

LBRIS

We know
books

Această lucrare este dedicată artiștilor
din cartierul Viola, Perugia.

ANA-CRISTINA IRIAN

**PRODUCȚIA DE SPAȚIU ȘI
VIAȚA SOCIALĂ A LUCRĂRILOR
DE ARTĂ ÎN STRADĂ.**

Dinamica ocupării zidurilor cartierului
Via della Viola, Perugia

t...

TRITONIC

Tritonic Books

București – 2024

Ana-Cristina Irian

Producția de spațiu și viața socială a lucrărilor de artă în stradă.
Dinamica ocupării zidurilor cartierului Via della Viola, Perugia

Copyright © Ana-Cristina Irian

Copyright © TRITONIC 2024 pentru ediția prezentă.

Toate drepturile rezervate, inclusiv dreptul de a reproduce fragmente din carte.

TRITONIC

Str. Coacăzilor nr. 5, București
e-mail: editura@triton.ro
www.triton.ro

Tritonic București apare la poziția 18 în lista cu Edituri de prestigiu recunoscut în domeniul științelor sociale (lista A2) (CNATDCU):
http://www.cnatdcu.ro/wp-content/uploads/2011/11/A2_Panel41.xls

Colecția Sociologie este coordonată de prof. univ. dr. Gabriel Jderu.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IRIAN, ANA-CRISTINA

Producția de spațiu și viața socială a lucrărilor de artă în stradă :
dinamica ocupării zidurilor cartierului Via della Viola, Perugia /

Ana-Cristina Irian. - București : Tritonic Books, 2024

Conține bibliografie

ISBN 978-606-749-723-6

316

Coperta: Alexandra Bardan

Imagine copertă: Desen pe hârtie – Harta simbolică a cartierului Viola în viziunea artistului Maurizio Pulvirenti, autor: Maurizio Pulvirenti, 2016.

DTP: Ioan Dorel Radu

Editor: Rebeca Cojocaru

Comanda nr. SOC01/2024

Bun de tipar: Februarie 2024

Tipărit în România

Orice reproducere, totală sau parțială, a acestei lucrări, fără acordul scris al editorului, este strict interzisă și se pedepsește conform Legii dreptului de autor.

CUPRINS

CAPITOLUL I

Introducere	7
Introducere bis	9
Cadrul teoretic al lucrării	13
Prezentarea metodelor de cercetare	23

CAPITOLUL II

Istorie, actori și acțiunile acestora	29
1. Definirea perimetrului cercetării și poziționarea principalilor actori	29
2. Definirea schimbărilor din epoca modernă a cartierului și a tipurilor de spații formate. De la cartierul fluviu, la cartierul lac	34
3. Actorii implicați în recuperarea cartierului, practici de producție de spațiu și delimitări (asociație, artiști cunoscuți, artiști necunoscuți, locuitori, alte organizații, activități comerciale cu sediul în perimetrul cercetării)	38

CAPITOLUL III

Obiecte de artă în stradă și viața lor socială	71
1. Tipuri de obiecte produse și materiale de producție – graffiti, picturi, sculpturi, alte obiecte hibride – și practici de comunicare	72
2. Viața socială a obiectelor de artă „donate” cartierului- (creație/ mutilare/reconstruire/distrugere/mutare/evocare)	75
3. Viața socială a obiectelor artistice expuse spontan	77
Concluzii	81
Bibliografie	85
Anexa 1 – Hărți	87
Anexa 2 – Imagini	93

Motto:

„Eram în 1949, cu familia în drum spre Perugia, iar sora mea cea mică plângea.

Era îmbrăcată într-o hăinuță roșie și noi mergeam cu trenul cu locomotivă cu abur, care scuipa funingine. Ca să își protejeze hăinuța de pulberea neagră, sora mea și-a pus ziarul lui papă pe picioare. Dar ziarul era scris cu cuvinte de plumb și, doar la gară, ne-am dat seama că literele s-au tipărit pe picioarele ei (...) ea plângea și noi am urcat în autobuzul numărul 1, am mers până la Piazza Matteotti și mirosea teribil a ciocolată și mi-am spus că, „Doamne, am ajuns în țara minunilor!” și apoi nimic, după primele vile, totul era din nou un câmp. Mă gândeam eu iar, „Doamne! Unde am ajuns?” Apoi am luat autobuzul 3, erau doar trei la Perugia atunci, și am ajuns la Monteluca. Am văzut acolo oameni negri, ciudați, erau muncitorii care cărau cărbune și mi-am zis că ei vin de foarte departe.” Alberto Grohmann¹

„O, negreșit, îmi spuneam,
nu incape nici o îndoială,
aceste semne fugare ajung undeva,
ajung unde trebuie să ajungă
Firește, că ajung,
altminteri, vezi bine,
altminteri, la naiba!, ce rost ar avea
să respiri?” Geo Dumitrescu, *Aceste semne*

fugare ~ din volumul: *Nevoia de cercuri* (1966)

¹ Alberto Grohmann conferință, *Il tempo delle Viole, Viaggio attraverso la storia dei luoghi e delle persone intorno alla Via delle Viole dai primi del '900 ad oggi*, 2014, Harragas – Fiorivano le Viole

CAPITOLUL 1

INTRODUCERE

Dacă nu ar fi existat fratele fetiței cu hăinuță roșie, imaginea ziarului și plăcerea mirosului de culori amestecate, probabil că nu ar fi fost pe pagină nici aceste cuvinte.

Cu strada am făcut cunoștință undeva prin noiembrie 2015. Am mers pe Via della Viola cu *Google maps* pe telefon, pentru că aveam de parcurs un drum întortocheat, trebuia să ajung la o petrecere de casă nouă, închiriată, undeva, vreo două străzi mai departe, spre Parcul S. Margherita. Venisem de puțin timp în Perugia. Amicii la care mă duceam mi-au spus să mă uit pe pereții caselor din cartier, pentru că sunt tablouri expuse în stradă și ateliere de artiști. De uitat m-am uitat, însă am trecut destul de repede mai departe, din cauza frigului.

Am revenit în cartier mai spre primăvară, dar atelierele păreau a fi destul de tăcute în plină zi. Am insistat după orele după-amiezii, și așa am dat primii „Bună ziua” artiștilor. Am purtat discuții pasionante despre materiale de lucru, combinații de ghips cu carton, culori, pictură expresionistă, dagherotipii¹, fotografie analogică vs digitală. Mi-au spus că, dacă mă pricep la artă, vorbim aceeași limbă, adică ne înțe-

¹ Vechi procedeu de fotografiere, care fixa imaginile cu ajutorul unei camere obscure pe o placă de cupru argintată, sensibilizată cu vapori de iod și de

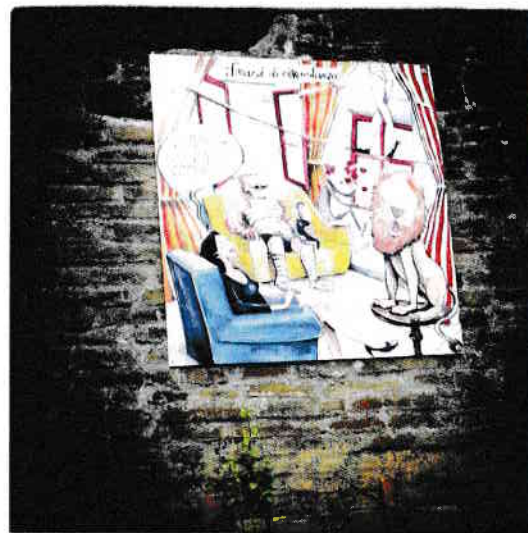
legem pe „artește”, și așa ne-am împrietenit. Tot prin artiști, indirect, printr-o adresă de site pe care mi-au dat-o pe o bucată de hârtie de desen, l-am cunoscut pe fratele fetiței cu hăinuță roșie, la o conferință înregistrată pe *youtube*.

I-am cunoscut, în paralel, prin intermediul unui curs de la Universitate și pe o parte dintre tinerii Asociației Fiorivano le Viole, și cartierul, cu oamenii din poartă în poartă. Știam unde locuiește fratele fetiței cu hăinuță roșie, istoriile locului și acest fapt s-a transformat într-un bilet de intrare în cartier. După un timp mi-au spus că, dacă vreau, pot să expun și eu o lucrare pe zidurile caselor de acolo.

brom. [Var.: daghereotipie s. f.] – Din fr. daguerréotypie. (<https://dexonline.ro/definitie/dagherotipie>)

INTRODUCERE BIS

În avion, la coborâre, domnul de lângă mine m-a întrebat dacă sunt cumva artistă. Văzându-mi figura contrariată, mi-a spus că s-a uitat la ce fac pe calculator și a văzut picturile lui Massimo Boccardini. M-a întrebat dacă îl cunosc, pentru că ei sunt prieteni și chiar a cumpărat un poster de la el. „Era viu colorat, cu artiști de circ într-o cameră?”, am întrebat eu. „Da, chiar așa”, mi-a răspuns și scria pe el „Frase de circumstanță”². Lucrarea grafică o știu de pe contul de instagram #fiorivanoleviole, originalul nemaifiind expus în stradă, copii fiind expuse și vândute ocazional la evenimente.



Imagine 1.1 instagram #fiorivanoleviole.
Lucrare de Massimo Boccardini

² „Frase di circostanza”. Artistul traduce textul în imagine folosind un joc de cuvinte: „circostanza” – „circumstanță” descompus în: „circo- stanza”, adică „circ în cameră”.

Prin această lucrare îmi propun să urmăresc modul în care relațiile dezvoltate de, și între actorii activi în Via della Viola, cartier din centrul orașului Perugia, contribuie la producția de spațiu și consecințele interacțiunilor actorilor asupra obiectelor de artă intrate în joc. În cartierul Viola din Perugia, oraș³ situat în centrul Italiei, loc în care „la malavita”⁴ și drogurile făceau jocurile de la finalul anilor 1990, câțiva tineri au avut în 2012 ideea de a schimba viața acestui cartier, cu o istorie interesantă în secolul XX, prin artă. Ei au adus, printr-un proces de negociere cu proprietari ai unor clădiri închise din cartier, artiști în locul hoților, artiști cu care au construit o „galerie de artă”⁵ în stradă, plecând de la ideea că strada trebuie să devină o casă pentru cei care o locuiesc.

În mare parte, lucrările au fost create, instalate ca o consecință a relațiilor dintre artiști, Asociația Fiorivano le Viole⁶ și locuitori ai zonei. Unele lucrări au fost însă distruse sau mutate, ca urmare a relațiilor instaurate între artiști și grupuri de interlocutori locali, fie locuitori, trecători sau „grupul de sâmbătă seară”⁷. Odată adusă în scenă, această „galerie-traseu” a produs efecte, a generat relații de comunicare între artiști și locuitori, locuitori și asociație, artiști din cartier și artiști anonimi, artiști anonimi și locuitori, asociație și administrație/birocrație. Toate aceste relații dezvoltate în funcție de interesele

³ Orașul Perugia era cunoscut pentru traficul de droguri, dar și pentru turismul intern narcotic, fiind numit și „Disneyland of drugs”. <http://www.narconon.org/drug-information/perugia-drug-addiction.html>.

⁴ „La malavita” este o expresie din limba italiană care are mai multe semnificații. În general se referă la lumea crimei organizate de cartier, dar în special expresia caracterizează lumea crimei organizate de pe teritoriul italian. <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=malavita>.

⁵ „Galeria” este denumirea pe care o poartă în conversații traseul artiștilor. Galeria a fost gândită inițial sub forma unei colecții de lucrări de artă, care să fie schimbate între ele de-a lungul străzilor, la anumite intervale de timp.

⁶ „Asociația Fiorivano le Viole” este numită în continuare Asociația.

⁷ Sunt acele persoane care frecventează pub-urile cartierului în noaptea de sâmbătă spre duminică.

avute în ocuparea spațiului fizic al cartierului produc spații și dinamici ale obiectelor de artă expuse în stradă.

Obiectele de artă expuse în stradă, în cartierul Viola, sunt variate, nu avem de-a face doar cu graffiti, colaj sau *murales* (artă murală modernă), forme de exprimare vizuală specifice artei urbane, ci cu obiecte de artă extrem de variate și, în special, cu obiecte care sunt considerate „de interior”, respectiv tablouri, pictură, grafică. De asemenea, reprezintă o particularitate felul în care artiștii au înțeles să își modeleze producția de obiecte și modul de expunere în funcție de relațiile și actorii cu care interacționează în acest spațiu.

Pentru a realiza această cercetare m-am uitat mult pe pereți, și pe cei ai străzii și pe cei virtuali, ai internetului.

Am început această cercetare prin a compara hărți existente ale cartierului și de a face legătura dintre hărți și producătorii acestora. Am observat spațiul fizic al obiectelor, am analizat obiecte artistice existente și am suprapus aceste obiecte cu cele prezentate în spațiul virtual. În acest mod, am descoperit acele obiecte care au devenit subiect al disputelor între actori din cartier. Am utilizat formula interviului semi-structurat cu diferiți artiști, locuitori istorici ai cartierului, pentru a înțelege într-o primă fază istoria cartierului și dinamica acestuia și, apoi, într-o a doua etapă, cu artiști care și-au deschis ateliere la solicitarea Asociației.

Am avut în vedere întrebări referitoare la modul de producție al obiectelor, practici de expunere, interacțiuni și relații dezvoltate, obiecte contestate, schimbări survenite și cauze ale acestora.

Practicile de ocupare a spațiului public prin scrierea de mesaje, pictarea zidurilor nu sunt o noutate, ele sunt prezente în comunitățile urbane încă din Grecia și Roma antică. Ulterior, lipirea de afișe în spațiul public a devenit o practică comună, din momentul utilizării pe scară largă a tiparului, ea constituindu-se într-un act de putere, acțiunea fiind folo-

sită pentru a face publice decizii politice, pentru a anunța evenimente publice, proteste. *Murales*⁸, graffiti și alte tipuri de instalații, care acoperă pereții orașului, suscită interes în diferite domenii de studiu, de la istorie la planificare urbană. Însă, practicile de construcție a spațiilor prin vizual, prin obiecte de artă clasice și hibride, dar și puterea declanșată de acestea în procese de reconstrucție urbană sunt puse în discuție, din ce în ce mai mult în ultimii ani, odată cu ieșirea artei „de interior”, în stradă și cu tentativele de muzeificare, de aducere „în interior” a *street-art*-ului clasic⁹.

Spațiul acestui cartier, perceput inițial ca o galerie de artă cu ateliere de creație, ca formă de manifestare a unei reconversii, s-a demonstrat a fi un corp performativ, în continuă transformare și redefinire, în baza relațiilor dezvoltate de actorii parte a vieții cartierului. Actorii relaționează, formează comunități, produc spații vizuale hibridizate ca formă estetică, le formalizează în hărți și le narează în mituri de cartier.

⁸ Murales: folosesc acest termen direct din limba spaniolă și mă refer la pictura murală care își are originea în mișcarea muralistă mexicană.

⁹ „Blu” este artistul italian care și-a distrus singur propriile lucrări de pe pereții orașului Bologna ca formă de protest împotriva încercării muzeelor de instituționalizare și privatizare a artei lui de stradă. Blu este menționat în interviuri de către artiștii din Viola. <http://hyperallergic.com/283045/street-artist-blu-destroys-20-years-of-his-work-in-bologna-to-protest-an-exhibition/>

CADRUL TEORETIC AL LUCRĂRII

În această parte a lucrării voi prezenta într-o manieră sintetică și critică principalele aspecte teoretice și abordări din literatura de specialitate avute în vedere, cât și cercetări relevante produse anterior în domeniul de studiu al tematicii lucrării. Mă voi referi la producția de spațiu; practicile de pictare a zidurilor; ornamentare – ordine; ornamentare – mutilare estetică/sacrificiu – permanența memoriei; obiectele ca agenți sociali; comunități de practici – context relațional și viața tranzacțională a obiectelor de artă; obiectificarea culturală.

Producția de spațiu

Am avut în vedere conceptul de spațiu ca produs al practicilor prin definiția dată de Henri Lefebvre. În viziunea acestuia, spațiul este un produs al practicilor, interacțiunilor umane, având un caracter fundamental social. În sens istoric, spațiul de citit „space to be read” și spațiul de construit „space to be constructed” sunt documentate prin regulamente existente încă din perioada Renașterii, prin care este stipulată permisiunea de a construi – produce spațiu. (Lefebvre, 1991:5).

Spațiile produse sunt „o multitudine de spații”, spune autorul, un exemplu constituindu-l în artă „așa numitul spațiu pictural al lui Picasso”, spațiile lucrărilor lui. (Lefebvre, 1991:8). „Practica spațială consistă în proiectarea într-un câmp (tridimensional) a tuturor aspectelor, elementelor și momentelor practicii sociale.” (Lefebvre, 1991:8).

Teoreticianul francez definește „cele trei momente ale spațiului social” după cum urmează: spațiul social perceput (aferent categoriei practică socială), spațiul social conceput (aferent categoriei reprezentări ale spațiului) și spațiul social trăit (aferent categoriei spații de reprezentare). Prin practică

spațială se are în vedere dimensiunea materială a exprimării relațiilor sociale în spațiu, rutine, rețele, legături. Reprezentările spațiului se referă la spațiul proiectărilor, abstract, vizând configurația practicilor spațiale. (Lefebvre, 1991:38). Spațiul de reprezentare este cel perceput direct prin asocierile de imagini și simbolurile sale, și deci spațiul oamenilor, al audienței, al utilizatorului. (Lefebvre, 1991:39).

Practici de pictare a zidurilor

În cercetarea sa asupra „zidurilor revoluționare” din Statele Unite, în volumul „Art of Protest” (T.V. Reed, 2005) are în vedere legătura dintre mișcările artistice și cele sociale. Am introdus în cadrul acestei lucrări ipotezele avansate de Thomas Reed cu privire la practicile de pictare a zidurilor în Statele Unite. Autorul a studiat zona Los Angeles în special, plecând de la mișcările de protest *Chicano*¹⁰ din anii 1960 și de la legătura acestora cu artiștii chicano și chicano murales¹¹. „În timp, mișcarea Chicano a artiștilor a lucrat și continuă să lucreze în multe tipuri de media, și, deși concomitent cu aceștia, artiști din alte rase și din diferite medii etnice experimentează și lucrează murales, cei mai mulți istorici și critici remarcă o afinitate specială între mișcarea *Chicano* și mișcarea comunitară *murales*” (T.V. Reed, 2005:105). Astfel că, spune Reed, această afinitate specială a produs doar în zona Los

¹⁰ Chicano/a: în Statele Unite prin acest termen se definește o persoană de origine Mexicană sau un descendent. <http://www.thefreedictionary.com/Chicano>

¹¹ Murales/Mural (latină: murus, perete): un murales este o lucrare de artă pictată sau aplicată direct pe un perete, tavan sau o altă suprafață de mari dimensiuni. Acest tip de pictură ține seama de suprafața pe care este aplicată și este realizată ca un corp comun cu aceasta. De multe ori sunt prezentate scene care au legatură cu memoria și valorile comunității în care sunt pictate. Murales pot fi realizate și în interiorul clădirilor, dar și în stradă. <http://murals.demolliart.com>

Angeles, unde și-a desfășurat mare parte din activitatea de teren, efecte de proporții: „peste o sută de *murales Chicano* au fost create din 1965. *Murales* s-au extins în număr mare pe tot teritoriul Texas-ului, zona Chicago, acolo unde trăiesc mulți americani de origine mexicană” (T.V. Reed, 2005:106).

Reed a descoperit două surse de atracție pentru artiștii murales, activiști chicano/chicana, ei inspirându-se din marea Artă Mexicană murales a anilor 1920, 1930, avându-i ca reprezentanți pe artiștii Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros. Aceștia erau foarte cunoscuți în anii ‘30 printre membrii mișcării populare americane a muncitorilor. „În sens larg, arta murală modernă este o invenție a acestor trei artiști mexicani. „Los tres grandes” („cei trei mari”), așa cum sunt cunoscuți, au fost modele importante nu numai pentru artiștii moderni, dar și pentru activiștii politici care au utilizat cultura murales în sprijinul săracilor, a celor mai exploatați membri ai societății.” (T.V. Reed, 2005:106) Mișcarea Mexicană din anii 1930 a acoperit cu *murales* numeroase ziduri americane prin programe de mecenat și sponsorizări. O a doua sursă de inspirație, consideră autorul, o constituie modelul de artă populară de zid¹². Această practică populară constă în pictarea de peisaje și de scene câmpenești pe peretele exterior al tavernelor, magazinelor, al altor instituții din Mexic. Autorul opinează că murales devine o practică de pictare a istoriilor mari și mici pe pereți/ziduri, „o formă de activare de comunitate, cu limitele ei” (T.V. Reed, 2005:107)

Graffiti – Artă Publică Independentă

În introducerea lucrării „Ornament and Order. Graffiti, Street Art and Parergon”, Rafael Schacter atrage atenția asupra termenului Artă Publică Independentă (API) „Independent

¹² Pulquería mural: denumirea originală a acestei forme de artă populară (Schacter, 2014).

Public Art¹³, „un termen introdus de teoreticianul Javier Abarca¹⁴, reprezentând o denumire umbrelă care încorporează toate formele de creație estetică din spațiul public produse autonom. Acest termen include practici precum graffiti, *street art* și alte acțiuni în stradă, care se situează în afară manifestărilor tradiționale. Este fundamental faptul că nu include lucrări produse în interior, ceea ce este produs în afara spațiului public.” (Rafael Schacter, 2014, intro, xix).

Pentru a înțelege Arta Publică Independentă (API), Schacter spune că este necesară „o abordare prin care să fie examinate aspectele legate de practici, ceremonii și scopuri ale acestora și formele de exprimare contemporane, prin care să fie explorate etnografic atât imaginile, cât și modul lor de producție, construcție, produsul și acțiunea performativă, artefactul și ritualul, ornamentul și ordinea.” Autorul atrage atenția și asupra reacțiilor de „gentrificare”¹⁵ a acestor practici, reacții venite din partea administrațiilor locale și a altor organizații pentru a masca imaginea anumitor zone urbane. Aceste reacții sunt criticate de actorii API și produc efecte în modul lor de producție urbană (Schacter, 2014, intro, xxi).

Comunitate de practici API

Cercetătorul a analizat grupuri de artiști, peste o sută de persoane din toată lumea, a efectuat muncă de teren multi-sit

¹³ API, care cuprinde graffiti, colaj, *street art* în sens larg, are o istorie de peste 50 de ani, spune autorul, în formă modernă, ea a reapărut pe Coasta de Est a Statelor Unite la finalul anilor 1960. API este o formă de artă vernaculară care îmbracă multe tipuri de exprimare, de la gang graffiti, *spray art*, la colaj, *street*. (Rafael Schacter, 2014).

¹⁴ Javier Abarca este artist și cercetător spaniol interesat de graffiti și arta urbană în general, numită „urbanario”. <http://www.javierabarca.es>

¹⁵ Gentrificarea artei publice independente reprezintă o încercare de preluare în scopuri instituționale a formelor de expresie API, în politici publice de reconversie urbană. Este considerată de artiștii API o preluare de forme fără fond, artificială și neavând capacitatea de a produce efecte sociale profunde, fiind doar o mască.

în Spania, în special din zona Madrid. R.Schacter a urmărit artiști amatori, grupuri de artiști care, din pasiune, realizau proiecte urbane în toată lumea. Cheia de boltă a cercetării sale a constituit-o reacția informatorilor săi la spațiu, întrucât „modul lor de înțelegere a diferitelor medii urbane în care au locuit a devenit indispensabil în înțelegerea practicilor desfășurate de ei.” Chiar dacă existau diferențe în ceea ce privește orașele în care acționau, „și fervoarea pentru sfera publică rămânea neschimbată, dorința de implicare în acțiuni concrete în stradă, acțiuni performative. (...) Era o comunitate de practici mai degrabă, decât o comunitate delimitată geografic.” (Schacter, 2014, xxv).

Ornament și ordine

Schacter definește ca practică de decorare/ornamentare urbană „un demers estetic de producție, în egală măsură estetic și etic, care poate exista doar în vacarmul și mizeria străzii.” În urma cercetării, autorul a descoperit două categorii de practici de decorare și anume: ornamentarea acceptată și ornamentarea agonizantă¹⁶. Schacter consideră că decorul-ornamentul și ordinea sunt legate între ele, astfel cele două forme de decorare sunt două tipuri de răspunsuri politico-estetice date orașului însuși¹⁷. Decorarea spațiului public, în acest sens, nu este ceva realizat, produs din intenția de a plăcea, dar din nevoia de a crea ordine, este în primul rând ceva mai

¹⁶ Termeni în limba engleză în original: „Consensual and Agonistic Ornamentation”

¹⁷ R. Schacter despre originea cuvintelor ornament și ordine menționează în volum „cuvintele însele, așa cum filosoful și metafizicianul Ananda Coomaraswamy a spus (1939), sunt cuplate etimologic prin cuvântul grecesc kosmos: cuvânt care înseamnă „ordine” [...] referindu-se la ordinea corectă a lucrurilor, și „ornament”, pentru cai, femei, bărbați sau discurs” (Textul la care face referire autorul este: Coomaraswamy, Ananda K. 1939. ‘Ornament’. Art Bulletin. 21(4): 375–82.: 380)

degrabă util. (Schacter, 2014:3-4) Ornamentul urban API face parte dintr-o abordare *grassroots* (de jos în sus) a planificării urbane, din afara instituțiilor, a administrațiilor, pornită de la actori informali (Schacter, 2014:11).

Ornamentarea sacrificiului

Michael Taussig, în lucrarea „Beauty and the beast”, analizează valoarea sacrificiului artistic și a actului de ornamentare a subiectului sacrificat prin ceea ce el numește „sinergia dintre frumusețe și noțiunea de „sublim negativ”, adică „a face un taur cât mai frumos și prin aceasta perfect pentru a fi sacrificat” (Michael Taussig, 2012: 10). „Idea fundamentală din spatele sacrificiilor ritualice a animalelor înfrumusețate, având în vedere opinia lui Evans-Pritchard, (...) este aceea de a oferi Zeilor ofrandă pentru viață, ceea ce (...) Georges Bataille definește ca *depense* sau un mult-prea-mult.” (Taussig, 2012: 10).

Frumusețe și mutilare estetică

În ceea ce privește practicile de mutilare a corpului mort sau viu, Taussig face legătura dintre practicile de violență clasică practicate în Columbia, în anii 1940, utilizate de membrii partidelor politice în lupta fizică cu cuțite și săbii, și mutilări prin tăierea capului, a limbii prin tăieturi specific numite/codificate și practicile de mutilare estetică practicate treizeci de ani mai târziu de grupările paramilitare (Taussig, 2012: 72).

„Mutilarea corporală ca formă de chirurgie cosmică are propria estetică și asigură permanență memoriei actului, așa cum Nietzsche ne spune în *Genealogia Moralei*. „Când un om decide să lase o amintire,” spune el, „nu o va face niciodată fără vărsare de sânge, suferință și sacrificii (sacrificarea primului născut), cele mai dezagătoare mutilări (de exemplu

castrarea) (...) au la origine acest instinct specific care a descoperit durerea ca cel mai puternic suport pentru memorie.” (Taussig, 2012: 72).

„Nietzsche susține că procesul civilizator (ceea ce el numește *resentiment*) are nevoie și depinde de violență și cruditate ca parte a vieții în sine și o practică într-o formă în special estetică, cu elemente teatrale.” (Taussig, 2012: 74).

Obiectele ca agenți sociali

„Scopul teoriei antropologice este de a da un sens comportamentului în contextul relațiilor sociale. În mod corespunzător, obiectivul teoriei antropologice a artei este acela de a găsi o justificare pentru producția și circulația de obiecte de artă ca o funcție a acestui context relațional.” (Gell, 1998:11)

În practicile sociale, relațiile nu se constituie numai între persoane, ci și între persoane și obiecte, ele fiind receptori și promotori de putere. Gell definește puterea socială a obiectelor prin relațiile care se instaurează între copii și jucăriile lor preferate. „Acel celălalt dintr-o relație socială nu trebuie să fie neapărat o ființă umană. Puterea socială poate fi exercitată în relație cu obiecte, iar puterea socială poate fi exercitată de obiecte și animale” (Gell, 1998:17-18).

„Obiectele artistice realizate sunt determinate, cauzate de creatorii lor, precum fumul de foc”, între obiecte și autor se instaurează o relație cauză-efect, obiectul fără creator neputând fi creat. Acesta poate fi numit dreptul de autor. După faza de creație, obiectele au viață tranzacțională complexă, ele intrând în lumea celor care le consumă, le posedă. Plecând de la exemplul circuitul obiectelor ceremoniale Kula, Gell atrage atenția asupra faptului că este posibil ca, pentru un obiect, creatorul să nu fie cel determinant în existența sa, ci cel care l-a comandat și/sau cel care intră în posesia lui. Așadar, publicul unei opere de artă poate avea funcție de receptor, dar și funcție de transmițător de putere (Gell, 1998:23-24).

Comunitățile moderne tip *communitas* formate în societatea vestică sunt cunoscute în literatura de specialitate sub numele de „generația beat”, „hippies”. În opinia lui Victor Turner, aceștia sunt membrii *cool* ai unei categorii sociale care optează să iasă din verigile ordinii sociale și să capete eticheta de persoane marginale (Turner, 1991:112). În viziunea lui asupra formării comunităților moderne, aduce în discuție manifestările comunitare ale religiilor milenare, ale celor mai sărace mase împinse la marginea societății de procesele de industrializare (Turner, 1991:120). Este argumentat faptul că aceste comunități trec printr-o fază de creație imediată, spontană, opusă ca formă structurilor instituționalizate, însă ele nu pot trăi în afară universului în care există, în consecință apar forme de „juxtapunere sau hibridare cu elemente ale structurilor sociale (pre-existente)” (Turner, 1991:136). Este posibil, atrage atenția autorul, ca aceste *communitas*, la început tumultuoase și exuberante, să obosească și să devină instituții de sine stătătoare între alte instituții „uneori mai fanatice și mai militante decât celelalte”.

Liminal – „liminoid”¹⁸

Communitas apar de cele mai multe ori în societate după o perioadă de relativă stabilitate, la începutul unei perioade de tranziție. Aceste perioade de trecere dintr-un stadiu cultural în altul sunt traversate de segmente liminale caracterizate prin ritualuri de trecere. Această tranziție angrenează simboluri

¹⁸ Victor Turner utilizează termenul „liminoid” atunci când se referă la experiențe care au caracteristici liminale, dar care sunt opționale la nivelul societății și nu implică rezolvări ale unor crize personale (etape sociale). Experiența liminală este parte a societății, ține de aspecte legate de ritualurile sociale sau religioase, în timp ce experiența liminoidă reprezintă o breșă socială, o parte a unui joc regizat.

și practici mixte aparținând ambelor stadii ale așa-numitei drame tranziționale. „Probabil de aceea cele mai multe mișcări împrumută simboluri și mitologii din acele *rites de passage* tradiționale, din cultura din care provin, dar și din cea cu care sunt într-un dramatic contact”. Autorul atrage totodată atenția asupra schimbărilor produse de societatea industrială, care antrenează acțiuni de tip liminoid, pentru experiențe „laice”, dar urmează formal etape ritualice similare cu acțiunile liminale, fără însă a avea rol de *passage* (Turner, 1991:112).

Obiectificarea culturală

„Indiferent de nivelul de dezvoltare al identităților colective avute în vedere, mecanismul de bază care intră în acțiune este același: se produc „lucruri culturale”, obiecte, de cele mai multe ori naturalizate și esențializate, în jurul apropierei acestora construindu-se comunități, identități colective, care în diferite contexte este necesar, din când în când, să ni le imaginăm. „Obiectificarea culturală, (Handler 1988, pp. 11, 61) reprezintă un mecanism de fixare, naturalizare și deci de imobilizare a proceselor socio-culturale mult mai complexe” (Berardino Palumbo, 2006:35).

Referindu-se la stabilirea apartenenței parohiale, Palumbo se arată în favoarea unei analize specifice a practicilor, tranzațiilor concrete, a strategiilor și a statusului indivizilor implicați, a unei abordări performative și statistice pentru a înțelege eventualele reguli de apartenență stabilite în timp (Palumbo, 2006: 99).

Construcția narațiunilor prin construcția de obiecte asemănătoare, dar mai mici, determină dublări spațiale, distorsionări ale evocărilor. Plecând de la construcția castelelor – machetă, Palumbo afirmă că „Ne aflăm în prezența unei ambiguități spațiale care se adaugă unui scurtcircuit al dimensiunii diacronice. Locurile se dublează, deschizându-se într-o

serie de evocări reciproce; evenimentele și personajele din trecut sunt substituite de figuri și situații recente, continuând însă să se agite pe umerii celor dintâi.” (Palumbo, 2006:218).

Totodată, Arjun Appadurai consideră că pentru a clarifica circulația concretă, istorică a obiectelor „trebuie să urmărim obiectele însele, pentru semnificațiile care sunt înscrise în formele, utilizările și traiectoriile lor.(...) Atunci, chiar dacă din punct de vedere teoretic actorii umani dau semnificație lucrurilor, dintr-un punct de vedere metodologic sunt lucrurile în mișcare cele care clarifică contextul lor social și uman.” (Appadurai, 1986: 5).

PREZENTAREA METODELOR DE CERCETARE

În această parte a lucrării voi prezenta metodologia de cercetare, metode și instrumente, principalele etape ale demersului și justificările etapelor parcurse.

Cercetarea a fost efectuată atât în mediul online, cât și pe teren, în perioada martie 2016 – iunie 2016.

Am început cercetarea preliminară prin consultarea surselelor de pe platformele online – text și video – referitoare la zona Viola și schimbările survenite în cartierul din centrul Perugiei prin intermediul artei expuse în stradă.

Astfel, am urmărit prezența știrilor referitoare la caracterul schimbărilor din acest cartier și activitatea Asociației în perioada 2012–2016, pentru a înțelege elementele care au determinat schimbările, actorii schimbării, modalitățile de acțiune, obiecte utilizate și conflictele apărute, modul în care mass media a prezentat acțiunile Asociației și ale artiștilor în zonă. Am urmărit interviurile pe care o parte dintre aceștia le-au acordat presei cu ocazia desfășurării evenimentelor Carnaval și Alchemika, festival cirque nouveau. Am realizat un document sintetic în care am trecut în revistă principalele tipuri de știri și actori, obiecte discutate.

În paralel cu această cercetare am desfășurat acțiuni de observație preliminară, de la distanță în zona Viola, în diferite momente ale zilei și în diferite zile din săptămână. Am fotografiat picturi și obiecte artistice expuse în zonă și am observat interacțiunea dintre lucrări–obiecte și stradă, precum locul în care sunt poziționate, densitate, înălțime, activități existente în imediata apropiere și ritmul lor de viață.

După ce m-am familiarizat cu spațiul cartierului, începând cu luna aprilie 2016 am realizat acțiuni de observație participativă, în special după-amiaza, când sunt deschise cele mai multe ateliere. Astfel am intrat în contact cu artiștii,