pe Maria Cosmes din Barcelona, care m-a invitat la festivalul organizat de ea. Am înțeles că performance-ul se dezvoltă în locuri unde sunt conflicte, traume, ori unde societatea nu este așezată.

După 1999, Perifericul începuse să crească, pe lângă dimensiunea performativă a câștigat-o și pe cea expozițională internațională. Fondasem în 2001 Asociația Vector[4] din Iași și vroiam să facem în România expoziții instalate frumos, în cuburi albe. Cu cabluri drepte, cu proiecții video dreptunghiulare, chestii de finețe.

R.V.: Cum ai ajuns de la performance-ul ăsta în care lucrai cu corpul tău la performance-ul care e așa-numit delegat*?

Cred că a fost un proces de autoanaliză. Nu-mi plăcea de mine. Tot timpul aveam impresia unui tip puțin arogant, cu nasul pe sus, plin de sine, și am spus ok, eu trebuie să dispar din performance. Eu, ca actant. Trebuie să fac altceva, să organizez niște lucruri, dar să nu mai fiu în centrul atenției. Și atunci a fost un moment, începusem să aud și să citesc ceva despre estetica relațională, despre toate interacțiunile imateriale. Și, de fapt, ce făcusem eu în cartier, acolo cu afumătorile, am zis, asta e artă relațională. Fusesem în Austria, cumpărasem cartea asta a lui (Nicolas) Bourriaud, *Estetica relațională*, în franceză cred că am găsit-o atunci[5], și am fost foarte impresionat de cât de simplu e, că e foarte subțire cartea aia și e clar așa, scrisă, ca tratatul lui Wittgenstein, puține cuvinte, idei dense. Cât am putut eu să pricep, așa, mi-am dat seama de dimensiunea asta socială din performance-urile mele.
Începusem, de asemenea, să studiez imigrația, situația muncitorilor români din Europa. Pe undeva, m-am orientat către o practică socială și vreo zece ani m-am ocupat tot cu asta.

R.V.: Mă gândeam acum la seria de performance-uri cu coruri.

Asta e ceva mai târziu, proiectul l-am gândit prin 2007 și sigur, datorită ție am putut să sparg gheața și să pot să realizez prima interpretare a lui.[6] Eu am mai încercat de multe ori, dar n-aveam un statut artistic atât de puternic încât să pot să găsesc niște instituții care să aloce niște resurse mai complexe. Am fost invitat, de exemplu, la un festival de performance în Israel, destul de cunoscut, Blurr. I-am spus directorului Sergio Edelsztein, un tip foarte interesant care are un centru de

4. Asociația vector> a fost înființată în 2001, inițial ca instituție-suport a proiectului Periferic, apoi inițiind și alte proiecte. Din componența sa au făcut parte artiști, filosofi, sociologi etc. După încheierea Bienalei Periferic, vector> a trecut prin mai multe etape de restructurare, în prezent continuă să organizeze ocazional diferite proiecte.

5. *Estetica relațională. Postproducție* a apărut în română la Editura IDEA, în traducerea lui Cristian Nae, în 2007.

6. *Cântece pentru un viitor mai bun* a avut prima manifestare în octombrie 2010, într-un spațiu al Clubului Fabrica din București, fiind interpretat de Corul Madrigal, pe o partitură compusă de Dan Buciu, dirijor Emanuel Pecingine. Compoziția muzicală a avut la bază muzica corală proletcultistă din anii '50-'60. Evenimentul a fost realizat în cadrul proiectului internațional *The Knot. Linking the Existing with the Imaginary*, curatoriat de Markus Bader, Oliver Baurhenn, Kuba Szreder și Raluca Voinea. *http://knotland.net/index.php?id=13&L=3&tx_ttnews%5Btt_news%5D=783&cHash=a573e8bc1fe203b7ba952f1c104fef06*

artă în Tel Aviv, că vreau să merg într-un chibuț, să stau câteva zile acolo și să fac un performance despre utopia comunitară. Mă interesa muzica corală, fiindcă îi unește pe oameni, să reinterpretez niște cântece din chibuțuri. Sergio mi-a găsit niște cântăreți, problema e că trebuiau plătiți cu 2000, de dolari, bani care nu s-au găsit. Un an mai târziu, directoarea Hemma Schmutz de la Salzburger Kunstverein a vrut să facem proiectul, dar cine cântă în Austria pe bani puțini? În continuare am început să lucrez la proiect și am spus că, de fapt, proiectele astea se fac greu și trebuie să muncesc și să mă lupt pentru ele și dacă am pierdut o dată, de două ori, nu înseamnă că trebuie să renunț, la un moment dat trebuie să mă blindez cât mai bine, să fiu cât mai motivat, să rafinez și până la urmă poate o să reușesc. Asta s-a întâmplat în 2010, datorită ție, când m-ai invitat în proiectul *Knot*. Mă bucur că ai spart gheața..., după aia s-au mișcat lucrurile.

R.V.: A fost asta și o conștientizare a faptului că deja performance-ul devine un mediu mult mai elaborat și mai costisitor decât era?

Clar, nu mai era o expresie din asta individuală, făceam un ritual, acolo, și gata. Mă interesa performance-ul mai conceptual, interdisciplinar, bazat pe cercetare. După 2003 începusem să călătoresc, să particip la tot felul de simpozioane, să cunosc oameni care m-au inspirat să citesc, să aflu mai multe lucruri. Tot atunci am început să văd marile expoziții – Documenta în 2002, (Bienala de la) Veneția în 2005 și 2007... Apoi, am colaborat cu mulți artiști de la care am învățat câte ceva. Am ajuns la o formă de performance bazată pe un proces mult mai elaborat care avea și dimensiunea unei cercetări. În proiectul coral *Cântece pentru un viitor mai bun* era clar o cercetare a unui context din care extrăgeam eu ceva, o bază de idei de la care, împreună cu un muzician profesionist, puteam să concep o piesă muzicală care să vorbească despre o viziune a unui viitor. Viitorul mă atrăgea atunci, credeam că o lume mai bună este posibilă.

R.V.: Și acum nu mai crezi?

Ba da, acum încrederea în viitor se limitează la a spera că nu vom avea război.
Da, deci ăsta a fost proiectul ce s-a dezvoltat pe parcursul mai multor ani.

R.V.: În total câte performance-uri corale au fost?

Vreo șase. Și aș mai putea continua, însă nu crede că aș putea să aduc ceva nou. Ultimul performance l-am făcut la Timișoara Art Encounters în 2015, unde am lucrat cu compozitorul Gabriel Mălăncioiu și cu un cor de deținuți de la Penitenciar.

R.V.: Și ți se pare că s-a epuizat sau nu te mai atrage pentru că devine un proiect manieristic sau...?

Aici este problema, pentru că, de fapt, odată cu acest performance, *Cântece pentru un viitor mai bun*, am încercat să-mi construiesc o metodă de lucru, ca o ecuație cu puncte clare pe care eu trebuia să le ating. Avea și noutate, evident, că nu despre muzică e vorba acolo, muzica putea să fie la cel mai înalt nivel de profesionalism sau putea să fie de amatori. Pe mine mă interesa formatul coral ca un liant între oameni. Totodată, mi-am dat seama că mă repet, chiar dacă pot să mă duc mâine în China, tot am să repet ceva și nu am mai continuat. Desigur, mi-am pus întrebări și am dubiile mele legate de cât e de serioasă o cercetare din asta și unde e punctul de inflexiune în care traduci niște concluzii, această alchimie a transformării dintr-un limbaj în altul, ce se întâmplă acolo? E doar intuiție?...

R.V.: Deci, de fapt, problema nu este repetiția metodei și a modului de lucru și a conceptului, cât faptul că îl adaptezi în niște contexte pe care nu le stăpânești, în care nu te simți confortabil.

Da, și întotdeauna timpul este insuficient și ești forțat să lucrezi la un mod speculativ și mai devreme sau mai târziu îți dai seama că nu poți continua în felul ăsta. Proiectul, ca produs final, este o instalație video cu documentații ale performance-urilor corale. Am și reușit să o arăt în vreo două-trei contexte, la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal (Sibiu), cu două canale, la tranzit.ro/ Iași cu trei și la MNAC cu cinci și s-a terminat. Au fost șase performance-uri, dar de unul nu sunt deloc mulțumit cum a evoluat, am fost, din păcate, dominat de muzician care și-a impus un stil pe care la un moment dat nu-l puteam controla... Dar ce să zic, eu cred că a fost un moment important, pentru că a ținut foarte mult de practica socială, de interacțiunea umană, întotdeauna am interacționat cu coriștii și cu oameni din lumi diferite de cea a mea.

R.V.: Ți se pare că e mai greu să lucrezi în România decât în altă parte?

Așa cum am spus mai înainte, am lucrat la Timișoara cu compozitorul Gabriel Mălăncioiu și a fost un proiect frumos. Eu iubesc muzica și învăț să o ascult, am prieteni muzicieni. Cu Gabriel am lucrat pe o piesă muzicală, numită *Oda materiei*, că la Timișoara am vrut să vorbesc despre materialism și deținuți. Nu este vorba doar despre muzică... Pentru că deținuții nu puteau să cânte, compozitorul a gândit doar ritmuri, iar un dirijor le dădea intrările și cadența. La un moment dat, în timpul performance-ului, deținuții emit un sunet foarte puternic și emoționant, este puterea biologică a corpului nostru. Chiar și cel mai plăpând individ are o forță nebănuită să scoată un sunet pe care, poate, nu-l va mai emite niciodată în viața lui, pentru că nu este conștient de puterea corpului său. Am gândit cu compozitorul acea refulare care venea din corpurile lor aranjate spațial într-un anumit mod, pe o stradă din centrul vechi al Timișoarei. Pentru ei era bine că ieșeau din închisoare, dar pentru mine era o chestiune de etică a organizării. A fost un moment puternic, când la final au venit familiile deținuților. Sigur că-mi doresc, că aș fi un ipocrit să mint,

ca la performance-ul meu, la care am gândit jumătate de an și am lucrat trei luni de zile cu oamenii ăia și cu compozitorul și cu muzicienii, să vină curatori, să vadă și să aprecieze. Unii au văzut, unii au apreciat, alții poate nu, dar au venit familiile deținuților și știi, la finalul performance-ului, am văzut imediat, s-au năpustit la ei. Publicul de artă nu a dat mare importanță acestui fapt. Dar familiile alea n-au venit pentru performance, au venit pentru rudele lor aflate în detenție cu care s-au putut astfel vedea câteva minute datorită situației create de mine. Mi-am zis că am creat o fărâmă de libertate pentru oamenii ăștia și familiile lor. Eu n-aveam voie să interacționez cu ei, n-aveam voie să le dau nici măcar o cola, n-aveam voie să-i ating, era foarte strictă relația cu ei, cu toate că simțeam că aș fi putut comunica cu unii dintre ei. A fost acea dimensiune umanistă importantă pentru mine...La toate performance-urile corale am gândit ca oamenii să fie îmbrăcați simplu, să nu fie opulenți, să nu fie vanitoși, tocmai în ideea de a scoate o formă utopică de umanism, pe care putem spera să o construim în viitor.

R.V.: Și acum, practic, te-ai întors la lucrul ăsta cu tine, dar prin filtrul altcuiva, oricum.

Da, după *Surâsul Giocondei*, am conștientizat mai bine performativitatea vorbirii. Lucrurile au evoluat trei ani mai târziu când am avut o bursă KulturKontakt în Austria și am stat vreo jumătate de an. Era și plăcut de trăit atunci la Viena. Am fost invitat de o curatoare, Jeanette Pacher, care colabora cu ORF Kultur, ăsta este radioul Austria cultural, să am un proiect în emisiunea ei săptămânală numită Kunstradio, radio de artă, unde erau invitați artiști care să producă *sound art*, *radio art*. Era perioada alegerilor din 2002, când partidul de extremă dreaptă, FPÖ al lui Jörg Haider, neofasciști din ăștia, câștiga teren. Era o mare dezbatere în Austria cu chestia asta și eu eram foarte marcat de toate statement-urile lor, credeam că lumea e pozitivă și luminoasă după ce-a picat comunismul și capitaliștii și cu foștii comuniști se împrietenesc, fac sex în pat tot timpul și totu-i fericire, și democrația este eternă, și oamenii sunt liberi, și credem în toți și suntem egali... De unde? Uite unde-am ajuns. Și le-am propus un proiect sonor bazat pe performativitatea vorbirii care să reflecte situația politică specială din Austria de atunci. M-au invitat la radio, am avut un performance acolo: am avut o parte live și o parte înregistrată, o piesă care s-a montat acolo, s-a lucrat pe ea. Pentru partea live, i-am rugat pe organizatori să cumpere cele trei ziare importante politice, ziarele erau încă la putere atunci. La fiecare ziar am selectat articolul politic de pe pagina principală și l-am citit în direct la radio într-un mod performativ, atipic. Am dezvoltat niște algoritmi de lectură în care am deconstruit textul, citind, după logica mea, textele, care au devenit niște nonsensuri. A fost o citire de tip onomatopeic, în care selectam, de exemplu, succesiunea vocalelor, aa aa aa a aaaaa aa, dar când citești zece minute așa în direct era o formă sonoră și ăla a fost un lucru interesant, le-a plăcut. Apoi am făcut și o piesă sonoră, poți s-o asculți, link-ul există pe site-ul meu de artist.

Lectura m-a interesat și am mai continuat să fac și apoi lectura poetică, considerând că poezia este în afara spiritului timpului de azi, când oamenii trebuie să fie pragmatici și am zis, ok... Începând cu 2010, am început să revin la niște forme de performativitate în care eu sunt în fața unor oameni și le citesc texte poetice, contextul e foarte important, relația cu sunetul... La Bienala de la Atena, acum trei ani, am lucrat cu un actor grec și cu un baterist de jazz și am citit din poeziile lui Yannis Stigas, un poet angajat. În toată nebunia din Grecia, el a scris o formă de poezie care vorbește despre libertate și solitudine, nu reflectă explicit protestele din stradă, este distilată. Asta am învățat, că poți să fii foarte angajat și social fără să o spui explicit în arta ta. Eu cred că sunt mai degrabă un artist social, nu neapărat politic, cred că am o empatie pentru cei care pierd, vreau să empatizez cu perdanții, deci am empatizat cu clasa muncitoare, cu ce-a rămas din satul românesc, cu ingineri, care sunt și ei niște perdanți, că dacă n-ai industrie, n-ai ingineri. Am învățat lucrul ăsta tot ascultând muzică și citind, de exemplu, am ascultat muzică făcută de compozitori foarte angajați politic, oameni de stânga în general, precum Cornelius Cardew, compozitor britanic, sau Luigi Nono, un compozitor italian foarte important... Erau toți dintre marxiști, comuniști, din anii '50-'60, cu toate emancipările din muzica modernă și ei au și scris lucruri foarte importante. Pentru Nono, angajamentul politic se manifesta în experimentele pe care le făcea în limbajul muzical.
În cazul meu, am ajuns la concluzia că nu neapărat trebuie să spun direct „proletari, uniți-vă!", o pot face mai nuanțat, prin formule experimentale. Faptul că aduc forma muzicală în teritoriul artei conceptuale e marele meu angajament. Ca profesor, trebuie să știu mai multe lucruri, dar pentru mine, ca artist, încerc să-mi aleg niște lecturi care sunt profunde și care trebuie să-mi spună mie ceva. Ce-am citit despre Luigi Nono a fost important pentru mine și de asta, recitând poezia, pentru mine este o formă politică. Dar nu citesc poezii de dragoste. Poezii despre limbaj, despre existență, despre criză, despre agonie, poate, și mă simt foarte bine când fac lucrurile astea, am citit și la Iași și deja am câștigat o oarecare experiență. La fel cum performez făcând fotografii în *darkroom*, cercetând materialitatea și poetica acestui mediu. E tot o formă de performativitate și asta. Dar aici e altă poveste, pentru un alt interviu..

R.V.: Deci și în cazul tău, ca și în cazul altor artiști cu care am mai discutat, putem vorbi nu doar de un performance anume, vorbim și de o practică, care are o latură performativă...

Desigur, practica mea artistică are această dimensiune performativă, pe care o înțeleg în multe feluri. Spre exemplu, eu am avut performance-uri doar în mintea mea de care știu doar eu și de la care mă hrănesc atunci când fac ceva public. Am avut și situații de viață, întâlniri cu niște oameni care au fost foarte emoționale, foarte puternice, și care, datorită unor circumstanțe, nu s-au transformat într-o formă artistică expusă publicului în vitrina artei. Ele au existat doar în capul meu și sunt importante pentru mine, pentru că mi-au dat niște certitudini despre ceea ce fac artistic.

50, performance and photo installation, Câlnic Castle, 1997

Vorbind 1 / Speaking 1, performance, Chişinău, 1998

Vorbind 2 / Speaking 2, performance, Łódź (Poland), 2001

Alexander the Good, performance, 1994

Speaking 3, ORF Kunstradio Vienna, 2002

Songs for a better future, video installation, MNAC, 2015

Songs for a better future, The Knot, Bucharest, 2010