



PORTRET AUTOPORTRET SELFIE

**GOETHE
INSTITUT**

Sprache. Kultur. Deutschland.

01 - 25.09.2022

R9

Rezidența9
str. I.L. Caragiale 32



GRUPUL SOCIETĂȚI GENERALE



Dr. Joachim Umlauf
Director Goethe-Institut

În 2021, am invitat-o pe Roxana Trestioreanu sa realizăm împreună un proiect despre fenomenul psiho-socio-cultural numit „selfie”. Pe măsură ce am înaintat în discuții pe marginea acestui subiect, ne-am dat seama că, de fapt, rădăcinile a ceea ce noi numim, astăzi, „selfie” sunt mult mai adânci și merită o abordare complexă și exhaustivă. Astfel, s-a născut expoziția **PORTRET / AUTOPORTRET / SELFIE** pe care avem ocazia să o vizităm la Rezidența9, în perioada 1-25 septembrie 2022.

Veți observa că această temă generoasă oferă direcții solide de urmărit și tocmai de aceea aduce împreună o serie de specialiști din Germania și România care ne vor surprinde prin unghiul de vedere abordat în cercetările lor: artiști vizuali, scriitori, sociologi, regizori, poeți, compozitori ne vor deconspira gândurile ce se ascund în spatele unei imagini vizuale/sonore/ sau al unui text, acestea fiind dedicate unui portret sau autoportret. Expoziția este centrată pe latura artistică, dar ziarul ce o însoțește conține și texte care iau în considerare aspectul etic legat de aplicațiile digitale realizate pentru identificarea și accesarea de date personale, masca – în calitate de emblemă a expoziției - atrăgându-ne atenția, în anonimitatea ei, asupra importanței personalizării figurii.

Expoziția și textele incluse în ziar propun un traseu sinuos, regăsim un număr mare de subiecte: includerea portretului artistului în lucrare ca mărturie a existenței sale, relaționarea figurii umane cu canonul de frumusețe, gânduri legate de viața cotidiană a artistului dar conturând și o epocă, precum și relaționarea unor portrete din istoria artei cu cea a unor fețe contemporane, elemente esențiale pentru înțelegerea rolului portretului de-a lungul istoriei artei, aplicabil și în cazul selfie-ului.

Le mulțumesc Roxanei Trestioreanu pentru rafinamentul cu care își construiește de fiecare dată discursul curatorial, tuturor artiștilor și specialiștilor implicați în expoziție, Suzanei Dan (Rezidența9) și kolegei mele Oana Lapadatu.

PORTRET AUTOPORTRET SELFIE

Roxana Trestioreanu

Când am început să schițez forma expoziției **Portret / Autoportret / Selfie** m-am gândit la filmul lui Krzysztof Zanussi*, la alternanța evenimentelor vieții unui tânăr fizician cu prezentări de tip documentar. Pe de altă parte, complexitatea cuvântului Portret, definiție preluată din Dicționarul Explicativ al Limbii Române, m-a ajutat să decid structura fațetată.

Portret poate desemna imaginea unei persoane realizată într-o tehnică artistică; un procedeu de reconstituire / identificare a unei persoane (utilizat în criminalistică); prezentarea într-un text literar a aspectului fizic, moral al unui personaj; prezentarea unei perioade, a unei societăți.

În expoziție o multiplicitate de fațete construite din sunet, fotografie, desen, pictură, film, sculptură, instalații multimediale și texte, prezintă portretul copilăriei, imaginea creatorului ce se include în operă, grandoarea și absurditatea unei epoci, portretul artistului-protestatar, portretul unor necunoscuți, portretul societății în care trăim *cea a supravegherii*, portretele sonore dedicate unor sculpturi, sau alăturarea portretelor unor femei de opere realizate de femei artist. Expoziția este completată de proiecția filmelor „Autobiografia lui Ceaușescu” și „Ouăle lui Tarzan” în prezența autorilor.

Evenimentul reunește artiști vizuali, scriitori, sociologi, regizori de film, muzicologi, compozitori, artiști multimedia.

Magda Cârneci, Maia Ciobanu, Valentina Sandu Dediu, Darie Dup, Mircea Florian, Laura Grünberg, Karen Kipphoff, Simona Popescu, Marilena Preda Sânc, Alexandru Solomon, Simona Vilău, Andrei Ujică

Textele **Simonei Popescu**, „(Auto)portrete” exuviale, , selectate din scrieri realizate în ani diverși, ne recompun ca într-un puzzle figura autoarei, filmul realizat în colaborare cu Iulia Șut întregeste, fără să copieze narativ, vocea, timbrul sonor al scriitoarei citindu-și textul.

Imaginea scriitorului interesat de a-și trasa portretul prin cuvinte este completată de poemul Autoportret al **Magdei Cârneci**.

Alături de text prin foto-portrete în expoziție este prezentată și altă fațetă a Magdei Cârneci cea de generator de proiecte vizuale conceptuale pentru a căror realizare fotografică a colaborat cu Aurora Király. Foto-portretele Magdei Cârneci din seria ”Mitul Național și EU” și portretele a 21 de femei din proiectul „Egal la Egal. Artă și feminism în România actuală”, investighează relația dintre opera de artă și felul în care rezonază la temă, o înțelege o persoană din secolul 21.

Strategiile de supraviețuire vizând atât canonul frumuseții corporale feminine cât și dorința obținerii unui status social sunt puse în discuție de instalația „Daily Diva” a artistei **Marilena Preda Sânc**.

În „Scara” **Karen Kipphoff** își deconstruiește corpul, detalii printate pe porțelan ne induc ideea de *Memento mori*, ne



sugerează distrugerea și transformările succesive ale celulelor corpului fiecăruia dintre noi.

Jurnalul vizual al **Simonei Vilău**, strâns legat de textul statementului-scrisoare „Pentru Tine”, ne introduc în intimitatea artistei.

Maia Ciobanu impresionată de trei portrete – Muza adormită, Himeră și Cumințenia pământului, lucrările lui Constantin Brâncuși le portretează în „Trei sculpturi pentru cvartet de coarde”, ne relevă relația dintre creație vizuală / cea muzicală, lucrarea este însoțită de textul „Manifestul elitist”, ce prezintă gândurile compozitoarei legate de elită, experiment, postmodernism etc Obiectele viu colorate și ironice – autoportrete sculpturi ale lui **Darie Dup** sunt imagini ale artistului destinate eternității.

În „Rama unui dublu portret”, instalație multimedială, **Mircea Florian** ne oferă un portret de familie – al său și al fiului. Artistul explorează vizual și sonor o conversație, contextul – Londra 2005, spațiul pe care îl populează cu alte portrete, memoria. Prin textul expus „Arhiva de Imagini Interioare” **Andrei Ujică** ne schițează portretul copilăriei anilor 60, în care unii dintre noi ne regăsim.

Proiecția filmului „Autobiografia lui Ceaușescu”, ce face parte din trilogia dedicată căderii regimului comunist** prezintă contextul ce a permis și încurajat politica aberantă a cuplului Ceaușescu. Legat de *Epoca de Aur* și politica culturală a respectivilor ani **Valentina Sandu Dediu** ne oferă portretul artistului contestatar, alegându-i pentru studiu pe compozitorii Aurel Stroe și Anatol Vieru.

„Călătorii Reciclate”, regia **Alexandru Solomon**, este un documentar-eseu reflectare asupra claustrării și evadării printr-o călătorie imaginară. Realizat în perioada Pandemiei regizorul își caută sursele de inspirație navigând și selectând secvențe, cadre din filmări mai vechi ale sale dar și ale altor regizori, influențat fiind de eseul lui Xavier de Maistre***.

Filmul „Ouăle lui Tarzan”, regia Alexandru Solomon, prezintă dublul portret al unor utopii – ideologică și științifică – un institut de cercetare, apărut și dezvoltat în comunism, în care experimentele realizate pe maimuțe ar duce la prelungirea vieții și virilității.

Textul **Laurei Grünberg** întregeste definiția portretului prin textele asupra corpului uman și asupra societății supravegherii. Tema Selfie o regăsim în textele Simonei Popescu și Laurei Grünberg și imaginea realizată de Andrei Ujică în 2022.

*Krzysztof Zanussi - *Illuminare* (1973)

** „Videogramele unei Revoluții” (1992) regia Harun Farocki și Andrei Ujică, „Out of Present” (1995) regia Andrei Ujică, „Autobiografia lui Ceaușescu” (2010) regia Andrei Ujică

*** Xavier de Maistre „Călătorie în jurul camerei mele” (1825)

RĂTĂCIND PRIN MITUL NAȚIONAL

Magda Cârneci



Am petrecut zile bune prin sălile Muzeului Național de Artă în perioada când această expoziție importantă a avut loc. Impunătoare, amplă, aulică - expoziția mă impresiona și în același timp îmi crea un anumit disconfort, o anumită rețineră. Știam că asemenea etalări somptuoase de "iconuri vizuale" ale identității naționale sunt necesare periodic - pentru a (re)împrospăta memoria noastră vizuală care se fanează și se primenește cu fiecare nouă generație, pentru a repeta și întări reperele cunoscute și acceptate ale „imagnarului colectiv” care ne integrează și ne conferă o anumită unitate identitară. Și totuși...

Mă plimbam prin sălile de marmură ale muzeului, observam etalarea clasică a sutelor de picturi, sculpturi, gravuri și obiecte decorative, ordonate după marile momente ale trecutului modern al României. Mă gândeam că aceste șiruri de picturi și sculpturi fuseseră la fel selectate și similar etalate de-a lungul a vreo o sută de ani. Vedeam desigur lucrări de Aman, Grigorescu și Andreescu, de Octav Băncilă și Olga Greceanu, de Luchian și Paciurea, de Camil Ressu și familia Storck și de atâția și atâția alții. Constituiau deja împreună un discurs vizual lung și ornamentat, un discurs autoritar și puternic, alcătuit din imagini frumoase și obiecte de preț, despre ceea ce ar fi - ar trebui să fie - identitatea românească modernă, modelată prin ochii artiștilor. O identitate construită de revoluționari și istorici, de literați și ideologi, de plasticieni și muzeografi, și condensată în aceste simboluri bidimensionale și tridimensionale expuse în expoziție, cu prezența lor incontestabilă, cu aparența lor definitivă, ireductibilă.

Trecând prin fața lor, recunoscându-le, încântându-mă de ele și ca scriitor și ca istoric de artă și ca activist cultural, deci ca unul dintre miile de intelectuali care au forjat de-a lungul timpului, într-un fel sau altul, acest discurs național, îmi puneam totuși întrebări. Mă întrebam dacă astăzi, acum, în acest moment al istoriei, are rost o repetare identitară aproape identică cu cea veche de peste un secol. Care i-ar fi scopul? Este ea necesară, utilă? Cum se leagă ea de situația culturală și politică actuală? Mă întrebam dacă a expune, într-un mod tradițional, compoziții majestuoase care ne-au marcat mentalul încă din școala primară nu constituie o postură culturală anacronică, depășită, după atâtea puneri în cauză, intelectuale și politice, din ultimele decenii. Unde e elementul critic, problematizant, unde e distanța față de simboluri culturale care astăzi rezonază inevitabil în noi în mod diferit, în noul context politic deschis spre europenism și globalizare? Și care e locul meu de femeie în această lungă serie de bărbați importanți și eroici?

Mă întrebam dacă în locul viziunii esențialiste și cumva mitologice asupra identității noastre naționale, atât de bine implantată și încastrată în spiritele noastre actuale, nu se putea pune în joc o

viziune mai proaspătă, mai nuanțată, mai suplă. O deconstrucție și o restructurare a imaginarii noastre colective, fără teama de pericolul fictiv, închipuit, al pierderii identității naționale. Viziunea asta mai dezinvoltă și suplă ar rezona de altfel mai bine, mai decomplexat și mai armonios, cu ce se petrece în restul țărilor lumii, la fel de preocupate ca și noi să-și păstreze constant și în același timp să-și deschidă, să-și lărgască flexibil identitatea. Ar rezona mai bine și cu ceea ce s-a întâmplat în artele vizuale internaționale ale ultimelor decenii, care, de la feminism la postmodernism și după, au problematizat, au reconstruit și au complexificat ideea însăși de identitate. Trăim actualmente în epoca identităților multiple, fragmentare, adaptative, și poate că iconografia identitară care ne locuiește mentalul individual și colectiv ar trebui și ea adaptată, îmbogățită, complexificată. Ar trebui declinată la mai multe genuri, la mai multe persoane, la mai multe tipuri de influențe.

În fața picturilor și sculpturilor arhicunoscute, iconice, din interiorul marelui Mit Național de la Muzeul Național de Artă, am înțeles că eu nu pot propune decât propria mea identitate, mărunțică, fragmentată și deschisă spre spiritul lumii, dar care să intre în dialog, în contrast, și mai ales în joc, într-un joc tandru-ironic, cu marea Identitate. Și pentru mine există acum o cale privilegiată: Mitul Național feminizat.

¹Mitul Național. Contribuția artelor la definirea identității românești (1830-1930), Muzeul Național de Artă al României, București, 14 septembrie 2012 - 31 martie 2013.

²Revoluția de la 1848, Unirea Principatelor de la 1859, Proclamarea lui Carol I ca domnitor al României în 1866, Războiul de independență din 1877, Încoronarea regelui Carol I în 1881 și crearea unui stil național, Sinteza tradiționalistă de la 1930.

³Știu, expoziția aceasta a adus în fața publicului un element nou, iconografia legată de casa regală românească, ce nu a putut fi expusă decât parțial în timpul regimului comunist.





După Revoluția din decembrie 1989 ea s-a implicat activ în viața politică și culturală din România. A făcut un doctorat în istoria artei la Paris în 1997. Ca activist cultural, ea a fost președintă a GDS și a PEN România și este o membră a Parlamentului Cultural European (ECP). A publicat multe cărți de poezie, eseu, proză și istoria artei. Poemele ei au fost traduse în numeroase limbi și au apărut în multe antologii. Are volume de poezie traduse în franceză, olandeză, spaniolă, iar în engleză i-au apărut două volume (Chaosmos, 2006, și A Deafening Silence, 2017). Romanul ei feminist FEM a fost nominalizat la diverse premii în România, a fost tradus în franceză în 2018 și în engleza americană în 2021, iar în 2022 a fost finalist la PEN America Translation Award.

Mulțumesc plasticienei Aurora Király pentru realizarea acestor fotografii.

Mulțumesc Muzeului Național de Artă al României pentru permisiunea de a mă fotografia în cadrul expoziției "Mitul Național", 2012-2013.

DIVA

Marilena Preda Sânc

DIVA este femeia fără vârstă, femeia comună. Ea consideră ritualul cosmetizării propriei imagini o practică firească pe care o include în mecanismul aglomerat al existenței zilnice. Acțiuni utile și inutile tatuează epiderma ființei noastre imersată în centrifuga citadinului. Ne căutăm identitatea. Tânjim după momentul de pauză.

Lucrarea media *DIVA* conține un slogan THE MOST I LIKE IS DOING NOTHING care într-o notă austeră / ironică exprimă dorința de pauză. Tânjim după un moment de liniște.

Imagini din RITUALUL COSMETIZĂRII și un mini TV alăturat textului concept completează lucrarea. Un mini DV cu ecran sau un Mini screen prezintă în loop o mișcare repetitivă de gimnastică care sugerează travaliul, rutina, up and down-ul nostru zilnic.

Paradoxul rezultă din intenția de a te opri, explicit pronunțată în slogan, și imposibilitatea ce rezultă din abundența stori-urile existențiale copleșitoare în interacțiunea lor imprezvizibilă.



Marilena Preda Sânc, artist vizual, profesor Universitatea Națională de Arte din București, este o artistă interdisciplinară care realizează lucrări de pictură, desen, obiect, intervenție pe fotografie, cărți de artist, Body Art, Eco Art, instalație, performance, video. Din 1980 lucrările sale au fost prezentate internațional în muzee, la conferințe, simpozioane, în galerii naționale și internaționale, în media și târguri de artă.

Lucrările, integrează forme de artă tradițională și noi media, investighează și vizualizează corpul/mentalul/sufletul/comportamentele umane în relație cu natura, spațiul social / politic / reprezentational. Arta sa explorează problematicile feministe de gen /bătrânețe/femeia ca leader în cheie eco-feministă. Este autoarea unor scrieri de specialitate centrate pe Arta în Spațiul Public, Noile Media Feminism și Eco Art. www.preda-sanc.ro



Marilena Preda Sânc, *DAILY DIVA* - instalație media, 2008, dimensiune variabilă

ARHIVA DE IMAGINI INTERIOARE

Andrei Ujică

„I read, much of the night, and go south in the winter.”
(T. S. Eliot, *The Waste Land*)

„Have you seen your mother, baby, standing in the shadow?”
(The Rolling Stones)

Ce este de fapt o amintire? Proust spune că „Timpul de care dispunem în fiecare zi este elastic; pasiunile pe care le încercăm îl dilată; acelea pe care le inspirăm îl îngustează, și obișnuința îl umple”.

Iar T. S. Eliot ne arată, chiar de la începutul „Tărîmului pustiit”, cum funcționează rememorarea:

"April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain."
„Aprilie este luna cea mai nemiloasă, stîrnind
Liliacul dintr-un pămînt mort, amestecînd



Aducerile aminte și dorințele, trezind
La viață rădăcinile amorțite în ploi primăvăratice.”
(Traducere de Mircea Ivănescu)

Asta se întîmplă în literatură, acolo unde haloul lingvistic adaugă arhivei noastre de imagini interioare miros, gust și adîncime spațială, dîndu-le o realitate virtuală. Adevărul este că amintirile sînt doar o colecție de material filmat brut - niște dailies, cum li se spune -, pe care le tot asamblăm, construindu-ne biografia subiectivă, cît trăim. Viața e un film de montaj.

Andrei Ujică (13 noiembrie 1951, Timișoara) și-a început cariera literară cu proză scurtă (*Isabela, prietena fluturilor*; 1972). În 1981 a emigrat în Germania, unde interesul său a glisat spre cinema, consacrandu-se pe scena internațională ca un regizor important, cu o abordare unică în explorarea istoriei recente. Printre filmele sale se numără: *Videograme* dintr-o revoluție (împreună cu Harun Farocki, 1992), *Out of the Present* (1995), *Autobiografia lui Nicolae Ceușescu* (2010). Din 2017 s-a întors în România. Are în lucru un film despre The Beatles și un volum de memorii.

Karen Kipphoff

Karen Kipphoff este artist vizual, trăiește și lucrează în Norvegia. Lucrările sale au fost expuse internațional în galerii și muzee începând cu 1990. Din 1984 a colaborat cu teatre precum Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin. Karen Kipphoff a studiat la Hochschule der Künste, Berlin. Între 1999-2011 a fost cadru didactic la academia Kunsthøgskolen i Bergen predând arte vizuale, din 2012 este profesor de scenografie la Norwegian Theatre Academy din Fredrikstad, Norvegia, unde a coordonat între 2016-2020 proiectul de cercetare: *Blind Spot: Staring down the void*.

Proiectul s-a ocupat de „punctul mort / inoperant” în arte la propriu - și ca metaforă. Proiectul a fost prezentat la Meteor Festival, Bergen, expus la Muzeul Științei și Tehnologiei din Oslo în 2019, iar un text cu același titlu au făcut parte din *Performance Research Books 2020*, în colaborare cu Ric Allsopp.



Scară / Ladder, instalație, dimensiuni variabile, fotoprint pe porțelan

„(AUTO)PORTRETE” EXUVIALE

Simona Popescu

Autoportretul

1992)

Colecționez exuvii. O dată la șapte ani celulele tale se schimbă, la fiecare șapte ani se termină cu tine, ești retezat. Din nou la început. Într-un corp altul-același. Doar creierul, general bătrîn dînd comenzi unor trupe recente, creierul vechi, fidel recunoaște, te recunoaște. Creierul înfometat, mistuind, hăpăind, înghițind de toate în centrifuga lui devoratoare. Un creier care-a iubit - se pare - corpurile vechi, o dată ce-și amintește atîtea despre ele. Un creier fără nostalgii, căci nu-i nimic pierdut (o știe el prea bine). [...] Din ce în ce mai clar sentimentul că nu ești singură.

Că reprezinți o micuță comunitate feminină alcătuită din copiii care ai fost, un fel de fete-băieți, din cîteva fete, cîteva tinere în așteptarea unei doamne, obsedate toate de norocul sau nenorocul pe care o să-l aibă cu o bătrînă distinsă (?), decentă sau cu o vecchia împăiată și rigidă sau cu o bătrînă idioată sau poate

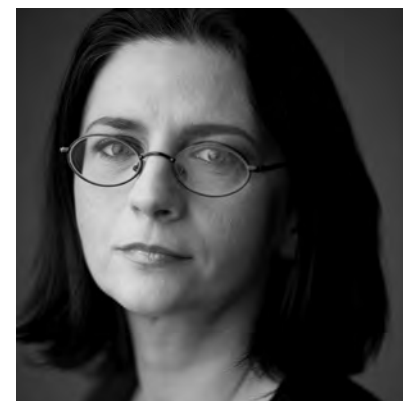
fără ele. Ai sub ordinea ta 27 de ființe nelămurite, semipierdute, pseudotrecute. Strîngi documente ca să ai dovezi concrete ale avatarurilor prin care ai trecut. Existența lor materială a lăsat amprente fantomatice. Le port în piele nevăzute, așa cum alții își poartă tatuajul-talisman.

P.S. 2022. . Ai în subordinea ta 57 de ființe. Sînt acolo! (Aici). Contribuie!

Portretul făcut de alții

(2004)

Cînd mai vine cîte un fotograf profesionist, trimis de vreo revistă, vreun înregistrator „îngheți” în fața lui. Înaintea ta, un străin se uită la tine și declanșează blitz-ul. Stai și aștepți pînă găsește unghiul potrivit și nu mai e nimic de-al tău în tine. Te-ai golit. Îți



simți fața ca pe o suprafață în spatele căreia te ascunzi.
„Imaginea” mea de pe sticla televizorului, vocea mea de pe banda de casetofon, unele fotografii conțin în ele un fel de frică, toată acea încâlceală albastră care-ți face mâinile reci-reci, vocea sobră și fața severă. Un fel de auto-mutilare. Efigie-vorbitoare. Doar privirea-prietenă, doar urechea-prietenă (pentru că știu destul de mult despre tine, din viața ta, din cărțile tale) te-ajută să te redobândești pe tine. Doar ele șterg... „violența” imaginii tale. “

Portretele – o încercare de recapitulare

(2007)

Am, ca tot omul, niște fotografii. Nu le expun prin casă. Sînt într-o cutie. Nu le port cu mine și nu le arăt nimănui. [...] O singură dată le-am scos pe toate și am ales dintre ele pentru coperta unei antologii de poezie. Era o carte recapitulativă – de fapt, mai mult decît o simplă culegere de texte de la diferite vîrste –, o carte unitară care avea în miezul ei tema centrală a literaturii mele: identitatea (cu tot ceea ce se leagă de ea). Adunam, așadar, poeziile mele de la 17 la 33 de ani ca într-o matrioșcă textuală despre matrioșka multiplă care eram (care sînt). De aceea, dacă tot era vorba în carte despre simone, mici și mari, copii, fetițe, adolescente, femei tinere, iubită și mamă, prietenă și scriitoare și alte „enitități” simonești, mi s-a părut cum nu se poate mai potrivit să pun pe copertă 33 de imagini cu simone, de mărimea unor timbre. Coperta devenea, astfel, și ea, o metaforă a identității mele – unitare (una!) și multiple –, a literaturii mele – unitare (una!) și multiple.

Selfie-uri în minte

(2016)

Nu știu alții cum sînt, dar mie întotdeauna mi-a fost frică de aparatul de fotografiat.

În copilărie, cînd am fost prima dată la cabinetul foto cel întunecat din oraș, îmbrăcată ca de duminică, să fac poză nu mai știu pentru ce, m-am simțit „ca la doctor”, amestecat cu „ca la școală”.

Ca la examen și la examinare (corporală) deodată. Mi s-a spus acolo, din întunericul Atelierului (pe mine fiind fixată o meduză rece de lumină de la o lampă) măcar să încerc să zîmbesc („hai, fetițo, hai, zîmbește și tu puțin!”).

În toate fotografiile pe care mi le-au făcut alții de-a lungul timpului sînt mai degrabă altcineva decît eu însămi. Chiar în cele în care „am ieșit bine”, nu despre asta e vorba. Cînd era fetița mea mică, îi dădeam să se uite la albume de fotografii. Nu știa decît cîteva cuvinte. Și, la un moment dat, văzînd cîteva fotografii de-ale mele la rînd, am auzit-o spunînd și arătînd cu degețelul: „Mama, mama, mama, tanti, tanti, mama, tanti, mama, mama!”.

Spunea „tanti”, deși eram tot eu acolo. Nu mă recunoștea.

Cam așa simt și eu. Că în unele sînt Simona, dar în altele sînt altcineva.

Mă panichez și azi cînd văd că apare cîte un fotograf (la întîlniri publice, de pildă). Nu știe, de cele mai multe ori, nimic despre mine. Urmărește doar... „expresivitatea”! Numai cînd îl aud pe cîte unul că mi-a făcut niște poze „expresive”, mă înfior.

Te resemnezi. Tot mai des te resemnezi. E trist să te resemnezi. Ești expusă! Ești un exponat!

Am primit acum aproape un an un smartphone, cadou de la o prietenă care-și luase unul de ultimă generație, nu mai avea ce face cu cel vechi. Și-acum uite mobilul ăsta ca o jucărie în fața unui copil (ce sînt!). După cîteva săptămîni de fotografiat lucruri și oameni, din pură plăcere, fără nici un scop, într-o seară, am privit prin ecranul telefonului camera în care stăteam. O aveam de două ori în fața mea, pe ecranul mic și în realitate, dar imaginile erau puțin diferite. Cea din telefon mai întunecată, puțin neliniștitoare, împietrită (niciodată n-am avut senzația împietririi stînd în camera mea!), ca din altă lume, ca-n vis, să zicem. Liniștea exista ca o prezență. Poate din cauza ecranului, care funcționa ca un culoar între „exteriorul” camerei și „interiorul” ei (din imagine), din mîna mea. Realitate virtuală! Am apăsat undeva pe ecran și m-am văzut – brusc – pe mine, pentru prima dată de foarte aproape, de nerecunoscut, ca și cum, cu tot cu camera, aș fi fost undeva într-un acvariu, la mare adîncime, sub apă. Îmi țineam în mîna capul (din ecran!), asta îmi amintea de un personaj din Divina Comedie. Era ca-n vis, cînd te recunoști chiar și sub un chip străin!

N-am păstrat primul meu selfie!

Mă aflam într-un tren, priveam pe geam.

Monotonie. M-am uitat pe fereastră prin telefon. Atenția se schimbă. Mai ales că ești pregătit, la o adică, să țintești, să apeși pe buton, să oprești realitatea într-un cadru, s-o înșfaci.

Vînătoare imobilă. Am apăsat butonul de cîteva ori, fără să mă intereseze neapărat ceva anume. Apoi, ca de obicei, după ce-am aruncat o privire în realitatea paralelă, am șters imagini cu sentimentul pe care-l ai cînd ștergi cuvinte, fraze, în timp ce scrii. Fără părere de rău. Ideea că înregistrezi (sau ai putea să!) mobilizează ochiul. Și nu doar ochiul. Dar, de data asta, pădurea pe care-o traversam sau norii sau dealurile nu îmi spuneau nimic. Am îndreptat camera spre mine. O arătare! Mi-am fotografiat un ochi. Apoi celălalt ochi. În fiecare bătea într-un anume fel soarele. Cînd eram copil și făceam o prostie sau eram nemulțumită de ceva, ori nu mai aveam încredere în nimic, mă priveam direct în ochi, în oglindă. Se întîmplau niște lucruri atunci.

Fie ăsta primul meu selfie! Pe bucăți.

Mi-am făcut cîteva fotografii. Urîte. Și fotografiile urîte sînt interesante. Studii... Studiez.

În ultima vreme primesc de la alții “capturile” lor cu mine. Senzație de prizonierat. Capturată! Nu mai e nimic de făcut.

Numai cine-ți știe bucuria poate să-ți fotografieze bucuria. Pe tine și bucuria ta. Numai cine-ți cunoaște tristețea îți poate fotografia tristețea. Pe tine și tristețea ta. Numai cine-ți știe trecutul poate să fotografieze viitorul. Numai cine ți-a citit cărțile te va cruța. Numai cine ți-e prieten va face fotografii frumoase. Acela, aceea îți știe bucuria, tristețea, trecutul.

Și să mai spun că, pe vremea cînd nu aveam nici măcar un amărît de aparat de fotografiat, Feli, prietena mea dintotdeauna, m-a învățat să fac fotografii în cap. Literatura mea s-a folosit din plin de fotografiile din cap. Imaginile îndepărtării. Apropierii. Drone. În poezia mea, am multe imagini din astea, făcute de sus. Se plimbă și acum acum, ca altădată, prin memorie.

Cînd omul se fotografiază singur, omul își fotografiază singurătatea, de fapt. Singurătatea e veselă sau tristă sau și-și. Sau nici-nici. Impersonală.

Cînd omul are un fotograf în fața lui, omul nu mai e singur.

Acolo e teatru.

Selfie, un autoportret? Rembrandt și-a făcut autoportretul în peste 50 de tablouri – și încă multe desene și gravuri. Pe primul dintre ele l-a pictat când nu împlinise încă douăzeci de ani. În ultimul autoportret, făcut chiar la sfârșitul vieții, e bătrîn. El a pictat acolo o... constatare. Omul îmbătrînește. În întuneric. Dar el, bătrîn, e luminos.

Portretul este în cărți

(2022)

Portretul este în cărți. Nu are vîrstă. Are toate vîrstele.
E palimpsest.
E o construcție. Escheriană. Intersecții. Suprapuneri. Deplasări.
Are toate culorile. Seamănă cu tine din toate timpurile.
Portret diseminat, "unificat". Diseminat-unificat!
Personal. Impersonal. Arcimboldesc. Pixeli. Frazе, cuvinte, idei, muzici, forme, plante, animale, senzații, obiecte, voci, numere, timpuri, spații. Unele într-altele. Unele într-altele.

Maia Ciobanu

Cred în avangarda autentică, fertilizată de o experiență culturală de neexclus, sensibilă la noile idei și concepte din artele vizuale, literatură, teatru, la descoperirile științifice. Mă simt foarte aproape de personalități ca Borges, Brâncuși, Gaudi. Conceptul bibliotecii, preluat de la Borges și exploatat în propriile creații se referă la memoria noastră, la o bibliotecă alcătuită din cărți, picturi, arhitecturi, muzici. De aici, încrederea în pluralitatea modurilor de comunicare, în nonconvenționalul născut din globalizarea și transcenderea uzanțelor.

Într-un context socio-artistic dezorientant și ostil, afirm importanța Elitei, necesitatea Sensului.

Lucrările mele se încartiruesc în diferite zone ale artei muzicale: simfonic, vocal-sinfonic, muzică de cameră, vocală, muzică electronică, muzică de scenă, multimedia. Noile genuri pe care le-am propus sunt de obicei incluse în cicluri precum *Jurnal, Comentarii, Nr. 273, 16* sau *Manifest elitist*. Operele multimedia structurează un concept sincretic propriu, bazat și obiectivat de rezultatele cercetărilor mele interdisciplinare, în care muzica are întotdeauna un rol conducător determinant.

Ea este lider-ul semnificației artistice, filosofice, spirituale a opusului în complexitatea unui text ce include, alături de sunet - imaginea, cuvântul, mișcarea (v. *Just passing through...*, *Hortus Domini magnum est, Das ist nicht ein Streichquartett, Alter(music) natives* sau *Manifest elitist 1*).

Simona Popescu este poetă. În 2021 a publicat primul volum din seria *Opera poetică* (Editura Rocart), în care sînt incluse cărțile ei de poezie apărute în anii '90, și *Cartea plantelor și animalelor* (Editura Nemira). În 1997 a apărut romanul *Exuvii*, ajuns între timp la ediția a 7-a (2018). A fost apropiată de Gellu Naum, despre care a scris două cărți de critică (*Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, 2000; *Clava. Critică cu Gellu Naum*, 2004). Ține cursuri de creative writing la Facultatea de Litere din București. A coordonat romanul colectiv *Rubik* (Editura Polirom, 2008), cu participarea a 28 de tineri scriitori, studenți.



Maia Ciobanu - compozitoare, muzicolog, profesor
Creația sa componistică este alcătuită din muzică simfonică și vocal simfonică, muzică de cameră, muzică electronică, muzică de scenă, spectacole coregrafice și de multimedia. Lucrările sale sunt interpretate în Italia, Spania, Portugalia, Franța, Suedia, Belgia, Albania, Grecia, Germania, Elveția, SUA, Australia, Argentina etc. În 1992 a înființat grupul „Alternative” cu care a organizat o serie de concerte în București și Festivalul de muzică contemporană „Ascultă și vei înțelege”. Doctor în Științe Muzicale cu o teză asupra relației sunet-mișcare în spectacolul coregrafic.

A colaborat cu posturi de radio și televiziune și cu diverse publicații, ca „Muzica”, „Contemporanul”, „România literară”, „Flacăra”, „Actualitatea muzicală”, Revista „22”, pentru care scrie articole, studii, eseuri; a ținut cursuri și conferințe pe diverse teme de muzicologie la Academia de Muzică din Göteborg (Suedia), Academia de Muzică din Köln (Germania), Colegiul Pedagogic din Rorschach, Universitatea din St. Gallen (Elveția), Conservatorul de Muzică din Innsbruck (Austria). Premiul „George Enescu” al Academiei Române (1998), Premiile UCMR (1999, 2022), Medalia „Meritul cultural” pentru întreaga activitate muzicală (2004), etc.

„Multe se pot spune despre comunicarea prin muzică – pentru mine însă ea rămâne dialogul exemplar, comunicarea la modul absolut, cea în care mintea, sufletul, spiritul devin transparente și permeabile (Maia Ciobanu).”

PROTEST SAU DISIMULAREA MESAJELOR ANTI-COMUNISTE? VOCILE LUI AUREL STROE ȘI ANATOL VIERU



Valentina Sandu-Dediu

După o căutare rapidă prin literatura muzicologică a semnificațiilor „protestului”, este evident că, astăzi, sociologia, antropologia și studiile de gen sunt domeniile unde este abordată o asemenea temă. Găsim (în publicații în limba engleză) titluri ca „Muzica revoltei, protestul social și renașterea culturală hawaiană”, „Muzica - memorie și tortură: sonorități ale represiunii și protestului în Chile și Argentina”, „Problematika muzicii și a sexualității de-a lungul secolului al XVIII-lea” sau „Rituri carnavalesci ca vehicule ale protestului în Veneția renascentistă”. Din perspectiva muzicologiei clasice, ne putem gândi (pe de altă parte) la exemple din istoria muzicii la îndemâna tuturor, cum ar fi corul prizonierilor evrei din Nabucco de Verdi, perceput atunci, la premiera din 1842, ca un simbol al italienilor care luptau pentru libertate contra Austriei; sau la renascentistul William Byrd, un catolic fervent într-o Anglie protestantă, care ascundea mesaje catolice în textele latine ale motetelor sacre compuse pentru Regina Elizabeth I; sau, mai aproape de noi, la strategiile lui Dmitri Șostakovici de a-și disimula protestul, adesea prin ironie grotescă sau parodie, în spatele măștii servile față de dictatura comunistă.

Din asemenea exemple rezultă că muzicienii au încercat să descopere mijloace proprii limbajului pe care îl mânuiesc, atunci când simt nevoia să comunice mesaje curajoase, fără însă a risca să facă pasul hotărâtor în lumina publică, acela care ar provoca privarea lor de libertate (sau chiar moartea). Cui se adresează aceste mesaje? Cine deține cheia pentru a le dezlega?

Cum descoperim, a posteriori, că o partitură conține un anumit tip de protest, care să fie perceput de ochiul și urechea prezentului, după ce respectivul context - politic, estetic sau social - a dispărut?

Am încercat să răspund la asemenea întrebări, având în minte câteva opere ale avangardei românești din anii '70-'80, și declarațiile compozitorilor după 1990, dezvăluind intenția lor de protest contra dictaturii lui Nicolae Ceaușescu, intenție mascată de alegerea unor subiecte antice, biblice, sau din istoria autohtonă medievală. De la bun început, opțiunea lui

Anatol Vieru (1926-1998) și Aurel Stroe (1932-2008) de a scrie opere (uneori anti-opere) în stilul modernismului radical al epocii și impregnate de o puternică amprentă structuralistă înseamnă plasarea în afara ideologiei oficiale. Mai întâi realismul socialist al anilor '50-'60, apoi festivalul de mase inaugurat de Nicolae Ceaușescu, *Cântarea României*, promovau o muzică „accesibilă”, tonală, simplă și mobilizatoare, cu mesaj patriotic și socialist. Modelele matematice ale lui Vieru, sistemele de acordaj ale lui Stroe, complexitatea unor forme muzicale și a discursului abstract, elitist, pot deveni argumente dacă nu pentru protestul celor doi compozitori față de societatea în care trăiesc, cel puțin pentru distanțarea lor de ideologia oficială. Asemenea celorlalți colegi din grupul avangardei muzicale românești din anii '60-'80, Aurel Stroe crede cu tărie în izolarea elitistă ca reacție la vulgaritatea societății comuniste, și alege să investigheze domeniul esteticului pur. Într-un interviu din 1995, publicat mult mai târziu, va declara:

vreau să accentuez faptul că refugiul nostru de atunci într-o estetică absolutizantă a constituit o imensă greșeală. Noi ar fi trebuit să procedăm, de exemplu, ca Soljenițin în Rusia; ar fi trebuit să dezvăluim ceea ce se petrecea. Or, aici, noi am fost destul de slabi. Am crezut că, dezvoltând mai departe limbajul, în sensul unui avangardism muzical prelungit, luptăm și împotriva închistării bolșevice de tip stalinist. Într-adevăr, noi luptam contra celei de tip stalinist, dar nu luptam contra național-comunismului de tip ceușist. Aici era toată problema. (...) Înclinația noastră spre purismul și autonomia esteticului au avut ca efect imediat concesiile prin neutralitate.¹

De altminteri, dacă cineva ar căuta în operele lui Stroe - în cuvinte ale libretului care pot fi interpretabile, de pildă - vreun mesaj social-politic, ar fi dezamăgit. În *Trilogia Cetății Închise* (1973-1988), textul lui Eschil provoacă o muzică abstractă, care privește tragismul cu detașare, cu răceală. Compozitorul s-a referit adesea, după 1990, la metafora cetății închise, generatoare de tirani. Doar din acest punct de vedere, Egist care ferecă porțile cetății în *Coeforele* poate duce cu gândul la dictatura comunistă care închide ermetic societatea românească.

Altă aluzie nu e de descoperit, iar Stroe o spune el însuși: „muzica mea nu trebuie considerată *aluzivă* în sensul că fac cu ochiul și spun: «uite, asta e Madame Ceaușescu!» Nu, ci pur și simplu atrag atenția că într-o societate închisă apar tirani și apar grozăvii. Deschideți societatea și lucrurile se rezolvă! Aceasta e, poate, morala întregii mele muzici.”² Ceva în plus apare în relatările compozitorului, și anume **ideea subversiunii**, posibil de exprimat prin căile pe care le găsește un artist pentru a încifra în opera sa mesaje împotriva anomaliilor din timpul său. Stroe definește, în consecință, structuri muzicale care semnifică subversiunea: „de exemplu, în opera *Agamemnon - Orestia I* - niște structuri devin la un moment dat inoperante și, cu cât trece timpul și se înaintează în tragedie, tot mai multe structuri devin inoperante. Deci până la urmă nu rămâne decât o simplă vorbă imprimată pe bandă, care se transformă în bâlbâială la sfârșit.”³

A doua operă a Trilogiei, *Coeforele* (1974-77), a fost pusă în scenă de Lucian Pintilie la Festivalul din Avignon (1979), montare despre care s-a vorbit mult și în România, dar care nu s-a repetat aici, publicul românesc putând să asiste doar la o versiune în concert a operei. De altminteri, este o situație în care se regăsesc toate operele moderniste ale acelor decenii, inclusiv cele semnate de Anatol Vieru. Astăzi nu avem la dispoziție decât înregistrări audio, și ne întrebăm (cu o bună doză de scepticism) dacă asemenea partituri vor mai găsi regizorul dispus să le descopere cheia vizuală, scenică.⁴ Revenind însă la ideea mesajelor ascunse în operele ambilor compozitori, ceva îi unește fără a îi asemena: apelează la tehnici de compoziție pe care le aseamnă cu **metafora palimpsestului**, ca document multistratificat, ca fenomen polifonic în care structuri muzicale disparate sunt puse în competiție unele cu altele, se infiltrează unele în altele, se suprapun.

Despre **palimpsest** vorbește și Anatol Vieru în explicațiile pe care le oferă despre opera sa *Iona* (1972-76), după piesa cu același titlu de Marin Sorescu, și inspirată de *Metamorfozele* lui Escher:

Scena a IV-a din *Iona* este un palimpsest: cele două secvențe au fost compuse separat, parcă de doi autori distincți. Partea orchestrală a fost prima scrisă; după finalizarea ei, „filmul lui Sorescu”, adică muzica vocală pe textul lui Sorescu, i s-a suprapus. Această secvență nu e ascendentă, ci ascendent-descendentă; atinge un climax după care tensiunea se relaxează. Cele două straturi sunt inegale în ce privește durata; peste segmentul final mai lung, neacoperit de celălalt strat, apare o superpoziție „à l'envers”, înregistrată pe bandă, a secțiunii *Metamorphosis* care fusese prezentată în debutul operei.⁵

Compozitorul se referă la finalul operei, Tabloul nr.4, în care *Iona*, aflat la sfârșitul luptei inutile de a se elibera dintr-o burtă de pește pentru a nimeri în alta, se sinucide. Alienarea personajului care își pierde memoria justifică finalul muzical sumbru și scrâșnit imaginat de Vieru, prin distorsiunea electronică a sunetului transformat treptat în zgomot, până la dispariție.

În cazul acestei opere a lui Vieru, aluziile la contemporaneitatea românească nu sunt greu de detectat pentru publicul de atunci, în special datorită faptului că tragedia lui Marin Sorescu, scrisă în 1968, făcuse deja destulă vâlvă. Montată de regizorul Andrei Șerban la Teatrul Mic din București, piesa e scoasă de pe afiș după 13 reprezentații, iar până în 1989 nu va fi reluată de niciun teatru din țară. Sorescu însuși povestește că a intenționat să scrie despre un om nemaipomenit de singur, care la un moment dat își pierde până și propriul ecou. De aceea, la cele câteva spectacole din 1968, „... sala era arhiplină de foști deținuți politici, de curând eliberați care, cu ochii plini de lacrimi, urmăreau drama lui *Iona*,

în care se regăseau.”⁶ Mioara Bâscă, într-o carte dedicată creației scenice a lui Vieru, relatează modul în care a fost percepută diferit piesa lui Sorescu: în România era apreciat în special mesajul politic subliminal, în străinătate - mesajul său poetic și filosofic. Asemenea exemple nu fac decât să demonstreze că protestul mascat își pierde complet semnificația în fața unui public „neutru”.

Într-un asemenea context, însăși alegerea textului pentru operă este, dacă nu un act de protest, unul curajos din partea lui Anatol Vieru.

Pentru configurarea operei, compozitorul asociază textul lui Sorescu de grafica lui Escher, stimulat pe de o parte de ideea metamorfozei personajului, pe de alta de „uimirea în fața perfecțiunii reci, și a spaimei care se degajă din grafica lui Escher”; de „contrastul dintre consecvența mijloacelor (cu aspecte matematice, implicate) și cea discretă dar tăioasă ironie față de ambiguitatea lumii.”⁷ De aceea, prima structură muzicală a operei este intitulată *Metamorfoza după M.C.Escher*, și ea va constitui unul din straturile palimpsestului din final, reliefând un soi de idee ciclică deformată. Concepția componistică, dramaturgică a întregii opere pornește de la ideea de „colivie” care înrămează acțiunea muzicală: totul „se desfășoară în interiorul (în pântecul) unui imens bloc sonor având o complexă structură modală; ca într-o holografie, modul este încrustat în diversele registre ale blocului”.⁸

Imaginea muzicală a operei lui Vieru este, ca și în cazul *Orestiei* lui Aurel Stroe, cât se poate de departe de orice tradiție clasico-romantică. Contrastele dramaturgice sunt limitate cu bună știință în interiorul unui idiom modernist și, de aceea, muzica nu se poate baza pe succesul imediat de public. În următoarea sa operă, Anatol Vieru va diferenția mai mult structurile muzical-dramatice, adaptându-se unui subiect cu totul diferit, dar și mai evident raportat la dictatura comunistă: *Praznicul calicilor* (1978-80), după o piesă de Mihail Sorbul (1909). Textul dramaturgic îndeamnă la reflecția asupra naturii umane, a defectelor unui grup social din care dictatorul - Vlad Țepeș (poreclit Dracula) - nu este singurul personaj negativ.

Pedeapsa crudă a unui conducător cinic constituie de altminteri subiectul piesei lui Sorbul și a operei lui Vieru: domnitorul adună toți „calicii” la un praznic gratuit, îi lasă să-și arate arate adevăratele fețe în timpul ospățului, iar apoi închide încăperea și le dă foc. Toată această poveste medievală este citită într-o cheie sumbră și ironică totodată, compozitorul găsind în ea afinități cu *Viridiana* lui Bunuel și *Capriciile* lui Goya, dar și momente de „bășcălie” balcanică pe un ritm de *boogie-woogie*. Orchestrația simplă, transparentă, aluzivă, în voit contrast cu praznicul dezlănțuit, lasă să se audă comentariul instrumental mereu ironic, adesea punctualist. De altminteri, este evident că Vieru vine dinspre muzica instrumentală înspre operă, și își construiește discursul dramaturgic în consecință.

În loc de concluzie, nimic din ceea ce am relatat până acum nu demonstrează că limbajul muzical ar deține capacitatea de a „protesta”. În perioada propusă (anii '70-'80) și în genul operei, am investigat atitudinea unor compozitori care **protestează tacit prin scriitura avangardistă** contra populismului estetic al „Cântării României”, prin **alegerea subiectelor relevând gestul simbolic al închiderii** (cetate închisă, burțile peștelui, casă închisă) sau figuri de tirani. În toate acestea, primordială este puterea cuvântului, pe care muzica de operă o poate spori, polifoniza ori diferenția, iar atunci meritul revine mai degrabă textului dramatic, compozitorul mulțumindu-se cu o poziție secundară. Există, e adevărat, tehnici muzicale care folosesc **metafora palimpsestului** sau pe **cea a**

subversiunii – ceea ce se întâmplă în operele lui Stroe și Vieru. Însă asemenea tehnici țin de abstractul structurii muzicale. Așa cum muzica, în întreaga sa istorie, a provocat atâtea controverse pe marginea forței ei de a semnifica, rămânând abstractă sau apelând la descriptivism, programatism, la cuvântul cântat sau la intertextualismul citatului etc., situația „protestului” exprimat muzical este, la rândul-i, una discutabilă.

¹Despina Petecel-Theodoru, “Dialog inedit cu compozitorul Aurel Stroe”, Muzica 4/2008, p.14.

²Petecel, p.17.

³Petecel, p. 18.

⁴În 2010, Filarmonica “Banatul” din Timișoara și Institutul Cultural Român au realizat proiectul montării scenice a Coeforelor, pe care l-au difuzat apoi într-un turneu european.

⁵Anatol Vieru, The Book of Modes, Editura Muzicală, Bucharest, 1995, pp. 235-236.

⁶Marin Sorescu, citat de Mioara Bâscă în Metamorfoze succesive. Anatol Vieru - creația de operă, Editura Universității Naționale de Muzică din București, 2012, p. 34.

⁷Vieru, citat de Bâscă, p. 36.

⁸Vieru, citat de Bâscă, p. 45.

Valentina Sandu-Dediu născută în 1966, a absolvit Universitatea Națională de Muzică din București (fostul Conservator „Ciprian Porumbescu”), secția muzicologie, după ce studiasse pian la Liceul

de muzică „George Enescu”. S-a perfecționat în Austria cu o bursă a Fundației „Alban Berg” (1991), în Germania la Wissenschaftskolleg zu Berlin (2000), în România obținând două burse de la New Europe College (în 1996-97 și în 2008). Predă muzicologie, stilistică muzicală și teorii ale interpretării la UNMB, iar din 2014 este Rector al Institutului de Studii Avansate New Europe College.

Laureată cu Premiul Fundației Jora, al Criticii muzicale din România (1991), Premiul Academiei Române (1997), Premii ale Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1998, 2010, 2014, 2017, 2020), Premiul Fundației “Ernst von Siemens”, München (1998, 2000, 2004), V. Sandu-Dediu a obținut în 2008 Premiul Academiei de Științe Berlin-Brandenburg, acordat de Peregrinus-Stiftung.

A publicat peste 40 de studii și 300 de articole în România, Polonia, Albania, Serbia, Ungaria, Germania, Franța, Marea Britanie, USA.

De asemenea, este autoarea și coordonatoarea a numeroase volume de muzicologie apărute la Editura Muzicală, Editura Didactică și Pedagogică, Humanitas - București și la PFAU - Saarbrücken.

Accentul tematic al cercetărilor cade pe muzicile secolului XX, în special pe cea românească de după 1944.

În calitate de pianistă, a susținut recitaluri de muzică de cameră și a înregistrat CD-uri alături de Ray Jackendoff (Albany-Boston),

Dan Dediu și Ionuț Ștefănescu (Cavalli Records și Neos, Germania), Irina Mureșanu (Divine Art, USA) Aurelian-Octav Popa și Diana Moș.

RAMA UNUI DUBLU PORTRET

Mircea Florian

Londra anului 2005, un an nefast. Stau de vorbă un tată și fiul său - o situație obișnuită, ce poate fi explorată cu mijloacele fotografiei, cu cele ale video-ului, cu cele ale muzicii.

Înrămarea sonoră a lucrării se constituie din sunete concrete, din dialogul ce a precedat și a urmat momentului fotografierii.

O înrămare cinetică, o formă neregulată - portretele din planul doi vor fi umplute cu proiecții; lucruri diferite, texturi diferite, multe alte portrete, felurite peisaje, umbre ... „Portretul inițial” va fi supra-proiectat cu „imagini de sinteză video” care vor schimba „portretul inițial” devoalând detalii, făcând invizibile părți din original (și invers), re- colorând, reformulând, ...



Mircea Florian este autor și performer, compozitor și artist vizual cu o susținută și bogată activitate. Realizările sale includ spectacole muzicale în care el însuși acționează, muzica pentru numeroase filme și spectacole de teatru, instalații multimedia, artă cinetică și artă cibernetică, poezie și publicistică.

Din 1972 este activ ca informatician / cibernetician (analist de sisteme și consultant în domeniul MultiMedia) și ca profesor (Dr.h.c., Dr.) asociat / invitat al mai multor universități.

Darie Dup



Darie Dup n. 1959 lucrează în sculptură, instalație site-specific, fotografie etc

Interesul său coagulează în jurul a două subiecte principale: corpul uman - sau părți ale acestuia și arborele - ca axis mundi, ca suport al vieții umane, ca element benefic adesea pus în pericol de comportamentele umane distructive.

Un reprezentant remarcabil al generațiilor sculptorilor români din anii '80 -'90 Dup actualizează în permanenta formele sale de exprimare, prezentând acum tehnici contemporane inedite, fiind puternic preocupat de problemele acute ale lumii actuale - o altfel de ecologie, punând și accent puternic pe conservarea planetei.

Studiile sale sunt concentrate pe Sculptura în cadrul Institutului Nicolae Grigorescu, 1983/ Doctorat în Arte Vizuale UNA-2004/Teza de abilitare UNA-2018. Din 1992 este profesor în cadrul Departamentului de Sculptura a UNA București.

<https://daredup.com/>

CORPUL CA INFORMAȚIE ÎN SOCIETATEA SUPRAVEGHERII DE AZI

Laura Grünberg

(fragmente din capitolul cu același titlu din volumul "Introducere în sociologia corpului. Teme, perspective și experiențe întrupate", L. Grünberg (coord.), București: Polirom, 2010)

Trăim astăzi într-o societate a *supravegherii*, o societate în care, cu mijloace tehnice din ce în ce mai sofisticate, urmărim și ne sunt urmărite pas cu pas mișcările, acțiunile, intențiile de consum, discuțiile, stările. O societate în care, prin diverse mecanisme - discursuri (filozofice, morale, științifice etc), instituții, tehnologii, măsuri administrative, legi, ne sunt supravegheate religios, politic, medical, juridic mișcările, comportamentele, cuvintele, privirile, sentimentele - adică ne este supravegheat, mai mult ca oricând, corpul. în numele securității, pentru a supraveghea corpurile potențial culpabile și a le aduce înapoi atunci când dispar, suntem toți bănuți și controlați. Pentru a îmbunătăți



sănătatea colectivă, corpurile individuale sunt atent și sistematic monitorizate și evaluate. Pentru a creiona politici demografice sau legate de fenomenele de migrație umană, corpurile sunt meticolos inventariate cu ajutorul actelor de identitate și a altor informații stocate în baze de date internaționale.

Posibilitatea de a verifica sau a identifica o persoană pe baza unor trăsături fizice universale, dar și unice în același timp (amprenta digitală, iris, ADN) sau de comportament (voce, ritmul vorbirii etc.) a făcut ca supravegherea să fie din ce mai mult a corpurilor, și nu a persoanelor. Nu întâmplător unii vorbesc astăzi de *dataveillance* în loc de *surveillance* cu referire la faptul că la acest moment adunăm, stocăm și procesăm *body data*, date electronice și biometrice despre corpurile fizice.

La intersecția dintre studiile legate de corp și cele legate de societatea supravegherii (*surveillance studies*) se conturează un

teren multidisciplinar de cercetare și reflecție fertil și incitant. Corpul supravegheat este o temă cu profunde dimensiuni sociale, atât problematica corpului, cât și cea a supravegherii fiind profund ancorate social. Așa cum spune Judith Butler, cu toate ca în sine corpul are o realitate materială în afara „discursului”, înțelegerea a ceea ce e corpul este modelată fundamental de discurs (1993). Cu alte cuvinte, corpul nu este doar natural, ci profund social și cultural. Opțiunea lui Shilling, printre cei mai cunoscuți teoreticieni actuali ai sociologiei corpului, pentru un realism corporal în sensul că relația corp-societate devine subiectul-cheie pentru sociologie, corpul fiind conceptualizat ca un adevărat „medium multidimensional pentru constituirea societății”, este de asemenea de natură să pledeze pentru caracterul profund social al tematicii corporale. Granițele dintre corpul fizic și societate devin, după cum spune autorul, din ce în ce mai voalate, fiind tot mai greu să faci o delimitare netă între ceea ce ține de corporalitate fizică și ceea ce ține de socialitate (Shilling, 1993).

Deși preocuparea pentru corp exista de când lumea, el a devenit relativ recent o problemă socială, intrând ca atare în atenția medicinei și a științelor sociale de-abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea. De la corpul individual măsurat la metodele antropometrice și, mai nou, la cele biometrice sofisticate de acum, se poate spune că s-a produs de fapt o trecere la corpul politic conceput în sens de populații supuse biopoliticilor de tot felul pentru a fi măsurat, comparat, clasificat, valorizat etc. Alături de sintagmele *societate postmodernă*, *societate a informației*, *societate postindustrială* (D. Bell), *societate a rețelei* (M. Castells), inventate pentru a puncta transformările sociale majore ale prezentului, noțiunea de *societate a supravegherii* subliniază de asemenea anumite procese sociale specifice acestor timpuri (Lyon, 2001).

Supravegherea, orice formă de culegere și procesare sistematică a datelor personale, identificabile sau nu, cu scopul de a-i influența și a-i gestiona pe cei de la care au fost culese, este în fond o formă de sortare socială, deci implicit de producere a unor inegalități sociale. Supravegherea creează de fiecare dată asimetrie de informație ce pot conduce la asimetrie de manifestare și exercitare a puterii. Supravegherea înseamnă în mod fundamental informații sistematic culese, stocate, analizate, clasificate din diverse considerente politice, economice, ideologice etc. Dacă până nu de mult sursa informațiilor despre cineva o constituiau mărturiile altora despre persoane și evenimente, odată cu progresele din zona biometricii informațiile oferite de diverse caracteristici corporale sunt considerate mai sigure, „mai” adevărate, cele autentice.

Corpul ca informație (Van der Ploeg, 2003, 2005) este o perspectivă care devine tot mai acceptată și mai folosită. Pentru domeniul geneticii de exemplu corpul este o entitate care poate fi înțeleasă dacă se descifrează informațiile de bază codificate la nivelul genomului uman și al ADN-ului.

Din punct de vedere biologic, corpul este un mecanism impersonal, rezultat al interacțiunilor moleculelor care oferă o serie de informații obiective, sigure despre posesorul corpului respectiv. Corpul identificat biometric din motive de securitate la trecerea frontierei este evaluat automat ca necunoscut/cunoscut, ilegal/legal, nedorit/dorit, tot așa cum corpul identificat biometric din motive medicale este clasificat ca normal/anormal, patologic/sănătos. E o nouă percepție, o nouă experiență legată de ce este corpul și din ce este el făcut. Informația este astăzi mai mult ca oricând legată de corp, omul fiind redus la genele lui. În același timp, în mod paradoxal, informația este tratată ca fiind separată

de el. Se poate vorbi, din acest punct de vedere, de o nouă ontologie a corpului, ontologie în care se operează cu „corpul ca informație”, cu un corp virtual ce înmagazinează „esența” individuală și colectivă a individului în raport cu societatea, cu un corp informatizat, digitalizat, un simulacru al sinelui care poate înlocui persoana în diverse situații.

Putem să gândim, să conceptualizăm și să analizăm supravegherea în termeni de cunoaștere, informație sau protecție împotriva amenințării (Ball, 2005). Literatura de specialitate identifică o trecere de la societatea supravegherii și autosupravegherii (cu accent pe individ) la societatea securității (cu accent pe populații). În același timp, o trăsătură definitorie a societății supravegherii/securității de astăzi este, cum am menționat deja, folosirea corpului ca indiciu, ca informație.

Câteva metafore au jalonat teoriile despre supraveghere. În primul rând, este vorba despre *metafora panopticon-ului*, strâns legată de numele lui Jeremy Bentham și modelului de clădire (închisoare totală) de tip *panopticon* - în care puțini pot vedea mult, tot. Dar mai ales trimite la Michel Foucault, cel care analizează pe larg societățile disciplinare (prin instituții precum închisoarea, spitalul sau școala), considerând panoptismul „principiul general al unei noi «anatomii politice» ale cărei obiect și scop nu le constituie raportul de suveranitate, ci relațiile de disciplină” (2005, p. 265).

Alți autori, precum Bruno Latour, propun altă metaforă - cea a „**oligoopticonului**” - din perspectiva căreia tentația „zoomului” este diminuată, fiind vorba despre acceptarea ideii că a vedea totul și pe toți e de fapt o iluzie chiar și în spațiul virtual și ca de fapt, chiar și cu noile tehnologii, vedem puțin, dar ceea ce vedem, vedem foarte bine (Latour, 2007).

Alți autori care se ocupa de domeniul teoriilor supravegherii au introdus și *modelul sinopticon* ca model alternativ sau complementar la cel al *panopticon*-ului (Mathiesen, 1997). Este modelul de societate în care cei mulți îi observă și îi monitorizează pe cei puțini. Este vorba despre o societate a celor ce privesc (*viewer society*), cu referire specială la controlul conștiinței maselor prin intermediul mass-media.

Emisiunile TV de tip „Big Brother”, „Nora pentru mama” ne fac pe toți „supraveghetori” ai unor evenimente, destine, vieți, intimități, transformând supravegherea într-un fenomen public.

Se mai discută de supraveghere folosind metafora **post-panopticon-ului** (Boyne, 2000), în sensul de trecere de la societatea disciplinării descrisă de Foucault la o societate a controlului, viața socială fiind guvernată de relații globale în care practicile de supraveghere transcend mobilitatea geografică, producția, economia, consumul.

Întâlnim de asemenea în literatura de specialitate și imaginea metaforică a unui **super-panopticon** (Poster, 2009) - cu referire la efectele bazelor de date folosite în supraveghere ca forme de „super-panopticon” în care se construiesc identitățile, la faptul că infrastructurile informatice electronice care permit procesarea datelor personale depind de o serie de documente de identificare pentru a media între individ și organizație și că fără toate aceste codificări (din buletin, pașaport, diverse carduri) identitatea individuală nu mai e certă, nu poate fi verificată.

O altă metaforă pentru societatea supravegherii este cea a unei *supravegheri de tip rizomatic*, cu referire la conceptele de *cunoaștere și societate de tip rizom* propuse de Gilles Deleuze și Felix Guattari. Metafora rizomului este importantă pentru că sugerează o structură pluralistă ne dihotomică, dispersată, fiind

un fel de celulă stem care poate face trimiteri în orice direcție. (Deleuze și Guattari, 1980)

Societate definită de logica lui Big Brother sau de cea panoptică, sinoptică, oligoptică, rizomică - fiecare dintre aceste metafore are valențe de interpretare și analiză, ele fiind nu doar opuse, ci și complementare. Indiferent de metafora în interiorul căreia decidem să analizăm efectele obsesiei pentru supraveghere și securitate ce domină societatea de azi, analiza este întrupată, una în care **corpul** a ocupat și ocupă un loc central.

Atenția pentru corp, precum și pentru reglementarea și controlul său nu este ceva nou. Corsetul a fost încă din Antichitate o formă de control corporal creat să constrângă corpul să capete ținuta ideală vremurilor, cu riscul leșinurilor sau chiar al deceselor destul de frecvente în epoca victoriană. În secolul al XV-lea se poate vorbi de o puternică supraveghere religioasă, aceasta fiind perioada în care erau vânați ereticii, vrăjitoarele. În secolele XVI-XVII, odată cu apariția embrionară a națiunii, statul începe să aibă nevoi noi legate de capacitatea de a culege și folosi informații, astfel încât în locul supravegherii religioase are loc o trecere graduală către o societate polițienească în care agenți ai statului, ai industriei și ai comerțului exercită control asupra unor zone geografice și sociale din ce în ce mai mari.

Astfel observarea, detectarea se extind, se instituționalizează și se dezvoltă din punctul de vedere al performanțelor tehnologice. Treptat aceste noi tehnologii de informare și comunicare au reușit să transcendă bariere naturale (distanțe, întineric, piele, timp), dar și bariere construite (pereți, plicuri închise) care protejau persoanele. Documentele de identitate (azi bazate pe date biometrice) se generalizează, informațiile personale încep să fie culese nu doar pentru taxe sau pentru aplicarea legii, ci și pentru controlul frontierelor, pentru a determina cetățenia, eligibilitatea la participarea democratică. În secolele XIX-XX, odată cu dezvoltarea birocrăției și a reglementărilor statale, conținutul supravegherii se extinde. Evaluarea riscului, predicția, prevenirea și planificarea rațională sunt lucruri care necesită deținerea unor informații. Pe lângă guvern, intră în joc piețele de consum și supravegherea medicală. Recensăminte, cărți de identitate, controlul frontierelor, pilula contraceptivă - pentru controlul reproducerii - sunt doar câteva exemple de forme de supraveghere. [...] Dacă supravegherea tradițională era vizibilă, cea nouă este mai puțin vizibilă sau chiar invizibilă [...] Corpul a devenit astăzi transparent (prin intermediul radiografiilor, RMN-urilor etc.), vizitabil (datorită diferitelor tehnici de diagnosticare precum endoscopia sau ecografia transvaginală) și deseori vizibil fără a fi invadat (prin intermediul scannerului sau al camerelor de filmat din ce în ce mai performante, de exemplu). Dacă înainte omul era cel care culegea informațiile, acum acest lucru este automatizat, tehnologizat. Înainte era vorba despre un proces aflat în mana elitelor, azi controlul este mai democratizat. [...]

Dincolo de o anumită continuitate, se poate vorbi pe bună dreptate de o revoluție în ceea ce privește anvergura modalităților de supraveghere și autosupraveghere. Noile tehnologii de comunicare, facilitățile oferite de rețelele de socializare au contribuit de asemenea enorm la gradul de expunere publică a vieții noastre (întrupate!). În societatea de azi, saturată de supraveghere (McGrath, 2004), corpul a devenit sursa principală a autenticității și a adevărului. Corpurile fizice iau tot mai mult forma unor reprezentări digitale de date biometrice. Cu ce consecințe etice (și nu numai) pentru privatitatea noastră, pentru unicitatea noastră, pentru controlul nostru asupra a ceea ce vrem să fie expus și ce nu, asupra a ceea ce va rămâne în urma noastră despre noi (urme digitale)? Merită să începem să reflectăm responsabil la aceste aspecte.

Referințe

- Boyne, D. (2000), „Post panopticism”, *Economy & Society*, 29, pp.285-307.
- Butler, Judith (1993), *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*, Routledge,
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1980), *Mille plateaux*, Minuit, Paris [ed. engl.: *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987].
- Latour, Bruno (2007), *Paris. Ville invisible: le plasma*, introducere la catalogul expoziției *Airs de Paris* (pp. 260-263), http://www.bruno_latour.fr (accesat 16 august 2010).
- Lyon, David (ed.) (2002), *Surveillance as social sorting: Privacy, risk, and digital discrimination*, Routledge, Londra, New York.
- Lyon, David (2007), *Surveillance studies: An overview*, Polity Press, Cambridge.
- Marx, Gay T. (2002) „What's new about the «New Surveillance»? Classifying for change and continuity”, *Surveillance and Society*, 1 (1), pp. 9-29.
- Mathiesen, Tim (1997), „The viewer society: Michel Foucault's panopticon revisited”, *Theoretical Criminology*, 1 (2), pp. 215-233.
- McGrath, J.E. (2004), *Loving Big Brother, performance, privacy and surveillance space*, Routledge, Londra.
- Poster, Mark (2009), *The mode of information: Poststructuralism and social context*, Polity Press, Cambridge.
- Shilling, Chris (2003), *The body and social theory*, Sage, Londra.
- Van der Ploeg, I. (2003), „Biometrics and the body as information”, in David Lyon (ed.), *Surveillance as social sorting: Privacy, risk and digital discrimination*, Routledge, Londra. Van der Ploeg, I. (2005)

Laura Grünberg Licențiată în matematică, a obținut doctoratul și abilitarea în sociologie. A publicat în zona sociologiei genului, sociologiei corpului și sociologiei educației. Are o bogată experiență didactică și de cercetare. Este profesor universitar la Universitatea București, Facultatea de Sociologie și Asistență Socială. A fost coordonatoare de programe la Centrul European UNESCO pentru Învățământ Superior (UNESCO-CEPES). A coordonat cel mai recent Barometru de Gen, România, 2018 și acum coordonează implementarea primului plan de egalitate de gen în cadrul Universității din București.

Laura Grünberg este de asemenea autoarea a numeroase cărți pentru copii fiind membră a Uniunii Scriitorilor din România și membră fondatoare a Asociației DeBasm (www.debasm.ro). A contribuit la dezvoltarea societății civile din România, la introducerea dimensiunii de gen în curricula școlară dar și în cercetare fiind editoarea revistei *AnaLize-The Romanian Journal for Gender and Feminist Studies* (www.analize-journal.ro).

RECYCLED TRAVELS / CĂLĂTORII RECICLATE*

Alexandru Solomon



În carantină, am călătorit prin imagini filmate pentru alte filme, dar și prin texte ca acela al lui Xavier de Maistre, un gentilom francez din secolul XVIII, pedepsit să stea închis timp de 6 săptămâni în propria casă.

* un film de Alexandru Solomon, produs de Hi Film Productions, Romania, 2020

Alexandru Solomon - După un debut ca operator la filme de ficțiune în anii 1990 și mai multe colaborări la filme experimentale, a migrat spre filmul documentar. A realizat lung-metraje ca: „Marele jaf comunist”, „Kapitalism - rețeta noastră secretă” și „Ouăle lui Tarzan”. În 2016 a publicat monografia “Reprezentări ale memoriei în filmul documentar”. Predă la UNArte din 2010 și este președintele Asociației One World Romania.

PENTRU TINE

Simona Vilău



Dragul meu,

Așez stiloul digital pe această primă foaie și un izvor ascuns de plăcere, al tinereții veșnice și al mersului înapoi își face simțită prezența în interiorul meu, ca un foc mocnit într-o vatră bine păstrată între două pliuri de carne. Îmi spuneai că mă vrei fericită, iar acest lucru, dragul meu, așa cum au spus-o mai toți iluminatii, vine din interior. E greu și abrupt drumul spre sine, mai ales că adesea tindem să ne pierdem în oglindirile altor oameni.

E cel mai frumos lucru, dar și cel mai dureros. Apa uneori pare primitoare, dar adesea e doar un perete de sticlă.

În amintirile mele de primă tinerețe, simt aproape visceral durerea și amuțirea veșnică a lui Narcis, de atunci de când s-a înecat cu setea de absolut, încercând să-și absoarbă propria reflexie, proiecția unui chip îndrăgostit, adulat, confecționat, proiectat într-o baltă iluzorie. Colorată psihedelic cu senzații, plăceri, lacrimi, renunțări, mici lăcomii și multe gelozii. Un bivuac al permisivității și al eternului căutat în adâncimi periculoase, în protuberanțe pulsatile, coame de munți vii și agresivi, în scânteii de mașinărie complicată, machistă, suprarealistă, *killer*, de polisat o autostradă către un viitor *cyberpunk* glorios, absolut, inexistent.

Toate astea sunt în spatele meu, am renunțat la ele și ele la mine. Sinele meu e unul mult mai tânăr, mai pur și mai versatil, adesea adumbrit de lacrimile și persona unui aligator adult, cu voce gășă, care merge la magazin, la birou, bea și fumează.

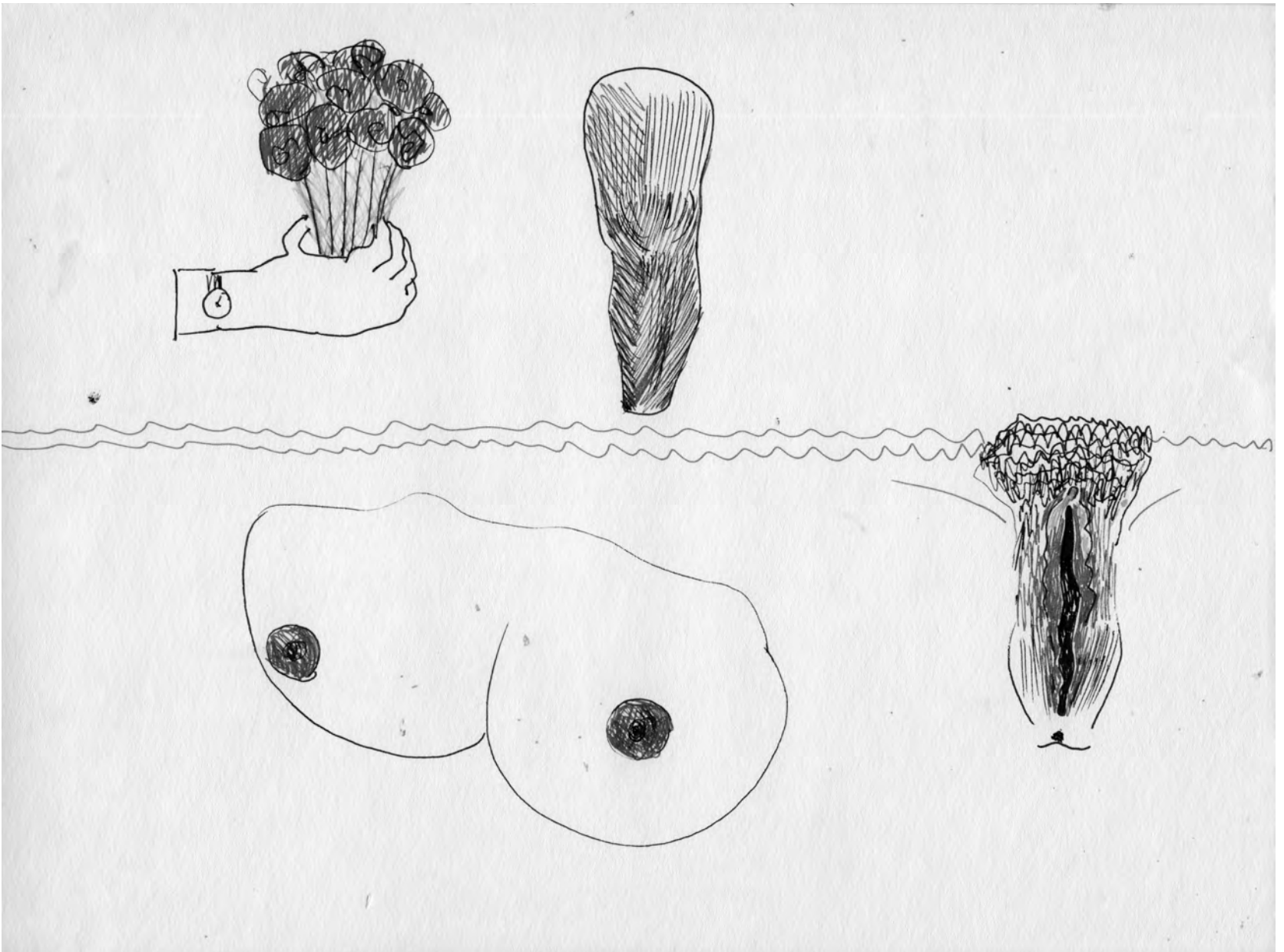
Visez limpezimi, pași vioi în munți și sandale clipocind prin și pe lângă ape dulci, râsete de copii și gust de fructe de pădure. Sau apă minerală, soare, sare, *beach volley*, mirosul de pește sărat, năvoade încurcate, statui ale Afroditei pline de mușchi și gâze, ca într-un cimitir atras forțat pe malul unei mări violacei și împutite, precum Adriatica din jurul lui Or San Michele.

Te îmbrățișez, te simt foarte aproape și în același timp, bine, împăcat și egal cu sine, cu fruntea descrețită și inima plină de amintiri și dorința redescoperită a rațiunii de a exista, aflată deasupra oricărei dureri, frici sau morți cotidiene.

Cu toată iubirea pe care ți-o împărtășesc,

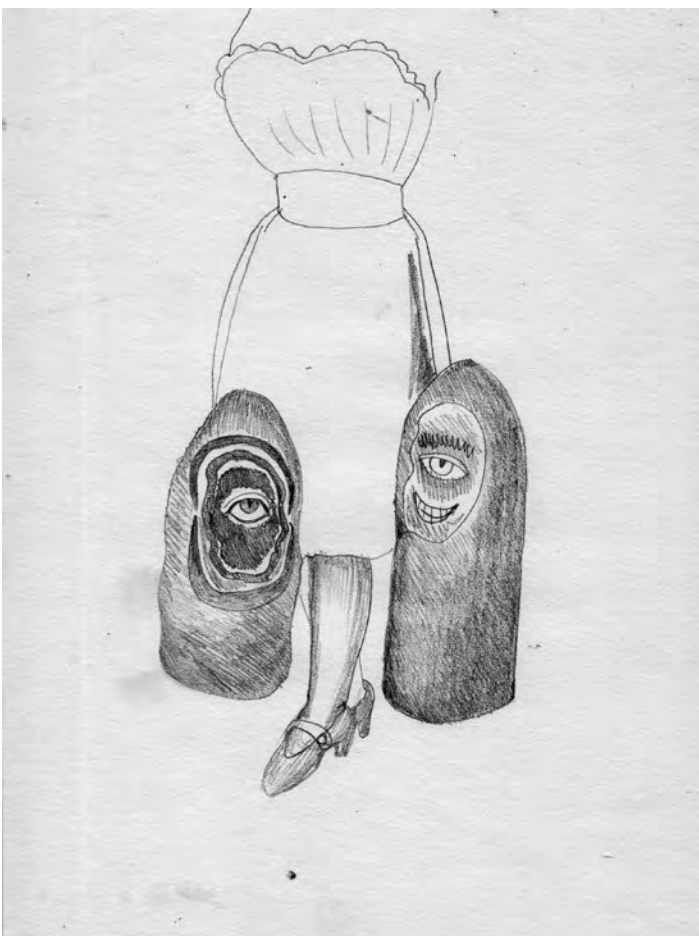
Simona

Simona Vilău (n. 1983, Tirgu-Jiu) trăiește și lucrează la București. A absolvit Secția de Pictură de la Universitatea Națională de Arte din București în 2006 și în prezent lucrează ca artistă și curatoare. Are o teză de doctorat cu tema Imaginea violenței în arta contemporană românească și colaborează cu revista ARTA. Din 2019 este muzeografă la MNAC București.

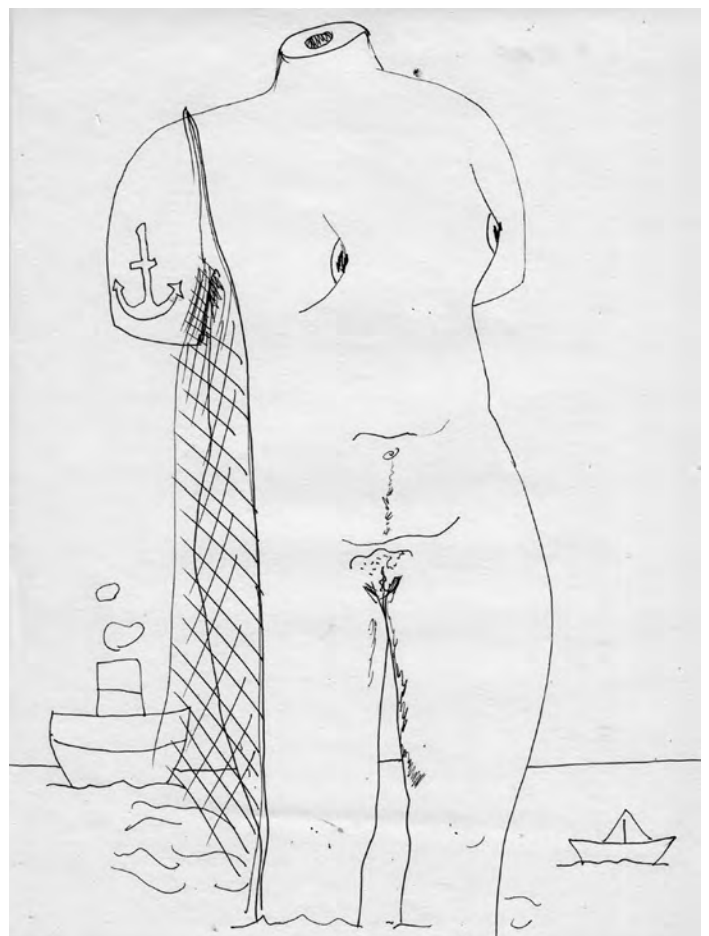


Simona Vilău, *Flowers for Flesh*, desen 2022

Simona Vilău, *My funny sculpture*, desen 2020

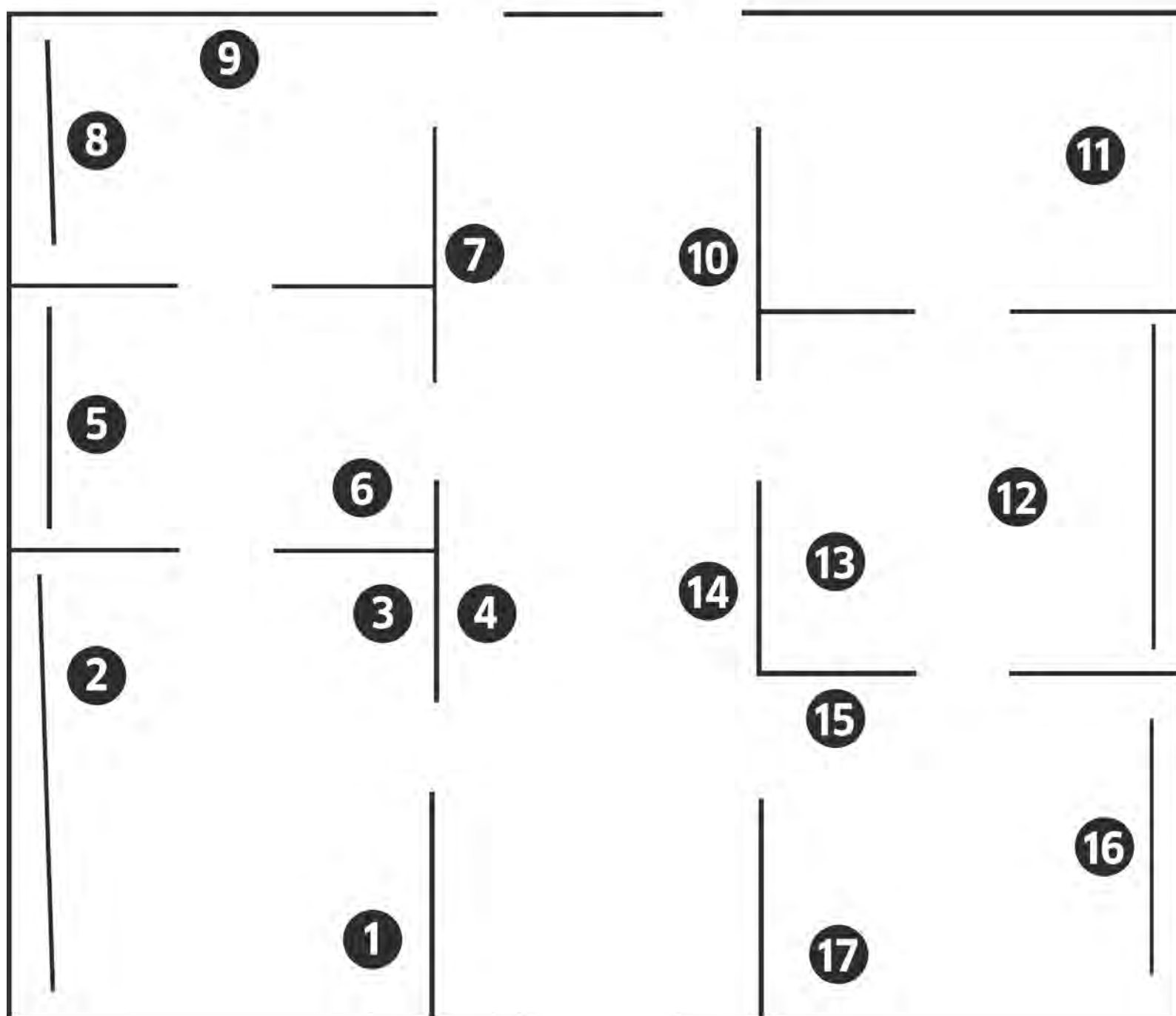


Simona Vilău, *Venus of Fishermen*, desen 2022



- 1 Magda Cârnecki
- 2 Marilena Preda Sânc
- 3 Magda Cârnecki
- 4 Andrei Ujică
- 5 Karen Kipphoff
- 6 Simona Popescu
- 7 Andrei Ujică
- 8 Maia Ciobanu
- 9 Maia Ciobanu

- 10 Valentina Sandu-Dediu
- 11 Mircea Florian
- 12 Darie Dup
- 13 Darie Dup
- 14 Laura Grünberg
- 15 Alexandru Solomon
- 16 Simona Vilău
- 17 Simona Vilău



PORTRET AUTOPORTRET SELFIE

01 - 25.09.2022

curatoare: **Roxana Trestioreanu**

artiști: **Magda Cârneci, Maia Ciobanu, Valentina Sandu-Dediu, Darie Dup, Mircea Florian, Laura Grünberg, Karen Kipphoff, Simona Popescu, Marilena Preda Sânc, Alexandru Solomon, Simona Vilău, Andrei Ujică**

manager proiect: **Oana Lapadatu**

design: **Suzana Dan**

un proiect finațat de: **Goethe-Institut**

partener: **Rezidența9**

Credite fotografice: **Andrei Ujică, Darie Dup, Roxana Trestioreanu, Simona Vilău, Karen Kipphoff, Daniel Constantinescu, Aurora Király, Alex Gâlmeanu**

Curatoarea aduce mulțumiri celor fără de care expoziția nu ar fi putut avea loc: **Oana Lapadatu**, coordonator proiecte culturale Goethe-Institut, dr. **Joachim Umlauf**, director Goethe-Institut **Fundația9, Suzana Dan**, manager Rezidența9



București, I.L. Caragiale 32

Rezidența9 este un centru de cultură contemporană creat de BRD - Groupe Société Générale, într-o clădire declarată monument istoric de pe strada Ion Luca Caragiale, nr. 32. În prezent, împreună cu Fundația9, colectivul Rezidenței9 dezvoltă programe în acest spațiu unde gânditorii și creatorii relevanți se întâlnesc cu publicul și folosesc artele, cultura și dialogul pentru a înțelege mai bine lumea în care trăim.

PROGRAM DE VIZITARE

Marți - Vineri: 16:00 - 20:00

Sâmbătă - Duminică: 13:00 - 20:00

mai multe informații



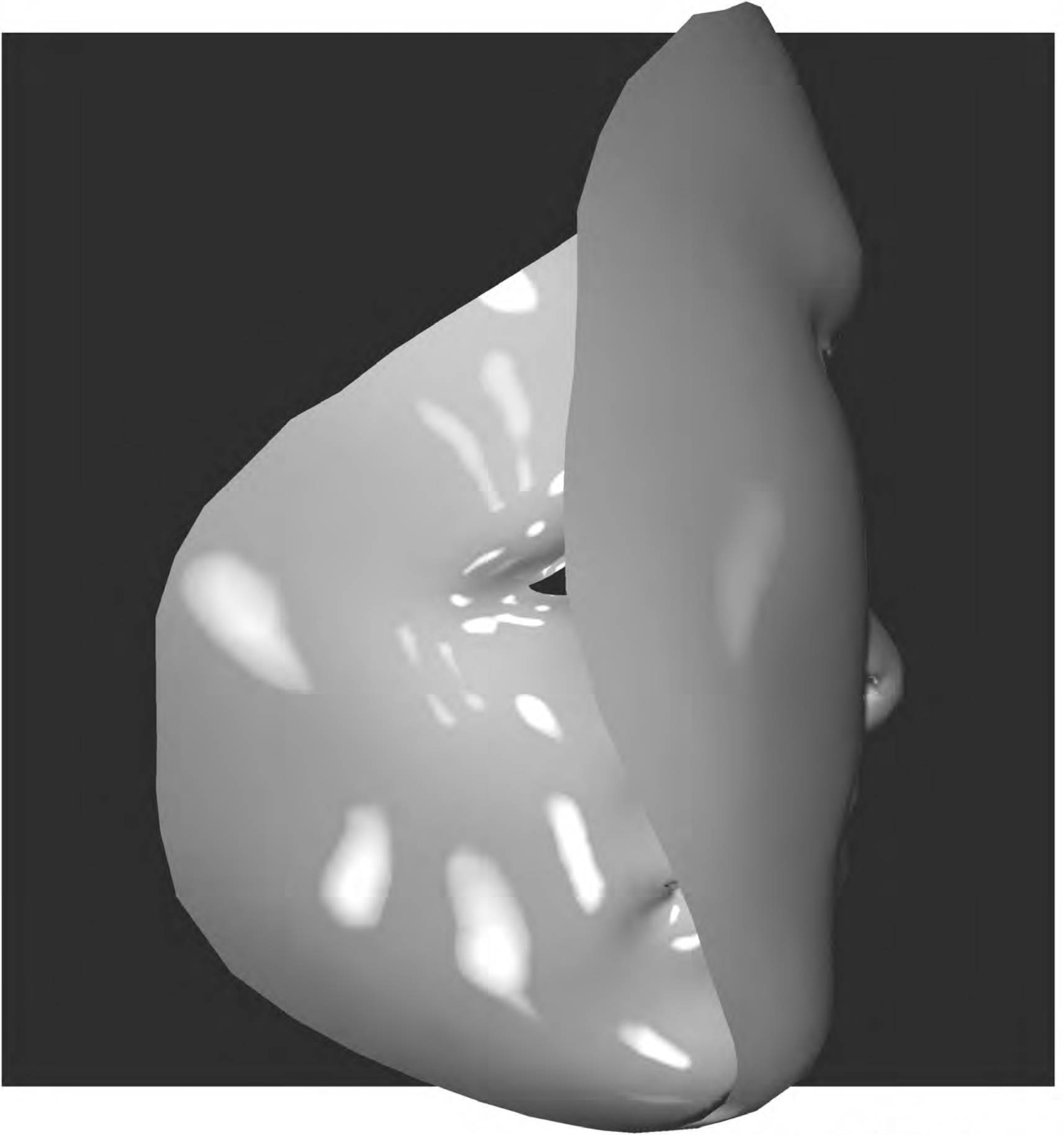
PROGRAM EVENIMENTE CONEXE

02.09.2022, ora 18:00

Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, regia Andrei Ujică,
Producător ICON Production

03.09.2022, ora 20:00

Ouăle lui Tarzan, regia Alexandru Solomon,
Producător Hi Film Production



SELFIE
AUTOPORTRAIT
PORTRAIT