

**Conferința națională *Estetică și Teorii ale Artelor (ETA)*, a șasea ediție, 22-23 Septembrie
2017**

Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca
Departamentul de Filosofie & Centrul de Filosofie Aplicată
Str. M. Kogălniceanu nr.1, et.1, Sala 130 & Sala 131 (Laboratorul de Analiză a Practicilor Culturale)

Organizator: Prof. Dr. Dan Eugen Rațiu

REZUMATE

Lector dr. Horea Avram, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și
Televiziune:

Instalația video și modelul cinematic: De la „Cinematograful extins” la „Cinematograful atracțiilor”

În prezentarea mea voi discuta despre actualitatea și operabilitatea paradigmei cinematografice ca instrument de analiză a instalației video. Voi lua ca puncte de reper două sintagme consacrate: „Expanded Cinema” [Cinematograful extins], popularizat de teoreticianul media Gene Youngblood în 1973 și „Cinema of attractions” [Cinematograful atracțiilor] propus de Tom Gunning în 1986. Primul termen descrie mutațiile importante survenite în practica artistică la începutul anilor ‘70, mai exact extinderea modelului cinematic către instalaționism, iar cel de-al doilea, se referă la cinematografia timpurie care punea accent în primul rând pe efect, pe aspect, pe „atracție” și mult mai puțin pe narațiune.

Voi demonstra, că extinderea paradigmei cinematografice către instalaționism conduce în mod paradoxal la articularea unui tip de discurs artistic și angajare spectatorială ce ține de o tipologie a „atracției” asociată primilor ani ai cinematografului. Voi arăta că această mutație are loc la trei niveluri: medium (utilizarea ecranelor multiple conduce la dispersarea punctului de vedere unic), conținut (fragmentarea narațiunii), experiență spectatorială (împărtășită interactiv, mai degrabă decât consumată imersiv conform modelului cinematic). Voi centra discuția acestor aspecte în special pe instalațiile video aparținând artistului german Julian Rosefeldt și artistului islandez Ragnar Kjartanson.

Drd. Georgiana Buț, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie:

Expoziția este o enigmă al cărei răspuns este “istoria artei”

Se întâmplă uneori ca, pășind într-un muzeu, să găsim o expoziție în care un artist contemporan a fost invitat să se „joace” cu colecția permanentă a acestuia. Felul în care are loc joaca (artistică și curatorială, totodată) diferențiază expozițiile care apelează la o astfel de strategie expozițională de intervenție. Sunt artiști care aleg „să se ia la trântă” cu maestrul într-o manieră ironică, alții preferând să se lase inspirați de lucrările găsite în depozit, să găsească afinități între propriile practici artistice și lucrările deja consacrate, sau să creeze narațiuni alternative prin care să experimenteze cu istoria artei. Lucrarea de față tratează direcția expozițională de intervenție a artiștilor contemporani în „măruntaiele” muzeului, iar ipoteza este aceea că expoziția devine pentru respectivii artiști un spațiu al discursurilor alternative asupra istoriei (artei), în care construcția conceptuală a expoziției este

realizată prin strategii narative. Deși numeroase astfel de practici pot fi încadrate în tradiția criticii instituționale, mă voi concentra aici mai puțin pe dimensiunea critică sau discursivă a expoziției, pentru a oferi în schimb exemple care provoacă o tensiune între dimensiunea imaginativă (cu ale sale spații și narațiuni fictive) și construcția conceptuală a acesteia.

Exemplul central al lucrării este expoziția *Oh...Jakob Lena Knebl and the mumok Collection* (curatori: Barbara Rüdiger și Susanne Neuburger; 2017, MUMOK, Viena), în care Jakob Lena Knebl realizează instalații pornind de la lucrări din colecția de artă modernă și contemporană a muzeului, cărora le alătură lucrări proprii. Strategiei de intervenție i se alătură cea de inversiune și ambiguitate: pe de o parte, moda, designul și arta își schimbă mereu pozițiile, iar pe de altă parte, artiștii mai puțin cunoscuți sunt (re)poziționați în centrul atenției, în timp ce artiști influenți sunt „însenați” prin amplasări expoziționale cutezătoare. Dimensiunea narativă fictivă nu este restrânsă intervenției artistice, ci îi este deschisă publicului, printr-o versiune digitală a expoziției în care vizitatorii pot rearanja lucrările sau le pot schimba înfățișarea ca într-un joc de calculator. Knebl realizează în spațiul expozițional de la MUMOK un scenariu atmosferic centrat pe tema identității și dorinței, „activat” prin metaficțiuni expoziționale. Dacă, în exemplul propus istoria artei este modelată de către artist în spațiul expozițional și este deschisă manipulării digitale de către public, tocmai aceasta nu este menționată, ci doar sugerată, deși reprezintă conceptul cheie al expoziției. Din acest motiv, expoziția poate fi văzută ca o enigmă al cărei răspuns (sugerat) este „istoria artei”.

Lector Dr. Habil. Mircea Deacă, Universitatea București, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii:

Metonimia în film

Prezentarea aplică asupra discursului cinematografic descrierea metonimiei așa cum este elaborată în cadrul gramaticii cognitive. Metonimia este considerată un fenomen conceptual în care menționarea unei entități reprezintă o cale de accesare mentală a unei alteia inclusă în același *domeniu semantic*. Entitatea menționată este *punctul de referință* sau *sursa* utilizată pentru a stabili contactul mental cu entitatea secundă, *ținta* metonimiei. În film planuri descriptive izolează aspecte sau detalii ce-i evocă spectatorului entități dintr-o scenă sau o situație înglobantă. Metonimia operează o cartografiere în interiorul aceluiași domeniu a trăsăturilor entității țintă asupra entității sursă astfel încât sursa va îndeplini rolul țintei. De exemplu un plan ce descrie „urcatul într-o mașină” reprezintă un sub-event, sursa metonimiei, care stă în locul evenimentului complex al „călătoriei dintr-un loc în altul”, ținta metonimiei. Domeniul înglobant este conceptul de „deplasare”. Conceptul este format de o populație de instanțe care pot fi formal diferite, dar sunt tratate similar pentru un anumit scop. În termeni de categorizare în mecanismul metonimic ținta categorizează sursa iar în metaforă sursa categorizează ținta metaforei.

Putem găsi în film cartografiere inter-domenii conceptuale. Punctul de referință, sursa metonimiei, reprezintă un indice pentru un spectator care, în interiorul unui act de comunicare realizat de un narator cinematografic (un narator extra diegetic), va construi o legătură între două domenii diferite. Un cadru cinematografic (un plan detaliu al unei entități sau substanțe aparținând unui domeniu) îi va indica prin reevaluare spectatorului calea de acces către un domeniu alternativ. Izolarea prin cadrare a ariei de acoperire conceptuală a vehicolului poate: a/ permite detașarea vehicolului de domeniul înglobant și identificarea lui cu un domeniu în sine; b/ poate opera o tranziție către un domeniu secund și c/ poate suporta o interpretare metaforică de cartografiere a trăsăturilor sursei către o țintă.

Deseori în film planurile în care sursa metonimică este coincidentă cu un domeniu sunt prelungite și reprezintă imagini non figurative, abstracte. Aceste momente de tranziție între categorizări inhibă mecanismul metonimic de categorizare și aduce pregnanță momentelor de incertitudine categorială. Alternativ în cazurile de conexiune metonimică a două ținte aflate în domenii conceptuale diferite cu ajutorul unei unice surse reprezintă un mecanism de constituire de noi (proto-)concepte. Așa cum cuvintele ne invită să formăm concepte populate cu instanțe care sunt disimulare formal, dar similare în scop de o manieră similară metonimiile de acest gen unesc domenii conceptuale diferite. Aceste sunt indicate ca fiind instanțe particulare ale unui concept înglobant unic.

Analizele cinematografice sunt realizate pe secvențe din *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965) și din *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

Prof. Dr. Ruxandra Demetrescu, Universitatea Națională de Arte București:
Moștenirea intelectuală a lui Aby Warburg. Actualitatea Atlasului Mnemosyne

Îmi propun să discut moștenirea lui Aby Warburg din perspectiva actualității Atlasului *Mnemosyne*; voi încerca să identific trăsăturile profund înnoitoare ale acestei opere fundamentale, rămasă neterminată la moartea savantului în 1929: absența textului, dimensiunea discursiv-narativă a parcursului realizat prin imagini, funcția de cunoaștere a imaginilor, caracterul de colaj/montaj al ansamblului. Anticipând o posibilă concluzie, voi afirma că atlasul a fost (pre)destinat să fie un *work-in-progress*, cu infinite posibilități de reconfigurare, ce pun în valoare dimensiunile nebănuite ale imaginilor.

Conf.dr. Mihaela Frunză, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie:
Cultivarea gândirii filosofice și a experienței estetice la copii

Introducere. Filosofia cu copiii reprezintă una din cele mai dinamice direcții de dezvoltare a filosofiei în perioada contemporană. Programele de filosofie pentru copii își propun să cultive abilitățile logice și reflexive ale copiilor, prin organizarea unor discuții în care copiii sunt încurajați să pună întrebări filosofice și să caute împreună răspunsuri la acestea. Pornind de la lucrările elaborate de Matthew Lipman, Jana Mohr Lone, Michael D. Burroughs sau Peter Worley, programele de filosofie pentru copii s-au dezvoltat în centrele universitare importante de pe mapamond.

Una din direcțiile de dezvoltare ale filosofiei pentru copii este cea care valorizează reflecția de tip estetic. Tom Wartenberg (profesor la Universitatea din Massachusetts, Amherst) susține că operele de artă facilitează dialogul dirijat înspre teme de reflecție filosofică. În proiectul său, „Philosophy @ the Virtual Museum” (<https://commons.mtholyoke.edu/philosophyatthemuseum/>) el propune discuții pentru copii și tineri, pornind de la capodopere artistice din diverse curente – expresionism, artă abstractă sau artă conceptuală.

Context. Din luna iulie 2016 organizez un Club de filosofie cu copiii la Biblioteca Județeană „Octavian Goga”. Discuțiile filosofice sunt declanșate în urma lecturării unor povestiri pentru copii care tratează câte un concept filosofic; ele sunt facilitate prin diverse metode de educație non-formală și se finalizează cu discutarea respectivului concept filosofic, în varianta propusă de un filosof consacrat. Dintre temele abordate pînă în prezent, tema care s-a bucurat de un succes

deosebit în rîndul copiilor a fost cea a operei de artă: ce anume transformă un obiect într-o operă de artă? cine stabilește că o lucrare merită acest statut? Am prezentat această temă pornind de la povestirea „Emily’s Art” (Arta lui Emily), de Peter Catalanotto, în mai multe împrejurări: la Clubul de filosofie din Mărăști, la Clubul de filosofie din Mănăștur, la o lecție demonstrativă cu elevi de clasa a V-a dintr-o școală clujeană, precum și la un atelier de filosofie cu copiii desfășurat la Ceramic Cafe.

Observații și discuții. În programul nostru de educație filosofică, am alternat temele discutate, abordînd teme din mai multe sub-domenii filosofice: etică, metafizică, filosofia cunoașterii. Am observat astfel că, în general, copiii se lasă antrenați să discute despre ce înseamnă o operă de artă mai ușor decît pe alte teme filosofice. În al doilea rînd, copiii tind să reproducă dihotomiile teoretice clasice pe marginea motivației de a produce o operă de artă: arta produsă cu scopul imitării realității *versus* arta motivată doar de artă. De îndată ce ajung la acest tip de reflecție, ei elaborează argumente și sunt deschiși pentru a discuta diverse criterii cu ajutorul cărora se pot diferenția operele de artă. În al treilea rînd, operele de artă facilitează implicarea în discuție chiar și a copiilor care nu sunt remarcați prin altceva în context școlar – respectiv a copiilor despre care profesorii lor susțin că nu au vreo înclinație specială sau care nu vorbesc prea mult în timpul orelor. Temele de filosofie pentru copii și tipul de discuții care survin pe marginea lor le oferă acestor copii – mai retrași sau mai puțin siguri pe ei – confortul mental de care au nevoie pentru a se implica în discuție, de a căuta argumente sau de a formula întrebări pentru ceilalți participanți. În același timp, stilul democratic al tipului de interacțiune între facilitatorul întîlnirii și copii încurajează participarea activă, lipsită de inhibiții, de pe urma căreia toți participanții au de cîștigat.

Conf. Dr. Cătălin Gheorghe, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, Departamentul de Istoria și Teoria Artei / Vector Studio:

Estetica obsolescenței. Înspre un Muzeu al Capitalismului

Contemporaneitatea conține în ea inevitabilitatea obsolescenței. Ceea ce se consideră a fi insurmontabil este deja pregătit pentru colaps. Decăderea este inerentă oricărei dezvoltări, haosul impredictibil este codat în regularitatea ordinii. În această epocă a capitalocenuului, în care nu mai e suficient să vorbim doar despre degradarea ireversibilă a mediului natural prea-contaminat, ci în primul rînd despre efectele ideologice ale controlului la care este supusă subiectivitatea politică prea-governată, devine necesară gîndirea depășirii condiției socio-economice a capitalismului prin proiectarea unei muzeificări a acestei ordini globale a uniformizării conștiințelor și dezechilibrării economice. În sprijinul acestei gîndiri emancipatoare sunt puse în discuție compulsivele tipuri ale obsolescenței, de la obsolescența planificată la obsolescența percepută, în relație cu tensionatele modele de socialitate așa cum sunt ele reprezentate în lumile artei contemporane, de la „programarea socială” capitalistă la „imaginația socială” post-capitalistă.

Dr. Lorin Ghiman, cercetător independent:

Efectul Kracauer: Conjugarea artei și a mesianic-politicului în operele lui Benjamin și Adorno

Kracauer, Adorno și Benjamin par să împărtășească o expresie cu totul aparte. În lucrările lor privind statutul artei, cu toții folosesc idea unui joc „va-banque”. Prima ocurență a acestei expresii poate fi regăsită în eseul despre fotografie a lui Kracauer din 1927, și, cunoscînd faptul că cei trei se aflau în

relații intelectuale strânse, nu pare surprinzător că formularea apare în corespondența lui Adorno și este preluată chiar dacă nu literal, de Benjamin. Care este sensul acestei figuri cu totul neobișnuite în dezbaterile de înalt nivel intelectual cu privire la noua funcție a artelor care vin împreună cu noile tehnici de reproducere?

Această intervenție își propune să reconstruiască corpus-ul de idei pe care cei trei gânditori îl au în comun și să clarifice, astfel, înțelesul acestui straniu joc *va-banque*. Așa cum vom vedea, ea atestă că cei trei aparțin unei “confrerii a riscului” care își pune toate speranțele pentru o nouă societate într-o nouă experiență umană care va fi adusă cu sine de “Noile arte”, fotografia și filmul. În joc este un concept nou, “mai înalt”, al experienței care emerge din dialectica om – natură la lucru în crearea și receptarea noilor opera de artă, care are un sens politic distinct și specific.

Drd. Sorana Ghitea, Universitatea București: Verosimil și receptare

Această lucrare își propune să trateze sensibilă problemă a *reprezentării artistice*. În centrul atenției sale se află conceptul de *verosimil* care va fi revizitat și nuanțat. Așadar, ne vom opri asupra termenului în Antichitate, în încercarea de a-i surprinde valențele. Cu toate că cercetarea detaliată a noțiunii de *verosimil* se va limita la perioada antică, neavând aici răgazul necesar pentru a trata diacronic și amănunțit evoluția conceptului, vom prezenta totuși o imagine de ansamblu a parcursului noțiunii de *verosimil*, punând-o în strânsă legătură cu aceea de *receptare*.

În cele din urmă, pentru a demonstra aplicabilitatea premizei de la care plecăm în demersul nostru, aceea că *verosimilul este un efect care face posibilă receptarea unui obiect estetic*, vom aborda problema Modernismului pictural de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului trecut.

**Dr. Daria Ghiu, Lector asociat, Universitatea București, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii:
*Bienala de artă de la Veneția: o ramă globală a artei contemporane?***

Moartea Bienalei de artă de la Veneția se discută, în diferite grade, de peste cinci decenii. De la protestele din mai '68 – la care au participat artiști care au decis să se autoelimine din expoziție, acoperindu-și lucrările ori întorcându-le cu spatele –, proteste care au condus la dispariția (doar fizică) a biroului de vânzări, până astăzi, în 2017 – când artiști precum Thierry Geoffroy își manifestă critica împotriva acestei instituții de așa-zisă „binefacere”, prin afișe voit precare presărate în jurul Bienalei și în restul orașului –, Bienala a intrat sub lupa artiștilor, criticilor și teoreticienilor de artă. Critica principală: jocul pervers prin care Bienala, descendentă a Expozițiilor universale, reușește să pună pe aceeași tablă, într-o formulă de succes, regulile pieței de artă și mesajele naționalismului. Dacă în plin război și, mai târziu, în plin regim totalitar, ocupările politice din diferite Pavilioane (Italia în 1942; țările aflate sub comunism după 1948) sunt purtătoare ale unui discurs propagandistic clar, ceea ce se întâmplă în prezent devine dificil de încadrat dintr-o perspectivă ideologică. „Ocuparea” aceluiași spațiu-teritoriu național odată la doi ani, cum e și cazul României, ori ocuparea unui spațiu proaspăt, dar cu întreaga sa încărcătură istorică, în cazul statelor prezente în premieră, care închiriază un *palazzo* (salvându-l, temporar, de la ruină), vecinătatea forțată a unor națiuni și a unor imagini de sine itinerante, timp de câteva luni, dă posibilitatea unei discuții *între* culturi, o discuție în tensiune, a unui *între* activ (termen pe care îl propune filosoful François Jullien), care să ne scoată din perspectiva identitară și care să creeze premisele unor posibile deschideri și interogări culturale.

Îmi propun, aşadar, în această prezentare, să vorbesc, din perspectiva ediției actuale a Bienalei și a receptării acesteia, dar cu ecouri și din ediții și receptări critice trecute, despre anumite încercări de deschidere către celălalt, despre închidere în etichete și stereotipuri „acceptate” de către masa critică, despre judecăți de gust fragmentate și priviri care se ciocnesc: așteptări din partea criticilor de artă care nu confirmă imaginea de sine pe care anumite pavilioane și-o construiesc. Anacronică sau nu, Bienala de la Veneția rămâne necesară pentru statele îndepărtate de așa-numitul „centru” al lumii. Dar una dintre întrebările importante este, așa cum o formulează curatorul Charles Esche, într-un interviu recent: oare trebuie, ca artist dintr-o țară africană, să cari cu tine toată povara naționalismului? Sau libertatea ta de exprimare trebuie să intre într-o anumită ramă globală? Care sunt marginile acestei rame și care sunt așteptările lumii artei, în condițiile în care, în expoziția centrală din 2017, amestecul dintre genuri și discipline este evident depășit, într-o pluralitate de opțiuni?

Lector Dr. Codruța Hainic, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie:

Experiența estetică în semiotica lui Charles S. Peirce

Cercetarea mea pornește de la una dintre ideile susținute de estetica analitică și anume ideea că ea se definește ca studiul nu al artei, ci al limbajului în care vorbim despre artă. Spre deosebire de alte direcții de cercetare, rezultatul acestei perspective constă în continuitatea dintre artă și activitățile de zi cu zi, fapt ce a dus la sustragerea artei din starea sa de izolare. Dacă în fenomenologia continentală, accentul cade pe constituirea unei estetici obiective, după cum a arătat Mikel Dufrenne, în filosofia analitică, mai specific în pragmatism, artei i-au fost restabilite contextul și conexiunile cu tehnologia și activitățile umane cotidiene. În concordanță cu legile pragmatismului, filosoful american Charles S. Peirce consideră că arta deține o importanță capitală pentru înțelegerea condiției umane, chiar dacă el nu a dezvoltat o teorie explicită asupra esteticii. În ciuda faptului că Peirce nu este văzut în general ca un estetician – cel puțin nu în maniera corespunzătoare categoriilor tradiționale ale esteticii, îmi propun ca în cadru lucrării mele să evidențiez contribuția pe care el o poate aduce esteticii. Teza mea este că putem găsi în semiotica lui Peirce o teorie a experienței estetice, concepută ca parte a unei teorii generale a experienței, care la rândul ei constituie o parte a unei teorii generale a cunoașterii.

Primul pas al demersului meu este acela de a analiza poziția lui Peirce în ceea ce privește o posibilă clasificare a științelor: „Estetica este știința idealurilor, sau a ceea ce este în mod obiectiv admirabil fără niciun motiv ulterior. Eu nu sunt foarte familiar cu această știință; dar ea ar trebui să răspundă fenomenologiei. Etica, sau știința a ceea ce este bine și rău, trebuie să apeleze la estetică pentru ajutor în determinarea *summum bonum*. Este vorba despre teoria comportamentului auto-controlat sau intenționat. Logica este teoria gândirii auto-controlate sau intenționate; și ca atare, ea trebuie să apeleze la etică pentru principiile sale”. Următorul pas al investigației mele este acela de arăta că, pentru Peirce, estetica nu este doar o teorie a frumosului, ci posibil chiar prima propedeutică indispensabilă pentru logică. Putem observa în această optică un interesant proces de regresie în care relația dintre estetică și fenomenologie poate fi analizată în intenția de a înțelege mai bine *fenomenul*, sau ceea ce este dat oricând și în orice fel. Concluzia este că în experimentarea lumii, avem la început niște impresii care reprezintă primul grad al percepției și care produc unele efecte imediate. Apoi, aceste impresii sunt unificate prin intermediul atenției și devin senzații sau trăiri. Printre acestea se află și un simț al frumosului care, deși mai complex, rămâne la nivelul

trăirilor. La un nivel superior apar percepțiile, care sunt interpretări ale senzațiilor, iar acest proces continuă până când se constituie și o formă de raționare.

Conf. Dr. Cristian Iftode, Universitatea din București, Facultatea de Filosofie:

Câtă noimă are să vorbim despre artă ca „rezistență per se”? Reflecții pe marginea celei de-a 57-a Bienale de arte de la Veneția

Prezentarea mea este structurată în două secțiuni. Prima se dorește o problematizare filosofică a unei idei cheie pentru conceptul curatorial „Viva Arte Viva”, propus de Christine Macel pentru ediția 2017 a Bienalei de la Veneția. În cuvintele curatoarei, „arta este o rezistență *per se*, o alternativă în sine. Astfel încât nu contează dacă arta abordează în mod direct chestiuni politice sau face comentarii asupra situației geopolitice (...) După cum obișnuia să spună Gilles Deleuze, arta nu e despre comunicare, ci este un act de rezistență”. Conceptul de rezistență asumat „curatorial” de Christine Macel se dovedește unul explicit *generic*, indeterminat, la fel cum ideea de „comunicare”, în atacurile oblice ale poststructuraliștilor francezi la adresa școlii de la Frankfurt, tinde să fie tratată unilateral, nietzschean, și astfel opusă, într-o dialectică simplă, ideii de (artă ca) „rezistență” (*sensus communis* vs. diferendum, comunitate „dezoperată”). Această judecată va fi testată în secțiunea „aplicată” a prezentării, trecând în revistă câteva aspecte definitorii pentru Expoziția centrală (de la *cadrilajul* ei spațial, la *neutralizarea* unor acte artistice neoavangardiste inițial gândite tocmai ca o critică a ideii de Bienală de artă, prin „recuperarea” lor ca părți retrospective ale expoziției) și evidențiind modul în care conceptul curatorial *totalizant* se regăsește în Pavilionul național câștigător. Atunci când artiștii sunt asigurați/liniștiți că *orice* ar face, ca artiști, este deja o formă de rezistență, însăși *miza* rezistenței este pusă la îndoială: „rezistența” rămâne un concept abstract, nedeterminat (în sens hegelian). Iar, odată cu ideea de rezistență, se vede pus la îndoială și caracterul „politic” al artei, adică modul în care arta se raportează la „comunul” spațiului public și la specificul în chip ireductibil multiplu și antagonic (Arendt, Žižek) al acțiunii politice. Privind lucrurile dialectic, a afirma că arta este politică *per se* și a afirma că arta *nu* este politică *per se* (angajare existențială și politică vs. autonomie estetică, formalism) reprezintă două poziții simetrice și, de aceea, echivalabile. În fond, singura rezistență *per se* atestată de gestul artistic este față de închiderea acestuia într-o singură interpretare „adevărată”. Pentru a face, însă, un gest artistic, e cazul să *alegi*, pentru că, așa cum avertiza Duchamp, „artă înseamnă să alegi”. Alegi să *rezisti* sau alegi să te *conformezi*: unui stil, unei mode, unei instituții, unor comenzi politice sau mecanismelor pieței de artă. Mă tem că cele mai multe dintre alegerile noastre, atât în lumea artei, cât și în viața de zi cu zi, nu sunt „acte de rezistență”, ci acte de conformism.

Dr. Mircea Kiraly, Lector asociat, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune:

Semiotica și semantica muzicii de teatru și film – secolul XX

Maniera estetică de prezentare a simbolurilor în secolul XX capătă o nouă formă de expresie, anume cea a participării sunetului ca element descriptiv. Pornind de la muzica concretă, o nouă formă de expresie este adăugată muzicii în sine prin simbolurile denumite de către Maurice Chion „obiecte sonore”. Studiul semiotic precum și cel semantic se amplifică astfel prin alăturarea formulelor metro

ritmice și a temelor melodice a unei noi dimensiuni, cea a sunetului; natural, sau electronic. De aici , estetica muzicală capătă o nouă dimensiune, preluată cu preponderență în muzica de teatru și film, acest fapt datorat preexistenței coloanei sonore în ambele proiecte creative.

Prezentarea dezvoltă ideile mai sus enumerate printr-o analiză structurată pe stiluri muzicale, dar și pe inovații și direcții de dezvoltare cuprinse în muzica de teatru și film a secolului XX.

Din punct de vedere al sintaxei coloanei sonore prezente , teatrul secolului XX, uzează o altă manieră estetică a folosirii simbolurilor. Teatrul absurdului spre exemplu conduce conceptul de logică estetică spre acea esențializare în care fiecare cuvânt sau parte a unui cuvânt are înțelesul propriu dezlegat de context. Muzica, la fel, fie că ea este folosită în același gen teatral sau în lucrări diferite ca abordare. În acest mod sintaxa muzicală în muzica de teatru/film se bazează pe o largă diversitate care, paradoxal, este percepută unitar în formele teatale. De multe ori observăm părți alăturate, fiecare cu apartenență stilistică diferită, sau modalități orchestrale în maniera diverselor epoci componistice. O coloană sonoră de teatru poate îngloba fără probleme majore de logică părți de ritm african așezate în apropiere sau suprapuse unui choral gregorian, ritmuri rock cu suport simfonic, teme hip hop cu melisme indiene.

Din punct de vedere semantic, în muzica de teatru/film a secolului XX se observă existența unor puncte de referință, cu accente ritmice sau ritmico-melodice în jurul cărora gravitează întreaga structură muzicală. Legile sunt în concordanță cu științele moderne, matematici superioare guvernează exprimarea semantică într-un sistem ordonat de o mare complexitate, iar deseori poezia sau textul modern duce spre forme de exprimare muzicale cu texturi asimetrice.

Lector Dr. Gabriel Marian, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Facultatea de Litere / UAD, Cluj-Napoca
Ekphrasis abstract / poiesis cultural : între gramatica imaginii și seducția narativă

În trecut un exercițiu incitant și de neocolit pentru orice scriitor care se respectă, *ekphrasis* a devenit aproape un sinonim pentru literatură (în tradiția clasică) dar și pentru virtuozitate narativă (la moderni și postmoderni) precum și un punct de frontieră între *poetic* și *vizual*.

Unul dintre autorii pe care îi vom studia în acest articol, Jocelyne Saucier (Canada, numeroase premii literare, printre care și cel al Francofoniei), abordează de asemenea această tehnică în romanul ei, *Il pleuvait des oiseaux* (2011), reușind să construiască o întreagă lume ficțională prin evocarea unor picturi care par inițial abstracte. Cu un asemenea subiect, se impune de la sine și o abordare comparatistă, care se va focaliza pe o confruntare cu nuvela lui Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* (1831), în care putem descoperi o serie de puncte comune incitante.

Romanul lui Saucier (dar și nuvela balzaciană) ne permit așadar să evocăm două mari perspective culturale, una care privește statutul discursurilor despre artă, iar cealaltă care ne apropie de dezbaterile lingvistică și semiotică despre lizibil, inteligibil și crearea sensului. Fiindcă dincolo de problema *ekphrasis*-ului – destinat cititorului – avem de a face în aceste texte și cu o citire/interpretare a semnelor vizuale, în interiorul lumii ficționale stabilite de narațiune.

Asistăm astfel la o evoluție a *ekphrasis*-ului spre altceva, ce nu mai e reproducere, traducere, transpunere a unei imagini existente, ci un fel de (re)creare a acesteia prin cuvinte, o (nouă) naștere. Ca în cazul unui profet a cărui « precizie » nu ar fi o « citire » a ceva ce « vede » în viitor, ci mai degrabă (de fapt) o *creare* a viitorului, o invocare de evenimente potențiale care sunt aduse la viață prin puterea divinației (ca de exemplu *self-fulfilling prophecies*) și care n-ar exista inițial, cel puțin nu în conștiința culturală a publicului.

Este o perspectivă care ne permite să inițiem o dezbateră pasionantă despre capacitatea discursului despre artă de a « crea » sau a da viață (public) obiectului de artă descris, de a-i acorda un statut pe care poate nu l-ar atinge în absența acestui discurs. Oare arta poate exista fără comentariu (descriptiv, critic, teoretic) ? Oare discursul e cel care creează opera de artă ?

Drd. Roxana Modreanu, Universitatea de Arte și Design Cluj-Napoca
Rădăcini sovietice și elemente autohtone în realismul socialist din Republica Populară Română în anii 1950

Mijlocul secolului al XX-lea este rememorat, în domeniul artistic, ca fiind momentul de instaurare a realismului socialist prin instrumentalizarea practicii artistice în vederea difuzării mesajelor propagandistice ale noului regim. Din punct de vedere formal, metoda – așa cum este ea numită de către literatura de specialitate a vremii, în special cea de sorginte sovietică – realist socialistă este percepută ca fiind străină activității artistice autohtone. Propunem, în cele ce urmează, o investigație a variantei de realism socialist instaurat în R.P.R. în decursul anilor 1950, având în vedere atât influențele realismului socialist sovietic – importat în R.P.R. în varianta lui jdanovistă – cât și elementele discursive de propagandă specifice regimului comunist autohton ce vor determina ilustrarea în artele plastice a unor scene istorice puse în lumină de noul regim. Astfel, studiul va avea în vedere atât elemente de factură iconografică care să ajute la identificarea diverselor scene prezentate, majoritar, prin metoda realist socialistă, dar și analiza contextului în care anumite episoade ajung să fie reprezentate și, mai mult decât atât, să aibă succes în epocă în detrimentul altor scene de acest tip și dincolo de justificări de natură estetică. Adicional considerațiilor generale, propunem o exemplificare a acestora prin analiza grevei de la Grivița împreună cu reprezentarea ei realist socialistă, *Grivița 1933*, semnată Gavril Miklóssy.

Dr. Cristina Moraru, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași / C_F_C. Centre of Contemporary Photography:

Estetica producției timpului. Înspre o societate non-capitalistă, non-națională, non-planetară

Timpul este constituția noului, fenomenologia constitutivă a temporalității fiind singura determinantă a posibilității schimbării societății avansat-capitaliste în care ne aflăm. Când societatea contemporană se constituie într-un timp al măsurii, al normelor și al autorității, un timp al eficienței, al contabilității și al funcției, un timp concretizat în necesitate, atunci care ar fi premisele configurării unui timp eliberat (A. Negri), un timp constituit ca substanță a naturii noastre colective, creative și productive – la nivelul unei munci negative – un timp sustras capitalului, un timp alternativ, gândit ca apropiere? Cum am putea genera un astfel de timp? Regândind natura productivă a timpului – de la nivelul unei munci necrotice, a corporațiilor, la nivelul unei munci reproductive, în scopul rejuvenării umanității? Instituind fabrici ale soarelui (H. Steyerl), transformând surplusul de energie cosmică în capital, sau configurând o uniune planetară (A. Vidokle)!

Conf. Dr. Cristian Nae, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, Departamentul de Istoria și Teoria Artei

Arta contemporană și travaliul istoriei: versiuni critice ale nostalgiei artistice

Termenul de nostalgie reflexivă a fost utilizat de Svetlana Boym pentru a descrie o formă critică de interogare a neajunsurilor prezentului prin utilizarea unei concepții disjunctive asupra temporalității. Ea nu vizează restaurarea unui trecut existent, ci reflectă asupra acțiunii istoriei asupra a ceea ce percepem astăzi ca fiind trecut, deschizând totodată posibilități alternative de concepere a viitorului în cadrul prezentului. Această percepție asupra timpului ca durată discontinuă este specifică contemporaneității, fiind înțeleasă în manieră intempestivă de filosofi precum Giorgio Agamben. Alți teoreticieni ai artei, precum Dieter Roelstrate, Hal Foster sau Paolo Magagnoli au subliniat prezența unei preocupări constante pentru investigarea trecutului în arta contemporană, asociată unui „imaginar arheologic”, revizitării arhivei, respectiv preocupărilor artistice pentru noi forme ale utopiei. Prezentarea de față analizează versiuni recente ale nostalgiei ca modalitate critică de analiză istorică asociată revizitării utopiilor eșuate sau nerealizate ale modernității în arta contemporană din țările fostului bloc socialist. Adiacent termenului de „nostalgie progresivă”, avansat de Victor Misiano, este propus conceptul de „nostalgie inoperativă”, ce descrie maniera în care travaliul istoriei este instanțiat în practica unor artiști precum David Malikovic, Igor Grubic, Olga Chernysheva, Andreas Fogarasi sau Mona Vatamanu și Florin Tudor.

Lector Dr. Oana Maria Nicuță-Nae, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași, Departamentul de Istoria și Teoria Artei

Designul normativ și estetica cotidianului în cadrul constructivismului rus

Pornind de la ideea nașterii normativității în designul de produs și designul ambiental ca fenomen caracteristic avangardelor istorice și, în mod particular de la instaurarea unui regim normativ clar în cadrul celor două mari școli de design ale perioadei interbelice – școala Bauhaus și cea constructivistă -, voi analiza corelarea acestui fenomen al producției artistice cu noi categorii estetice promovate în cadrele ideologiilor politice din ce în ce mai puternice. Una dintre cele mai pregnante relații de acest tip ia naștere în cadrul constructivismului rus, care își propunea să aducă efectiv arta în viața cotidiană.

Pornind de la ideile lui Jacques Ranciere potrivit căruia politicul nu trebuie căutat (doar) în discursul artistic și în mesajul decriptat cognitiv, separat de forma sensibilă a operei de artă, ci se întrepătrunde cu aceasta din urmă, constituind o modalitate de „împărtășire a sensibilului”, urmăresc să arăt modul în care forma estetică a asumat acest rol în cadrul designului constructivist. Vom încerca astfel prin analiza câtorva exemple (precum Clubul muncitorilor proiectat și realizat de Alexander Rodchenko) să arătăm modul în care esteticul și politicul se întrepătrund.

Norma estetică este înțeleasă aici ca sistem de relaționare a producției cu un sistem evaluativ și cu un cadru perceptual clar definit. Ea înseamnă mai precis un standard de evaluare sau de judecată asupra unor practici și comportamente sociale pe care designul este menit să le influențeze. Deși este un termen cu care operează frecvent filosofia sau științele sociale, normativitatea își găsește sens în relația cu designul odată cu producția de obiecte sau ambianțe care țin cont de cadrele mai largi ale ideologizării maselor și privește mai mult rezultatele designului în cadrul comportamentelor sociale pe care le facilitează sau chiar le modelează.

Lector Dr. Raluca Oancea (Nestor), Universitatea Națională de Arte București, Departamentul Foto Video și Procesare computerizată / Departamentul Teorie, cercetare și educație prin arte vizuale:

Heidegger – artă, natură și postumanism

O serie de argumente din paradigma arhitecturii și a artei vizuale contemporane încearcă să ne convingă că a venit momentul să îl uităm pe Heidegger, că poziționarea sa față de opera de artă, față de tehnică ori vis a vis de ideea locuirii nu mai este relevantă astăzi.

Prezentarea mea își propune să identifice elemente de continuitate între teoria heideggeriană și practica artistică recentă, mai exact mă refer aici la specii artistice ca *performance art*, *land art*, arta angajată ecologic ori în direcția redefinirii spațiului public ca spațiu al autenticității. Însuși termenul de autenticitate va fi analizat, plecând de la ipoteza unei posibile compatibilități a accepțiunii heideggeriene cu cea livrată de Walter Benjamin în *Opera de artă în era reproducerii mecanice*.

Vor fi analizate ideea tetraidei, a plasării omului în echilibru cu cerul și pământul, metafora locuirii, definițiile pe care Heidegger le livrează lucrului, preajmei (Umwelt), operei de artă. Lucrarea își propune de asemenea să furnizeze argumente în contra tezei potrivit căreia abordarea heideggeriană se poziționează în spațiul antropocentrist, în direct opoziție cu tezele postumaniste ale "devenirii natură".

Lector Dr. Raluca Mihaela Paraschiv, Universitatea Națională de Arte București, Departamentul Teorie, cercetare și educație prin arte vizuale

Efectul de arhivă și post-adevărul în proiecte artistice românești

Premisele problemei: Post-adevărul este cuvântul anului trecut și se referă la diminuarea importanței faptelor care pot fi demonstrate în raport cu impactul emoțional al unor povești care pot / sau nu avea legătură cu aceste fapte. Pe acest impact emoțional se bazează și cele două metode de creare a "efectului de arhivă" descrise de Jaimie Baron în cartea sa cu același titlu: exploatarea disparităților temporare și a celor legate de context.

Metoda: Lucrarea investighează o serie de proiecte artistice care, folosindu-se de arhive false și de efectul pe care ideea de arhivă, de adevăr revelat, îl are asupra publicului, creează artiști și proiecte noi.

Rezultate: Pornind de la tipul de analiză prezentat în lucrarea *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (Jaimie Baron (ed), New York: Routledge, 2014) lucrarea de față urmărește acest tip de demers concretizat în lucrările unor autori români ca: Marina Albu (*Acvilele albe*, 2009), Emil Cristian Ghiță, Barbu Paul Ștefan (*Berthold Schuster*, 2016), "Radu Demetriade" (*Legenda scriitorului argentinian de origine română Antonio Rodriguez de la Muerte*, prezentată în săptămânalul "Cațavencii", 2017).

Concluzii: analiza proiectelor sus-menționate urmărește să analizeze într-o manieră arheologică, strat cu strat, elementele din care sunt compuse acestea pentru a determina dacă puterea simbolică pe care o are arhiva se menține și în acest caz.

Prof. Dr. Laura Pavel, Universitatea "Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune:

Estetizarea interpretării și postcritica. Obiectul estetic la Graham Harman

Inspirată de antropologia filosofică a lui Bruno Latour, critica axată asupra „obiectului” (object-oriented), propusă de Graham Harman în acord cu perspectiva filosofică a realismului speculativ, presupune că obiectul analizat (fie el literar sau o compoziție vizuală) are o autonomie și o agentivitate a sa. Totodată, perspectiva post- sau noncritică, dezvoltată în descendența unor teorii ale lui Latour, aduce cu sine o estetizare a mecanismelor interpretării. În locul vreunui dispozitiv ideologic preexistent, ca în cazul teoriilor critice (de orientare psihanalitică, sau marxistă, sau semiotică), metoda inspirată de ontologia *object-oriented* cultivă un discurs estetic, metaforizant, despre procesul interpretării diverselor obiecte sau medii artistice. Dovedindu-se operațională în sfera artelor vizuale, metoda elaborată de Graham Harman își face totuși simțite limitele în studiile literare, odată cu dificultatea de a tranșa care este obiectul interpretării textului, a compoziției textuale. Lucrarea de față își propune să pună în evidență „rezistența” și impermeabilitatea hermeneutică a „obiectului” literar, fie el text, cuvânt sau o altă unitate a discursului, a strategiilor retorice, a imaginarului, a ficțiunii, în fața metodei lui Harman.

Conf. Dr. Habil. Ioan Pop-Curșeu, Drd. Rareș Stoica, Universitatea „Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune:

O estetică a ororii: vrăjitoare și infanticid magic în cinema

Prezenta comunicare își propune să investigheze un teritoriu sensibil al artei, anume filmul de groază, punând în lumină câteva mecanisme paradoxale de receptare. Vom studia filme care au în centru figura vrăjitoarei, imaginată de cinești pe baza unei opoziții clasice (și totuși extrem de eficientă): frumos/urât. Această opoziție generează o atracție morbidă din partea spectatorilor, care însă nu iese din limitele obișnuite ale emoțiilor produse de artă. Spectatorii sunt confrunțați cu emoții mult mai violente – și pe care trebuie să le gestioneze pe un alt palier – atunci când vrăjitoarele fură și sacrifică copii în riturile lor magice, în diverse scopuri. Infanticidul, oroare supremă, funcționează astfel ca un test revelator pentru ceea ce spectatorii sunt pregătiți să suporte și pentru modul cum gestionează aceștia, în orizont estetic, emoțiile produse de o scenă (în sens freudian) de nesuportat. Printre filmele studiate figurează: *Häxan* de Benjamin Christensen (1922); *The Devil Rides Out* de Terence Fisher (1968); *Rosemary's Baby* de Roman Polanski (1968); *La Endemoniada. El poder de la las tinieblas* de Amando de Ossorio (1975); *Art of the Devil (Khon Len Khong)*, I, de Thanit Jitnukul (2004).

Prof.dr. Mihaela Pop, Universitatea București, Facultatea de Filosofie:

Emoțiile și arta

sau "cum poate cineva să plângă alături de Anna Karenina când știe că ea nu există"?

Secolul XX a pus un accent special pe cercetările asupra corpului uman în filosofie, estetică, studiile culturale, psihanaliza, neuroștiințe. În artă s-a produs un transfer semnificativ al interesului de la obiectul artistic la procesul creației; rolul acțiunii și al experienței nemijlocite este evidențiat în arte

precum *performance art, body action, action painting, happening*. Tot secolul XX a atras atenția asupra semnificațiilor pe care le pot dobândi noțiuni mai vechi precum *aisthesis* și *catharsis* înțelese în sens larg ca simțire perceptivă și conștiință emoțională. Lucrarea își propune să abordeze înțelesurile mai vechi și mai recente ale noțiunilor de emoție artistică, trăire, experiență artistică.

1 - După o succintă menționare a semnificației emoțiilor pentru gândirea antică (Platon) și contribuția secolului XVIII (mai ales E. Burke, Al Baumgarten) la înțelegerea conștiinței emoționale și senzitive, vom aborda în aspectele esențiale, *gândirea fenomenologică* despre *Erlebnis* (trăire) înțeleasă atât ca experiență directă, nemijlocită cât și ca rezultat al experienței – sentimentul, atitudinea estetică, valorizantă care rezultă. În sens larg fenomenologic, *Erlebnis* devine o noțiune fundamentală: trăirea ca totalitate a experiențelor vieții, emoțiilor și sentimentelor (Dilthey, Husserl, Gadamer, Jauss).

2 - *Filosofie analitică* - studii recente privitoare la aspectele psihice și cognitive ale emoțiilor. *Definiția analitică a emoției și natura ei. Problemă:* care este statutul emoțiilor artistice și estetice? Sunt ele reale, autentice sau pur și simplu imagine? *Tipuri de emoții* (James, *Principles of Psychology*); *emoții artistice* - cauzate de combinații de sunete, culori, linii și volume, de personaje și faptele acestora. Noel Carroll – caracterul cognitiv dublu al emoției artistice: a) intenționalitatea emoției care ne orientează atenția și b) mentalitățile (pre-judecățile) culturale în care apare emoția.

3 - În încheiere vom reveni la *gândirea continentală* amintind poziția lui N. Hartmann: obiectul estetic este "obiect pentru subiect", el există în măsura în care "este pentru noi" adică este încărcat de semnificații, are valoare în măsura în care "valoarea estetică a unui obiect nu există independent ci pentru subiectul care contemplă".

La întrebarea despre empatia resimțită față de Anna Karenina ar trebui să avem în vedere condiția specifică artei care creează, ficțional dar semnificativ, o lume a valorilor, făcută anume pentru subiectul receptor și care-l implică emoțional, intelectual și formativ.

Dr. Alina Popescu, cercetător asociat, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, Universitatea București, CEREFREA Villa Noël:

Uniunea Artiștilor Plastici și dispozitivele colective de formare politică și estetică a artiștilor pe parcursul anilor 1950

Această lucrare își propune să investigheze contribuția Uniunii Artiștilor Plastici din România la formarea unui grup profesional și la impunerea unei noi înțelegeri a artei, în perioada de început a regimului comunist. În vederea realizării acestui obiectiv la nivel național, principalele structuri create în cadrul Uniunii au fost comisiile de îndrumare, active pe parcursul anilor 1950 în diverse domenii artistice. Pe baza unor documente de arhivă, în această prezentare ne propunem să reconstituim obiectivele și modul de organizare al acestora, termenii în care se asigura ghidarea, artiștii vizați și eficiența unor astfel de structuri.

Lector Dr. Ileana Nicoleta Sălcudean, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Televiziune:

Festivalurile Europene de Film: antreprenariat și crearea de rețele (Studiu de caz: Festivalul Internațional de Film Transilvania)

Noua morfologie a festivalurilor de film aduce o nouă lumină asupra festivalurilor de film și teoriei culturii, mai ales odată cu noua reconfigurare a festivalurilor Europa, introducerea noilor tehnologii și a noilor oportunități de creare de rețele.

Abordarea acestei cercetări este definită la intersecția dintre studiile culturale și antropologia culturală, căutând un nou vocabular al culturii filmului în noul context socio-politic. În ceea ce privește studiile culturale, analizez contextul social și politic al industriilor creative (în principal producția de film); o contribuție importantă a studiilor culturale și a sociologiei culturii se referă la tensiunea dintre cetățenie și consumism. Din punct de vedere al antropologiei culturale, analizez noul festival de film care conferă distincția spațiu/ loc (mapping/ tracking) (Elsaesser, 2004, pp. 185-188) înlocuind binomul universal/ particular; local/ global, ca urmare a abordărilor contemporane legate de noțiunile de *convergență* și *rețea*, ca fiind mai eficiente în contextul globalizării. Festivalurile europene de film se îndepărtează de categoria stereotipurilor europene *națiune* și *autor*, înspre noțiuni ca *economie globală* și *urban* (Valck, 2007, p. 30). Studiul de caz al Festivalului Internațional de Film Transilvania ridică întrebări cu privire la modelele festivalului de film occidental vs. cele din estul Europei și la cum reflectă festivalurile Europa Centrală și de Est trăsăturile festivalului de film vest-european.

Secțiunea „Întâlnire cu autorii” (prezentare/distribuire cărți)

Dr. Cristian Hainic, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca: *Heidegger and Everyday Aesthetics** (Ed. Eikon, 2016)

Conf. Dr. Mara Rațiu, Universitatea de Artă și Design: Călin Dan, Iosif Király, Anca Oroveanu, Magda Radu (coord.), *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului *** (Ed. UNArte, 2016)

Lector Dr. Ștefan Maftei, Prof. Dr. Dan Eugen Rațiu, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca: *Arta și viața cotidiană: Explorări actuale în estetică** (Ed. Casa Cărții de Știință, 2016)

Lector Dr. Ileana Nicoleta Sălcudean, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca: *Politicile culturale: între București și Bruxelles** (Ed. Risoprint, 2016)

**Aceste lucrări au fost elaborate/publicate cu sprijinul unui grant al Autorității Naționale pentru Cercetare Științifică din România, CNCS – UEFISCDI, proiect nr. PN-II-ID-PCE-2011-3-1010.*

*** Această lucrare este rezultatul unui program de cercetare sprijinit de Fundația Getty în cadrul Colegiului Noua Europă București în intervalul 2009-2013.*