

Despre distrugere. Puterea omului de a cheltui întreg pământul.

Această lucrare este o încercare de a concentra intertextual câteva teme pe care le-am cercetat în studiul meu - munca, producția, distrugerea, sacrificiul - configurând deopotrivă un fir conceptual către trei intervenții artistice la care am lucrat în această perioadă alături de Mona Vătămanu.

„La ce privim și, mai ales, ce vedem când ne uităm la o pictură precum „Grivița ’33“, a lui Gavril Miklossy?” se întreabă sociologul Florin Poenaru. Am imaginat împreună cu Mona Vătămanu și Florin Poenaru un eseu filmic ce asociază discursiv o serie de ipoteze plecând de la una din variantele compoziției lui Gavril Miklossy, cea care se află în colecția Muzeului Național al Țăranului Român. Această instanțiere a evenimentelor din 1933 se constituie într-un motiv de la care Florin Poenaru pornește pentru a studia structura ideologică reflectată de imaginea respectivă și pentru a reconstitui și analiza momente și interpretări antinomice, istorii paralele ce o însoțesc și o redefinesc în timp. În 1952, Gavril Miklossy a realizat pictura „Grivița 1933“, de fapt o serie de picturi ce aveau rolul de a ilustra protestul muncitorilor ceferiști, perceput două decade mai târziu ca un eveniment fondator de către propaganda Partidului Comunist. Pictura era menită să întruchipeze romantismul revoluționar propus de realismul socialist ce afirma educarea, emanciparea maselor prin mijloacele reprezentării realiste și a devenit o imagine simbol a luptei proletariatului, ușor reproductibilă ca ilustrație în manualele școlare și în diverse alte medii ce puteau servi în mod partizan propagandei partidului și statului comunist.

Eșecul transformărilor sociale imaginate de proiectul construcției unei utopii comuniste, a fost urmat după 1989, subliniază Florin Poenaru în film, de un proces constant de demantelare a clasei sociale a muncitorilor și de distrugerea părții economiei ce ținea de producția industrială socialistă, destine a milioane de oameni fiind prinse în aceste redirecționări, corectări, contrapuneri succesive de straturi ale istoriei. Încheierea acestei „devieri de la firul modernității vestice”¹ a făcut posibilă o nouă acumulare primitivă de capital în fostul bloc estic, acesta reintrând sub semnul a ceea ce Mark Fischer definește ca „realism capitalist“, un „sentiment omniprezent de extenuare, de sterilitate culturală și politică”² Spre deosebire de subiecții statului muncitorilor evocat de Poenaru în eseu

¹ Ovidiu Țichindeleanu în „Copacul lui Gagarin“, Mona Vătămanu și Florin Tudor, film, 22’50”, 2016

² Mark Fischer, *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Zero Books, 2009, p. 7.

filmic muncitorul contemporan este conturat de Fisher asemenea unui acționar, fiind obligat să își schimbe profilul și abilitățile periodic pentru a interpreta diverse roluri, tipuri de muncă, pe termen scurt, fără să aibă posibilitatea să își plănuiască viitorul, parte din contribuțiile sale pentru pensie fiind angrenate în piața de capital, iar această situație de dezintegrare a unor tipare de muncă se datorează parțial și dorinței muncitorilor de a nu își petrece decade întregi din viață în aceeași rutină, închiși în fabrică. Astfel, „Viața și munca devin inseparabile“ iar capitalul colonizează inclusiv visele, inconștientul, „timpul încetează să mai fie liniar“ devenind fragmentat, discontinuu.³ Dar viața și munca pot fi concepute ca inseparabile?

Munca este definită de Hannah Arendt în sensul satisfacerii unei necesități ce servește vital procesele biologice ale corpului omenesc, iar obiectele produse prin muncă pentru susținerea procesului vieții sunt destinate să fie cele mai puțin durabile, ele reîntorcându-se fie prin „absorbția în procesul vieții animalului uman“, fie „prin deteriorare - în procesul natural ce le-a furnizat“.⁴ Lucrurile folositoare vieții omului pot fi consumate prin întrebuințare sau pot pieri de la sine la fel de repede, pentru a se reîntoarce în realitatea naturală, integrându-se mișcării ciclice a naturii și a organismelor vii. Potrivit celor scrise de Hannah Arendt, procesul biologic al vieții face parte din mișcarea ciclică a naturii, iar munca ce susține acest proces îi este aservită și se mișcă întotdeauna în același cerc prescris de acesta, spre deosebire de lucru, care are mai degrabă un caracter liniar și ia sfârșit atunci când obiectul este finalizat și adăugat lumii obiectelor. Georges Bataille, în „Legile economiei generale“ demonstrează faptul că, în principiu, un organism dispune de resurse de energie mai mari decât necesită procesul de susținere a vieții, iar acest excedent justifică existența unor „funcții precum creșterea și reproducerea“.⁵ Presiunea procesului vieții și excedentul de energie adăugat prin activitatea și tehnologia umană forțează mai departe omul „a fi apt să consume intens, luxos“, atunci când creșterea atinge limite extreme, scrie Bataille.

Hannah Arendt operează această distincție muncă /lucru și reformulează critic modul în care munca era definită de Marx drept „metabolismul omului cu natura“, acesta descriind procesul prin care „materialul naturii“ este „adaptat nevoilor omului prin schimbare de formă“ și apoi consumat, cele

³ Ibidem, „Work and life become inseparable. Capital follows you when you dream. Time ceases to be linear, becomes chaotic, broken down into punctiform divisions.“, p. 34.

⁴ Hannah Arendt, *Condiția umană*, Idea Design & Print, Cluj, 2007, p. 82.

⁵ Georges Bataille, *Partea Blestemată*, editura ART, 2008. *La Part maudite précédé par La Notion de dépense*, Les Editions de minuit, Paris, 1949. p. 60.

două momente fiind asimilate celor două faze ale ciclului perpetuu al vieții organice. Lucrul nu corespunde acestei folosiri naturale a materialului naturii, ci imaginează, construiește o lume de obiecte de care omul se poate folosi un timp mai îndelungat și care transcende viața individuală.⁶ Epoca modernă, observa Arendt, nu a produs o teorie în care conceptele *animal laborans* și *homo faber* să fie diferite, „munca trupului nostru și lucrul mâinilor noastre“⁷ fiind înlocuite cu alte categorii distincte, munca productivă și munca neproductivă, lucrul calificat și cel necalificat, munca fizică și cea intelectuală. Valoarea de întrebuințare⁸ asociată produsului muncii presupune acest act devorator de distrugere asupra materiei, act de metabolizare a naturii prin muncă, iar în cazul lucrului, procesele asociate de distrugere cresc în intensitate. Durabilitatea este cea care determină durata de întrebuințare a obiectelor, relația cu timpul de utilizare, dar și perioada ce le desparte de reîntoarcerea în natură ca materie, obiectele presupunând un „consum mai lent“ față de bunurile de consum, având o independență mai mare față de „organismul viu care le consumă“⁹

Ce înseamnă lucru steril, neproductiv? Pictura „Spărgătorii de piatră“ realizată de Gustave Courbet în 1849 ne înfățișează doi muncitori spărgând pietre pentru fundația unui drum în construcție. Spărgătorii de piatră sunt reprezentați într-un peisaj auster, înconjurați de materie fărâmată, fiind una cu această materie pe care o distrug și o preschimbă în material în ritmul mecanic al muncii lor. Marmita de supă (pauza de prânz), lingura (foamea, condiționarea) și o sapă aruncată la marginea drumului întregesc inventarul obiectelor pe care le posedă, iar cei doi privesc în jos absorbiți de procesul repetitiv al muncii, damnați generație după generație în a-și reproduce puterea de muncă. Orizontul, elementul simbolic, cel spre care nu privesc muncitorii, este obturat de umbra unui deal, un element negativ, este ca și cum muncitorii ar trebui să spargă întreaga umbră din fața lor pentru a

⁶ Hannah Arendt, *Condiția umană*, Idea Design & Print, Cluj, 2007, Arendt subliniază caracterul diferit al muncii față de cel al lucrului – definiția timpurie a omului ca *animal laborans* la Marx „oamenii încep să se distingă de animale atunci când încep să își producă mijloacele de subzistență“ (*Deutsche Ideologie*, p.1), iar mai departe găsim în notele de subsol un alt citat din Marx „La capătul fiecărui proces de muncă, obținem un rezultat care, în imaginația muncitorului, exista deja dintru început“ ce o face să clarifice că „este limpede că Marx nu mai vorbește despre muncă, ci despre lucru“, p. 85.

⁷ „Munca trupului nostru și lucrul mâinilor noastre“ apare menționată ca și titlu pentru un subcapitol la p. 69, în note fiind menționată sursa: Locke, *Second treatise of Civil Government*, secțiunea 26, apud Arendt, Hannah. *Condiția umană*. Idea Design & Print, Cluj, 2007, p. 74.

⁸ K. Marx și F. Engels. *Opere*, vol. 23, Editura Politică, București, 1966, p. 57, apud Georg Lukacs, *Ontologia existenței sociale*, Editura Politică, București, 1975, p. 174: „În calitate de creatoare de valori de întrebuințare, de muncă utilă, munca este deci o condiție de existență a omului independentă de orice formă socială, o necesitate naturală eternă, care mijlocește schimbul de substanțe dintre om și natură, adică însăși viața omului.“

⁹ Hannah Arendt, *Condiția umană*, Idea Design & Print, Cluj, 2007, p. 116.

putea spera că își vor construi, imagina o altă viață (cerul din colțul compoziției), ceea ce este evident imposibil. Pentru Proudhon „Spărgătorii de piatră“ reprezintă o „ironie adresată civilizației industriale“ dominată de mașini, un comentariu sarcastic despre puterea de a inventa și făuri mașini care, oricât ar fi de „complicate sau delicate“, sunt incapabile să izbăvească omul de „muncile cele mai grosiere, penibile, cele mai respingătoare, apanajul etern al mizeriei“. „Cine este servitorul mașinilor?“ se întreabă Proudhon: „omul șerb“, sclav al „industrialismului modern“. Pentru că în situația în care „am inventa o mașină de spart pietre“, vor fi necesare alte mașini care să îi continue lucrul într-o mișcare perpetuă, omul fiind înlănțuit într-o servitute infinită și, cu cât „multiplicăm mașinismul“, „mizeria fizică, intelectuală și morală a sclavilor noștri“ devine mai necesară și funcția lor mai servilă.

În cartea sa *Crowds and Power*¹⁰ Elias Canetti tratează asemănarea dintre capitalism și socialism remarcând că independent de sistemul politic, în speță „dacă marfa este produsă pentru a fi vândută“ sau „pentru a fi împărțită“ echitabil, ceea ce nu este chestionat este „procesul de producție“ și nu numai că nu este interogat, pus în discuție, ci este „venerat“. Oamenii privesc producția ca pe ceva sacru; „de unde vine această venerație?“ se întreabă Canetti, iar răspunsul său este succesul haitei în istoria omului, a grupului ce se dedică găsirii și multiplicării resurselor (*the increase pack*). Această haită „*increase pack*“ s-a transformat în timp în „mulțimile“ de acum, în cei care produc din ce în ce mai multe bunuri, fără deosebire între caracterul animat (plante, animale) sau inanimat al obiectelor produse. Fiecare „fabrică servește aceluiași cult“, am putea specula mai departe că băncile, prin multiplicarea fracțională, de asemenea produc neîncetat masă monetară prin îndatorare, dar ceea ce era nou pentru Canetti era accelerarea procesului producției. Spectrul omniprezenței posibilității producției a pierdut contactul cu optimismul haitei, al cetei inițiale când creșterea mijloacelor de producție era în strânsă legătură cu creșterea numărului de membri ai haitei. Ideea că „proletariatul și producția ar trebui să crească împreună“¹¹ a fost înlocuită de muncitorul redundant, de realitatea precariatului și de acumularea de lucruri produse automatizat. Ceea ce se multiplică acum sunt obiecte în principal iar dependența omului de acestea se amplifică, „omul găsește utilizare pentru noi și noi obiecte și prin ele descoperă noi nevoi“¹²; cuvintele lui

¹⁰ Elias Canetti, *Crowds and Power*, titlul original *Masse und Macht*, 1984, Farrar, Straus and Giroux [1960], p. 192.

¹¹ Ibidem, „Proletariat and production should grow together“, p. 193.

¹² Ibidem, p. 194.

Canetti amintesc aici de relația om-sclav-mașină – la Proudhon, dar din perspectiva consumatorului înrobite de produsul lucrului.

Problematika opririi producției, a muncii înțeleasă ca boală, a ideii de a nu fi productiv o găsim în practica artistică a artistului conceptual Mladen Stilinović. Acesta, în seria de fotografii „Artist at Work“, 1978, serie ce îi documentează somnul, sintetizează nevoia de a se dezarticula de la modul de existență al artistului productiv, insultând anarhist munca, anti-acțiunea propusă de el adresându-se radical condiției artistului estic și implicit condiției artistului în general, un posibil rol asumat de el fiind acela de a irosi obligația de a fi productiv și de a se înscrie în sensul sacru al economiei. „Lenea“ lui Mladen Stilinović infestază și insultă în orice sistem politic. Seria de fotografii „Artist at Work“ a circulat intens, fiind expusă în numeroase expoziții și proiecte internaționale în ultima decadă, inclusiv la cea de a 57-a ediție a Bienalei de la Veneția, Viva Arte Viva din 2017, dar caracterul anarhist, nihilist al demersului lui Mladen Stilinović a rezistat oricărei investiții ulterioare în sens productiv economic, imaginea lui Mladen dormind a dobândit astfel atributele unei apariții ce ne bântuie parcă dintr-un univers îndepărtat, inaccesibil, apariție dorită, chemată, invocată de o societate în care timpul operează cosubstanțial producției.

Ce rămâne din iluzia puterii omului (antropocen?) de a cheltui întreg pământul și de a-l transforma în material pentru lucrul mâinilor sale? Această promisiune prometeică de stăpânire a lumii (Günther Anders) se poate spune că este reliefată de un „proces de distrugere creativă“ descris de Joseph Schumpeter astfel: „istoria aparatului productiv al unei ferme tipice, de la începutul raționalizării rotației culturilor, alternarea aratului și a fertilizării, până la procesul mecanizat din zilele noastre - dacă o conectăm cu tehnologiile ascensoarelor și căilor ferate - este o istorie a revoluțiilor. La fel este și istoria aparatului productiv al industriei de fier și oțel, de la cuptorul cu cărbuni până la tipul de furnal din zilele noastre sau istoria aparatului de producere a energiei de la roata de apă până la centrala electrică modernă, sau istoria transportului de la poștalion la avion. Deschiderea de noi piețe, internaționale sau interne, precum și dezvoltarea organizațională de la atelierul mesteșugarului și fabrică, la astfel de concerne precum US Steel ilustrează același proces de mutație industrială - dacă îmi este permis acest termen biologic - care revoluționează neîncetat structura economică pornind din interior, neîncetat distrugând-o pe cea veche, creând fără încetare o nouă structură. Acest proces de Distrugere Creativă este trăsătura esențială a

capitalismului. Este ceea ce constituie capitalismul¹³ și ceea ce, în mod extins, suprascie structurile economice (indiferent de natura ideologiilor).

Având ca temă sacrificiul, eseu filmic „Focul este întotdeauna același“ este o reluare, finalizare a unui proiect la care am început să lucrez din 2012 împreună cu Mona Vătămanu. Filmul își propune să asambleze într-un montaj video materiale filmate ce documentează proteste, revolte populare, demonstrații desfășurate de-a lungul ultimelor trei decade. Există în practica noastră o zonă de cercetare în care urmărim documentarea și reprezentarea acțiunilor colective, a protestelor și acțiunilor politice - seria de picturi „Întâlnire cu istoria“, începută în 2007, interoghează posibilitatea înfățișării realiste a momentelor de protest social, de neliniște, de irupere socială. Seria de picturi se înscrie, pentru noi, în ceea ce istoria artei conturează sub numele de artă politică, realism social, iar în această privință, decizia de a asambla filmic materialele documentare reprezintă o încercare de a continua și extinde ceea ce se contura prin mijloacele picturii într-un jurnal al realității, un soi de comentariu al istoriei recente prin intermediul imaginii. Această variantă a filmului, editată în vara anului 2019, este structurată plecând de la o referință la textul lui Elias Canetti „Crowd Symbols“ din cartea *Crowds and Power*¹⁴, în care acesta identifică în spiritul colectiv al unei mulțimi de oameni ceva din caracterul contagios, distructiv dar și transcendent al focului. Această construcție asociativă mulțime /foc din textul lui Canetti se metamorfozează prin succesiunea de cadre, secvențe prin juxtapunerile de imagine /text în corpurile demonstrațiilor din textul lui Judith Butler, „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“ care apar, se arată în spațiul public și performează politic ceva ce nu este și nu poate fi codificat de lege, corpuri care, prin apariția lor împreună în public, redefinesc faptul de a fi împreună, solidar, iar imaginea stăruinței acestora vorbește.

¹³ Joseph Schumpeter, *The Process of Creative Destruction, Capitalism, Socialism and Democracy*, Routledge, Abingdon, 2006 (first published in 1942), p.83 - „the history of the productive apparatus of a typical farm, from the beginnings of the rationalization of crop rotation, plowing and fattening to the mechanized thing of today - linking up with elevators and railroads - is a history of revolutions. So is the history of the productive apparatus of the iron and steel industry from the charcoal furnace to our own type of furnace, or the history of the apparatus of power production from the overshot water wheel to the modern power plant, or the history of transportation from the mail coach to the airplane. The opening up of new markets, foreign or domestic, and the organizational development from the craft shop and factory to such concerns as U.S. Steel illustrate the same process of industrial mutation - if I may use that biological term - that incessantly revolutionizes the economic structure *from within*, incessantly destroying the old one, incessantly creating a new one. This process of Creative Destruction is the essential fact about capitalism. It is what capitalism consists in and what every capitalist concern has got to live in.“

¹⁴ Elias Canetti, *Crowds and Power*, titlul original *Masse und Macht*, 1984, Farrar, Straus and Giroux [1960], p. 75.

Această nouă variantă a eseului filmic a fost posibilă datorită conversației extinse pe care am avut-o cu Mona Vătămanu, Anca Rujoiu și Maria Lind (Maria ne-a sugerat direcția de cercetare ce urmărește conceptul de „eros effect“ în relație cu actele de protest politic, concept formulat de Kathleen Cleaver și George Katsiaficas în eseu „The Global Imagination of 1968“ ce relua referințele studiului „Eros and Civilization“, analiza celor două instincte primare - Eros și Thanatos întreprinsă de Herbert Marcuse)¹⁵ și, de asemenea, în urma dialogului cu Florin Poenaru și a recomandării acestuia de a citi textul lui Judith Butler. Pentru lectura asamblajului final al fragmentelor de text am colaborat cu artista Celine Condorelli. Părțile de text introduse în film sunt fragmente din: *Esquisse d'une théorie générale de la magie* de Marcel Mauss (1902-1903), *Crowds and Power* de Elias Canetti (1960), *Psychology of Crowds* de Gustave Le Bon (1896), „The Global Imagination of 1968“ de Kathleen Cleaver și George Katsiaficas (2018), „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“ de Judith Butler (2011). Capitolul ce se referă la actul sacrificiului reprezintă o încercare de a contextualiza și dezvolta problematica propusă de eseu filmic.

În dimineața zilei de 14 aprilie 2018, activistul climatic David Buckel s-a sacrificat, prin imolare, în parcul Prospekt Park din Brooklin, New York, folosind benzină, ca protest față de „răul“ continuu provocat de poluarea ce devastează Pământul. E-mailul trimis de Buckel agențiilor de presă cu puțin timp înainte de a se sinucide arată faptul că moartea sa constituie o declarație politică ce încearcă să dea glas Pământului în speranța că gestul său, metaforă a distrugerii planetei, va inspira mai departe acțiuni extinse de protest.

Prin actul radical al autoimolării cel ce se sacrifică autoconsumându-se în foc își dăruiește prin această autoconsumare viața împiedicând, negând instrumentalizarea sa continuată, ca obiect al unei ideologii impuse de o putere ce îl indexează ca aparținător. Darul său este un act de autonomie radicală care întrerupe consumarea individuală în angrenajul social, rupe unitatea, conformarea apolitică și introduce actul nesupunerii. Acest act disrupe căile de informare și control ale puterii și introduce, stabilește un alt tip de relație socială, asimilabilă unei aneconomii a darului; darul (în interpretarea lui Bataille) are sensul unei depășiri radicale a condiției subiectului, însă subiectul își apropiază această depășire, „subiectul se îmbogățește din disprețul față de bogăție“.¹⁶ Iar acest dar

¹⁵ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization / A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, 1974, p. 26-27.

¹⁶ Peter Szendy, *Ecologie et économie générale*, 2014, p. 11. <https://osmilnombresdegaia.files.wordpress.com/2014/11/peter-szendy.pdf> interpretarea autorul trimite în textul său la Georges Bataille, *La Limite de l'utile*, 1939 și *La Part maudite*, 1949.

fără limite se cuvine returnat, înapoiat (o irosire reînnoită față de darul inițial) de către comunitatea de care aparține cel ce se sacrifică. Darul vieții restabilește un alt tip de schimb, în afara principiilor economiei moderne, ce își găsește o analogie în tema arhaică a *potlatch*-ului: „Distrugerea în cadrul unor sacrificii are scopul precis de a fi acea donație care, în mod necesar, va fi înapoiată. Toate formele de *potlatch* din nord-vestul american și nord-estul asiatic cunosc această temă a distrugerii.”¹⁷ Părăsind statutul de marfă, prin această negare, cheltuire absolută (Bataille), cel ce se sacrifică creează potențialitatea pentru comunitatea de care aparține de a-și declara, formula autonomia, suveranitatea și de a acționa politic. Jean Baudrillard subliniază importanța ideii de „contra-dar” în cadrul unui proces simbolic de schimb, moartea fiind un exces maxim, însă nu în sensul unui „extaz individual”, ci „întotdeauna ca principiu maxim de schimb social.”¹⁸

Achille Mbembe invocă în eseul său „Necropolitics” analiza conceptului de „cheltuire absolută” *absolute expenditure* imaginat de Georges Bataille în relație cu „domeniul suveranității”, „al vieții dincolo de utilitate”. Mbembe consideră că experiențele distrugerii umane sugerează posibilitatea unei alte citiri a conceptelor de subiect, suveranitate, politică, în afara „discursului filozofic al modernității”, în locul „rațiunii ca adevăr al subiectului” sunt introduse alte noțiuni „mai puțin abstracte, mai tactile” - viața și moartea.¹⁹ Textul său trimite la analiza lui Hegel asupra relației dintre moarte și devenire-subiect, problemă reluată de Georges Bataille (între 1933-39 acesta a participat în Paris la cursurile lui Alexander Kojève, „Introduction à la Lecture de Hegel: Leçons sur la Phénoménologie de l’Esprit”)²⁰. Pentru Bataille prezența omului în natură prin „anomia unui eu personal pur” poate fi asemuită unui „întuneric în lumină”,²¹ omul neagă natura prin „efortul de a o reduce la propriile nevoi” dar, în același timp, se regăsește expus propriei negativități în acest proces, animalul, „ființa naturală” ce constituie subiectul uman fiind, astfel, înfrânt.²² Achille Mbembe sintetizează modul în care structurează Georges Bataille relația moarte /cheltuire absolută;

¹⁷ Marcel Mauss. *Eseu despre dar*, Institutul European Iași, 1993, p. 61.

¹⁸ Jean Baudrillard. *When Bataille Attacked the Metaphysical principle of Economy*, http://www.scapegoatjournal.org/docs/05/SG_Excess_044-049_F_Baudrillard.pdf

¹⁹ Achille Mbembe, *Necropolitics*, 2018, p. 14, <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-pdf/15/1/11/510260/pc15.1-02mbembe.pdf>:

²⁰ Phillipe Sollers, *Bataille lecteur de Hegel (et de Kojève)*, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1681>; Alexandre Kojève, *Introducere în lectura lui Hegel*, Colecția Angelus Novus, Editura Tact, 2018.

²¹ Ibidem, p. 13.

²² Achille Mbembe, *Necropolitics*, 2018, p. 14, <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-pdf/15/1/11/510260/pc15.1-02mbembe.pdf>:

„Viața dincolo de utilitate, spune Bataille, este domeniul suveranității. Moartea este, prin urmare, punctul în care distrugerea, suprimarea și sacrificiul constituie o irosire atât de ireversibilă și radicală - o irosire fără rezerve - încât nu mai poate fi determinată ca negativitate. Prin urmare, moartea este însuși principiul excesului - o anti-economie.”²³ Pentru cei ce sunt martori contemporani ai acțiunii radicale întreprinse de cel ce se sacrifică, actul său devine un act fondator de recâștigare a suveranității unei comunități umane și a potențialităților de a transgresa limitele existente.

Filmul „Tsukiji”²⁴ al artistului conceptual american Allan Sekula înfățișează operațiunile pieței de pește din Tokio, cristalizând alegoric, prin caracterul mașinic, serial al transformării peștilor și vietăților marine în marfă, capturarea și valorificarea vieții de către curgerea capitalului. Una din secvențele filmului²⁵ se focalizează asupra mâinilor unui muncitor ce decapitează și eviscerează cu mișcări mecanice peștii, folosind un cuțit, iar unul dintre peștii decapitați, capul său proaspăt depozitat de trup, însuflețit de reflexul de a căuta viața, încearcă să deschidă gura pentru a inspira, parcă pentru a înghiți lumea, aceasta se deschide și închide în convulsii repetate pentru a ingera exteriorul în noua interioritate exterioară a trupului său inexistent; peștele înghite lumea și odată cu ea tenebrele corpului său lume în care ne aflăm și noi.²⁶ Un corplume în care producția, o excrescență prostetică a vieții destinată a stăpâni teama de neantul morții se substituie acesteia, „relația dintre viață și producție“, „pe care cea din urmă o degradează în realitate într-o înfățișare efemeră a celei dintâi“, scrie Theodor Adorno, „este complet absurdă“, viața se pierde în abisul

²³ Ibidem, p. 15: „Life beyond utility, says Bataille, is the domain of sovereignty. This being the case, death is therefore the point at which destruction, suppression, and sacrifice constitute so irreversible and radical an expenditure—an expenditure without reserve—that they can no longer be determined as negativity. Death is therefore the very principle of excess—an anti-economy.”

²⁴ fragment din „Tsukiji“ de Allan Sekula, 2001: https://www.youtube.com/watch?v=c1jI2H_xTqQ

²⁵ Allan Sekula, *Performance Under Working Conditions*, Generali Foundation, Hate Cantz, 2003, p. 213.

²⁶ Guy Bret, *Lygia Clark: Six Cellules*, Lygia Clark, Réunion des Musées Nationaux, Paris; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; MAC - galeries contemporaines des Musées de Marseille; Fundação de Serralves, Porto; Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1998: p.17. O experiență similară a unui „eu exterior“ prin intermediul căruia se produce un nou „eu interior“ este invocată și de psihanalista Suely Rolnik care a actat în performanceul Lygiei Clark „Baba Antropofagica“ din 1994. În performance corpul unui participant este acoperit de materia informă a unei țesături din fire de ață pe care ceilalți participanți le scot din gură, senzația pe care o evocă Rolnik fiind aceea a „materiei fără formă“, a „corpului fără organe“ descris de Antonin Artaud, percepția acesteia activând un „plan distict“ ce părăsește claritatea formei, certitudinea desenului, întinderii corpului și prin care se întrezărește un „rezervor de lumi, de moduri de existență, o pluralitate de eu-uri.“

ideologiei producției, iar aceasta îi disimulează dispariția.²⁷

Ceea ce concludă Maurizio Lazzarato la finalul eseului „Governing by Debt“, în urma reflecției sale asupra relaționării dintre mecanismele guvernării și datorie indică necesitatea, urgența reconsiderării temeiului înlănțuirii productive pentru umanitate: „Cunoaștem un lucru despre care Marx nu știa: orice act productiv al capitalului este în același timp un act distructiv. Prin urmare, nu doar « omul » și « natura », ci și știința și tehnologia trebuie « eliberate » de strânsoarea capitalului și a muncii. Vom putea să imaginăm o ruptură politică cu această absurditate « absolută »? Cred că vom fi forțați de evenimente să facem acest lucru. Este în orice caz singura parte a optimismului cu care rămânem, noi (eu).“²⁸ Cum ne vom putea elibera de această „strânsoare a capitalului și a muncii“?

Realizatorul indian de film Amar Kanwar se întreabă, în prima parte a documentarului său „Many Faces of Madness“, 2000: „Poate exista o imagine care să reprezinte înțelepciunea și, în același timp, sfârșitul înțelepciunii? ... Cum descrii starea unui animal care își devorează propria carne? ... O definiție a nebuniei este o stare de pierdere profundă, o inabilitate de a avea grijă de propria persoană, atunci când cineva devine incapabil de judecată rațională.“²⁹ Filmul său documentar este născut din realitatea distrugerii unor vaste teritorii din India, apropiate de mașina producției și a necropoliticilor extractive. Experiența distrugerii devine de neînțeles pentru noi, remarca regizorul Amar Kanwar, am pierdut abilitatea de a simți dincolo de roadele pozitivismului, de progres, dezvoltare. Secvențele filmului înfățișează imaginea unui teritoriu agricol, odată fertil, înfloritor, irigat cu un sistem a cărui arhitectură datează de 400 de ani, în prezent distrus, deșertificat, transformat într-un pustiu apocaliptic. În era modernă pare că trebuie să fim în stare să vedem ca să putem înțelege nebunia, delirul, iar noi am pierdut tocmai această abilitate de a vedea prin imagine, concludă Kanwar.

²⁷ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, 1951, trad. Dennis Redmond, 2005. <https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch01.htm> „The gaze at life has passed over into ideology, which conceals the fact, that it no longer exists. But the relationship of life and production, which the latter degrades in reality into an ephemeral appearance of the former, is completely absurd. Means and ends are interchanged.“

²⁸ Maurizio Lazzarato. *Gouverner par la dette*, Les Prairies ordinaires, 2014, p. 197: „Nous savons une chose que Marx ne savait pas: tout acte productif du capital est aussi et en même temps un acte destructif. Ce n'est donc pas seulement l'« homme » et la « nature », mais aussi la science et la technique, qu'il s'agit de « libérer » de l'emprise du capital et du travail. Serons-nous capables d'organiser une rupture politique avec cette absurdité « absolue » ? Je crois que nous y serons obligés par les événements. C'est du moins la seule part d'optimisme qui nous (me) reste.“

²⁹ Amar Kanwar, „Many Faces of Madness“, <https://www.youtube.com/watch?v=FKQUyThMQ-g>

Bruno Latour formulează o ipoteză ce conectează cu această „inabilitate de a vedea prin imagine“ (reliefată de filmul lui Amar Kanwar) într-una din conferințele sale, publicată în *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*: „Modernitatea trăiește imersată în Apocalipsă sau, mai exact, după cum ne vom da seama, după Apocalipsă. Acesta este motivul pentru care s-a condamnat pe sine să nu înțeleagă nimic din ceea ce istoria îi adaugă nou. Prin urmare, trebuie să fim în sfârșit de acord să acceptăm un discurs apocaliptic la timpul prezent.“³⁰

În contrast cu această critică a „pierderii abilității de a vedea“, picturile abstracte ale artistei Vivian Suter (născută în 1949 în Buenos Aires) operează în sensul unui proces de lucru sensibil la forțele vitale ale naturii, suprafața pânzei devenind suportul unui imprint sensibil al locului ce înregistrează intensitățile unei geografii, ale unor elemente minerale sau vegetale, determinând o relaționare magică, rituală, între actul picturii și locul unde acest act se întâmplă. Experiența unei abilități de a simți este ceea ce propune Vivian Suter, iar procesul prin care apar imaginile create de ea își poate găsi corespondențe în practica artistului Mark Rothko; acesta se destăinuia în 1951 că pictează pânze de dimensiuni mari tocmai pentru a lucra în sensul unei intimități față de imaginea la care lucrează, de a se afla în imaginea pe care o crează și nu a dispune de, controla, comanda imaginii.³¹ Această sensibilitate, intimitate față cu intensitățile naturii se regăsește în filmul regizoarei Alice Rohrwacher „Le meraviglie“³² din 2014, în care o familie ce subzistă din apicultură (scriptul filmului rememorează vag copilăria lui Alice și a surorii sale, actrița Alba Rohrwacher într-o zonă rurală a Italiei, Castel Giorgio) se confruntă cu dificultăți financiare în încercarea de a supraviețui cumva marginal, dar fermecat, fără a se afilia cercului blestemat al producției și consumului. Filmul lui Rohrwacher pare alcătuit dintr-o substanțialitate stranie, hipnotică, în care „neorealismul și realismul magic coexistă“³³, având capacitatea de a refermea lumea, iar secvența în care copiii performează împreună cu albinele pentru emisiunea de televiziune „Il paese delle meraviglie“

³⁰ Bruno Latour. *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte - Les Empêcheurs, 2015, p. 290: „La Modernité vit, tout entière, dans l'Apocalypse, ou, plus précisément comme nous allons nous en apercevoir, après l'Apocalypse. C'est pourquoi elle s'est elle-même condamnée à ne rien comprendre à ce que l'histoire lui apporte de nouveau. Il faut donc accepter de tenir enfin pour de bon un discours apocalyptique au temps présent.“

³¹ Mark Rothko. „I Paint Very Large Pictures“, Kristine Stiles, Peter Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art, A Sourcebook for Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996: p. 26.

³² Alice Rohrwacher „Le meraviglie“, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=sO-w7HqfoDk> modul de a construi cinematic al regizoarei recheamă teme, seva cinematografiei lui Pier Paolo Pasolini.

³³ <https://www.moma.org/calendar/film/5179>

dezvăluie faptul că inocența are darul de a nu fi distrusă niciodată, de a resuscita de fiecare dată, de a reînvia magic.

Ultimul capitol al studiului meu evocă o serie de exemple din domeniile artei și arhitecturii în care rolul actului de distrugere este esențial. Gustav Metzger a formulat în 1959 noțiunea de artă auto-distructivă /*auto-destructive art* pentru a descrie practica artistică radicală ce implica distrugerea ca parte a procesului de creație artistică. Aceasta modalitate de expresie răspundea, în viziunea artistului, problemelor poluării, distrugerii mediului înconjurător și, de asemenea, potențialităților distructive demonstrate de tragedia detonării bombelor atomice în 1945 la Hiroshima și Nagasaki. În 1961, într-un performance ce s-a desfășurat în spațiul public, la South Bank în Londra, Gustav Metzger demonstra metoda sa de lucru, producând o lucrare auto-distructivă ce sintetiza caracterul efemer al artei în epoca industrială, accentuând ideea unei opere de artă destinată a dura limitat în timp. Artistul a pictat atunci cu acid pe nylon, soluție pe care găsit-o după o serie de experimente cu alte materiale-suport (a preferat acidul pe nylon pentru că procesul chimic, interacțiunea reactanților continuă de la sine pentru o vreme, imaginea se descompune în continuare, în jur de 24 de ore). Fotografia ce documentează acțiunea ni-l înfățișează pe acesta protejat de o mască și mănuși, echipat asemenea unui muncitor, un artist la lucru, concentrat, angajat în procesul de distrugere a substanței din care este alcătuită suprafața imaginii. În procesul său de lucru, sublinia artistul, ceea ce conta era faptul că, în timp ce suprafața ardea sub efectul acidului, spărtura din aceasta lăsa să se întrevadă, să apară o altă imagine, a orașului de peste Tamisa; „arta auto-distructivă nu a fost niciodată doar distructivă“ conchidea Metzger, aspirația acestei arte fiind reflecția critică asupra fascinației societății pentru distrugere.

Recent, proiectul „Mattis Teutsch. Avangardă și realism constructiv“, Scena9, București, 2019, o colaborare între artistul Szilárd Miklós și curatorul Mircea Nicolae (Ionuț Cioană) și-a propus să studieze modul și circumstanțele în care imaginea apare în urma distrugerii unei alte imagini. Cercetarea lui Szilárd Miklós descifrează înțelesul operațiunii de ștergere, eliminare, îndepărtare de către restauratori a stratului pictural în cazul unor lucrări din perioada realist constructivă a picturii lui Hans Mattis-Teutsch pentru a revela un strat anterior, o imagine ce precede stratul distrus, aparținând perioadei *Kunstideologie* a artistului. Mattis Teutsch a repictat între 1944-60 numeroase pânze din perioada *Kunstideologie*, într-o viziune realist-constructivă, noul strat de tempera și caseină înfățișând idealizat construcția unei noi lumi, o utopie socială pe care artistul se străduia să o reprezinte. Stratul realist-constructiv al operei lui Mattis Teutsch se arată divergent față de

referința canonului avangardei care circumscrie perioada mai timpurie a artistului, sacrificiul acestui strat trimite dincolo de acțiunea de ștergere-restaurare ce reînscris imaginea astfel obținută în regimul artei reificate de capital, către gestul inițial de ștergere-acoperire performat de Mattis-Teutsch atunci când acesta a decis să repicteze lucrările. Proiectul „Mattis Teutsch. Avangardă și realism constructiv“ demonstrează caracterul procesual al practicii lui Mattis-Teutsch, iar metafora transformativă închipuită de artist prin picturile sale în care muncitori, intelectuali și țărani, asemenea unor apariții hieratice, merg împreună spre viitor devine vizibilă, transpare prin transluțența straturilor picturale și ne intersectează privirea. Reprezentarea muncitorilor din pictura „Munkások“ / „Muncitori“, 1958, îi conturează pe aceștia asemenea unor replicanți, umbre în lumina suprafeței pictate, ce transpar prin substanța stratului pictural către o dimensiune post-istorică.

Imaginea amprentei mâinii, a conturului negativ al mâinilor înscris pe suportul pereților grotiei Lascaux a fost interpretată de Georges Bataille ca fiind parte a unui ritual, a unui eveniment solemn, transgresiv, suprainpunerile semnalând poate singularitatea unei deveniri. Lucy Steeds reia în textul său „Unhinging Prehistory, Unbecoming Humanity: Bataille on Lascaux“³⁴ această temă a trecerii rituale prin transparența membranei pereților grotiei către altundeva; Steeds evocă ceea ce Jean Cottés a evidențiat în cercetările sale, pigmenții folosiți erau preparați ritualic, cu intenții magice, iar imprimarea mâinilor și dispariția acestora sub stratul de culoare marca trecerea, pasajul către „lumea spirituală ascunsă dincolo de vălul de piatră“. Reflectând asupra momentului devenirii magdaleniene înregistrat de membrana pereților din Lascaux, Bataille observa de pe poziția unui privitor ce contemplă acum aceste imprinturi fascinante: „Ar conta prea puțin pentru noi ceea ce ne-au lăsat acești morți, dacă nu am spera ca pentru un moment insesizabil, să îi facem să reînvie în noi.“³⁵

„Continua construcție și dezintegrare a lumii“ invocată de Nikolai Fedorov poate fi percepută în permanenta dislocare și reasezare a spațiului construit, angrenat de mișcarea, de tectonica implacabilă a ideologiilor. Sala Omnia din București, edificiu construit în 1967 pentru Partidul

³⁴ Lucy Steeds, „Unhinging Prehistory, Unbecoming Humanity: Bataille on Lascaux“, *Alegory of the Cave Painting*, edited by Mihnea Mircan, Vincent W.J. van Gerven Oei, Extra City Kunsthall /Mousse Publishing, Milan, 2015, p. 109.

³⁵ Bataille, Georges, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Les grands siècles de la peinture, Paris, 1955. p. 50 „Peu nous importerait ce que ces morts nous ont laissé, si nous n'espérons les faire, un insaisissable moment, revivre en nous.“

Comunist Român, locul unde vreme de câteva decade s-au organizat întrunirile Comitetului Central, în anii '90 devine sediul Senatului României, iar apoi rămâne în părăsire până în 2016, anul în care destinul clădirii se schimbă, spațiul urmând a fi regândit fundamental pentru a se articula cu noile funcțiuni ale unei instituții culturale, Centrul Național al Dansului București. Intervenția arhitecturală se dorește radicală, va fi păstrată doar fațada, interiorul carcasei urmând a fi total preschimbat, această metamorfozare a formei putând fi interpretată asemenea unui gest iconoclast prin care o parte din memoria unui episod complicat al istoriei locale va fi ștearsă. În lunile ce au precedat epidemia de coronavirus am revenit repetat în Sala Omnia pentru a lucra la un nou film împreună cu Mona Vătămanu, proiect pentru care colaborăm cu Ovidiu Țichindeleanu, *Omnia communia deserta*. Filmul investighează, analizează tema modernității eficiente a cărei ultimă consecință va fi extincția, discursul lui Ovidiu având ca fundal, motiv, prezentul post-apocaliptic al Sălii Omnia, care capătă astfel semnificația unei avertizări: ne aflăm din nou la capătul unui drum, cel al cultului producției. O altă lucrare concepută împreună cu Mona Vătămanu, intervenție ce dialoghează sensibil cu spațiul și temporalitățile multiple ale Sălii Omnia, pornește de la realitatea pereților de lemn ai sălii de conferință ce au fost adaptați pentru a controla intensitatea sunetului. Între structura de cărămidă și beton a pereților și aparența desenului lambriului de lemn vizibil în interiorul sălii se află un strat de material textil, o catifea albă ce îmbracă invizibil întreaga structură. Pe durata existenței clădirii, membrana de catifea albă a devenit suportul ce a înregistrat, independent de voința umană, o imagine, o urmă, pe care am încercat să o facem vizibilă prin intervenția noastră, recuperând fragmente din această membrană-imagine, mărturii ale unui viitor închipuit în secolul trecut care nu s-a împlinit cu adevărat, a dispărut, dar care continuă să ne bântuie (o arheologie a unui viitor care nu a mai avut loc, viitor înțeles în sensul conceptului de *hauntology* enunțat de Mark Fischer). Materialul textil aflat în spațiile interstițiale ale pereților s-a constituit în suportul unei imagini-apariție, o amprentă a istoriei conturată din neantul prafului, o imagine postumană, ca și cum o întreagă ideologie a lucrat fără să știe pentru a revela o imagine, o imagine a cărei substanță prezintă atribute autopoietice. Întinderea spațiului sălii, distanța între aici și acolo, între atunci și acum, timpul celor 50 de ani de existență ai Sălii Omnia s-au comprimat în grosimea celor câțiva milimetri de material, înfățișând în interpretarea noastră o imagine a lumii lucrurilor reînscrisă în regimul indiferenței naturii.

Florin Tudor