

EL LEGADO DE YALTA

INSCRIPCIÓN DEL ESPACIO FUNCIONAL DE LA DÉCADA DE 1990

MARTA KUZMA

Comisaria y crítica independiente, Londres | Independent curator and critic, London

El territorio definido por el acuerdo que, tras la Segunda guerra mundial, forjaron en Yalta Churchill, Stalin y Roosevelt, dibujó una psico-geografía cuyo legado permaneció vivo mucho después de la disolución de la Unión Soviética, aun cuando la nación perdiese el reconocimiento mundial y quedase lógicamente fracturada en países y repúblicas autónomas. El escenario impermeable e impenetrable, bajo el control de la maquinaria burocrática soviética, fue saliendo paulatinamente de su aparente hermetismo y aislamiento hasta convertirse en emplazamiento funcional de artistas tanto de dentro como de fuera, que exploraban el nuevo territorio con la intención de buscar nuevos espacios para la creación. La región como emplazamiento evolucionó vectorial y discursivamente, con voluntad temporal y tan arraigada en el abandono como en el movimiento. Según la lógica derrideana, semejante lugar mantenía cautivas sus propias representaciones en el interior de sus fronteras, estableciendo al mismo tiempo una relación entre lo que se encontraba fuera de ellas y las representaciones contingentes que tenían lugar dentro y denotando un movimiento espacial que proporcionaba un lugar sin límites, más que una celda aislada y contenida. El espacio del legado de Yalta se oponía al modelo emplazamiento/no emplazamiento dominante durante la década de 1960 en la obra de Robert Smithson, un modelo que nunca tuvo utilidad en la dialéctica de la crítica institucional de las galerías de arte ni en el afán de encontrar un espacio alternativo. El territorio y su nueva dimensión conceptual ofrecían no-lugares, nuevos espacios para la creación que justificasen la circulación activa de los artistas y el estudio de cambios en el espacio y en la lógica distributiva acontecidos durante el período postsoviético.

Las jerarquías culturales de la cerrada esfera soviética terminaron por desaparecer, al igual que la noción de monumento como espacio defendible. El espectáculo de concentración que Guy Debord definía como esfera pública, el espacio abierto para el intercambio y la participación política que atribuía a la Unión

The territory defined by the post-World War II agreement as forged by Churchill, Stalin, and Roosevelt in Yalta mapped a psycho-geography that continued in its legacy well after the dissolution of the Soviet Union, despite having been disavowed and logically fractured into autonomous countries and republics. The former impervious and impenetrable locale as monitored in the past by the Soviet bureaucratic machinery evolved out of its apparent hermeticism and isolation to serve as a functional site for artists both from within and without when traversing the new territory and seeking and reflecting new spaces of practice. The area as a site became vectored and discursive, willfully temporary, and as much rooted in abandonment as in movement. In a Derridean logic, such a site held internal to its limited boundaries its own representations while exhibiting a relationship with what was found outside this limit to the contingent representations within, denoting a spatial movement that constituted a limitless place rather than an isolated and contained cell. The site of Yalta's legacy stood contrary to the site/non-site model prevalent in 1960s as endemic to the work of Robert Smithson, as it neither served within the dialectic of an institutional critique of the art gallery or in aspirations to serve as an alternative to such a venue. The territory and its new conceptual dimension offered non-places as the new sites for art space, justifying the circulating artist as an active subject and investigator of altering spatial and distributional logic throughout the Post-Soviet period.

The cultural hierarchies endemic to and the designations within the former Soviet enclosure dissipated, as did notions of monument as defensible space. The concentrated spectacle that Guy Debord envisioned as the public sphere, the open terrain of political exchange and participation that evaporated, and which Debord credited the Soviet Union with, segued into the integrated spectacle as cities reinvented the everyday. [1] As everyday tactics

SERGIY ITVIN, *Moscow TV Tower Burning*, 2000, proyección, dimensiones variables | projection, variable dimensions. Fotos cortesía | Courtesy **INOVA**, Milwaukee.



Soviética, dio paso a un espectáculo de integración a medida que las ciudades reinventaban la vida cotidiana. [1] Y al tiempo que cambiaban las tácticas y las rutinas diarias, cambiaban también las prácticas espaciales adoptadas por los artistas como transgresión y reflejo de estos importantes cambios en las condiciones espaciales. La tendencia del artista a privilegiar el no-lugar como espacio creativo, reforzaba y aumentaba la distancia entre el creador y su posible público. Cuando la ciudad satélite soviética, paradigma de la cultura centralista y autoritaria, fue adoptando un nuevo orden social, la práctica del arte se extendió más allá de las grandes metrópolis, no como actividad aislada sino con el afán de ampliar el espacio cultural existente. Sin embargo, la ciudad se convirtió en la estructura embrionaria del cambio con respecto al concepto de monumento implícito en las ideas de naturaleza social, modelo ideal de comunidad humana y política, y en corsetamiento de la historia bajo la forma de conmemoración.

La profanación de lugares antaño impenetrables situados en torno al espacio defendible y la erosión de un aliado monolítico en lo militar y en lo industrial, desplazaron el ágora como centro simbólico del sentimiento nacional y su función como espacio para la difusión de las ideas. Las ilusiones de orden, atemporalidad y perfección moral fueron sustituidas por la reflexión sobre la experiencia personal. El centro como *locus* orgánico de la ciudad socialista se transformó en el centro financiero del mundo globalizado, mientras la población aumentaba en la periferia urbana, transformando la organización y el espacio de la ciudad. La creación de nuevas zonas comerciales ajenas a cualquier regulación y establecidas en el extrarradio urbano, favoreció la aparición de barrios que consolidaron el concepto de suburbio. Y a medida que la experiencia se ampliaba hasta la ciudad-suburbio, el monumento evolucionaba y se distorsionaba espacial, geométrica e ideológicamente, animando a los artistas a un juego que redefinía el concepto de centro transgresor en un espacio inmóvil, establecido y controlado por el Estado y sus instituciones. Estas nociones antiguas se adornaron de una expresión romántica para plasmar la idea de la Revolución Cultural que efectivamente tuvo lugar durante la década de 1990. La penetración del poder en las fronteras tradicionales y la inmediata transformación de éstas, exigían el mecanismo del azar como respuesta a la programación premeditada y permitían al artista desarrollar su actividad al margen de las garantías de la tradición. El espacio urbano se convirtió en un terreno de contestación generador de nuevos comportamientos, transformando la antigua dinámica del juego en conducta politizada, pero sin abandonar la seriedad y la inventiva del juego, según se pone de manifiesto en la labor investigadora realizada por el artista David Cerny en su Praga natal. [2] A comienzos de la década de 1990, Cerny instaló diversas réplicas a gran escala de tanques y vehículos soviéticos en algunas plazas del centro de Praga, desafiando con esta iniciativa la idea de derecho de acceso a los espacios públicos sin necesidad de autorización y revisando las ideas sobre la construcción de monumentos. Sus instalaciones, claramente visibles, suscitaron un amplio

and routines changed, so did spatial practices that artists readily adopted in transgressions and delinquencies that reflected these fundamental changes in spatial conditions. The tendency on the part of the artist in privileging the non-place as a site of production emphasized an increased distance between the artist and the possibility for a viewing public. As the Soviet satellite city as a centralized paradigm of culture and authority evolved into a new social order, artistic practice extended into the capillaries beyond the larger metropolis, not in isolated practice but in an effort to extend existing cultural space. Nevertheless, the municipality became the embryonic structure that lent to a mutability with regard to the notion of the monument as implicit to the ideas relating to the nature of society, what it is to be human, preferred political community, and to the bracketing of history in the form of commemoration.

The desecration in the former impenetrable zones around defensible space and the erosion of a monolithic military-industrial aggregate displaced the agora or plaza as a symbolically centered space of national sentiment and its function as a point in the dissemination of information. Illusions of order, timelessness, and moral perfection were replaced by reflections on personal experience. The center, as an organic locus of the Socialist city, grew into the globalized corporate center, while the peripheral urban territory increased in population, effectively transforming urban spatial organization. The introduction of new unregulated profit areas beyond the city, in the form of kiosk zones as trajectories that led to "dacha" developments that implanted the concept of suburbia. As experience expanded to include the city-suburb, the monument evolved and distorted with spatial, geometric and ideological implications, inspiring artists into a politics of play that redefined notions of center, prompting transgressions into still existent state-controlled space and institutions. These antics became written romantically into the idea of what effectively evolved as a form of Cultural Revolution throughout the 1990s. The penetration into and modification of the traditional boundaries of power implied the mechanism of chance as opposed to premeditated programming, leaving the artist to operate outside the guarantees of tradition. Urban space became a contested terrain stimulating a new behavior, transforming the antics of play into politicized behavior, without abandoning the formidable seriousness and inventiveness of play as evident in the incursions made by the artist David Cerny within his native Prague. [2] Cerny still mounted large scale mutated replicas of Soviet tanks and cars in centrally located squares throughout Prague in the early 1990s and, in doing so, challenged the notion of right of access into public areas without license by revising ideas around monument building. The highly visible projects instigated discussion within the Czech Parliament in re-evaluating the importance in mounting permanent structures for commemoration. Cerny's subsequent projects in decentralized spaces extended the artist's interest in locating the monumental

debate en el Parlamento Checo sobre la oportunidad de crear estructuras permanentes con fines conmemorativos. Otros proyectos posteriores de Cerny en espacios “excéntricos” ampliaron el interés de los artistas por la instalación de complejos monumentales en movimiento. Así, por ejemplo, Cerny invadió la torre de la televisión central con enormes prototipos de bebés hechos de resina. Otro de sus proyectos incluía una réplica de un personaje que guardaba cierto parecido con Lenin o Freud, colgado de la cornisa de un edificio con una sola mano. La eficacia de la ironía visual de Cerny en lugares tradicionalmente diseñados para la difusión de la información o la exhibición de la fuerza militar de las naciones y sus mercaderías patrióticas, sacó a la luz el escaso interés del Estado y sus instituciones culturales en la dinamización de la vida y el paisaje públicos. El afán de Cerny por preservar el anonimato de sus objetos –ya se trate de prototipos o de “parecidos” genéricos– es un modo de legitimar la labor de quienes nunca sintieron la necesidad de actuar con heroísmo, ni de seguir la línea marcada por el Estado o por los disidentes del régimen socialista, sino que prefirieron introducirse como extraños en la “historia de los vencedores”, en palabras de Walter Benjamin. Cerny manipula además el lenguaje del monumento, rompiendo tanto la unidad aparente de éste como sus significados estables, mediante la instalación de estructuras realizadas con plásticos, resinas y materiales sintéticos. Al desfigurar un monumento colectivo como espectáculo público, Cerny insinúa la fragilidad de la idea de escultura pública y de espacio conmemorativo para transmitir un reconocimiento de los hechos históricos que favorezca la cohesión social.

La idea de Deleuze sobre el rizoma como red de relaciones caóticas y sujetas a infinitas permutaciones al margen de cualquier estructura central, evolucionó como modelo no-jerárquico destinado a refutar la idoneidad del monumento estático. La percepción del orden geométrico de la historia y su ubicación física cambiante fue captada por artistas como Zbigniew Libera, quien, tras ser encarcelado en Polonia por su actividad en el movimiento *Solidaridad* a principios de la década de 1980, supo señalar el absurdo de la política de contención. A mediados de la década siguiente, Libera llegó a un acuerdo con la central de LEGO (la firma de juguetes danesa) en Varsovia para realizar una serie de encargo con las populares piezas de construcción de plástico. La obra resultante, titulada *Legó Concentration Camp*, subrayaba las posibilidades de construir y reconstruir un monumento como ruina. Sirviéndose de diversas cubiertas de cajas de juguetes, el artista construyó un auténtico embalaje de LEGO, con el logotipo de la compañía y las instrucciones de seguridad redactadas en distintas lenguas. La imagen de la caja representaba un campo de concentración construido con piezas de LEGO. Contrariamente a la idea del grupo LEGO de “juego positivo”, el artista ofrece a quien quiera aceptar el reto la posibilidad de construir un espacio de muerte y destrucción, jugando macabramente con la idea de anti-monumento. *Legó Concentration Camp* indaga en la tendencia de la sociedad a la amnesia colectiva y a la construcción de

complex in movement. The artist as invading the city’s central television tower installed large-scale Prototype Babies composed of resin. Another project included a replica of an identifiable figure resembling either Lenin or Freud hanging off the ledge of a building by one hand. Cerny’s effective use of visual irony within venues traditionally designated for the distribution of information or presentation of the nation’s military strength and wares of patriotism illuminated the general neglect exhibited on the part of the state and cultural institutions to revitalize public life and its landscape. Cerny’s interest to designate the anonymity of his objects – be it in the form of prototypes or generic “look-a-likes”, is the artist’s interest to legitimize the role of those who otherwise had not felt the necessity to act heroically or to follow the line set by the state or by the dissidents of Socialism, opting to fall into Benjamin’s categorization of the “history of victors”, as effective strangers. Furthermore, Cerny’s manipulation in the language of monument breaks up its apparent unity and stable meanings in the way the artist strategically situates replica like structures composed of plastics, resins and synthetic material. In defacing a collective monument as a public spectacle, Cerny implies a type of fracture in the idea of public sculpture and in commemorative space in its ability to convey a cohesive acknowledgement of historical events.

The Deleuzian notion of the rhizome as a network of relationships, chaotic and endless in permutations extending out of a core configuration, evolved as a type of non-hierarchical model that countered the construction of the static monument. The regard toward history as exhibiting its own geometric order occupying a shifting physical space was grasped by such artists as Zbigniew Libera, who, formerly imprisoned in Poland for his activities in the *Solidarity* movement in the early 1980s, emphasized the absurdity of containment. In the mid-nineties, Libera negotiated directly with Warsaw’s representative office of LEGO, the prominent Danish toy maker, in an effort to produce a specially-commissioned series that involved the production of the artist’s rendition of the traditionally disassembled kits containing interlocking plastic modules. The resulting work, entitled *Legó Concentration Camp*, emphasized the possibilities in building and rebuilding a monument as ruin. Including a series of manufactured box covers produced as authentic LEGO cardboard packaging with the company logo and multi-language safety warnings on its front, the cover image depicted a concentration camp rendered as a traditional LEGO construction. Counter to the LEGO Group’s positivist notion of playing well, the artist provides the assembler with the possibility only to build a site of potential death and destruction in a ghostly play of the anti-monumental. *Legó Concentration Camp* approaches the societal tendency toward collective amnesia in constructing illusory realities to represent historical events. Libera’s direct reference to mass genocide bracketed within the generic further emphasizes the contradiction implicit

realidades ilusorias para representar acontecimientos históricos. La referencia directa de Libera al genocidio realza aún más si cabe la contradicción implícita en los intentos del sistema comercial de neutralizar y construir entornos de juego controlados.

Destacados artistas, como Iliya Kabakov, abordaron durante la década de 1970 el espacio cerrado como punto de partida para el desarrollo de proyectos a la manera de construcciones privadas. La necesidad de escapar a la urgencia creativa fue abordada posteriormente por el grupo esloveno NSK, que en la década de 1980 inventó los pasaportes NSK como salvoconducto personal para cruzar las fronteras durante la guerra de los Balcanes. El pasaporte era al mismo tiempo el lugar de producción y el espacio artístico que facilitaba y configuraba la existencia de ese mismo lugar. Sin embargo, la huida y el nomadismo propiciaron las teorías sobre el caos como elemento consustancial a la era postsoviética, formuladas por teóricos de la cultura, diseñadores urbanos y arquitectos. Así, Iliya Utkin pronunció una conferencia en el Instituto de Arquitectura de Moscú sobre la insoslayable relación del arte y la producción artística en el desarrollo urbano, afirmando que el caos favorecía la creación de un arte social y la percepción de la ciudad como ente infinito. Las ideas de Utkin, plasmadas en un modelo arquitectónico que se presentó en la Bienal de Arquitectura de Venecia 2000, ilustraban esta idea de infinitud en forma de constantes transformaciones del diseño urbano, como puede apreciarse en el caos de líneas que describen una pauta de formas ruinosas. Su modelo ofrecía una vista aérea de la ciudad, dispuesta a ser secuestrada. El concepto de secuestro tal como lo ha estudiado el artista y cineasta Johan Grimontprez en su video *D.I.A.L. History*, que abordaba el acto y la filosofía del secuestro inextricablemente ligado a la Guerra Fría y definía su terreno de operaciones según la división ideológica entre comunismo y capitalismo y la dinámica de las fronteras durante el período de la Guerra Fría, produjo situaciones muy polémicas en el interior de esos países. [3] La supervivencia de los métodos propios de la burocracia comunista en algunos países reflejaba la actitud de gran parte de la antigua elite política, que secuestró la nueva estructura política no bien ésta emergió a partir de la anterior, conservando con ello su poder intacto pese a su supuesto cambio de titularidad y legitimación, y propiciando actitudes anárquicas en los sistemas político y económico. Esta situación no hizo sino ilustrar que las ideas en torno al concepto de lo público evolucionaban en dos direcciones más o menos excluyentes: la representación visual con formas o la representación cultural y la representación formal en un plano institucional.

La alteración del encadenamiento normal de la secuencia causa-efecto, que contribuyó a socavar el poder real del Estado y a invalidar el antiguo refugio controlado por la Unión Soviética, obedecía a cuestiones ambientales. La explosión de Chernobil en 1986 fue un acontecimiento clave que vino a subrayar la impotencia del poder y a erradicar, en palabras de Slavoj Žižek, "la creencia pública en las ideas de soberanía nacional". Asimismo, esta catástrofe hizo comprender a la opinión pública que la natu-

in the commercial system's attempts at neutrality and in constructing controlled play environments.

Ungroundedness and escapades of flight were pursued in the 1970s by prominent artists like Iliya Kabakov, who still in the 70s approached the encapsulated space as a point of departure for building projects as private constructions. The utility of flight of a more urgent making was approached later by the Slovenian consortium NSK, a group which, in the 1980s, produced the NSK passport as a vehicle to assist individuals between borders during the Balkans War. The passport served as the site of production as well as the art space that facilitated and created the existence of place. However, flight and nomadism gave way to theories of chaos as implicit to the post-Soviet condition elaborated upon by cultural theorists, urban planners, and architects. Moscow's Iliya Utkin lectured at that city's Architectural Institute on the extreme conditions that linked art and art production organically to the development of the city, claiming that chaos lent to the creation of an art societal in nature inspiring a reading of the city as endless. Utkin's ideas rendered in the presentation of an architectural model exhibited in the Architectural Biennale in Venice in 2000 illustrated such endlessness in the form of ongoing urban planning transformations manifested in a chaos of lines depicting a pattern of a ruinous nature of forms. The model offered an aerial view of the city that lent itself to being hijacked. Hijacking as a concept explored by artist and filmmaker Johan Grimontprez in the video work, *D.I.A.L. History*, approached the acts and philosophy around hijacking as inextricably linked to the Cold War and its playing field defined by the ideological divide between communism and capitalism; and that the dynamics formerly establishing borders and polemics during the Cold War evolved into contentious conditions within these countries. [3] The effective continuation of methods indicative of the previously displaced bureau-communism of some countries indicated the behavior of many of the former political elite who similarly hijacked the new political structure in the very moment it emerged out of the previous one, so that the extension of power remained the same while its title and legitimation presumably changed, inducing its own type of anarchical gestures between political and economic systems. This only illustrated that ideas around what was public evolved in two dimensions that were more or less exclusive of each other visual representation with forms or cultural representation and formal representation on an institutional level.

The divergence in the normal enchainment of cause and effect that contributed to the undermining of the real power of the State and the invalidating of the former Soviet-dominated enclosure as sanctuary had its roots in environmental issues. The 1986 Chernobyl explosion was a pivotal event that emphasized the ultimate impotence of Power and eradicated, as Slavoj Žižek wrote, "the public's conviction in the ideas of national sovereignty". It also led the public to understand that Nature effectively ceased to exist. [4] Chernobyl produced an invasive

raleza había dejado de existir. [4] La explosión de Chernobil introdujo un agente invasivo invisible en un entorno nocivo, y provocó todo tipo de enfermedades, mutaciones y aberraciones de la vida cotidiana, como fenómenos dotados de un código de conducta propio. Tal como profetizó Le Corbusier, de las ruinas surgiría el futuro. El "limpiador", vestido con equipo anti-nuclear, que entraba en el calcinado sarcófago del reactor, desplazó al astronauta como fetiche de la representación del futuro. Chernobil y el área de seguridad de 20 km que se estableció en círculos concéntricos a partir del reactor se convirtieron en tierra de nadie, en espacio salpicado de casas abandonadas, coches y objetos personales dejados atrás para estudiar los niveles de radiación en las décadas futuras. El artista japonés Kenji Yanobe viajó a la zona de la catástrofe a mediados de la década de 1990 y se retrató encerrado en una "cápsula móvil de seguridad nuclear". Los autorretratos fotográficos de Yanobe representan al artista como explorador/alienígena que investiga la zona expuesta a la radiación, como ejemplo de ruina antropológica necesariamente ligada a la mutación genética. Las imágenes de Yanobe representan un nuevo paisaje espacial sin aspiraciones de expansión y desarrollo. El artista alude no sólo a las herramientas y el equipo de investigación científica, sino también a una situación de crisis que ilustra la gravedad y el absurdo de las circunstancias, sirviéndose de un riguroso juego de mímica.

La asfixia burocrática a la que aludían Hardt y Negri como "estranguladora de las condiciones subjetivas en la Unión Soviética necesarias para el tránsito a la posmodernidad", fue acompañada de un llamamiento real al desarrollo de una política medioambiental como premisa básica de la justicia social, más allá de la necesaria descentralización y el desmantelamiento de la Unión Soviética. [5] El reactor de Chernobil se convirtió en un monumento mutado, implantado en el paisaje y sólo visible desde la distancia: en una pieza del conglomerado soviético con capacidad estética para albergar un espacio antropológico. El concepto de aberración y mutación es analizado por el artista de Kiev, Iliya Chichkan, cuyos proyectos responden a la necesidad social de visualizar el día posterior a la catástrofe ecológica, algo que de lo contrario sólo podría conceptualizarse como agente mutante invisible. En *Sleeping Princess*, 1996, Chichkan desarrolla una serie fotográfica alusiva a la condición original y anterior a la conciencia y a la historia moderna. Las imágenes de fetos mutantes, embellecidas por el artista de manera consciente, quedan subordinadas al contexto de la etiología, esa parte de la medicina que estudia las causas de la enfermedad y las traslada a la sintomatología, el estudio artístico y literario relacionado con los atributos del desorden. En una serie fotográfica posterior titulada *Portraits of Abstract Realism*, 1999, el artista ahonda en la aberración, trazando un mapa de la geografía psicológica y sus dimensiones espaciales. Sirviéndose de un sistema de referencias cruzadas entre los retratos de enfermos de esquizofrenia ingresados en el Instituto Pavlov y sus respectivas historias clínicas, Chichkan no sólo construye la inevitable división entre lo interior y lo

invisible agent within a pathogenic environment introducing malady, mutation, and aberration into the everyday as phenomena with its own perceptual order. As Le Corbusier envisioned, the ruin evolved as a point from which to build and to construct the future. The "cleaner", dressed in protective gear within the reactor's burnt-out sarcophagus, displaced the notion of cosmonaut who had been part of the depiction of future as a fetish. Chernobyl and the Ten Mile Zone forming the concentric circle around the site of the reactor constituted a no-man's-land littered with abandoned homes, cars, and personal objects left as artifacts for inspection of radiation levels in succeeding decades. Japanese artist Kenji Yanobe traveled to the area in the mid-nineties, having himself photographed as enclosed within what was referred to as a "nuclear-safe mobile capsule". Yanobe's photographic self-portraits depict the artist as explorer/alien investigating the irradiated zone as a type of anthropological ruin inevitably linked to the reproduction of the mutation. Yanobe's images convey a new spatial landscape without aspirations for expansion and development. The artist not only refers to the tools and equipment of scientific inquiry; he does so in a condition of crisis yielding a rich set of associations that illustrate the seriousness and absurdity of the situation in a serious game of mimicry.

The bureaucratic asphyxia that Hardt and Negri have referred to as effectively "strangling the subjective conditions within the Soviet Union that demanded a passage into postmodernity" was coupled with a real call for the implementation of environmental policy as a basic premise for social justice that further demanded decentralization and for the dismantlement of the Soviet Union.[5] The Chernobyl reactor remained as a mutated monument implanted in the landscape with a vantage point only possible from the distance – a fragment of the Soviet aggregate with aesthetic potential holding anthropological space. The notion of aberration and mutation is one explored by Kiev artist Iliya Chichkan, whose projects respond to the societal need for the visualization of the aftermath of ecological transgression, otherwise conceptualized only as an invisible mutating agent. In *Sleeping Princess*, 1996, Chichkan develops a photographic series that refers to the primordial condition and predates consciousness and modern history. The images of mutant fetuses consciously bejeweled by the artist subordinate viewing them within the context of etiology, the side of medicine that addresses the causes of illness and defers to symptomology, the literary and artistic study relating to the attributes of disorder. In a later photographic series entitled *Portraits of Abstract Realism*, 1999, the artist explores aberration by mapping out a psychological geography of spatial dimensions. By cross-referencing the visual portraits of schizophrenic patients from Kiev's Pavlovian Institute with respective stories told by those patients, the artist not only constructs the inevitable division between inner and outer, paranoia and schizophrenia. He also points to the unresolvable split between past and present



ILIA CHICHKAN, *Abstract Realism*, 1999, c-print, dimensiones variables | variable dimensions.

terior, entre la paranoia y la esquizofrenia, sino que señala además la brecha insalvable entre pasado y presente, tal como se revela en la desaparición de los modos de investigación científicos y estéticos del pasado, que quedaron obsoletos cuando se produjo la transición del sistema soviético al mundo moderno global. De esta manera, Chichkan sugiere que la realidad ilusoria se convierte en realidad necesaria cuando se alteran las condiciones.

Otros intentos de recuperar territorios y espacios tradicionalmente controlados por la maquinaria militar pasaron por el recurso a mecanismos de artificio aparente y confusión de identidad. El principal exponente de la Fundación Internacional Masoch, con sede en Kiev, fue en realidad el artista Igor Podolchak, quien desarrolló diversos proyectos basados en las ideas del historiador Leopold Sacher Masoch. Entre las estrategias de esta fundación figuraba el empleo de pseudónimos y el envío de cartas anónimas para manipular los vehículos de los medios de comunicación, con el objetivo de provocar en el espectador una reacción subjetiva frente a contextos inesperados. En 1993, la Fundación Masoch llegó a un acuerdo con los astronautas abordo de la estación espacial Mir para realizar la primera exposición en órbita. La documentación resultante de esta primera exposición se grabó en un vídeo en el que dos astronautas comentaban con los espectadores la obra gráfica de Igor Podolchak. El astronauta se convierte necesariamente en el único árbitro posible en semejante contexto, y su función es establecer los criterios del arte contemporáneo. Más adelante, Podolchak se adentra de nuevo en el espacio de la cultura contemporánea con su tradicional representación de imágenes sadomasoquistas, enmarcando así su proyecto

as made apparent in the breakdown of previously dominant scientific and aesthetic modes of inquiry effectively claimed as outmoded with the exit from the Soviet system into a globalized scene of modernity. In doing so, the artist points to illusory reality as one that evolves as a necessary reality amid the altered conditions.

Attempts at re-entry into new territories and spaces formerly secured by the military complex were similarly routed via mechanisms of apparent artifice and mistaken identity. Although the Kiev-based International Masoch Foundation was understood to be a collective, it was in reality represented by the artist Ihor Podolchak, who constructed projects based on the ideas of historian Leopold Sacher Masoch. IMF's strategies included the employment of pseudonyms, contracts and anonymous letters manipulating vehicles of mass media in an effort to provoke a subjective reaction on the part of the viewer or participant in unexpected contexts. In 1993, IMF negotiated with cosmonauts aboard the Space satellite Mir in a successful effort to hold the first exhibition in orbit. The subsequent documentation of this first exhibition in space was recorded by video, where two cosmonauts comment to potential viewers about the graphic work by Ihor Podolchak. The cosmonaut essentially becomes the only existing arbiter of taste within such a context, whose role it is to set the criteria for contemporary art. Subsequently, Podolchak re-enters the space of contemporary culture with his traditional rendering of sadomasochistic images by framing the project as one realized in space with its own particular logic and arrangement of beings and objects.

Cold War rhetoric and the images of Sputnik and Mir provided powerful symbols and references for evoking historical processes that were mysterious in nature for those beyond the Iron Curtain. Barcelona-based artist Joan Fontcuberta created an entire volume entitled *Sputnik*, a book that served as a scientific investigation of the Soviet space industry purporting its contents as providing an alternative history revealed by western sources. In this manner, Fontcuberta referred to the archives of the Soviet space industry to source information and images previously cordoned off from public viewing and from western researchers. The resulting investigation printed in the form of *Sputnik*, published both in Russian and in Spanish, appeared as a real account of Ivan Istochnikov, a cosmonaut who mysteriously disappeared while aboard the Soyuz Three. Documentation relating to the cosmonaut's life, mission, personal effects, designs of spacesuits, drawings, dogs in gravity-free experiments, radio communication transcripts, etc., predicated his real existence and subsequent disappearance. Fontcuberta's use of montage further complicates reading of the material as fictional. In providing the guise of a credible and truthful scientific anthology, the artist understands space exploration and the notion of leaving the ground and discovering new worlds as a utopian feature shared both by the East and West - utopian in the literal sense of the word: in that a spaceship may have location, but not a place.

de exposición espacial, dentro de una lógica propia y con una determinada ubicación de las personas y los objetos.

La retórica de la Guerra Fría, junto con las imágenes del Sputnik y la estación Mir, proporcionaron los símbolos y las referencias adecuadas para evocar esos procesos históricos tan misteriosos para quienes se encontraban fuera del Telón de Acero. El artista barcelonés Joan Fontcuberta escribió un volumen titulado *Sputnik*, un libro de investigación científica sobre la industria espacial soviética, cuyos contenidos revelaban una historia alternativa a la contada en Occidente. De este modo, Fontcuberta aludía a los archivos de la industria espacial soviética como fuente de información y a imágenes hasta el momento prohibidas al público y a los investigadores occidentales. Los resultados de esta investigación se publicaron bajo el título de *Sputnik* simultáneamente en ruso y en español, como relato real de un astronauta llamado Ivan Istochnikov misteriosamente desaparecido abordo del Soyuz III. La documentación relativa a la vida de los astronautas, su misión, sus objetos personales, los diseños de los trajes espaciales, dibujos, experimentos con perros en un entorno de gravedad cero, la comunicación por radio, etc., daban cuenta de su existencia real y su posterior desaparición. El uso del montaje que hace Fontcuberta complica aún más la lectura de este material como relato de ficción. Al disfrazar la narración como antología histórica creíble y veraz, el artista entiende la exploración del espacio y el afán de descubrir nuevos mundos como utopía compartida tanto por el este como por el oeste: una utopía en sentido literal, según la cual una nave espacial puede tener una localización, pero no un lugar.

La apertura de las fronteras dentro y alrededor del Telón de Acero favoreció los viajes de dimensiones económicas y sociales. La península de Crimea, bañada por el mar Negro, dejó de ser un extremo y evolucionó rápidamente en consecuencia. Los significativos cambios operados en los modos de percepción y en las ramificaciones económicas reales trajeron consigo una transición concertada hacia una economía liberal en países como Turquía. La desintegración del comunismo burocrático desencadenó "la inundación del mercado turco con productos de baja calidad, transportados en autobús y en barco y transformados en el bazar oriental en una biblioteca instantánea, orgánica, intercultural e intertextual, desprovista de catálogo. [6] Husein Alptekin rescató imágenes encontradas en las ciudades costeras del mar Negro, para lo cual alquiló un barco desde su Estambul natal y se dispuso a recorrer los puertos y las playas de la costa en busca de artículos característicos de las distintas culturas de Ucrania, Rumanía, etc. Reunió así una gran colección de relojes baratos, monedas, medallones perdidos y paquetes de tabaco. La obra de Alptekin titulada *Ah Odessa! (In Traces of Jules Verne)*, 1999, es una construcción ficticia: una imagen fotográfica de Humphrey Bogart, producto de la ficción, sobre el fondo de una playa abarrotada de gente, donde un venerable explorador surge del mar como si acudiese al encuentro de un pueblo sedentario. Alptekin colecciona imágenes con las que construye esculturas dotadas de significado que nos presentan el recinto soviético como un espa-

The opening of borders in and around the Iron Curtain provided for navigations with economic and social dimensions. The Crimean peninsula bordering the Black Sea no longer signified an end but evolved with consequence. Significant changes in modes of perception and in real economic ramifications resulted in a concerted shift toward a liberal economy in countries such as Turkey. The disintegration of bureau-communism effectively unleashed an "influx of poor materials into Turkey's markets by way of bus and boat, transforming the oriental bazaar into an instantaneous, organic, unmediated, intercultural, intertextual library with no presumable catalogue". [6] Huseyin Alptekin scavenged images found from the coastal cities along the Black Sea, hiring a boat from his native Istanbul to tour the coastal ports and beachfronts seeking out items particular to the respective cultures of Ukraine, Romania, etc. – collecting cheap watches, coins, lost medallions, arbitrary cigarette cartons. Alptekin's *Ah Odessa! (In Traces of Jules Verne)*, 1999, is a fictitious construction – a photographic image of Humphrey Bogart, a product of fiction, set against the backdrop of a crowded beach, a venerable explorer ascending out of the sea as if to meet a sedentary people. Alptekin is a collector of images with which he constructs semantic sculptures that approach the Soviet bound enclosure as mythic and potentially resourceful as similar in the strategies of Fontcuberta and Yanobe.

The opening of a market economy and the prevalence of advertising throughout the 1990s saw the notion of monument entangled with the discourse of reproduction. As stone provided for its own freezing of experience, similarly, the photograph served as equally powerful a mechanism for petrification. [7] As advertising had a gradual entry into eastern markets that only congealed in the mid-nineties, photography at the beginning of the decade was largely isolated from its influence. Photography coming out of the post-Soviet period evolved as a medium for social exchange as pursued by artist collectives such as the Fast Reaction Group from Kharkiv. The FRG included photographers Boris Mikhailov, Sergiy Bratkov, Serhiy Solonskiy, and their collaborator Victoria Mikhailova. The group's antagonistic provocations and performances were intended to promote photography as a formidable medium of visual art and to engage the public and the city authorities in a dialogue that might validate an institutional regard for photography. FRG's projects were realized without an assumption of an audience, with the intent to defy the notion of the silent artist in an effort to invest the surroundings of the city with the personalities of the respective artists. The group fashioned the notion of the urban personality as one who understood the role culture played in the urban political struggle. FRG drew upon existing social and political realities endemic to the city in questioning newly-implemented state policies related to language, national and cultural identification, challenging the city authorities to question state directives. Assuming the role of civil servant, citizen, or historical observer, FRG asserted the right to critical

cio mítico y repleto de recursos, en una línea similar a la de Fontcuberta y Yanobe.

La apertura hacia la economía de mercado y el peso de la publicidad durante toda la década de 1990 terminaron por relacionar la idea de monumento con el discurso sobre la reproducción. La fotografía, con su capacidad para congelar la experiencia, resultó ser un mecanismo de petrificación igualmente poderoso. [7] Mientras la publicidad se introducía gradualmente en los mercados del este durante la década de 1990, la fotografía de comienzos de la misma década se alejaba en gran medida de esta influencia. La fotografía de la era postsoviética evolucionó como vehículo de intercambio social, a instancias de colectivos de artistas como el grupo Fast Reaction, de Jarkiv. Este colectivo agrupaba a fotógrafos como Boris Mijailov, Serguei Bratkov o Serguei Solonski, y a su colaboradora Victoria Mijailova. Con sus provocaciones y performances, el grupo pretendía promocionar la fotografía como un excelente vehículo artístico para el diálogo entre el público y las autoridades municipales, además de cosechar el apoyo institucional. Los proyectos de Fast Reaction se realizaban sin pensar en su posible público, con la intención de desafiar la noción de artista silencioso y de enriquecer la ciudad con las personalidades de los respectivos artistas. De este modo, el grupo puso de moda su idea de personalidad urbana como aquella que comprende la función de la cultura en la lucha política urbana. Los artistas de Fast Reaction sacaron a la luz las endemias sociopolíticas de la ciudad, cuestionando las nuevas políticas institucionales en materia lingüística y de identidad nacional y cultural, y desafiando a las autoridades municipales a cuestionar las

intervention and debate. The respective projects sardonically illustrated how law and authority revels in the pleasures and perversion of power while addressing the complex issues related to the psychology and politics implicit in power.

Gauging the subtle shifts throughout the final decades of the Soviet Union had been at the center of the artist Boris Mikhailov's work as a photographer from the late 1960s. Mikhailov's focus was on Soviet subjects as seen in their everyday lives, in what was required of them as subjects to the Party, while turning to more private moments as to how leisure was conducted in a non-capitalist system. Once the Soviet Union fell apart, Mikhailov focused his work on city landscapes as studies of how the subject within the photograph became literally consumed by the cityscape. In his *U Zemli* and *Sumerki* from the earlier part of the 1990s, Mikhailov provides a reading of Kharkiv with panoramic images that resist a division of the city space into aerial and street level. Mikhailov concentrates on socialized vision, oscillating in the treatment of cityscape between the point of view of the distanced viewer and that of one inhabiting the city. *Outcasts*, a photographic portrait of Kharkiv's homeless shot in the latter part of the decade, provides a study of the city's homeless that assumes iconographic proportion in scale and subject. By concentrating on a portrayal of the homeless as frontal and confrontational as those found in this series, Mikhailov approaches the critical issue of internal colonization and the displacement of workers and unemployed in massive new belts outside the city stemming from grim housing projects. Artists were often part of this new displaced



HUSEIN ALPTEKIN, *Ah Odessa!*, 1996.

directivas del Estado. Al asumir el papel de funcionario, ciudadano u observador histórico, el grupo reivindicó el derecho a la *intervención crítica* y el debate. Sus distintos proyectos ilustran irónicamente hasta qué punto la ley y la autoridad se deleitan en los placeres y las perversiones del poder, al tiempo que abordan cuestiones muy complejas relacionadas con la psicología y la política del poder.

Los sutiles cambios acontecidos durante las últimas décadas de la Unión Soviética han sido el eje central de la obra fotográfica de Boris Mijailov desde finales de la década de 1960. Mijailov se centra en las vidas de los ciudadanos soviéticos, en lo que de ellos se esperaba como miembros del Partido, y también en momentos más íntimos, como el ocio en un sistema no-capitalista. Tras el hundimiento de la Unión Soviética, la obra de Mijailov pasa a ocuparse de los paisajes urbanos, mostrando cómo el tema de la fotografía es literalmente devorado por el paisaje de la ciudad. En sus obras tituladas *U Zemli* y *Sumerki*, de principios de la década de 1990, Mijailov realiza una lectura de Jakiv con imágenes panorámicas que se resisten a la división del espacio urbano tanto desde el aire como en el suelo. Mijailov se fija en la visión social y su tratamiento del paisaje urbano oscila entre el punto de vista del espectador foráneo y el habitante de la ciudad. *Outcasts*, retratos fotográficos de los parias de Jakiv a finales de la década, es un estudio de la pobreza que adquiere proporciones iconográficas por su temática y su alcance. Mediante esta serie de retratos de gentes sin techo, Mijailov aborda la cuestión fundamental de la colonización interna y el desplazamiento de trabajadores y desempleados a los nuevos y sórdidos núcleos de población construidos en las afueras de la ciudad. Los artistas figuraban a menudo entre la población desplazada, casi siempre en busca de un lugar de residencia o de trabajo alejado del centro urbano. De ahí que Mijailov incluya a los mendigos en su propio paisaje. Los individuos, parcialmente vestidos, de perfil o de frente, se asocian con una situación tradicionalmente atribuida al desorden, la inquietud y el conflicto social. Sin embargo, los hombres y mujeres retratados por Mijailov parecen desafiar abiertamente el propio concepto de armonía, mediante actitudes y gestos destinados a legitimar su precariedad. La obra de Mijailov hace referencia a un sistema social y económico que divide el espacio urbano entre aquellos a quienes se puede mirar y otros a quienes es preferible ocultar de la vista. Mijailov consigue que resulte difícil apartar la mirada, pues proporciona un espectacular modelo de visibilidad que atrapa al espectador con su sensual sistema de representación del color. La obra surge de la búsqueda de anonimato por parte del artista, y ello la dota de una visibilidad nueva: el proscrito como encarnación de la fantasía de un espacio urbano unificado y cohesivo.

La mirada de Europa del este hacia el oeste, como modelo ideal, le sirve a Žižek "como punto a partir del cual Occidente puede verse a sí mismo como algo agradable, como una forma idealizada y digna de amor. El objeto real de la fascinación por occidente fue la mirada, especialmente esa mirada ingenua con



SERGIY BRATKOV, *Kid*, 2000, C-print, dimensiones variables | variable dimensions.

population, often seeking out residence or studio space significantly distanced from the city center and consequently, Mikhailov entangles the homeless in his own landscape. The partially-dressed individuals in profile or in full frontal shots are portrayed by a condition of existence traditionally associated with disorder, unrest and conflict within a social system. Mikhailov's subjects, however, appear to boldly challenge the very appearance of harmony in stances and gestures assumed with such purpose so as to somehow legitimize their predicament. Mikhailov's work alludes to a social and economic system that divides urban territory between those permitted to look and those who must be protected from looking. Nevertheless, Mikhailov makes turning away difficult as he provides a spectacular model for visibility with subjects that engage the viewer in a sensuous system of color representation. The work emerges out of the artist's attempt to endow the subject of usual anonymity with individuality and therefore assumes a new visibility – the homeless person as embodying the fantasy of a unified and cohesive urban space.

The gaze of Eastern Europe towards the West as its Ego-Ideal was Žižek's emphasis as a "point from which the West may

la que Europa del este contemplaba a Occidente, fascinada por su democracia". [8] La obra de Katarina Kozyra es sensible a esta mirada. En un vídeo rodado clandestinamente por la artista en el interior de unos baños públicos, se muestra el espacio como lugar público y al mismo tiempo privado: público en cuanto a su acceso y privado en cuanto a la seguridad de no estar expuesto al voyeurismo. El punto de vista de la cámara no induce a una lectura voyeurística del interior, aun cuando se centra en el cuerpo femenino de un modo que Rosalind Krauss podría calificar de *metáfora para la hermenéutica*. Posteriormente, Kozyra se hizo pasar por hombre para entrar en la sala de baños masculina. Tanto *Outcasts*, de Mijailov, como *Bathroom*, de Kozyra, convierten la perspectiva del espectador en algo puramente físico y presentan el cuerpo como algo secundario frente a la autorización para ver, complicando así las definiciones de lo aparentemente público y lo privado, pese a la claridad de la experiencia social compartida en este territorio.

La consolidación de la publicidad en la región a finales de la década de 1990 monumentalizó muy eficazmente el efímero y popular arte publicitario. Los artistas, como los diseñadores y los directores de arte, encontraron en la publicidad una fuente de ingresos regular vinculada a numerosas agencias emergentes. La actividad comercial creó su propia lengua vernácula y dividió a la ciudad en acontecimientos aislados e independientes. Artistas como Plamen Dejanov y Svetlana Heger insistieron en la necesidad de reformular el objeto artístico, la posición del artista y las relaciones de poder en el mundo del arte y en la sociedad en general. En su proyecto conjunto *Dream City*, Dejanov y Heger acordaron directamente con el publicista y el fabricante para que les proporcionasen un automóvil que ilustrase los términos y mecanismos, deliberados y transparentes, empleados por su patrocinador. Este acuerdo inicial se convirtió en colaboración regular con la marca alemana BMW, tras la firma de un contrato que definía el espacio comercial subarrendado por los artistas para sus exposiciones, a cambio de reservar en los catálogos y el material de promoción un espacio para la empresa de automóviles bávara, que figuraría en ellos como "hacedora de sueños". En virtud de este acuerdo, los artistas recibieron un Roadster Z3, más la cantidad necesaria para cubrir los gastos de participación en la exposición. Los anuncios de BMW se colocaron en la exposición sin texto aclaratorio alguno. Al acercarse a una marca de automóviles cargada de identidad nacional (FIAT, BMW, SAAB), Dejanov y Heger revelaron que las marcas se corresponden con su espacio nacional y actúan como señas de identidad muy en consonancia con la naturaleza de un edificio o monumento en el entorno. Sin embargo, el éxito de estos artistas no reside necesariamente en la idea de recinto nacional, sino en la de arquitectura del movimiento.

La difusión y distribución de información en un esfuerzo por concienciar al público sobre la necesidad de hacer un uso amable y eficaz del entorno en lugar de instigar a la provocación, había sido una de las prioridades de la Central Office of Technical

see itself as likeable, in an idealized form, and worthy of love. The real object of fascination for the West became the gaze, namely the naïve gaze by means of which Eastern Europe stared back at the West, fascinated by democracy". [8] Katarzyna Kozyra's work is sensitive to such a gaze on a video the artist clandestinely shot at public baths, seizing the space from its intended function as one public and yet private – public in its access and yet, private, in the assurance for understood privacy from voyeurism. The point of view assumed by the camera does not induce a voyeuristic reading of the interior even when it focuses on the female body in what Rosalind Krauss might refer to as a *metaphor for hermeneutics*. Later, Kozyra had herself filmed when she managed to pass as a man so as to gain entrance to the baths. Both Mikhailov's *Outcasts* and Kozyra's *Bathroom* make the viewer's perspective very physical and both present the body as a subject falling secondary to the permission in the viewing, complicating the definitions of the seemingly public and private despite the clarity of shared social experience implicit in that territory.

Advertising and its stronghold in the region by the end of the 1990s effectively monumentalized the ephemeral and the popular art of advertising. Artists found a steady income linked to their positions as designers and art directors in many emerging agencies. Commercialism created its own vernacular language which separated the city into loose separate events. The re-evaluation of the art object, the position of the artist and power relations in the art world and society at large were issues pursued by such artists as Plamen Dejanov and Svetlana Heger. In their project *Dream City*, Dejanov and Heger negotiated directly with the advertiser and manufacturer for the purpose of receiving an automobile, emphasizing the purposeful and transparent terms and mechanisms employed by their supporter. This initial negotiation evolved into an ongoing collaboration with the German car manufacturer BMW in a contract which stipulated that the artist sublet commercial space for their exhibitions – including catalogues and promotion as an advertisement space to the Bavarian car maker, marketed as the "maker of dreams". In return, the artists received a new Z3 Roadster and the costs for participation in the exhibition. BMW advertisements were placed in the exhibition without explanatory text. In approaching the commercial brand of automobile imbued with national identity (FIAT, BMW, SAAB), Dejanov and Heger reveal how brands correspond to national space and act as signs of identity that map well with the nature of a built-in environment. However, their inevitable success does not necessarily rely on the notion of national enclosure but on the architecture of movement.

The dissemination and distribution of information in an effort to involve the public in user-friendly and efficient environments in an effort to increase awareness rather than instigate provocation had been the focus of the Central Office of Technical Culture (C.U.K.T.) based in Gdansk. Created in 1994,

Culture (C.U.K.T.), con sede en Gdansk. Constituido en 1994, el grupo de artistas participantes inició sus actividades con el objetivo de desarrollar programas de formación sobre cuestiones como el desempleo y el poder político. C.U.K.T no buscaba la producción de arte global sino de entornos multisensoriales en los que la tecnología fuese capaz de crear un foro de discusión como espacio público para el debate racional. Su interés por la Red era tan sólo un modo de humanizar la máquina, más que de propiciar la disonancia pública y la anarquía social. El lanzamiento del *Sistema Electoral de los Ciudadanos* por parte de C.U.K.T. concluyó con la selección del candidato virtual para las elecciones presidenciales de Polonia, como experimento de democracia electrónica. Como candidata óptima dentro de una interfaz multimedia, Viktoria Cukt podía suscitar respuestas extraídas del procesamiento de los datos que respaldaban su foro político. Una vez celebradas las elecciones presidenciales, la cara y la personalidad de los candidatos desaparecen, y el compromiso social se sitúa en el centro de su éxito. Sirviéndose de los consabidos elementos de celebridad y eslóganes populares, la campaña ilustra la inconsecuencia de la retórica y el fracaso de la ideología.

La década de 1990 estuvo marcada por la definición y la redefinición del espacio legítimo y su "extranjería" interior o exterior. Muchos artistas optaron por mantener estas zonas en un plano lo más ilusorio posible, creando así un espacio para la creación incluso cuando éste no se considerase adecuado o no encajase fácilmente en el marco institucional del arte contemporáneo. El espacio funcional ofrecido por el legado de Yalta transformó al artista en una especie de revisionista urbano, que hablaba de no-lugar como espacio del viajero y propiciaba la generalización de la idea de monumento como espacio social compartido. El límite definido por lo que podría calificarse de noción amorfa de lo que en algún momento fue el bloque del este, creó durante toda la década de 1990 las condiciones necesarias para una existencia artística con futuro, exenta de connotaciones utópicas, además de las condiciones necesarias para la vida privada, incluso doméstica, a través de lo público.

the group of artists participating initially undertook their activities in an effort to design educational programs around issues such as unemployment and political power. Disinterested in the production of net art, C.U.K.T. produced multi-sensorial environments, which referenced technology to create a forum for discourse and debate as a public space for rational argument and discussion. Their interest in the Net was as a means to humanize the machine rather than creating public dissonance and social anarchy. C.U.K.T.'s launch of the *Citizens' Electoral System* resulted in producing the virtual candidate for Poland's presidential election in their attempt at the computer realization of a type of electronic democracy. Viktoria Cukt as an animated optimal candidate within a multimedia interface had the capacity to produce responses drawn from data processing that substantiated her political forum. Following the close of the presidential election, the candidate's face and personality dissipates leaving, social engagement at the core of its success. Having resorted to the necessary traits of celebrity and popular slogans, the campaign illustrated the inconsequential role or rhetoric but also the failure of ideology.

The 1990s centered on defining and redefining legitimate space and its alien exteriority or interiority. Many artists opted to keep those areas as illusory as possible in creating the terrain for their production even if it was regarded as invalid or difficult to frame by the institutional framework of contemporary art. The functional site created by Yalta's legacy transformed the artist into a type of urban revisionist who referred to non-place as a type of traveler's space that lent to development in the notion of monument as a shared social space. The limit defined by what might be referred to as some amorphous notion of the once Eastern bloc provided, throughout the decade of the 90s, the ability to create a condition of artistic existence that housed a future, without a utopian connotation, in addition to a condition of existence that configured the private, perhaps even the domestic, through the public.

-
- [1] Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, Verso, London, 1993, pág. 8.
 [2] Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Beacon Press, Boston, 1950, pág. 8.
 [3] *Inflight*, Johan Grimonprez, ed., Cantz, 2000. Entrevista de Catherine Bernard a Johan Grimonprez, pág. 68.
 [4] Slavoj Zizek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Duke University Press, Durham, NC, 1993, pág. 237.
 [5] Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, pág. 279.
 [6] Entrevista entre Claire-Lyse Bucci y Husein Alptekin, Estambul, 1999.
 [7] Wigley, *The Architectural Cult of Synchronization*, Octubre 1994, MIT Press, 2000, pág. 43. El autor se refiere a "la fotografía como la banalidad del tiempo congelado, y a su construcción de una estructura en permanente flujo, ejemplificando así la función monumental. Se trata de un mecanismo de petrificación".
 [8] Zizek, *Tarrying with the Negative...*, pág. 200.

-
- [1] Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*. Verso, London, 1988, p. 8.
 [2] Johan Huizinga, *Homo Ludens*. Beacon Press, Boston, 1950, p. 8.
 [3] *Inflight*, ed. Johan Grimonprez, Cantz, Germany, 2000. Catherine Bernard's Interview with Johan Grimonprez, p. 68.
 [4] Slavoj Zizek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Duke University Press, Durham, NC, 1993, p. 237.
 [5] Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p. 279.
 [6] From an interview between Claire-Lyse Bucci and Huseyin Alptekin, Istanbul, Turkey, 1999.
 [7] Wigley, *The Architectural Cult of Synchronization*, October 94, MIT Press, 2000, p. 43. The author cites "the photograph in the banality of freezing time, its construction of a permanent structure out of the restless flow, exemplifying the monumental function. It is a mechanism of petrification."
 [8] Zizek, *Tarrying with the Negative...*, p. 200.