Chișinău

ARTĂ CERCETARE ÎN SFERA PUBLICĂ

Conferința „CHIȘINĂU- Artă, Cercetare în Sfera Publică"

Perioada: **22-24 Septembrie**, **10.00-17.00**, acces liber pentru public

Locul desfășurării: **Biroul Relațiilor Interetnice**

Adresa: Str. A. Mateevici 109/1

Organizator: **[KSA:K]** - **Centrul pentru Artă Contemporană, Chișinău** (www.art.md)

Parteneri: Asociația E-cart.ro, Câmpina, România (www.e-cart.ro), MEEM- Rael Artel Gallery: Non-Profit Project, Tallinn, Estonia (www.publicpreparation.org)

Participanți:

Vasile ERNU - scriitor, editor (RO), **Tatiana FIODOROVA** - artist vizual (MD), **Cătălin GHEORGHE** - teoretician, curator (RO), **Angela HARUTYUNYAN**- teoretician, curator (EG/AM), **Augustin IOAN** – arhitect, profesor, Universitatea de Arhitectură și Urbanism "Ion Mincu" (RO), **Indre KLIMAITE** – artist vizual, Amsterdam (NL), **Sebastian KAISER** – curator, manager (DE), **Maxim KUSMENKO** - artist vizual (MD), **Ana MARIAN** - istorician de artă (MD), **Davor MISKOVIĆ** – curator, activist cultural (HR), **Tamara NESTEROVA** – teoretician, arhitect (MD), **Dumitru OBOROC** - artist vizual (RO), **Virgil PÂSLARIUC** – istorician (MD), **Ghenadie POPESCU** - artist vizual (MD), **Klaus SCHAFLER** - artist vizual (AU), **Ovidiu TICHINDELEANU** – teoretician/scriitor (RO/MD), **Vadim ȚIGANAȘ** - artist vizual (MD), **Nomeda URBONAS** - artist vizual (LT), **Vladimir US** – curator, Asociația Oberliht (MD), **Raluca VOINEA**, curator, teoretician, co-fondator al E_Cart Association (RO), **Pavel BRĂILA** - artist vizual (MD), **Mark VERLAN** - artist vizual, (MD) -

Conferința va contextualiza și va exemplifica discursul din sfera publică și modul în care reflectă starea actuală a orașului și a societății în general. Lipsa noțiunii de "sferă publică" în Republica Moldova în perioada sovietică nu numai că a creat un vacuum de înțelegere a acestui subiect, dar a și a deschis drumul "stabilității" sălbatice post-tranziție care a monopolizat acest spațiu; sfera publică a fost înlocuită de discursul politic și economic. Participanții din România, Croația, Lituania Germania, Austria, Olanda și Moldova care au trecut prin procese și fenomene sociale și culturale asemănătoare își vor prezenta cercetările și studiile de caz despre proiecte ce au ca obiect arta și sfera publică și legăturile dintre accepțiunile publice și private ale spațiului în diferite contexte culturale și ideologice. Vor fi analizate în profunzime schimbările recente ce au modelat mediul social și cultural în cei 20 de ani de după căderea Zidului Berlinului și pieirea sistemului socialist.

Resemantizarea spațiului public. Discurs politic și peisaj urban în Chișinău (sf. sec. XVIII - înc. sec. XXI)

Istoria unui oraș, poate fi privită prin prisma transformărilor operate de discursul public asupra peisajului urban.

Nu toți cercetătorii sunt de acord cu ideea că arhitectura (monumentul) poate reprezenta Memoria unei colectivități, deoarece este imposibil ca amintirile, care sunt formate în mintea omului, să fie transferate asupra obiectelor solide (Adrian Forty). Alții, din contră susțin că însuși orașul este memoria colectivă a locuitorilor săi și că toate tipurile de memorii se asociază unor locuri sau obiecte (Aldo Rossi). Trenduri istoriografice mai noi pedalează pe ideea că orice monument – material sau nu – este înainte de toate o construcție intelectuală, unde el devine un „loc al memoriei" (Pierre Nora). Acesta nu este în mod obligatoriu să fie o piatră, casă, monument sau oraș, ci poate fi o instituție, un personaj sau un simbol. Mai mult ca atât, un obiect devine „loc al memoriei" atunci când el scapă uitării și când colectivitatea reinvestește în el afecțiune și emoții. Din păcate, memoria modernă se bazează practic în exclusivitate pe materialitatea urmelor și vizibilitatea imaginilor. Obiectele care dispar din memorie, riscă să nu se mai regăsească în istorie, fiindcă în prezent Memoria înseamnă Istoria însăși. Din acest punct de vedere, putem spune că noi am pierdut o foarte mare parte din Chișinău și, din păcate, îl mai pierdem în continuare...

Yurie Lotman vorbea că există o adevărată semiotică urbană, deoarece în sistemul de simboluri, elaborat de istoria culturii, orașul joacă un rol extrem de important. Astfel, aici se produce joncțiunea a mai multe coduri stilistice, „texte" fie naționale, fie sociale, codificări și re-codificări semiotice permanente. Toate acestea transformă orașul într-un puternic generator de informații noi. Cine poate să le citească, va cunoaște o istorie mult mai profundă a orașului. Vom încerca să „citim" și noi orașul prin această grilă de lectură.

Toate regimurile politice au nevoie de legitimitate. În perioada medievală ea era de sorginte divină, de aceea vom găsi atât de multe biserici în satele și târgurile Țării Moldovei, inclusiv la Chișinău. Imperiul țarist și-a clădit discursul puterii atât de Forță, pe dreptul medieval și el al sabiei și s-a simțit destul de comod în această postură, atâta timp cât statutul său de Mare putere nu era contestat. Situația se schimbă după Războiul Crimeii și crearea statului național român. Basarabia, populată în majoritate de români, a devenit un teritoriu disputat, din perspectiva unor drepturi naționale și acest lucru nu a putut să nu lase amprente asupra politicii țariste, mai ales în ceea ce privește rusificarea energică a regiunii. Legitimitatea politică apoi și cea juridică putea fi contestată, de aceea se impunea „apropierea" elitelor prin crearea unor condiții de asimilare culturală. Basarabia, cel puțin cea urbană, trebuia să intre în „harta imaginară" (*mental map*) a Imperiului rus. Țărănimea, neștiutoare de carte în proporție de 95%, nu prezenta un pericol din acest punct de vedere, de aceea nu i s-a acordat atâta atenție, astfel încât putem spune că în zona rurală analfabetismul a salvat românismul. În spațiul urban, însă, lucrurile au stat diferit. S-au folosit cele mai moderne la acel moment mijloace de a rusifica elitele (nobilimea, clerul, intelectualitatea, orășenii și alogenii), inclusiv prin schimbarea aspectului fizic al orașului. Chișinăul trebuia să devină un oraș rusesc. De altfel, inscripții de acest gen pot fi citite și astăzi pe zidurile urbei noastre. Existența unei memorii competitive și contestare în acel timp între două elemente culturale, unul românesc și altul rusesc a dat specificul acestui oraș, unde există nu doar istorii paralele, dar și „geografii paralele" care se manifestă prin utilizarea simultană de către orășeni a unor denumiri de străzi venite din regimul precedent și cel actual (rusesc/românesc, românesc/sovietic, sovietic/moldovenesc). Succesiunea caleidocopică a regimurilor politice a dus, la rândul său, la re-semantizarea unor monumente istorice și spații publice.

Istoria Chișinăului poate fi împărțită în câteva perioade:

1436-1812 – statul medieval moldovenesc (Țara Moldovei); sat/târg

1812-1918– Imperiu țarist/Federația rusă (februarie 1917-martie 1918); oraș de reședință gubernial.

1918-1940 și 1941-1944 – Regatul român; centru administrativ ținutal (Lăpușna, ținutul Nistru).

1940/1944-1991 –URSS; capitala Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești.

1991 – prezent – perioada independenței, capitala Republicii Moldova

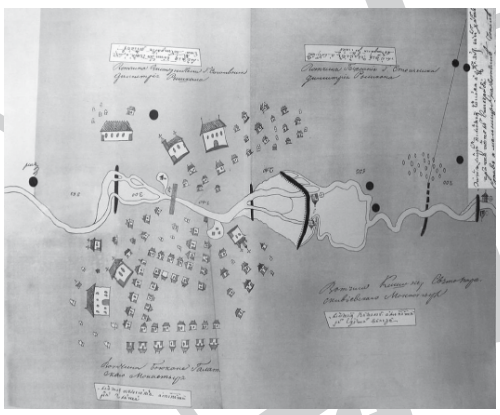
Localitatea Chișinău este atestată într-un document de la 1436 prin toponimul „Cheșeneul lui Albaș". Propriuzis ca sat îl găsim într-un document datat cu 30 de ani mai târziu, din timpul domniei lui Ștefan cel Mare. De altfel, această confuzie a dus în secolul al XX-lea la o istorie paralelă a orașului. În 1936, administrația românească a sărbătorit cu mare fast „semimileniul" Chișinăului, pornind de la datarea primului document. Peste 30 de ani, administrația sovietică a decis sărbătorirea a 500 de ani de la înființarea orașului în baza documentului ștefanian, festivitățile fiind chiar mai fastuoase decât cele din interbelic. Astăzi autoritățile moldovenești au revenit la prima datare, mai ales că aniversarea a 600 de ani este mai apropiată…

Chișinăul a devenit târg în secolul al XVII-lea (menționat documentar în 1666, 1677 și 1684), beneficiind de poziția sa reușită în centrul provinciei. Totuși, marea parte a moșiei sale a fost închinată mănăstirii Galata și ulterior Patriarhiei Ierusalimului, fapt care a imprimat o particularitate evoluției urbei. Orașul avea mai multe case private și doar câteva către începutul secolului al XIX-lea erau din piatră. Desele războaie din secolul al XVIII-lea și proximitatea de teritoriile administrate de otomani au împiedicat dezvoltarea orașului, simțindu-se periodic impactul „discursului politic" tătăresc – incendiul.

Anexarea Basarabiei la Imperiul rus a schimbat radical soarta așezării. În concurență cu orașele Bender și Căușeni, târgul de pe malul Bâcului reușește să atragă mai mult atenția elitelor moldovene, rămase în slujba împăratului, care au decis să creeze aici un centru administrativ. În 1812 aici este plasat centrul noii înființatei eparhii rusești a Chișinăului și Hotinului, iar la începutul anului viitor reședința guvernului provizoriu al Basarabiei. Cu ocazia vizitei împăratului Alexandru în Basarabia în 1818, Patriarhul Ierusalimului consfințește „dăruirea" moșiei Chișinăului țarului, astfel terenurile virane din jurul târgului devin proprietatea Coroanei, fapt care a accelerat procesele urbanistice. Astfel, centrul de greutate a orașului se deplasează spre sud, de la albia râului Bâc spre orașul nou sau mahalaua rusească. Cu toate acestea, un program constructiv mai serios a demarat abia cu programul urbanistic semnat de guvernatorul Fiodorov (1834).

Chișinăul acelor timpuri cu mare greu putea fi considerat un oraș de tip occidental. Caracterul oriental, balcanic al acestuia era subliniat de mai mulți călători străini și nici administrația rusă nu încerca să schimbe ceva în primele decenii ale dominației sale. Problema era că în prima jumătate a secolului Rusia nu se gândea foarte mult să se limiteze la Basarabia, fiind foarte clar trasat „visul constantinopolitan", iar Chișinăul trebuia la un moment dat să cedeze statutul său unui oraș de peste Prut, ori chiar Milcov. Cu toate că în oraș se așezau mulți funcționari ruși sau ofițeri, caracterul moldovenesc al târgului a persistat încă mult timp. Suburbiile erau populate de populație românească, care activau în continuare în sectorul agrar, dar mai ales pentru sfera serviciilor. Abia în anii 1860-70 încep construcții masive și schimbarea înfățișării orașului.

Legătura strânsă dintre discursul politic și urbanism poate fi cel mai bine ilustrată pe ideea planificării orașului. De altfel, ideea planificării urbane, în sensul modern



Planul orașului vechi. Chișinău.

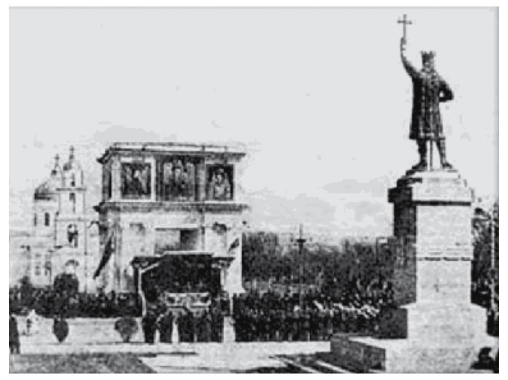
Primul plan general al orașului, semnat în anul 1834 de către guvernatorul Fiodorov

Arcul de triumf cu ceas. Imagine de epocă.

Monumentului țarului Alexandru al II-lea Eliberatorul, Grădina Publică din Cișinău (arhitect Opekushin).

al cuvântului, vine din perioada Luminilor și poate fi descifrată ca o estetică a puterii absolute a monarhului. Parcelarea și redistribuirea trebuia să sublinieze utopia raționalizantă a spațiului. Autoritățile țariste din secolul al XVIII-lea au partajat același ideal iluminist, conform căruia raționalismul științific și mijloacele tehnice „moderne” sunt capabile să controleze formele haotice ale orașului pre-modern. Nu întâmplător, în Imperiul rus ideea planului general o găsim implementată de către Petru cel Mare pentru noua sa capitală - St. Petersburg, care a sacrificat mijloace financiare fabuloase, dar și jertfe umane considerabile, pentru a construi un oraș european pe mlaștină. Aici principiul planificării trebuia să simbolizeze scopurile și aspirațiile autocrației – centralizarea și occidentalizarea. Ecaterina cea Mare, la rândul ei, a creat o Comisie specială pentru planificare a orașelor din Rusia, care a coordonat procesele urbanistice a circa 400 de orașe, mai ales din sudul Rusiei. La originea fiecărui plan urban sau proiect arhitectural rezida ideea utopică că societatea poate fi ghidată spre un viitor mai luminos și prosper. În istoria rusă această idee a fost una constantă, indiferent de regim. Pe de altă parte, un regim

Casa Eparhiilor sau Casa Serafim-după numele arhiepiscopului Serafim Ciceagov (arhitect Gh. Cupcea).


Monumentul lui Ștefan cel Mare readus în Piața Centrală. 1942.

arhitectural este destinat să controleze, instrumentalizeze comportamentul indivizilor, pornind de la convingerea că arhitectura poate influența și modifica comportamentul social al indivizilor. Fascinarea pentru geometrie și simetrie era tipică pentru urbanismul rus din secolul al XIX-lea, atunci când se puneau în aplicare planurile Chișinăului. O altă caracteristică a arhitecturii rusești era standardizarea construcțiilor, conform căruia în orașele imperiului clădirile de stat, dar și cele particulare, se construiau după un plan-tip (образцовые проекты), publicate în albumuri speciale și trimise în provincie. Ca urmare a implementării unei astfel de politici s-a produs omogenizarea tipologică a clădirilor, casele din diferite orașe fiind identice, astfel încât se obținea efectul unui „confort topografic”, când cetățeanul putea să se simtă „ca acasă” în orice oraș al imensului imperiu. În perioada sovietică, această tendință s-a accentuat și mai mult. Planificarea Chișinăului s-a produs după modelul orașelor din sudul Rusiei (Rostov, Herson, Odesa etc.), astfel încât peisajul urban avea mai multe afinități cu un oraș rusesc, decât cu unul românesc. Cu toate acestea, mai ales la periferii, populate de români, se construiau mai des case în stil tradițional moldovenesc.

În perioada administrației românești fizionomia orașului nu s-a schimbat foarte mult, deoarece tensiunile de frontieră și starea de asediu cvasi-permanentă, menținută în Basarabia de către guvernele de la București, din cauza activităților subversive promovate de sovietici, nu au permis desfășurarea unor activități edilitare însemnate. Cu toate acestea, orașul, s-a primenit cu mai multe clădiri, care tipologic purtau amprenta școlilor arhitectonice românești (Mincu, Cantacuzino), dar și occidentale (Bauhaus).

Cu totul altfel au stat lucrurile în perioada sovietică. Chișinăul a fost supus unor transformări la nivel urbanistic, în mare parte datorită distrugerilor colosale pe care le-a suferit în timpul războiului. Totuși, din perspectivă marxistă contradicția dintre oraș și sat trebuie depășită în socialism, în plan social acest lucru manifestându-se prin ștergerea diferențelor dintre proletariat și țărănime. Planificarea urbană trebuia să reflecte noile transformări. Se propagau și impuneau noi valori comunitare, traiul socialist/comunist în comun, depășirea unor rămășițe ale trecutului, cum ar fi spre exemplu „familia nucleară”. Design-ul orașului trebuia ajustat sub aceasta.

Din perioada stalinistă în URSS s-a introdus un control strict al mobilității sociale în spațiul urban. Astfel, se introduce sistemul de pașapoarte (1932), care prevedea existența unei „vize flotante” (propiska), care fixa locul de trai în funcție de locul de muncă. De altfel, este un anacronism care și astăzi își găsește existența în Republica Moldova. Principiul echității sociale, dar și rațiuni de ordin sanitar au impus autoritățile statului sovietic să introducă încă din 1922 un control asupra spațiului locativ, ce prevedea un minim sanitar de 9m² pentru persoană, care a rămas o normă de bază pe întreaga durată a perioadei sovietice. Camerele de cămine pentru tinerii specialiști (malosemeika) erau planificate pornind de la această normă.

După război s-a decis construirea mai multor suburbii în fostele moșii ale unor sate adiacente – Ciocana Nouă, Râșcani, Buiucani, Schinoasa, Muncești.

Piața centrală a orașului. Studiu de caz

Pentru stabilirea raportului strâns dintre spațiul public și discursul politic este necesară cercetarea evoluției Pieții centrale a orașului.

Nucleul istoric al orașului s-a aflat pe malul râului Bâc, unde pe întreaga durată a Evului mediu s-a concentrat viața așezării. Proprietate mănăstirească, închinată Patriarhului Ierusalimului, târgul nu a avut posibilitate să se dezvolte în egală măsură. Abia după anexarea provinciei la Imperiul rus, când s-a decis transformarea Chișinăului în centru noii provincii s-au creat condiții pentru extinderea sa.

Imagine aeriană a orașului Chișinău, 1947. Principalele clădiri (sediile mitropoliei, casa eparhială, seminarul) deteriorate grav de bombardamente care ulterior au fost demolate de autoritățile sovietice.

Intrarea teritoriilor dinspre sud în domeniul Coroanei, a permis extinderea orașului în această direcție și transferul nucleului în zona centrală.

Orașul vechi, cel din perioada medievală moldovenească nu a avut un concept similar, centrul târgului gravitând în jurul vechii vetre situată de-a lungul arterei acvatice a râului Bâc și fântânii din preajma celui mai vechi monument – Biserica Mazarachi. Restul moșiilor, situate la sud și vest, erau donate Sfântului Munte, fapt care nu permitea extinderea urbanistică.

Situația s-a schimbat odată cu transferarea la Chișinău a capitalei noii provincii și darului făcut de Patriarh Coroanei.

Pentru prima oară, conceptul unei pieți centrale este schițat în primul proiect de sistematizare, efectuat de către inginerul Ozmidov și guvernatorul generalul-inginer Harting la 1817 (fig. 2)

Observăm că aici au fost trasate și primele străzi, în sectorul donat țarului de către Patriarhia Ierusalimului. Vedem primele străzi – Moscovei, Kievului, Guberniei și Seminarului (actualele Ștefan cel Mare, 31 august, Pușkin și Bănulescu-Bodoni). Cu această ocazie a fost stabilit locul mitropoliei, deoarece Chișinăul a devenit reședința nou înființatei eparhii rusești a Chișinăului și Hotinului, în frunte cu mitropolitul Gavriil Bănușescu-Bodoni (în locul actualei clădiri a Guvernului). Vis-a-vis era preconizată – Piața Centrală, numită Platz-Parad, element important pentru societatea militarizată rusească din perioada lui Alexandru I și Nicolae I, unde se vor desfășura inspecțiile de trupe. Cu prilejul vizitei împăratului Alexandru I în aprilie 1818, a fost inaugurată și grădina publică orășenească (astăzi Grădina publică „Ștefan cel Mare”).

Primul plan general al orașului a fost semnat în anul 1834 de către guvernatorul Fiodorov (fig.3).

În conformitate cu acesta, Chișinăul a fost divizat foarte clar în „orașul vechi”, rămas în vatra veche din zona Bâcului, unde planimetria și-a păstrat caracterul sumar și haotic, mulat în funcție de relief și „orașul nou”, care avea străzi săpate drept, cu o planimetrie „europeană”. Piața centrală își dublează funcția de *locum sacrum* prin construirea Catedralei, vis-a-vis de palatul mitropolitan. În 1840 este construit Arcul de Triumf, ridicat în cinstea anexării Basarabiei de către Rusia (arhitect L. Zaușkevici). Clopotele, cu o greutate de 6,4 tone, a fost turnat din tunuri turcești, ca simbol al victoriei. De atunci datează și orologiu orășenesc. Arcul este plasat pe axul ce pornește de la porțile mitropoliei, clopotnița și Catedrala, din care cauză era numit „Porțile Sfinte”. (fig.4)

În anii care urmează, „Bulevardul Soborului”, cum este numit în epocă, devine un loc de promenadă și de socializare pentru locuitorii orașului. Treptat, pe străzile adiacente pieței se ridică clădiri importante cum ar fi Casa gubernatorului, Adunarea Nobiliară sau Primăria orașului, fapt care îi confirmă statutul de centrul public al capitalei provinciale.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea, cerea alte forme de consolidare a societății, în jurul ideii monarhice. Împăratul Alexandru al II-lea a fost în vizită la Chișinău și în 12 aprilie 1877 semnează manifestul de începere a războiului contra Turciei. Din acel an, artera principală a orașului a fost redenumită cu acea ocazie, primind numele împăratului - Alexandrovskaya (până atunci numită Moscovei).

În anul 1886 este decisă ridicarea monumentului țarului Alexandru al II-lea Eliberatorul (fig. 5). La 1 martie, când se comemora aniversarea a cincea de la decesul împăratului, la Chișinău, în fața Grădinii Publice a fost dezvelit monumentul (arhitect Opekushin). Monumentul era făcut din bronz, la baza căruia erau plasați patru vulturi bicefali, simboluri imperiale, iar pe postament era gravată data „12 aprilie”, cu referire la vizita acestuia la Chișinău. La începutul anului 1918 monumentul a fost demolat în vâltoarea evenimentelor ce a zguduit urbea. Conform unor informații a fost demolat de revoluționarii ruși, care nu-l agreau pe țarul reacționar, conform altora de către autoritățile românești.

Conform unei idei larg răspândite, acest monument ar fi fost plasat în locul unde ulterior a fost ridicat monumentul lui Ștefan cel Mare, dar în realitate era poziționat la intrarea centrală în Grădina publică, înspre care iese actuala stradă a Tricolorului.

În anul 1911 în Piața Soborului (Pușkin colț Alexandrovskaya) a fost construită una dintre cele mai frumoase clădiri din oraș – Casa Eparhiilor, căreia i se mai spunea Casa Serafim, după numele arhiepiscopului Serafim Ciceagov (arhitect Gh. Cupcea). Aici au fost instalate instituțiile eparhiale, dar și o mare sală de concert, bibliotecă, fapt care a propulsat-o într-un centru cultural al Chișinăului.

Un alt monument din Piața centrală a fost ridicat pe axul Porților sfinte. Este vorba despre monumentul împăratului Alexandru I, pe timpul căruia Basarabia a fost anexată la Imperiul rus în 1812. În momentul când autoritățile ruse, sărbătoreau cu mare fast aniversarea centenarului anexării Basarabiei, a fost demarată o subscripție publică, în urma căreia s-a strâns uriașa sumă de 120.000 de ruble. Pentru realizarea proiectului a fost invitat unul dintre cei mai cunoscuți arhitecți ai vremii – Hector Ximenes. La baza monumentului se afla un grup statutar alegoric Rusia Mamă îmbrățișând-o pe fiica rătăcită Basarabia. Monumentul a fost inaugurat în iulie 1914 și cu această ocazie la Chișinău a sosit familia țarului. Este ultima vizită imperială în orașul nostru, peste câteva săptămâni a început războiul mondial care a schimbat totul. Monumentul a avut aceiași soartă ca și precedentul….

În perioada administrației românești (1918-1940; 1941-1944) nu se produc schimbări semnificative în structura funcțională a pieții centrale. Au dispărut ambele monumente ale țarilor, dar locul își păstrează centralitatea în timpul vizitelor regale, unde se organizau parade și manifestări ale loialității față de monarh. În 1927 sculptorul local Alexandru Plămădeală realizează monumentul domnului Țării Moldovei Ștefan cel Mare (1457-1504), care a fost ridicat în colțul grădinii publice, situate la intersecția dintre strada Seminarului și Alexandru cel Bun (fosta Alexandrovskaya). Simbol al Națiunii, soarta acestui monument a fost în unison cu destinul provinciei în secolul XX.

În anul 1939, în fața mitropoliei, pe locul unde cu 25 de ani în urmă se situa monumentul țarului Alexandru I, a fost ridicată statuia regelui Ferdinand al României. Pe timpul acestuia Basarabia s-a unit cu Regatul român în anul 1918, iar la inaugurarea monumentului au participat regele Carol al II-lea și membrii Casei regale.

Monumentul a dăinuit un an și a fost evacuat de autoritățile române în iunie 1940, după ce s-a decis cedarea Basarabiei către URSS. Tot atunci la insistența generalului Ion Roșcanu a fost evacuat și monumentul lui Ștefan cel Mare, instalat în curtea ctitoriei ștefaniene de la Vaslui. Cu toate că, în conformitate cu ultimatumul înaintat la 26 iunie 1940, autorităților române li s-a dat la dispoziție doar câteva zile pentru a evacua instituții, bunuri, oameni, acestia au decis să demonteze cele două monumente și să le transfere peste Prut, fapt care arată cât de importante devin instrumentele de legitimare simbolică în secolul XX..

Anexarea sovietică a Basarabiei a deschis o pagină nouă în istoria Chișinăului, dar și amplifică la nivel funcțional rolul pieții centrale. Statul sovietic avea o apetență sporită față de spectacolul puterii, festivism și etalare. Paradele civice și militare care se țineau bianual (1 mai și 7 noiembrie) erau foarte importante în crearea unei imagini a loialității față de regim. După modelul paradelor de pe Piața Roșie din Moscova erau organizate toate spațiile publice centrale din orașele, centrele raionale și chiar satele Uniunii Sovietice. În fața tribunii centrale, unde erau urcați liderii politici de diferit rang trebuiau să treacă coloane ale cetățenilor în defilare, arătând legătura „nezdruncinată” dintre popor și Partid.

Prima paradă sovietică a avut loc imediat după anexare pe data de 3 iulie 1940. Tribuna centrală a fost instalată vis-a-vis de Arcul de Triumf pe locul proaspăt demontatului monument al regelui Ferdinand. Parada a fost condusă de comandantul trupelor sovietice din regiune, generalul G. Jukov, la ea participând și Nikita Hrusciov, primul secretar al Ucrainei. Prezența acestuia din urmă se explică prin faptul că, până la crearea unei structuri unionale separate, Basarabia intra în componența Ucrainei, ca „prelungire” a Republicii Autonome Sovietice Socialiste Moldovenești (Transnistria).

La paradă au mai participat și reprezentanții aliaților … a Germaniei naziste, cu care s-a încheiat înțelegerea de cedare a Basarabiei, în conformitate cu pactul Ribbentrop-Molotov.

Însă această idilă nu a durat mult. În iunie 1941 Germania și aliații săi au atacat URSS, iar deja în iulie Chișinăul este ocupat de trupele germano-române. În timpul acestor lupte și bombardamentului, conform unor estimări, au fost demolate sau avariate peste 80% din clădirile orașului. O parte din instituții au fost pur și simplu detonate de către trupele sovietice în retragere, urmând ordinul lui Stalin conform căruia nimic nu trebuia să rămână în mâinile dușmanului. Din perimetrul pieții au fost arse Catedrala, distruse clădirile mitropoliei, Casa eparhială și Seminarul, care nu au mai putut fi recuperate. Cu toate acestea, în iulie are loc parada armatelor române, care au defilat pe artera principală a orașului.

În 1942 monumentul lui Ștefan cel Mare a fost readus în Piața centrală și instalat în fața Arcului de triumf. Însă peste doi ani, la reîntoarcerea frontului statuia a fost din nou evacuată (postamentul putea fi văzut și în 1947 pe locul vechi), de data aceasta la Craiova, unde a fost găsit de autoritățile sovietice și readus la Chișinău, fiind reinstalat pe locul vechi din Grădina publică unde a stat în perioada interbelică (1927-1940).

În 1944 Chișinăul a avut de suferit în urma bombardamentelor anglo-americane și sovietice, iar luptele de stradă au distrus și mai mult orașul. Populația Chișinăului, care număra peste 100.000 de locuitori, unul dintre cele mai mari din Sud-Estul Europei, avea în august 1944 circa 2000 de locuitori.

Pentru refacerea orașului au fost chemați arhitecți de renume, printre care și Alexei Sciusev, originar din Chișinău. Planul urbanistic a fost aprobat în anul 1947 și viza, printre altele, și reconstrucția cardinală a Pieții centrale.

În imaginea aeriană din 1947 putem observa că principalele clădiri (sediile mitropoliei, casa eparhială, seminarul) au fost deteriorate grav, de aceea s-a luat decizia să fie demolate, chiar dacă aveau o valoare istorică certă (clădirea mitropoliei a fost una dintre cele mai vechi clădiri din piatră, datând din 1814). În 1949 arhitectul Sciusev proiectează monumentul lui Lenin, care a fost inaugurat în data de 11 octombrie aceluiași an. Monumentul era încunjurat de o tribună din marmură roșie de Urali, care va deveni tribuna centrală a republicii pe întreaga perioadă sovietică.

Partea de sud-est a pieței a fost curățată, iar pe strada Pușkin au fost construite două clădiri a câte șase etaje, un fel de „Propilee” în care intrau coloanele de demonstranți în timpul paradelor, simbolizând intrarea într-un „viitor luminos”…

Din 1951 piața își schimbă oficial numele în Piața Victoriei, dedicată victoriei URSS-ului în cel de-al Doilea Război Mondial. În 1964 în locul clădirilor demolate din partea sudică a fost ridicată Casa Guvernului (arhitect S. Fridlin), astfel centrul păstrându-se centrul politic. Stat eminamente ateu, nu era de imaginat ca în acest centru să se păstreze vreo biserică funcțională, mai ales cu statut de Catedrală. De aceea, în timpul campaniei anti-bisericești din ultimii ani ai guvernării lui Hrusciov, când în Basarabia au fost închise mai multe biserici și sistată activitatea tuturor mănăstirilor (cu excepția uneia) s-a decis transformarea Catedralei într-o sală de expoziție. Pentru aceasta, în noaptea din 22 și 23 decembrie 1962 a fost detonată Clopotnița, rămasă în memoria colectivă ca simbol al martiriului creștin (vezi romanul „Clopotnița” de Ion Druță).

Totodată, în extremitatea de nord-vest a Pieții au fost demolate alte centre politice Casa guvernatorului (Casa Varfolomeu) și Clubul Adunării Nobiliare (azi cinematograful Patria), dar au fost ulterior construite clădirile Comitetului central al Partidului Comunist al URSS (azi Parlamentul RM, 1976) și al Sovietului Suprem al RSSM (azi Președinția RM, 1987), fapt care i-a menținut statutul. La intrarea în grădina publică, pe locul unde în perioada țaristă s-a aflat monumentul țarului Alexandru I, imediat după război s-a inaugurat statuia lui I. Stalin (1946-1957).

După condamnarea cultului personalității lui Stalin la Congresul XX al PCUS s-a luat decizia demontării monumentului, dar tot atunci, la intrarea în parc, a fost inaugurată Aleea clasicilor literaturii moldovenești (1957).

Pe de altă parte, în urma evenimentelor din Ungaria și reacției care a urmat înăbușirii revoltei (1956), a început o campanie dură împotriva naționalismului, inclusiv al celui „moldovenesc”. Iar deoarece monumentul lui Ștefan cel Mare era privit ca un simbol național, în 1959 au demarat discuții privind demolarea acestuia. Asemenea discuții aveau toate șansele de materializare, deoarece în acea perioadă s-a produs o campanie de demolare a unor monumente istorice, sub pretextul realizării noului plan urbanistic, printre care se numărau Soborul Vechi (fostul cinematograf „Moscova”) și Biserica Sf. Ilie (fostul anticariat „Buchinist”). Abia intervenția soției arhitectului Plămădeală față de conducerea statului sovietic a pus capăt acestor tentative. Totuși, faptul că monumentul domnului moldovean ieșea mai puternic în evidență decât cea a statuii lui Lenin, în 1971 s-a decis strămutarea primului mai în dosul grădinii, cu aproximativ 18 metri. Ulterior, acest gest a fost numit „mutare spre uitare”. Cu toate acestea, monumentul lui Ștefan cel Mare s-a aflat în epicentrul mișcării de „redeșteptare” națională din anii 1987-1989. În condițiile existenței unui monopol de partid asupra mijloacelor de informare, aici se întruneau reprezentanții mișcării pentru dezbateri publice, se afișau anunțuri sau articole din presă. Marile mitinguri de proteste, care se desfășurau pe artera principală a orașului tot, demarau tot „de la Ștefan”. Apogeul mișcării l-a constituit Marea Adunare Națională din 27 august 1989 la care au participat câteva sute de mii de moldoveni din toate raioanele republicii și la care s-a cerut expres readucerea alfabetului latin și conferirii limbii române statutului de limbă oficială.

În următorii ani, Piața Victoriei rămâne în centrul mișcărilor social-politice din RSSM, care a culminat cu Declarația de Independență a Republicii Moldova care a fost citită aici în data de 27 august 1991 și adoptată de către o adunare *ad-hoc*. În cinstea acestui eveniment piața a primit numele de Piața Marii Adunări Naționale (PMAN). Monumentul lui Lenin a fost demontat imediat după acest eveniment, iar peste câțiva ani a fost reconstruită Clopotnița din fața Catedralei, readusă în statutul de biserică din 1989. În anii Independenței, PMAN a rămas locul de desfășurare a celor mai spectaculoase manifestări politice și civice – demonstrații, mitinguri, greve. Odată cu dezvoltarea instituțiilor democratice, instituțiilor mass-media societatea civilă tinde să se manifeste tot mai rar sub forma unui „activism stradal”, dar reapare atunci când dialogul cu elitele politice intră în impas. Aici putem menționa doar acțiunile încununate de succes, cum ar fi grevele pentru păstrarea cursului de Istoria românilor (1995), contra tentativei de reintroducere a obligativității limbii ruse în școli (2002) sau protestele împotriva „Planului Kozak” (2003). Statutul sacrosanct al PMAN nu era însă pe placul noilor elite politice comuniste, nostalgice după trecutul sovietic. De aceea, s-a încercat aplicarea unui plan ingenios de „desacralizare” a acestui spațiu. Pentru aceasta se organizau în toamnă diverse manifestări în masă, cum ar fi „sărbă(u)toarea vinului”, ce se terminau cu adevărate libațiuni. Tonele de gunoi, ce în mod firesc apar după petreceri cu mii de oameni, erau ulterior puternic mediatizate de mass-media aservită puterii, fapt care șifona imaginea Pieții, dar și evenimentele legate de ea.

Un capitol aparte l-au avut evenimentele din 7 aprilie 2009, care au dus după sine devastarea sediilor Parlamentului și Președinției. Manifestările de protest au demarat tot în PMAN cu o zi înainte, iar în timpul vandalizărilor conducătorii opoziției au încercat, fără succes, să readucă tineretul „înfierbântat” înapoi în Piață. O turnură cu adevărat tragică s-au produs în noaptea ce a urmat, când forțele de ordine s-au năpustit asupra rămășițelor de demonstranți, omorând cel puțin unul – Valeriu Boboc.

Acest eveniment, filmat de serviciile de securitate, a fost puternic mediatizat după schimbarea guvernării, încercându-se „resacralizarea” spațiului, spălat de sângele unui martir.

P.S. La 28 iunie 2010, pe *locus sanctus* al monumentelor lui Alexandru I, Ferdinand al României, Ștefan cel Mare, V. I. Lenin a fost pusă o piatră comemorativă în „memoria victimelor regimului totalitar comunist”.

Virgil Pâslariuc, conf. univ. dr. Facultatea de Istorie și Filosofie, USM

Iconoclash în Chișinău: aripi contra torțe, sau Dialectica piatră-foarfece-hârtie

1. Iconoclash în Europa de Est

"Nu mai vrem cruci…" cca. 1526 (gravură)

Timp de două decenii, multe din țările din estul și sudul Europei au fost prinse in vârtejul campaniilor iconoclaste – situație ce reamintește Reforma Protestantă a secolului al XVI-lea din vestul și nordul Europei. În revoltele mai recente, ce au atins apogeul la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90, mari mase de oameni și-au descărcat tensiunea acumulată desfiinţând anumite simboluri ale trecutului care le stăteau în cale. Aproape la fel ca în secolul al XVI-lea, valul de idolatrie anticomunistă a început în aceeași regiune a Germaniei în care odinioară Martin Luther îi condamna pe toți cei ce puneau altceva în locul lui Dumnezeu. Pogromurile iconoclaste de la sfârșitul secolului XX au început în 1989 cu Zidul Berlinului: est-germanii l-au dărâmat și l-au făcut bucățele, care au fost apoi vândute – atât de către "*Ossies*" cât și de către "*Wessies*" – turiștilor occidentali amuzați ce vizitau "*Checkpoint Charlie*" ("Punctul de trecere a frontierei C"). În curând, iconoclasmul s-a întins către est, către câmpiile ruse; și aici, ca și în Berlin, mulțimile furioase au demolat atât monumentele publice de marmură ale conducătorilor, cât și efigiile socialiste anonime turnate din gips și ciment ieftin.

Dar valul de iconoclasm care a zdrobit Zidul pentru a elibera noul spirit al capitalismului global, inundând teritoriile estice cu credite occidentale, era diferit printr-un aspect deosebit de important de rebeliunile religioase ale secolului al XVI-lea. "Vorbim de iconoclasm" scria Bruno Latour, "atunci când știm ce se întâmplă în actul stricării și când știm care este motivația a ceea ce pare a fi un proiect clar de distrugere; vorbim însă de *iconoclash* atunci când nu se știe, când se ezită, când făptuitorul este tulburat de acțiunea sa, despre care nu poate ști, fără o cercetare mai aprofundată, dacă este distructivă sau constructivă."[1] Spre deosebire de mulțimile protestante de odinioară – care vandalizau instituțiile Bisericii Catolice folosindu-se de topor și de funie, dar mai ales (și mai important) folosindu-se de o doctrină clar formulată de către Luther – foștii cetățeni socialiști nu dispuneau de asemenea unelte. Furia împotriva sistemului nu avea o bază doctrinară fermă, nu dispunea de un set de credințe clare care să le înlocuiască pe cele vechi, în afară, poate, de visul renașterii naționale și al independenței din unele republici foste sovietice, alături – la nivel mai general – de promisiunea unei vieți mai bune: blugi la modă, banane și căpșuni iarna și o mașină mai bună. Când primul val de nostalgie socialistă a lovit fostele teritorii comuniste după un deceniu de capitalism dezlănțuit, Zidul dispărut a devenit din nou un subiect la ordinea zilei. Unii își exprimau regretul privind dispariția lui, în timp ce alții, mai ales cei din sectoarele creative și antreprenoriale ale societății, recomandau diverse moduri de a-l re-crea sau de a-l reconstrui într-un fel sau altul. Unii propuneau reconstruirea defunctului Zid folosind plastic[2] – eternul subprodus al industriei petroliere și simbolul material al noii ere care înlocuise betonul măcinat al socialismului evoluat –, în timp ce alții trimiteau Zidul în cyberspațiu folosind interfețele noilor dispozitive de comunicare (vedeți figura de mai jos). Aceste propuneri de a reconstrui Zidul sunt semne de ezitare și de incertitudine îngrijorată cu privire la dărâmarea lui – a fost ea constructivă sau distructivă: mai degrabă decât iconoclasm, a fost vorba de *iconoclash*.

Acest val de *inconoclash* a măturat întregul teritoriu al fostului bloc sovietic. Locuitorii Varșoviei au discutat ani de zile dacă să păstreze sau să dărâme Palatul Culturii și Științei – cadoul din 1952 pentru Polonia din partea lui Iosif Stalin, și una din cele mai înalte clădiri din tot blocul răsăritean. S-a hotărât până la urmă păstrarea clădirii, dar numai cu condiția să fie "reinserată" în istorie prin adăugarea unui gigantic turn cu ceas: un utilaj care să asigure producția eficientă și rentabilă de timp ("timpul înseamnă bani!"). În Moscova, discuții fără sfârșit și noi tehnici de îmbălsămare au păstrat trupul lui Lenin într-un mausoleu pentru generațiile viitoare de ruși, pentru că tot aici puterea politică n-a putut hotărî care a fost rolul lui Lenin în noua istorie a Rusiei. Artiști contemporani ruși și străini au venit cu o multitudine de propuneri cu privire la cea mai bună metodă de a încorpora monumentele sovietice în această nouă istorie. Ca

"Reconstruirea Zidului Berlinului cu ajutorul tehnologiei augmented reality" in Der Spiegel (sursa imaginii: http://www.spiegel.de/international/spiegel/0,1518,704970,00.html accesat pe 10 iulie 2010)

1 Bruno Latour "What is Iconoclash? Or Is There a World Beyond Image Wars," în Bruno Latour și Peter Weibel, Iconoclash (Karlsruhe: ZKM, 2002) (italice adăugate).
2 Vedeți "Artist aims to rebuild Berlin Wall" în The Guardian, 13 august 2003 (http://www.guardian.co.uk/world/2003/aug/13/arts.football).

Vitaly Komar și Alexander Melamid "Proiect pentru modificarea unui monument din epoca comunistă" 1999 (grafică pe calculator) (sursa imaginii: http://onlywordstoplaywith.blogspot.com/)

și în cazul Berlinului și al Varșoviei, soluțiile erau adesea radicale: unele din ele vizau amplasarea unei imense reclame luminoase deasupra Mausoleului lui Lenin, altele propuneau ca statuia lui Lenin să fie ridicată cu macaraua și lăsată să atârne liber (vedeți figura de mai jos), confirmând din nou același aspect nedecis și fără fond al *iconoclash*-ului, și poate al democrației liberale. Sub noile regimuri, chestiunea tratării monumentelor din orașe rămâne de mare actualitate: să fie păstrate, să fie mutate, să fie păstrate, dar cu modificări, sau să fie scoase așa cum se află?

2. Monumentul Eroilor Comsomoliști din Chișinău

Valul de *iconoclash* a ajuns chiar și în Republica Moldova. În vara anului 1991, o mulțime furioasă înarmată cu răngi și-a exprimat frustrarea față de cei cincizeci de ani de ocupație sovietică a Moldovei prin demolarea monumentului lui Karl Marx și Friedrich Engels care fusese înălțat în 1976 în fața clădirii Parlamentului. Statuia – comparată uneori cu monumentul ridicat în Berlin de Ludwig Engelhardt, "Marx și Engels" (1986), a cărui reamplasare este și ea, de altfel discutată – a fost realizată de renumitul sculptor realist socialist moldovean Lazăr Dubinovschi (1910-1982). Dintre lucrările tuturor artiștilor realismului socialist, ale lui Dubinovschi au avut cel mai mult de suferit. În toiul devastărilor simbolice au fost distruse încă trei lucrări produse de el sau asociate cu numele lui: bustul lui Maxim Gorky (1975), monumentul funerar al soției sculptorului (1976), și monumentul funerar al artistului însuși, ridicat de colegul său, Vasile Rotaru (1983).[3]

Pe parcursul următoarelor două decenii post-sovietice, capitala moldoveană a devenit un câmp de bătălie în ceea ce privește monumentele: unele au fost distruse, altele mutate, altele înlocuite de o serie de noi monumente publice. În timpul scurtei guvernări anticomuniste de la începutul anilor '90 – când multe dintre aceste monumente au dispărut – în diverse locuri din oraș au fost amplasate statui noi. La oraș se ridicau monumente în memoria poeților, a scriitorilor și a cântăreților locali, în vreme ce la țară foștii colhoznici construiau statui în *ronde-bosse* ale lui Iisus și ale Fecioarei Maria alături de chipurile erodate ale lui Lenin și ale Soldatului Sovietic. Totuși, sub noul regim comunist post-comunist (2001-2009), multe monumente sovietice socialiste au fost ocrotite; unele dintre ele au fost chiar restaurate și înfrumusețate. Când alegerile din 2009 au fost câștigate de coaliția democratică anticomunistă, valul de *iconoclash* s-a reîntors. Din nou, prima victimă a coaliției liberale anticomuniste a fost sculptorul realist socialist Lazăr Dubinovschi. În 2010, Consiliul Municipal Chișinău, dominat de forțele anticomuniste din diferite formațiuni liberale (Partidul Liberal, Partidul Liberal Democrat, Partidul Național Liberal, Alianța Social-Liberală "Moldova Noastră" și independenții) a adoptat o hotărâre pentru mutarea unei alte lucrări a lui Dubinovschi – *Monumentul Eroilor Comsomoliști*, care fusese ridicat în 1959. Statuia urma să fie mutată la marginea orașului, pe terenul fostei VDNKh (Expoziția Realizărilor Economiei Naționale), cunoscută azi sub numele de Centrul Internațional de Expoziții Moldexpo. Acest fost parc sovietic, care odinioară expunea realizările economiei socialiste, este considerat azi zonă economică liberă și găzduiește diverse firme și servicii, fiind în același timp un fel de cimitir pentru monumentele comuniste mutate după 1989 din diverse locuri din oraș. Aici poate fi văzut monumentul lui Lenin care se înălța în trecut în piața mare din Chișinău.

Justificarea oferită de către oficialitățile municipale pentru îndepărtarea "Monumentului Eroilor Comsomo-

3 Pentru o discuție mai detaliată a distrugerii lucrărilor lui Lazăr Dubinovschi vedeți blogul "Ochiul de Veghe", la adresa: http://ochiuldeveghe.over-blog.com/ și "Ziarul de Gardă", http://www.zdg.md/

1

15.09.2010 – 15.10.2010

Jocul cu memorii. Cum să explici monumentul unui popor?

În Chișinău avem cel puțin cinci monumente sovietice importante. Proiectul de față își propune o intervenție de re-semnificare a monumentelor. Această resemnificare este strict necesară pentru că actualul înțeles a monumentelor este anacronic și slujește unei ideologii și forme de putere care e în totalitate condamnată. În acest fel, se pot prezerva aceste relicve ale artei timpului dându-li-se o nouă semnificație în memoria socială prin simpla schimbare a titlurilor pe care le poartă. În cazul de față vehicului principal al ideologiei socialiste, în aceste lucrări, este dat de titlurile lucrărilor, în rest ele nu sunt decât niște tradiționale monumente tipice cu piedestal, cu anumite personaje cocoțate acolo sus, executate într-o maniera realist constructivistă. Odată ce sunt schimbate denumirile, monumentele își schimbă și sensul.
Cu acest proiect artistul își propune, de facto, schimbarea provizorie a denumirilor monumentelor, prin titluri noi aplicate deasupra denumirilor existente, fără a deteriora în nici un fel forma actuală a lucrărilor de artă, în așa fel încât la finalizarea proiectului monumentele vor reveni la forma actuală inițială.

Dumitru OBOROC. Născut în Republica Moldova în 1981. Urmează studiile liceale și universitare de artă în Iași, România. În prezent locuiește și lucrează în Iași și Chișinău. A făcut studiile la liceului de artă „O. Băncilă" Iași (1997-2001), Universitatea „Al. I. Cuza" Iași, Facultatea de Filosofie, secția Sociologie (2001-2005), Universitatea de Arte „G. Enescu" Iași, Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design, secția Sculptură (2003-2007), Master Filosofia Artei și Management Cultural, Universitatea „Al. I. Cuza" Iași; Master Arte Plastice, Universitatea de Arte „G. Enescu", Iași (2007- prezent).
O serie dintre ultimele proiecte sunt axate pe analiza vizuală a contextului cultural și a politicilor identitare din Basarabia. În prezent, zona de preocupare este cea a unui răspuns vizual artistic la unele moșteniri istorice ce afectează aspecte culturale, sociale și politice din Basarabia și analiza importanței acestora în practica artistică. Mediile de exprimare, în general, sunt cele ale obiectului, instalației și fotografiei.

RO | 2

"Marx și Engels", de Ludwig Engelhardt (1986), Berlin (sursa: Flickr; http://www.flickr.com/photos/pekha/973554332/sizes/l/)

Lazăr Dubinovschi, "Marx și Engels" (1975-76), Chișinău [monument distrus] Imagine de Kubzia I.V . Monumente ale Gloriei Revolutionare si Militare din Moldova, autor Demcenko N.A., Eduitura Timpul, 1983

#5 | Revista la PLIC | august 2010 | literatură, artă, atitudine | http://plic.oberliht.com

lişti" a fost recenta redenumire a bulevardului pe care acesta se afla. *Bulevardul Renaşterii* fusese rebotezat "Bulevardul Grigore Vieru," ca omagiu al oraşului pentru poetul moldovean Grigore Vieru, care a murit în 2009 într-un accident de maşină. Hotărârea a provocat un val de dezbateri în mass-media locale, mobilizând şi cauzând conflicte între diferitele partide politice, organizaţii de tineret, critici şi intelectuali. Diverse organizaţii de stânga compuse din membri ai populaţiei vorbitoare de limbă rusă au lansat o serie de proteste şi acţiuni simbolice pentru a apăra monumentul comsomoliştilor. De data aceasta n-au fost singuri. Mulţi dintre cei ce nu simpatizau cu stânga politică, asociată în Moldova cu ocupaţia rusă, au protestat şi ei faţă de decizia municipalităţii de a muta monumentul. Aceştia din urmă, printre care istorici şi critici de artă, au subliniat faptul că demersul lor împotriva hotărârii municipale nu este de natură politică, ci estetică. Din poziţia contemplării subiective şi a judecăţii estetice dezinteresate, această categorie de protestatari susţinea că monumentul, în ciuda faptului că este o sculptură realist-socialistă, este în primul rând o operă de artă creată de unul din cei mai buni sculptori ai Moldovei. Cei care susţineau decizia oficială au contestat judecata dezinteresată, spunând că nu este nimic estetic în respectiva lucrare şi că monumentul rămâne un simbol al ocupaţiei ruse/sovietice, al lagărelor morţii, al persecuţiilor şi al lichidării elitelor locale. *Iconoclash*-ul s-a extins până în blogosferă:

3

22.09.2010 – 15.10.2010
Cantina

Indre Klimaite se află deja în al doilea an de cercetare a fenomenului cantinelor în ţările ex-sovietice; artista este interesată în special de valoarea simbolică, estetică, culturală pe care acestea le reprezentau în acea vreme. Prima parte a proiectului ei s-a desfăşurat în Lituania. Artista a adunat toate informaţiile disponibile despre cantinele existente şi funcţionale din Vilnius şi Kaunas, iar rezultatul acestui studiu, Ghidul cantinelor 2009, a fost publicat. Indre Klimaite a fost mai mult ocupată cu documentarea fenomenului, fotografiind şi intervievând muncitorii, mai ales că fenomenul dispărea aproape văzând cu ochii. De data aceasta, în Chişinău, a dorit mai ales să vadă cum se poate mări efectul şi cum se poate comunica mesajul prin fotografie, folosind baza documentară şi scenariile. Unde începe interferenţa artistului? Se estompează graniţele dintre fotografia-documentar şi cea "aranjată" pentru a obţine un impact mai puternic. După câteva zile de fotografiere cu trei fotografi diferiţi, vor fi expuse câteva din cele mai bune imagini.
Noua abordare a proiectului privind cantinele din Chişinău a însemnat aranjarea unei intervenţii artistice în cantină. De această dată, timp de trei zile, Indre Klimaite a rearanjat în moduri inedite mesele din cantina fabricii Vibropribor (Str. Gagarin 10). Totul a fost filmat şi s-au făcut trei filme pentru fiecare aranjare a meselor din fiecare zi. Filmele arată modul în care aranjarea meselor afectează comportamentul oamenilor; pe de altă parte, ele subliniază de asemenea eternitatea unei obişnuinţe. Pe măsură ce urmăreşte filmele, privitorul simte că şi dacă s-ar scoate complet mesele din sală, clienţii tot ar veni, aşezându-se pe jos ca să mănânce, pentru că de asta vin acolo.

Indre KLIMAITE, născută în 1979, locuieşte în Haga, în Olanda, şi din 2000 lucrează ca designer grafic. În 2001 a absolvit Academia de Arte din Vilnius, Lituania şi a început să lucreze la firma de publicitate Brand Sellers DDB. În 2002 s-a mutat în Olanda pentru a studia la cursul de masterat Type&Media de la Academia Regală de Arte (KABK) din Haga. A deschis propriul ei studio de comunicaţii vizuale, ILEGAL, în 2004. (www.ilegal.nl)
În 2006 a fost invitată să se alăture iniţiativei pornite în Amsterdam, Cascoland. Experienţele fascinante din Cape Town, Johannesburg, Durban au inspirat-o să lucreze mai mult în domeniul designului social. Artista a început să combine în lucrările ei soluţiile vizuale cu cele sociale. Astfel, Indre Klimaite a urmărit schimbările din ţara ei natală, Lituania. Actualmente lucrează la un proiect iniţiat de ea însăşi, privind cantinele ce trag să moară, neglijate, în Lituania. Proiectul analizează ce se întâmplă cu tradiţia şi cultura într-o ţară care trece prin transformări politice şi încearcă să afle dacă şi cum artistul poate să influenţeze ce păstrăm şi ce uităm. De asemenea, îi cere societăţii să-şi analizeze, să-şi regândească şi să-şi reevalueze trecutul. (www.kompotas.lt)

Monumente staliniste (de tnt)

Moldova are nevoiie de sebioanca [pietriş] pentru repara drumurile!!! Tocmai reparati bulevardul Grigore Vieru!!!Fiti ma-i hotaritori, nu v-a jucati cu nostalgiia!!! In Germaniia nu vedeti monumente consacrate hitleriugendului(car e a fost copiiat de natisti din comsomolul) [...] Monumentu l nu prezinta nimic estetic,ci inversa subliniiaza pactul ribentrop-molotov si provoaca nostalgiia bolsevica!Mergeti pe calea democratica si dezbarasativa de totalitarizmul inputit stalinist!!

RUŞINE! (de Alex)

ALIANŢA [liberală], OARE NU AVEŢ ALTE LUCRURI IMPORTANTE DE FĂCUT???????? CÎT SE POATE DE A SE OCUPA CU RAHATUL VOSTRU DE ACŢIUNI STUPIDE!!!! CE VA ÎNCURCA MONUMENTUL ISTORIC!!! CE FACEŢI VOI??? OMORÎŢI CÎNI, RUPEŢI SÎRMA [la graniţe], REDENUMIŢI STRĂZILE, ÎMPRUMUTAŢI MILIARDE, MUTAŢI MONUMENTE, VĂ JUCAŢI CU CONSTITUŢIA etc. DA UNDE ACŢIUNINELE PENTRU POPOR? RIDICAREA SALARIILOR, CONSTRUIREA UZINILOR, REPARAREA DRUMURILOR etc????? CE P SUNTETI!!

(http://www.protv.md/stiri/politic/disputa-in-jurul-intentiei-de-a-muta-monumentul-comsomolului.html)

3. Aripi contra torţe

În curând au început să circule zvonuri precum că prima propunere pentru noul monument public ce urma să înlocuiască *Eroii Comsomolişti* ai lui Dubinovschi ar fi fost expusă anonim în sala teatrului local Ginta Latină. Se auzea că propunerea venise ca răspuns la iniţiativa Consiliului Municipal de a organiza un concurs pentru un nou monument, care să fie închinat poetului al cărui nume îl purta bulevardul. Autorul anonim a scrijelit imaginea lui Grigore Vieru pe o foaie de tablă de inox. Poetul, înfăşurat într-o mantie (pe deasupra unui costum modern, cu cravată), ţine în mână o pană şi un scut. Din spate îi răsare o pereche de aripi. Inscripţia spune: ÎNGERUL PĂZITOR AL LIMBII ROMÂNE.

Este foarte improbabil ca această gravură să câştige concursul, cu toate că orice este posibil în Republica Moldova. Există câteva chestiuni "tehnice" pe care comisia de selecţie va trebui să le ia în considerare. În primul rând, lucrarea propusă nu este o sculptură, adică un obiect tridimensional, ci o gravură bidimensională. Dacă ar fi să ne exprimăm în termeni religioşi, propunerea este mai aproape de o icoană bizantină decât de un crucifix catolic, iar o icoană este foarte nepotrivită pentru un spaţiu public urban în cadrul căruia se aşteaptă un acces multidimensional, mai democratic, la monument. Chiar şi în bidimensionalitatea sa iconică limitată, lucrarea propusă este foarte ostilă receptării publice democratice, deoarece Îngerul metafizic din inox reflectă rece imaginea privitorului, inclusiv a fotografului imparţial, indiferent de convingerile lui politice. Pentru a reuşi să fotografieze Îngerul, acesta din urmă trebuie să se poziţioneze în laterală şi să uite de bliţ. În fine, cu toate că suprafaţa de inox se poate să fie modul artistului de a exprima cât mai grăitor transcendentalismul mesagerului Domnului, din punct de vedere estetic lucrarea propusă – la fel cu alte câteva monumente ridicate de forţele anticomuniste pe timpul scurtei lor şederi la putere – se apropie foarte tare de domeniul kitsch-ului.

Două forme şi mijloace de reprezentare se ciocneau, disputându-şi dreptul de a ocupa poziţia centrală în oraş. Din punct de vedere al canoanelor, această ciocnire ar putea fi redusă la elementele grafice dominante utilizate de sculptura tridimensională şi de icoana plată şi lucioasă. În cazul *Eroilor Comsomolişti*, cel mai proeminent element simbolic se găseşte în partea cea mai de sus a compoziţiei: torţa din mâna femeii ce mărşăluieşte în vârful monumentului. În cadrul icoanei Îngerului Păzitor, elementul cel mai evident îl constituie aripile, care se desfac larg, umplând fundalul.

Atât torţa, cât şi aripile sunt simboluri care au fost intens exploatate în istoria artei. Ambele sunt mijloace de părăsire simbolică a acestei lumi, oferind evadarea către un tărâm îndepărtat: în vreme ce torţa luminează drumul către un viitor fără exploatare şi asuprire de clasă, aripile ne poartă către trecutul culturii noastre naţionale, către tărâmul spiritual al înaintaşilor dispăruţi. Torţa simbolizează libertatea (vezi Statuia Libertăţii), progresul şi educaţia, luminând drumul pentru masele exploatate şi promiţându-le scăparea din întunericul dominat de proprietatea privată şi de acumularea de capital. Torţa aminteşte de fraternitatea internaţională, dar şi de învăţare, autoeducare şi cunoaştere – unul din punctele importante de pe agenda stângii politice. Torţa purtată înainte este un simbol al progresului şi adevărului, sau mai degrabă al luptei continue pentru triumful final al Adevărului.

Aripile au de-a face cu trecutul. În general, ele sugerează înălţarea şi învierea spirituală, dar au fost folosite şi ca simbol pentru temelia durabilă şi de nezdruncinat a statului naţional şi a tradiţiei, ducând privitorul către zorii întemeierii spiritului naţional, când, pare-se, ţara era locuită de supraoameni de legendă şi de fiinţe zburătoare. Diferite şcoli şi stiluri academice naţionale din secolul al XIX-lea au reprezentat ideea tradiţiei naţionale îndelungate prin împodobirea faţadelor clădirilor oficiale, ale teatrelor naţionale şi ale muzeelor cu Pegaşi în zbor sau cu sculpturi ale lui Mercur, ale cărui sandale înaripate mai pot fi observate şi pe frontispiciile băncilor şi ale instituţiilor comerciale.

4. Dialectica piatră-foarfece-hârtie

În recentul atac al aripilor împotriva torţelor trebuie văzut conflictul de durată între două forţe politice incompatibile, cu principii estetice divergente. De o parte avem rămăşiţele socialismului realist comunist – o tradiţie estetică internaţională la care au contribuit mulţi artişti, scriitori şi esteticieni eminenţi pe parcursul câtorva secole – iar de cealaltă parte... Ei bine, aici trebuie să ne oprim, pentru că în contextul actualei vieţi politice moldoveneşti pare a exista o inconsecvenţă cu privire la principiile promovate de către actorii politici. Simbolismul aripilor, promovat în prezent de majoritatea membrilor Consiliului Municipal Chişinău, nu este chiar în ton cu liberalismul declarat de numele partidelor din care fac parte. De la un Consiliu liberal ne-am aştepta la o soluţie liberală, adică o soluţie care să contracareze în mod „estetic" dominaţia simbolismului socialist în sfera publică. Dar aripile nu fac deloc parte din simbolismul liberal, dacă un astfel de simbolism există. Ceea ce prezintă Consiliul liberal face parte de fapt dintr-un discurs continuu etno-naţionalist conservator. Vorbind din nou în termeni politici clari, aici avem de-a face cu o altă ciocnire între Stânga şi Dreapta, între rămăşiţele comunismului şi naţionalismul de după 1989, între clasă şi naţiune, între internaţionalism şi naţionalism, între materialism şi idealism, între viitor şi trecut – ceea ce în Moldova se întâmplă deja de două decenii. Ambele doctrine sunt universalizante, dar fiecare din ele are propriile metode de a-şi atinge scopul: una prin lupta internaţionalistă de clasă a săracilor împotriva celor bogaţi, indiferent de naţionalitate, rasă sau sex, iar cealaltă prin apărarea, păstrarea şi conservarea patrimoniului şi a identităţii naţionale.

Astfel, ce pare neobişnuit în această situaţie este promovarea unui simbolism naţionalist de către o forţă politică ce se pretinde liberală. Distrugerea sau înlocuirea monumentelor nu pare o preocupare prea liberală. În ultimul secol, comuniştii şi fasciştii au fost cei care s-au angajat cu cea mai mare îndârjire în bătălii artistice, aruncând în aer biserici, îndepărtând statuile ţarilor, persecutând artiştii degeneraţi, pe scurt, pregătind terenul pentru viitor, sau dând la o parte molozul prezentului pentru a ajunge la izvoarele trecutului şi a realiza regenerarea. Dar lucrurile au stat cu totul altfel în Moldova. În timp ce comuniştii recent plecaţi de la putere au fost buni antreprenori (mai ales când a fost vorba despre administrarea propriilor averi), reprezentanţii forţelor liberale, imediat ce au ajuns la putere, s-au transformat în activişti radicali. Dacă oficialii ar fi adevăraţi liberali (poate în sensul anglo-american al termenului), i-ar preocupa mai mult „mâna invizibilă" a pieţei – pe care Adam Smith o desemnase ca singurul Înger al societăţii liberale – sau i-ar obseda chestiuni legate de siguranţa şi confortul personal, ce protejează de regresul către ceea ce Thomas Hobbes considera că este veşnică teroare şi etern război în starea naturală. În loc de asta, liberalii moldoveni tind să se comporte ca nişte lideri talibani furioşi (iertată îmi fie juxtapunerea, pe care o folosesc doar pentru efect retoric), ce ameninţă să distrugă tot ceea ce nu înţeleg. Dar dacă talibanii doar au dinamitat statuile lui Buddha de la Bamyan, lăsând în urmă o nişă goală (un lucru cu care Buddha ar fi fost de acord, dată fiind importanţa conceptului de gol în unele ramuri ale budismului Mahayana), autorităţile moldoveneşti înlocuiesc un plin cu altul. Dar ce le rămîne liberalilor de făcut? Care ar fi acele principii estetice după care ei ar fi putut să se ghideze pentru rezolvarea acestei situaţii complicate?

Într-adevăr, ar fi fost mai uşor dacă liberalii ar fi avut un set anume de principii estetice, aşa cum avusese realismul socialist. Există politică liberală, economie liberală, teologie liberală, dar nu se prea aude despre critici care să vorbească despre o „artă liberală" (a nu se confunda cu „artele liberale"), sau despre o „estetică liberală" în acelaşi fel în care criticii şi artiştii vorbesc despre „artă socialistă" şi „estetică socialistă", sau despre „artă fascistă" şi „estetică fascistă". E posibil să fie un semn că, într-adevăr, tradiţia politică liberală nu are o opinie bine formată cu privire la rolul artei în societatea liberal-democrată, lăsându-l cel mai adesea în grija mâinii invizibile. Desigur că au existat mulţi gânditori iluştri care au scris despre artă şi frumuseţe din perspectiva libertăţilor individuale şi a libertăţii de exprimare. De pildă, *Critica puterii de judecare* a lui Kant delimitează o sferă distinctă, autonomă pentru o facultate mintală autoguvernată numită judecata de gust. Acest concept ar putea funcţiona ca „estetică liberală", deoarece Kant n-a făcut altceva decât să stabilească un principiu autonom, o facultate suverană a raţiunii, care ar putea acţiona independent de orice altceva: interese, scopuri, guverne, poate chiar şi de viaţă. Era expresia visului completei autonomii şi independenţe, pe care mai mulţi gânditori ce i-au urmat lui Kant au privit-o ca pe rudimentele ideologiei burgheze în formare, în timp ce apoliticul Nietzsche, care credea în aristocraţia sufletului, o considera un nonsens „democratic". Cu toate că a treia *Critică* a avut un impact foarte puternic, nu s-a ajuns la un corp unificat de principii sau la o tradiţie estetică în acelaşi mod în care *Estetica* lui Hegel (care era de fapt o filozofie a artei) a contribuit la un imens corp de cunoştinţe format în cadrul tradiţiei stângii politice. Dacă ar exista o estetică liberală, una din trăsăturile ei principale ar fi aceea că nu are nicio trăsătură, niciun principiu călăuzitor, nicio torţă şi nicio pereche de aripi, şi, precum judecata de gust a lui Kant, refuză să stabilească o serie îngheţată de reguli, alegând în schimb să le inventeze de la zero de fiecare dată când este pusă în practică. Pentru o asemenea tradiţie de gândire nu există Istorie ci istorii, nu există Tradiţie ci mai multe tradiţii distincte, nu există Artă, ci mai multe arte (liberale).

În rândurile celor despre care se poate spune că reprezintă o estetică hegeliană sau marxistă, inclusiv partea vestică (Benjamin, Marcuse, Adorno, Jameson) şi tipul sovietic, mai dogmatic (Lifschitz, Lukacs), în ciuda numeroaselor lor diferende, este mai uşor să se găsească, cel puţin din punct de vedere teoretic, un teren comun, care ar putea fi numit hegelian daca arta este definită ca „formă" a Spiritului colectiv itinerant. De fapt, atât aripile cât şi torţele pot împărţi un teren comun dacă Spiritul este perceput drept clasă de către hegelienii de stânga sau ca triumful creştinismului protestant şi al statului naţional modern de către hegelienii de dreapta. Reprezentanţii unei aşa-zise „estetici liberale", pe de altă parte, n-ar avea vreun teren comun pe care să-l împartă cu alţii. Dacă ar fi să începem o listă a esteticienilor liberali, pe ea s-ar regăsi critici şi istorici de artă precum Clement Greenberg, al cărui kantianism s-a manifestat într-un formalism esenţialist; poate şi Ernst Gombrich, al cărui istorie a artei cu greu poate fi clasificată, deşi ar putea fi numită „liberală", dat fiind faptul că el nu credea într-o istorie hegeliană comună, ci doar în anumite istorii ale artei sau în istorie ca o serie de „accidente" fără legătură între ele; poate şi Isaiah Berlin, gânditor liberal care, deşi a scris mult despre cultură, nu a avut o serie consistentă de lucrări dedicate esteticii; iar dintre autorii mai recenţi, poate Luc Ferry şi Alain Renaut, care au denunţat pe modelul kantian principiile universaliste ale gânditorilor din „generaţia 68".[4] Aceşti gânditori sunt atât de diferiţi unul de altul, încât cu greu s-ar încumeta cineva să-i plaseze în aceeaşi tabără. Ceea ce ar putea fi definit drept trăsătură distinctivă a unei estetici liberale este refuzul de a unifica într-o singură formaţiune discursivă şi o negare a oricărui principiu esenţial sau primar sau a oricărei legi a istoriei. În schimb, această estetică *laissez-faire* este concepută ca un câmp pe care multiple opinii şi viziuni contrarii sunt enunţate, contestate, respinse şi aprobate – posibil a fi comparată cu viziunea lui Karl Popper despre societatea deschisă, în care nu pot exista principii neanalizate, şi totul este susceptibil de refutare; sau cu modernismul estetic al „operei deschise" (*opera aperta*) dezvoltat de Umberto Eco, conceput ca un domeniu neprecis care refuză închiderea, rămânând nezăvorât şi întredeschis, pentru a permite intrarea diverselor păreri şi interpretări.

Care ar fi, deci, estetica liberală care ar putea ajuta membrii Consiliul Municipal Chişinău în formularea unei poziţii estetice care să corespundă principilor lor politice declarate? Cum să navigheze printre veşnicele ciocniri dintre aripi şi torţe, dintre muncitori şi îngeri, dintre viitor şi trecut? Actualul val de *iconoclash* din Chişinău seamănă cu unul din posibilele rezultate din jocul „piatră-foarfece-hârtie", în care fluturatul aripilor stinge flacăra torţei la fel cum piatra din joc toceşte foarfecele. Lipseşte ceva, un al treilea element care, la fel cu cel de-al treilea element din jocul piatră-foarfece-hârtie, să medieze între torţa socialist-comunistă şi aripile fluturânde ale sufletului naţional. Acest termen – hârtia din joc – ar simboliza estetica liberală ce ar putea ajuta Consiliul Municipal să ajungă la o hotărâre cu privire la periclitata torţă purtată de eroina comsomolistă.

La întrebarea „Care este estetica liberală azi?" sau „Care este estetica «oficială» a statului liberal-democrat?", un prieten mi-a răspuns într-o clipită: „Arta contemporană!". Dar în primul rând arta contemporană nu este un discurs estetic, ci o practică, iar în occident este chiar un mecanism de piaţă gata să arunce tot felul de principii artistice şi estetice – indiferent de orientarea lor politică – în malaxorul industriei culturale. Totuşi, ar putea fi corect să numim „artă contemporană" limbajul cultural oficial, pentru unele guverne post-sovietice chiar un fel de stil oficial. Să luăm exemplul sculptorului contemporan ceh David Černý, care a devenit faimos în 1991 pentru că a vopsit în roz monumentul public al unui tanc sovietic eliberator. Mai de curând, artistul a provocat din nou opinia publică cu lucrarea sa *Entropa* (2009), în care a înfăţişat stereotipuri ale naţiunilor europene. Lucrarea *Entropa* a fost comandată de guvernul ceh în perioada în care deţinea preşedinţia Consiliului Uniunii Europene, cam în acelaşi fel în care guvernul sovietic îi comandase Verei Muhina sculptura *Muncitorul şi colhoznica* (1937) pentru Expoziţia Internaţională de la Paris.

Dacă afirmaţia că arta contemporană reprezintă estetica „oficială" a societăţilor liberal-democrate (sau „hârtia" din jocul „piatră-foarfece-hârtie") este corectă, atunci poate asta este ceea ce va ajuta Consiliul Municipal Chişinău să ia o hotărâre estetică mai liberală şi să umple cumva nişa goală ce-ar putea apărea curând pe bulevardul Grigore Vieru. „Metoda" artei contemporane a fost cooptată de unele guverne din Europa Centrală şi de Est deoarece în această paradigmă artistică nu există elemente picturale dominante – nu există aripi sau torţe care să impună o logică dominantă sau o idee, un Spirit sau un simbol conducătoare. De fapt, artiştii ce recurg la această strategie nu pot fi numiţi artizani sau „producători" de capital simbolic, ci doar reamplasatori sau provocatori, a căror principală strategie este gestul sau provocarea, pentru că sunt adesea percepuţi atât de cei de dreapta cât şi de cei de stânga drept paraziţi care „se hrănesc" cu alte lucrări sau care „îşi apropriază" *ready-made*-uri pentru a face comentarii ironice. În estetica artei contemporane nu există simboluri dominante deoarece nu există idei, credinţe, principii sau crezuri dominante. Aici totul este *site-specific* şi reciclabil, şi toate mijloacele sunt bune dacă pot obţine efectul scontat: impact, şoc, scandal, un preţ bun sau provocare. În cazul tancului lui Černý, simbolul provizoriu (ca să-i spunem aşa) este culoarea roz, iar în cazul lucrării *Entropa* ar putea fi unul din stereotipurile provocatoare – poate toaleta turcească folosită pentru secţiunea bulgară a sculpturii, care a cauzat protestele autorităţilor acestei ţări.

Dacă ceea ce se numeşte azi artă contemporană ar fi fost o opţiune pentru Consiliul liberal moldovean, atunci Consiliul ar fi putut invita artişti contemporani sau colective de artişti din ţară sau din străinătate să participe la concurs – chiar dacă ar fi trebuit să se descurce mai apoi cu sugestii radicale precum vopsirea în roz a monumentului, amplasarea unei reclame luminoase deasupra lui sau suspendarea lui de o macara. Ar fi părut mai democratic aşa. Mai mulţi artişti contemporani, activişti şi critici din Moldova au propus o gamă mai largă de soluţii, deoarece au văzut monumentul ca o platformă perfectă pentru un exerciţiu şi un antrenament pentru participarea democratică. Şi-ar fi dorit să se fi deschis o dezbatere mai largă despre căile de ieşire din actualul impas, din această indecizie a noului val de *iconoclash*. Şi-ar fi dorit ca membrii Consiliului să fi devenit nu numai mai liberali şi mai puţin conservatori, ci şi mai democratici şi mai egalitari, prin acceptarea mai multor soluţii. Şi-ar fi dorit să se fi format o nouă comisie care să includă nu numai politicieni liberali (adică naţionalişti) şi comunişti, cu agendele lor estetice închise şi cu interesele lor de partid, ci şi experţi independenţi. Ei cred că aşa ar fi fost democratic şi *cool*. Sperăm că acest Consiliu se îndreaptă către o democraţie mai radicală, în care antagonismele politice, naţionale sau estetice vor duce către un *agonism* creativ (evocând-o pe Chantal Mouffe), în care toate interesele sunt luate în considerare şi negociate.

Artişti contemporani şi critici locali au făcut deja sugestii de intervenţie, dar acestea n-au ajuns la urechile Consiliului. Comunitatea artiştilor contemporani, care în Moldova este încă văzută ca o enclavă de ciudaţi paraziţi care se hrănesc cu burse din străinătate, este foarte geloasă pe colegii din ale ţări post-sovietice, în care arta contemporană joacă un rol mediator. Se vorbeşte aici despre artista estoniană Kristina Norman, care a dus de curând o copie a controversatului „Soldat de bronz" la Bienala de la Veneţia, şi despre colectivul Mica Varşovie din Budapesta, care practică o formă de transferenţă simbolică transportând monumente şi plăci comemorative publice locale instalate în perioada socialistă la diverse evenimente de artă din occident. Chiar dacă astfel de tratamente liberale sau contemporan-artistice nu sunt lipsite de neajunsuri – pentru că ele nu fac altceva decât să transforme un monument într-o instalaţie prin anihilarea simbolică a celei mai esenţiale caracteristici ale unui monument istoric (apartenenţa lui la un loc concret şi permanent) – ele rămân opţiuni, propuneri radicale ce merită să fie luate în considerare şi dezbătute.

În toamnă vor avea loc noi alegeri în Moldova, şi persistă pericolul ca aceia ce se autodenumesc „comunişti" să revină la putere. Aceştia sunt mai insistenţi, mai agresivi şi mai autoritari decât alianţa actuală în ceea ce priveşte reluarea promovării unei politici unidimensionale, ameninţând în mod foarte ne-dialectic să înăbuşe orice speranţă cu privire la orice viitoare procese democratice. În acest scenariu pesimist există mai puţină speranţă să se dezvolte un discurs estetic mai complex şi multidimensional – un adevărat proces „piatră-foarfece-hârtie" – rămânând pericolul aceleiaşi ciocniri dichotomice între foarfece şi piatră. Doar că de data aceasta rezultatul va fi „foarfecele taie piatra", sau „torţele ard aripile".

Octavian Eşanu
Traducere din engleză: **Sorana Lupu**

4 See Luc Ferry şi Alain Renaut, French Philosophy of the Sixties: An Essay on Anti-Humanism (University of Massachusetts Press, 1990).

Lazăr Dubinovschi, Monumentul Eroilor Comsomolişti, 1959. Propunere anonimă pentru monumentul lui Grigore Vieru. Lucrare expusă în sala Teatrului "Ginta Latină" (fotografie făcută de autor în vara lui 2010).

Economia cunoaşterii: cercetarea artistică şi practica curatorială asupra sferelor publice multiple

Proiectele publice, într-o societate avansat fragmentată, deşi aparent uniformizată, necesită o gestionare cognitivă a resurselor executării şi funcţiilor comunicării pentru o cât mai coerentă şi eficientă interpretare. Dacă multe dintre evenimentele artistice se bazează astăzi mai mult pe interpretarea semantică decât pe trăirea afectivă, acest lucru se datorează şi creşterii interesului pentru capacitatea cercetării artistice de a produce o nouă cunoaştere în raport cu problematicele sociale explorate mai curând teoretic de diferitele discipline academice, de la sociologie la studiile media.

Cercetarea artistică este unul dintre termenii cheie utilizaţi ca operatori în practica curatorială în vederea regândirii structurilor, relaţiilor şi acţiunilor diferitor sfere publice într-o economie politizată a cunoaşterii. Poziţionarea şi instrumentalizarea problematicilor, metodelor şi medierii cercetării au devenit coordonate importante ale practicii curatoriale de a clarifica relaţia dintre unele sfere ale practicii artistice (lumea performerilor sau lumea fotografilor, de pildă) cu sferele politice, economice, sociale sau cotidiene, fără a mai lua în considerare sferele tehnico-ştiinţifice, religioase sau ecologice. Responsabilitatea curatorului pentru mobilizarea publicului deja implicat sau chiar pentru descoperirea unui nou public ar putea fi evaluată în funcţie de administrarea critică şi aplicarea creativă a cercetării artistice.

Într-o economie cognitivă, cunoaşterea este văzută ca un produs; într-o economie bazată pe cunoaştere, cogniţia este un instrument, respectiv o extensie a unei „societăţi informaţionale". Întrebuinţată în sfera artei, cunoaşterea nu e văzută ca un produs de business al unui *know-how* capitalist, ci ca un produs critic al unei *munci imateriale*.

Întrebarea cu privire la capacitatea cercetării de a produce artă, care să fie înţeleasă în practica curatorială ca o nouă cunoaştere aplicată în viaţa socială, poate fi valorizată în contextul unei comparaţii între identificarea, elaborarea şi medierea problemelor, metodologiilor şi rezultatelor în cadrul cercetării artistice în raport cu cercetarea ştiinţifică. Ca sursă a cunoaşterii, arta este totuşi diferit tratată faţă de ştiinţă, abordând într-un mod particular observarea, reprezentarea şi interpretarea sau demonstrarea. În cercetarea artistică, medierea cunoaşterii este mai curând descriptiv-informativă decât normativ-prescriptivă. Cu toate acestea, atât cercetarea artistică cât şi cercetarea ştiinţifică pot produce o nouă cunoaştere, cea dintâi operând într-un mod mai creativ şi experimental. Chiar dacă este o distincţie între cercetarea artistică academică şi cercetarea artistică profesională, ambele au o abordare interpretativă analitică bazată pe gândirea critică şi creativă. Dincolo de orice riscuri, cercetarea artistică se deschide unor noi înţelegeri şi intuiţii în noi contexte şi pentru noi situaţii.

În raport cu cercetarea artistică, ca modalitate de configurare a unei noi cunoaşteri prin intermediul artei, practica curatorială implică observaţia, selecţia, analiza, producţia, expunerea şi medierea. Astfel, cercetarea curatorială este complementară cercetării artistice, curatorul realizând o anumită producţie a cunoaşterii pe baza unei munci imateriale care implică lucrul cu teorii, instituţii, personalităţi, spaţii expoziţionale şi publicuri, structurări şi administrări cognitive asupra afectelor şi conceptelor.

Activitatea colaborativă dintre artişti şi curatori îşi exprimă eficienţa în multiple sfere publice. La modul general, sfera publică este văzută ca o arenă a vieţii sociale în care oamenii se pot aduna împreună şi unde pot discuta şi identifica liber diferite probleme ale comunităţii în care trăiesc, influenţând prin intermediul acestor discuţii acţiunile politice. Ca spaţiu discursiv de întâlnire a indivizilor şi grupurilor care discută probleme de interes reciproc, sfera publică poate fi văzută ca un teatru în care participarea politică este înscenată prin mediul vorbirii şi unde opinia publică se poate forma şi poate fi mediată critic între „sferele private" şi „sfera autorităţii publice" prin intermediul democraţiei participative. Există diferite multiple sfere publice ale dezbaterii şi deliberării care pot transforma opinia publică în acţiune politică întreprinsă în artă, ştiinţă, societate, economie, educaţie sau mass media.

În România, raportarea la spaţiul public a fost mereu influenţată de istoria obliterării acţiunilor colective de orice fel care să nu fi fost purtătoare de semnificaţie politică comunistă. Până în 1989 spaţiul public fusese confiscat de manifestaţiile politice şi culturale organizate exclusiv de structurile politruce şi numai în favoarea regimului comunist. Propaganda era principala formă de comunicare a ideologiei de partid, maximal idealizată şi represiv securizată de reprezentanţii regimului.

După 1989, în anii de tranziţie de la o societate avansat comunistă la o societate primitiv capitalistă, spaţiul public nu a fost imediat recucerit de acţiuni civice cu caracter politic, ci a rămas un loc neutru ocupat ulterior pas cu pas de investiţiile în mass media. În acest caz, o serie de „lideri de opinie" şi-au arogat poziţia de „comunicatori publici" confruntaţi cu problemele „populaţiei" şi relaţia lor cu diferitele expresii ale formelor de guvernământ. Cu sprijinul media s-a dezvoltat şi „piaţa spectacolelor" care a adunat mereu în masă grupuri disparate de consumatori ai diferitor forme de cultură populară.

Una dintre puţinele alternative la simularea reprezentativităţii în spaţiul public de către „jurnaliştii de opinie" a fost organizarea unor evenimente de arte vizuale în stradă. Manifestate în marea lor parte ca festivaluri de performance, aceste evenimente semnalau voci creative care exprimau experienţe private ingenue la limita dintre trauma politică şi nevoia unei comunicări publice oarecum terapeutice.

Invocarea şi exercitarea „libertăţii" ca produs al provocării „schimbării politice" a rămas unul dintre principalele mijloace de exprimare publică utilizate de politicieni, jurnalişti şi artişti în încercarea lor de a resemnifica şi deturna spaţiul public. Valoarea libertăţii a rămas însă să fie evaluată de diferitele forme de exercitare a puterii. Iar în cele mai multe situaţii această „putere" a fost formulată şi utilizată de resorturi economice comerciale. Ca atare, vizibilitatea în spaţiul public a fost în permanenţă dependentă de puterea economică a exercitării acţiunii. Au prevalat mesajele politicienilor, mediate sau prelucrate de jurnalişti. Artiştii şi-au generat propriile reţele de comunicare, au căutat forme extinse de adresabilitate, însă au rămas mereu izolaţi într-un discurs paralel despre lume. Abia odată cu influxul de modele de acţiune venite din Occident au fost regândite strategii de abordare tematică şi comunicare publică a diferitelor poziţii ale artiştilor. S-a vorbit despre o „sincronizare" a practicilor artistice locale cu cele ale culturii Occidentale şi s-au deschis reţele de schimb între artişti. Publicul a început să ia cunoştiinţă de transformările abordării vieţii sociale.

Relaţia dintre întrebuinţarea sferei publice şi exprimarea acţiunii artistice s-a nuanţat, fiind consolidată de discuţii publice, simpozioane tematice care analizau exemplificativ practicile artiştilor şi vehiculau concepte relevante pentru discursul social. Nu mai erau suficiente performance-urile artistice şi se accentua valoarea lor prin dezbateri, aşa cum nu mai erau suficiente ştirile din mass media şi se comentau minuţios în talk-show-uri sau editoriale. Viaţa publică a devenit mai complexă, mai critică, dar şi mai specializată. Cu toate acestea nu întotdeauna receptarea publică se acorda cu mesajul transmis. Arta a rămas, totuşi, o formă de răspuns la schimbările sociale şi la circulaţia culturii în funcţie de diferitele determinaţii economice.

Diferitele înţelegeri ale spaţiului public au amplificat în timp fragmentaritatea socială şi poziţionarea instituţiilor în funcţie de credinţele, valorile şi atitudinile unor personalităţi puternice. Instituţiile „naţionale" erau în fapt cadre de exprimare ale unor persoane care beneficiaseră şi de anumite „relaţii" în lumea obscură a politicii (culturale) post-socialiste. Ca atare, traficul de influenţă circumstanţială a determinat cu mult valoarea producerii unor evenimente culturale şi calitatea receptării artei.

Această cazuistică reprobabilă din punct de vedere etic nu a determinat în ansamblu producţia artistică locală. La polul opus acestor instrumentări parazitare au apărut şi o serie de iniţiatori de evenimente care, paradoxal, s-au comportat asemenea unor oameni-instituţie, însă cu efecte pozitive de data aceasta. Se poate vorbi astfel despre o pluralitate de raportări instituţionale la sfera publică: unele nocive, venite din poziţionarea în public a unor interese personalizate, şi altele benefice, prin canalizarea unor atitudini personale în interes public.

Afiş al proiectului Café-bar MANIFEST, Departamentul pentru Arta în Spaţiul Public al Asociaţiei E-cart, Bucureşti, România

Cele două motoare ale punerii în funcţiune (nu în ficţiune) a unui conţinut în sfera publică, respectiv libertatea informării şi negocierea acţiunii, au generat cunoaştere şi evenimente, oricât de influenţate de starea economică precară în care a fost nevoită să se exercite cultura ca formă de exprimare politică fără constrângerile la care sunt supuşi „membrii de partid".

Formele de manifestare artistică în spaţiul public, cu precădere performance-ul, happening-ul, intervenţia şi instalaţia, deşi preluate din spaţiul occidental, au fost utilizate prin vehicularea unor problematici interne, de la experienţe subiective sub presiunea lumii contemporane la comentarii politice legate de situaţii specifice. Curiozitatea, entuziasmul, uneori teribilismul şi fronda, au acţionat ca resorturi psihologice în multe dintre producţiile artistice executate sau expuse în spaţiul public.

Două dintre cele mai importante manifestări de artă în spaţii publice din anii '90 au fost festivalurile de performance „Zona" din Timişoara şi „Periferic" din Iaşi. Ambele festivaluri s-au bazat pe cercetări artistice şi programe curatoriale care au propus concepte de lucru pentru artiştii invitaţi.

În anii 2000, tinerii artişti au identificat în *arta străzii* un cadru de exprimare grafică şi textuală a relaţiilor lor cu un public vag conturat şi cu grupurile hegemonice (de artişti plasticieni), recunoscute social, din lumea artei. În timp, documentarea şi afişarea lucrărilor în mediul Internetului a devenit un mijloc de schimb de idei şi strategii între diferiţi reprezentanţi ai diferitor spaţii urbane. Se opera un discurs critic, minimal, influenţat de lumea publicităţii, de mass media şi discursul economic al tranziţiei. Ulterior, mulţi dintre artiştii care găsiseră o oportunitate de comunicare exprimându-se şi pe ziduri în anii aceia, s-au retras ulterior în mediul tipărit, găsind astfel, o altă nişă de adresabilitate către un public mai bine ţintit.

Către sfârşitul anilor 2000 se pare că gustul pentru proiectele în spaţiu public s-a mai rafinat, mai ales datorită fluxului de informaţii vizuale şi teoretice din vestul Europei. Asta nu înseamnă, însă, că numărul proiectelor a luat amploare. Chiar dacă acum sunt mai clar definite premisele unei gândiri şi unei acţiuni profesioniste de organizare a proiectelor în spaţii publice, manifestările sunt sporadice, conectate la evenimente punctuale rare şi fără un impact considerabil. Se pot menţiona, însă, evenimentele organizate de Ofensiva Generozităţii (Maria Drăghici şi Irina Gâdiuţă), care şi-au desfăşurat activitatea în jurul Centrului Comunitar laBomba din zona Rahova-Uranus, şi întâlnirile Café-bar MANIFEST organizate de Departamentul pentru Arta în Spaţiul Public al Asociaţiei E-cart (concept: Raluca Voinea), ambele în Bucureşti.

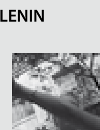
În ceea ce priveşte lucrul cu spaţiul public pe scena artistică din Iaşi, se pot aduce în discuţie proiecte punctuale de investigare video şi fotografică a spaţiului şi a vieţii urbane, precum şi dezvoltarea unor proiecte specifice, de tip intervenţionist, în anumite medii comunitare. Sunt două exemple care ar putea portretiza tipul de relaţii stabilite între artişti şi public, pe de o parte proiectul cARTier iniţiat de Matei Bejenaru şi coordonat de Asociaţia Vector (2003-2007), un proiect de co-participare în regenerarea culturală şi socială într-o zonă de blocuri a oraşului, iar pe de altă parte Info-Point-ul Bienalei Periferic 8, realizat de Markus Bader şi Raumlabor, un proiect de arhitectură participativă care a funcţionat ca punct de întâlnire şi informare pe parcursul bienalei din 2008.

În raport cu „economia cunoaşterii", conceperea şi organizarea unui proiect de conectare culturală a locuitorilor unei comunităţi urbane obişnuiţi să îşi petreacă viaţa între gospodărie şi servici presupune un efort de observare a stilului rutinei de viaţă, o analiză a datelor de istorie a constituirii comunităţii şi a raporturilor sociale, precum şi o comunicare eficientă pe teme de interes comun. Cercetarea care a stat la baza practicii curatoriale ce a generat o serie de evenimente în contextul respectiv s-a articulat pe asumarea posibilelor diferenţe de înţelegere şi acţiune în sfera publică.

Structura arhitecturală temporală instalată pe un spaţiu verde vis-a-vis de Universitatea „Al.I. Cuza" din Iaşi de Markus Bader şi Raumlabor a funcţionat pe par-

2

7.09.2010 – 15.10.2010
STEFAN cel MARE eto LENIN



Proiectul se referă la istoria trecută, prezentă şi viitoare şi la memoria străzilor din Chişinău. Unele nume de străzi din Chişinău au fost schimbate de-a lungul istoriei – în funcţie de diferitele regimuri politico-ideologice – de cel puţin cinci ori. Acest număr va creşte cu siguranţă în timp, având în vedere actuala situaţie confuză a moldovenilor, cu identitatea lor neclară, prinsă între Est şi Occident: Moldova a făcut parte din România în perioada interbelică, apoi Moldova a fost încorporată în Uniunea Sovietică la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial. În fine, Moldova a devenit independentă de URSS în 1991 şi este posibil să se îndrepte către aderarea la UE, cu toate că pe teritoriul moldovean, la est de Nistru, mai sunt încă trupe ruseşti ce susţin majoritatea slavă din regiune.
Identităţile multiple ale locuitorilor Moldovei sunt de altfel punctul de investigaţie al intervenţiei – localnicilor li se vor cere indicaţii de adrese folosind numele străzilor din perioada regimului sovietic şi numele actual al străzilor – schimbate după mişcările politice din '89 –, şi apoi li se va cere să prezică posibilele viitoare nume ale străzilor. Cu ajutorul locuitorilor Chişinăului se va alcătui o colecţie de opinii şi concepte ale localnicilor privind direcţiile trecute, prezente şi viitoare ale cetăţeniei oamenilor şi ale identităţii statului. Filmul video rezultat va rula pe ecrane în microbuze şi în Muzeul Gloriei Muncii.

Flo KASEARU locuieşte în Tallinn. Are o licenţă în pictură şi face acum un masterat de fotografie la Academia Estonă de Arte. În anii 2006/2007 a participat la un schimb de studenţi, plecând la Universität der Künste din Berlin, la studioul Rebeccăi Horn, unde a început să lucreze în domeniile video art şi performance. În anii 2009/2010 a participat la un program de schimb de studenţi la Istambul. Subiectele ce o interesează merg de la explorarea spaţiului public, la analiza valorilor naţionale sau a comportamentului mulţimilor, până la educaţia artistică şi criticii de artă etc. În munca ei, artista este implicată în investigarea domeniului critic juxtapus fenomenelor culturale, neimplicat direct în politic. Artista lucrează, de obicei, la mai multe proiecte diferite, care pot fi prezentate fie individual (video, instalaţie, fotografie, performance şi chiar pictură) sau prin integrarea tuturor acestor mijloace. Lucrările sale sunt vizionate şi expuse la evenimente din Estonia şi din străinătate.

#5 | Revista la PLIC | august 2010 | literatură, artă, atitudine | http://plic.oberliht.com

cursul Bienalei Periferic 8 ca loc de discuții, proiecții video și evenimente de muzică. Spațiul construit media o metaforă a locurilor ideale de coabitare a conștiinței asemănărilor sociale, un loc indeterminat al interpretării tipurilor de relații potențiale, precum și, în termeni curatoriali, un dar făcut comunității. Negocierea spațială dintre interior și exterior, dintre ceea ce conținea și ceea ce revela, s-a realizat sub forma construirii unui obiect amfiteatru-balcon-kiosk, care pe de o parte crea un spațiu exterior, la stradă, cu o serie de scări care duceau la un balcon, iar pe de altă parte proiecta un spațiu interior, sub scări și balcon, care funcționa ca loc de vizionare a unui program video.

La o privire critică asupra implementării unor proiecte de artă în spațiu public, se poate constata clivajul existențial dintre dorințele artiștilor și curatorilor de a comunica anumite mesaje codate teoretic, mai curând decât afectiv, și așteptările reale ale trecătorilor, ca potențiali destinatari ai interpretărilor. Cei care cred ca arta poate fi folosită ca un instrument de investigare și critică socială sau ca un mod de ameliorare a vieții de zi cu zi întâmpină serioase greutăți de relaționale incomparabile cu eforturile depuse de cei care instrumentează

Periferic Infopoint, structura arhitecturală temporală realizată de Markus Bader și Raumlabor (Germania) pentru Bienala Periferic 8 - Art as Gift, Iași, România

arta ca sursă de info-divertisment. Cu toate acestea, nu se poate vorbi despre un pericol real al dispariției artei critice din spațiul public pe motiv că impactul redus al acțiunilor ar putea influența deciziile finanțatorilor unor proiecte mai pretențioase de inserție culturală în țesutul social. Pericolul respingerii unui astfel de mesaj vine din partea publicului căruia i se adresează, deoarece în cele mai multe cazuri sunt reflectate inerția și dezinteresul multor oameni față de creație. În acest caz, arta este văzută ca poziție politică (subversivă), care ar reprezenta interesele cuiva împotriva altcuiva.

Dincolo de dificultățile cu care se poate opera artistic în spațiul public, anumiți tineri artiști încearcă să speculeze potențialul de comunicare pe care îl are spațiul public, deși de cele mai multe ori li se insinuează, nu neapărat li se reproșează, că aleg să iasă în stradă pentru că publicul nu mai frecventează galeriile. E un adevăr în această constatare verificabilă statistic, însă e o chestiune de instrumentalizare a cunoașterii noilor realități să folosești spațiul public ca loc al comunicării sociale.

Tematizările și mecanismele de vizualizare a ideilor devin foarte importante în noile relații stabilite între artiști și curatori, pe de o parte, și public, pe de altă parte. Totul pornește, întradevăr, de la situarea experențială și reflexivă a artistului și curatorului în raport cu fragmentarea socială a publicului. Nu e necesară înțelegerea tipurilor de nevoi ale celor cărora doresc să li se adreseze, ci pot chiar veni cu noi formulări ale problematicilor de care publicul lor poate fi mai puțin conștient și, în consecință, reactiv. Tocmai în aceste condiții se poate vorbi despre stabilirea unui nou tip de relație.

Vin aici cu două exemple clinice, de examinare a unui simptom, de stabilire hermeneutică a unui diagnostic și de aplicare a unui tratament artistic într-un mediu de înțelegere psiho- socială a întâlnirii dintre un artist și publicul său.

Vector - studio de practici și dezbateri artistice este o platformă educațională de cercetare critică și producție artistică oferită în principal studenților de la Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design din Iași pentru a-și tesata abilitățile de investigare tematică și realizare a proiectelor artistice în raport cu sfera publică. Într-unul dintre proiectele susținute de acest studio, Alex Maxim a realizat o serie de fotografii înscenate (*Backstaged*) pe care le-a instalat în anumite locuri simbolice ale spațiului public local, în cutii luminoase de publicitate stradală. Fotografiile analizau relația dintre reprezentările rolurilor și identităților sociale și prejudecățile cu privire la statutul social al personajelor portretizate: un polițist citind o scrisoare intimă, o asistentă medicală vomând într-o baie, o chelneriță care bea resturile din paharele clienților după program, un model răvășită la o ședință foto, un clovn adus pe targă într-un spital, o vânzătoare în piață purtând un tricou „de fițe" etc.. Instalarea acestor imagini în spațiul public presupunea confruntarea trecătorilor cu propriile lor reprezentări despre personaje tipice ale societății, solicitând astfel modele de reflecții psihologizate în relațiile lor directe cu ceilalți.

Într-un alt proiect susținut de *Vector - studio de practici și dezbateri artistice*, intitulat *Recycling Ghosts*, s-a accentuat valoarea participării publice ca modalitate de a răspunde colectiv unei problematici acute a discursului social actual: impactul gândirii și acțiunii ecologice. Grupul de artiști SATellite (Social Artistic Tendency), a conceput o serie de monumente publice exemplificative pornind de la răspunsurile unor chestionare și interviuri realizate anticipat pe un eșantion de 200 de respondenți. Acestui grup îi este caracteristică investigarea sociologică și reprezentarea vizuală a analizei calitative a răspunsurilor publicului. În acest proiect, conceptele și ideile care circulă în discursul media al ecologiei sunt analizate din perspectiva întrebuințării lor fantomatice, asemenea unor conținuturi vagi și permanente ale conștientizării valorii lor comunicative de la vocile publice la cetățeanul obișnuit. Obiectele rezultate din inter-relaționarea directă cu publicul aleatoriu (un personaj de carton, deopotrivă de simpatic și antipatic, un tanc autoritar de igienizat spațiul public, câțiva puieți plantați decorativ pentru o sărbătorire, un morman de biciclete înlănțuite și un coș de gunoi supradimensionat) au fost prelucrate sub formă de monumente temporale în jurul cărora s-au organizat discuții pe teme de chestionare critică a credințelor, valorilor și atitudinilor ecologice ale locuitorilor orașului.

Evenimentele în spațiu public sunt sporadice, deși dezirabile. Nu e vorba aici despre dificultatea generării unor acțiuni față de care ar putea exista o oarecare opoziție a autorităților sau o dezavuare a trecătorilor, ci despre motivarea inițiativelor. Se observă o mult mai mare implicare a tinerilor studenți care sunt dispuși să experimenteze diferite tipuri de relaționare și moduri de exprimare în public. Însă rămâne de chestionat și orizontul de așteptare al publicului vizat care poate opune indiferență sau poate întâmpina creativ și participativ inițiativele artiștilor, fie ei și în devenire. Atitudinile artiștilor pot diferi, de la retragere tacită la implicare intervenționistă, însă succesul implementării unui proiect ar putea fi informat de o gândire productivă și colaborativă. Confruntarea dificultăților, planificarea cercetării, auto-motivarea executării ideilor și lucrul în echipă pot genera soluții vizuale și conceptuale la problematici insuficient, ori uneori chiar inadecvat, instrumentate de retorica media.

Noua cunoaștere, cu care se presupune că vine arta, chiar și atunci când se manifestă în spațiul public al pozițiilor antagonice și agonistice, ar putea fi produsă prin cercetare artistică și practică curatorială, situându-se enciclopedic, nu neapărat în sensul iluminist, dar nici în sensul panicat, ci într-un sens critic față de inerția tradiției și plural față de monotonia tranziției.

OFENSIVA GENEROZITĂȚII

Ofensiva Generozității, București, România http://ofensivagenerozitatii.blogspot.com/

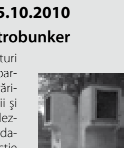
Cătălin Gheorghe, critic de artă, curator, editor, lector universitar. Asociația Vector și Universitatea de Arte, Iași

---

7

22.09.2010 – 15.10.2010

Metrobunker



Ideea de proiect este bazată pe intersecția evidentă a două structuri arhitectonice: gurile de aerisire ale adăposturilor împotriva bombardamentelor construite în perioada socialistă, și asocierea acestora cu intrările de metrou din marile orașe ale lumii. Coincidențele celor două situații și elemente ar fi următoare: o infrastructură enormă situată sub pământ, dezvoltată pentru ședere temporară în cazul adăposturilor împotriva bombardamentelor, cu suprastructuri mici aflate la suprafață; materialele de construcție folosite în ambele cazuri – în principal oțel și beton.

La nivel de cercetare, proiectul se va axa pe investigații și documentări ale sistemelor de adăpost împotriva bombardamentelor din Chișinău și va include o propunere de vizualizare a unui sistem de metrou virtual preconizat pentru Chișinău. În plan practic proiectul presupune reamplasarea/substituirea gurilor de aerisire ale adăposturilor împotriva bombardamentelor cu machetele stațiilor (imaginare) de metrou pentru municipiul Chișinău.

Maxim KUZMENKO. Născut în1978, este stabilit la Chișinău. A făcut studiile la Școala de Artă „Al. Șciusev", Chișinău (1988-1992) și Universitatea Politehnică din Moldova (1995-2000), curs de stagiu în Arhiva și Centrul Media, Festivalul IMPAKT, Utrecht, Olanda (2008).
În 2005 debutează în cadrul grupului de creație IZM, cu acțiunea "Votează kIIZMa!" și participă în acțiunea publică, în cadrul festivalului Television Show (2006). Participă la diverse expoziții, așa ca "Intervenții 1" și "Intervenții 2" (2006,2007), organizate de Asociația Oberliht, la Alianța Franceză din Moldova și Centrul Expozițional "Constantin Brâncuși", expozițiile ".edu (dot edu)" (2006) și Found Footage (2008) organizate de KSAK în Spațiul Expozițional al Colegiului de Arte Plastice „Al. Plămădeală". În 2007, împreună cu grupul IZM, organizează expoziția "06.02.2007 -16.00", Centrul Expozițional "Constantin Brâncuși". Participă la Prima Bienală Internațională de Artă Tânără "Qui Vive?" de la Moscova (2008), în două proiecte curatoriale: «Red Line» - curator Tatiana Fiodorova, la Centrul Național de Artă Contemporană și în programul video «95'49'» - curator Irina Liginova, la Centrul Cultural Art-Strelka.

RO | 8

Regândirea sferei publice: statul constituțional și estetica politică a afirmării practicată de grupul ACT din Armenia

Într-o vreme în care noțiunea de *public* a fost fie cooptată de tehnologiile managementului social prin tirania "opiniei publice" și instrumentalizarea "binelui public", fie dezmembrată prin fragmentarea corpului public și comercializarea sau privatizarea lui după colapsul sistemului de protecție socială din Europa de Est și de Vest, fie discreditată datorită asocierilor cu totalitarismul stalinist sau nazist, este extrem de important să regândim această noțiune, nu ca un concept totalizator, ci din punctul de vedere al ipostazelor sale unice și al aspectelor sale istorice și contemporane. Deși unii teoreticieni politici de seamă au renunțat complet la noțiunea de public din cauza legăturii ei cu liberalismul (așa cum a făcut Negri, care a înlocuit-o cu noțiunea de *commons*[1]), eu aș dori să-i revendic importanța în deschiderea unui potențial emancipator pentru constituirea sferei publice pentru subiectivizarea politică și artistică.

În lucrarea de față mă ocup de un exemplu istoric, și anume de practica grupului de artiști conceptuali ACT, ce a funcționat în Armenia între 1994 și 1996 în cadrul discursului statului nou instituit după dobândirea independenței, articulând o noțiune a sferei publice care este situațională și s-a dezvoltat în afara formării noțiunii burgheze de "sferă publică" din democrațiile reprezentative ale fostului Occident. Noțiunea de sferă publică, așa cum a fost ea elaborată în discursurile academice vest-europene și anglo-americane, a fost în cea mai mare parte a timpului asociată cu nașterea liberalismului și cu valorile societății civile. Chiar și teoriile care critică definiția dată de Jurgen Habermas sferei publice pentru faptul că ignoră politicile de excluziune și incluziune[2] se bazează totuși pe noțiunea de sferă publică ca arenă în care identitatea își găsește reprezentare: aici, sfera publică se constituie ca un câmp de bătălie pentru recunoaștere în cadrul structurilor de legitimizare deja consacrate. Noțiunea liberală burgheză a sferei publice este deja inclusă în traiectoria sancțiunii de stat în democrațiile liberale din emisfera vestică, și continuă să fie în cea mai mare parte un spațiu destinat reprezentărilor.

Dezvoltată în condiții radical diferite de cele din Europa occidentală și America de Nord, în țări în care pătrunsese socialismul de stat și care se confruntau cu imperativul construirii de state naționale în momentul în care la nivel global această paradigmă începea să apună, sfera publică necesită o concepere diferită și o identificare cu statul. Discutând această noțiune și conceptualizarea ei în context post-sovietic, voi discuta practicile grupului ACT și modul în care aceste practici construiesc o sferă publică nu prin acte transgresive de refuz și criticitate, ci prin strategii de afirmare ale statului existent. Practica grupului ACT reclamă un alt mecanism de identificare a sferei publice cu statul față de cel aplicat în democrațiile occidentale. Pentru a situa practicile grupului ACT în cadrul noțiunii emergente de sferă publică, voi analiza în mod special discursurile primului Președinte al Armeniei de după dobândirea independenței, Levon Ter-Petrossian, filologia lui ca metodă științifică, și modurile în care ACT și-a identificat în mod excesiv practica cu această metodă. În ultimă instanță, scopul pe care sper să-l îndeplinesc este să deschid pentru practicile estetice o posibilitate de a constitui o sferă publică ca act politic, *etatist* chiar, în loc de a sprijini dezvoltarea unei configurații prestabilite a sferei publice propusă de avangarda politică. Susțin că această regândire a relațiilor dintre avangardele estetice și politice ne va permite să concepem o autonomie estetică ce va conține și o ofertă politică, în loc să urmăm traiectoria desenată de avangarda politică.[3] Doresc să sugerez că inversarea locurilor avangardelor politice și estetice prin regândirea practicilor ACT oferă un model fiabil pentru înțelegerea relevanței politice a artei pe fondul unei deziluzii globale privind capacitatea artei de a rezista pieței și de a avea influență asupra politicii.

Constituit de un grup de zece artiști cu vârste între 20 și 25 de ani care studiau la Academia de Arte Frumoase din Erevan, printre ei aflându-se Vahram Aghasyan, David Kareyan, Diana Hakobian, Hrach Armenakyan și Narek Avetissyan, ACT s-a declarat colectiv de artiști în anul 1994. Format ca reacție la mișcarea artistică alternativă dominantă din ultima perioadă a perestroikăi și din prima perioadă a independenței – „3rd FLOOR" care propunea o noțiune expresivă a artei și ideea de creator individual prin manifestări zgomotoase, lucrări mari și monumentale, grupul ACT avea o estetică minimalistă, austeră, reținută și adesea dematerializată. Printre strategiile de producție ale grupului se regăseau intervenția, documentarea, utilizarea obiectelor *ready-made* ca atare sau "ajutate", și producția de artă folosind materiale artistice atipice. Practica acestui grup era marcată de dominația textului peste toate celelalte medii de exprimare, precum și de tendințele iconoclaste, de sensibilitățile minimaliste austere și de autoreflexivitatea lucrărilor de artă privind obiectul reprezentării.

Pe la mijlocul anilor '90, grupul ACT a desfășurat acțiuni artistice afirmative pentru a susține constituirea unui nou stat în Armenia. Cu toate acestea, în mod paradoxal, activismul grupului se desfășura în domeniul artei înțeles ca spațiu al *creativității pure*, concept utilizat de membrii grupului ca instrument analitic pentru a-și descrie propriile practici.[4] Membrii grupului ACT considerau că tocmai în domeniul artei înțelese ca sferă autonomă a creativității este posibil să se facă politică. Artiștii din grup considerau că în cadrul post-sovietic imediat al restructurării rapide a sistemului social și a celui politic artiștii progresiști aveau șansa unică de a fi în avangarda transformărilor. Totuși, artiștii din ACT considerau în același timp că această participare la politică poate avea loc ca proiect pur artistic.

ACT în/și sfera publică

În discursul său dedicat celei de-a patra aniversări a independenței Armeniei, pe 21 septembrie 1995, primul președinte al țării, Levon Ter-Petrossian, declara:

Constituția adoptată prin referendum național pe 5 iulie [în același an] a întărit de fapt și a consacrat ca lege sistemul de instituții guvernamentale și economice, și a definit în același timp jurisdicții și sfere de funcționare ale puterilor: legislativă, executivă și juridică. Am instituit prin lege dreptul la proprietate privată și la libera inițiativă. Dar scopul statului nu este doar de a se îngriji de instituționalizarea structurilor politice de guvernare și ale celor economice, ci și de a crea instituții sociale și politice, inclusiv partide politice, care să funcționeze ca piloni ai democrației. Dezvoltarea instituțiilor democratice reprezintă una din cele mai importante sarcini ale statului.[5]

Acest discurs a fost ținut la două luni după referendumul pentru adoptarea primei Constituții a Republicii Armenia. Ceea ce este curios în paragraful citat din discursul președintelui este afirmația sa cum că munca de

(DA-ART-DEM-1) Art Demonstration, ACT, 1995, Yerevan, Armenia. Hrach Armenakyan's Courtes

(DA-ART-DEM-1) Art Demonstration, ACT, 1995, Yerevan, Armenia. Hrach Armenakyan's Courtes

instituire a societății civile ar fi una din sarcinile statului. Afirmația pare să vină în contradicție cu fundamentele ideologiei liberalismului clasic din care derivă definiția habermasiană a sferei publice ca zonă de neinterferență a statului.

Conform concepției lui Habermas despre sfera publică, aceasta a apărut din punct de vedere istoric odată cu transformarea burgheziei din simplă clasă economică într-o intelectualitate urbană în Europa occidentală a secolului al XIX-lea, și mai ales în Anglia și Franța. Sfera publică s-a constituit prin dezvoltarea presei scrise alături de actele de comunicare prin care persoane particulare se întâlneau pentru a discuta idei, pentru a judeca și a critica politica contemporană, cultura și societatea. Pe scurt, noțiunea habermasiană a sferei publice era legată din punct de vedere istoric de burghezia liberală în postura ei de clasă socială aflată în căutarea exprimării și a reprezentării. Astfel, în calitate de zonă fără interferențe din partea statului, sfera publică era ea însăși o poartă deschisă de "stingerea statului" – nu în sensul dat de Lenin, a dispariției totale a statului în favoarea organizării situaționale și descentralizate, ci suspendarea sa temporară, astfel încât sfera publică burgheză să poată ajunge la un consens pentru a afirma în ultimă instanță puterea politică a statului și legitimitatea acestuia. Astfel, constituirea sferei publice habermasiene depindea de suspendarea temporară a influenței statului asupra unei anumite configurații a indivizilor implicați în comunicare, pentru a le permite acestora să ajungă, prin dezbatere, la un consens.

Spre deosebire de noțiunea liberală burgheză a sferei publice din teoria lui Habermas, dacă ar fi să plasăm discursul primului președinte al Armeniei, Levon Ter-Petrossian în contextul nou-materializatelor discursuri ale statelor independente de după destrămarea Uniunii Sovietice în 1991, vom vedea că exista o clară identificare excesivă a statului cu sfera publică: Ter-Petrossian atribuia în mod explicit sancțiunii statului construcția acesteia. Această identificare excesivă a statului cu sfera publică este probabil unul din cele mai importante repere ale așa-numitei condiții post-sovietice, care trebuie neapărat menționată pentru a înțelege pretențiile grupului ACT la participarea publică în cadrul discursurilor instituite de către stat, revendicând în același timp arta ca spațiu al creativității autonome. În acest context, în care statul și partidul de guvernământ au mers până la a-și asuma formarea propriei opoziții pentru a satisface întregul spectru al democrației, grupul ACT s-a străduit să devină parte a sferei publice orchestrate de către stat.[6] Grupul a realizat acest lucru prin adoptarea unor forme de manifestare care în mod normal caracterizau participarea politică în democrațiile reprezentative: referendumul, agitația publică și demonstrația pașnică autorizată.

În acest context, pentru a înțelege relația specifică triadică dintre avangarda artistică, puterea politică și viața de zi cu zi în primii ani de independență din Armenia, este important de menționat că, odată cu succesul revoluției naționaliste anti-sovietice de la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90, principalii ei actori și regizori au devenit politicieni și oameni de stat, ce dirijau acum cultivarea noului stat și a noii vieți. Pentru moment, acest lucru a condiționat o încredere totală în nou-materializatul aparat de stat. Aceste transformări au avut loc de sus în jos, prin diversele organe în formare ale aparatului de stat în care avangarda din Armenia, exemplificată aici de grupul ACT, se autopercepea drept un simplu element. Programul estetic al avangardei din Armenia, după cum se vede din exemplul ACT, trebuia să participe la formarea instituțiilor statului. Această participare era calculată, birocratică, iconoclastă, rațională și programată strategic. Noul subiect artistic propus de grupul ACT era cetățeanul nou, factorul informat, în mai mică măsură noul consumator, cu roluri și funcții specifice atribuite social, care, după părerea lor, nu numai că putea contribui la formarea noului stat, ci era de asemenea capabil să fie în avangarda formării sferei publice.

Compus din foști profesori, savanți, istorici și scriitori care conduseseră în Armenia masivele demonstrații naționaliste anti-sovietice încă de la începutul anilor '80, noul guvern și-a pus speranțele în tinerii artiști, dând naștere ideii că drumul spre puterea politică trece prin activismul afirmativ artistic și prin participare. În acest context, discursul artistic dezvoltat de membrii grupului ACT și de alte cercuri de artiști alternativi în adunări informale și la expoziții, era perceput drept cale către politică, dar prin mijloace specific estetice. Astfel, o frază celebră de la mijlocul anilor '90 se referă oarecum sarcastic la speranțele artiștilor și ale intelectualilor de a dobândi putere politică prin producția artistică. Printre membrii inteligheņiei circula următoarea zicală despre primarul Erevanului din acea perioadă, care va deveni curând Ministru de Interne, și care a fost scriitor: "Nu-i insultați pe tinerii scriitori. Într-o bună zi or să crească mari și-or să se facă miniștri."[7] Practica artistică era percepută în acea vreme literalmente ca o cale către politică, conceptul creativității fiind astfel extins spre a cuprinde toate sferele activității umane.

Politica grupului ACT și estetica afirmării au devenit cel mai evidente într-o acțiune fundamentală denumită *Demonstrație artistică*, desfășurată în 1995. Pe 12 iulie, la deschiderea expoziției *Chestiunea Arcei*, la exact o săptămână după referendumul constituțional din Armenia, grupul ACT, împreună cu alți artiști, a mărșăluit pe artera principală a Erevanului, între statuia pictorului modernist armean de la începutul secolului XX Martiros Saryan și Muzeul de Artă Modernă. Înjur de douăzeci de oameni purtau lozinci în limbile armeană și engleză, printre ele găsindu-se și unele care cereau "Intervenții în sisteme", "Integrare mondială", "Alungați din rațiune monștrii informației", "Orice mică greșeală poate duce la mari catastrofe", "Creativitatea salvează umanitatea" și "Polit-Art", "Realizare", "No Art", "Stat nou, artă nouă, cultură nouă" și "Demitizare". După ce au ajuns la destinație, adică la muzeu, artiștii au atârnat bannerele pe pereți, ca parte a expoziției de grup Erevan-Moscova.[8]

Utilizând o formă de participare politică specifică democrațiilor, artiștii au făcut o declarație formală privind arta. Chiar dacă acțiunea s-a desfășurat pe stradă, sub forma unei demonstrații publice, a pornit din fața statuii unui pictor modernist important și s-a oprit pe pereții muzeului, ca reprezentare artistică.[9] Lozincile, luate din rezervorul de inspirații pozitiviste ale ACT, au devenit intervenții pur formale în spațiul public, și au ajuns să fie artefacte materiale pe pereții unui muzeu.

Demonstrația nu a fost un act de neconformare, de nesupunere sau de protest împotriva structurilor existente ale puterii sau împotriva condițiilor de trai. Dimpotrivă, marșul public a fost organizat pentru *susținerea* nou-formatului stat constituțional. De aceea era important ca grupul să primească permisiunea oficială din partea municipalității pentru o demonstrație autorizată. În plus, atunci când au solicitat autorizația, artiștii au scris că "arta contemporană nu este periculoasă", și că ei "doar afirmă ceea ce se întâmplă deja".[10] Autorizația, care le garanta demonstranților susținerea cu echipaje de urgență și de poliție pe durata evenimentului, a fost acordată cu respectarea tuturor cerințelor legale ale noului stat constituțional; a fost "complet legală".[11]

Hârtia cu ștampilă era garanția faptului că artiștii făceau parte integrantă din noul stat, ca agenți civici care aveau un cuvânt de spus în formarea propriului stat. Prin urmare, autorizarea de către stat a manifestației devine o parte importantă a legitimizării intervenției artistice ca act politic. Fără această garanție, *Demonstrația* ar fi rămas o intervenție pur artistică în spațiul public.

Identificarea excesivă a grupului ACT cu puterea politică este și mai vizibilă dacă luăm în considerare discursurile președintelui din acea perioadă. Istoricul de artă Vardan Azatyan susține că grupul ACT, împreună cu Ter-Petrossian, care căuta să demitizeze politica și istoria, au construit mitul demitizării pozitiviste a artei.[12] În ambele cazuri, dacă luăm noțiunea care stă la baza pozitivismului – cum că există realitate obiectivă disponibilă pentru cunoaștere – și o dezgolim de miturile ei înșelătoare și regresive, pentru că se leagă de metoda științifică, ea devine o nouă mitologie pentru noua epocă. Deși grupul ACT folosea adesea termenul de "demitizare" în lozincile sale și în textele nepublicate pentru a demitiza figura artistului,[13] pentru Ter-Petrossian el era un instrument folosit la instituirea mitului pozitivist al statului constituțional fără "mituri și enigme".[14] Astfel, Azatyan declară:

Statul constituțional este o "creație pură" [un termen operativ și descriptiv pentru grupul ACT], este lipsit de romantismul creatorului individual. Este rece și iconoclast; este anti-umanist, aspru și logic, în alb și negru. Campania dusă de Ter-Petrossian împotriva miturilor se manifestă ca o strategie a artei conceptuale, în sensul că este pur procedurală și impersonală.[15]

Astfel, pentru Azatyan, noul stat constituțional vedea construcția aparatului de stat ca pe o sarcină conceptuală, în timp ce grupul artiștilor avangardiști vedeau în practica artistică o cale directă și literală către politică. Hrach Armenakyan confirmă acest lucru în cadrul interviului:

Credeam că urma să vină o vreme în care vom veni la putere și vom moșteni țara... Nu eram gata pentru propriile noastre idei… Ne distrugeam între noi metodic, chirurgical.[16]

În condițiile în care pe de o parte intelectualii și artiștii puteau funcționa fără cenzură ideologică și puteau participa la discursurile publice, dar pe de altă parte nu exista cerere nici din social, nici din politică pentru contribuția lor, pozitivismul a oferit grupului un fundament pentru mari revendicări și argumente mărețe, cu speranța de a fi auzite. Într-un fel, neo-pozitivismul a devenit un instrument discursiv pentru construirea unei sfere publice ca act politic și estetic. În plus, tocmai în legătură cu ceea ce informa parțial ideologia politică a lui erau extrem de entuziasmați membrii grupului ACT.

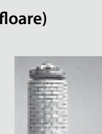
Confruntați cu pieirea lumii vechi și cu lipsa de hotărâre a noilor valori și ideologii, atât ACT cât și primul președinte al Armeniei, Ter-Petrossian, s-au orientat către discursurile operaționaliste pentru a crea un simț al ordinii măsurabil în care să se poată situa ca instrumente pentru menținerea acestei ordini. În ambele cazuri, construcția noii sfere publice ca act estetic și politic echivala cu construcția statului și a structurilor lui pe de o parte,

---

8

7.09.2010 – 15.10.2010

" Ромашка" (trad. din rusă – „romaniță"- specie de floare)



Proiectul se referă la o clădire numită în cultura orală "Romașka", construită în anii 70 în cartierul Botanica din Chișinău. Prin designul său ieșit din comun edificiul reprezintă, fără îndoială, un reper arhitectonic al capitalei, iar în mediul arhitecților este adesea cunoscută sub denumirile de „păpușoi", uneori „varză", sau mai simplu – „butoi".

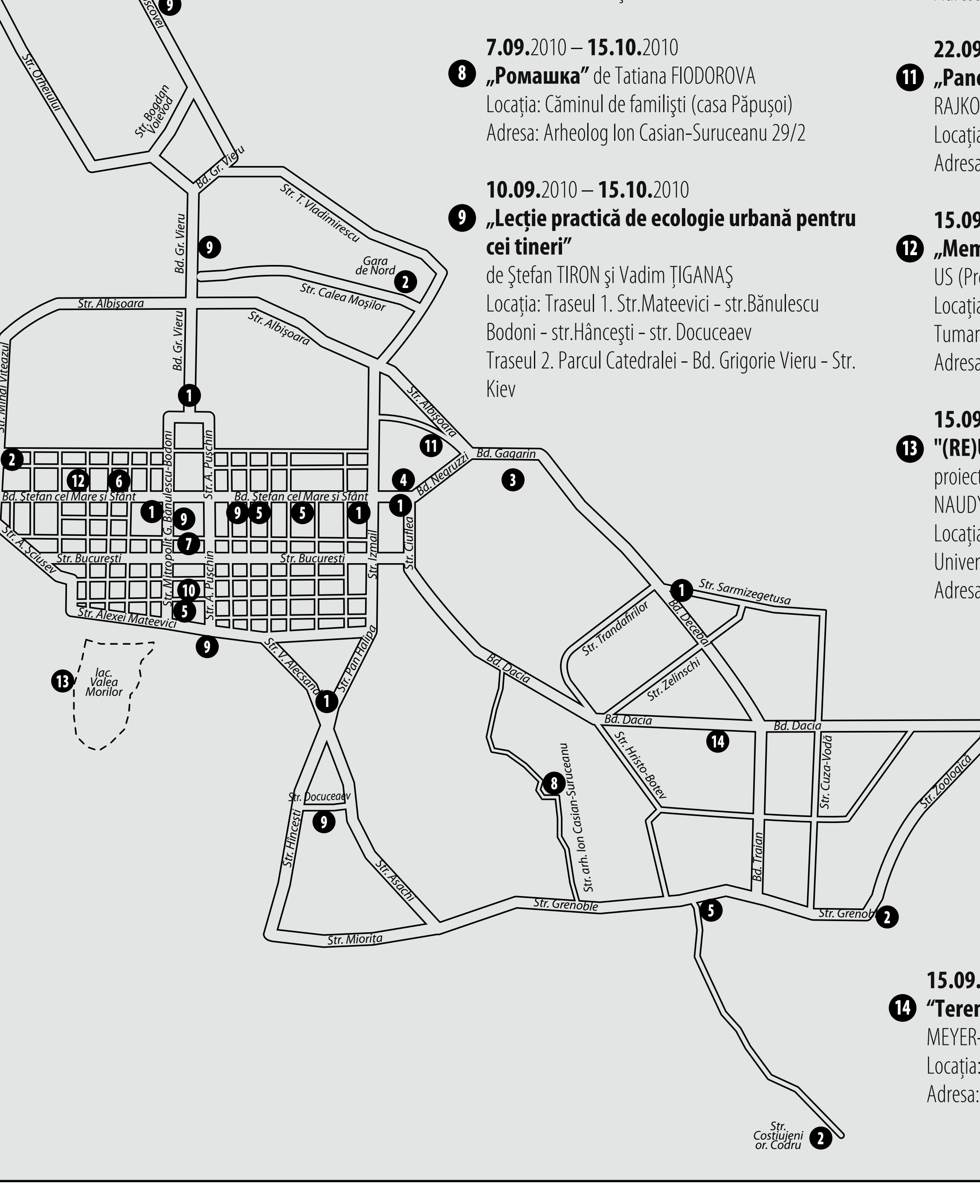
Aspectul exterior al acestei construcții înalte de formă cilindrică poate fi asociat și cu un turn medieval cu o scară în spirală ce urcă în jurul axului principal. Concepută de un grup de arhitecți în perioada socialistă și fără a fi o trimitere explicită la arhitectura de tip defensiv, "Romașka" s-a transformat în cămin de familiști. În perioada edificării clădirii a fost percepută drept un experiment arhitectural, iar mai apoi a fost catalogată drept un instrument de testare a rezistenței umane. Inițial, clădirea a fost concepută ca un hotel de tip pensiune cu destinație de agrement și cu o cafenea-restaurant pe acoperiș. Ulterior, din cauza unor condiții nefavorabile și datorită înclinării axei sale, edificiul a căpătat o altă destinație, fiind transformat într-un modest cămin.

Artista și-a propus să activeze proiectul prin transformarea clădirii într-un Centru de Divertisment și Recreație. Logica este de a stimula potențialul creativ al locatarilor și interesul pentru facilitățile neexplorate ale clădirii. De exemplu, de acum înainte pe terasa de pe acoperiș ar putea fi organizate petreceri și sau chiar nunți, etc. Prin urmare, scopul proiectului este de a reanima funcționalitatea inițială a clădirii cu ajutorul locatarilor.

Tatiana FIODOROVA. Născută în 1976, este stabilită la Chișinău. A făcut studiile la Industria confecțiilor, Tehnicumul de deservire comunală, Tiraspol (1993 – 1997), Școala profesională a SA "Brățara de aur" (1997 – 1998), Academia Internațională de Arte Audio-Vizuale, Chișinău (1998 – 1999), Școala Privată de Design (1998 – 1999), Graficǐan, Facultatea Arte Plastice, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă, Chișinău (1999 - 2004), Institut Interstudio, Sankt Peretsburg (2004). Reporter, pentru programul TV « Alte Arte », Centrul de Artă Contemporană [KSA :K], Chișinău (2004); Participă la diverse concursuri și expoziții, așa ca Fashion, Festival Internațional, PremioMittelModa, Gorizia, Italia (2002,2003), Bursa Tânărul Creator 2005, Fundația Soros Moldova (2004), 1 Decembrie – Ziua Națională a României, Centrul Expozițional Constantin Brâncuși UAP, Chișinău (2001,2002,2003), Acțiune Anonimă expoziție de grup în spațiul expozițional spațiul expozițional al Colegiului de Arte Plastice "Al. Plămădeală" (2005), expozițiile ".edu (dot edu)" (2006) și Found Footage (2008) organizate de KSAK în spațiul expozițonal al Colegiului de Arte Plastice „Al. Plămădeală". Салон "ЦДХ-2006. "Современники", Moscova (2007). Realizează proiectul curatorial «Red Line» expus la Centrul Național de Artă Contemporană, în cadrul Primei Bienale Internaționale de Artă Tânără "Qui Vive?", Moscova (2008).

RO | 9

HARTA AMPLASĂRII PROIECTELOR



15.09.2010 – **15.10.**2010
1 „Jocul cu memorii. Cum să explici monumentul unui popor?" de Dumitru OBOROC.
Locații: Monumentul eliberării Moldovei de ocupația Germano-Fascistă. Piața Națiunilor Unite (Bd. Ștefan cel Mare);
Monumentul Luptatorilor pentru Puterea Sovietică.Str.Vasile Alecsandri, 6;
Monumentul Eroilor Comsomolului Leninist. Bd. Grigorie Vieru;
Monumentul Serghei Lazo. Piața S. Lazo (Str. Decebal și Str. Sarmizegetusa)

7.09.2010 – **15.10.**2010
2 „STEFAN cel MARE eto LENIN" de Flo KASEARU
Locația: Muzeului Gloriei Muncii, Regia de Transport Electric al Municipalității Chişinău
Adresa: str. Columna 169
şi în microbuzele Nr. 173, 119

22.09.2010 – **15.10.**2010
3 „Cantina" de Indre KLIMAITE
Locația: Cantina Întreprinderii de Stat "Vibropribor"
Adresa: Bd. Gagarin 10

7.09.2010 – **15.10.**2010
4 „Chișinău 2050 - Stație de manipulare a climei" de Klaus SCHAFLER
Locația: Hotelul NAȚIONAL
Adresa: Bd. Ştefan cel Mare 4

15.09.2010 – **15.10.**2010
5 „Tocul Național Brut" de Alina POPA & Irina GHEORGHE (The Bureau of Melodramatic Research),
Locația: Biroul Național de Statistică al Republicii Moldova
Adresa: str. Grenoble 106

27.08.2010
6 „ARCUL de TRIUMF" de Ghenadie POPESCU
Locația: Scuarul din fața Teatrului Național de Operă şi Balet
Adresa: Bd. Ştefan cel Mare, 152

22.09.2010 – **15.10.**2010
7 „Metrobunker" de Maxim KUZMENKO
Locația: Direcția Cultură al Municipiului Chişinău
Adresa: str. Bucureşti 68

7.09.2010 – **15.10.**2010
8 „Ромашка" de Tatiana FIODOROVA
Locația: Căminul de familişti (casa Păpuşoi)
Adresa: Arheolog Ion Casian-Suruceanu 29/2

10.09.2010 – **15.10.**2010
9 „Lecție practică de ecologie urbană pentru cei tineri"
de Ştefan TIRON şi Vadim ȚIGANAŞ
Locația: Traseul 1. Str.Mateevici - str.Bănulescu Bodoni - str.Hânceşti - str. Docuceaev
Traseul 2. Parcul Catedralei - Bd. Grigorie Vieru - Str. Kiev

22.09.2010 – **15.10.**2010
10 „Hotelul Subțire" de Mark VERLAN
Locația: Spațiu dintre două clădiri adiacente
Adresa: str. Şciusev – 77.

22.09.2010 – **15.01.**2011
11 „Panoramă din hotelul Cosmos" de Joanna RAJKOWSKA
Locația: Clădire administrativă în construcție
Adresa: Bd. Dimitrie Cantemir Nr.4

15.09.2010 – **15.10.**2010
12 „Memorial pentru o casă demolată" de Vladimir US (Proiect realizat in colaborare cu Lilia DRAGNEVA)
Locația: Casa urbană a familiei Teodosiu şi Vila familiei Tumarchin
Adresa: Bd. Ştefan cel Mare 160A/160B

15.09.2010 – **15.10.**2010
13 "(RE)Umplerea lacului - VALEA MORILOR " un proiect de Société Réaliste (Ferenc GROF şi Jean-Baptiste NAUDY)
Locația: Lacul Valea Morilor (intrarea din partea Universității de Stat)
Adresa: Lacul „Valea Morilor"

15.09.2010 – **10.01.**2011
14 "Terenul de joc din microraion" de Tilmann MEYER-FAJE
Locația: Interiorul unei curți din sectorul Botanica
Adresa: Bd. Dacia

#5 | Revista la PLIC | august 2010 | literatură, artă, atitudine | http://plic.oberliht.com

și pe de altă parte cu constituirea unei avangarde estetice ca practică politică, prin aceeași identificare excesivă cu statul. Totuși, în armonie cu doctrina pozitivistă, provenită atât din teoriile lui Karl Marx cât și din ideile iluministe ale contelui de Saint-Simon, atât primul președinte armean cât și artiștii din ACT le-au atribuit calitatea de agent artiștilor și intelectualilor care se puteau situa în avangarda progresului social. Aceștia erau caracterizați de un amestec curios de liberalism pozitiv și de individualism radical. Cele două proiecte – cel politic și cel al avangardelor estetice – cel mai probabil aveau în comun la origine pozitivismul, menținându-și convingerea că toate fenomenele sociale pot fi reduse la cunoștințe științifice. Acestea, la rândul lor, pot fi analizate și aplicate pentru a prevedea și a asigura progresul. Poate de aceea grupul ACT propovăduia auto-instrumentalizarea extremă, ceea ce, în contextul Armeniei Sovietice, se referea din punct de vedere istoric la rolul artiștilor în timpul regimului comunist ca parte utilă a unui etos transistoric mai cuprinzător. Dar se baza de asemenea pe noțiunea de individualism metodologic autosuficient și pe idealurile liberale al subiectului care se exprimă liber. Avem de-a face cu un hibrid unic, în care două proiecte de modernitate, proiectul sovietic declarat eșuat odată cu prăbușirea URSS, și liberalismul occidental, triumfător acum ca ideologie victorioasă, au ajuns să coexiste în mod sinergic în retorica grupului ACT (cu toate că la nivel rațional și conștient acesta se delimita de experiența sovietică). Eu sunt de părere că identificarea totală a statului cu sfera publică pe care am descris-o mai sus a fost o situație aparte în Armenia post-sovietică, și ea este cea care stă la baza acestui paradox. Astfel se explică paradoxul auto-instrumentalizării de bunăvoie a grupului ACT pentru discursurile statului simultan cu propovăduirea individualismului radical.

"Realitatea" ordonată și logică imaginată de către Ter-Petrossian în politică și de către grupul ACT în artă însemna o separare de dilemele omniprezente ale vieții de zi cu zi. Acest imaginar avea o funcție de "realitate" pentru grupul de artiști ai Armeniei independente și pentru primul ei președinte. Punctul culminant al acestui *realism imaginar* ciudat nu putea fi decât năruirea lui completă la confruntarea cu condițiile reale traumatice ale vieții de zi cu zi. Pate aceasta a fost și motivul dezintegrării grupului ACT în 1996 și al eșecului politicii lui Ter-Petrossian în același an, care a dus la demisia lui la începutul lui 1998; două procese separate, dar izbitor de asemănătoare. În timp ce grupul s-a destrămat în mare parte din cauză ca mulți dintre artiștii celui de-al doilea ACT n-au mai putut supraviețui în condițiile economice grele din Armenia și au trebuit să emigreze în Rusia,[17] Ter-Petrossian a trebuit să demisioneze din cauza prăpastiei de netrecut dintre propriile lui idealuri și sentimentele naționaliste "mitologice" din societate.

Atunci când un spațiu imaginar construit de artă și de politică și reafirmat ca real doar datorită pretenției retorice de a se opune la ceea ce este perceput drept "realitate" – sensurile mitologice și primordiale ale istoriei și națiunii –, acest "real" va sfârși prin a se dezintegra și a se prăbuși la confruntarea cu realitatea vieții de zic cu zi. În mod similar, atunci când estetica urmează traiectoria ideologică trasată de puterea politică, în mod sigur va avea parte de deziluzie și dezamăgire atunci când ideologia politică eșuează în practică. Nu mai urmează decât tăcere, iar tăcerea creează noi mituri. Armenakyan recunoaște acest lucru în interviu:

Dup ce a plecat Ter-Petrossian… o întreagă generație de artiști, scriitori și activiști s-au simțit înșelați... dar sufereau tocmai din cauză că se lăsaseră înșelați; iar din cauză că credeau [în politică], au început să se învinovățească singuri pentru ștergerea granițelor dintre artă și politică, dintre artă și viață. Și poate acesta a fost motivul pentru care mulți dintre ei, sau chiar toți, au abandonat activismul, orice fel de activism.[18]

Atunci, ce-ar putea oferi experiența ACT artei cu conștiință politică și cele participative din ziua de azi? Cum se poate evita cercul vicios de entuziasm artistic pentru participare și pentru afirmarea politicii de stat și totala deziluzie privind politica, urmată de izolare? Cred că o propunere de soluție poate fi căutată chiar în practica grupului ACT.

Funcționând în peisajul cultural și social specific mijlocului anilor '90 din Armenia, grupul ACT oferea un potențial solid pentru funcția artei în societate, prin încercarea de a apăra autonomia creativității într-o perioadă în care păstrarea acestei autonomii era misiunea cea mai grea. În mod paradoxal, deși la nivel retoric reclama un limbaj autonom al creativității, grupul a diluat limbajul esteticii din arta practicată cu limbajul politicii. Tocmai aici – între pretenția de autonomie pe de o parte, și auto-instrumentalizarea pentru o agendă politică pe de altă parte – se găsește posibilitatea existenței unei sfere publice post-sovietice în Armenia. Această autoidentificare totală și *seriozitatea metodologică* cu care relaționau cu statul și politicile lui au dus în ultimă instanță la un rezultat dramatic atunci când politica a eșuat. Cu toate acestea, s-ar putea argumenta că totala identificare a grupului ACT cu politica ar anula posibilitatea eșecului.

Eu susțin că specificitatea grupului ACT și imposibilitatea eșecului ar sta în strategia folosită, aceea de a pune semnul "egal" între operarea analitică și procedura adevărului pe de o parte, și politică pe de altă parte, în același mod în care Ter-Petrossian punea semnul "egal" între politică și "operarea filologică".[19] Alain Badiou, vorbind despre antropologul francez Sylvain Lazarus, susține că dacă am elibera atât gândirea, cât și politica de obiectele lor, și dacă am considera politica drept gândire, am putea regândi potențialul emancipator radical al primei. Badiou discută trei registre în care funcționează gândirea.[20] Primul este istoria, care ar fi "gândirea ca o relație a Statului". A doua este antropologia: " gândirea ca o relație a Realului"; și, în final, filosofia: " gândirea ca o relație a gândirii" – un subiect eliberat de obiectul său.

Referindu-se la concepția lui Lazarius despre antropologia numelui, conform căreia numele este mai mult o prescripție decât o descripție, Badiou susține că politica ca gândire nu poate fi definită. Ea se eliberează de timpul istoric, văzut ca o relație a Statului, și se localizează situațional, prin locuri, astfel încât atunci când locul dispare, configurația politică generală este desființată. De exemplu, bolșevismul dispare odată cu dezintegrarea sovietelor de către Lenin în 1917. Totuși, din moment ce numele este prescriptiv, este o posibilitate situată între trecut, prezent și viitor, în cadrul relației dintre ceea ce există și ceea ce poate exista, și astfel poate redeveni funcțional printr-o conjunctură diferită: "Acum, prescripția este un gând despre ceea ce poate fi cu privire la ceea ce este, iar prescripția este purtată de afirmațiile gândirii."[21] Prin urmare, numele este o singularitate a gândirii, care nu poate fi totalizată. Politica ca gândire nu are nevoie de obiect sau de referent; imediat ce apare un obiect ("cauza", "mișcarea"), aceasta devine o relație cu totalitatea, cu Unul, cu Statul. Referentul mută numele din "terenul omogen al multiplicităților" în toposul unic al Statului. Așadar, proiectul lui Badiou este de concepe o posibilitate pentru politică în lumea de după 1968 prin ferirea ei de cooptarea de către stat. Este posibil ca grupul ACT să fi relaționat cu politica ca gândire pură prin identificarea sa excesivă cu statul fără a avea un obiect sau un referent, și prin lipsa de distincție dintre a face politică și a gândi politică. Astfel, politica ca gândire le-a permis membrilor să existe în mod subiectiv ca singularități, și nu în mod obiectiv, în relație cu statul în care practica artistică însăși devine o practică politică, sau mai degrabă etatistă: acest semn de "egal", în mod paradoxal, implică o separare a politicii de stat și construcția unei sfere publice democratice.

Angela Harutyunyan.
Traducere din engleză: **Sorana Lupu**

Note:

1 Casarino, Cesare și Negri, Antonio. *In Praise of the Common*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

2 Fraser, Nancy. 1992. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy" în Habermas and the Public Sphere (Craig Calhoun, ed.). Cambridge, MA: MIT Press. 109-142.

3 Prin "avangardă politică" înțeleg statul nou-format și retorica sa progresistă. Termenul "avangardă estetică" se referă la mediul de artiști alternativi și de persoane care reacționau împotriva rămășițelor politicilor culturale sovietice.

4 David Kareyan, "Pure Creativity", *Garun*, vol. 8, 1994, p. 59.

5 Levon Ter-Petrossian, http://www.levonpresident.am/?catID=41&contID=90 (în limba armeană, traducerea autoarei), ultima vizită 08.09.2010.

6 În același discurs, Ter-Petrossian afirma: "Nu avem nimic de ascuns în fața poporului. Ideologia noastră se bazează pe valorile democrației liberale, ale economiei libere de piață și pe ocrotirea drepturilor la proprietate privată și la libera inițiativă. Credem că bunăstarea poporului și prosperitatea statului depind de aceste valori… Dar ne dăm seama că în afara drepturilor proprietarilor privați există și drepturile sociale ale oamenilor… Avem nevoie și de un partid socialist care să funcționeze în paralel cu partidul nostru, și care să apere cauza socială." Ter-Petrossian, ibid. (în limba armeană, traducerea autoarei)

7 Citat în Ex Voto, no. 1, in *Garoun*, 2.95, p. 1.

8 Evenimentul *Demonstrație de artă* a fost în general interpretat greșit de către artiștii, curatorii și criticii armeni, ca fiind cel mai bun exemplu de practică artistică publică angajată social. De pildă, curatorul Ruben Arevshatyan îl identifică drept proiect social. Arevshatyan, "Between Illusions and Reality", *Adieu Parajanov*, p. 5. Azatyan a fost unul din istoricii de artă care a argumentat că, în ultimă instanță, acțiunea privea arta în sensul ei formal. Vardan Azatyan, "Art Communities, Public Spaces and Collective Actions in Armenia" in *Art and Theory After Socialism*, eds. Mel Jordan and Malcolm Miles. Intellect Books: 2008, p. 46.

9 Vardan Azatyan, "Image-inings of Armenian Reality", serie de prelegeri publicate pe DVD. Utopiana: Yerevan, Armenia, 2008.

10 Armenakyan, interviu, 23.01.2008.

11 Christine Ter-Sargsyan, manuscris nepublicat, 1995, arhiva lui Hrach Armenakyan.

12 Ibid.

13 În textul în care acesta caracterizează fenomenul ACT ca fiind o situație post-artistică, Hrach Armenakyan, el însuși membru al grupului, susține că una din trăsăturile acestei noi paradigme artistice este demitizarea artei și a figurii artistului. Armenakyan, "Post-Art Condition: Logical Syntaxes", manuscris nepublicat, 1995, arhiva lui Hrach Armenakyan.

14 În celebrul său articol din 1997, "Pace au războiul?", scris cu doar două luni înainte de demisia din postul prezidențial, Ter-Petrossian încearcă să demonteze în mod rațional toate "miturile și enigmele" privind problemele de politică internă și externă pentru care era criticat de opozanți. Levon Ter-Petrossian, ibid (în limba armeană).

15 Vardan Azatyan, ibid.

16 Armenakyan, interviu, 23.01.2008.

17 Este revelator faptul că în vreme ce membrii grupului ACT care au emigrat în Rusia, Hrach Armenakyan, Arthur Vardanyan, Samvel Hovhannesian și Naira Aharonyan, au abandonat complet practica artistică, alții, precum David Kareyan, Vahram Aghasyan și Diana Hakobian, au abandonat în mare parte în practica lor orice pretenție la participarea publică. Narek Avetissian a fost singurul care a continuat cel mai dogmatic discursul pseudo-științific și tehnologic al grupului, adăugându-i o retorică futuristă până la începutul anilor 2000.

18 Armenakyan, interviu, 23.01.2008.

19 Îi mulțumesc lui Vardan Azatyan pentru că mi-a atras atenția către această strategie și pentru că mi-a sugerat să iau în calcul lucrarea lui Alan Badiou, *Metapolitics*.

20 Badiou, Allan, *Metapolitics*. Verso, London. New York, 2005, p. 36.

21 Ibid.

12

15.09.2010 – 15.10.2010

Memorial pentru o casă demolată

(Proiect realizat în colaborare cu Lilia DRAGNEVA)

Lucrarea vizează Casa urbană a familiei Teodosiu și Vila familiei Tumarchin (amplasate cândva pe bulevardul Ștefan cel Mare 160A/160B și actualmente demolate) și își propune drept scop restabilirea în plan vizual a planului acestor monumente de arhitectură de valoare locală.
Prin această lucrare se dorește a se pune în evidență lipsa de interes față de patrimoniului arhitectural din Chișinău, ceea ce a rezultat în distrugeri active (prin demolări) și pasive (din neglijența și pasivitatea autorităților publice ce nu au știut să întreprindă la timpul cuvenit măsurile necesare protecției acestor monumente) în urma cărora multe monumente de importanță locală și națională au dispărut pentru totdeauna.
Planul vilei urbane a familiei Tumarchin (Bd. Ștefan cel Mare 160A) urmează a fi reprodus pe același loc unde cândva s-a aflat această vilă printr-o plantație de flori ce va contura limitele propriu-zise ale planului clădirii la o scară reală. Lucrarea urmează a fi amplasată ca intervenție temporară la adresa Bd. Ștefan cel Mare 160A.

Vladimir US – născut în 1980, stabilit la Chișinău. Absolvește Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Moldova, Facultatea Arte Plastice (1998 – 2003), Colegiului Invizibil Moldova, laboratorul (2001 – 2003), Universitatea de Arte din Belgrad, Masterat în Managementul Culturii și Politici Culturale în Balcani, Serbia și Muntenegru 2005 – 2006 și Ecole du Magasin, Program Internațional de Studii Curatoriale, Grenoble, Franța (2004 – 2005).
Participă la expoziții de grup și personale, tabere și simpozioane din: Chișinău, Tighina, Dubăsari, Râbnița, Bălți, Văsieni, Măcărești, Hîrtopul Mare, Stejăriș, Bahmut, Tăpova (Moldova), Iași, București, Bacău, Humor, Oradea (România), Kiev (Ucraina), Istanbul (Turcia), Pierias (Grecia), Roma (Italia), Varșovia (Polonia), Lyon, Strasbourg, Cerilly (Franța), Ljubljana (Slovenia), Vilnius (Lituania), Trondheim (Norvegia), Berlin, Regensburg (Germania), Novi Sad (Muntenegru), Erevan (Armenia). Membru fondator și președinte al Asociației Tinerilor Plasticieni din Moldova Oberliht (2000 – 2007). Începând cu 2000 organizează expoziții și proiecte de artă contemporană la Chișinău, Tighina, Dubăsari, Râbnița, Bălți, Butuceni, Măcărești (regiunea transnistreană/Moldova; Roma (Italia) – proiect de schimb organizat în colaborare cu Centrul Internațional Amici Scuola din Roma și în orașele Grenoble și Die (Franța) în cadrul Sesiunii a 15-a a Școlii Magasin.

Perioada: **Mai 2010 – Ianuarie 2011**
Locația: **Chișinău, Republica Moldova**

Organizatorul proiectului: **KSAK** - Centrul pentru Arta Contemporană, Chișinău (www.art.md)

Parteneri: **Asociația E-cart.ro**, România(www.e-cart.ro), **MEEM- Rael Artel Gallery: Non-Profit Project**, Estonia (www.publicpreparation.org)

Participanți:

Rael ARTEL - curator (EST), **Pavel BRĂILA** - artist vizual (MD), **Ana DZOKIC** și **Marc NEELEN**, [STEALTH.unlimited] (NL), **Octavian EȘANU** – artist, teoretician, curator (US/MD), **Tatiana FIODOROVA** - artist vizual (MD), **Ferenc GRÓF** &**Jean-Baptiste NAUDY** (Societe Realiste) - artiști vizuali (FR/HU), **Catalin GHEORGHE** - teoretician, curator (RO), **Angela HARUTUNEAN**- teoretician, curator (EG/AM), **Augustin IOAN** – arhitect, profesor (RO), **Susanne KRIEMANN** - artist vizual (NL), **Indre KLIMAITE** – artist vizual, **Amsterdam** (NL), **Flo KAȘEARU** – artist vizual (EST), **Maxim KUSMENKO** - artist vizual (MD), **Ana MARIAN** - istorician de artă (MD), **Tamara NESTEROVA** – teoretician, arhitect (MD), **Dumitru OBOROC** - artist visual (RO), **Kaja PAWELEK**- curator (PL), **Alina POPA**&**Irina GHEORGHE** (Biroul de Cercetări Melodramatice)– artiști vizuali (RO), **Virgil PÂSLARIUC** – istorician (MD), **Danilo PRNJAT** – artist vizual (SP), **Ghenadie POPESCU** - artist vizual (MD), **Joanna RAJKOWSKA** – artist vizual (PL), **Rena RAEDLE**&**Vladan JEREMIC**, curatori, activiști sociali (SP), **Angela SERINO** – curator, art manager (NL), **Klaus SCHAFLER** - artist vizual (AU), **Tilmann MEYER-FAJE** - artist vizual (NL), **Ovidiu TICHINDELEANU** – teoretician, scriitor (RO/MD), **Ștefan TIRON** - artist vizual, curator (RO), **Vadim ȚIGĂNAȘ** - artist vizual (MD), **Nomeda URBONAS** - artist vizual (LT), **Vladimir US** – artiust vizual, curator (MD), **Raluca VOINEA**, curator, teoretician (RO), **Mark VERLAN** - artist vizual (MD)

Curator: **Ștefan RUSU**

CHIȘINĂU- Artă, Cercetare în Sfera Publică – este o platformă transdisciplinară care va studia legăturile dintre simbolurile politice și culturale și propagandă, și impactul lor asupra mediului urban, interferența dintre narațiunile personale și ideologiile și discursurile culturale importate în relație cu sfera publică. Scopul proiectului este de a explora discursurile instituționale și politice dominante care au modelat peisajul urban al orașului Chișinău pe parcursul istoriei sale recente.

Componentele proiectului – seminarul teoretic, ateliere practice, conferință interdisciplinară și prezentarea finală a proiectelor – vor analiza în profunzime schimbările recente ce au modelat mediul social și cultural în cei 20 de ani de după căderea Zidului Berlinului și demontarea sistemului socialist. La nivel de politici regionale, proiectul va fi o ocazie de schimb cultural și cooperare între practicanți din arta contemporană și experți din diverse domenii (arhitecți, istoricieni, designeri, sociologi, culturologi) și între țări din Balcani și din jurul Mării Baltice. Participanții la proiect vor discuta diferențele culturale din trecut și realitățile prezentului, și vor prezenta artiștilor, lucrătorilor culturali și publicului larg propria problematică. La proiect sunt invitați participanți din țări balcanice (România, Serbia, Macedonia) și baltice (Lituania și Estonia), precum și din alte țări din UE (Germania, Franța, Polonia, Austria, Olanda) care au trecut sau trec prin procese și fenomene sociale și culturale asemănătoare.

Partenerii proiectului în Moldova: Alianța Franceză din Moldova, Institutul Goethe/București, Centrul Cultural German ACCENTE/Chișinău, Institutul Polonez/București, Forumul Cultural Austriac/București, Catedra UNESCO de Studii Sud-Est Europene în cadrul Facultății de Istorie a Universității de Stat din Moldova, Muzeul Național de Istorie și Arheologie, , Ministerul Federal al Educației, Artelor și Culturii din Austria.

Parteneri Media: Public Media Group SRL, Revista la Plic, Radio Europa Libera, Publica TV.

CHIȘINĂU- Artă, Cercetare în Sfera Publică este produs cu suportul financiar al Allianz Kulturstiftung/Germania, Fundației ERSTE/Austria, Fundației Mondriaan/Amsterdam, Alianței Franceze din Moldova, Institutului Goethe/București prin Centrul Cultural German ACCENTE/Chișinău, Institutului Polonez/București, Forumului Cultural Austriac/București, Direcția de Cultură a Primăriei Municipiului Chișinău.

Insert proiect: CHIȘINĂU. Artă, cercetare în sfera publică
Machetare: **Andrei Ichim**
Editor: **Ștefan Rusu** – Project Manager/Curator
Traduceri: **Sorana Lupu**

Date despre proiect:
[KSA:K] - Centrul pentru Artă Contemporană, Chișinău
Str. Mitropolit G. Bănulescu-Bodoni 5, ap. 2,
Postcode-2012, Chișinău
Tel. 23 72 72
www.art.md