

andando hacia adelante,
contando hacia atrás.
palestra europa del este

moving forwards,
counting backwards.
eastern europe palestra

curadoras/curators
ivana bago
antonia majaca



ERSTE Stiftung



SONY
make.believe



Reino de los Países Bajos



Republiek
of Croatia
Ministry
of Culture
Republika
Hrvatska
Ministarstvo
kulture



andando hacia adelante,
contando hacia atrás
moving forwards,
counting backwards

curadoras/**curators**

ivana bago

antonia majaca

vojin bakić

walter benjamin

collective actions

chto delat? / what is to be done? & vladan jeremić

gorgona

igor grubić

tibor hajas

irwin

sanja iveković

július kollér

andreja kulunčić

kazimir malévich

david maljković

ahmet öğüt

dan perjovschi

anri sala

mladen stilinović

nicoline van harskamp

želimir žilnik

artur źmijewski

muac/2012

Diseño
Design
Mónica Zacarías Najjar

Coordinación editorial
Editorial Coordination
Ana Laura Cué Vega

Traducción
Translation
Pilar Villela Mascaró

D.R. © 2012 de la edición
Universidad Nacional Autónoma
de México
Museo Universitario Arte
Contemporáneo
Ciudad Universitaria, Delegación
Coyoacán,
C.P. 04510 México, Distrito Federal
www.muac.unam.mx

© por las fotos, los fotógrafos
the photographers for the photos

ISBN 978-607-02-3334-0

Prohibida la reproducción total o
parcial por cualquier medio, sin la
autorización escrita del titular de
los derechos patrimoniales.

No part of this book may be
reproduced in any form, except
where permitted by the law, without
the previous consent of the
intellectual property rights
holders and the publishers.

Primera edición / First Edition
México, 2012.

21 de mayo de 2012

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

6	andando hacia adelante, contando hacia atrás moving forwards, counting backwards ivana bago y antonia majaca
101	bibliografía/bibliography
105	artistas/artists
146	catálogo de obra/works
151	agradecimientos/acknowledgements
154	créditos/credits

andando hacia adelante, contando hacia atrás moving forwards, counting backwards

ivana bago* y antonia majaca**

*Curadora, historiadora y escritora. Es curadora de la G-MK | Galerija Miroslav Kraljevic y, junto con Antonia Majaca, funda el colectivo Institute for Duration, Location and Variables –DeLVe.

Curator, Art Historian and Writer. She is the curator of G-MK | Galerija Miroslav Kraljevic and, along with Antonia Majaca, she founded the collective Institute for Duration, Location and Variables -DeLVe.

**Historiadora, curadora y escritora. Directora Artística de la G-MK | Galerija Miroslav Kraljevic y fundadora, junto con Ivana Bago, del colectivo Institute for Duration, Location and Variables –DeLVe.

Art historian, Writer and Curator. She is the artistic director of G-MK | Galerija Miroslav Kraljevic and founder, along with Ivana Bago, of the collective Institute for Duration, Location and Variables -DeLVe.

La exposición *Moving Forwards, Counting Backwards* (*Andando hacia adelante, contando hacia atrás*) está basada en el proyecto *Where Everything Is Yet to Happen* (*Donde todo está por pasar*) realizado por el Institute for Duration, Location and Variables [DeLve]. La muestra gira en torno al legado de los proyectos políticos de emancipación que se dieron en el territorio conocido como Europa del Este, así como a su disolución en el vacío post-político de la Fortaleza Europea y las democracias occidentales neoliberales. Ésta empieza por la yuxtaposición del “signo de interrogación futuroológico universal” hecho por Julius Koller en la década de 1970 con el vano intento de Ahmet Ögüt por resucitar las ruinas que los años noventa dejaron tras de sí y se cierra con unos dibujos murales de Dan Perjovschi hechos ex profeso para la exposición. En estos, el autor reúne varios de los cuestionamientos, los signos de interrogación y los “rompecabezas” que conforman nuestro presente en común.

La narrativa de la exposición toma en cuenta diversos aspectos de la relación entre el carácter universal e internacional de los postulados de las vanguardias históricas con otras ideas como el comunismo internacional, la colectividad y la fraternidad. Así, el proyecto rastrea las nuevas articulaciones que hay entre estos ideales y la posibilidad de “rescatarlos” en la práctica (en la obra de *Collective Actions*, Gorgona y Nicoline van Harskamp); su eliminación de la memoria individual y colectiva (en el trabajo de Sanja Iveković y Anri Sala); la supervivencia y degradación de sus formas (en las piezas de Walter Benjamin, Kasimir Malevich, Mladen Stilinović, IRWIN, David Maljković e Igor Grubić); ciertas cuestiones relacionadas con el control del Estado y las libertades individuales (Tibor Hajas); mientras que, por otra parte, apunta a las paradojas y la cacofonía de las democracias neoliberales en las que posturas relacionadas con la “identidad” y ser “víctima” o “adversario” desempeñan un papel fundamental (Artur Żmijewski, Andreja Kulunčić, Chto Delat?, Vladan Jeremić & Želimir Žilnik).

Mientras la democracia y el neoliberalismo pasan por una de las peores crisis que han sufrido desde la unificación de Europa, los espectros del internacionalismo y la fraternidad resurgen de entre las ruinas –pasadas y futuras– de los dos bandos imaginarios que hay en la región. Aquí la pregunta es ¿qué es exactamente aquello que podría surgir en el ho-

rizonte de esta nueva Europa donde el presente es precario y el futuro, sombrío? ¿Qué tipo de futuro en común podemos imaginar hoy en día? ¿Qué forma puede tener? Esta exposición en el MUAC abre una serie de caminos que nos permiten transitar por (y quizá trascender) las ruinas sociales, políticas e ideológicas que dejó el fracaso de los estados socialistas, así como las que están dejando los descalabros de las democracias neoliberales en la actualidad.

ANDANDO HACIA ADELANTE, CONTANDO HACIA ATRÁS

Pareciera que, en el momento mismo de su aparición, el nuevo siglo –esta enormidad que apenas llega– se desviara para llevar al optimista a un pesimismo absoluto y a una suerte de nirvana cívico.

–¡Muera la utopía! ¡Muera la fe! ¡Muera el amor! ¡Muera la esperanza! resuena el siglo XX acompañado de las salvas y el rugir del cañón.

–Ríndete, soñador patético. Aquí estoy: soy ese siglo XX que tanto esperaste, soy tu futuro.

–No responde el optimista sin amedrentarse: Tú, tú sólo eres el presente.¹

LAS TORRES DE BABEL

Exploded City es el lugar a donde los coches y los edificios van después de morir, pero es difícil saber si se trata del cielo o el infierno. Es un lugar que se caracteriza porque en él no hay ni pena, ni gloria; y aunque no es ni una utopía, ni una distopía, no cabe duda de que está maldito. Su condena es conocer su futuro, que es también su pasado. Hasta ella llegan aquellas estructuras que han sido destruidas con violencia en cualquier parte del mundo y, una vez ahí, se yerguen una junto a otra para resucitar formando un nuevo territorio. Esta ciudad del futuro está poblada por los espectros de la destrucción global, por un pasado que es también su destino. Parece profetizar que lo único que se puede predecir en cuanto al porvenir del mundo es que el terror y la destrucción durarán para siempre. En ella, la vida humana no continúa por-

¹ L.D. Bronstein, *Del optimismo y el pesimismo: sobre el siglo XX y muchos otros asuntos*, 1901.

que haya esperanza de un mejor mañana, si no –precisamente– a pesar de que no la hay. La familia de un joven sabe que la casa en la que se llevará a cabo la boda de su hijo será destruida muy pronto y aún así sigue decorándola. Otro grupo de habitantes decide secuestrar un coche-bomba que destruirá un edificio, pero el auto parece no llegar nunca y la emboscada queda condenada a postergar eternamente ese acto que invertirá el orden de la historia. Esta torre de Babel derruida que reúne los idiomas, las edificaciones y las historias muertas de sus ciudadanos, no sólo representa una “multiplicidad irreductible de lenguas; sino también exhibe lo incompleto, la imposibilidad de terminar, totalizar, saturar o completar algo en el orden de la edificación, de la construcción arquitectónica, del sistema y de la arquitectura.”²

Pero, ¿cuál es este proyecto que está condenado a quedar incompleto, que perpetúa las divisiones y hace que cada uno de sus fragmentos sea opaco en relación a los demás? Tal y como lo sugiere el texto bíblico, este es el proyecto de la universalidad, el de encontrar un sólo idioma que todos pudieran entender para lograr construir una torre tan alta que su “cima” alcanzaría el cielo. Es significativo que otra torre famosa, el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin, se parezca a las imágenes populares de La torre de Babel y que, al igual que la primera, nunca fuera construida. La obra de Tatlin quedó inconclusa al igual que el proyecto universalista y revolucionario que pretendía representar y, no obstante, volvió a aparecer a lo largo del siglo XX como un espectro de la modernidad.

Exploded City de Ahmet Ögüt no reúne las ruinas para construir híbridos a partir de ellas, sino que intenta reunir y reconstituir totalidades separadas a fin de destacar sus diferencias, el hecho de que no corresponden entre sí. Al parecer, esto sólo podría resultar en una repetición del pasado, una forma de perpetuar la destrucción; pero como, a pesar de todo, los habitantes de esta ciudad ficticia siguen viviendo como si no pasara nada y algunos incluso parecen bastante felices, aquel que la visite no sentirá que llega a una distopía. Sus ciudadanos actúan como si ser víctimas de su propia creación fuera algo inevitable. Este cemen-

² Jacques Derrida, “Des Tours de Babel” en *Psyche: Interventions of the Other*, vol. I, Stanford University Press, 2007, p. 191.

terio del futuro ha sido creado por los espíritus vengativos del siglo XX que envidian el proyecto humano de universalidad. Así, después de que las ruinas han cubierto toda la superficie de la tierra, lo único que queda es una *ruina presente-futura*. La multiplicidad de voces que habita las torres en ruinas de la universalidad ha dado lugar a una cacofonía en la que jamás podrá volver a surgir una voz en común.

La libertad, la igualdad y la fraternidad parecen haberse convertido en significantes vacíos, en recordatorios desagradables de esa historia que alguna vez fue un proyecto conjunto y ha caído en el olvido desde hace mucho. En la actualidad, invocar cualquiera de estas palabras y de los mundos posibles que éstas connotan, sólo da lugar a otro pequeño temblor en la superficie de la tierra, pero deja pendiente un verdadero acomodado de las placas tectónicas.  {p. 130}

Una vez que la torre de la universalidad se derrumbó, la superficie de la tierra quedó cubierta de escombros. Con el paso del tiempo, la gente incorporó la gruesa capa de polvo a su vida “normal” y cotidiana, aunque a medida que ésta iba cubriendo la totalidad del planeta también empezó a ocasionar serios problemas respiratorios en una parte considerable de la población mundial. Parecería que los humanos ya no pueden imaginar cómo respirar juntos. Como habitantes de las unidades moleculares de este terror presente-futuro continuo, vagan por un mundo en el que la violencia y el miedo se han vuelto una parte estructural del sistema, convirtiéndose en la fuerza que impulsa el “avance” de esa realidad perversa a la que ellos mismos se han condenado.

*La violencia se ha convertido en la fuerza económica más importante de la época neoliberal; la violencia de aquellas organizaciones italianas, mexicanas y rusas que dominan los mercados de las drogas, las armas y la prostitución e invierten en los mercados financieros. Pueden llamarlos mafias o como sea. En México, al igual que en Italia o en Rusia, los mercados financieros, los medios y el poder político están en manos de gente que obtuvo ese poder por medio de la violencia y la ilegalidad.*³

³Franco Berardi “Bifo”, *After the Future*, Gary Genosko & Nicholas Thoburn (eds.), Edinburgo, Oakland, CA. Baltimore, MD: Ak Press, 2011, p. 102.

Ahora, sólo podemos rastrear las partículas de esa “vieja fe olvidada” en el “futuro universal de la humanidad” en las diminutas superficies reflejantes de los vidrios que están regados entre los escombros. La única visión que queda es débil e impotente y está situada en el destino personal de cada uno de los ciudadanos, esos individuos alienados y paranoicos. Parecería que lo *común* ya no existe.

*La impotencia se impuso, la energía se disipó y la gente se vio obligada a aceptar los chantajes de la guerra, de la competencia y de la precariedad.*⁴

En el imaginario de hoy, el exilio y la figura del inmigrante y el refugiado se han convertido en epítomes de las nuevas formas de subjetividad. Algunos de nosotros, agotados y perdidos en este universo solitario y temible, hemos pasado años sin *tener un hogar*, pues nos hemos visto forzados a dejarlo debido a la ocupación, la explotación, la violencia, la guerra y el terror. Nadie escucha las palabras que salen de nuestras bocas. Por otra parte, algunos nos hemos convertido en estos *peregrinos/ciudadanos cosmopolitas* con cara de cansancio. Al optar por no pertenecer a una nación, nos hemos vuelto víctimas de una forma compleja de (a)politicidad: sólo le somos leales a una “comunidad política invisible de sueños y esperanzas”. (La referencia que hace Chantal Mouffe a la idea de Peter Falk de un ciudadano peregrino en *The Democratic Paradox*⁵. Como no pertenecemos a ninguna *demos* en particular, ni a una democracia “específica”, tampoco tenemos voz. Para recuperarla tendríamos que dejar el espíritu de la migración cosmopolita, dejar atrás la idea de un “ciudadano-peregrino” y unirnos a los nacionalistas o a algún otro movimiento; tendríamos que volvernos parte de un cuerpo público en el escenario de una *democracia que ha explotado*.

*Pero la gente de bien va a ganar y creo que van a salvar al mundo.
¡No va a desaparecer!, ¡No! ¡No! (Democracies de Artur Żmijewski)*

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Verso Books, 2000, p. 37.

LA VIEJA ESCUELA DEL CAPITALISMO

Se forma otro *cuerpo social frágil*; se lleva a cabo otra inútil puesta en escena de la democracia: hay una manifestación obrera frente al parlamento de Belgrado. Una masa de obreros desilusionados y empobrecidos, estafados por la nueva élite corrupta formada después del socialismo, marcha por las calles de la capital serbia ondeando banderas y repitiendo consignas mientras que, al fondo, suena la vieja y conocida canción en el idioma local:

Debout, les damnés de la terre

Debout, les forçats de la faim

La raison tonne en son cratère

C'est l'éruption de la fin

.....

[Arriba parias de la tierra/ en pie famélica legión/

atruena la razón en marcha/ es el fin de la opresión]

Hay un debate acalorado entre dos de los obreros que están en la marcha: a uno le gustaría que volviera el comunismo, mientras que el otro piensa que la manera de superar esto es desarrollar un “buen” modelo de capitalismo occidental:

—Soy hijo de padres analfabetas. Mamá tuvo ocho hijos. Me gradué de la academia militar. Le enseñe a mamá a leer y escribir. Pero todos nosotros tuvimos educación gratuita. Hoy en día ni siquiera es gratis que te saquen una muela. Me gradué de la academia militar, fui a la universidad y a la escuela de leyes donde hice una maestría. Estudié inglés. Dime, ¿en qué lugar en el que haya capitalismo un hijo de analfabetas puede tener toda esa educación y lograr todo eso?

—¡No empieces con Tito y toda esa mierda sobre los comunistas! En cuanto les dan un puesto se vuelven unos desgraciados y luego te quitan hasta la risa... ¡Qué visión tan anticuada tienes! Esos días ya se acabaron. ¡Luchemos por darle de comer a nuestros hijos! ¡No debemos volver a lo de antes!

—¿Y qué era lo de antes? Comunismo y educación gratuita. No puede ser mejor que eso. ¿Qué más necesitamos? ¡No hay nada mejor!

–Necesitamos capitalismo. Es un éxito comprobado.

–¿En serio? ¿Dónde?

Simultáneamente, dos jóvenes intelectuales activistas parecen tener tantas diferencias en cuanto a sus opiniones acerca de la marcha y de la lucha obrera como los trabajadores:

–Sigues repitiendo la palabra “obreros”, pero no son obreros. En los últimos 15 años han participado en guerras, robos y masacres.

–No puedes culpar a estos miserables de luchar por sus familias. La clase en el poder los engañó. Es fácil manipular la conciencia de la gente. No puedes acusarlos a todos. No todos estuvieron en la guerra o cometieron crímenes.

–¿Por qué no lucharon en sus fábricas y defendieron su posición como obreros cuando pudieron hacerlo, en 1987? ...¿Por qué luchan? ¡Por las ganancias! Quieren ser dueños y les importa un carajo qué va a ser de los obreros.

Al mismo tiempo, un grupo de obreros rurales que vienen de un pueblito, desesperados por que no les han pagado en dos años, deciden destruir el edificio de la fábrica donde trabajan y usar los escombros para construir sus casas. Un grupo de “anarco-sindicalistas” locales decide unirse a su lucha, pero los obreros deciden que no van a confiar en ellos a menos que capturen a los oligarcas. Tras una serie de actos más o menos violentos, los anarquistas finalmente logran atrapar a los oligarcas y se los llevan a los trabajadores. En una inversión sintomática del poder, los oligarcas convencen a los obreros de que ellos tienen la solución a la crisis: Pueden salvar la economía con la ayuda de Putin y los “hermanos rusos”. Además, logran que los trabajadores desconfíen de las motivaciones de los anarquistas. ¿Quiénes son en realidad? ¿De dónde sacan su dinero? ¿Por qué hablan de ‘revolución’? ¿Eso suena como el antiguo régimen! ¡Todo es muy sospechoso! Mientras los anarquistas corean: ¡Las fábricas para los obreros!, los obreros responden: No podemos administrar las fábricas ¡lo único que sabemos hacer es trabajar!, y los multimillonarios ridiculizan a los anarquistas: ¡Háganme el favor! ¡Sí ya pasamos por eso!, ¡Ya es historia!

Cuando la policía irrumpe en el local buscando a los secuestradores, los obreros delatan a los anarquistas de inmediato. La policía arresta a los anarquistas traicionados por los obreros quienes, finalmente, vuelven a sus explotadores con la esperanza de que esta vez el capital extranjero traiga consigo un mejor mañana...  {p. 141}

Diálogos de: *La vieja escuela del capitalismo* de Želimir Žilnik.

EL PAPEL REVOLUCIONARIO DEL OBRERO VIEJO Y CANSADO.

EL SONGSPIEL YUGOSLAVO

Se oye un coro cantar en un edificio cercano, algo que pasa muy raras veces en esta parte de Belgrado. El lugar es una fábrica abandonada de la que los obreros fueron expulsados hace mucho por las formas salvajes del “capitalismo de transición”. En su interior hay gente disfrazada sobre un escenario que se divide en tres plataformas horizontales. El grupo que ocupa la de hasta abajo está conformado por diversos personajes oprimidos que representan diferentes grupos marginales. Aparecen uno tras otro, y cada uno actúa y baila según su papel: el Obrero, la Gitana, la Lesbiana y el Veterano de guerra. Cada uno de ellos habla por el otro. Sin embargo, parecería que son incapaces de reconocerse entre sí o de oír lo que dicen los demás. Debe ser que, una vez más, los sonidos que producen son voces, pero no son habla.

Por encima de ellos están los nuevos oligarcas: los nacionalistas y los políticos que, en conjunto, rigen la vida de los que están abajo. El coro de los “partisanos yugoslavos muertos” flota sobre ambos grupos; está formado por los espectros de sus padres, quienes, hace muchas décadas, ganaron la *lucha revolucionaria en contra del fascismo* y crearon un nuevo país compuesto de varias etnias y nacionalidades. Tuvo que pasar medio siglo para que “la torre” se derrumbara y los hijos de aquellos que lucharon por valores universales como la libertad, la igualdad y la fraternidad terminaran participando en una guerra violenta y brutal entre sí, que cubrió las tierras de Yugoslavia de ruinas, escombros, violencia, robos, violaciones, muerte y genocidio.

El coro de los partisanos:

¡Nuestros hijos se mataron los unos a los otros en una guerra sangrienta!

*¡Una guerra injusta!
¡Nuestros hijos! ¡En una guerra sangrienta!
¡SREBRENICA! ¡SREBRENICA!
¡Hermano contra hermano!
No dejen que nuestra muerte haya sido en vano,
Pues morimos para que ustedes pudieran vivir en paz...*

¿A quién va dirigida la canción de los partisanos hoy en día?, ¿a los que se enriquecieron con la guerra?, ¿a los oligarcas?, ¿a los jóvenes que salen en los *reality-shows* de la tele?, ¿a las lesbianas?, ¿a los veteranos de guerra?, ¿a los obreros? Ninguno de estos diversos grupos está interesado; parece que lo único que quieren es “salir adelante”.

*Activista lesbiana (señalando al Obrero):
Este es el Obrero. Su baile se llama “El baile del dedo mocho”. Sus compañeros y él están en una huelga de hambre. Alguien compró la fábrica y la cerró sin pagarles nada. Dice que lucha por la gente que está peor que él, por aquellos que ni siquiera pueden luchar por sí mismos. Se cortó el dedo porque no le quedaba más remedio -nadie le hace caso a su lucha. Cree que no falta mucho para que todos nos tengamos que alimentar de partes de nuestro cuerpo, lo único que nos queda, pues bajo el capitalismo todos somos esclavos.*

Los partisanos ven al obrero para que les de esperanzas, pero ¿él será capaz de dar lugar a la revolución y lograr la unificación de “todos los esclavos del capitalismo”? El obrero parece débil, se ve desilusionado y sin ganas de seguir luchando pues está demasiado preocupado por sus propios problemas e intereses. El resto de los oprimidos también está así, pero los partisanos no se rinden y, una vez más, los animan a que se unan y encuentren nuevas fuerzas.

*¡Cierren filas camaradas!
¡Busquen a los nuevos partisanos!*

*Citas de: *Songspiel de los partisanos: una historia de Belgrado* de Chto Delat?*

Sus palabras rebotan en los muros formando espirales: fraternidad, libertad, igualdad... Suenan como los fragmentos de una combinación

secreta que abre las puertas a un mundo radicalmente distinto que lleva mucho tiempo perdido entre las ruinas.  {p. 110}

LA "HISTORIA" NOS DEFRAUDÓ.

EL FASCISMO FINANCIERO DISFRAZADO DE LIBERALISMO Y DEMOCRACIA

*La "Historia" nos defraudó y ninguna nueva cronología va a borrar ese hecho. La traición de la Historia es tan profunda que para olvidarla no basta asumir que estamos en la época que sigue, una época "post" (postmodernidad, postmarxismo). Es una verdadera tragedia que los sueños de la modernidad (la utopía social, el progreso histórico y la abundancia material para todos) se hayan derrumbado. Sin embargo, a estas alturas, rendirse a la melancolía implicaría otorgarle al pasado una integridad que nunca tuvo, y confundir la pérdida del sueño con la pérdida de la realización de ese sueño. Sin embargo, el cinismo político como alternativa es igual de problemático, pues evita el cambio al negar su posibilidad; anticipa la derrota y, al hacerlo, la produce. Así que, en lugar de ver esa derrota del pasado desde una distancia irónica, haríamos bien ("nosotros", que quizá tan sólo compartimos un tiempo en común) en acercarnos a las ruinas y trabajar con los escombros para poder rescatar esas esperanzas utópicas que engendró la modernidad, porque no podemos darnos el lujo de dejar que desaparezcan. No hay ninguna razón para creer que esas esperanzas utópicas hicieron que la historia no funcionara; en cambio, si tomamos en cuenta la evidencia de aquellos abusos de poder que hicieron que la historia avanzara, hay muchas razones para creer lo contrario.*⁶

Parecería que este mensaje es el mismo que el de los espectros de los partisanos muertos que aparecen en *Partisan Songspiel* de Chto Delat? quienes –al igual que el padre de Hamlet– han vuelto para revelarles a sus hijos la verdad acerca de su doble asesinato y de cómo han sido borrados de la historia. Además de estar de pie entre las ruinas, también

⁶ Susan Buck-Morss, *The Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in the East and West*, The MIT Press, 2002, p. 68.

lo estamos *entre los muertos* –sobre los huesos sin identificar esparcidos bajo ellas. La guerra en la que los hijos de los partisanos se mataron entre sí, también asesinó las ideas por las que éstos habían sacrificado sus vidas en la guerra anterior: la fraternidad, la igualdad y la emancipación de la clase obrera oprimida. A su vez, estas ideas fueron aniquiladas en aras de la restauración de una oligarquía de élites capitalistas so pretexto de la liberación de una Yugoslavia que era una “cárcel de las naciones”.

En *Partisan Songspiel*, el personaje que mejor representa el carácter ilusorio de este proyecto de emancipación es el veterano de guerra. Después de haber cumplido con su papel, éste se convierte en otro de los desechos humanos que generó el neoliberalismo cuando se extendió a los territorios que habían sido “liberados” de los males del comunismo para adoptar la “democracia” y la política de los derechos humanos. Los fantasmas de los partisanos advierten que, al crear un espacio en el que puede haber una mejoría constante de aquellos derechos individuales basados en la identidad y la diferencia, las políticas identitarias sólo sirven para dividir la lucha unida contra las nuevas formas de oligarquía, a la vez que promueven una despolitización de la vida y las relaciones económicas que permite un flujo libre e incuestionable del capital. A su vez, este flujo hace que la brecha que divide a la minoría dominante de élites financieras y políticas de la gran mayoría de los pobres y los oprimidos se vuelva cada vez más grande.

La intervención de Chto Delat? en la ecuación no pretende negar que diversos sectores sociales como los obreros, los homosexuales, los gitanos y los veteranos de guerra sufren formas de opresión específicas, sino dotar a sus luchas de la sustancia “prohibida” –la fraternidad–, no con aquellos que comparten sus reclamos, sino –precisamente– con el sufrimiento del otro en general. Es por ello que las historias de opresión no se narran en la primera, sino en la tercera persona: el obrero habla de la gitana (o más bien interpreta su “baile”), la activista lesbiana del veterano de guerra, etc. Es sólo este tipo de fraternidad –aquella en la que uno es capaz de reconocer y narrar/interpretar/atestiguar/traducir el baile/lucha del prójimo (e incluso identificarse plenamente con él)– la que crea un espacio en el que es posible redimir las ideas de una lucha en común y de una emancipación universal.

De no ser así, parecería que estamos condenados a la maldición de la torre de Babel, a la *Exploded City* de Ahmet Ögüt o a las *Democracies* de Artur Żmijewski. En 2009, Żmijewski viajó por todo el mundo para hacer un registro y estudiar algo que podríamos llamar las manifestaciones y la vida de la “democracia” global. Según su interpretación, la democracia no es una forma de gobierno –el mandato del pueblo– sino una serie de manifestaciones de la libertad de expresión y de reunión, en tanto que éstas son promovidas como sus principios fundamentales. Al presentar esta colección –cuyos especímenes son las formas de vida democrática– en un conjunto de monitores situados uno junto a otro, el artista crea una cacofonía de voces que da una sensación de claustrofobia: las feministas protestan porque el gobierno polaco ha anunciado que planea prohibir el aborto, pero otros se manifiestan a favor de la medida, así como los curas católicos que defienden que el derecho a decidir tiene argumentos nazis. También encontramos una puesta en escena organizada por el gobierno para conmemorar la victoria de los polacos sobre los rusos, el funeral de Jörg Haider en Viena, una marcha en contra de la OTAN en Estrasburgo, los vítores de los seguidores de un equipo de fútbol en Alemania, las protestas en contra de la guerra en Israel y Palestina, etc. Al presentar todas estas voces en conjunto, ya sea que se contradigan o que se apoyen entre sí, la democracia aparece como un ritual en el que el ejercicio de la libertad de expresión se agota en sí mismo sin tener ningún efecto en la realidad, es decir sin contribuir a una verdadera transformación en lo social o en lo político. Los delgados hilos del poder parecen quedar intactos, mientras que los mecanismos que los hacen funcionar siguen ocultos.

👁 {p. 142}

En una democracia, la libertad de opinar no permite clasificar las opiniones en “coherentes” y “verdaderas” o “incoherentes” y “falsas”, pues esta división sería declaradamente discriminatoria y antidemocrática... Hacerlo socavaría la igualdad de oportunidades de las opiniones e impediría que estas compitieran de manera libre y justa en el libre mercado de las ideas.⁷

⁷ Boris Groys, *The Communist Postscript*, Verso Books, 2010, p. 7.

Los acontecimientos recientes en la Unión Europea (UE) también confirman la sugerencia de que lo que vivimos no es más que un simulacro de democracia. Tal y como lo ha demostrado Jacques Rancière, democracia no es *dónde* vivimos, ni el sistema que rige nuestra vida, sino un “escándalo”, un “exceso” que amenaza la legitimidad de las oligarquías gobernantes existentes. El escándalo de la democracia está, por entero, en el hecho de que ésta destruye cualquier fuente de legitimidad “natural” para gobernar, ya sea que ésta provenga de Dios, de la cuna, de la riqueza o del conocimiento:

Antes que nada, la democracia es una condición paradójica de la política, el punto en el que toda legitimidad confronta la ausencia de una legitimidad última, confronta la contingencia igualitaria que sustenta la contingencia no igualitaria misma. Es por esto que la democracia jamás dejará de provocar el odio. Es también por eso que este odio siempre aparece disfrazado [aunque, de hecho] esté dirigido a algo más serio; está dirigido a la intolerable condición igualitaria de la desigualdad misma.⁸

Rancière demuestra que, muchas veces, aquellos que practican “el odio a la democracia” y denuncian los excesos en las libertades individuales son reaccionarios que dicen rechazarlos por ser formas de terror y falta de orden disfrazadas de gobierno de las mayorías, pero –de hecho–, sólo quieren volver a establecer las viejas jerarquías y el derecho “natural” a gobernar. Para Rancière la democracia no es –en ningún sentido– algún tipo de privatización, sino justo lo contrario; se trata de la lucha por extender lo público de manera que incluya a todo el mundo a fin de hacer que haya una mayor igualdad. Sin embargo, en las formas de gobierno modernas, la democracia no es más que una forma de oligarquía en la que sólo unos cuantos detentan el poder de participar. La mejor prueba de este “escándalo de la democracia” es el pánico que hubo en la UE y entre la oligarquía financiera mundial cuando el primer ministro de Grecia decidió convocar a un referéndum para ver si los ciudadanos griegos aceptaban las condiciones del paquete de ayuda

⁸ Jacques Rancière, *Hatred of Democracy*, Londres, Verso Books, 2006, p. 94.

económica de este organismo. La respuesta a este ejercicio de democracia directa (que, finalmente, no se llevó a cabo) –en la misma cuna de la democracia– fue tan extrema que podría haberse tratado de un desastre natural y demostró que el verdadero principio tras la UE y su vínculo con las oligarquías financieras globales no es la democracia, ni una identidad europea en común, sino el fascismo financiero y la limitación de lo común en manos del capitalismo. Otro ejemplo fue el referéndum que el gobierno croata organizó para decidir si el país se uniría a la UE o no, ya que las preparaciones de dicho proceso fueron, en realidad, una campaña de Estado para promover el “sí”. Si la respuesta hubiera sido “no”, habrían repetido el referéndum hasta lograr el “sí” como hacen aquellos que obtienen la confesión de un prisionero aterrizándolo una y otra vez.

El caso de la mayoría de los países postyugoslavos se distingue de los demás en que, para ellos, la promesa de “volver a formar parte de la familia europea a la que verdaderamente pertenecemos” (que es tanto el principio básico, como el contenido de la política de Estado de la región) estaba rota de antemano, pues se cumple justo en el momento en que la misma UE pierde la legitimidad que funda la “promesa europea”. Ahora, y después de todo el trabajo que se invirtió en construir una “identidad europea” específica (que también se formó por medio de la coerción y el apoyo social a proyectos culturales con el brillo de un “valor añadido europeo”), es evidente que esta identidad, así como sus prácticas democráticas, no son más que eufemismos de un fascismo financiero que ha creado, en la misma UE, una raza inferior de ciudadanos y naciones parias que no merecen habitar en la “Euro-zona”.

LA COMUNIDAD SE CONVIERTE EN UNA ZONA Y EUROPA SE CONVIERTE EN EL EURO

El proyecto $1 \text{ CHF} = 1 \text{ VOICE}$ realizado en Suiza por Andreja Kulunčić muestra claramente este vínculo entre el ejercicio de la democracia y el fascismo financiero. Aunque este pequeño y próspero país nunca ha pertenecido formalmente a la UE, representa todos sus principios básicos: es la unión de diversas naciones en una sola familia con un sólo apellido vinculadas entre sí por la primacía del sistema bancario y el capital, y por la relación de explotación que tienen con naciones y comunidades

“menores” –con aquellos inmigrantes que constituyen la parte sustantiva de su fuerza de trabajo y que, muchas veces, no tienen la ciudadanía. Podemos ver a Suiza –un país que no tuvo colonias, ni participó en las guerras del siglo XX– como un modelo de las nuevas formas de colonialismo que ha ejercido Europa después de que sus naciones más importantes perdieron sus imperios coloniales y dejaron de hacer guerras entre ellos (pero no en contra de los países “no democráticos” del mundo).

Andreja Kulunčić revela la verdadera naturaleza del sistema de la democracia “representativa” cuando invita a los *inmigrantes ilegales* (los *sans-papiers*) que no tienen derecho al voto en Suiza a que participen en su proyecto con estas palabras: “En el país del dinero, el dinero es una voz”. (Esto también nos recuerda que, en la historia de la democracia, el derecho a participar no siempre le perteneció a *todos*. Por ejemplo hubo una época después de la Revolución Francesa en la que, literalmente, había que comprar el derecho al voto, de manera que sólo los que pudieran pagar el empadronamiento, podían participar). En un cambio de papeles que, incluso llegó a molestar profundamente a algunos de los grupos que luchan por los derechos de los cientos de miles de inmigrantes ilegales que hay en Suiza, la artista propuso que estos ilegales donaran dinero para remodelar la sede del parlamento en Berna. Su intervención reveló la hipocresía de un sistema que no reconoce a una buena parte de su fuerza laboral como ciudadanía, aunque use su mano de obra en el mercado gris. A la vez mostró que los ilegales no son un grupo de riesgo en el sentido económico, es decir que no busca vivir de la caridad, sino un colectivo que tiene un salario como cualquier ciudadano suizo “legal”, pero habita en una zona gris e invisible en la que no tiene los derechos de un ciudadano entre los que está el de participar en la democracia representativa. El proyecto apunta justo a la parte más vulnerable de cualquier gobierno democrático, así como a la razón por la que estos tienen una incapacidad intrínseca para probar su legitimidad. Es por ello que no resulta sorprendente que, finalmente, el parlamento suizo rechazara el donativo e ignorara esta propuesta, radicalmente inquietante, de cómo “realmente” reconstruir el parlamento suizo, es decir, la democracia. Al negarse a reconocer a sus “ciudadanos sombra” el parlamento volvió a mostrar qué tan poderoso es el “escándalo de la democracia”. 🗨️{p. 124}

Hace poco, Dan Perjovschi presentó una pieza en Lausanne, Suiza que consistía en el dibujo de una cruz suiza hecha de espadas, dagas y otras herramientas punzocortantes de apariencia hostil acompañadas de las palabras STAY OUT! (¡NO ENTREN!). Como podemos adivinar (y como lo ilustran los recortes de periódico que había en la exposición) esta obra también habla de los inmigrantes ilegales, pero de una forma totalmente diferente a la de Kulunčić. La mayoría de las obras que Dan Perjovschi ha realizado a lo largo de la última década son dibujos a muro llenos de humor. Si bien, en un principio, estos dibujos trataban del proceso de transición de Rumania y otros países postsocialistas al modelo occidental de democracia y capitalismo, en la actualidad hablan de la cacofonía que se produce en las democracias, de la multiplicidad de voces que surge de las “charlas, el turismo, los rumores, los artículos de periódico, los chismes, la televisión, las bromas, las historias importantes, las historias insignificantes, las noticias globales, los acontecimientos locales, en fin, de todo”.⁹

El acervo que forman estos dibujos (que son, básicamente, caricaturas políticas) se convierte en una memoria viva provisional en la que las nuevas adquisiciones se van sumando a las que ya existían. En estas representaciones, ciertas imágenes aparecen una y otra vez, formando parte de diversas ecuaciones, como elementos en un montaje que tienen que volver a negociar cada vez que están en una situación diferente. Estos dibujos llenos de humor incluyen juegos de palabras u observaciones lacónicas por medio de las cuales el autor intenta entender los acontecimientos políticos, culturales o mediáticos que conforman la realidad mundial. De hecho, su estrategia es una rareza sumamente valiosa en el contexto del arte contemporáneo actual, pues se sirve de un sentido del humor poco pretencioso para desarrollar una estrategia de supervivencia –en el arte y en la vida diaria– ante todas esas cosas inquietantes y trágicas o absurdas y cínicas que pasan en el mundo y que encontramos en los medios día a día. En un momento en el que parece que todas las formas de resistencia están condenadas al fracaso, estos humildes trazos en la pared aparecen como una última línea de defensa.

⁹ Entrevista de Roxana Marcocci a Dan Perjovschi en 2007.

Quizá lo que hace a sus dibujos tan atractivos y convincentes a la hora de transmitir su mensaje sea lo simple e inmediato de su ejecución. Aunque algunos de ellos se han vuelto famosos y aunque, como con cualquier buen juego de palabras, su simplicidad es resultado del cálculo y del esfuerzo; a medida que estos dibujos salen uno de otro y ocupan los muros, los pasillos y las puertas, siempre hablan del contexto en el que se presentan, conservando su espontaneidad lúdica y su aire despreocupado. Si bien ha habido muchas comparaciones entre la obra de Perjovschi y el graffiti o las caricaturas de los periódicos, ésta se parece más a las pintas y los rayones que suele haber en los baños públicos (un fenómeno que, sintomáticamente, era más frecuente en la época anterior a la Web 2.0). Estos rayones marginales de apariencia banal suelen estar en esos lugares en los que los pueblos civilizados se ven forzados a recordar que tienen un vínculo con un cuerpo que produce desperdicios. Ahí, de pronto, estos dibujos y escritos groseros adquieren la capacidad de imponer su contenido ya sea que se trate de algo “indecente”, nimio o –como ocurre a veces– de una provocación política. Al igual que estas imágenes, los dibujos de Perjovschi parecen simples y benignos, pero con frecuencia apuntan a las realidades y las contradicciones políticas más dolorosas de nuestro tiempo: “Mis dibujos parecen sencillos, pero no lo son. Hago reír a la gente, pero inmediatamente después fruncen el ceño. Critico el mundo, sus modales, sus creencias, su estupidez y su avaricia. Pero lo hago con empatía; el humor negro no es lo mío. Dibujo en blanco y negro, pero mi sentido del humor es a todo color”. (Dan Perjovschi)  {p. 132}

SOLO SOBRE EL ESCENARIO DE LA DEMOCRACIA

Entonces, ¿cómo actuar sobre el “escenario de la democracia” de cara a las formas contemporáneas de violencia o a la inequidad y la explotación del capitalismo? Nada más alejado de los proyectos de emancipación colectiva del pasado que plantear un *yo* y no un *nosotros*. Ante el triunfo de las formas de vida neoliberales, empezaron a surgir nuevas formas de “autoayuda” política, económica o espiritual para el individuo. Aquí, podríamos recordar un personaje que proviene del imaginario popular: se trata de aquel burócrata desesperado de la película *El club de la pelea* quien –en la última etapa del aislamiento social y la autoexplotación capitalista y ahíto del imaginario perverso que constituye

al consumidor postpolítico del siglo XXI– se dedica a comprar infinidad de muebles de IKEA para después unirse a diversos grupos de apoyo y, finalmente, recurrir a la participación en peleas de box clandestinas particularmente brutales y violentas. El personaje hace todo esto para poder encontrar “lo real”. Sin embargo, hay otras formas en las que uno puede activarse en la era de la apatía postpolítica, tales y como las que propuso Igor Grubić en *366 Liberation Rituals* –una serie de “mantras”, acciones e intervenciones micropolíticas que el artista realizó en varias ocasiones. Los rituales usaban la cita como una de sus tácticas y empleaban elementos tomados de la cultura pop y el conceptualismo histórico, así como de una versión particular del arte chamánico. Por otra parte estos también incorporaban estrategias tomadas de las intervenciones ilegales en el espacio público, la performatividad, la desobediencia civil y el terrorismo poético. Estos rituales funcionan como un conjunto de “signos de oposición” que provocan y confrontan la neutralización social y política que surge de la pasividad actual en relación a lo cívico (y lo artístico). Sus acciones van desde pequeñas intervenciones en espacios públicos (“corregir” pintas en la calle, pegar estampas con consignas políticas en espacios públicos o llevar a cabo un ritual en el que escribe la frase “resiste la epidemia de avaricia” sobre billetes que después regresa a la circulación) hasta actos mucho más visibles, más provocadores e ilegales, como colocar mantas con contenido poético-político en monumentos públicos, intervenir espectaculares o pintar de rojo la fuente que está frente al banco nacional en un momento en el que los habitantes de la ciudad enfrentaban duras medidas de seguridad debido a la visita de George Bush a Zagreb. Grubić siempre va vestido con un overol azul de esos que usan los trabajadores y cuando pone sus signos de advertencia acerca de ciertas situaciones urgentes actúa como un mensajero, un iluminado que ha recibido una revelación, un “yurodivy” –una figura ingenua y quijotesca, pero también un curandero, un gurú. Por supuesto, este proceso es catártico pues, entre otras cosas, el objetivo de estos “rituales de liberación” es permitir que uno se deshaga de las ideas aprendidas o aceptables de lo que uno deber ser como artista o de todos aquellos modelos artísticos aceptados por los discursos críticos dominantes. 🌀{p. 114}

La película *Self-Fashion Show* (1976) de Tibor Hajas se opone a esta afirmación del potencial que tiene el individuo para la acción y la trans-

formación. En ella, el individualismo aparece como una ilusión, algo que siempre está dado por una construcción ideológica, el condicionamiento cultural o la manipulación biopolítica. Hajas invitó a la gente que iba pasando por la calle a que creara su propia imagen, la “mejor copia” posible de sí misma. Al hacerlo, estas personas supuestamente se convertían en las creadoras de su propio destino, incluso en el contexto de la Hungría comunista de la época en la que se hizo la película. Ahí, el “destino”, es decir, el futuro se entendía como una labor colectiva que dejaba poco lugar al individualismo. La manera en la que estas personas se presentaban se volvía una declaración de principios: qué ropa llevaban, cómo se paraban y se movían –todo se podía convertir en una declaración. No obstante, el contexto de la pieza también plantea una inestabilidad en las “estrategias del yo” que estos individuos habían adoptado.

Imagina que te ves al espejo. Corrige cómo te ves. Decide a quién te gustaría complacer. Trata de dar una buena impresión. Se encantador. Se un placer para los ojos. Sonríe. Sigue sonriendo, pero de manera algo desafiante. Se irresistible. Se memorable. Imagina que eres rico. Imagina que estás lleno de salud... Haz que tu apariencia sea todo un acontecimiento. Representa un estilo de vida, un grupo de edad, una ciudad, una celebridad... Vuélvete nuestro placer... ¡No lo lograste!... Te falta algo para lograr ser todo un personaje. ¡No eres único!, ¡No eres típico!

La película muestra cómo los medios manipulan la imagen destinada al individuo/consumidor promedio de occidente a quién, irónicamente, se le pide que sea –a la vez– único y típico, es decir, que pertenezca a uno de los grupos meta de la publicidad. En la obra, esta noción del individuo como alguien que, en apariencia, tiene la libertad de inventarse a sí mismo y volverse único se mezcla con la del individuo paranoico de la sociedad comunista, aquél que siempre se preocupa por no sobresalir, no ser sospechoso, ni llamar la atención de los servicios secretos y de sus conciudadanos:

Cuida que no te estén vigilando, pero no dejes que eso te moleste. Tampoco nos molesta tu presencia. Tú controlas la imagen que se

hace de ti. No hay trampas ocultas... No estás obligado a decir nada de lo que te vayas a arrepentir. No vamos a falsificar tus declaraciones. No vamos a cambiar tus gestos de contexto... No te estamos investigando, ni estamos manipulando tus ideas para que coincidan con nuestros intereses. No tienes que demostrarnos nada... Eres libre. Libre de hacer lo que te de la gana... No queremos encontrar cuál es la verdad acerca de ti. No vamos a revisar tu historia. No te vamos a exponer... Eres el modelo de tu propio destino...

Citas de: *Self-Fashion Show* de Tibor Hajas.

Sin embargo, cuando al final de la película el autor quita el contexto real (la calle) y lo edita para sustituirlo con una “pantalla azul” vacía, señala explícitamente que las imágenes que produce la cámara son una de las formas en las que se manipula la construcción de la personalidad/acción y, al hacerlo, muestra que –ya sea que se trate de una sociedad capitalista o comunista– el individuo no es más que una ilusión, justo lo opuesto de aquel que es dueño o dueña de su propio destino.  {p. 116}

La primera vez que escribe, Jochem es un adolescente aislado que se siente frustrado por su vida escolar y familiar. Lee todo tipo de cosas alternativas entre las que hay textos anarquistas y, a los 18 años, le envía una carta a Karl Kreuger. La siguiente carta viene de Ámsterdam, donde Jochem estudia filosofía. Decepcionado de esta nueva realidad una vez más, Jochem busca grupos e ideas diferentes y se interesa por el ocultismo y no por la política.

Jochem es uno de los personajes de *Yours in Solidarity*, un proyecto de docuficción que Nicoline van Harskamp desarrolló con base el archivo del anarquista holandés Karl Max Kreuger. Este acervo cuenta con más de 1000 cartas que fueron enviadas y recibidas por Kreuger desde 1987 hasta su muerte en 1999. Las cartas, escritas por anarquistas de todo el mundo, son el retrato de toda una década de “prácticas anarquistas globales”, así como de las historias y las geografías específicas en las que éstas tuvieron lugar. Sin embargo, lo que más le interesa a Van Harskamp es la capacidad de acción del individuo y la manera en la que estas redes forman diversas subjetividades. Por medio de un proceso

hermenéutico que consiste en leer las cartas y descifrar los diferentes tipos de letra con las que están escritas, la artista crea una serie de personajes y desarrolla la historia de cada uno de ellos vista desde el presente. Esto quiere decir que, mientras que las biografías están basadas en las cartas y los acontecimientos que narran ocurrieron en realidad, lo que pasa después es una ficción creada por la autora en colaboración con los actores que le dan vida a personajes cuyas historias, finalmente, registra en un video. Con ello, *Yours in Solidarity* se vuelve, precisamente, un proyecto acerca de la capacidad de acción del individuo, acerca de cuáles son sus ideas y cómo van cambiando con el tiempo. La pieza también habla de la (im)posibilidad de la constancia en la acción intelectual y política radical, y de que las formas y combinaciones que se dan en estas luchas a lo largo de la vida no siempre son sencillas o predecibles y pueden ir desde el anarquismo hasta el nacionalismo o el ocultismo. Con ello, el proyecto revela todas las complejidades de aquellos actos de emancipación que se fundan en unos ideales y una ideología en común, de qué tan frágiles son las convicciones y las alianzas de los individuos y de la diversidad de dichas alianzas.

He sido anarquista dese hace unos 15 años. En ese tiempo he visto ir y venir a muchos grupos. No tenemos objetivos. No tenemos líderes –una palabra que le parece obscena a muchos anarquistas... Además hay mucha desconfianza del resto de la izquierda. No todos los marxistas son estalinistas y leninistas. Incluso, hay muchos de ellos que son cercanos al anarquismo. En breve, tenemos que organizarnos y salir de ghetto anarquista.

...

Hoy tuvimos una reunión pública sobre las elecciones y el voto. Fue un fracaso. No llegó nadie. ¡La apatía nos gobierna!

...

Creo que en una sociedad anarquista debe haber algún tipo de autoridad, pueden ser consejos comunitarios o de trabajadores y milicias de ciudadanos. También pienso que el comunismo no va a funcionar porque si todo fuera gratis, nadie trabajaría.

...

Yo apoyo a la Unión Europea.

...

He solicitado unirme al Partido Nacionalista de Gales; creo que, a su manera, es muy libertario. Otra idea es postularme como candidato independiente en las elecciones locales... Me doy cuenta de que todo esto no responde a la doctrina anarquista en el sentido estricto, pero no creo que nuestras ideas sean fijas, ni que tengamos que seguir el Evangelio según San Kropotkin al pie de la letra. 🗨️ {p. 138}

Citas de: *Yours in Solidarity* de Nicoline van Harskamp.

ESPECTROS Y OLVIDO

A fines de la década de 1990, Anri Sala encontró un video en el que aparece su madre en una ceremonia con el líder albano Enver Xoxha durante uno de los congresos anuales de las Juventudes Comunistas de la década de 1970. En esa misma ocasión, su madre dio una entrevista en televisión que también está grabada en video. Sin embargo, ninguna de las imágenes tenía sonido, así que los documentos no eran más que *testigos mudos del pasado*, hasta que Sala empezó a trabajar con un grupo de mudos para que los interpretaran, leyendo los labios de la joven comunista. Al enfrentarse a sus palabras reconstruidas, la madre de Sala quedó tan sorprendida como conmovida, pues si bien reconocía la similitud que había entre sus palabras (vacuas) y las fórmulas de la propaganda, también recordó, de pronto, la convicción que había detrás de ellas en cuanto a la posibilidad de construir un mejor futuro:

El objetivo de este encuentro es hacer un pronunciamiento claro acerca de la situación política del país y de la lucha en contra del imperialismo, el revisionismo y las dos superpotencias, que sólo es posible dentro del Partido Marxista-leninista. Sólo si la juventud reúne sus esfuerzos bajo la tutela del Partido marxista-leninista [...]

Si vemos cuál es la situación política actual, no sólo en ciertos países, sino en todo el mundo y discutimos los problemas que hay nos daremos cuenta de la importancia de un movimiento popular revolucionario.

—¡Yo no creo eso! ¡Es absurdo! Es pura palabrería, no tiene sentido. Ahora ya sé expresarme.

—¡Pero vete los labios mamá!

–¡Yo no dije eso!
 –¿Cuándo fue esta entrevista?
 –Fue después de un Congreso de las Juventudes Comunistas.
 –¿De qué se trató?
 –Era acerca de la revolución mundial para que todos los hombres pudieran ser iguales, sin opresión, sin explotación. ¡Eso sigue sonando bien!
 –¿Creías en ese ideal?
 –Me he preguntado eso muchas veces... ¿Hasta dónde estaba negociando con el poder y conmigo misma y hasta dónde llegaba la rebelión?
 –¿Que opinas acerca de que los sordomudos hayan tenido que leer tu pasado?
 –¡Es una ironía del destino!
 –¿Ves algo en común?
 –Sí, vivíamos en un sistema sordomudo en el que sólo hablábamos con una boca y una voz. Es muy simbólico porque, en ciertos medios, las cosas eran menos estrictas... Pensé que cambiaríamos al mundo. Luego fuimos perdiendo todo, poco a poco. Nuestra generación fue víctima de los errores del pasado... Lo bueno es que ustedes pueden aprender de nuestra experiencia y hacer las cosas de otro modo. Si pudiera volver, no actuaría de otro modo. Lo que sí te puedo decir es que yo creía en lo que estaba haciendo, realmente creía en eso.
 Era real, Anri, porque estábamos construyendo algo. 📖 {p. 134}

Extractos de: *Entrevista* de Anri Sala.

Tras la caída de las diferentes formas socialistas de Europa del Este, cada uno de los nuevos Estados Nación aplicó ciertas tácticas para generar un olvido colectivo. En el caso específico del socialismo en Yugoslavia, la configuración que resultó de la autodeterminación política del pueblo de esta región después de la lucha contra el fascismo en la II Guerra Mundial pasó por una desintegración dramática en la década de 1990. A su vez, ésta dio lugar a la formación de un conjunto de estados más o menos “limpios” en cuanto a la identidad de su población, así como a la erupción de violentas guerras étnicas. En ese contexto, el encuentro con los “fantasmas del pasado” en la pieza multimedia *Gen XX* de Sanja Iveković se sintió como un despertar breve, pero muy po-

deroso. Por medio de su intervención, la artista tomó imágenes de modelos femeninas de anuncios de revistas, les quitó el contenido comercial original y les agregó otra leyenda que tenía un sentido diametralmente opuesto. A cada modelo le “atribuyó” un texto que hacía referencia a alguna de las milicianas que murieron en la lucha contra el fascismo durante la Segunda Guerra Mundial, haciendo que su “espectro” volviera a la vida. Los epitafios que acompañan las fotos sólo proporcionan la información que podríamos encontrar en un reporte burocrático: Nada Dimić. *Acusada de actividades en contra del fascismo. Torturada y ejecutada en Nova Gradiška en 1942. Edad al momento de la ejecución: 19 años.* No hacía falta nada más, ninguna otra narrativa o descripción, para destacar los valores universales que estuvieron detrás de los actos de estas mujeres. El encuentro desconcertante entre esos textos y el anonimato mudo de esas modelos transformadas en meras mercancías por la maquinaria publicitaria del capitalismo, hace que estas palabras sobrias hablen de la verdad de lo olvidado. Finalmente, el efecto producido es el de una posesión “espectral”, precisamente en el sentido de la “espectrología” que Jacques Derrida desarrolló en *Espectros de Marx*, donde destaca la importancia simbólica que el concepto del fantasma tiene para nuestra experiencia de la historia.

Las heroínas antifascistas invocadas por *Gen XX* se resisten a ser el objeto de esa muerte simbólica a la que las condenaba el proyecto anticomunista del nuevo Estado Nación, así como se resisten a regresar a su papel de género tradicional, uno que les niega la posibilidad de ser sujetos de la historia y las convierte en un mero medio para reproducir la nación. Al convertirse en espectros, estas mujeres adquieren la capacidad de meterse al cuerpo de cualquier otra, de volver a la vida y reproducir la fuerza que trae consigo el “gen XX”, ese virus que transmite la capacidad de emancipación femenina. El proyecto de Iveković afirma que, después de todo, detener la transmisión de ese “gen” es imposible porque la memoria no es propiedad del Estado, sino algo que se transmite de generación en generación. Por eso, no es sorprendente que una de las heroínas antifascistas (aunque no tuvo reconocimiento oficial) sea la madre de la artista quién, a diferencia de las demás, está representada por su foto tomada de un álbum familiar. Además, es probable

que la obra haya estado dirigida, sobre todo, a la primera generación que creció durante la transición al capitalismo –a la que pertenece la hija de la artista– y que nunca había oído de Nada Dimić, *acusada de actividades antifascistas, torturada y ejecutada a los 19 años*. Esas palabras siguen ahí y, por un momento, esa comodidad que nos vuelve insensibles queda reemplazada por un nombre y una historia que son una metáfora de la idea de la emancipación universal, femenina y humana. 🌀{p. 120}

PROFECÍAS MODERNAS

Después de romper relaciones con Stalin y el Bloque del Este en 1948, la Yugoslavia de Tito se dedicó a intentar construir una “tercera vía” que incluía nuevas estrategias económicas de autogestión obrera, una política internacional no alineada y un acercamiento a Occidente en términos culturales. Así, el régimen adoptó la abstracción en el arte como una forma ideal de distanciarse de las políticas retrógradas de Stalin en relación al realismo socialista y de probar que tenía ideas progresistas y conciliadoras con Occidente. El artista croata Vojin Bakić creó la mayor parte de su obra entre las décadas de 1950 y 1960, la época del auge del arte moderno Yugoslavo. Sus esculturas –entre las que hay varias obras públicas y memoriales antifascistas– se destacan por su capacidad para mezclar la abstracción geométrica con las formas orgánicas y los experimentos lumínicos, la escultura monumental con el entorno natural y la conmemoración de acontecimientos históricos reales con la universalidad de las visiones utópicas. El descuido –o incluso, la destrucción– de su obras por parte del Estado Nación que se formó en los noventa es un claro ejemplo de la relación conflictiva que hay con el periodo del arte moderno socialista en Yugoslavia en general: mientras que este tipo de arte establecía un vínculo entre las ideas universales del arte moderno y las del proyecto socialista, el nuevo régimen apoyaba lo particular, destacando los valores que apuntalan una historia y una cultura nacionalistas.

Estos artistas no hacían arte moderno porque, como comunistas, seguían la línea del partido; sin embargo, ser un artista moderno implicaba necesariamente ser de izquierda, antifascista, socialista y comunista. El hecho de que Vojin Bakić usara el mismo repertorio formal para crear una identidad cultural global y cosmopolita que

*era también una memoria colectiva de la Yugoslavia comunista no es una paradoja, sino la verdadera cara del arte moderno*¹⁰ {p. 104}

El arte contemporáneo es uno de los contextos en los que el legado del arte moderno socialista sobrevivió hasta la época de la postYugoslavia. De hecho, el proyecto del arte moderno yugoslavo y la manera en la que éste se entiende en la actualidad (y en particular en el caso de la vida y obra de Vojin Bakić) son dos de las preocupaciones centrales en la obra de David Maljković. Los protagonistas de las “visiones” de Maljković buscan las promesas del pasado y la fe en la capacidad de transformación del arte que tuvieron las vanguardias. Las obras de este artista funcionan como remolinos que arrastran a sus protagonistas (una especie de médiums) hasta una máquina del tiempo que los absorbe y los aleja del estado de anomia y espera permanente que prevalece hoy en día, llevándolos hacia un cambio que está por ocurrir en cualquier momento o, tal y como dice el título de una de sus obras, en uno de “estos días”. Sólo es posible seguir esta visión si imaginamos un cambio en el tiempo, un viaje futurista hacia el pasado en el que sólo se avanza si se cuenta hacia atrás. Sin embargo, hay que tener presente que la búsqueda de ese momento visionario puede resultar frustrante e implica muchas preparaciones tediosas y un arduo trabajo que no garantiza ningún resultado. Paradójicamente, en estas obras, cierta desventaja o estancamiento físico funciona como el detonador mental de un peregrinaje interior (moderno) hacia este futuro-pasado, hacia un lugar con un ambiente totalmente distinto, lleno de posibilidades, de optimismo, de movimiento y de progreso. El elemento clave de la película *Retired Form* de Maljković –filmada en el Parque Memorial Dotrščina dedicado a las víctimas de la Segunda Guerra Mundial en Zagreb– es un pequeño monumento en forma de cristal de Vojin Bakić. El título mismo sugiere que esta forma nunca fue sólo eso: una forma, una abstracción. Por lo contrario, la forma estaba “llena de movimiento interior” y, en su pureza, le daba cuerpo a la unión de los opuestos. Hoy en día esa forma descansa, pues se ha jubilado, quizá en contra de su voluntad, y se ha vuelto inútil,

¹⁰ WHW, Vojin Bakić en *Political Practices of (post-)Yugoslav Art: Retrospective 01*, Zorana Dojić y Jelena Vesić (eds.), Belgrado, Prelom kolektiv, 2010, p. 57.

impenetrable. Finalmente está vacía, es “abstracta”. Así, la única forma en la que ésta podría volver a la vida sería invocando las nuevas posibilidades que surgen en las mentes de quienes la visitan en la actualidad.

*Una vez que han sido creados, los memoriales adquieren una vida propia, y con frecuencia se resisten, obstinados, a cumplir con las intenciones originales del Estado. En algunos casos, los memoriales que se crean a imagen y semejanza de los ideales del Estado invierten los papeles, de manera que son los monumentos los que le dan forma al ideal. Nuevas generaciones visitan estos lugares en circunstancias diferentes y les atribuyen otros significados. El resultado es que el significado del memorial evoluciona y cambia según la época y la compañía en la que se encuentra. (James E. Young, *Memory and Counter Memory*).  {p. 128}*

EL COMUNISMO COMO PRÁCTICA ESPIRITUAL

Parecería que, tras la destrucción de la guerra, siempre se recurre a la geometría ya que sus formas puras invocan un nuevo comienzo, puro también. En palabras del crítico italiano Piero Pacini: “En las épocas que siguen a las guerras, la geometría es uno de los signos que habla de una reconstrucción optimista y consciente”¹¹. El pintor Ruso Kazimir Malevich pensaba que este “movimiento autónomo” de la forma era el epítome de la producción de una verdad absoluta; una verdad que sería la suma de todas las verdades relativas. A diferencia de Lenin, quien pensaba que los restos de lo viejo sobreviven en lo nuevo, Malevich creía que ninguna de las viejas formas (económicas, artísticas o sociales) debía pasar a la nueva sociedad. Como el personaje trágico por excelencia de la Revolución Rusa, este artista era un “verdadero creyente”, convencido de que la revolución representaba el momento en el que un “nuevo fénix” se levantaría de las cenizas. Para él, el materialismo sólo era el primer paso en un camino que llevaba a la “liberación espiritual co-

¹¹ Ješa Denegri, “Inside or Outside ‘Socialist Modernism’? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970”, en *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), MIT Press, 2003, p. 182.

lectiva”. Tan sólo un año después de la revolución, Malevich pintó el famoso cuadro *Blanco sobre blanco* como un intento por crear un nuevo lenguaje para esta nueva sociedad. Esta obra fue la primera forma creada por el suprematismo, un proyecto estético-filosófico que, al paso del tiempo, y gracias a los contactos que Malevich tenía en Occidente, acabaría por influir en el surgimiento del arte abstracto a nivel internacional.

Este paso radical hacia la creación de un “arte puro” y un modo de percepción de la realidad totalmente novedoso que se oponía firmemente a la tradición mimética. Mientras que el mimetismo era parte de lo “viejo”, de aquello que –según Malevich– no podía sobrevivir, el suprematismo era un movimiento revolucionario que iba de la mano de la Revolución Soviética y que, al igual que otras formas que se desarrollarían bajo el comunismo, tenía a la pureza y la perfección como sus objetivos. En ellas, la base económica de la sociedad se traduciría en la unidad del espíritu colectivo de la clase obrera cuando logra alcanzar una meta en común. Sin duda, y en la medida en que era el resultado de los esfuerzos de Malevich por crear *una* sola “imagen económica” en la que el cuadrado representa la esencia espiritual de todas las formas, tenía la intención de ser la manifestación estética de ese principio. Hacer esto ya implicaba la introducción de un nuevo principio *económico* en el arte, a saber la búsqueda de una reducción *ad infinitum* que permitiera llevar a cabo una purificación hasta llegar a los fundamentos más elementales y, finalmente, hasta el “cero como infinito”.

Lo que el comunismo y el suprematismo tienen en común es, precisamente, este principio de purificación que se manifiesta en la intención de ir de lo complejo a lo simple y de la diversidad, la multiplicidad y la especificidad hacia la unidad. Al igual que el suprematismo, que pretendía llegar a lo más fundamental, el comunismo como práctica espiritual colectiva apunta a una simplificación de todas las relaciones sociales y de la multiplicidad de las diferencias (nacionales, sociales y religiosas). Tanto el comunismo como el suprematismo tienen como objetivo la transformación de lo material en algo espiritual, algo que –según este punto de vista– no se podía lograr de manera individual, sin importar si se trataba de elementos formales o de miembros del partido comunista. En vez de eso, cada individuo (ya sea un elemento formal en una obra de

arte o una persona) forma parte de un sistema que debe actuar al unísono para progresar en el sentido de una liberación colectiva. Así, todas las “formas” de comunidad tienen en sí un potencial para la transformación, puesto que la imagen económica pura, lo “universal”, depende de cada una de sus partículas, de cada forma individual.

LO QUE QUEDA DE LA GEOMETRÍA. SOBRE LO INDEFINIDO Y LO INDETERMINADO

En un artículo acerca de las razones de la popularidad del neoconstructivismo en Europa del Este en las décadas de 1950 y 1960, Piotr Piotrowski se refiere al análisis de la abstracción geométrica de Rosalind Krauss y, en particular, a su idea de la retícula como un mito de la modernidad como algo que aparece una y otra vez en la obra de diversos artistas cuando estos utilizan la repetición o imitan su propia obra.

El arte moderno en Europa del Este siguió un camino similar durante la postguerra, cuando fue despojado de su ideología utópica original para convertirse en algo puramente formal:

*Los Comunistas... comprometieron el sueño de la Gran Utopía pero siguieron usando su lenguaje hasta las décadas de 1950 y 1960... Los artistas... entendían perfectamente bien que esta retórica sólo era una hoja de parra que cubría un sistema totalitario de poder que seguía políticas culturales definidas en la década de 1930... En estas circunstancias habría sido difícil que aquellos artistas que se sentían atraídos por el constructivismo también adoptaran su retórica revolucionaria, pues esta había adquirido un sentido muy diferente durante el periodo de la postguerra. En vez de seguir las consignas del productivismo que promovió Rodchenko, adoptaron la mitología del lienzo en blanco que estaba asociada a la tradición de la vanguardia y hacía referencia a la utopía de la coexistencia armoniosa de diversos elementos en ese mundo no-objetivo que había imaginado Malevich... El lienzo en blanco era un signo de solidaridad con esa vanguardia perseguida...*¹²

¹² Piotr Piotrowski, *Art in the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009, p. 142.

Si consideramos que la búsqueda de la vanguardia y sus ramificaciones por encontrar el lienzo en blanco y otras formas de neutralidad eran “intrínsecamente políticos”, no es difícil detectar la influencia constante de los espectros del cuadrado minimalista, de las ideas de Malevich acerca del potencial político de la vanguardia y de la coincidencia entre las ideas universalistas del comunismo y las del arte moderno en este tipo de arte, incluso (o especialmente), en la Yugoslavia socialista, donde el arte moderno no tardó en perder su carácter contestatario para convertirse en cultura oficial.

UNIVERSALISMO DÉBIL Y SOCIALISMO DECADENTE

Cuando una época se desmorona, "la Historia se deshace en imágenes, no en historias". Sin la narrativa de un progreso continuo, las imágenes del pasado se parecen a esos sueños nocturnos que, según Freud, se caracterizan por su emancipación "del orden espacial y temporal de los acontecimientos". Estas imágenes oníricas son redes complejas de recuerdos y deseos que rescatan y, quizá, redimen las experiencias pasadas. Sin embargo, pueden ser útiles si iluminan aquellos fragmentos del pasado que parecen estar cargados de energía, precisamente porque la narrativa dominante no logra que se asimilen al presente de manera continua. Entonces, las particularidades de la historia quedan libres y pueden entrar en diversas constelaciones de significado. La yuxtaposición de estos fragmentos del pasado con las preocupaciones del presente puede llegar a cuestionar la complacencia de nuestra época, una en la que, en palabras de los vencedores, la "historia" ha alcanzado el fin de su trayectoria y en la que la hegemonía global del capitalismo afirma haber sacado del campo a toda la competencia... En este fin de siglo y en términos políticos quizá valga la pena comprometerse con la tarea histórica de hacer que el presente sea motivo de asombro y no de explicaciones – que se adelante a la vanguardia en términos de temporalidad.¹³

¿Cómo asombrar al presente? ¿Qué hacer con esas imágenes que hemos encontrado entre las ruinas para construir nuevas narrativas del pasado,

¹³ Susan Buck-Morss, *op. cit.* pp. 68-69.

el presente y el futuro? En los países comunistas, el proceso de orientación entre las ruinas iconológicas de las vanguardias ya había empezado a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, en una época que algunos analistas definen como socialismo tardío o “el fin del socialismo en el socialismo”.¹⁴ Erjavec desarrolla un paradigma postmoderno específico del postsocialismo basado precisamente en el momento en el que el “futuro” dejó de progresar y pareció que lo único que quedaba eran imágenes dispersas y utópicas del pasado. Al hablar de este reflejo que “invertía” el orden del pasado y el futuro, el autor cita a Mikhail Epstein:

Esencialmente, la postmodernidad es una reacción al utopismo, a esa enfermedad intelectual que consiste en una obsesión por el futuro e infectó la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX. Se pensaba que el futuro era algo definitivo, algo que se podía alcanzar y realizar; en otras palabras, se le daban los atributos del pasado. El postmodernismo, con su aversión a las utopías, invirtió los signos y se concentró en el pasado pero, al hacerlo, le dio todos los atributos del futuro, lo volvió polisémico, indeterminado e incomprendible; el juego irónico de las posibilidades.

Entonces ¿Qué quedó del signo en las décadas de 1970 y 1980? ¿La negación, el vacío, la acción vacía, el no-arte, la negación de la negación, el antiacontecimiento? En vez de un signo universal o de la “imagen más económica” de Malevich, lo que queda –o lo que vuelve a surgir– en el postmodernismo es un signo de interrogación universal que apunta al cielo, tal y como lo propone, de diferentes maneras la “actividad ufológica”¹⁵ de Július Koller. En esa época, la copia como el espectro de la imagen también empezó a surgir de esos laberintos hechos de memoria e imágenes que constituían el acervo colectivo. Así, la repetición y la copia no sólo minaron la modernidad en tanto que mito, sino que

¹⁴ Aleš Erjavec, “Introduction”, “Neue Slowenische Kunst”, “New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, “Self-Management and the 1980s”, en *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, Aleš Erjavec (ed.), University of California Press, 2003.

¹⁵ N del T. La palabra “Ufología” viene del acrónimo inglés UFO (unidentified flying object), cuyo equivalente en castellano sería OVNI (objeto volador no identificado); como hay varios juegos de palabras que incluyen la partícula “ufo”, hemos respetado el original.

también le quitaron legitimidad por medio de la ironía. Fue entonces cuando la copia empezó a convertirse en algo que representa la “pérdida” dolorosa y traumática de la “pureza” de la fe en el porvenir.

El complejo conjunto de relaciones que se establecieron entre las ideas universalistas que animaron a las vanguardias y el “socialismo real existente” es particularmente visible en las neovanguardias de la década de 1970, en el periodo conocido como el del “socialismo decadente”. En Yugoslavia, en particular, los artistas empezaron a cuestionar la idea de la “forma económica pura”, ya fuera en la historia del arte, en el proyecto político de un comunismo decadente o en la última fase de la “autogestión obrera” como modelo económico. El vacío “real” pasó a ocupar el lugar de la fe que Malevich tenía en el progreso y lo infinito; la nada entendida como eternidad fue sustituida por la nada como nulidad, como un cementerio de gestos y formas, de lenguajes muertos (ya fueran artísticos o ideológicos).

De hecho, y según Boris Groys, los signos que produjeron las primeras vanguardias siempre fueron “signos débiles”, con poca visibilidad. Su objetivo no era volverse un fundamento sólido para construir una nueva sociedad (aunque, más adelante, se usaran con ese fin); sino apuntar a un tiempo que se contraía, a la falta de tiempo, e intervenir para detener el proyecto autodestructivo de la modernidad. También tenían la intención de producir un arte universal que fuera capaz de sobrevivir a todas las catástrofes y los levantamientos históricos. Sin embargo, continúa Groys, este proyecto no se puede realizar de una vez y para siempre porque la historia hace que, por un lado, estos signos aparezcan como algo muy fuerte (según el canon del arte), mientras que por el otro son irrelevantes (para un público en general que aún rechaza estos signos débiles y reducidos) pues apuntan al potencial democrático del arte (“cualquiera puede hacer eso” en vez de “sólo un maestro”). En sus palabras, “la vanguardia no puede ocurrir de una vez y para siempre, sino que se debe repetir a fin de resistir al cambio histórico permanente y una falta de tiempo crónica”. Según Groys, el cambio permanente es precisamente el estado de las cosas que hay que revertir.¹⁶

¹⁶ Boris Groys, “The Weak Universalism” en *e-flux journal*, núm. 15, 2010.

La vanguardia, y en especial aquella que representada por Malevich y el suprematismo, así como un reduccionismo y un universalismo radicales aparecen claramente en la obra de tres artistas yugoslavos que, según Peter Weibel, forman el triángulo de la “retrovanguardia”, un término que Marina Gržinić desarrolló más adelante. Estos artistas son Mladen Stilinović, Kazimir Malevich de Belgrado y el colectivo esloveno IRWIN. En *Exploitation of the Dead* de Stilinović los restos de Malevich y de las vanguardias históricas aparecen como parte de un vasto repertorio de signos muertos tomados de la historia del arte, la ideología comunista, los medios de comunicación y la vida cotidiana; mientras que en *The Last Futurist Exhibition* de Kasimir Malevich de Belgrado éstos aparecen como copias –como representaciones de la historia del arte– y, finalmente, en *Retroavantgarde* de IRWIN, como un medio para construir su propia historia del arte yugoslavo, un proyecto que continuaría en *East Art Map*.

Entre otros signos, las pinturas de IRWIN incluyen las formas elementales que investigó Malevich tales como el cuadrado y la cruz. Para éste último la cruz era otra forma de formular el cuadrado que, a su vez, es lo que ocupa el espacio vacío que ha dejado la muerte de Dios. Sin embargo, después de la muerte de Dios queda el espacio que ha dejado la muerte de la ideología en su última etapa. No obstante, en la obra de IRWIN, la cruz ocupa el lugar del retorno a la cultura popular “preideológica” y adquiere una connotación geográfica que simboliza el cruce entre Oriente y Occidente. En palabras de IRWIN, la cruz:

*con todas las connotaciones y los significados que ha adquirido hasta hoy, es uno de los símbolos del álbum de la cultura europea. Por lo tanto, la cruz que aparece en el cuadro de IRWIN es una manera de traducir esta cultura a la conciencia, su mimesis. Sin embargo, para nosotros, como miembros de una pequeña nación, la cruz también tiene otro significado fatal. Nuestra cultura nos encadena al centro de la cruz, a ese lugar donde las locas ambiciones de Oriente se encuentran con las de Occidente. Es un espacio vacío, definido por medio de la geometría, pero cuyo significado nunca se aclara del todo.*¹⁷

¹⁷ Aleš Erjavec, *op. cit.*, p. 142.

La cruz es un lugar infinito, una superficie pura en la que la voz trágica de Malevich sigue apareciendo una y otra vez a lo largo de la historia.

Por lo tanto, podemos leer el manifiesto *Retroavangarde* de IRWIN como un texto que rescata estos símbolos del contexto de la cultura popular y los vuelve a situar en la genealogía de aquellas imágenes débiles y olvidadas de la vanguardia, con todo y su capacidad de revertir las consecuencias desastrosas del cambio constante –en este caso las transformaciones políticas radicales que se dieron después de 1989.

Mladen Stilinović llevó a cabo el complejo proyecto *Exploitation of the Dead* entre 1984 y 1990. La obra es un “cementerio” de signos muertos tomados de la historia del arte, la ideología, la religión y la propaganda. Según el artista, “estos signos no sólo están muertos porque han perdido su significado, sino también porque éste se ha vuelto demasiado transparente”. Al hacerlo, formula la pregunta de cuáles son las responsabilidades y las implicaciones que surgen cuando se toma algo del pasado y es por ello que, en vez de apelar a términos que la ideología y el arte usan con frecuencia como *revival*, tradición y nostalgia, Stilinović dice claramente que echar mano de los depósitos del pasado es siempre una forma de explotación. El artista empezó a trabajar en la época en la que el postmodernismo y ciertas estrategias como el pastiche, la cita y la apropiación prosperaban en el mundo del arte al grado de convertirse en un mero estilo y, sin duda, debemos leer *Exploitation of the Dead* en este contexto. Pero si somos todavía más específicos y vemos la obra en el contexto local es posible interpretarla como una crónica minuciosa –o un diagnóstico– de la agonía del estado socialista yugoslavo y sus símbolos en los seis últimos años de la década de 1980, justo antes de la guerra y la disolución del país.

En su obra, los signos suprematistas aparecen sobre un lienzo o sobre un juego de cubiertos y Malevich –en su lecho de muerte– se ve rodeado de pasteles, corbatas, estrellas de cinco puntas y cruces; ésta también incluye fotografías de esos rituales colectivos que representaban el sueño, ensayado en conjunto, de un futuro comunista. Aunque el artista afirma que lo único que hace es copiar, creando otro depósito de imágenes vacías y repetitivas del pasado, no tiene una postura cínica,

postmoderna y relativista, sino que hace que el espectador se sienta angustiado e inquieto al estar rodeado de todos esos fantasmas de las promesas fallidas. En ese sentido, no es sorprendente que Stilinović haya descrito la decisión de exponer su obra frente a un comedor de obreros en Zagreb como algo “doloroso” ya que, según la ideología, la figura del obrero sería precisamente la protagonista principal de ese futuro brillante que vendría después de la liberación. Ahí, los signos vacíos de un pasado agonizante se enfrentaban a los organismos vivos y “brutales” del comedor. Precisamente porque ahí el trabajo no sólo era un símbolo ideológico idealizado, sino algo “brutal, sucio y sin esperanza”, ese lugar se convierte en algo “intacto y casi sagrado” para el artista, en algo muy distinto de los símbolos “muertos” o “contaminados” que lo adornan ahora.

En esta época de “cultura de la memoria”, que ha elegido a la historia como una de sus preocupaciones y sus refugios más importantes ante la imposibilidad de vislumbrar un futuro brillante en el horizonte, *Exploitation of the Dead* plantea un conjunto de preguntas sumamente relevantes en cuanto a la responsabilidades que implica definir el significado de todo acto que recurre al pasado o lo repite:

*¿Cómo y cuándo repetimos ciertas cosas? ¿Qué cosas repetimos?
¿Hasta que punto es consciente esa repetición? ¿La repetición es la
única manera de aprender? ¿Que aprendemos con la repetición?
¿Aprendemos a repetir? ¿A orar? Y tratándose de un individuo
¿cuándo aprende por repetición y cuándo pierde su integridad como
persona? ¿La repetición es una forma de muerte?*

Citas de: Stilinović en *Entrevista con Mladen Stilinović por Darko Šimičić*.

Precisamente estas preguntas en torno al original y los modos de representación son la clave de una serie de exposiciones organizadas por un artista anónimo (aunque con frecuencia están asociadas a la obra del “exartista” autodidacta Goran Đorđević) desde mediados de la década de 1980, primero en Belgrado y luego a nivel internacional. La primera de estas muestras, titulada *The Last Futurist Exhibition* se llevó a cabo en un departamento particular en Belgrado en 1985 y después en la Škuc Gallery de Liubliana acompañada por una conferencia de

Walter Benjamin acerca de la obra de Mondrian entre 1963 y 1996. La última de esas muestras fue el *Armory Show de 2013* en el Salón del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado en 1986. Aquellos que tengan un conocimiento mínimo de la historia del arte y de las exposiciones se darán cuenta de inmediato de que éstas son repeticiones de exposiciones que ya se habían presentado. En *The Last Futurist Exhibition* –el montaje que hizo Kazimir Malevich de su obra suprematista– el artista anónimo reconstruyó esta muestra histórica según la única fotografía en blanco y negro que ha llegado hasta nuestros días. Como en todas las demás exposiciones de esta serie que se han hecho hasta la fecha, siempre hay alguna indicación clara de que se trata de una copia y no de una falsificación que intenta convencernos de que es el original. Aquí no se trata de crear la ilusión de que vemos un original, sino de investigar cuál es el potencial de la copia: ¿qué nos puede decir del original, de la historia del arte y de nosotros como intérpretes de esa historia? ¿Qué diferencia hay entre la copia, el original y su reproducción fotográfica? En 1986, Walter Benjamin dictó una conferencia en la que intentó responder estas preguntas. En esa ocasión, Benjamin contó la historia de un fuerte terremoto que derrumbó un museo y sólo se salvaron dos piezas: un Mondrian original y su copia. En una conferencia más reciente, este mismo autor afirmó que si la intención es fortalecer la narrativa del arte que se consolidó a partir de la Ilustración, no deberíamos resucitar las ruinas del museo más que como “artefactos de museo” que nos hablan de una época anterior en la que el Arte se entendía como la expresión auténtica de un individuo extraordinario. En algún momento, la narrativa del Arte reemplazó la narrativa de la cristiandad y hoy estamos en una coyuntura similar, a la espera de una nueva transformación. Ahora que ya no creemos ni en el Arte, ni en el Artista, imitamos y repetimos el pasado a fin de entenderlo y de crear una cesura en el tiempo o, como dice Groys, una intervención en esa falta de tiempo constante que justifica la necesidad de repetir los signos débiles de la vanguardia.

LA ACCIÓN VACÍA, LA NO ACCIÓN Y LO INFINITO

Collective Actions realizó la mayoría de sus *performances* en la naturaleza, en los bosques y los campos nevados fuera de Moscú. Sus acciones estaban pensadas para pequeños grupos de personas que no sabían que

pasaría cuando llegaran al lugar. Estos viajes tuvieron lugar a lo largo de varias décadas y su propósito era que los invitados participaran en una serie de situaciones socio-estéticas siguiendo una instrucción sencilla o simplemente observando una “escena” vacía en la que, de pronto, aparecía algún elemento como un objeto, un sonido o la presencia inesperada de alguien que salía del bosque.

*El mecanismo de la “acción vacía” se puede observar claramente en Comedy (1977). Un personaje cubierto por una tela se acerca al público. Tiene los brazos levantados bajo la tela, imitando el espacio que ocuparía otra persona, de manera que los observadores piensan que está acompañado por otro participante que, en realidad, no está ahí. Es como si “ocultara un vacío”. Entonces, levanta la tela y revela el “vacío oculto”. El participante cubierto en telas se retira hacia el bosque. Los espectadores se quedan ante un campo vacío. Pero ahora, el vacío del campo no es el mismo vacío que estaba ahí antes de la acción, pues ya “no es arbitrario”. ...Antes de que el participante cubierto en telas las levantara descubriendo el “vacío oculto”, todo lo que había pasado en el campo era sólo una preparación y el público seguía en un estado de expectativa normal. Pero una vez que el vacío quedaba liberado “llenando” el campo con su acción y con la expectativa se convertía en un acontecimiento, esto es, ocurría lo que en el comentario llamamos una “expectativa cumplida”. (Andrei Monastyrski, *Seven Photographs*, 1980).*

La intención de estas situaciones era confundir a los participantes y hacer que entraran en el estado de suspenso de la “acción vacía”. Sobra decir que hacían esto por medio de un “extrañamiento” de lo cotidiano, descontextualizando alguna partícula insignificante de la vida al sacarla de un entorno urbano lleno de manifiestos y consignas. Parecería que el objetivo de estos intentos por crear acciones vacías en un campo en el que no había nada era constituir una forma distinta de entender los vínculos entre el grupo, pues los “actores” no se limitaban a “demostrar” y los espectadores a “percibir”, sino que ambos se volvían parte de una “reflexión” en común acerca de un acontecimiento que tiene lugar en un tiempo y un espacio compartidos y es resultado de una acción colectiva. La manera en la que este grupo entendía la “acción co-

lectiva” era diametralmente opuesta a la de las vanguardias de principios del siglo XX. A diferencia de éstas, que concebían sus obras como elementos constituyentes en la construcción de una nueva sociedad, las “acciones colectivas” de este grupo no buscaban ser “eficientes”, sino contraproducentes, ya que se oponían a las ideas asociadas con el progreso y la productividad. El “colectivo” no es realmente un colectivo, sino un grupo de artistas al que se sumaban diversos actores y participantes. La acción misma no produce nada y, si acaso deja algún rastro visible, éste no es más que un objeto descontextualizado. Más que una “acción” es una actividad y su único resultado “real” es el vínculo temporal que se crea cuando los participantes intentan entender qué pasó durante el evento aplicando capas de interpretación y entrando, juntos, en una *“espiral infinita de interpretaciones infinita en la que el texto y la situación se producen mutuamente de manera recíproca y recurrente”*.¹⁸

¿El despertador y otros rastros son, de hecho, lo restos de una actividad chamánica –una tarea comunitaria que consiste en intentar comunicarse con los espíritus, con el vacío (tal y como lo ha sugerido Mikhail Epstein en “Post-Atheism: from Apophatic Theology to “Minimal Religion”), ¿O son un intento por encontrar nodos en los que sea posible entrar en contacto con el infinito de Malevich? Tal y como Nikolai Berdiaev anotó en *The Russian Idea*: “Hay algo en el alma rusa que corresponde a la inmensidad de su tierra, a su vaguedad e infinitud: su geografía espiritual corresponde a la física. En el alma rusa hay una especie de inmensidad, algo vago, una predilección por ese infinito que sugiere la gran estepa rusa...” Cuando algo se divide, forma nuevas estructuras; pero el espíritu es único e indivisible. Es, a la vez, total y negativo. Niega toda forma porque se mueve en el vacío y en la oscuridad, en una “tierra sin forma”.¹⁹

¹⁸ Sabine Hänsen, “Collective Actions. Event and Documentation in the Aesthetics of Moscow Conceptualism”, <http://conceptualism.letov.ru>

¹⁹ Mikhail Epstein, “Post-Atheism: from Apophatic Theology to ‘Minimal Religion’”, en *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Mikhail N. Epstein, Alexander Genis y Slobodanka Vladiv-Glover (eds.), Berghahn Books, 1999, p. 388.

Hubo una época en la que la gente creía encontrarse, una y otra, vez con el rastro inexplicable de alguna presencia indefinida, que era el signo de la existencia de fuerzas intencionadas cuyos actos estaban más allá de las explicaciones del sentido común. Estas indicaciones, que apuntaban a la presencia de fuerzas mágicas, se pueden interpretar como hechos de la realidad –hechos que no se pueden explicar, sólo interpretar. Los artistas de Collective Actions intentan hacer que el espectador contemporáneo experimente este tipo de encuentros o descubrimientos accidentales, descubrimientos que lo harán participar en el proceso de interpretación.²⁰

De manera similar, el grupo Gorgona de Zagreb quería establecer un espacio en el que fuera posible cierta clase de práctica espiritual, un espacio que permitiera la formación de otro tipo de colectividad y donde la mente pudiera retirarse del socialismo burocrático que había en Yugoslavia. Sin duda, en términos de historia del arte, Gorgona fue, en muchos sentidos, uno de los primeros grupos en articular una crítica a la pintura moderna en Yugoslavia. Sin embargo, todavía les interesaba la búsqueda de la idea universal y de la verdad, aunque consideraban que éstas no podían estar contenidas en un objeto, sino que –más bien– eran algo que flotaba en los vínculos y en la unidad espiritual que había entre los miembros de una colectividad. Gorgona no buscaba lo universal por medio de una visión moderna, es decir no seguía un programa que dirigiera sus actos, ni tenía un propósito que cumplir. En vez de eso, su búsqueda se daba por medio de una apertura, anárquica y sin programa, que le permitiría reconocer lo universal en los intersticios de la vida cotidiana. Si queremos llevar a cabo una afirmación paradójica en relación a la historia del arte diríamos que Gorgona nunca fue moderno y siempre lo fue. El grupo nunca tuvo existencia oficial, sino que funcionó de una manera semiclandestina que consistía en reunirse para ir a caminar, ir de paseo al bosque o mandar cartas. De esa forma, Gorgona ridiculizó el aparato de poder burocrático que, supuestamente, poseía los mecanismos de reconocimiento o, más bien, de producción de las “verdades” en común. Esto bastaba para que

²⁰ Boris Groys, *When History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, The MIT Press, 2010.

Gorgona, cuyas prácticas eran totalmente diferentes de las que existían en la región, realizara una búsqueda de aquello que estaba fuera de esa vida burocratizada del comunismo sobre un “lienzo en blanco” imaginario, espectral y efímero. Josip Vaništa, el más conocido de los miembros de Gorgona escribió lo siguiente acerca del colectivo:

Gorgona hace obras totalmente efímeras... Gorgona es contradictoria. Se define como la suma de todas sus definiciones posibles. Valora casi todo lo que ha muerto. Gorgona no habla de nada. Es algo indefinido e indeterminado.

Una vez más, el espectro de Malevich acecha desde los pliegues de estas múltiples “existencias gorgónicas” e invoca la trascendencia, la espiritualidad y la armonía absoluta en la coexistencia de elementos individuales contradictorios. Esta afirmación también exige que volvamos a pensar en la manera en la que Malevich entendía “la nada como eternidad”. Después de que los regímenes comunistas adaptaron las ideas del arte moderno para instrumentalizarlas o impusieron el mimetismo del realismo socialista, los espectros vanguardistas del cuadrado de Malevich empezaron a adoptar diversas formas –efímeras y caducas– bajo las presiones de los aparatos burocráticos del estado, y con ello desviaron y corrompieron lo que quedaba de la universalidad. Gorgona se esforzó por no atribuirle ninguna “función” social al arte y optó por existir en los márgenes del mundo (del arte) que, en esa época, privilegiaba el arte socialista tardo-moderno. Así, tal y como lo ha señalado P. Piotrowski, la abstracción geométrica –de la que el ejemplo más claro es el motivo del meandro que se repite en toda la obra de Julije Knifer (uno de los miembros de Gorgona)– es una crítica sofisticada del neoconstructivismo y del arte de vanguardia establecido. No obstante, quizá lo más importante sea que ya en la obra de Knifer encontramos la repetición y la copia como recursos que las tendencias postmodernas de finales de la década de 1970 seguirían utilizando después del fin de Gorgona. De hecho, como también menciona Piotrowski, las pinturas de Knifer son muy cercanas a la crítica occidental del arte moderno con su insistencia en deconstruir la figura del genio del artista, desmitificar la originalidad de la obra de arte, etcétera. O, en otras palabras, “Reproducir la *Mona Lisa* es lo mismo que dejar una hoja en blanco” tal y

como lo sugirió Josip Vaništa cuando editó el número 6 de la revista Gorgona en 1961 que consistía, exclusivamente, en reproducciones de la *Mona Lisa* de Da Vinci.

La obra de otro de sus miembros, Dimitrije Bašičević Mangelos, giraba en torno a la idea del “no-arte” y proponía una “negación de la negación”, es decir, una “afirmación” que, como tal, establecía una relación compleja con ideas como la de la “acción vacía”, la “negativa de la acción” o los “proyectos imposibles” que seguirían siendo importantes para el arte de Yugoslavia y de una buena parte de Europa del Este a lo largo de la década de 1970. ¿Las actividades de Gorgona eran, sobre todo, una crítica existencialista a la cultura? Eso equivaldría a decir que las actividades de Gorgona eran *reaccionarias*, pero tampoco queremos asumir que su intención era innovar; más bien, afirmamos que Gorgona logró crear un espacio que no correspondía a los parámetros existentes y, lo que es más importante, constituyó una práctica espiritual que surgía de una “comunidad espiritual”, un vínculo entre individuos que se oponía a la “hermandad del pueblo” de la burocracia. Como también ha sugerido Piotrowski, Gorgona “no fue una ruptura entre el arte moderno y la neovanguardia”.

Al evitar representar a Gorgona con cualquier clase de objeto “original”, por efímero que sea, estamos siendo coherentes con Gorgona. Es por ello que hemos dejado un espacio en blanco para que se materialice, si es que así lo desea. Para nosotras, su espíritu está aquí presente, y haciendo eco de la propuesta de Vaništa que consistía en hacer una exposición sin exposición, y de ese número de la revista de Mangelos que no habría de publicarse, liberamos a Gorgona de las cadenas de la representación ya sea figurativa, abstracta o conceptual, y dejamos un lugar para que lo ocupen los pensamientos de Gorgona, un espacio para la imaginación gorgónica.

SIGNOS DE INTERROGACIÓN UNIVERSALES

Sea como fuere, estamos de pie entre estas ruinas hechas de formas, imágenes y signos y debemos preguntarnos si es que, en efecto, estos están muertos –como afirma Stilinović–, si es posible resucitarlos y si hacerlo tiene sentido. Julius Koller, el artista eslovaco, realizó los ges-

tos mínimos de sus “antihappenings” en espacios públicos y privados. Siempre insistió en que todos los “signos” debían ser reemplazados por un “signo de interrogación universal”. Este signo aparece en su obra de diferentes formas. Mientras que, en 1969, estaba en una bandera, en 1978 aparece formado por los cuerpos del artista y de un grupo de niños sobre una colina (Universal Futurological Question Mark, U.F.O.). Koller también ha cambiado el nombre de su organización varias veces pero ésta siempre corresponde al acrónimo U.F.O., algunos ejemplos son: *Univerzálna Futurologická Organizácia* (Organización Futurológica Universal 1972–1973), *Univerzálny Filozofický Ornament* (Ornamento Filosófico Universal, 1978) y *Underground Fantastic Organization* (Organización Fantástica Clandestina 1975). Todas estas “iniciativas” ficticias apuntaban a la desaparición del principio utópico. En sus *anti happenings*, así como en sus anticuadros y en la *Universal-Cultural Futurological Operation*, U.F.O., el artista usa objetos y situaciones reales, así como la estética de la vida cotidiana, para hablar acerca de la infinitud universal, la futuridad y la apertura del campo vacío. Al apostar por esta sustitución constante de los signos o por la táctica de la resignificación, Koller crea un espacio para la infinitud del universalismo. Su producción de signos no-normativos nos invita a “hacernos una idea” de aquello que se nos escapa y nunca podemos aprehender del todo, de algo que sólo surgirá en el futuro. El signo de interrogación formado por el artista y los niños se dirige al cielo; es un signo vacío sobre un campo vacío que no está dirigido a nadie: apunta a un potencial que espera.

¿LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN DE EUROPA DEL ESTE...? ¿UN NUEVO SENTIDO DE LA TRAGEDIA...?

Agluna vez, Leon Trotsky dijo:

Verán, ir a una exposición es cometer un terrible acto de violencia contra uno mismo. Esta forma de experimentar el placer del arte expresa lo horrendo de la barbarie del capitalismo de barraca [...] Por ejemplo, pensemos en un paisaje. ¿Qué es? Es un pedazo de naturaleza que ha sido amputado de manera arbitraria para enmarcarlo y colgarlo sobre un muro. Entre estos elementos, entre la naturaleza, el lienzo, el marco y el muro existe una relación puramente me-

cánica: el cuadro no puede ser infinito, pues la tradición y las consideraciones prácticas lo han condenado a ser un cuadro. Está enmarcado para que no se arrugue, ni se enrolle; y para que no esté en el suelo la gente clava un clavo en la pared, le pone un cordel y lo cuelga de él. Después cubre las paredes de cuadros, colocados en dos hileras o más, y lo llama a esto exposición o galería de arte. Esto nos obliga a pasarnos todo de un sólo trago: los paisajes, las escenas de género, los marcos, el cordel y los clavos.”²¹

En el siglo XXI, el arte puede parecer un animal disecado que ha sido maltratado en la jaula de ese circo ambulante en el que se convirtió el mundo del arte, en particular en las dos décadas que siguieron a la caída del muro de Berlín o –en otras palabras– desde que empezó a existir eso que llamamos la ex Europa del Este. En los dos lados de la Europa imaginaria el arte ha sido comercializado a ultranza en el espectáculo de la “cultura” y se ha usado, de manera sistemática, como una herramienta de normalización del Este en cuanto a su relación con Occidente.

Este texto (y sus muchas disquisiciones) fue concebido como un conjunto de reflexiones abiertas a partir de las obras que forman parte de la muestra *Andando hacia adelante, contando hacia atrás*. En términos de metodología, la intención de este escrito es alinearse con una forma abierta, pero específica, de búsqueda de la verdad, a fin de hablar las propuestas o, más bien, de los diagnósticos que hacen estas obras en relación a aquello que, sin ser aún visible o tangible, radica en el espacio contingente de nuestro futuro en común.

Es por ello que esperamos que esto pueda llevar al lector (aquel que, al igual que nosotras, logró atravesar todo el polvo, los desperdicios y las ruinas que llenan este texto) a reconocer que el arte tiene una capacidad intrínseca para ser un arte de lo posible, de lo imaginario y para

²¹ Alan Woods, “Marxism and Art: An Introduction to Trotsky's Writings on Art” en http://www.marxist.com/ArtAndLiterature-old/marxism_and_art.html

ayudarnos a recuperar el futuro cuando aparece como una prolepsis, como aquello que trae el cambio y lo anuncia. Si no puede hacer eso, si tanto el arte como la historia nos han fallado, quizá sea el momento de que salgan de escena y les dejen su lugar a nuevos militantes. El primer paso para animarnos/los podría ser hacer a un lado esa neblina melancólica que nubla nuestra visión del pasado y el futuro, y preparar el escenario para una acción colectiva aún desconocida en el campo vacío recién descubierto de esta nueva Europa, supuestamente unida, y llena de miedo y crisis. Sin embargo, si queremos que un nuevo potencial para un cambio radical surja de entre las ruinas del siglo XX corto en ambos lados de la Europa imaginaria, es probable que esta vez tengamos que ver la crisis a través del cristal de la tragedia.

■ The exhibition *Moving Forwards, Counting Backwards*, developed as a new configuration of the project *Where Everything Is Yet to Happen* by the Institute for Duration, Location and Variables (DeLVe), revolves around the legacy of the emancipatory political projects of so-called Eastern Europe and their dissolution into the post-political void of Fortress Europe and Western neo-liberal democracies. It opens with a juxtaposition of a “universal futurological question mark” by Julius Koller from 1970s and the impossible attempt of a future resurrection of the countless ruins of the 1990s by Ahmet Ögüt; and ends with newly commissioned wall drawings by Dan Perjovschi, which bring together a multiplicity of fragmentary narratives, question marks and “puzzles” that constitute our common present.

The exhibition’s narrative is constructed around several layers of the relationship between the Universalism and internationalist premises of the historical art avant-gardes, ideas of international communism, collectivity and solidarity. The project traces the re-articulations of these ideals and their potential “rescue” in practice (in the works of Collective Actions, Gorgona, Nicoline van Harskamp); their erasure from individual and collective memory (Sanja Iveković, Anri Sala); the survival and bastardization of their forms (Walter Benjamin, Kazimir Malevich, Mladen Stilinović, IRWIN, David Maljković, Igor Grubić); matters of state control and individual freedom (Tibor Hajas), while, on the other hand - it points to the cacophonous neo-liberal democratic paradox in which positions of “identity”, “adversary” and “victim” play a central role (Artur Żmijewski, Andreja Kulunčić, Chto Delat? Vladan Jeremić & Želimir Žilnik).

Facing the worst crisis of democracy and neoliberalism since the inception of the European project, we once again encounter the specters of internationalism and

solidarity among the future and past ruins on both imaginary sides of Europe. The questions are: What exactly can emerge on the horizon of this new Europe, confronted with the precarious present and the gloomy prospects of the future? What kind of common future can be imagined and shaped today? The exhibition at MUAC opens a number of possible paths across-and perhaps beyond-the social, political and ideological ruins of the short 20th century-that of the failed socialist states and that of the failing neoliberal democracies.

MOVING FORWARDS, COUNTING BACKWARDS

It seems as if the new century, this gigantic newcomer, was bent at the very moment of its appearance to drive the optimist into absolute pessimism and civic nirvana.

*—Death to Utopia! Death to faith! Death to love!
Death to hope!, thunders the twentieth century in
salvos of fire and in the rumbling of guns.*

*—Surrender, you pathetic dreamer. Here I am, your
long awaited twentieth Century, your “future”.*

*—No, replies the unhumbled optimist: You - you are
only the present.¹*

DES TOURS DE BABEL

Exploded City is where cars and buildings go when they die, but it is hard to say whether this place is heaven or hell. It is precisely the lack of both bliss and horror that characterize it; it is neither utopian nor dystopian, but it's certainly cursed. Its curse is in knowing the future, and the future being at the same time its past. Structures from all over the world that have been violently destroyed are here resurrected, dis-

¹ L.D. Bronstein, *In Optimism and Pessimism: On the Twentieth Century and on Many Other Issues*, 1901.

placed and united to form a new land. This city from the future is haunted by the past of worldwide destruction that is also its destiny. It seems to prophesize that the only predictable thing about the world future *is* the perpetuation of terror and destruction. Here, the human life goes on not because of a hope for a better tomorrow, but exactly despite the lack of it. The family of a young man knows that a house in which their son's wedding is to take place will in fact soon be destroyed but they still go about decorating it. A group of inhabitants decide to hijack a car from which another building is to be bombed, but the car never seems to come and the ambush is doomed to eternal deferral of the action that is to reverse history. This crushed tower of Babel, posthumously bringing together different languages of its citizens and its architecture, as well as their different histories, represents not only "the irreducible multiplicity of tongues; it exhibits incompleteness, the impossibility of finishing, of totalizing, of saturating, of completing something on the order of edification, architectural construction, system and architectonics."²

But what exactly is this project doomed to incompleteness, with perpetuated divisions and mutual opacity between its individual fragments? As the Biblical text suggests, it is *universality*, the joint project of building the tower whose "head" would reach the very heavens, and whose realization would be coordinated by a *single language*, understandable to all. It is indicative that another famous tower, Tatlin's *Monument to the Third International*, resembled popular depictions of the Tower of Babel and was, likewise, never constructed. It was left unfinished just like the universalist revolutionary

² Jacques Derrida, "Des Tours de Babel" on *Psyche: Interventions of the Other*, vol. I, Stanford University Press, 2007, p. 191.

project that it was to embody, appearing however throughout the twentieth century as the specter of modernity.

Ahmet Ögüt's *Exploded City* is a reach for the ruins of the 1990s not in order to use them to build new hybrid forms but to reconstruct and juxtapose separate wholes, as if to additionally highlight their difference and *mutual non-belonging*. This imaginary landscape of reconstructed ruins, it seems, can only result in the repetition of the past, the perpetuation of destruction. The visitor to this fictional city will not reach dystopia as its citizens seem to-despite all odds-go on about their business as usual, sometimes even in an outright cheerful manner. They act as if they accept the inevitability of becoming victims of their own creation. This future graveyard has been created by the revengeful spirits of the 20th century, jealous of the human project of universality. What remains after the ruins have covered the surface of the earth is a continuous state of *present-future ruin*. The multiplicity of voices inhabiting the broken towers of universality has created a cacophony in which no common vocality can again emerge.

Solidarity, equality and freedom seem to have become empty signifiers, unpleasant reminders of the story once collectively imagined and now long forgotten. Invoking any of these words today-and the different potential worlds they connote-causes merely another tremble of the earth's surface while a true tectonic shift is yet to happen.👁️ {p. 130}

Once the tower of universality collapsed, the surface of the earth got covered in debris. After a while, the thick layer of dust became a part of everyday "normalcy" and, turning into a ubiquitous landscape, started causing severe respiratory problems in large parts of the world population. It seems that humans cannot imagine breath-

ing together any longer. Inhabiting the molecular units of the continuous present-future terror they wander through a world in which violence and fear have become structural and systemic. It has become the driving force behind the “progression” of the perverted reality they condemned themselves to.

*Violence has become the prevailing economic force in the neo-liberal age. Violence in Italian, Mexican, Russian organizations that command the market of narcotics, weapons, prostitution, and that invest in the financial market. Call it mafia or whatever. In Mexico as in Italy as in Russia, financial markets, mediascapes, and political power are in the hands of people who gained power through lawlessness and violence.*³

The particles of the “old and forgotten belief” in the “universal future of mankind” are now traceable only in the tiny reflecting surfaces of glass in the scattered debris. The only vision, disenfranchised and weakened, now resides in the individual destiny of each citizen, in each alienated, paranoid individual. There seems to be no *common*.

*Impotence prevailed, energy dissolved, and people were forced to accept the blackmail of war, competition and precarity.*⁴

Exile and the figure of the refugee and immigrant have become the epitome of new forms of subjectivity. Some of us, lost and exhausted in this lonely and frightened universe, have been *without a home* for decades, forced to

³ Franco Berardi “Bifo”, *After the Future*, Gary Genosko & Nicholas Thoburn (eds.), Edinburgh, Oakland, CA. Baltimore, MD: Ak Press, 2011, p. 102.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

move because of exploitation, violence, war and terror. The words coming out of our mouths are not heard. Alternatively, some of us became tired *cosmopolitan citizens/pilgrims*, with tired and jaded faces. Not wanting to belong to any territory or nation we become victims of complicated forms of (a)politicality. Our loyalties are “in the invisible political community of hopes and dreams”.⁵ Not being part of any particular demos, nor of any “specific” democracy, we are, again, deprived of speech. To gain it we would need to desert the migratory cosmopolitan spirit, leave behind the idea of the “citizen-pilgrim” and join the nationalists or some other movement; become part of a public body on the stage of *exploded democracy*.

But the people of good will prevail, and I do believe they will save this world. It won't disappear! No! No! (From Artur Żmijewski's Democracies)

THE OLD SCHOOL OF CAPITALISM

Another *fragile formation of a social body*, another futile staging of democracy: the workers protest in front of the Belgrade parliament building. A mass of disillusioned, impoverished workers scammed by the new post-socialist corrupted elite march the streets of the Serbian capital. They wave their flags and slogans with the old, well known song in the background, sung in their local language.

*Debout, les damnés de la terre
Debout, les forçats de la faim
La raison tonne en son cratère
C'est l'éruption de la fin*

.....

⁵ In reference to Richard Falk's concept of the “citizen pilgrim” on Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Verso Books, 2000, p. 37.

*[Stand up, damned of the Earth/Stand up, prisoners
of starvation/Reason thunders in its volcano/This
is the eruption of the end].*

There is a heated discussion between two of the protestors: one opts for the return of communism while the other sees the way out in developing a “proper” Western model of Capitalism:

—I was born to illiterate parents. My mother gave birth to eight of us. I graduated from the military academy. I taught my mother how to read and write. But all of us had a free education. Today, you can't have your tooth pulled out for free. I graduated from the military academy, went to university and law school, got an MA degree. I took English courses. Tell me where, under capitalism, can a child of illiterates get such education and achieve all this?

—Don't start with Tito and this shit about communists! They're all shit-heads, as soon as they win their positions. Then they steal you blind... What outdated views you have! Those days are gone. Let's fight to feed our children! We shouldn't go back to what was once!

—And what was once? Communism and free education. It can't get better than that. What else do we need? There's nothing better!

—We need capitalism. It's a proven success.

—Really? Where?

Simultaneously, two young intellectual activists seem to differ in their views on the protest and the current workers' struggle as much as the involved workers themselves:

—You repeat the word “workers”, but that eludes them. For the last 15 years they took part in wars, robberies and massacres.

—You can't blame miserable people struggling for their families. The ruling class deceived them. You can manipulate people's consciousness easily. You can't accuse them all. Not all took part in wars, in crimes.

—Why didn't they fight in their factories for their status as workers when they had the chance in 1987? ... What are they fighting for? Dividends! They want to join in ownership and don't give a shit about the status of blue-collars.

At the same time a group of agriculture workers from a small village, desperate for not having received their wages for 2 years, decide to tear down the factory building and use the rubble to build their own houses. A group of local "anarcho-syndicalists" decides to join the workers in their struggle but are at first met with suspicion: the workers decide not trust them unless they capture the oligarchs, which —following a series of more or less violent acts— the anarchists finally manage to do. In a symptomatic reversal of powers, the oligarchs convince the workers that they are the ones who possess a solution for the crisis: with the help of Putin and the "Russian brothers" they would save the economy. Additionally, they manage to raise suspicion among the workers regarding the background of the anarchists. *Who are they actually? Who is funding them? Why do they talk of "revolution"? It certainly sounds like the old regime! It's all very fishy here!*

And while the anarchists keep cheering: *Factories to the workers!* the workers respond: *But we cannot manage factories, we just know how to work!*. The tycoons keep ridiculing the anarchists: *Oh c'mon! That's been tried before, that's history!*

When the police barge in looking for the perpetrators of the kidnappings, the workers readily point their fingers

at the anarchists, betraying them only to return to their exploiters in hope of a better future that, this time around, is expected to arrive with the foreign capital.👁️{p. 141}

Dialogues are from Želimir Žilnik's *Old School of Capitalism*.

THE REVOLUTIONARY ROLE OF THE TIRED OLD WORKER. THE YUGOSLAV SONGSPIEL

The sound of a choir comes from a nearby building -a rather unusual thing to experience in this part of Belgrade. The place is a deserted factory from which the workers have long been expelled by the wild new forms of “transitional capitalism”. People in costumes are gathered inside, occupying a stage divided across three horizontal levels. The lowest one is populated by a gallery of different oppressed individuals, representatives of different disempowered social groups. They appear one after the other and perform individual acts and dances: the Worker, the Roma Woman, the Lesbian Activist and the War Veteran. Each of them speaks for the other one; however, they do not seem to hear or recognize each other properly.

Above are the new oligarchs, nationalists and politicians who all together rule the lives of the ones below. Floating above both groups is the choir of “dead Yugoslav partisans”. These are the specters of their fathers, the ones who, many decades ago won the *revolutionary struggle against fascism* and created a new country consisting of a number of nationalities and ethnicities. Only half a century later “the tower” collapsed, and the sons and daughters of those who fought for universal values of freedom, equality and solidarity, ended up in a brutal and violent war against each other, covering the lands of Yugoslavia with ruins, violence, robbery, rape, murder and genocide.

The Partisan Choir:
Our children killed each other in a bloody war!
In an unjust war!
Our children! In a bloody war!
SREBRENICA! SREBRENICA!
Brother fought against brother!
Don't let them make our death meaningless—
We died so you could live in peace...

To whom do the partisans then sing today? To the war profiteers, to the oligarchs, to the church, to the reality TV kids, to the lesbians, to war veterans, to the workers? None of the multiplicity of groups is interested; they all seem to just want to “move ahead”.

Lesbian Activist (pointing toward Worker):
This is the Worker. His dance is called the “Dance of the Severed Finger.” He and his fellow workers are on hunger strike. Someone bought their factory and closed it without paying anyone anything. He says that he is fighting for people who have it even worse, the ones incapable of fighting for themselves. He cut off his finger because he had no other choice —no one pays attention to his struggle. He believes that soon we will all be feeding on our body parts, the only things left to us. Because all people are slaves under capitalism.

The partisans turn to the worker for hope. But is he capable to be the bearer of the revolutionary struggle? Will he be the one to bring about the unification of “all the slaves of capitalism”? The worker seems weak, disillusioned, and demoralized and preoccupied with his individual problems and self-interest. As do all the rest among the oppressed. The partisans do not give up, and, once again, encourage them to unite and search for a new force:

*Close your ranks, comrades!
Look for the new partisans!*

Quotes are from *Partisan Songspiel:
A Belgrade Story* by Chto Delat?

Their words bounce off the walls, moving in spirals: solidarity, freedom, equality... They sound like fragments of a secret combination that opens the door to a radically different world, long lost in the ruins. 🌀 {p. 110}

“HISTORY” HAS FAILED US. FINANCIAL FASCISM UNDER THE GUISE OF LIBERALISM AND DEMOCRACY

“History” has failed us. No new chronology will erase that fact. History’s betrayal is so profound that it cannot be forgiven simply by taking on a “post-” era to it (post-modernism, post-Marxism). There is real tragedy in the shattering of the dreams of modernity —of social utopia, historical progress, and material plenty for all. But to submit to melancholy at this point would be to confer on the past a wholeness that never did exist, confusing the loss of the dream with the loss of the dream’s realization. The alternative of political cynicism is equally problematic, however, because in denying possibilities for change it prevents them; anticipating defeat, it brings defeat into being. Rather than taking a self-ironizing distance from history’s failure, we —the “we” who may have nothing more nor less in common than sharing this time— would do well to bring the ruins up close and work our way through the rubble in order to rescue the utopian hopes that modernity engendered, because we cannot afford to let them disappear. There is no reason to believe that those utopian hopes caused history to go wrong, and every reason, based

*on evidence of the abuses of power that propelled history forward, to believe the opposite.*⁶

This seems to be the message coming from the Choir of Dead Partisans in Chto Delat?'s *Partisan Songspiel*. Just like the ghost of Hamlet's father, the partisans' ghosts appear to warn their children about the truth of their double murder and erasure from history. Because we are not only standing among the ruins but also *among the dead* -the unidentified bones scattered underneath them. The war in which the partisans' children killed each other murdered at the same time the very ideas for which the partisans sacrificed their lives in the previous war: brotherhood, equality and emancipation of the oppressed. These ideas were annihilated in the name of restoring the oligarchy of capitalist elites, and under the pretense of liberation from the "Yugoslav prison of nations". The delusional character of this project of liberation is best represented by the figure of war veteran in *Partisan Songspiel*. Once his role was performed, he became yet another particle of human waste generated through the neoliberal expansion into the territories "freed" from the evils of communism now embracing "democracy" and the politics of human rights. The ghosts of the partisans warn that the sealing off under the shield of identity politics only serves to dissipate a united struggle against new forms of oligarchy, thus making space for constant improvements of individual rights based on difference and identity. At the same time, a depoliticization of economic life and relations allows for the free and unquestioned flow of capital, creating an ever-increasing gap between the ruling minority of financial and political elites and the vast majority of the poor and oppressed. The intervention of Chto Delat? into

⁶ Susan Buck-Morss, *The Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in the East and West*, The MIT Press, 2002, p. 68.

the equation is not to deny specific forms of oppression witnessed by various social groups, in this case workers, homosexuals, Roma people and war veterans, but to invest their fight with the “forbidden” substance—solidarity—, not in relation to those with whom they share the same concerns, but precisely in relation to the sufferings of the other. Thus, here the stories of oppression are not told in the first, but in the third person: the worker tells the story-or, rightly said, interprets the “dance”—of the Roma woman, the lesbian activist, the war veteran, etc. Only this kind of solidarity, in which one is able to recognize and narrate/interpret/witness/translate the dance/struggle of his or her neighbor, if not fully identify with it, creates space for redeeming the ideas of universal struggle and liberation.

Otherwise, we seem to be left to the curse of the Tower of Babel, Ahmet Ögüt’s *Exploded City* or Artur Żmijewski’s *Democracies*. In 2009, Żmijewski traveled around the world to mark and study the manifestations and the global life of democracy so to speak. He interprets democracy not as a form of government -the rule of the people- but as a series of manifestations of free speech and public gathering, promoted as one of democracy’s key tenets. The growing collection of specimens of democratic life, joined and lined up on a set of monitors, creates a claustrophobic cacophony of voices: the feminists protesting against the announced plan of the Polish government to ban abortion, the opponents of abortion protesting against the feminists, the Polish catholic priests equating the pro-choice arguments with Nazism etc. We also encounter the documentation of a government-organized re-enactment of historical events that celebrate Polish victory over the Russians; the funeral of Jörg Haider in Vienna; the anti-NATO rally in Strasbourg; the cheering of German football fans; the anti-war protests in Israel and Palestine, etc. All these

voices, which sometimes counter-act and sometimes complement each other, seem to present “democracy” as merely a *rite of exercising free speech*, exhausting itself in this very exercise and to no actual effect. The fine threads of power seem to be untouched and their working mechanisms undisclosed. 👁{p. 142}

Under the conditions of democratic freedom of opinion, opinions cannot actually be classified into “coherent” or true opinions and “incoherent” or “untrue” opinions. Such a division would be blatantly discriminatory and anti-democratic... It would undermine the equal opportunities of opinions and encroach upon their free and fair competition in the open marketplace of ideas.⁷

The suggestion that what we are witnessing/living is merely a masquerade of democracy has also been recently confirmed by the events in the European Union, revealing that democracy is, as Jacques Rancière shows, not *where* we live or the system governing our life, but a “scandal”, an “excess” that threatens exactly the legitimacy of the existing ruling oligarchies. The scandal of democracy consists entirely in the crushing of every “natural” source of legitimacy for ruling, be it drawn from supremacy or stemming from God, birth, wealth, or knowledge:

Democracy is first this paradoxical condition of politics, the point where every legitimization is confronted with its ultimate lack of legitimacy, confronted with the egalitarian contingency that underpins the inegalitarian contingency itself. That is why democracy shall never stop provoking

⁷ Boris Groys, *The Communist Postscript*, Verso Books, 2010, p. 7.

*hatred. It is also why this hatred is always present in disguise [although it actually] has a more serious aim. It aims at the intolerable egalitarian condition of inequality itself.*⁸

Rancière shows that the “hatred of democracy”, along with the denunciation of the excess of individual freedoms, often comes from reactionaries who, while rejecting democracy as terror under the guise of the rule of majority and the lack of any order, actually wish for nothing but the re-establishment of the old hierarchies, and the old “natural” rights to rule. Democracy for Rancière is by no means any kind of privatization but just the opposite; it concerns the struggle to expand the public realm to include everybody and it should work towards empowerment of equality. However, in modern forms of government democracy is nothing but a form of oligarchy where the power of participation is limited to but a few. What better shows this “scandal of democracy” is the recent panic of the EU and world financial oligarchy caused by the Greek prime-minister’s move to opt for the public referendum by which the Greek citizens would decide whether or not to accept the EU “aid package”. This (finally suppressed) recourse to the principle of direct democracy –in the very “cradle of democracy”– caused a response of panic comparable to that of a natural disaster, and showed that financial fascism and capitalist enclosure of the common-and not democracy or a common European identity-is the true principle behind the European Union and its relation to global financial oligarchies. Or, what better way to see this than the referendum through which the Croatian citizens should decide whether or not to join the EU, while the preparations for this referendum amount to state propaganda of

⁸ Jacques Rancière, *Hatred of Democracy*, London, Verso Books, 2006, p. 94.

brainwashing its citizens with the “yes” option. If the answer should be “no”, the referendum would be repeated until the final result is “yes” —a method comparable to extracting confession from a prisoner by repeated acts of terror.

The case of the majority of post-Yugoslav countries is specific in that the promise of “returning to the European family where we truly belong” —which constitutes the basic principle and content of local state politics— is already a broken promise. It comes to fruition now, at the moment when the EU itself loses the legitimacy of sustaining the “European promise”. After the hard work on constructing a specific European identity —also formed through coercion and financial support to cultural projects that are to shine with the glow of an “added European value”— it is now obvious that this identity, as well as its exercising of “democracy”, is merely a euphemism for a financial fascism that has created an inferior race of outcast EU citizens and nations unworthy of inhabiting the “Euro-zone”.

THE COMMUNITY BECOMES A ZONE, AND EUROPE THE EURO

The project which shows this marriage between the performance of democracy and financial fascism is Andreja Kulunčić's *1 CHF = 1 VOICE*, that took place in Switzerland. Even though this small and rich country has never formally been part of the EU, it embodies all its basic principles: several nations joined into a single family under a single surname, the primacy of the banking system and capital which ties them together, and the exploitative relation towards “lesser” nations and communities —immigrants who form the crucial part of its work-force, often without formal citizen status. Switzerland, a country that didn't have colonies and didn't participate in the 20th century wars, can be thought of as the blueprint for new forms of colonialism managed by Europe after

its major nations lost their colonial empires and finished engaging in warfare against each other (but did not stop fighting against “non-democratic” nations of the world).

Revealing the true nature of the system of representative democracy, Andreja Kulunčić invites the immigrant workers that do not have the right to vote in Switzerland (*sans-papiers*) to join her project with the following statement: “In the country of money, money is a voice.” (This also reminds us that, in the history of democracy, it was not always “all” who had the right to participate—in one period after the French Revolution, for example, the vote was literally bought and only those who could pay the “census” could participate). In a reversal that deeply disturbed even some of the activist groups fighting for the rights of the hundreds of thousands of *sans-papiers* in Switzerland, the artist proposed that the *sans-papier* donate money for the renovation of the Swiss Parliament building in Bern. This intervention revealed the hypocrisy of a system that does not recognize a significant part of its labor force as citizens, but still widely employs their services on the grey market. At the same time, the *sans-papiers* are not constituted as an economically endangered group seeking charity, but as people who earn their wages just like any “regular” Swiss citizen, but do so in a grey zone where they don’t have the right to participate in representative democracy. The project points precisely to the vulnerability and the intrinsic inability to prove legitimacy of any democratic government. It is not surprising that, after a process of negotiations, the Swiss Parliament ultimately rejected this donation and ignored the radically disturbing proposal of how to truly “re-build” the Parliament, i.e. democracy. When refusing to recognize the existence of its “shadow citizens”, it once again showed the power of the “scandal of democracy”. 🌀{p. 124}

A recent work by Dan Perjovschi, exhibited in Lausanne, Switzerland, is a wall-drawing of a white Swiss cross made of swords, daggers and other hostile tools and weapons protruding from it, accompanied by the words STAY OUT! As we can guess, and as the newspaper cutouts exhibited in the show illustrate, it is another way of addressing the problem of the *sans-papiers*, albeit in a completely different way. During the last decade, the practice of Dan Perjovschi has based itself predominantly on the medium of humorous wall drawings, initially tracing the processes of transition in Romania, and other post-socialist countries, towards the Western model of democracy and capitalism and at present focusing itself on the overall democratic cacophony, the multiplicity of voices emerging from “talks, sightseeing, rumors, newspaper articles, gossip, television, jokes, major stories, insignificant stories, global news, local events, everything”.⁹

The repository of these drawings (essentially political cartoons) turns into a transient living memory, always with new additions joining the already existing ones. In these representations, images reappear and get into new equations as mountable elements entering negotiations with each new situation. The drawings are reactions to current political, cultural or media events that offer a pun or a laconic observation that tries to make sense of world events and realities. The strategy used is in fact rare and precious in the context of present day contemporary art. It relies on unpretentious humor employed both as artistic and everyday survival strategy to confront the disturbing, tragic, absurd and cynical world developments that we all encounter daily through the mass media. When it seems that all forms of resistance are

⁹ Interview of Roxana Marcocci to Dan Perjovschi in 2007.

doomed to fail, the humble wall doodles stand out as the last line of defense. It is perhaps the immediacy and ease with which they are executed that is most appealing and convincing in getting the message across. Although some have attained famous status and although, as with any good pun, their simplicity and reduction requires effort and calculation, there is still a ludic spontaneity and lightness about them as they grow one out of the other over the walls, passages and entrances, their content always shaped by the context in which they are made and presented. Often compared to graffiti and newspaper cartoons, they are however probably most akin to scribbles and doodles in public toilets (symptomatically more typical of the pre-Web 2.0 times). Seemingly unimportant and marginal, these doodles are located in the places where the civilized peoples are repeatedly reminded of the link with their waste-producing bodies and where these lowly notes and drawings suddenly gain the power to impose themselves with their often “indecent”, banal, but often also politically provocative content. In a similar fashion, Perjovschi’s drawings appear to be simple and benign, but often point to the most painful political contradictions and realities of our time: “My drawing looks simple, but it isn’t. I make people laugh and frown immediately afterwards. I criticize the world, its manners, its beliefs, its stupidity and greed. But I criticize it in an empathic way. My humor is not dark. I draw in white and black but my humor comes in many colors”. (Dan Perjovschi) 🗨️{p.132}

LONELY ON THE STAGE OF DEMOCRACY

So, how is one to act on the “stage of democracy” in the face of contemporary forms of violence, capitalist forms of exploitation and inequality? Standing as an “I” and not as a “We” seems to be everything but in line with the tradition of collective emancipatory political projects of the past. Once the neo-liberal existence prevailed,

new forms of individual attempts of economical, political and spiritual 'self-help' emerged. Here we could recall a depiction from popular imagination and recall that desperate office worker from *Fight Club*, who, in the final stage of social isolation and capitalist self-exploitation, jaded by the optics of the deviated imagination of the 21st-century post-political consumer, gives in to endless purchases of IKEA furniture, joins different support groups and finally resorts to brutal underground boxing matches of extreme physical violence, all in order to finally encounter "the real". A different attempt of self-activation in the times of post-political apathy is what drives *366 Liberation Rituals* – a series of "mantras", micro-political actions and interventions that Igor Grubić repeatedly carried out during the course of a year, employing the tactics of quotation, language of pop culture, and a kinship with historical conceptualism, but also a specific version of a shamanistic approach to art combined with guerilla/illegal actions, the direct encounter with the street, performativity, civil disobedience and poetic terrorism. The rituals function as a group of "oppositional signals" provoking and confronting the contemporary neutralized social and political condition of civil (and artistic) passivity. The actions range from small, unpretentious interventions in public space, such as "correcting" street graffiti, applying agitation stickers in public spaces, ritually writing the sentence "Resist the epidemic of greed" on bills and releasing them into the circulation of money; to much more visible, confrontational, illegal actions, such as placing banners with political-poetic content on monuments in public space, pasting over billboards, coloring the water in the fountain in front of the National Bank red in the context of extreme security measures imposed on citizens during George Bush's visit to Zagreb. Dressed in a recognizable blue working overall, Grubić sets diverse warning signs pointing to

certain “urgencies”, acting as a messenger, an enlightener, a revelator, or a “yurodivy” —naive, quixotic figure, but also a healer, a guru. It is, of course, a process of catharsis in which the “liberation rituals” deliver one from, among other things, the learned or acceptable conception of oneself as an artistic subject, as well as from models of art approved by dominant critical discourses. 🌀{p. 114}

In Tibor Hajas’s *Self-Fashion Show* (1976) there is a contrast to such affirmation of the potential of individual action and transformation. The film portrays individualism as an illusion, always already a product of ideological and cultural conditioning or bio-political maneuvering. A gallery of passers-by is invited to become the images of themselves, their own “best copies”. Here, they are supposed to be creators of their own fate, even though in communist Hungary at that time the film was made, “fate”, i.e. future, was constructed as a collective endeavor, leaving little space for individualism. Their posture is their statement; what they wear, how they stand, how they move —everything could become a statement, but the context of the piece introduces instability in the assumed “strategies of the Self”.

Think that you are looking into a mirror. Correct your look. Decide whom you would like to please. Try to make a nice impression. Be charming. Be a pleasure to the eyes. Smile. Put a shade of challenge into your smile. Be irresistible. Be memorable. Imagine you are beautiful. Imagine you are rich. Imagine you are healthy... Make an event out of your appearance. Represent a lifestyle, an age group, a town, a personality... Become our pleasure... Not good!... You are not enough of a character. You are not unique and not typical.

The film exposes the media-manipulated image addressed to the typically Western individual/consumer, who is ironically required to be both unique and typical, i.e. fall into a specific target group for advertising. Such conception of the individual, seemingly free to invent himself and become unique, is merged with the paranoid individual of the communist society, always worried not to stand out from the crowd and not to cause suspicion and attention from the secret services and fellow-citizens:

Be aware of being watched, but do not be disturbed by it anyhow. Neither are we disturbed by your presence. You control the image that is being made of you. There are no hidden obstacles... You are not forced to say anything you would feel sorry for later on. We will not fake your sentences. We will not put your gestures into a new context... We are not investigating you or directing your thoughts to meet our interests. You do not need to make us believe in anything... You are free. Free do to whatever you want... We do not want to find the truth about you. We do not check on your story. We do not expose you... You are the model of your own fate...

Quotes are from Tibor Hajas' *Self-Fashion Show*.

The removal of the actual context of the street at the end of the film and its replacement with the empty editing "blue-screen" explicitly points, however, at the camera image as one of the ways in which the manipulation of both the constructed personality/action and its interpretation takes place. Both in capitalist and communist society, the individual is shown to be an illusion and precisely the opposite of one who governs his/her destiny. 🗨️{p. 116}

At the first time of writing, Jochem is an isolated teenager who is frustrated with school and family

life. He reads up on all things alternative, including anarchism, and he writes a letter to Karl Kreuger at the age of 18. The next letter comes from Amsterdam, where Jochem is studying philosophy. Again disappointed with his new reality, Jochem seeks out new groups and ideas, occult ones this time, not political ones.

Jochem is one of docu-fictional characters of *Yours in Solidarity*, a project developed by Nicoline van Harskamp on the basis of the archive consisting of over 1000 letters received and distributed by the Dutch anarchist Karl Max Kreuger from 1987 until his death in 1999. The letters, sent by anarchists from all over the world, give a picture of a whole decade of “global anarchist practices” and the specific histories and geographies within which they evolved. Van Harskamp, however, is interested primarily in individual agency, in the subjectivities that formed these networks. Through a hermeneutic process of reading the letters and deciphering different handwriting styles, the artist creates a series of characters as well as their histories, seen from the present perspective. This means that the bases for their biographies are often located in the letters themselves and the recounting of actual events their future development is fictionalized by the artist in collaboration with the actors who embody the characters whose stories are finally captured on video. *Yours in Solidarity* thus becomes a project precisely on individual agency; the individual beliefs and their transformations; the (im)possibility of persistence in radical intellectual and political action and the various shapes and combinations the life of this struggle takes, that are not always predictable or uncomplicated—from anarchism to nationalism, or to the occult. It reveals all the complexities of emancipatory action based on common ideals and ideology, the fragility of individual beliefs and,

therefore, solidarity itself and the multiplicity of solidarities it is made of.

I've been an anarchist for about 15 years. In that time I have seen many groups come and go. We lack aims. We lack leadership —a dirty word to many anarchists... There is also a great distrust of the rest of the Left. Not all Marxists are Leninists and Stalinists. Quite a few are close to anarchism. In short, we need to get organized and break out of the Anarchist Ghetto.

...

Today we held a public meeting about the elections and voting. It was a failure. Nobody turned out. Apathy rules!

...

I think that we need some kind of authority in an anarchist society, such as workers or community councils and citizens militia. Also I think that communism won't work because if everything is free, nobody will work.

...

I support the European Union.

...

I've applied to join the Welsh Nationalist Party. It is quite libertarian in some ways. Another idea of mine is to stand as an independent in the local elections... I realize that all this may not be strict by anarchist doctrine but I don't consider our ideas to be fixed or gospel according to St Kropotkin. 🗨️{p. 138}

Quotes from *Yours in Solidarity* by Nicoline van Harskamp.

SPECTRES AND FORGETTING

In the late 1990s, Anri Sala found a video-tape showing his mother participating in a ceremony with the Albanian leader Enver Xoxha during the 1970s Communist Youth

Annual Congress and giving a TV interview on the same occasion. However, the sound was missing, so the historical document remained a *mute witness of the past*, until the artist engaged a group of deaf collaborators to interpret it by reading the young communist's lips. Confronted with her reconstructed words, the mother is at the same time shocked by their emptiness/likeness to well-known propagandist formulas and touched by the sudden memory of a true belief that stood behind those words, of building a better future:

This meeting was held to clearly express the political situation of the country in terms of the struggle against imperialism, revisionism, and the two superpowers, which is only possible with the Marxist-Leninist Party. And "only if youth unites" its efforts under the guardianship of the Marxist-Leninist Party...

Examining the current political situation, not only in certain countries but around the world as well, and by discussing problems, we can appreciate the importance of a people's revolutionary movement".

—I don't believe this! It's absurd! It's just spouting words, there is no sense to it. I know how to express myself.

—Read your lips, mom!

—Those aren't my words!

—When did you do this interview?

—It was after a Communist Youth Meeting.

—What about?

—About the world revolution, so that all men would be equal, without oppression or exploitation. It still has a nice ring to it!

—Did you believe in that ideal?

—I often asked myself those questions... Where does

the compromise with power and oneself begin and rebellion end?

—How do you feel about only deaf-mutes reading into your past?

—It's an irony of fate!

—Do you see anything in common?

—Yes, we were living in a deaf and dumb system where we only spoke with one mouth and one voice. It's symbolic because in certain milieus things were less strict... We thought we'd change the world. Little by little, we lost everything. Our generation was the victim of past errors... The positive side is you can learn from our experience in order to do things differently. If I could go back, I wouldn't act differently. I believed in what I was doing, that much I can say. I really believed. It was real, Anri, because we were building.

👁 {p. 134}

Excerpts are from Anri Sala's *Intervista*.

After the fall of the diverse forms of Eastern European socialist projects, each of the new nation states introduced tactics of collective forgetting through state institutions and the public sphere in general. Yugoslav Socialism, as a specific case of political self-determination of the Yugoslav people following the World War II anti-fascist struggle, went through a dramatic dissolution in the 1990s, resulting in the formation of more or less ethnically “clean” nation states and the eruption of violent ethnic wars. In such environment, encountering the “ghosts of the past” through Sanja Iveković’s media project *Gen xx* seemed like a moment of brief but powerful awakening. Through the artist’s intervention, the images of female fashion models taken from magazine advertisements are stripped of their original commercial content and juxtaposed with dramatic textual counterparts. A caption referring to a dead anti-fascist female

partisan from World War II is “attributed” to each model, bringing the “specters” to life. These epitaphs give only the factual information that we might encounter in a bureaucratic report: *Nada Dimić. Charged with anti-fascist activities. Tortured and executed in Nova Gradiška in 1942. Age at the time of execution: 19.* Nothing else, no other description or narrative was necessary to illuminate the universal values on which the actions of these women resided. In the perplexing juxtaposition of the texts with the speechless anonymity of the female models transformed by capitalist advertising machinery into nothing but a flashy commodity, the dry words speak the truth of the forgotten. The effect that is ultimately produced is indeed “haunting”, in precisely that “hauntological” sense signaled by Jacques Derrida in his *Spectres of Marx*, foregrounding the concept of the “ghost” in terms of its symbolic relevance in our experience of history.

The anti-fascist heroines conjured by the *Gen xx* resist being the object of symbolic killing performed by the anti-communist project of the new nation state, coupled with the simultaneous re-traditionalization of gender roles, whereby women are once again erased as subjects of history, and constituted merely as means of reproducing the nation. As specters however, they acquire a faculty of entering a body of any woman, becoming, once again, very much alive and reproducing the empowering “Gen xx” —the virus of female emancipatory agency. Iveković’s project asserts that the passing on of this “gene” cannot be stopped after all, because memory is not the property of the state, but also something personal that is transmitted from one generation to the next. Then, it is not surprising that one of the anti-fascist heroines (although without official status) was actually the artist’s own mother, portrayed, unlike the others, in an authentic photo from a family album. The work was per-

haps most strongly addressed to the first generation that was growing up in a transitional/capitalist state that had never heard of Nada Dimić, *charged with anti-fascist activities, tortured and executed at the age of 19*. Those words linger. For a brief moment a numbing commodity got replaced with a name and history that figured as a metaphor for the idea of universal female and human emancipation. 👁{p. 120}

MODERN PROPHECIES

Having broken its relations with Stalin and the Eastern bloc in 1948, Tito's Yugoslavia decidedly searched for the program of the "third way" introducing new economic forms of workers' self-management, the international politics of non-alignment and getting culturally closer to the West. It embraced abstraction in art as an ideal way of distancing itself from Stalin's backwater cultural policy of socialist realism and thus proving its progressive West-friendly ideals. Croatian artist Vojin Bakić's work developed in the midst of the blooming Yugoslav socialist modernism of the 1950s and 1960s. His outstanding sculptural production, including a number of public sculptures and anti-fascist memorials, was remarkable in its ability to merge geometric abstraction with organic forms and light experiments, monumental sculpture with natural environment, and commemoration of actual past events with the universality of utopian visions. The neglect and destruction of his work in the new nation state of the 1990s is exemplary of the antagonistic relation towards the period of socialist modernism in Yugoslavia in general, whose universalist values were in complete opposition to the particular values of national culture and history that were now being foregrounded.

Those artists were not modernists because they were communists following the Party line, but as modernists they were necessary leftist, anti-fascists,

*socialists and communists. The fact that Vojin Bakić used the same formal repertoire to simultaneously create a global cosmopolitan cultural identity and a collective memory of socialist Yugoslavia is thus not a paradox but the true face of modernism.*¹⁰  {p. 104}

Contemporary art is one of the places where the legacy of socialist modernism remained alive in the post-Yugoslav context. The work of David Maljković is largely preoccupied with the Yugoslav modernist project or, more precisely, its reflections in the present, particularly through the figure and work of Vojin Bakić. What the protagonists of Maljković's "visions" are looking for is the promise of the past and the belief in the transformational role of the avant-garde. Maljković's works perform as whirlpools where the protagonists are the mediums, "sucked" in a time machine that takes them away from the present moment, from the state of forlornness, of permanent waiting for a shift that has to happen any moment now, or, as the title of one of his works indicates, "these days". The vision is only possible to trace when the temporal shift is established through a possibility for an imaginary, futuristic journey to the past, by moving forwards while counting backwards. But the quest for the visionary moment is full of frustration and dull preparations, full of laborious hours with no certain results. A certain "handicap" and physical stagnation should paradoxically serve here as a mental trigger of an inner (modernist) pilgrimage into the future-past, into a completely different atmosphere filled with possibilities, optimism, movement, progress. The key element of Maljković's film *Retired Form*, shot at

¹⁰ WHW, "Vojin Bakić" in *Political Practices of (post-)Yugoslav Art: Retrospective 01*, Zorana Dojić y Jelena Vesić (eds.), Belgrade, Prelom kolektiv, 2010, p. 57.

the Memorial Park Dotrščina, which is dedicated to the victims of World War II in Zagreb, is a small crystal-shaped monument by Vojin Bakić. The very title suggests that the form was never just a form, an abstraction. On the contrary, the form was “full of inner movement” and in its purity embodied the unity of contradiction. Today this form rests, retired, against its own will; made redundant, impenetrable and finally emptied, “abstract”. The only way they can be brought to life again is by invoking the new possibilities arising in the minds of their new visitors.

*Once created, memorials take on lives of their own, often stubbornly resistant to the state's original intentions. In some cases, memorials created in the image of the state's ideals actually turn around to recast these ideals in the memorial's own image. New generations visit memorials under new circumstances and invest them with new memories under new circumstances and invest them with meanings. The result is an evolution in the memorial, significance, generated in new times and company in which it finds itself. (James E. Young, *Memory and Counter Memory*).  {p. 128}*

COMMUNISM AS A SPIRITUAL PRACTICE

It seems that geometry always emerges after the devastation of war; the pure forms are calling for a pure new beginning. As the Italian critic Piero Pacini put it: “On the scene of the early postwar period, geometry is one of the signs of optimistic and conscious reconstruction”.¹¹ Russian painter Kazimir Malevich saw this “self-

¹¹ Ješa Denegri, “Inside or Outside ‘Socialist Modernism’? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970”, in *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), MIT Press, 2003, p. 182.

movement” as the epitome of the production of absolute truth, the truth that would be the sum of all relative truths. He, unlike Lenin, who trusted that the remnants of the old survive in the new, believed that none of the old forms (of economy, art, society) could survive in the new society. Malevich was the ultimate tragic character of the Russian revolution “a true believer” who perceived the revolution as a moment in which “a new phoenix” will arise from the ruins. Materialism was for him just the first phase on the way to “collective spiritual liberation”. In an attempt to establish a new language for this new society, just a year after the revolution, Malevich painted the famous *White on White*, the first shape of Suprematism, an aesthetic-philosophical project that eventually influenced the rise of abstract art internationally through Malevich’s contacts in the West.

His radical step towards “pure art” and the creation of an entirely new mode of perception of reality stood firmly in opposition to the mimetic tradition in art. Mimetism was part of that “old” that, according to Malevich, could not survive; while Suprematism was a revolutionary movement developing hand in hand with the Soviet revolution, moving together with other forms of communist development towards purification and perfection. Hereby, the economic base of society translates into the united, collective spirit of the working class that reaches a common goal. Malevich’s square was supposed to be, the aesthetic manifestation of this principle-the result of his endeavor to create “one”, single “economic image” with the square representing the spiritual essence of all forms. This in itself implied the newly introduced “economic” principle in art through the reduction *ad infinitum*, purification to bare fundamentals and finally, to the “zero as the infinite”.

What Communism and Suprematism primarily share is precisely this principle of purification, which manifests itself in the development from complex to fundamental; from variety, multiplicity and specificity to unity. Similarly to Suprematist's urge to arrive to the basics, Communism as a collective spiritual practice aims at simplification of all social relations and of the multiplicity of differences (national, social, religious). Both Communism and Suprematism work towards the transformation from the material to the spiritual and, in such a view, no individual particle of the form and no individual member of the communist project could ever achieve freedom individually. Rather, every individual (formal artistic element or human) is included in the system of unified action and progression to collective freedom. Thus all "forms" of commonality bear a transformative potential, since the pure, economic image, the "universal" one relies on each of its particles, on each individual form.

THE REMNANTS OF GEOMETRY. ON THE UNDEFINED AND UNDETERMINED

While discussing the reasons for the popularity of neo-constructivism in Eastern Europe in the 1950s and 1960s, Piotr Piotrowski refers to Rosalind Krauss' analyses of the status of geometrical abstraction, more particularly to the grid as a Modernist myth, replicating itself in the work of artists as a series of repetitions and (self)imitations.

Similarly in Eastern Europe, post-war modernists projects were stripped of their original utopian ideology and became nothing but form:

The Communists... compromised the dream of Grand Utopia while using its language well into the 1950s and 1960s... The artists... understood perfectly well that such rhetoric functioned as a fig leaf for

the totalitarian system of power, which followed the cultural policies outlined in the 1930s... In such circumstances it would have been difficult for artists drawn to Constructivism to embrace its revolutionary rhetoric, which acquired a very different meaning during the post-war period. Instead of invoking the slogans of Productivism championed by Rodchenko, they embraced the mythology of the “blank canvas” associated with the avant-garde tradition, referencing utopia of the harmonious co-existence of various elements within the non-objective world envisioned by Malevich... Blank canvas signified solidarity with the persecuted avant-garde...”¹²

In contemplating the post-avant-garde quest for the blank canvas and its meanderings among the neutralities as “inherently political” it is not hard to detect an ever haunting ghost of the Suprematist square, of Malevich’s belief in the political potential of the avant-garde and the modernist participation in the universalist ideas of communism, even in –or especially so– in socialist Yugoslavia where Modernism quickly lost its oppositional character and gained an official status.

WEAK UNIVERSALISM AND DECADENT SOCIALISM

When an era crumbles, “History breaks down into images, not into stories”. Without the narration of continuous progress, the images of the past resemble night dreams, the “first mark” of which, Freud tells us, is their emancipation from “the spatial and temporal order of events”. Such images, as dream images, are complex webs of memory and desire

¹² Piotr Piotrowski, *Art in the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, London, Reaktion Books, 2009, p. 142.

wherein past experience is rescued and, perhaps, redeemed. Only partial interpretations of these images are possible, and in a critical light. But they may be helpful if they illuminate patches of the past that seem to have a charge of energy about them precisely because the dominant narrative does not connect them seamlessly to the present. The historical particulars might then be free to enter into different constellations of meaning. The juxtaposition of these past fragments with our present concerns might have the power to challenge the complacency of our times, when 'history' is said by its victors to have successfully completed its course, and the new global capitalist hegemony claims to have run the competition off the field. To be engaged in the historical task of surprising rather than explaining the present —more avant-garde than vanguard in its temporality— may prove at the end of the century to be politically worth our while.¹³

How to surprise the present? What to do with the images found among the ruins in constructing new narratives of the past, present and future? The process of orienting oneself among the iconological debris of the avant-gardes started already in the late 1970s and 1980s, a period that some analysts define as late Socialism, or as “the end of Socialism within Socialism”.¹⁴ Erjavec constructs a paradigm of a specific post-socialist postmodernism, based on exactly this moment when the “future” stopped progressing and when all that seemed to have been

¹³ Susan Buck-Morss, *op. cit.* pp. 68-69.

¹⁴ Aleš Erjavec, “Introduction”, “Neue Slowenische Kunst”, “New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, “Self-Management and the 1980s”, in *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, Aleš Erjavec (ed.), University of California Press, 2003.

left were scattered utopian images of the past. Erjavec quotes Mikhail Epstein discussing the “reversed” mirroring of the past and future:

Postmodernism is essentially a reaction to utopianism, the intellectual disease of obsession with the future that infected the latter half of the nineteenth century and the first half of the twentieth. The future was thought to be definite, attainable, and realizable; in other words, it was given the attributes of the past. Postmodernism, with its aversion to utopias, inverted the signs and reached for the past, but in so doing, gave it the attributes of the future: indeterminateness, incomprehensibility, polysemy, and the ironic play of possibilities.

What has been left of the sign in the 1970s and 1980s then? Negation, re-signification, void, empty action, no-art, negation of negation, anti-happening...? Instead of a universal sign, or Malevich's “most economic image”, what remains or resurfaces in post-modernism is just a universal question mark pointing to the sky, as proposed in different versions by Július Koller's “ufological activity”. The copy as the specter of the image started emerging from the repository of the labyrinths of collective image-memory. Repetition and copying did not merely imply ironic demythologizing of the modernist myth. Rather, the copy also started standing for a painful and traumatic “loss” of the “purity” of the belief in the future.

The complicated set of relations between the idea of Universalism in the avant-garde and its contamination with “real existing Socialism” is especially present with the neo-avangardes of the 1970s, in the phase of what is often referred to as the “decadent Socialism”. Particu-

larly in Yugoslavia, artists started radically questioning the idea of the “pure economic form”, be it in art history or in the decadence of the political project of Communism facing the late phase of economic model of the “workers self-management”. Instead of Malevich’s belief in the progress and the infinite, came the “real” void; instead of nothingness understood as eternity, came nothingness as emptiness, as a graveyard of dead gestures and forms, of languages of art and ideology.

In fact, according to Boris Groys, the signs produced by the first avant-garde were always “weak signs” with low visibility. Their goal was not to become strong fundamentals for building a new society (that’s how they were later instrumentalized); instead, their mission was to point to the contracting time, the scarcity of time, to intervene and stop the self-destructive project of modernity and progress. They also aimed to produce a universal art that could survive all historical upheavals and catastrophes. However, this project could not be achieved once and for all, because —Groys continues— history has either made these signs appear strong (for the canon of art), or irrelevant (for the broader public, still unsympathetic to the avant-garde’s reduced, weak signs, as they point to the democratic potential of art (“everyone can do this”, instead of “only a master can”). This is why the repetition of weak signs is necessary: “the avant-garde cannot take place once and for all times, but must be permanently repeated to resist permanent historical change and chronic lack of time.” According to Groys, it is exactly permanent change that is the status quo that needs to be reverted.¹⁵

The avant-garde, and specifically Malevich and Suprematism, as the radical reductionism and Universalism are

¹⁵ Boris Groys, “The Weak Universalism” in *e-flux journal*, núm. 15, 2010.

repeated in specific ways in the work of three Yugoslav artists that, according to Peter Weibel, form the triangle of “retro-avant-garde”, a concept later theorized by Marina Gržinić. These artists are Mladen Stilinović, Kazimir Malevich from Belgrade and the Slovenian group IRWIN. In Stilinović’s *Exploitation of the Dead*, the remnants of Malevich and the early avant-gardes are part of a vast repertoire of dead signs, drawn from art history, communist ideology, media sphere and everyday life. In the work of Kazimir Malevich from Belgrade, *The Last Futurist Exhibition* they appear in the form of copy —a representation of art history, and in IRWIN’s *Retroavantgarde* as a means for creating a self-constructed history of Yugoslav art, a basis for their subsequent, more encompassing project *East Art Map*.

The signs that appear in IRWIN’s paintings encompass the elementary forms investigated by Malevich, such as the square or the cross. For Malevich the cross again formulates the square, and the square stands for the emptied space of the dead God. Now, the second step away from the dead God is the emptied place of the dead ideology in its final stage. However, for Irwin the cross stands for the return of the “pre-ideological” folklore, and acquires geographical connotations as a sign representing the crossroads between the East and the West. As IRWIN themselves put it, the cross:

with all the connotations and significations it has acquired until today, is one of the symbols from the picture book of European culture. The cross in Irwin’s picture is therefore a way of translating this culture into consciousness, its mimesis. Nonetheless, the cross carries for us, as members of a small nation, another, fatal significance, as well. With our culture, we are chained to the center of the cross, at the meeting point of the mad

*ambitions of the East and the West. This is an empty space, geometrically defined, but with its meaning never completely clarified.*¹⁶

The cross is a place of infinitude, a pure surface where Malevich's tragic voice keeps reappearing throughout history.

IRWIN's *Retroavangarde* can be thus read as a manifesto rescuing these symbols from the domain of folklore and placing them back into the genealogy of the forgotten weak images of the avant-garde and their ability to, if momentarily, reverse the disastrous consequences of constant change –this time reappearing in the moment when yet another radical political change took place after 1989.

Mladen Stilinović's complex project *Exploitation of the Dead*, executed between 1984 and 1990, is composed as a "cemetery" of dead signs coming from art history, ideology, religion and propaganda. As Stilinović notes, "these signs are dead not just because they lost their meaning but also because their meaning is too transparent". He poses the question of responsibilities and implications inherent in every recourse to the past-instead of considering words such as revival, tradition or nostalgia, often used both by art and ideology, Stilinović clearly states that every reach into the repository of the past is primarily exploitative. The artist initiated this work at the time when postmodernism and its techniques of pastiche, citation and appropriation were thriving in the field of art and were becoming a mere style and nothing else. *Exploitation of the Dead* should certainly be read also in this context. In the more specific local context, the work could be read as a slow process of noting, or diagnosing, the coming death of the Yugosla-

¹⁶ Aleš Erjavec, *op. cit.*, p. 142.

vian Socialism and its symbols, during the last six years of the 1980s, just prior to the war and dissolution of the state. Suprematist signs on canvas or cutlery; Malevich on his death bed along with cakes, ties, five pointed stars and crosses and the colors red and black are here joined with photographic images of collective rituals, representing the collectively rehearsed dream of a communist future. Although the artist claims he does nothing but copy, creating another repository of empty, repeated images of the past, this work is far from being a cynical, postmodernist and relativist statement. Rather, it creates anguish and uneasiness, situating the viewer in the midst of so many ghosts of failed promises. No wonder then that Stilinović describes his decision to exhibit this work on the façade of a workers' canteen in Zagreb as "painful", for it is exactly the figure of the worker whom ideology has prompted as the key protagonist of the upcoming liberation in the bright future. The emptied signs of the dying past are confronted with the "brutal", living organism of the workers' canteen. Precisely because here, the work does not stand just for an idealized ideological symbol, but becomes "brutal, dirty and desperate", since for Stilinović the "canteen" is "intact and almost holy", so much unlike the dead or contaminated symbols that now "adorn" it.

In the present era of "memory culture" that has chosen history as one of its major preoccupations and sites of refuge, when no future seems to shine on the horizon, *Exploitation of the Dead* poses strongly relevant questions regarding the responsibility in defining the meaning of every act of repetition and recourse to the past:

What, how and when do we repeat certain things? To what extent is repetition a conscious act? Is repetition the only form of learning? What do we learn by repetition? Repetition itself? Prayer? When does

an individual learn by repetition and when does he lose his personal integrity? Is repetition a form of death?

References to Stilinović's statements and quotes are from
Darko Šimičić, *Interview with Mladen Stilinović*.

Precisely these questions around the status of the original and modes of representation are key in the series of exhibitions that took place since the mid-1980s, first in Belgrade and then internationally, and were organized by an anonymous artist, although they were often related to the work of the academically untrained "ex-artist" Goran Đorđević. The first one, *The Last Futurist Exhibition*, took place in a private flat in Belgrade in 1985, and then in the Škuc Gallery in Ljubljana where it was accompanied by Walter Benjamin's lecture on Mondrian work from 1963-1996, culminating with the *Armory Show 2013* in the Salon of the Museum of Contemporary Art in Belgrade (1986). Those with basic knowledge of the history of art and art exhibitions will realize at once that these could only be repetitions of exhibitions that had already taken place in the past. In the case of *The Last Futurist Exhibition*—Kazimir Malevich's installation of his Suprematist works—the anonymous artist reconstructs this historical exhibition according to the surviving black and white photograph of the installation. As in all other exhibitions that followed until the present day, there is always a clear indication that we are dealing with a copy—not a forgery trying to convince us that it is the original. What is at issue is not creating the illusion of the original, but exploring the potentials of the copy: What can it tell us about the original, about art history, about ourselves as interpreters of art history? What makes it different from the original, as well as from its photographic reproduction? These are the questions that are explicitly tackled in Walter Benjamin's 1986 lecture on Mondrian, where he tells the story of a

big earthquake that tears down a museum, from which only two paintings survive: an original Mondrian and its copy. In a more recent lecture, Benjamin in fact proposes that the ruins of the museum should not be brought back to life at all, if this would be in the service of the narrative on art consolidated by the Enlightenment, but merely approached as “museological artifacts” themselves, informing of the past era in which Art was perceived as an authentic expression of an extraordinary individual. Just as the narrative of Art once replaced the narrative of Christianity, so we are now at a turn, awaiting a new transformation. No longer believers in Art or the Artist, we copy and repeat their past, in order to understand it and create a caesura in time, an intervention into the constant lack of time, as Groys defines the necessity of the repetition of the weak signs of the avant-garde.

EMPTY ACTION, NON-ACTION AND INFINITUDE

The performances of Collective Actions, happening in nature, outside Moscow, often in the woods and fields covered in snow were imagined as actions for a small number of invited participants, who were not aware of what was going to happen once they would reach their destination. These trips kept happening over several decades as a series of socio-aesthetic situations where the invited participants were either to follow a simple instruction or just observe the empty “scene” while a new element would enter it, usually as a sudden appearance of an object or a sound or, for example, as an unexpected emergence of a person coming from the woods.

The mechanism of the “empty action” can be very clearly seen in Comedy (1977). The draped figure moves in the direction of the audience. With his arms raised underneath the drapery the participant imitates the space which –for the observers– contains the second participant. In reality, the sec-

*and participant is not there. It is as if the draped participant is carrying a "hidden emptiness." Then he lifts the drape and the "hidden emptiness" becomes apparent. The draped participant withdraws into the forest. The viewers are left before an empty field. But now, the emptiness of this field is not the same emptiness that was there before the action, it is "not arbitrary"... Before the draped participant lifted the drapery and uncovered the "hidden emptiness", everything that had been taking place on the field was merely preparation, and the audience remained in an ordinary state of anticipation. But after the emptiness was liberated and "filled" the demonstrational field, anticipation was transformed into event, that is, what we call in the commentaries —"completed anticipation" took place. (Andrei Monastyrski, *Seven Photographs*, 1980).*

Through these situations, the participants were supposed to get confused and enter a suspended state of the "empty action". Needless to say, it was the *ostranenie* of the ordinary, de-contextualization of an insignificant particle of life, brought outside the realm of ideologically saturated urban environment of manifestos and slogans. The attempts of creating empty actions on an empty field seem to have been directed towards the constitution of a different understanding of togetherness where the "performers" were not only "demonstrators" and participants those that "perceive", but were both involved in a common "reflection" of the event that emerges from the mutuality of time, space and the collective action. At the same time, "Collective Action" stands on the opposite pole from the understanding of collective action in the Avant-garde from the beginning of the century. Unlike the art of the Avant-garde, that saw itself as a constitutive element in building new society, here "collec-

tive action” is everything but “efficient”. It is rather –counterproductive, standing on the opposite side of the belief in progress and productivity. The “collective” here is not really collective but functions more through the coming together of a core community of artists and an unstable association of performers and participants. The action itself does not produce anything and the only visible trace is perhaps a decontextualized object or a rare piece of photographic documentation. It is activity rather than “action”, the real “result” being just a temporary togetherness and a potential of a joint effort in understanding what actually happened during the event, performed through layers of interpretation, entering together into an *“infinite interpretive spiral, in which text and situation produce each other in a recurring, reciprocal manner”*.¹⁷

Are the alarm clock and other traces of collective actions in the countryside indeed the leftovers of the shamanic activity, a communal endeavor of talking to the spirits, to the void? (as Mikhail Epstein has suggested in *Post-Atheism: from Apophatic Theology to “Minimal Religion”*), or rather attempts to find nodes of establishing contacts with the infinitude of Malevich? As Nikolai Berdiaev remarked in *The Russian Idea*, “There is that in the Russian soul which corresponds to the immensity, the vagueness, the infinitude of the Russian land: spiritual geography corresponds with physical. In the Russian soul there is a sort of immensity, a vagueness, a predilection for the infinite, such as is suggested by the great plain of Russia”... Through division, new structures come into existence. But the spirit is undivided and indivisible. It is both total and negative. It negates all

¹⁷ Sabine Hänsen, “Collective Actions. Event and Documentation in the Aesthetics of Moscow Conceptualism”, <http://conceptualism.letov.ru>

forms because it moves in the void and in darkness, on "the earth without form".¹⁸

*There was a time when people believed to come time and again across inexplicable traces of some indefinite presence, signaling the existence of active and purposive forces that acted beyond the limits of commonsense explanations. These indications pointing to the presence of magic forces can be regarded as facts of reality –facts that cannot be explained only interpreted. The artists of Collective Actions endeavor to involve the contemporary observer into such accidental encounters or discoveries, discoveries that will compel him to engage in the process of interpretation.*¹⁹

Similarly, Gorgona group from Zagreb worked towards establishing a space for a special kind of spiritual practice, creating a space for a different sort of collectivity and a mental retreat from the bureaucratic Socialism in Yugoslavia. In terms of its relation to art history, Gorgona was in many of its aspects certainly the first critique of modernist painting in Yugoslavia. However, it kept the modernist quest for the universal idea and Truth, that for them could not be situated and thus found in any object, but could rather only appear and be recognized through the commonality established by the spiritual togetherness of its members. Gorgona did not search for the Universal through a modernist vision embedded in a strict agenda or program of actions but

¹⁸ Mikhail Epstein, "Post-Atheism: from Apophatic Theology to 'Minimal Religion'", in *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Mikhail N. Epstein, Alexander Genis y Slobodanka Vladiv-Glover (eds.), Berg-hahn Books, 1999, p. 388.

¹⁹ Boris Groys, *When History Becomes Form: Moscow Conceptualism*, The MIT Press, 2010.

rather it opened itself to a potential of encountering it through its anarchic and non-programmatic existence and in the interstices of the ordinary. If we wish to perform a paradoxical art historical claim here, we could claim that Gorgona was simultaneously both always and never modern. By its continuous, “semi-clandestine” and unofficial life as an artistic group that took forms such as joint walks, exchange of letters or walks in the woods, Gorgona actually ridiculed the bureaucratic power apparatus that was supposed to possess mechanisms for the recognition or rather for the production of common “truths”. By this alone, Gorgona was, in a radically different way than any other practice before in the region, actualizing a search for what lies outside the communist bureaucratization of life, enabling a space for a “blank canvas” of imagination, transience and spectral dimension of life. In one of the explanations of Gorgona, the most prominent of its members, Josip Vaništa writes:

Gorgona stands for absolute transience in art... Gorgona is contradictory. She is defined as the sum of all her possible definitions. Valuating most of which is dead. Gorgona speaks of nothing. Undefined and undetermined.

Once again, the ghost of Malevich can be felt, lurking from the crevices of manifold “Gorgonic existences”, invoking transcendence, spirituality and the absolute harmony in the co-existence of contradicting individual elements. This claim calls for reassessing Malevich’s understanding of “nothingness as eternity”. After the communist regimes either embraced and instrumentalized the ideas of modernism or enforced the mimetism of socialist realism, the avant-garde specters of Malevich’s square started inhabiting different transient and tired forms under the pressures of bureaucratic state apparatuses, deviating and bastardizing in different ways the

remnants of universality. Gorgona actively avoided ascribing any function to art in society. It rather resided on the margins of the (art) world that was at the time much more in favor of high socialist modernism. The geometric abstraction most prominent in the shape of meander persisting in the work of one of Gorgona's members Julije Knifer, is thus, as P. Piotrowski pointed out, a sophisticated critique of neo-constructivism and the established modernist avant-garde. What seems more important though is the fact that already in Knifer's work we encounter the repetition and copy as a continuous element in what is going to follow after the life of Gorgona in the framework of the post-modernist tendencies of the late the 1970s in both East and the West. Actually, Knifer's paintings are very close to Western critique of modernism, its insistence on the deconstruction of the artistic genius, demystification of the originality of the artwork, etcetera. Or, in other words, "To reproduce *Mona Lisa* is the same as leaving an empty page" as suggested by Gorgona's Josip Vaništa when he made the 6th issue of Gorgona magazine in 1961, consisting exclusively of photo reproductions of Da Vinci's *Mona Lisa*.

The individual artistic practice of one of Gorgona's members, Dimitrije Bašičević Mangelos' revolved around the idea of "non-art" and of establishing "a negative of negation", which indeed was still an "affirmation" and as such, entered into a complicated relation with "empty actions", "negatives of action", "impossible projects" and similar notions that we can trace all through the 1970s in the art of Yugoslavia and much of the Eastern Europe. Were Gorgona's activities that could be gathered under the umbrella of these concepts primarily a critique of culture associated with the existentialist philosophical attitude? That would denounce Gorgona as "reactive". However, we do not wish to proclaim Gorgona as proactive either, but rather as a phenomenon that es-

tablished a space outside of these parameters. Most importantly, we perceive Gorgona as a spiritual practice emerging from the “spiritual togetherness”, the unity of mutual existences, instead of the bureaucratized “brotherhood of people”. Gorgona simply “did not create a clean break between Modernism and the neo-avant-garde”, as Piotrowski also suggested.

Gorgona’s avoidance of the “original” objects, no matter how ephemeral, is thus in line with Gorgona herself. Let us thus leave the blank space for Gorgona to materialize if she would wish to do so. And, furthermore, echoing Vaništa’s proposal for an exhibition without the exhibition and Mangelos’ issue of the magazine that was not to be published, we symbolically liberate Gorgona from the chains of representation on either side of the pole of figurative, abstract or conceptual, and establish in this project and exhibition merely a place for Gorgona’s thoughts, a place where the Gorgonic imagination can occur.

UNIVERSAL QUESTION MARKS

And as we stand among the ruins made up of forms, images and signs, we need to inquire whether they are indeed dead, as Stilinović proclaims, and contemplate about the purpose and a potential way or to resurrect them? The Slovak artist Július Koller performed his “anti-happenings” as minimalist gestures in private or public space. He kept insisting on replacing all “signs” with a “universal question mark” that appears in different forms, first in 1969 as a flag and then again, in 1978, formed by the bodies of the artist and a group of children on a hill (Universal Futurological Question Mark [U.F.O.]). Koller’s activity also takes shape under different names, such as *Universal Futurological Organization*, 1972-3), *Universal Philosophical Ornament*, 1978 or *Underground Fantastic Organization* (1975). All these fictive “initia-

tives” pointed to the disappeared utopian principle and used real objects and situations, and everyday aesthetics to point at the universal infinitude, the imaginary futurity and opened empty field. Koller’s investment in the continuous replacement of signs and in the tactics of re-signification opens up the space for universalist infinitude. Koller’s production of non-normative signs invites us “to an idea”, to that which is eluding and could never become fully graspable, to something that could only emerge in the future. The question mark formed by the artist and the children sitting on a hill is pointed at the sky; it is an empty sign on an empty field that does not count on an addressee. It points to the potentiality that awaits.

THE LAST EASTERN EUROPEAN EXHIBITION...? THE NEW SENSE OF TRAGEDY...?

Leon Trotsky once said:

You see, visiting art exhibitions is a terrible act of violence that we perpetrate on ourselves. This way of experiencing artistic pleasure expresses a terrible barracks-capitalist barbarism [...] Let’s take a landscape, for example. What is it? A piece of nature, arbitrarily amputated, that has been framed and hung on a wall. Between these elements, nature, the canvas, the frame and the wall, a purely mechanical relation exists: the picture cannot be infinite, for tradition and practical considerations have condemned it to be square. So that it should not crease or buckle, it is framed, and so that it should not lie on the floor, people hammer a nail in a wall, fix a cord onto it, and hang up the picture by this cord. Then, when all the walls are covered in pictures, sometimes arranged

in two or three rows, people call this an art gallery or exhibition. And then we are forced to swallow all this in one gulp: landscapes, genre scenes, frames, cord and nails.²⁰

Art in the 21st century might seem as a worn out stuffed animal. It has been exhausted in the cage of the art world's traveling circus, and especially so in the two decades after the fall of the Berlin wall, i.e. since the so-called former East came to being. On both sides of the imaginary Europe, art has gone through utter commercialization in the spectacle of "culture" and has been systematically used as a tool in the procedures of "normalization" of the East and its relation to the West.

This text (and its many meanderings) was envisioned as a set of open reflections departing from the artworks presented in the exhibition *Moving Forwards, Counting Backwards*. It wishes to methodologically align itself with a specific, open form of almost 'Gorgonic' quest for truth, seeking to tackle that element by which these artworks propose rather than diagnose, ultimately making way for what is not yet visible, tangible but resides in that contingent space of our common future.

In doing so, we attempted to delineate a tentative space where the life of art in the 20th century (seen from a perspective marked by the experience of Communism and Socialism in Yugoslavia and Eastern Europe), can be thought in line with the ideas and beliefs surrounding historical and present struggles for a radically different society. In this attempt, we looked at those actions, appearances and forms where art and intellectual prac-

²¹ Alan Woods, "Marxism and Art: An Introduction to Trotsky's Writings in Art" en http://www.marxist.com/ArtAndLiterature-old/marxism_and_art.html

tice dared to question the immediacy of its present and its diverse realities and remained determined to look for what was not yet there.

It is our hope that this might lead the reader (the one who managed in making way, together with us, through all the dust, debris and ruins scattered in this text), towards the recognition of art's intrinsic potential to be the art of the impossible, the art of the imaginary, reclaiming the future and appearing as a prolepsis, an announcement and bearer of change. If it cannot do that, if both art and history have indeed failed us, they should now leave the stage and give way to the new partisans. The first step in encouraging them/us might be clearing up the melancholic haze in our view of both past and future and setting up the stage for the yet unknown collective action on a newly discovered empty field of whatever this allegedly united new Europe of fear and crisis might be. This time, however, we might need to recognize the crisis through the prism of tragedy if we wish for a new potential for a radical change to emerge among the ruins of the short twentieth century on both imaginary sides of Europe.

- Berardi “Bifo”, Franco, “After the Future”, Gary Genosko y Nicholas Thouburn (eds.), Edinburgh, Oakland, Baltimore: AK Press, 2011.
- Buck-Morss, Susan, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in the East and West*, The MIT Press, 2002.
- Denegri, Ješa, “Inside or Outside ‘SocialistModernism’? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970” en *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-Avant Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Dubravka Djurić and Miško Šuvaković (eds.), The MIT Press, 2003.
- Derrida, Jacques, “Des Tours de Babel”, *Psyche: Inventions of the Other*, vol. I, Stanford University Press, 2007.
- Epstein, Mikhail, “Post-Atheism: from Apophatic Theology to ‘Minimal Religion’”, *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Mikhail N. Epstein, Alexander Genis y Slobodanka Vladiv-Glover (eds.), New York, Berghahn Books, 1999.
- Erjavec, Aleš, en los capítulos (in chapters) “Introduction” y “Neue Slowenische Kunst” en “New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia”; y “Self-Management and the 1980s” en *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, Aleš Erjavec (ed.), University of California Press, 2003.
- Groys, Boris, *History Becomes Form: Moscow Conceptualism*. The MIT Press, 2010.
- Groys, Boris, *The Communist Postscript*. Verso Books, 2010.
- Groys, Boris, “TheWeak Universalism”, *e-flux journal*, núm. 15, 2010.
- Hänsen, Sabine, “Collective Actions: Event and Documentation in the Aesthetics of Moscow Conceptualism” en: <http://conceptualism.letov.ru/Haensgen-CollectiveActions-Eventand-Documentation-Aesthetics-Moscow-Conceptualism.htm>
- Holert, Tom, “Julius Koller; Kolnischer Kunstverein” en 2004: *Julius Koller. Univerzálné Futurologické Operácie*, Kathrin Romberg & Roman Ondak (eds.), Kölischer Kunstverein y Verlag der BuchhandlungWalter König, 2003.
- Kabakov, Ilya, “Foreword”, in *Primary Documents*, Laura J. Hoptman & Tomáš Pospiszyl (eds.), The Museum of Modern Art, 2002.
- Mouffe, Chantal, *The Democratic Paradox*, Verso Books, 2000.

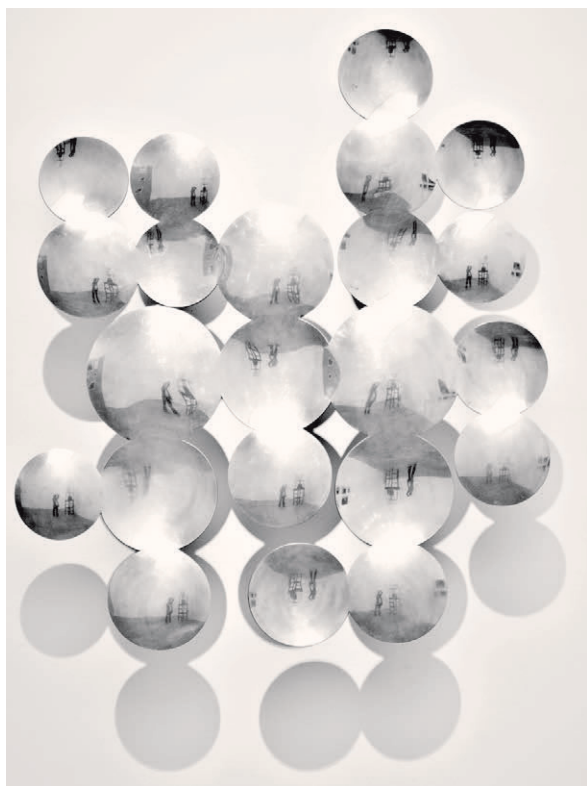
- Piotrowski, Piotr, *Art in the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009.
- Schöllhammer, Georg, “Engaging instead of Arranging. Július Koller's erratic work on the reconception of the aesthetic space 1960ff” en *Julius Koller. Univerzálna Futurologická Operácia*, Kathrin Romberg & Roman Ondak (eds.), Kölnischer Kunstverein y Verlag der BuchhandlungWalter König 2003.
- Woods, Alan, “Marxism and art; An Introduction to Trotsky's Writings on Art”, en (http://www.marxist.com/ArtAndLiterature-old/marxism_and_art.html) activo de hasta 7 de marzo de 2012
- WHW, “Vojin Bakić” en *Political Practices of (post-)Yugoslav Art: Retrospective 01*, Zorana Dojić y Jelena Vesić (eds.), Belgrade: Prelomkolektiv, 2010.



concepto museográfico: Benedeta Monteverde

artistas/artists

vojin bakić
walter benjamin
collective actions
čto delat? / what is to be done? & vladan jeremić
gorgona
igor grubić
tibor hajas
irwin
sanja iveković
július kollér
andreja kulunčić
kazimir malévich
david maljković
ahmet öğüt
dan perjovschi
anri sala
mladen stilinović
nicoline van harskamp
želimir žilnik
artur žmijewski



vojin bakić

[cat. 1]





walter benjamin

[cat. 3]

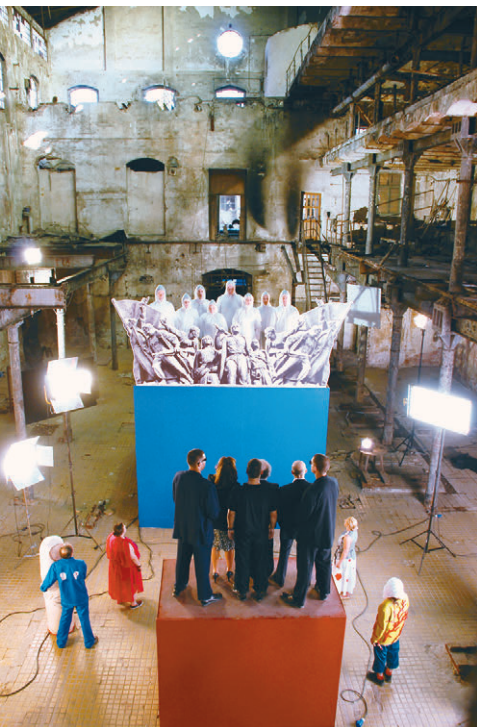




collective actions

[cats. 6, 5, 4]





što delat? / what is to be done?
vladan jeremić

[cat. 7]





gorgona

[cat. 8]





igor grubić

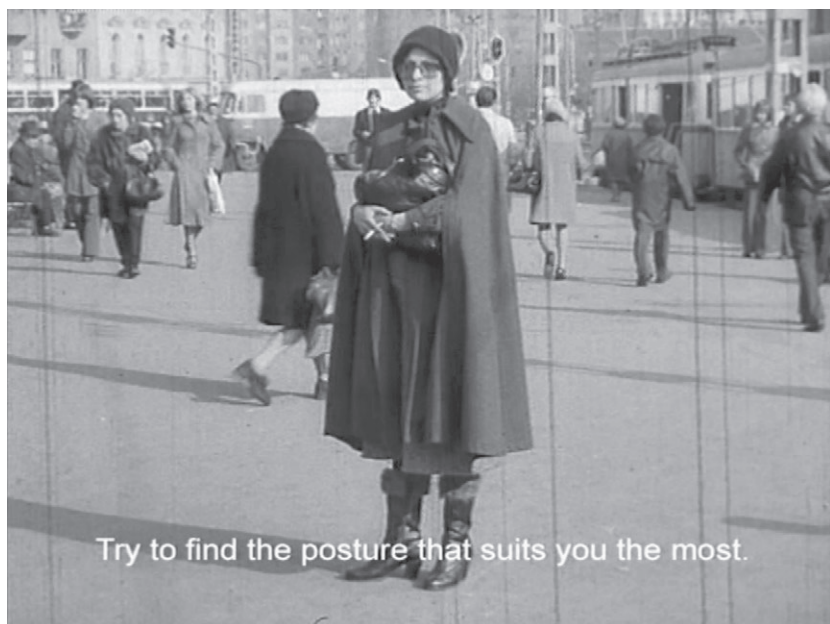
[cat. 9]





tibor hajas

[cat. 10]



Retroa

1940



Malevich
Belgrade 1985

1950

Laibach Kunst
RETROAVANTGARDE
Trieste 1987

1970



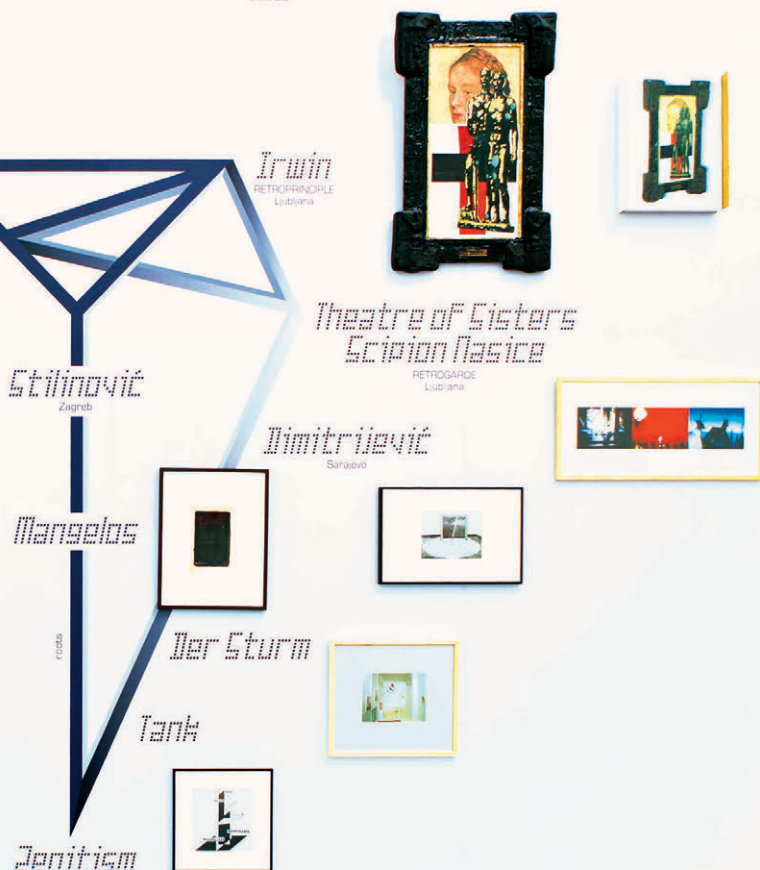
1980



1990

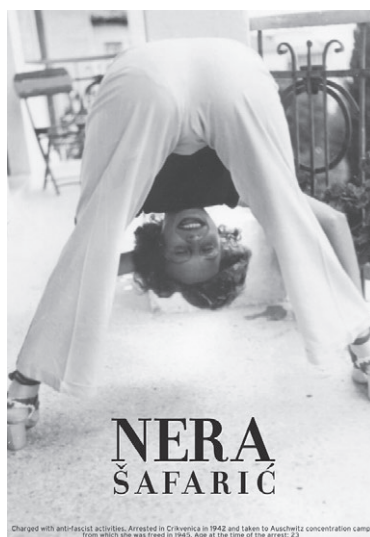
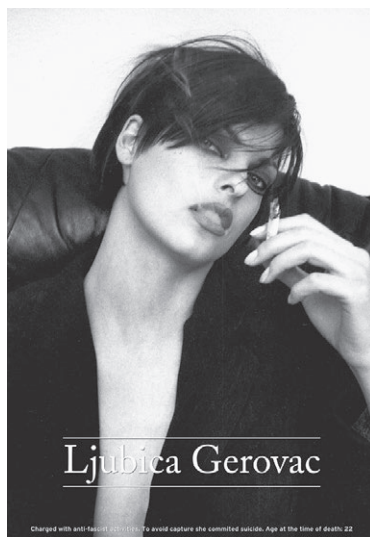
irwin
[cats. 11]

avantgarde



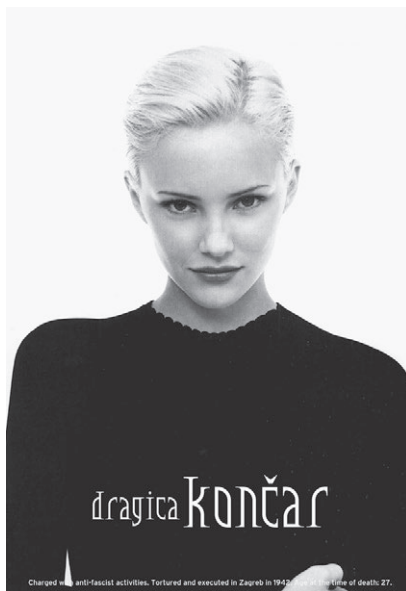
In the 1930s the NSK groups were using different names for their artistic procedures (Julaš - Retroavantgarde, Irwin - Retroprincip and Scipion Nasic Sisters Theatre - Retrogarde). In the 1980s, Peter Vekari introduced a descriptive term in an exhibition catalogue of the Slovenian Avantgarde (1918-1945), in which he coined the all-encompassing term "avantgarde", subsuming the productions of Mladen Stilinović (Zagreb), the "Viteški Redovi" (Maribor) (Viteški) and IRWIN (Ljubljana) under a common register: the "Retroavantgarde". I developed a distinct interrelationship within which I designated their positions as those of a Hegelian triad: Mladen Stilinović, at the top; Mladen and the program of copying as an emblem; and IRWIN, with the program of the NSK (Mladost) (presented within the framework of the NSK (Boris in Tuzla), as synthesis. All three artists, groups or art projects define specific strategies of examination in the aspects of Socialist and post-Socialist ideology. "Retroavantgarde" is the new part of the East.

Mladen Stilinović



sanja iveković

[cat. 12]



július kollér

[cat. 13]





andreja kulunčić

[cat. 14]





kazimir malévich

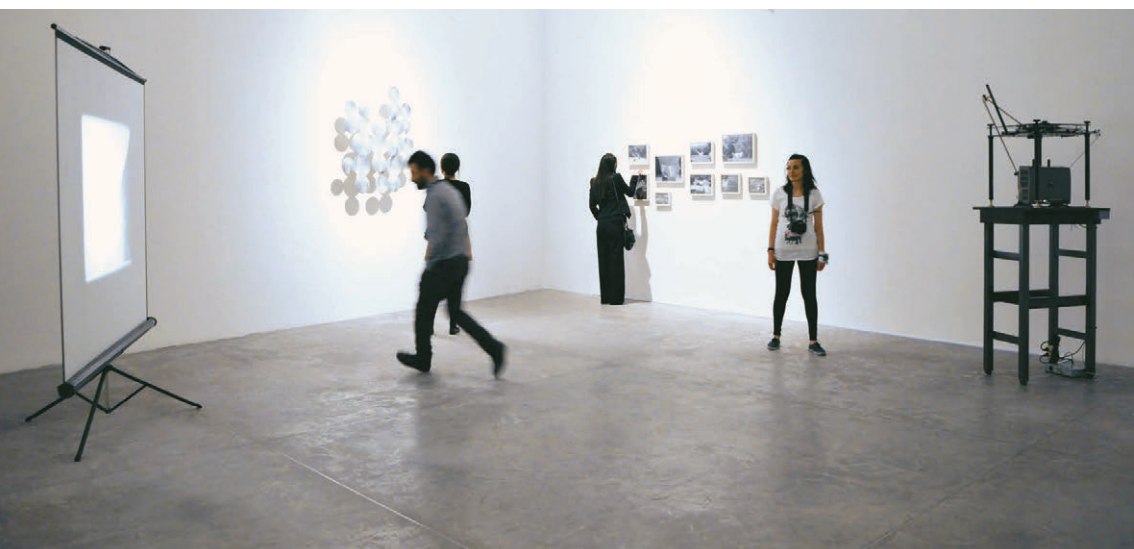
[cat. 15]





david maljković

[cat. 16]



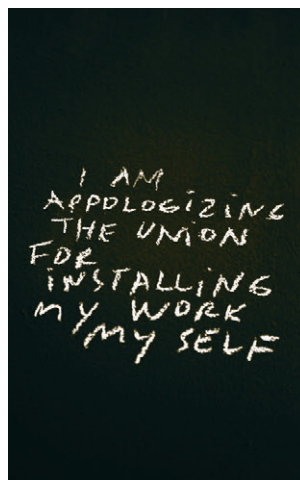
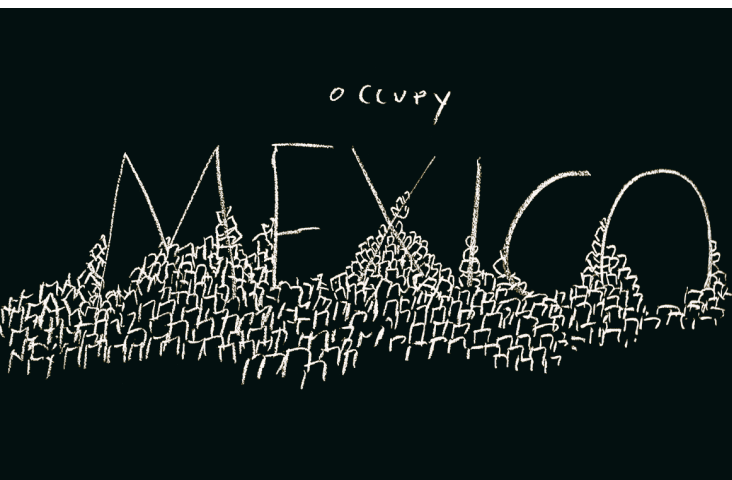
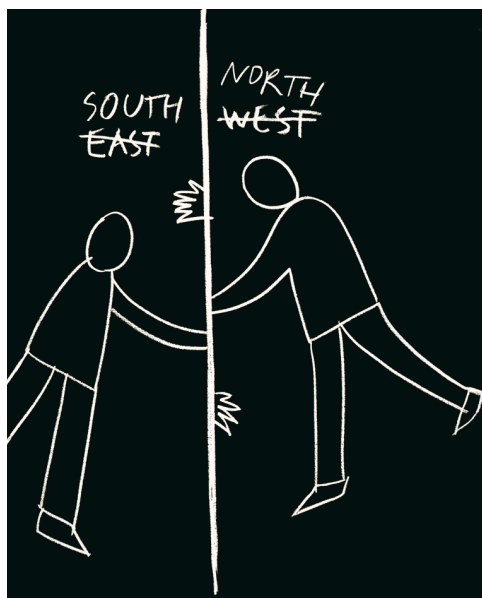


ahmet ögüt
[cat. 17]



dan perjovschi

[cat. 18]



anri sala

[cat. 19]

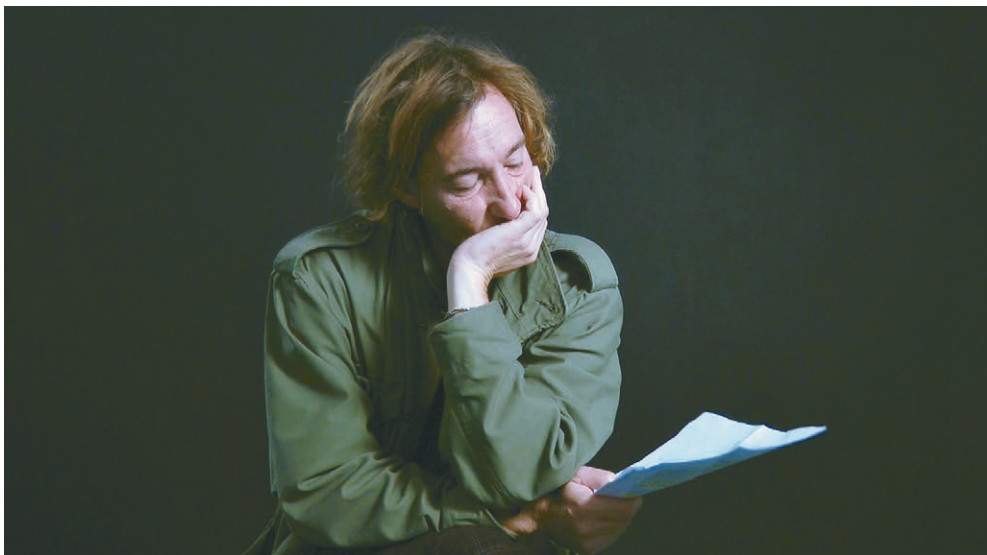




mladen stilinović

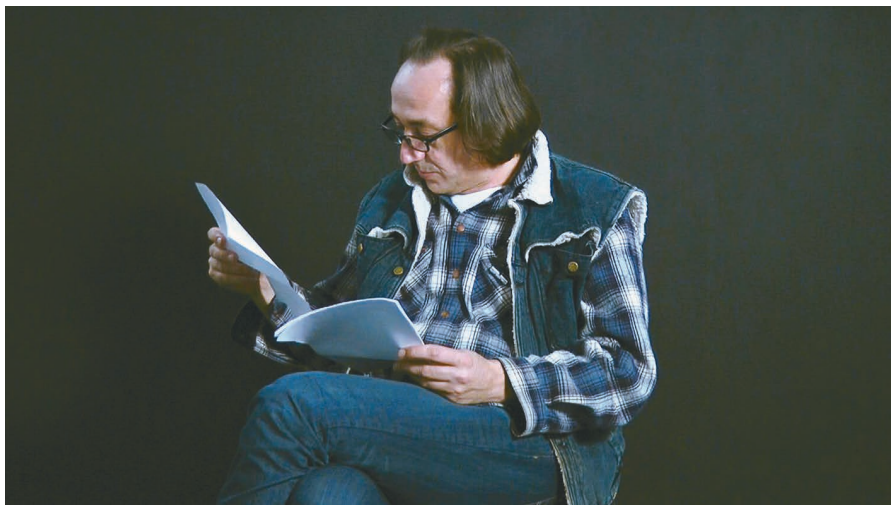
[cat. 20]





nicoline van harskamp

[cat. 21]





Želimir Žilnik

[cats. 22, 23]





How many such wounds in the Polish land,
in Polish families?



Jesus Christ have mercy on us.



artur żmijewski

[cat. 24]



catálogo de obra/work

Este catálogo está ordenado alfabéticamente por autor. Los títulos de las obras se disponen en cursivas seguido de la fecha. Las medidas están dadas en centímetros, el alto precede al ancho y éste, en su caso, a la profundidad. En caso de películas o videos, se indica la duración de la obra/ *This catalogue is arranged alphabetically by author. The titles of pieces are listed in italics and followed by the date of creation. Measures are expressed in centimeters in the following order: height, width and depth (if applicable). Length is provided for film and video art.*

1. VOJIN BAKIĆ

(Bjelovar, Croacia, 1915-1992)
Light Bearing Forms
(*Formas portadoras de luz*),
1964
112 x 90
Duraluminium
Cortesía de Ana Martina Bakić

2. WALTER BENJAMIN

(Berlín, 1892-1940)
Mondrian, 1986
Video documentación de lectura
22 min, 33 seg

3. WALTER BENJAMIN

(Berlín, 1892-1940)
The Unmaking of Art
(*La deconstrucción del arte*),
2012
Conferencia

4. COLLECTIVE ACTIONS

(Fundado en Moscú, Rusia, 1976)
The Appearance (La aparición),
1976
Fotodocumentación de acción
Cortesía del artista

5. COLLECTIVE ACTIONS

(Fundado en Moscú, Rusia, 1976)
Slogan (Eslogan), 1978
Fotodocumentación de acción
Cortesía del artista

6. COLLECTIVE ACTIONS

(Fundado en Moscú, Rusia, 1976)
Division (División), 1983
Fotodocumentación de acción
Cortesía del artista

7. CHTO DELAT? / WHAT IS TO BE DONE?

(Fundado en San Petersburgo, Rusia, 2003)
Partisan Songspiel. A Belgrade Story (Cantata partisana. Una historia de Belgrado), 2009
Video, 29 min

& VLADAN JEREMIĆ

(Belgrado, Serbia, 1975)
Partisan Songspiel Monuments (Monumentos de la cantata partisana), 2011
Impresión sobre cartón
Dimensiones variables
8:31 pm
Partisan Songspiel. A Belgrade Story (Cantata partisana. Una historia de Belgrado), 2009
Guión/Script: Vladan Jeremić, Rena Rädle, Dmitry Vilensky & Tsaplya
Director/Director: Olga Egorova (Tsaplya)
Música/Music: Mikhail Krutik
Escenografía/Set:
Vladan Jeremić, Tsaplya, Rena

Rädle, Dmitry Vilensky
 Vestuario/Costumes:
 Natalya Pershina (Gluklya)
 Coreografía/Choreography:
 Nina Gasteva
 Edición y post-producción
Editing and Post-Production:
 Olga Egorova (Tsaplya), Dmitry
 Vilensky
 La producción fue realizada en
 Belgrado en junio del 2009
por/Production was done in
Belgrade in July 2009 by Biro
 Beograd za Kulturu i
 Komunikaciju
 Partisan Songspiel Monuments,
 2011
 Materiales fotográficos: *The*
Monument to Stjepan Filipović,
 1961 por Vojin Bakić; *A Hostage*,
 1946 por Boris Kalin, y
The Freedom, 1946 por Sreten
 Stajanović. Una protesta de los
 romaníes por la evacuación de
 su asentamiento en Belgrado en
 2009 (Fotografía de Biljana
 Rakočević), una protesta de los
 trabajadores de la compañía
 Jugoremedija en 2004-2008,
 Zrenjanin, Serbia (fotografía
 de los trabajadores de
 Jugoremedija), un grupo de
 Neo-nazis.
 Cortesía de los artistas

8. GORGONA

(Zagreb, Croacia, 1959; activo
 hasta 1966)
 Documentación de acciones, 1965
 4 fotografías y textos
 Dimensiones variables
 Fotografía: Branko Balić,
 Photographic Collection of the
 Institute of Art History,
 Zagreb

9. IGOR GRUBIĆ

(Zagreb, Croacia, 1969)
366 Liberation Rituals
(366 Rituales de liberación),
 2008-2009
 Instalación
 Impresión digital y textos
 Dimensiones variables
 Comisionada y producida por
 g-mk | galerija miroslav
 kraljevic, Zagreb
 Cortesía del artista

10. TIBOR HAJAS

(Budapest, Hungría, 1946
 Szeged, Hungría, 1980)
Self-Fashion Show (Función de
moda personal), 1976
 Videoproyección
 35 mm film transferido a DVD
 14 min, 9 seg
 Cortesía de Kontakt-The Art
 Collection of Erste Group

11. IRWIN

(Fundado en Ljubljana,
 Slovenia, 1983)
Retroavantgarde, 1997-2005
 Técnica Mixta
 Cortesía del artista

12. SANJA IVEKOVIĆ

(Zagreb, Croacia, 1949)
GEN XX, 1997-2000
 Instalación
 Serie de 6 impresiones
 digitales y 10 revistas
 Cortesía de la artista

13. JÚLIUS KOLLER

(Piešťany, Eslovaquia,
 1939 - Bratislava,
 Eslovaquia, 2007)
Universal Futurological
Question Mark (U.F.O.) [Signo
de interrogación universal
futurológico (U.F.O.)], 1978
 Fotografía en blanco y negro

48.5 x 48.5

Cortesía de Kontakt -The Art
Collection of Erste Group

14. ANDREJA KULUNČIĆ

(Subotica, Serbia, 1968)

1 CFH = 1 Voice

(*1 Franco Suizo = 1 Voz*),
2007-2008

Instalación

Impresión digital, video
y estructura de tablaroca

Dimensiones variables

Desarrollada para la exposición
*Work To Do! Self-organisation
in Precarious Working
Conditions*

Curadoras/*Curators*: Katharina
Schlieben & Sönke Gau

Asistente curatorial/*Curatorial*

Assistant: Iris Strobel &
Noemie Schwaller

Contribuidor/*Contributor*:
Ivo Martinović

Diseño/*Design*: Gumi & Rutta
Socia del proyecto/*Business*

Partner: Bea Schwager & SPAZ
(Center for Illegalized people
in Zurich)

Coordinación/*Coordination*:
Shedhalle & Katharina Schlieben
& Sönke Gau

Producción/*Production*:
Shedhalle, Zurich

Cortesía del artista

15. KAZIMIR MALÉVICH

*The Last Futuristic Exhibition
(La última exhibición
futurista)*, 1985

Instalación

21 piezas

Medidas variables

Acrílico sobre tela

Cortesía de Kontakt -The Art
Collection of Erste Group

16. DAVID MALJKOVIĆ

(Rijeka, Croacia, 1973)

Retired Form (Forma retirada),
2008

Collage

6 Piezas de 5 X 7 c/u

Película de 16 mm

Dimensiones variables

Cortesía de Galerija Miroslav
Kraljevic y del artista

17. AHMET ÖĞÜT

(Dijarbakir, Turquía, 1981)

*Exploded City
(Ciudad explotada)*, 2009

Instalación

Modelo de coches y edificios
a escala

Técnica mixta

430 x 480 x 160

Comisionado por la Istanbul
Foundation for Culture and Arts
(IKSV)

Cortesía de la Colección
Sammlung Goetz y del artista

18. DAN PERJOVSCHI

(Sibiu, Rumania, 1961)

*Entrance/Exit Drawing (Dibujo
de la Entrada/Salida)*, 2012

Dibujo con gis sobre muro

Dimensiones variables

Cortesía del artista

19. ANRI SALA

(Tirana, Albania, 1974)

Intervista (Entrevista), 1998

Video

23 min.

Cortesía Marian Goodman Gallery
Ideal Audience International,
París; Galerie Chantal Crousel,
París; Johnen/Schöttle, Berlín,
Cologne, Munich y el artista

20. MLADEN STILINOVIĆ

(Belgrado, Serbia, 1947)
Exploitation of the Dead
(*Explotación de lo muerto*),
1984-1990
Instalación
Contenedor de metal, pinturas,
collages, dibujo
Medidas variables
Cortesía del artista

21. NICOLINE VAN HARSKAMP

(Hazerswoude, Países Bajos,
1975)
Yours in Solidarity
(*Tuyo en solidaridad*),
2010-2012
Instalación
Video y cartas
Medidas variables
Cortesía D+T Project, Brussels
y del artista

22. ŽELIMIR ŽILNIK

(Niš, Serbia, 1942)
Early Works
(*Trabajos tempranos*), 1969
Videoproyección
B/n
Película en 35 mm
87 min
Cortesía del artista

23. ŽELIMIR ŽILNIK

(Niš, Serbia, 1942)
The Old School of Capitalism
(*La vieja escuela del*
capitalismo), 2009
Videoproyección
122 min
Cortesía del artista

24. ARTUR ŻMIJEWSKI

(Varsovia, Polonia, 1966)
Democracies (Democracias), 2009
Videoinstalación
Cortesía de la Galerie Peter
Kilchmann, Zurich, de la Foksal
Gallery Foundation, Varsovia
y del artista

agradecimientos/*acknowledgements*

La UNAM agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hace posible el MUAC.
UNAM is grateful to the individuals and organizations whose generous contribution makes MUAC possible:

CÍRCULO JUSTO SIERRA

Miguel Alemán Velasco
Fundación Alfredo Harp Helú, A.C.
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Gobierno del Distrito Federal
Ingenieros Civiles Asociados

CÍRCULO JOSÉ VASCONCELOS

Eugenio López Alonso
Elías M. Sacal
Grupo Radio Centro
ISA Corporativo

CÍRCULO ALFONSO CASO

José Luis Chong
CEMEX
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
Proeza Slai
Zimat Constructores
Imágenes y Muebles Urbanos
Hoteles City Express

Víctor Acuña, Arnaldo Coen, Armando Colina, Sucesión Olivier Debroise, Felipe Ehrenberg, Edgardo Ganado Kim, Ana María García Kobe, Gelsen Gas, Jan Hendrix, Boris Hirmas, Alejandro Montoya, Mariana Pérez Amor, Ricardo Regazzoni, Patricia Sloane, José Noé Suro, Alejandra Yturbe.

DONANTES

Alejandro Burillo Azcárraga
Juan Carlos del Valle
Fundación Televisa
FEMSA

Agradecemos la confianza y generosidad de nuestros miembros corporativos.

We are grateful to our corporate members for their support and sponsorship:

Fundación / Colección JUMEX
Hoteles City Express
ISA Corporativo
Cinco M Dos
Imagen y Muebles Urbanos
Grupo Radio Centro

El MUAC agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Andando hacia delante, contando hacia atrás. Palestra Europa del Este/ MUAC is grateful to the individuals and organizations whose generous contribution has made Moving Forwards, counting backward. Eastern Europe Palestra possible:*

Guillermo Aguilar, Raúl Aguirre Gómez, Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas, Dante Arredondo, Ilhuicamina Erik Archundia Camacho, Gabriel Ascanio, Ana Martina Bakic, Vojin Bakic, Miguel Ángel Bazán, Jana Bruggmann, Francisco Javier Conde González, Jorge Contreras Benítez, Valentina de Santiago, Iván Espinosa Hernández, Alia Fattouh, Alejandra Fernández, César Orlando Flores Sánchez, Cesar Fuentes Estrada, Julio García Murillo, Antonio Garcés, Amanda de la Garza, Martín González Mercado, Marian Goodman, Igor Grubić, Xavier Gurza Barroso, Sinisa Habuš, Tibor Hajas, Verena Hein, Barbara Hernández, Jessica Hernández, Sanja Iveković, Sharon Jassan, Vladan Jeremić, América Juárez, Peter Kilchmann, Július Koller, Nijaz Koric, Andreja Kulunčić, Brian Loftus, Antonia Majaca, Kazimir Malevich, David Maljković, Dušan Mandić, Federico Martínez Urmeneta, Ivo Martinovic, Sarita Matijevic, Carlos Mendoza Muñoz, Pedro Moctezuma Barragán, Andrei Monastyriski, Manuel Mondragón, Lucio Muniain, Ahmet Ogut, Tonatiuh Olvera, Dan Perjovschi, Andrés Pesqueira, Karolina Radenković, Jesús Ramírez, Annemarie Reichen, Alejandro Rincón, Adriana Ríos, María Luisa Rivera Grijalva, Ricardo Rodríguez Martínez, Alberto Romero, Anri Sala, Walter Seidl, Itala Schmelz, Rainald Schumacher, Irena Šimić,

Mladen Stilinović, Branka Stipancic, Fernando Suárez,
Masha Sumnina, Ligia Tavera Fenollosa, Marcela Torres,
Benjamín Valera, Adriana Valladares, Nicoline van Harskam,
Laetitia van den Assum, Dmitry Vilensky, Zelimir Zilnik,
Artur Zmijewski

The Art Collection of Erste Group, Asamblea Comunitaria
de Miravalle, Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo
Tecnológico, Centro de Reflexión y Acción Laboral
C.E.R.E.A.L, Collective Actions, Chto Delat? / What is to
be done?, Fábrica de Artes y Oficios Tlahuác, Galerie
Peter Kilchmann, Galerija Miroslov Kraljevic, Gorgona,
INBA, IRWIN, Kontakt, Marian Goodman Gallery, Museo de
Arte Carrillo Gil, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca,
FEMSA, Proyecto Obrero de Fomento Cultural y Educativo
A.C., Sammlung Goetz, Secretaría de Relaciones
Exteriores, Secretaría de Seguridad Pública del
Distrito Federal

créditos/credits

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. José Narro Robles
Rector / Rector

Dr. Eduardo Bárzana García
Secretario General
Secretary General

Lic. Enrique del Val Blanco
Secretario Administrativo
Administrative Secretary

Dr. Francisco José Trigo Tavera
Secretario de Desarrollo Institucional
Secretary of Institutional Development

MC. Miguel Robles Bárcena
Secretario de Servicios a la Comunidad
Secretary of Community Service

Lic. Luis Raúl González Pérez
Abogado General / Attorney General

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
CULTURAL DIFFUSION COORDINATION

Dra. María Teresa Uriarte C.
Coordinadora / Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales
General Director, Visual Arts

MUSEO UNIVERSITARIO ARTE CONTEMPORÁNEO (MUAC)

Graciela de La Torre
Directora / Director

Jorge Reynoso
Secretario Técnico
Technical Secretary

María Inés Rodríguez
Curadora en jefe/ Chief curator

Programa Curatorial
Curatorial Program

José Luis Barrios, Patricia Sloane
Curadores Adjuntos / Curators

Cecilia Delgado, Alejandra Labastida
Curadoras Asociadas
Associate Curators
Programas Públicos
Public Programs

Helena Chávez
Curadora Académica
Academic Curator

Rafael Sámano Roo, Andrea Bravo
Divulgación y Educación
Outreach and Education

Muna Cann
Curadora en Educación
Educational Curator

Programa de Colecciones
Collections Program

Sol Henaro
Curadora del Acervo Artístico
Contemporáneo
Curator of Contemporary Art Resources

Pilar García
Curadora de Acervos Documentales
Curator of Documentary

Exhibición / Exhibition

Claudia Barrón
Subdirectora / Deputy Director

Joel Aguilar, Benedeta Monteverde,
Leticia Pardo
Diseño Museográfico
Installation Design

Salvador Ávila
Medios Electrónicos
Electronic Media

Conservación y Registro
Conservation and Registrar

Julia Molinar
Subdirectora / Deputy Director

Ivonne Bautista
Colecciones en Tránsito
Collections in Transit

Juan Cortés
Registro y Control de Obra
Registrar and Inventory

Claudio Hernández
Laboratorio de Restauración
Restoration Laboratory

Vinculación / Institutional Relations

Gabriela Fong
Subdirectora / Deputy Director

Teresa de La Concha
Procuración / Fundraising

Josefina Granados
Alianzas Estratégicas
Strategic Alliances

Lucy Villamar
Comercialización / Marketing

Comunicación / Communications

Carmen Ruiz
Subdirectora / Deputy Director

Ana Laura Cué Vega
Carlos Noriega Jiménez
Publicaciones / Publications

Francisco Domínguez, Eduardo Lomas
Difusión y Medios / Media and Press

Ana Cristina Sol, Andrea Bernal
Comunicación Institucional
Institutional Communications

Araceli Mosqueda
Administración / Administration

Pedro Óscar Hernández
Servicios Generales / General Services

Créditos de exposición Exhibition credits

Ivana Bago
Antonia Majaca
Curadoras / Curators

Alejandra Labastida
Curadora Asociada
Associate Curator

Amanda de la Garza
Asistente curatorial
Assistant curator

Claudia Barrón
Coordinadora de Producción
Production Coordination

Joel Aguilar, Benedeta Monteverde,
Leticia Pardo
Diseño Museográfico
Installation Design

Salvador Ávila, Antonio Barruelas,
Enrique Castillo, Mario Hernández,
Alberto Mercado
Medios Audiovisuales
Media Installation
Delfino Ávila, Raúl Chávez, Agustín
Gómez, Carlos Alberto Moguel,
Alberto Villarruel
Montaje / Installation

andando hacia delante, contando hacia atrás. palestra europa del este
moving forwards, counting backward. eastern europe palestra

se imprimió el día 6 de junio de 2012
en los talleres de Offset Santiago, S.A. de C.V.
(Río San Joaquín 436, Col. Ampliación de Granada, C.P.11520)
en la ciudad de México.

El tiraje fue de 500 ejemplares.

En su composición se empleó la fuente tipográfica
letter gothic y chaparral pro.

Se imprimió sobre papel natural bond capuchino de 75 gramos en interiores,
y cartoncillo de 155 gramos para forros.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ana Laura Cué Vega.

La supervisión de impresión fue de Andrés Monroy.

El presente catálogo es una huella, un testimonio de alusiones al pasado: la promesa abandonada de un “mejor futuro” creada por la utopía del comunismo, ahora suplantada por el ideal de la libertad europea, todavía perdura en la memoria con el recuerdo del totalitarismo y la represión; es decir, en la utopía vivida en el pasado y la atmósfera política de atraso que flota hoy día. Esta publicación reúne diferentes generaciones de artistas de distintas disciplinas con la premisa de “andar hacia adelante, contando hacia atrás”. Se propone recordar y avanzar, con equidad y solidaridad, para dejar atrás las duras temporalidades de inestabilidad. Plantea ideas artísticas para un progreso histórico y nuevas reflexiones para un futuro común.

Complicidad y pensamiento, recuerdo y anhelo futuros, retrospectiva y protesta, memorial y testimonio, revolución y cambio son algunas de las hipótesis sembradas en la exposición *Andando hacia adelante, contando hacia atrás. Palestra Europa del Este* realizada en el MUAC en 2012, dentro del ciclo curatorial *Fantasmas de la libertad* encabezado por José Luis Barrios.

El ensayo de las curadoras de la exposición Ivana Bago y Antonia Majaca, hace una cartografía que documenta las relaciones entre el poder y las sociedades modernas de Europa del Este con sus fantasmas, anhelos, manifestaciones y nuevas propuestas estéticas.

This catalog is a trace, a testimony made of allusions to the past: the forsaken promise of a “better future” created by the utopia of Communism, now supplanted by the ideal of European freedom, still lingers in memory along with totalitarianism and repression; i.e. it is still present in the lived utopia of the past and the atmosphere of political backwardness still floating in the air today. In an attempt to “move forward, counting backwards,” this book gathers several generations of artists from different disciplines. It tries to remember while still moving on, with equity and solidarity, so the harsh times of upheaval may be left behind. It poses artistic ideas for historical progress and new reflections on a common future.

Some of the issues explored by the exhibition *Moving Forward, Counting Backwards. Eastern Europe Palestra* are complicity and thought, memory and future longings, retrospective and protest, the memorial and the testimony, revolution and change. This show took place at the MUAC in 2012 as part of the program *Phantoms of Freedom* directed by José Luis Barrios.

The essay by curators Ivana Bago and Antonia Majaca is a cartography documenting the relationship between power and the modern societies of Eastern Europe with their ghosts, their hopes, their events and their new aesthetic practices.

