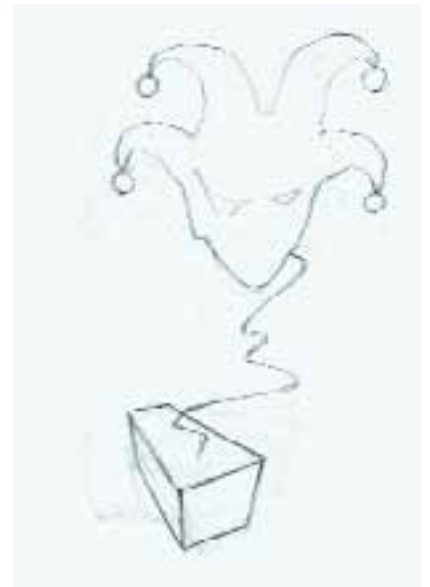
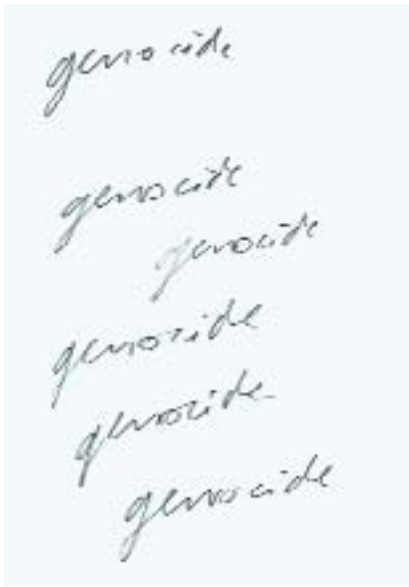


I D E A

artă + societate / arts + society

#40, 2011 20 lei / 11 €, 14 USD





Ivan Grubanov, from the G-Series, 2010, courtesy: the artist

Aspirațiile celor care ar vrea să izoleze arta de lumea socială sînt asemănătoare cu cele ale porumbelului lui Kant ce-și imagina că, odată scăpat de forța de frecare a aerului, ar putea zbura cu mult mai liber. Dacă istoria ultimilor cincizeci de ani ai artei ne învață ceva, atunci cu siguranță că ea ne spune că o artă detașată de lumea socială e liberă să meargă unde vrea, numai că nu are unde să meargă. (Victor Burgin)

The aspirations of those who would isolate art from the social world are analogous to those of Kant's dove which dreamed of how much freer its flight could be if only were released from the resistance of the air. If we are to learn any lesson from the history of the past fifty years of art, it is surely that an art unattached to the social world is free to go anywhere but that it has nowhere to go. (Victor Burgin)

arhiva	5	Aby Warburg: practica și teoria artei. Introducere ABY WARBURG: PRACTICE AND THEORY OF ART. INTRODUCTION Andrei State
	11	Schimburi cultural-artistice între Nord și Sud în secolul al XV-lea ARTISTIC EXCHANGES BETWEEN NORTH AND SOUTH IN THE FIFTEENTH CENTURY Aby Warburg
	15	Aby Warburg: intențiile și metodele. O prelegere aniversară ABY WARBURG: HIS AIMS AND METHODS. AN ANNIVERSARY LECTURE E. H. Gombrich
galerie	24	Aby Warburg și știința fără nume ABY WARBURG AND THE NAMELESS SCIENCE Giorgio Agamben
	34	Dan Perjovschi: <i>Temporary Yours</i> , 1995–2012
	35	<i>Erase & Forward</i> . Interviu cu Dan Perjovschi realizat de Raluca Voinea ERASE & FORWARD: An Interview with Dan Perjovschi by Raluca Voinea
scena	69	Aceiași vechi prieteni: a afirma, a contesta, a rezista THE SAME OLD FRIENDS: TO STATE, TO CHALLENGE, TO RESIST Vlad Morariu
	79	Poziția fostului bloc estic în noile teorii critice și în practicile curatoriale recente THE EX-EASTERN BLOC'S POSITION IN THE NEW CRITICAL THEORIES AND IN THE RECENT CURATORIAL PRACTICE Edit Andrés
	97	„Eu nu sînt un simplu observator“. Interviu cu Ivan Grubanov realizat de Raluca Voinea "I AM NOT MERELY AN OBSERVER": An Interview with Ivan Grubanov by Raluca Voinea
	104	„Vrem ca lumea să continue altfel“. Interviu cu Maja Bajević realizat de Diane Amiel "WE WANT TO CONTINUE THE WORLD IN A DIFFERENT WAY": An Interview with Maja Bajević by Diane Amiel
	116	O mie de mîini: performînd Munca și Timpul. O conversație între Valentina Vetturi și Vlad Morariu A THOUSAND HANDS: ON PERFORMING WORK AND TIME: A Discussion between Valentina Vetturi and Vlad Morariu
	125	Postspectacolul ca deturnare a spațiului public THE POSTSPECTACLE AS AN HIJACKING OF THE PUBLIC SPACE Iulia Popovici
	134	Ghidul fetei pentru Palestina A GIRLS' GUIDE TO PALESTINE Anetta Mona Chișa & Lucia Tkáčova

insert	138	Tomáš Svoboda: <i>Ultimul rând, la mijloc</i> LAST ROW IN THE MIDDLE
+	141	Bilete la ordin: de la criză la bunuri comune Colectivul Midnight Notes și prietenii săi PROMISSORY NOTES: FROM CRISIS TO COMMONS Midnight Notes Collective and Friends
verso	161	Pentru o teorie critică a postcomunismului (II) FOR A CRITICAL THEORY OF POST-COMMUNISM (II) Ovidiu Țichindeleanu

IDEA artă + societate / IDEA arts + society
Cluj, #40, 2011 / Cluj, Romania, issue #40, 2011

Editată de / Edited by:

IDEA Design & Print Cluj și Fundația IDEA
Str. Dorobanților, 12, 400117 Cluj
Tel.: 0264-594634; 431661
Fax: 0264-431603

www.ideamagazine.ro
e-mail: ideamagazine@gmail.com

Redactori / Editors:

BOGDAN GHIU
CIPRIAN MUREȘAN
TIMOTEI NĂDĂȘAN – redactor-șef / editor-in-chief
ALEXANDRU POLGĂR
ADRIAN T. ȘIRBU
OVIDIU TICHINDELEANU
RALUCA VOINEA

Colaboratori permanenți / Peers:

MARIUS BABIAS
AMI BARAK
AUREL CODOBAN
DAN PERJOVSCHI
G. M. TAMÁS

Conceptie grafică / Graphic design:

TIMOTEI NĂDĂȘAN

Asistent design / Assistant designer:

LENKE JANITSEK

Asistentă redacțională / Editorial assistant:

IULIA POPOVICI

Corector / Proof reading:

VIRGIL LEON

Web-site:

CIPRIAN MUREȘAN

Textele publicate în această revistă nu reflectă neapărat punctul de vedere al redacției.

Preluarea neautorizată, fără acordul scris al editorului, a materialelor publicate în această revistă constituie o încălcare a legii copyrightului.

Toate articolele a căror sursă nu este menționată constituie portofoliul revistei *IDEA artă + societate* Cluj.

Difuzare / Distribution:

Librăriile Cărturești
Librăriile Gaudeamus
Librăriile Humanitas
Grupul Libranium

Comenzi și abonamente / Orders and subscriptions:

www.ideamagazine.ro
www.ideaeditura.ro

Tel.: 0264-431603; 0264-431661
0264-594634

ISSN 1583-8293

Tipar / Printing:

Idea Design & Print, Cluj

O mie de mâini: performând Munca și Timpul

O conversație între Valentina Vetturi și Vlad Morariu

VALENTINA VETTURI (Reggio Calabria, 1979). Lucrările sale investighează raporturile dintre performance, scris și elementele subversive din viața de zi cu zi. Printre proiectele/expozițiile sale recente se numără *Un Viaggio* (Spazio Norbert Salenbauch, Veneția, 2011), *The Playground* (Premio LUM, Bari, 2011), *La Funzione* (Naba, Milano, 2011), *La Macchina che produce il Tempo* (Masseria Torre Coccaro, 2010), *La Pendolare/The Commuter* (Living Layers/Wunderkammern și MACRO Roma, 2010). E autoarea câtorva cărți, printre care *La Macchina che produce il Tempo* (editată de Galleria Bonomo Bari) și *Un Esilio* (editată de Tenuta dello Scompiglio, Lucca). A câștigat Premiul Razzano și a luat parte la numeroase rezidențe, printre care: FAAP-Fundação Armando Alvares Penteado (São Paulo, Brazilia), Viafarini (Milano). E cofondatoare a colectivului Radice Quadrata.

Vlad Morariu ➤ *Aș vrea să vorbim despre trei dintre lucrările tale, Machine That Produces Time [Mașina care produce timpul], Commuters [Navetiști] și Cheek to Cheek [De la obraz la obraz]. Mi-au stîmuit interesul deoarece cred că ele produc o foarte puternică rezonanță cu ceea ce Deleuze și Guattari ar numi „asamblaje mașinice”. Bineînțeles, ele comportă mai mult decît simplul uz al dispozitivelor tehnice, care, de altfel, este reflectat într-o anumită măsură în lucrările tale; mă refer mai degrabă la modulile prin care acțiunile tale performative întrerup structurile și fluxurile vieții cotidiene și înlănuie elemente ale unor regimuri diferite: grafism, litere și hîrtie, aranjamente sociale, corpuri și subiectivități.*

Valentina Vetturi ➤ Deleuze și Guattari au introdus conceptul mașinii dezirante. Cred că în aceste lucrări propria mea subiectivitate a acționat ca un fel de mașină dezirantă: dorința mea a fost să creez un salt, o întrerupere în procesul vieții de zi cu zi. În performance-urile mele acționez în parte mimetic dinăuntru mediilor de viață zilnică, însă totodată încerc mereu să creez aceste deplasări. Acesta e sensul lucrărilor mele. Și îmi amintesc că Deleuze spunea cam așa: „Lasă-ți mașina dezirantă să trăiască”. Performance-ul are de-a face cu o voință de a acționa și sînt interesată să activez incertitudini. În toate lucrările pe care le-ai pomenit, ceea ce e construit [de ele] operează cu semnificații diferite. Lucrarea e creată printr-un dialog strict cu mediul de viață în care se desfășoară. În *Navetiști* am încercat să împărtășesc condițiile muncitorilor ce călătoresc dintr-un cartier de la periferia Romei în centru, în timp ce în *Mașina care produce timpul* reflectam asupra ideii de lux, asupra a ceea ce e produs și oferit într-un asemenea loc cum e Masseria Torre Coccaro de la Savelletri, Apulia.

➤ Ce e o masseria?

➤ O fostă fermă fortificată la țară, o structură tipică atît în Apulia, cît și în Sicilia, construită în timpul dominației spaniole, care este transformată și utilizată acum ca un hotel de lux de cinci stele.

➤ Și ce fel de muncă desfășoară oamenii acolo?

➤ După mine, oamenii muncesc acolo pentru a produce Timp, timp liber, pentru clienți. Timpul a devenit un lux în ziua de azi și masseria e un templu al timpului liber, un templu al unei lenevii posibile. Clienții merg acolo pentru a găsi un răgaz de la muncă și stresul cotidian. Am fost acolo fiindcă am fost invitată într-o rezidență, și mi-am petrecut primele zece zile ca un oaspete al stațiunii, încercînd să experimentez acest lux, să înțeleg ce este luxul azi.

➤ Îmi amintesc că vizitînd eu însumi această masseria, am avut o foarte puternică senzație că totul este, într-adevăr, prea perfect pentru a fi real.

➤ Sînt patruzeci de camere și un personal de cel puțin optzeci de oameni, însă sînt invizibili, nu-i vezi ori auzi. Am locuit acolo timp de zece zile fără să îmi închipui măcar un asemenea număr de oameni, iar în momentul în care proprietarul mi-a

A THOUSAND HANDS: ON PERFORMING WORK AND TIME
A Discussion between Valentina Vetturi and Vlad Morariu

VALENTINA VETTURI (b. Reggio Calabria, 1979). Her works investigate the relationships among performance, writing and the disruptive elements of everyday life. Recent projects/exhibitions include *Un Viaggio* (Spazio Norbert Salenbauch, Venice, 2011), *The Playground* (Premio LUM, Bari, 2011), *La Funzione* (Naba, Milan, 2011), *La Macchina che produce il Tempo* (Masseria Torre Coccaro, 2010), *La Pendolare/The Commuter* (Living Layers/Wunderkammern and MACRO Rome, 2010). She is the author of several books, among them *La Macchina che produce il Tempo* (produced by Galleria Bonomo Bari), and *Un Esilio* (produced by Tenuta dello Scompiglio, Lucca). She is the winner of the Razzano Prize and has taken part in various residencies including: FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado (São Paulo, Brasil), Viafarini (Milan). She is the co-founder of the collective Radice Quadrata.

Vlad Morariu ➤ *I would like to talk about three of your works, the Machine That Produces Time, Commuters and Cheek to Cheek. I became interested in them because I think that they produce a very strong resonance with what Deleuze and Guattari would call “machinic assemblages”. Of course, there is more to them than a mere use of technical devices, of which there exists a certain reflection in your works; I rather refer to the manners in which your performative acts disrupt structures and flows of daily life, and concatenate elements of different regimes: writing, letters, and paper, social arrangements, bodies, and subjectivities.*

Valentina Vetturi ➤ Deleuze and Guattari have come up with the concept of the desiring machine. I think that in these works my own subjectivity was acting as a sort of a desiring machine: my desire was to create a leap, an interruption in the processes of everyday life. In my performances I partly act mimetically within the environments of everyday life, but at the same time I am always trying to create these shifts. This is the point of my works. And I remember that Deleuze said something like “Let your desiring machine be alive”. Performance has to do with a will to act, and I am interested in activating doubts. In all the works you mentioned, what is constructed operates with different meanings. The work is created through a strict dialogue with the environment where it takes place. In the *Commuters* I was trying to share the conditions of workers traveling from one periphery neighborhood of Rome to the city, whereas in the *Machine That Produces Time* I was reflecting on the concept of luxury, of that was produced and offered in a place like the Masseria Torre Coccaro in Savelletri, Puglia.

➤ What is a Masseria?

➤ A fortified farm in the countryside, a typical structure in Puglia as in Sicily built during the Spanish domination that now is transformed and used as a five stars luxury hotel.

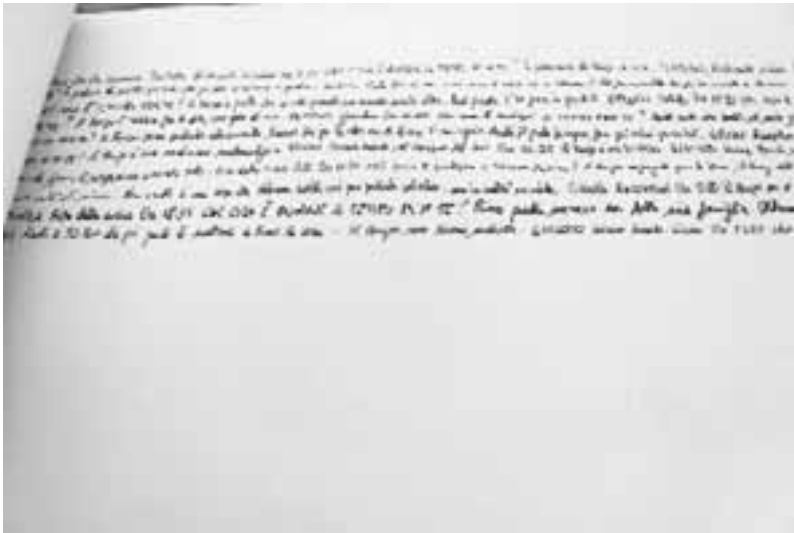
➤ And what kinds of work are people doing there?

➤ According to me, people there are working in order to produce Time, free time, for clients. Time has become a luxury today and the Masseria is a temple of free time, a temple of a possible idleness. The clients go there to find a break from work and everyday stress. I was there because I was invited in a residency, and I spent the first ten days as a guest of the resort, trying to experience this luxury, to understand what luxury is today.

➤ I remember that as I visited the Masseria myself, I had a very strong feeling that everything is, indeed, too perfect to be real.

➤ There are forty rooms and a staff of eighty people, at minimum, but they are invisible, you don't see or hear them. I was living there for ten days without even imagining this amount of people, and as

La Macchina che Produce il Tempo [Machine That Produces Time], 2010, detail of the paper scroll, credit: the artist



spus, am înțeles că am găsit cheia acestui fel de loc. Trăiam într-o mașină, un meca-
nism foarte sofisticat, însă complet silențios. O mașină socială care producea timp:
am decis să o fac vizibilă. Însă asta presupunea să-i investighez componentele umane
și am considerat necesar să îi întâlnesc pe toți acești oameni. Totuși, întrucât eram
un oaspete, nu a fost ușor să le obțin încrederea. Cu toate că ar fi trebuit să rămân
acolo pentru trei săptămâni, mi-a luat o lună și jumătate să îi văd pe toți. În cele din
urmă, am vorbit cu fiecare dintre cei ce alcătuiesc acest corp colectiv, fără vreo dis-
tincție ierarhică. Conceptul de timp în sine a devenit punctul meu central de intere-
res. Astfel, vorbind cu ei am început să descriu această imagine a unei Mașini care
produce Timp, și, trebuie să îți spun, s-au simțit puțin dislocați. Punctul de pornire
al discuțiilor noastre a fost: „Așadar, ce este timpul pentru tine?“, primul rând din cele-
brul fragment al *Confesiunilor* Sfântului Augustin, unde el spune: „Dacă nu mă întrea-
bă nimeni, o știu; dacă vreau să le-o explic celor care mă întrebă, nu mai știu“.

➡ *Și atunci, ca să spunem așa, întrebarea ta despre timp avea nevoie de timp ca să își găsească răspunsurile?*

➡ O întrebare neobișnuită are puterea de a crea o anumită intimitate care, altmin-
teri, îi e refuzată unui străin. Eram încă un străin acolo, un client, fie și unul care îi
întreba despre timp. Mai mult decât atât, m-am dus acolo pentru a-i întrerupe pe
acești oameni în timp ce munceau. Nu am făcut vreo programare, pur și simplu
mergeam acolo, mă prezentam și îi întrebam despre timp; cu unii dintre ei vor-
beam ore în șir, cu alții chiar și zile întregi, în timp ce cu alții doar câteva minute. Tim-
pul de care ei dispuneau a fost decisiv. Însă ce a fost cu adevărat interesant e că pînă
la momentul în care vorbisem deja cu o parte dintre ei, vestea despre prezența
mea se răspîndise, și se întrebau unii pe alții ce au răspuns la întrebările mele; în
cele din urmă au început să vorbească despre timp fără mine. Într-un fel, această
întrebare a generat un proces asupra căruia m-am bucurat să pierd controlul.

➡ *Spune-mi despre răspunsurile lor și despre procesul de asamblare a acestora în lucrarea ta.*

soon as the owner told me about it I understood that I found the key
of the Masseria. I was living in a machine, a very sophisticated but
totally silent mechanism. A social machine that was producing time:
I decided to make it visible. But this presupposed investigating its
human components, and I found it necessary to meet all these
people. However, since I was a guest, it was not easy to obtain their
trust. Although I was supposed to stay there for three weeks, seeing
all of them took me one month and a half. In the end I talked to
every person that made up this collective body with no hierarchical
distinction. The concept of time in itself became my main point of
interest. Therefore, in talking with them I started to describe this
image of a Machine that produces Time, and, I have to tell you, that
they felt a little bit displaced. The starting point of our dialogues was
“What is then time for you?“, the first line from St. Augustine’s
famous fragment from *Confessions*, which reads “If nobody asks me,
I know it; if I want to explain it to those who ask me, I don’t know it
anymore“.

➡ *And then, let’s put it this way, your question about time needed time to find its answers?*

➡ An unusual question has the power of creating a certain intimacy
that otherwise is forbidden to a stranger. I was still a stranger there,
a client, though one asking them about time. Most importantly,
I went there to interrupt these people while they were working.
I didn’t make any appointment, I was going there, presented myself,
and asked them about time; with some of them I would talk for
hours, with others even for whole days, while with others only for
minutes. Their available time was decisive. But what was really inter-
esting is that by the time I had already talked to a part of them,
word about my presence was spreading from mouth to mouth, they
were asking each other what they answered to my questions; at the
end they started to talk about time without me. In a way, this ques-
tion generated a process which I was glad to lose control of.

➡ *Tell me about their answers and about the process of assembling them in your work.*

➡ There were many thought-provoking answers. I discovered an
unexpected willingness to talk about fragments of life. One woman
from the laundry answered that time, for her, is 48 years of mar-
riage, five kids and eight nephews. Some of them said that time is
lack of work. This type of answer came especially from those working
in the kitchen, because their labor was taking place under a lot of
stress. On the other hand, women working in the laundry or some
of the waitresses in the rooms said that they had no time, because
they were working both in the Masseria and at home for their fam-
ilies. With men it was a bit different, for them the distinction between
working time and leisure time was clearer. Then there were more
– let’s call them philosophical answers, concerning the perception
of time, some even said that time is a constructed concept, that we
invented it, that it doesn’t really exist as such, that it is useless to talk
about time in itself, that you can understand it only when you meas-
ure it. Last but not least, I also discovered that for some of them
time was linked to migration. When you are a waiter for a five stars
luxury hotel you have to have a certain level of professionalism, you
have to know many languages, you have to serve in a certain way,
you need to know how to talk with clients, how to have conversa-
tions. All these people learnt their profession by working in different
parts of Europe, some of them would come to work for the Masseria
only for a number of months a year, whereas others simply decided
to come back for personal reasons. So I collected stories about times
of wandering through the continent as well. As for my work process,
I didn’t record any of their answers, or take any pictures; I just took
notes at the end of the each day, trying to remember what I have
been told. These were filtered during the performance, which took
place in the courtyard of the Masseria: it was the public space of the
area. For one week I was writing on a 20 m long paper scroll roll,
I was writing what I remembered about their answers. The video fol-
lowing this performance has a straight composition, just a few



Cheek to Cheek, 2010, frame video, credit: the artist





La Pendolare [The Commuter],
2010, performance,
documentation photo,
credit: the artist



La Pendolare [The Commuter],
2010, installation detail
(315 lyed paper typed),
Wunderkammern, Rome,
credit: the artist

▣ Au fost multe răspunsuri incitante. Am descoperit o disponibilitate neașteptată de a vorbi despre fragmente de viață. O femeie de la spălătorie mi-a răspuns că timpul, pentru ea, sînt patruzeci și opt de ani de căsnicie, cinci copii și opt nepoți. Unii dintre ei spuneau că timpul e lipsa muncii. Acest fel de răspuns a venit mai ales de la cei care lucrau la bucătărie, deoarece munca lor se desfășura în condiții de stres. Pe de altă parte, femeile care munceau la spălătorie ori unele chelnerițe din camere spuneau că nu au timp, fiindcă munceau atît în *masserie*, cît și acasă, pentru familiile lor. Cu bărbații a fost puțin altfel, pentru ei diferența dintre timpul de muncă și timpul liber era mai clară. Apoi au fost răspunsuri – să le zicem mai filozofice – privind percepția timpului, unii chiar spuneau că timpul este un concept fabricat, că noi l-am inventat, că nu există ca atare, că e inutil să vorbești despre timp în sine, că îl poți înțelege doar cînd îl măsoari. Și, nu în ultimul rînd, am descoperit totodată că pentru unii dintre ei timpul era corelat cu migrarea. Cînd ești un ospătar într-un hotel de lux de cinci stele trebuie să ai un anumit nivel de profesionalism, trebuie să cunoști multe limbi, trebuie să servești într-un anume fel, trebuie să știi cum să vorbești cu clienții, cum să porți o conversație. Toți acești oameni și-au învățat meseria lucrînd în diferite părți ale Europei, unii dintre ei veneau să lucreze pentru *masserie* doar pentru cîteva luni pe an, în timp ce alții s-au decis pur și simplu să se întoarcă



La Macchina che Produce il Tempo [Machine That Produces Time], 2010, installation (paper scroll handwritten 20 m x 50 cm), Masseria Torre Coccaro, Brindisi, Italy, credit: the artist

din rațiuni personale. Așadar, am colecționat de asemenea povești despre timpuri de peregrinare de-a lungul continentului. Cît despre procesul muncii mele, nu am înregistrat niciunul dintre răspunsurile lor, nici nu am făcut fotografii; am luat doar notițe la finalul fiecărei zile, încercînd să-mi amintesc ce mi s-a spus. Acestea au fost filtrate pe parcursul performance-ului, care a avut loc în curtea *masseriei*: era spațiul public al zonei. Timp de o săptămînă am tot scris pe un sul de hîrtie lung de 20 de metri, scriam ce îmi aminteam din răspunsurile lor. Videoul ce a rezultat în urma performance-ului are o compoziție simplă și include doar cîteva elemente din care eu lipsesc. Există acolo totuși un fel de veșnică repetiție a unui moment interior despre viață ce se derulează înainte și înapoi, ca o imagine statică.

▣ Ai fost invitată la Masseria Torre Coccaro în calitate de artist; ai reușit să te desprinzi de această condiție privilegiată cînd ai lucrat cu oamenii?

elements which don't include me. There is there, nevertheless, a sort of eternal repetition of an inner moment about life which goes back and forwards, like a still image.

▣ You were invited at the Masseria as an artist: did you manage to break this circle of privilege when working with people?

▣ This was something on the line. I don't think they perceived me as one of them. I had a privileged position as an inquirer and a listener. I think that the workers started to perceive me differently, or something changed when they saw me writing for one whole week, because they had seen me asking questions before, something that they could perceive as not a hard work, whereas writing seemed to take a lot of energy. However, for me asking questions was harder than writing, because writing could be physically stressing, though less emotionally upsetting. For me it takes more energy to try to enter in someone's private sphere of life: it needs a lot of training that you have to do with yourself. It implies sharing, because otherwise you cannot have a real discussion. I shared the process of work with them, they were always aware of its progress, became involved and started to help me. At the end they all somehow found an excuse to come and see me performing. The performance was about what I was remembering from the dialogues I had with them. I was writing down in a peculiar order: name, then time, then question and the answer. It was an excerpt of their answers, of what I thought it was interesting in their answers. There was this filter which was my memory and my interest. Everybody knew I would make mistakes or misunderstand something. But at least I remembered all their 80 names.

▣ One constant in your works is the use of writing. What is the relationship between the performative body, writing and time as experienced by others and by yourself?

▣ Writing was a way of registering the time of my work: this is why I decided to write for one week on this long scroll of paper. I consciously sought to feel the tiredness of work. I thought that when I work with workers I need to do something performative, that takes a lot of energy, something that makes me feel tired. In a way this puts to test another machine, the machine of the body, and its capacity to perceive time. Thus, there is a direct connection between writing and the body. This is why I enjoy Augustine's fragment, because he is concerned with the perception of time: rationalizing the question of time might not provide a satisfactory answer, whereas there is this other type of knowledge, obtained through the body, a sort of filter for time. While I was living as a client I was totally displaced and so I realized that I had started to perceive time only by physical means, like changes in daylight: a sort of body reflection about time. It was the first time I didn't perceive time in terms of work – finishing this, starting that – but I was dealing only with light and the great silence of the Masseria, which was really alienating. But going back to writing, it is developed on two levels: it is not only a way to deal with memory, to create something readable, but it is also a way to create a visual sign. My aim was not only to create a story: the scroll of written paper registers the machine as a sort of a musical score. That's why there exists also an audio of the performance. While I was writing I was also pronouncing words, as a way of learning the alphabet of the place, like children do when learning letters while pronouncing them.

▣ This is interesting, and I feel it necessary to go back to Deleuze and Guattari. Among the machines capable of breaking closures they were mentioning musical scores, algorithms of logic, or algebra, art or the language of theoretical physics. In a way they are all diagrams or maps. Their peculiarity lies in the fact that they constitute sites of production, their purpose being not to represent thought, but to generate thought. And I think that your artwork becomes a sort of a map, of a diagram, of an alphabet, which functions in the same logic, because it doesn't simply represent the machine of the Masseria. It exceeds it, becoming something of a machine in its own right; it produces its referents, generating its effects and its expectations.

➡ A fost ceva la risc. Nu cred că m-au perceput ca fiind unul de-al lor. Aveam o poziție privilegiată ca un investigator și ascultător. Cred că muncitorii au început să mă perceapă altfel ori ceva s-a schimbat când m-au văzut că scriu o săptămână întreagă, deoarece mă văzuseră înainte punând întrebări, ceva ce nu li se va fi părut a fi cine știe ce muncă grea, în timp ce scrisul părea să solicite mai mult efort. Totuși, pentru mine punerea întrebărilor a fost mai dificilă decât scrisul, deoarece scrisul putea fi fizic mai solicitant, însă emoțional mai puțin deconcertant. Pentru mine, efortul e mai mare în a încerca să intru în sfera privată a vieții cuiva: e nevoie de multă pregătire pe care trebuie să o faci cu tine însuși. Presupune să împărtășești lucruri, întrucât altfel nu poți purta cu adevărat o discuție. Am împărtășit procesul muncii mele cu ei, erau mereu conștienți de progresul acesteia, s-au implicat și au început să mă ajute. În cele din urmă au găsit cumva cu toții un motiv să vină să mă vadă performând. Performance-ul a vizat ceea ce îmi aminteam din discuțiile avute cu ei. Așterneam în scris într-o ordine aparte: numele, apoi timpul, apoi întrebarea și răspunsul. Era un extras din răspunsurile lor, din ceea ce credeam că e interesant în răspunsurile lor. A existat filtrul acesta care era memoria mea și interesul meu. Toți știau că voi face greșeli ori voi răstălmăci ceva. Însă cel puțin mi-am amintit toate cele 80 de nume ale lor.

➡ *Un lucru constant în lucrările tale e utilizarea scrisului. Care este relația dintre corpul performativ, scriere și timp așa cum este el experimentat de ceilalți și de tine însuși?*

➡ Scrisul a fost un mod de a înregistra timpul muncii mele; din acest motiv, am decis să scriu timp de o săptămână pe acest sul lung de hârtie. Am urmărit în mod conștient să simt oboseala muncii mele. M-am gândit că atunci când muncesc cu muncitorii trebuie să fac ceva performativ, ceva ce solicită un mare efort, ceva ce mă face să mă simt oboșită. Într-un fel, asta pune la încercare o altă mașină, mașina corpului, și capacitatea ei de a percepe timpul. Astfel, există o legătură directă între scris și corp. Acesta e motivul pentru care îmi place fragmentul din Augustin, deoarece el pune în cauză percepția timpului: raționalizarea întrebării cu privire la timp s-ar putea să nu producă un răspuns satisfăcător, în vreme ce există acest alt tip de cunoaștere, obținut prin corp, un fel de filtru pentru timp. Cât timp am locuit acolo ca un client am fost complet dislocată și astfel am realizat că am început să percep timpul doar prin mijloace fizice, cum ar fi schimbările în lumina zilei: un fel de reflecție corporală asupra timpului. A fost prima dată când nu percepeam timpul în termeni de muncă – să termin asta, să încep cealaltă –, ci mă confruntam doar cu lumina și imensa tăcere a locului, care era de-a dreptul alienantă. Însă revenind la scris, el se dezvoltă pe două niveluri: nu e doar un mod de a angaja memoria, de a crea ceva lizibil, ci e totodată un mod de a crea un semn vizual. Scopul meu nu a fost să creez doar o poveste: sulul de hârtie scrisă înregistrează mașina ca un fel de partitură muzicală. De aceea există totodată o înregistrare audio a performance-ului. În timp ce scriam, pronunțam și cuvintele, ca o modalitate de a învăța alfabetul locului, asemenea copiilor când învață literele pronunțându-le.

➡ *Asta e interesant, și simt nevoia să mă reîntorc la Deleuze și Guattari. Printre mașinile capabile să desfacă închiderile, ei aminteau partiturile muzicale, algoritmi din logică ori algebră, arta sau limbajul fizicii teoretice. Într-un fel, toate acestea sînt diagrame ori hărți. Specificitatea lor rezidă în faptul că ele constituie șantieri de producție, scopul lor fiind nu de a reprezenta gândirea, ci de a o genera. Și cred că lucrarea ta devine un fel de hartă, de diagramă, de alfabet, ce funcționează după aceeași logică, întrucât ea nu reprezintă pur și simplu mașinăria masei. O transcende, devenind oarecum o mașină autonomă; își produce referenții, generîndu-și efectele și așteptările. Și cred că asta este valabil și pentru celelalte două lucrări ale tale, Navetiști și De la obraz la obraz, realizate în urma perioadei de timp petrecute în cartierul Tor Pig-*

And I think that this is true for your other two works, Commuters and Cheek to Cheek, which were realized following a residency in the Tor Pignattara neighbourhood. To the already known assemblage of workers-body-writing there is, nevertheless, a new instrument intervening, the typewriter. How did you get along with it?

➡ First of all, the typewriter functioned as a sort of protection. I was again privileged: I could distinguish myself from the others. On the other hand, it helped me escape from a progressive feeling of alienation that I felt during the performance. For eight hours a day, during seven days: I was a commuter, I was endlessly travelling from the Roma Termini station (the main train station in Rome) and a far away station in a neighbourhood, Tor Pignattara. I would get on and get off, again and again, travelling back and forth. I wanted to achieve a correspondence between the physical time spent in this train, and a continuous stream of writing. I gathered and combined thoughts in my mind with fragments of conversations that I heard in the train, words from the newspapers read by people next to me, parts of bodies coming and going, I was writing about people's postures, about faces, hands and smells, about my own sickness and my own loss of time, about the wait for the end of the working day, and about the conversations held with people interested in what I was doing there. I was also writing about what I was doing, reflections about the rules of a performance, about what a performer can or cannot do, about a public space reproduced in a closed space.

➡ *So again, I see writing operating as a compensatory remedy. It starts by registering what is around and then, as it were, sets the mind free.*

➡ You see, travelling backwards and forward, everyday, for the whole of your life can become a ritual. Rituals are indeed repetitions of past events. But I think that the typewriter introduced a difference, while initiating another ritual, my personal ritual. I would get in the train, open the bag, place the machine, write, roll the coil, release the slider, place the sheet, write, write, write, close the bag. The typewriter became the key operator, as I wanted to have a written outcome while I was doing the performance. I couldn't carry a printer with me and I couldn't do handwriting: typewriting is different than hand writing or computer writing because you cannot change anything of what you've written. It was the first time I was using a typewriter and I could afford the luxury of doing mistakes while typing. Since I was on a moving train, many imperfections added to those mistakes. I enjoyed working with these flaws, with these uncontrolled interruptions and imperfections: the ink would often run out, the machine would stop working all of the sudden, it would for example fall down because of the moves of the train, or even within the 45 pages that resulted, spaces in the writing which were dictated by the train speed or bends. And there was the noise of the machine, a sort of music that a machine does, and again the idea of a score came out. I was producing signs and a kind of music.

➡ *So let us reconstruct this image: among those 35,000 people travelling daily in this train, on their way to work, there is an artist with a typewriter, which seems to have landed there from a different century... This must have raised some eyebrows...*

➡ I used an Olivetti typewriter from 1978, a model used by journalists that were doing field work. For sure, it also has a certain aesthetic and historical load and I wanted to create with its help a shift – using something which is not from our time: otherwise I would be just a woman with a computer in the train. I wanted to distinguish myself in a subtle way from the others. I am very sympathetic with Jean-Luc Nancy's idea of the intruder. I saw myself as an intruder which breaks regular flows. In *L'Intrus* Nancy writes that "Since moral correctness assumes that one receives the stranger by effacing his strangeness at the threshold, it would thus never have us receive him. But the stranger insists and breaks in. This is what is not easy to receive, nor, perhaps, to conceive." So, on the one hand I wanted to experiment this condition of the commuter, that I call the palindrome condition. – A palindrome is a word or a verse that reads the

nattara. La asamblajul deja familiar, muncitori-corp-grafie, se adaugă însă un nou instrument, mașina de scris. Cum te-ai descurcat cu asta?

➡ În primul rînd, mașina de scris a funcționat ca un fel de protecție. Am fost din nou privilegiată: am putut să mă diferențiez de ceilalți. Pe de altă parte, m-a ajutat să scap de un sentiment progresiv de alienare resimțit pe durata performance-ului. Opt ore pe zi, timp de șapte zile: am fost un navetist, călătoream încontinuu de la stația Roma Termini (gara principală din Roma) la o stație îndepărtată într-un cartier, Tor Pignattara. Mă urcam și coboram, iar și iar, călătorind dus-întors. Am vrut să obțin o corespondență între timpul fizic petrecut în acest tren și un flux continuu al scrierii. Am strîns și am îmbinat gînduri în mintea mea cu fragmente de conversații auzite în tren, cuvinte din ziare citite de oamenii de lîngă mine, părți ale corpurilor venind și plecînd, scriam despre pozițiile oamenilor, despre chipuri, mîini și mirosuri, despre propria mea stare de greață și pierderea mea de timp, despre așteptarea sfîrșitului zilei de muncă și despre conversațiile purtate cu oamenii interesați de ceea ce făceam acolo. Scriam de asemenea despre ceea ce făceam, reflecții despre regulile unui performance, despre ce poate sau nu să facă un performer, despre un spațiu public reproduc într-un spațiu închis.

➡ Astfel, iarăși, văd scrierea operînd ca un remediu compensator. Începe prin a înregistra ce e în jur și apoi, ca să zic așa, dă frîu liber gîndirii.

➡ Vezi, călătorind înainte și-napoi, zi de zi, toată viața ta poate deveni un ritual. Ritualurile sînt într-adevăr repetiții ale evenimentelor trecute. Însă cred că mașina de scris a introdus o diferență, prin inițierea unui alt ritual, ritualul meu personal. Urcam în tren, deschideam geanta, așezam mașina, scriam, răsuceam rola, decuplam carul, așezam foaia de hîrtie, scriam, scriam, scriam, închideam geanta. Mașina de scris a devenit operatorul principal, întrucît am dorit să am un rezultat în scris în timp ce realizam performance-ul. Nu puteam transporta o imprimantă cu mine și nu puteam să scriu de mîină: dactilografia e diferită de caligrafie ori de scrierea la computer fiindcă nu poți schimba nimic din ceea ce ai scris. A fost prima dată cînd am utilizat o mașină de scris și mi-am putut permite luxul de a comite erori în timp ce băteam la mașină. Din moment ce mă aflu într-un tren în mișcare, multe imperfecțiuni s-au adăugat acestor greșeli. Mi-a făcut plăcere să lucrez cu aceste defecte, cu aceste întreruperi și imperfecțiuni incontrollabile: deseori cerneala se termina, brusc mașina nu mai funcționa, căzînd, de exemplu, datorită mișcărilor trenului ori, chiar în cuprinsul celor 45 de pagini ce au rezultat, spațiile în scriere au fost dictate de viteza și virajele trenului. Și mai era zgomotul mașinii, un fel de muzică pe care o mașină o produce, și din nou a apărut ideea unei partituri. Produceam semne și un fel de muzică.

➡ Hai să reconstituim imaginea asta: printre cei 35.000 de oameni călătorind zilnic în acest tren, în drumul lor către muncă, este un artist cu o mașină de scris, care pare să fi aterizat acolo dintr-un alt secol... Asta trebuie să fi stîmmit ceva nedumerire...

➡ Am folosit o mașină de scris Olivetti din 1978, un model folosit de jurnaliștii care făceau investigații de teren. Cu siguranță, asta are și o anumită încărcătură estetică și istorică și am vrut să creez cu ajutorul ei o deplasare – utilizînd ceva ce nu e din zilele noastre: în caz contrar, aș fi fost doar o femeie cu un computer în tren. Am vrut să mă diferențiez într-un mod subtil de ceilalți. Sînt extrem de sensibilă la ideea intrusului a lui Jean-Luc Nancy, m-am văzut ca un intrus ce întrerupe fluxurile regulate. În *L'Intrus* [Intrusul], Nancy scrie că „Din moment ce corectitudinea morală presupune că străinul e primit prin ștergerea stranietății sale odată cu trecerea pragului, ea nu ne-ar îngădui astfel niciodată să îl primim. Însă străinul insistă și intră orice ar fi. Asta este ceea ce nu e ușor de acceptat și, probabil, nici de conceput”. Prin urmare, pe de-o parte am vrut să experimentez această condiție a navetistului, pe care o numesc condiția palindromului. – Un palindrom este un cuvînt ori un vers ce se citește la fel într-o direcție și în cealaltă. – Aș spune că multiplicam



La Pendolare [The Commuter], 2010, typescript p. 11/45, credit: the artist

same backward or forward – I would say I was multiplying palindromes, several palindromes a day for a whole week, which means going from A to B and from B to A, but neither A nor B, nor the path between them being really important. I was not able to count how many times I went back and forward. I totally lost the perception of the time I spent in there. On the other hand, I was intruding, breaking the palindrome, I was breaking in, and I was testing people's reception.

➡ *Your works seem to take pleasure from this translation of time through the means of your own body. And you seem to enjoy pushing the experiment to the limit.*

➡ Before doing this performance I was reading sociological literature concerning the condition of the commuters, and some sociologists are describing this as a schizophrenic condition. I don't know if this was because I read this literature before, but I felt this strongly, not necessary schizophrenia, but a strong feeling of displacement between A and B. B, which is work, is the place which you don't necessarily desire, but A, which is home, becomes also a place that you don't desire. This is valid especially for the foreign women I encountered in the train: hearing them made me understand that their work presupposed taking care of old people, which is always difficult. I spotted signs of absence on people's faces, they were seeing people and objects in the train but really not seeing them, and some of them were so alienated that they just looked at me and were totally not interested. Since the first day I was just looking all around to learn what was going on, and observed that I, myself, was starting to lose interest, just like them: and so, for me, the physical travel became rather something like a mental travel.

➡ *What kind of reactions did you encounter?*

➡ Most of those who got in contact with me remained quite indifferent after looking puzzled at me, for a while. But then, again, many were annoyed by the noises I was making. There was even a woman that started to scream at me because she didn't want to hear the

palindromuri, mai multe palindromuri pe zi timp de o săptămână întreagă, ceea ce înseamnă să mergi de la A la B și de la B la A, dar ca nici A și nici B, și nici drumul dintre ele să nu fie cu adevărat importante. Nu am fost în stare să număr de câte ori m-am dus și am venit pe traseul acela. Am pierdut complet percepția timpului pe care l-am petrecut acolo. Pe de altă parte, eram un intrus, forțându-mi intrarea în palindrom, îmi forțam intrarea și testam modul de receptare al oamenilor.

▣ *Lucrările tale par să se bucure de această traducere a timpului prin intermediul propriului tău corp. Și pare că îți face plăcere să duci experimentul la limită.*

▣ Înainte de a efectua acest performance, citisem lucrări de sociologie privind condiția navetiștilor, și unii sociologi descriu asta ca fiind o condiție schizofrenică. Nu știu dacă a fost datorită acestor lecturi anterioare, însă am simțit-o intens, nu neapărat în termeni de schizofrenie, însă ca un sentiment puternic de dislocare între A și B. B, care e muncă, e locul pe care nu îl dorești neapărat, dar A, care este acasă, devine de asemenea un loc pe care nu ți-l dorești. Acest lucru e valabil mai ales în cazul femeilor venite din alte țări pe care le-am întâlnit în tren: ascultând ce vorbeau, mi-am dat seama că munca lor presupunea îngrijirea vîrstnicilor, care e mereu dificilă. Am identificat semne ale absenței pe chipurile oamenilor, ei vedeau oameni și obiecte în tren, dar nu le vedeau cu adevărat, iar unii dintre ei erau atît de alienați, încît se uitau pur și simplu la mine și erau complet dezinteresați. Încă din prima zi, doar privind în jur pentru a înțelege ce se petrece, am observat că pînă și eu începem să-mi pierd interesul, la fel ca ei: și astfel, pentru mine, călătoria fizică a devenit mai curînd ceva precum o călătorie mentală.

▣ *Ce fel de reacții ai întâlnit?*

▣ Majoritatea celor care au intrat în contact cu mine au rămas destul de indiferenți după ce mă priviseră contrariați o vreme. Alții însă, destul de mulți, erau iritați de zgomotele pe care le făceam. A fost chiar și o femeie care a început să strige la mine fiindcă nu voia să audă zgomotul mașinii. M-a întrebant: „De ce nu ai un birou? De ce stai aici?” O altă femeie mi-a cerut să înmînez aspirine tuturor pasagerilor și am fost, totodată, acuzată de lipsă de respect față de oameni. Însă au fost și oameni care mi-au vorbit despre cum au folosit ei mașini de scris în trecut. Cum era prima dată că foloseam o mașină de scris, un bărbat m-a sfătuit cum să o utilizez într-un mod adecvat. Făceam așa de mult zgomot fiindcă nu o utilizam corect, și el mi-a arătat cum să fac mai puțin zgomot. Cu toate acestea, tactica mea a fost să nu abordez pe nimeni. Dacă cineva se hotăra să mă abordeze, răspundeam. Am încercat și sentimente de jenă. Ceea ce scriam era un fel de jurnal, care e privat. Însă cum mă foloseam de o mașină de scris, scrisul meu a devenit public, iar oamenii puteau să-l citească în timp ce îl dactilografiam. Și uneori scriam despre ei: documentul devenea un fel de oglindă pentru noi.

▣ *Nancy scrie că dacă intrusul este ținut la o oarecare distanță, pe un fel de prag, datorită convențiilor sociale ori pur și simplu datorită corectitudinii politice, prezența sa acolo accelerează, cu toate acestea, o insistență de a fi luat în considerare. De la obraz la obraz nu e doar prezența, este și asumarea conștientă a acestei insistențe.*

▣ *De la obraz la obraz a luat naștere din sentimentul de înstrăinare pe care l-am resimțit în tren, de aceea am decis să privesc în ochii oamenilor și să încerc o oarecare apropiere. Să le ating obrazii cu obrazul meu. Am început să studiez obrații navetiștilor, examinîndu-le liniile, pielea, imaginîndu-mi posibilitatea de a-i aborda, imaginînd amestecul de plăcere și frică din timpul actului.*

▣ *De la obraz la obraz operează asupra acestui spațiu privat artificial pe care și-l creează oamenii în tren. Oamenii reușesc mereu să construiască un spațiu unde se simt în siguranță. Însă în acest caz, le invadezi zona de siguranță și nu mai rămîne nimic care să-i protejeze pe pasageri, la fel cum nu există protecție nici pentru tine, fiindcă nu poți anticipa reacțiile.*



La Macchina che Produce il Tempo [Machine That Produces Time], 2010, frame video, credit: the artist

noise of the machine. She asked me “Why don’t you have an office? Why are you staying here?” Another woman asked me to hand in aspirins to all the passengers, and I was also accused of showing disrespect to people. But there were also people telling me about how they used typewriters in the past. Because this was the first time I was using a typewriter, a man suggested to me how to use it in a proper way. I was doing so much noise because I was not using it properly, and he showed me how to make less noise. However, my policy was not to approach anyone. If someone decided to approach me, I answered. I also experienced embarrassment. What I was writing was a sort of diary, which is private. But because I was using a typewriter my writing became public, and people could read it as I was typing it. And sometimes I was writing about them: the paper became a sort of mirror for us.

▣ *Nancy writes that if the intruder is placed at some distance, on some sort of threshold, because of social conventions or simply because of political correctness, his presence there speeds up, nevertheless, an insistence to be taken into account. Cheek to Cheek is not simply presence, it is the conscious taking over of this insistence.*

▣ *Cheek to Cheek was born out of the feeling of estrangement that I felt in the train, that’s why I decided to look in the eyes of people and to try a sort of appropriation. To touch their cheeks with my cheek. I started to study the commuter’s cheeks, examining their curves, their skin, imagining the possibility of approaching them, imagining the mixture of pleasure and fear while doing the action.*

▣ *Cheek to Cheek operates upon this artificial private space that people create in the train. People always manage to construct a space where they feel safe. But in this case, you invade their circle of safety and there would be nothing protecting passengers, just like there would be nothing protecting you either, because you cannot calculate reactions.*

▣ *In this kind of train, the private space is always invaded. There is always a sort of contact, as you can always feel the body of somebody*

⇒ În acest gen de tren, spațiul privat e mereu invadat. Există întotdeauna un fel de contact, câtă vreme poți simți mereu corpul altcuiva – genunchii, mâinile etc. Dar oamenii se prefac că nu o simt. Am vrut să o fac intenționat. Dacă în tren ești supus contactului involuntar, am vrut să văd ce se petrece în momentul în care contactul e voluntar. Îmi fixam privirea asupra unui navetist, preț de cinci-șapte minute, stabilind astfel un prim contact, după care realizam o comunicare la un nivel foarte elementar, punându-mi obrazul pe obrazul ei sau al lui. Uneori apropierea mea era respinsă, în unele cazuri era acceptată în mod pasiv, în altele reacția de spaimă era puternică și neașteptată. A trebuit să mă concentrez foarte tare pentru a-mi depăși propriile anxietăți în stabilirea unui contact cu trupul unei alte persoane. Trebuie să îți închipui că asta a fost foarte greu și pentru mine, căci eu însămi eram nesigură pe mine, mă luptam cu mine însămi, întrebându-mă ce se va mai întâmpla. Însă cred că, în calitate de străin, ca intrus, aceasta a fost doar o încercare de a încălca pragul, de a depăși spațiul periferic unde, într-un mod „corect politic”, așa cum spune Nancy, aș fi fost pusă de oameni.

⇒ *Ochii sînt...*

⇒ Ferestre? Cred că acolo unde este o problemă, există ceva interesant de întreținut. La început am încercat să ating obrazul cuiva fără a stabili un contact vizual îndelungat, dar mai apoi am înțeles că acest contact primar era ceea ce mă făcea să înțeleg dacă pot aborda pe cineva. Așadar, a privi pe cineva în ochi era un mod de a înțelege dacă o acțiune poate fi continuată. Însă eram totodată conștientă că în acel tren puteai întâlni oameni provenind din culturi diferite ale lumii, pentru care acest fel de contact ar fi de neînchipuit. În consecință, am fost foarte precaută. Am avut chiar o dispută intensă în cadrul unui colocviu, la sfîrșitul stagiului în rezidență, cu artiștii invitați și cu Cesare Pietroiusti; și am discutat tocmai despre chestiunile privitoare la actul performativ în spațiul public, despre etica performării printre oameni etc. Însă asta a fost în aceeași măsură și o provocare a convențiilor sociale, și o provocare pentru mine însămi. Acest proiect a fost propriu situației în care mă aflam și cu siguranță nu l-aș mai repeta într-un alt context. *De la obraz la obraz* închide ciclul *Navetiști* și nu funcționează scos din context.

else – the knees, the hands, etc. But people pretend that they don't feel it. I wanted to do it on purpose. If in the train one submits to involuntary contact, I wanted to see what happens when the contact is voluntary. I fixed my gaze on some commuter, for five-seven minutes, thus establishing a first contact, and then achieve a very basic level of communication, by putting my cheek on her or his cheek. Sometimes my approach was rejected, in some cases it was passively accepted, in some cases the scared reaction was strong and unexpected. I had to reach a high level of concentration to overcome my own anxieties in getting in contact with the body of another unknown person. You have to imagine that this was very hard for me as well, as I was always in self-doubt, I was struggling with myself, asking what would come next. But I think that, as a foreigner, as an intruder, this was just a gesture of breaking the threshold, of breaking the peripheric space where I would, in a politically correct manner as Nancy says, be put by people.

⇒ *Eyes are...*

⇒ *Windows?* I think that where there is a problem, there is something interesting to foster. At the beginning I tried to touch somebody's cheek without establishing an eye contact for a long time, but then I understood that it was this basic contact that made me understand whether I could approach somebody. So looking in somebody's eyes was a way of understanding if an action could be carried further. But I was also aware that in that train you could meet people coming from different cultures of the world, for which this sort of contact would be unimaginable. I was very prudent, as it were. We actually had a strong debate at a talk, at the end of the residency, with the invited artists and Cesare Pietroiusti; and we discussed exactly about issues regarding performing in the public space, about the ethics of performing amongst people, etc. But this was equally a challenge of the conventions of society and a challenge for myself. This project was specific to the situation I was in and I am sure I wouldn't repeat it in a different context. *Cheek to Cheek* closes the circle of *Commuters* and it doesn't function outside its context.

Traducere de Anca Bumb