Motivarea periferiilor: Matei Bejenaru – intre arta si scop

Branislav Dimitrijevic*

Text publicat in catalogul *Situatii* produs de Galeria Posibila in 2007

Matei Bejenaru nutreste convingerea profunda ca un proiect artistic poate fi apreciat din perspectiva capacitatii sale de a se dovedi util celorlalti, de a fi o recunostere a continuitatii empatice dintre sine si alteritate. El nu este un artist care aduna, sau colectioneaza, pur si simplu experiente, asa cum procedeaza astazi multi alti artisti, transformand astfel experienta intr-un nou tip de produs. In cazul sau, experienta determina o actiune directa de un fel sau altul, actiune care poate fi perceputa drept “aroganta” in unele circumstante, dar care se dovedeste a nu fi deloc asa daca iei in consideratie contextul “periferic” la care se raporteaza artistul (orasul Iasi din Romania, unde locuieste si activeaza).

Sa luam de pilda proiectul realizat in vederea Bienalei de la Tirana din 2003. Artistul a ales sa viziteze orasul inainte de expozitie, straduindu-se sa gaseasca cel mai bun mod de a participa la un eveniment de arta contemporana ce urma a fi organizat intr-o tara saraca si defavorizata, care mostenise consecintele uneia dintre cele mai dure dictaturi din Europa moderna, urmata de un razboi civil. Se arata preocupat mai cu seama de problemele concrete legate de infrastructura orasului, de problema electricitatii (furnizata in cea mai mare parte de generatoare particulare) si a surselor de apa. Pe de alta parte, Tirana este binecunoscuta pentru proiectul initiat de primarul orasului, un pictor renumit, care consta in zugravirea fatadelor mohorate si deteriorate in culori vii, in ideea de a crea un mediu urban mai prietenos si mai placut, atat pentru locuitorii orasului, cat si pentru vizitatori. Zugravirea fatadelor din Tirana se incadreaza in acel tip de actiuni percepute de majoritatea artistilor ca fiind benefice pentru societate, deoarece arta are aceasta capacitate de a infrumuseta lucrurile, de a le transforma in altceva, in iluzie. Bejenaru a ajuns insa la concluzia ca problema orasului nu era estetica, ci functionala, propunand un proiect care nu avea nimic “artistic” privit din perspectiva legaturii directe dintre artisti, vopseluri si suprafete. El a sugerat autoritatilor locale sa studieze sursele de apa ale orasului in vederea instalarii unei cismele publice care sa poata fi folosita de cetateni. Cismeaua construita de el nu avea valente artistice; era o teava ca oricare alta: insa functiona. A fost cea mai vizitata “creatie” a festivalului; in fata ei era mereu un sir de oameni, care stateau la coada fara sa le treaca prin minte ca aveau de-a face cu o opera de arta. “Atunci cand subliniezi in mod constant unde se gaseste arta sau ce este arta, risti sa subestimezi capacitatea spectatorului de a se raporta la ea”, declara unul dintre curatori. Totusi, aici nu ne referim la rolul spectatorului, ci la cel al utilizatorului, nu la o relatie fictiva sau la o estetica relationala, ci la o comunicare inzestrata cu substanta.

Am putea arata ca arta zilelor noastre a pierdut orice simt al scopului si ca unii artisti incearca acum sa il recupereze. Cind spunem “simt al scopului” nu ne referim la o aplicare functionala a creativitatii artistice, la o aplicare in campul manifestarilor ideologice, comerciale sau rituale (care se face acum simtita poate mai mult ca oricand), ci la un rol social structural in privinta caruia exista un anumit consens fundamental. De

pilda, dupa o perioada in care s-a aflat preponderent in slujba scopurilor religioase, arta timpurilor moderne serveste cu preponderenta scopurilor estetice: arta exista pentru a ridica lumea, pentru a imbunatati conditiile si mediul de viata cotidian cu ajutorul incantarii estetice. Reminiscentele acestei notiuni de scop modeleaza inca perspectiva populara asupra artei, ca in cazul fascinatiei de masa si a incantarii vizuale pe care o induce universul picturii impresioniste, de pilda. Totusi, ambitioasa arta a secolului XX s-a distantat treptat de asocierea formala a artei cu meritele estetice, dar nu a reusit sa modifice in profunzime conceptia dominanta. S-a creat astfel o prapastie intre cinismul din ce in ce mai accentuat al artistilor "neintelesi" de publicul larg si procesul de spectacularizare a spatiului public in societatile dezvoltate, proces care se poate lipsi de o definitie a artei in concretizarea necesitatii de a estetiza viata cotidiana.

Prabusirea imperiului sovietic a readus in actualitate chestiunea legata de dimensiunea ideologica a acestei estetizari si spectacularizari, care in tarile occidentale dezvoltate s-a dovedit cruciala pentru construirea identitatii colective, mai ales incepand cu anii '60. Reperul fundamental al tranzitiei de la societatile de tip sovietic la cele liberale a devenit satisfacerea iluzorie a aspiratiilor consumerist-estetice ale cetatenilor "eliberati" de revoltatoarea absenta a libertatilor economice si politice care domina viata cotidiana a Blocului sovietic, marcata de monotonie, uniformitate, izolare culturala, de lupta pentru satisfacerea necesitatilor de baza etc. Consumul a capatat o functie preponderenta in randul est-europenilor "eliberati", transformandu-se intr-un fetis (care nu are nimic de-a face cu relatiile sociale sau cu munca) care se manifesta ideologic in practicile/ritualurile obligatorii ale *shopping*-ului. Mall-urile intruchipeaza sublimarea promisiunii de satisfacere a acestor aspiratii consumerist-estetice. Iata cum infatiseaza Matei Bejenaru (in textul introductiv al Bienalei Periferic organizate la Iasi in 2001, eveniment al carui initiator si curator a fost Matei Bejenaru insusi) propriile impresii si interpretari privind rolului hipermarketului situat in afara orasului in care locuieste:

Imi face mereu placere sa-mi privesc concetatenii (tot mai numerosi, in ciuda saraciei relative) alegand produsele, minunandu-se in fata rafturilor niciodata golite, descoperind placerea de a cumpara. In momentul in care intri, un senzor actionat fotoelectric comanda, special pentru tine, deschiderea automata a usilor, pseudo-porti ale raiului, si te simti patruns de un straniu surogat de traire mistica, care se amplifica in mod inconstient in fata "altarelor-rafturi". Specialitatile de ciocolata pe care le cumparam in urma cu cativa ani din Belgia pentru fetita mea au "migrat" in magazinele locale, rapindu-mi placerea de a oferi aceste delicatese in dar. Este oare posibil ca toate aceste produse, alaturi de filme, de emisiunile TV, de creatiile vestimentare si de modele, sa fie "martorii" unei entitati globale care-si promoveaza propria cultura? Ce fel de identitate isi pot pastra oare culturile traditionale, folclorice, insuficient modernizate?

Tensiunile sociale care se manifesta in societatile post-sovietice, mai cu sema in acelea (asemenea Romaniei) saracite sistematic de dictatori monstruosi, au creat o comunitate bipolara in care indivizii sunt fie "integrati", fie "apocaliptici" (pentru a ne folosi de faimoasa distinctie postmodernista a lui Umberto Eco). Cei dintai imbratiseaza sincer sau cu cinism neo-liberalismul si "noua ordine mondiala" si incearca sa-si asigure propria felie din prosperitatea fagaduita, in vreme ce ceilalti se agata de refuzul ferm, incarcat de resentimente si adesea pe de-a-ntregul atavic de a se increde in orice fel de progres, imbratisand in acelasi timp diferite teorii ale conspiratiei si privind relatiile globale prin prisma acestora. Cu toate acestea, cele doua tabere nu se diferentiaza intr-un mod atat de clar pe cat ne-am putea astepta, avand in vedere ca ambele

propovaduiesc fundamental caracterul de “inevitabilitate” al actualelor procese economice si politice, indiferent daca este vorba de o viziune paradisiaca sau de una infernala. Pentru “integrat”, existenta unui Celalalt pre-modern si folcloric reprezinta o motivatie cruciala de a imbratisa orice manifestare menita a scoate o societate de pe taramul acestui Celalalt; pentru “apocaliptic” pe de alta parte, orice manifestare a acestei “evadari” este o dovada in plus privind fatala nimicire a valorilor si normelor traditionale. Ambele atitudini impiedica de fapt o implicare activa si critica in chestiunile sociale.

Ca multe alte locuri situate in regiuni inapoiate din puncte de vedere economic, orasul Iasi graviteaza in jurul a doua identitati la fel de inaccesibile, intre universul trecutului invaluit in mister (care supravietuieste in spatiul public al bisericilor, monumentelor, obiceiurilor alimentare, al fleacurilor vandute la targurile de vechituri) si universul viitorului fagaduit intruchipat de hipermarketurile de care aminteam. Nici una dintre aceste identitati nu ii permite subiectului sa se elibereze sau sa-si asume responsabilitatea pentru starea actuala a lucrurilor, insa ambele domina prezentul. In acest fel, viata prezentului ramine nedeslusita si neanalizata.

Sa luam de pilda proiectul lui Bejenaru intitulat *Enlarged clothing* (2004/5), prezentat la Belgrad si Helsinki in cadrul expozitiei “Situated Self”. Iasul contemporan, in ciuda pozitiei sale geografice periferice, participa sub cel putin un aspect la curentele economice globale. Este unul dintre acele orase cunoscute pentru existenta unei intregi retele de ateliere de lucru in care muncitori exploatati si prost platiti produc o serie de marfuri care sunt etichetate, ambalate si distribuite prin intermediul corporatiilor internationale si comercializate in cele din urma in numeroase magazine din toata lumea, inclusiv din orasul unde sunt produse. Calculele elementare sunt cele care stau la baza includerii locurilor periferice in aceasta retea mondiala de distributie, prin exploatarea diferentelor economice cu scopul de a obtine profit pornind de la similitudinea culturala tot mai accentuata dintre marcile mondiale. Avand in vedere pregatirea sa matematica, Bejenaru a facut niste calcule ceva mai complexe. Astfel, a calculat diferenta dintre pretul unui anumit produs (o bluza de trening, sa zicem) fabricat intr-un atelier din Iasi, si care intra pe piata mondiala sub o anumita eticheta, si pretul ipotetic al aceluiasi obiect vestimentar daca acesta ar fi fost realizat de un muncitor din Uniunea Europeana. A facut apoi o comanda la unul dintre atelierele de confectii din Iasi, solicitand producerea unor articole supradimensionate potrivit acestei diferente dintre preturi. Rezultatul a evidentiat o problematica diversa. In primul rand, hainele supradimensionate nu au o valoare uzuala, ci doar una expozitionala, ele fiind asociate atat cu pozitia artei (care poate fi apreciata potrivit notiunilor lui Kant sau Benjamin), cat si cu pozitia produselor de firma din magazine, care depasesc posibilitatile celor mai multi cumparatori, dar fac in acelasi timp obiectul contemplatiei estetice pline de curiozitatea a acestora. Lucrarea se foloseste de tactica de baza a spectacularizarii pe care o constituie supradimensionarea si ne impresioneaza prin cateva raportari savante la suprarealism si pop-art. Hainele expuse pot fi percepute prin prisma unei pure repetitii formale, ridicand imediat problema “scopului” unui asemenea gest. Bejenaru se bazeaza aici pe “impactul” initial al lucrarii percepute in campul vizual configurat de o galerie de arta. Prin urmare, problema scopului ar fi fie exclusa imediat de o privire superficiala si vag interesata, fie transferata intr-un alt spatiu, cel al productiei. Este o strategie simpla si sincera: cand cineva trece dincolo de dimensiunea estetica, cand cineva nu se multumeste doar cu incantarea pe care i-o ofera aceasta, chestiunea legata de “cum” a fost facut ceva serveste drept prima initiere in “universul artei”. Acesta este momentul in care proiectul lui Bejenaru incepe sa medieze: obiectul de arta “suprarealist” nu mai este

fetisizat (adica nu mai este separat de conditiile producerii sale), si ne regasim astfel transferati in realitatea muncii in fabrica si in realitatea relatiilor economice.

Cu toate acestea, proiectele lui Bejenaru nu se vor a fi critice in sensul traditional al cuvantului, cu toate ca cel despre care tocmai am vorbit contribuie la o perspectiva critica asupra exploatarii economice si a distributiei inegale a bunastarii. Proiectele sale pot fi interpretate ca exprimand o anumita dezamagire in ceea ce priveste potentialul critic al artei atunci cand aceasta critica se margineste la domeniul reprezentarii simbolice. Este momentul in care simtul scopului este pus sub semnul intrebarii. In cazul proiectului *Mehr Chancen fur unsere Jugend* (2002), Bejenaru incearca sa sesizeze un simt al scopului in sansele oferite artistilor – mai ales artistilor provenind din societati carora le lipseste infrastructura necesara pentru sustinerea productiei artistice si pentru canalizarea comunicarii artistice – de catre unele fundatii, precum KulturKontakt din Austria, care le asigura artistilor sejururi la Viena si sprijin financiar. In loc sa-si foloseasca bursa pentru a "face reprezentari", Bejenaru a decis sa invite cinci artisti din orasul sau natal sa petreaca un timp la Viena, sa modifice contextul experientei lor de viata si artistice, declarand ca "vizita lor, experientele lor profesionale, noile lor surse de inspiratie, timpul petrecut impreuna la Viena reprezinta proiectul meu artistic". Proiectul vorbeste despre grija si solidaritate, dar in acelasi timp nu omite un comentariu ironic asupra cinismului proverbialelor gesturi superficiale de grija si solidaritate din campaniile electorale si din sfera publica in general. Proiectul este prezentat intr-un context care face o paralela intre afisul din campania electorala a cancelarului austriac de dreapta Wolfgang Schüssel (campanie desfasurata sub sloganul *Mehr Chancen fur unsere Jugend* si care afiseaza imaginea lui Schüssel aratand "calea" unui grup de tineri zambitori, cu aspect infloritor si foarte "hetero") si o masa de tenis folosita adesea in Romania ca mijloc de relaxare, ca un mod banal de petrecere a timpului liber. Lumea impartita intre minunatele sloganuri politice ce promit o viata mai buna si plina de sanse si situatiile reale, in care goana deceptionata dupa distractii arata inexistenta unui simt al scopului social creeaza o *mise en scène* pentru aceasta incercare modesta de a fi de folos altora. Nu este vorba despre efectele adormitoare ale criticalitatii atunci cand aceasta se fixeaza asupra obiectului criticii (in asa masura incat fetisizeaza in mod fundamental acest obiect), ci despre gasirea unor cai reale, unor sanse reale, unor scopuri reale, oricat de modeste ar putea parea.

Exista un proiect similar, *Salut /Ave Bachtalo* (2002), care implica membri ai comunitatilor de tigani din Brno (Slovacia) si Iasi, adusi laolalta de Bejenaru in spatiul Galeriei Offspace din Viena. Evenimentul de arta a reprezentat aici o motivatie "institutionalizata" menita a le da membrilor acestor comunitati sansa de a calatori, de a trece frontierele si de a ajunge sa se cunoasca fara constrangerile obisnuite, impuse mai cu seama lor. La fel ca tinerii artisti din proiectul anterior, tiganii nu-si pot permite sa fie "integrati" ori "apocaliptici", ci trebuie mai curand sa-si croiasca drumuri alternative. Tiganii sunt considerati drept un excedent social nedorit de ambele orientari sociale "dominante", fiind ignorati sau dispretuiti, priviti ca o tumora maligna pe "trupurile sanatoase" atat al progresului viitor, cat si al valorilor trecutului. Proiectul nu dorea sa puna din nou pe tapet aceasta chestiune, ci sa gaseasca moduri de a conecta, de a aduce laolalta comunitati separate de granite politice, de a pune in lumina demnitatea identitatilor comune. Arta nu este aici o unealta critic-reprezentationala, ci o conventie practica accesibila prin intermediul careia putea fi articulat un exemplu concret de interventie sociala.

In sfarsit, acestea si alte proiecte, oricat de angajate social ar fi, pastreaza o preocupare extrem de personala pentru “tainele” crearii de conexiuni si relatii infatisate din perspectiva periferiei culturale. Acest nivel personal se poate situa pe o scara foarte redusa, ca in cazul proiectului lui Bejenaru care urmarea gasirea unui oarecare Časlav, un sarb pe care artistul l-a cunoscut candva in anii ’80 la un targ din Romania (in timpul regimului lui Ceausescu) si care a fost, daca nu ma insel, primul strain intalnit. Bejenaru pierduse legatura cu Časlav (se pare ca scrisorile pe care si le-au trimis nu au ajuns niciodata la destinatie), si a incercat recent sa il gaseasca, avand drept unic punct de plecare faptul ca isi amintea numele sau, trasaturile chipului si numele orasului in care locuia. Cautarea si-a atins scopul, iar reintalnirea dintre Časlav si Matei a fost inregistrata in vederea unei expozitii din Serbia. Or, acest nivel personal poate fi articulat de asemenea prin stabilirea unor referinte empatice asociate unor evenimente istorice dureroase de care cineva se poate simti legat afectiv. Asa s-a intamplat in cazul unui *performance* de patru ore intitulat *Speaking 4* (2001) si desfasurat in fata fabricii Poznanski din Lodz, unde Bejenaru a citit fara pauza numele celor 4412 de ofiteri polonezi asasinati de NKVD in padurea Katyn in 1941. Pentru orice persoana care a crescut in Blocul Estic, aceasta era o informatie ocultata de istorie, iar simplul fapt de a sti ce se petrecuse echivala cu un act de nesupunere civila.

Exista un alt “proiect vorbit” (in care Bejenaru se raliaza practicilor conceptualismului analitic) care se dovedeste si mai insolit. Proiectul se numeste *Sauna Speaking* (2002); este vorba de un performance desfasurat in orasul finlandez Vaasa, unde Bejenaru a construit o sauna improvizata (din materiale si resturi gasite), a plasat-o intr-un spatiu public si i-a invitat pe cetateni sa o folosesca. In interiorul saunei, Bejenaru citea numele celor 10 000 de locuitori ai orasului Nykarleby, situat in apropiere de Vaasa, unde comunitatea locala infiintase o scoala de arta contemporana. Pe langa faptul ca reprezinta un act de generozitate personala, care leaga acest proiect de cel de la Tirana, despre care am vorbit la inceputul textului, lucrarea se infatiseaza ca un *omagiu* adus locuitorilor din Nykarleby, oras periferic cu care Bejenaru stabileste o legatura empatica. Insa exista aici si o oarecare ironie: in vreme ce la Tirana Bejenaru construise ceva care lipsea din spatiul public (o cismea), in Vaasa el ofera ceva similar si totodata diferit, oferind umila sa stradanie de a sublinia respectul “strainului” pentru obiceiurile “nativilor”. Lucrarea poate da loc unor interpretari diverse; ideea aflata la baza nu este una rigida, insa se refera in general la constientizarea conditiei periferiei si a potentialitatilor sale.

“Activitatea culturala esentiala se desfasoara in zilele noastre la periferie”, sustine Marius Babias. Se pune astfel intrebarea: cum reusesc periferiile sa intre in legatura unele cu altele fara medierea “centrului”? Cum putem concepe autoorganizarea si mobilitatea artistice in afara constrangerilor institutionale ierarhice, in afara autoritatii centrului aflat pe cale de descompunere, in afara mecanismului dominant al capitalismului dezvoltat si in afara impulsului etnografic, cu dubla sa dimensiune caracterizata de curiozitate si colonialism, de experienta directa si gandire structurala, de observare/descriere si intelegere/interpretare? In cultura noastra, orice lucru poate deveni obiectul unei investigatii etnografice: nu este vorba numai de o deplasare “intre culturi”, ci de o “continua stramutare” a obiectului investigatiei in care specificitatile, elementele locale si situatiile sunt din ce in ce mai putin distincte. S-ar putea dovedi util aici conceptul de “observare implicata”, imprumutat de la James Clifford. Acest concept “inglobeaza o corelatie intre o implicare empatica cu privire la o anumita situatie si/sau eveniment (experienta) si evaluarea sensului si semnificatiei acesteia intr-un context mai larg (interpretare)”. Accentuarea celei dintai a suscitat in ultima perioada un interes etnografic si artistic sporit, insa ar trebui poate sa subliniem aici mai curand cuvantul

“corelatie”, pentru a ne arata preocuparea fata de activarea unei relatii dinamice intre o pozitie motivata si una situata. Bejenaru este un artist hotarat sa abordeze cu energie si in mod sistematic chestiunile legate de activarea, conectarea si potentarea valentelor culturale ale periferiei, oriunde s-ar gasi ea.

*Branislav Dimitrijevic este critic de arta si curator din Belgrad.

Note :
1 - Afirmatia ii apartine lui Santiago Garcia Navarro, in “New Voices in Curating” (material realizat de J. Hoffmann si M. Gioni), *Flash Art International*, nr. 222, ianuarie/februarie, 2002.
2 - Matei Bejenaru, “Proiectul Periferic – un nou inceput”, *[Periferic:5],* Iasi, 2001, pp. 123-124.
3 - Lucrarea lui Walter Benjamin acredita ideea potrivit careia “cheia spre intelegerea noii fantasmagorii urbane nu este atat produsul de pe piata, cat mai curand produsul etalat, situatie in care valoarea de schimb si valoarea de uz isi pierd deopotriva semnificatia practica, iar prim-planul este ocupat de valoarea pur reprezentationala. Orice lucru dezirabil, de la sex la statut social, poate fi transformat in produse asimilabile unor fetisuri etalate, care nu inceteaza sa subjuge multimea nici chiar atunci cand posesia personala depaseste cu mult posibilitatile acesteia.” Vezi Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1991, p. 52.
4 - Marius Babias, ”In centrul periferiei”, *[Periferic:5],* Iasi, 2001, p. 132.
5 - James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988, pp. 34-41. Pentru o discutie mai ampla, vezi si: «Miwon Kwon, Experience vs. Interpretation: Traces of Ethnogtraphy in the works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee», in Alex Coles (ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Black Dog Publishing, 2004, pp. 74-91.