

# Conferința națională *Estetică și Teorii ale Artelor (ETA)* a opta ediție, 20-21 Septembrie 2019

Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie  
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

### Secțiunea Conferințe

#### Conferința invitată / Keynote Lecture\*

**Prof. Dr. Dalia Judovitz**, Emory University Atlanta, Georgia (USA), fellow of the Institute STAR UBB  
***Reenvisioning Artistic Creativity: Modern & Post-Modern Implications of Balzac’s “The Unknown Masterpiece”\****

Honoré de Balzac’s representation of artistic creativity in *The Unknown Masterpiece* (published in 1831 and revised and expanded in 1837) has exercised an inordinate fascination for painters, writers and philosophers alike. Depicting the travails of artistic creation, this iconic tale has emerged as a fable of the dilemmas confronting modern artists. Paul Cezanne and Pablo Picasso proclaimed their identification with Frenhofer, the tale’s painter protagonist. But the impact of Balzac’s account of the creative process extended far beyond the realm of painting, as we can see in Karl Marx’s reference to this tale to describe his own feelings as he prepared to unveil *Capital: A Critique of Political Economy* (1867), his unfinished philosophical “masterpiece.” Starting with an analysis of the importance of criticism in the work of artistic creation (as bolstered by T.S. Eliot’s modernist account), this paper examines the role of critical reception and consumption for the production of art. Challenging humanist ideology of the artist as unique creator, it attempts to demystify the creative process by showing how artworks derive their meaning not from personality or intention, but from the artist’s critical labor within a playing field of determined cultural traditions.

Closer scrutiny of *The Unknown Masterpiece* reveals that Balzac’s depiction of Frenhofer’s artistic genius involve his revisions and completion of a fellow artist’s work, bringing to the fore the importance of consumption for artistic production. The subsequent unveiling and critical reception of Frenhofer’s “masterpiece” shows that the position of the artist as producer cannot be separated from that of the spectator/critic. Moreover, it furthers postmodern considerations of the locus of an art work’s meaning (Maurice Merleau-Ponty) and its capacity to bring about the new, to happen and make things happen (Jean-François Lyotard). Underlying my analysis is Marx’s contention that consumption produces production insofar as it complements and completes it and Roland Barthes’s suggestion that the “death” of the author entails the rise of the reader or spectator, bringing to the fore the importance of critical consumption as constitutive element of the creative act. By reframing the creative act as a process that gains completion upon the critical intervention of the spectator, the meaning of the work of art is postponed and kept open to future appropriation and consumption.

\*This lecture is supported by the STAR UBB Institute for Advanced Studies in Science and Technology, through the UBB CENTENARY FELLOWSHIPS program – „Lucian Blaga” International Advanced Fellowship 2019

**Re-imaginând creativitatea artistică: implicații moderne & postmoderne ale „Capodoperei necunoscute” a lui Balzac\***

Reprezentarea creației artistice în nuvela lui Honoré de Balzac „Capodopera necunoscută” (publicată în 1831 și revizuită și extinsă în 1837) a exercitat o fascinație neobișnuită atât pentru pictori, scriitori, cât și pentru filosofi. Descriind travaliul creației artistice, această povestire emblematică a apărut ca o fabulă a dilemelor cu care se confruntă artiștii moderni. Paul Cezanne și Pablo Picasso s-au identificat programatic cu Frenhofer, pictorul protagonist al povestirii. Dar impactul abordării procesului creativ de către Balzac s-a extins mult dincolo de domeniul picturii, așa cum se poate vedea din referința lui Karl Marx la această povestire, pentru a-și descrie propriile sentimente pe măsură ce se pregătea să scrie *Capitalul: o critică a economiei politice* (1867), „capodopera” sa filosofică neterminată. Începând cu o analiză a importanței criticii în munca de creație artistică (așa cum a fost susținută de abordarea modernistă a lui T.S. Eliot), conferință de față analizează rolul receptării critice și a consumului pentru producția de artă. Provocând ideologia umanistă a artistului ca un creator singular, această conferință încearcă să demistifice procesul creativ, arătând că operele de artă își derivă semnificația nu din personalitatea sau intenția artistului, ci din munca sa critică în cadrul unui câmp dinamic de tradiții culturale determinate.

O investigație mai aprofundată a „Capodoperei necunoscute” a lui Balzac dezvăluie că descrierea a geniului artistic al lui Frenhofer implică revizuirea și finalizarea de către acesta a operei unui alt artist, aducând în prim-plan importanța consumului pentru producția artistică. Descoperirea ulterioară și receptarea critică a „capodoperei” lui Frenhofer arată că poziția artistului ca producător nu poate fi separată de cea a spectatorului / criticului. Mai mult decât atât, aceasta generează considerații postmoderne despre situarea semnificației unei opere de artă (Maurice Merleau-Ponty) și capacitatea sa de genera noul, de a se petrece și de a face lucrurile să se întâmple (Jean-François Lyotard). La baza acestei analize se află argumentul lui Marx conform căruia consumul produce producția în măsura în care o completează și o completează, precum și sugestia lui Roland Barthes că „moartea” autorului permite nașterea cititorului sau a spectatorului, aducând astfel în prim-plan importanța consumului critic ca element constitutiv al actului creativ. Prin regândirea actului creativ ca un proces care se împlinește prin intervenția critică a spectatorului, semnificația operei de artă este amânată și menținută deschisă pentru viitoare apropieri și (noi modalități de) consum.

\*Conferința este sprijinită de Institutul de Studii Avansate în Știință și Tehnologie STAR-UBB, prin programul FELLOWSHIPS DEDICATE CENTENARULUI UBB – „Lucian Blaga” International Advanced Fellowship 2019

\*\*\*

**Drd. Iolanda Anastasiei**, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Istorie și Filosofie

***De la experiența estetică la experiența participativă a publicului în galeriile contemporane***

Prezentarea de față vizează relevanța spațiului galeriei în perceperea și aprecierea estetică a operelor de artă contemporană. Astfel, propun o înțelegere a spațiului în sine al galeriei ca un factor integrant al experienței estetice a publicului amator de artă contemporană. Maniera în care sunt dispuse lucrările într-o expoziție, lumina, designul efectiv al încăperii galeriei, toate acestea apar adeseori ca elemente ce ne influențează modul de înțelegere a lucrărilor de artă. Pe de altă parte, teoriile instituționale ale artei aduc deja în discuție problema validării ce o dețin instituțiile artistice ca parte integrantă a lumii artei, în înzestrarea unui obiect cu statutul de obiect de artă. Când

pătrundem într-o galerie, anticipăm de la bun început faptul că avem de-a face cu obiecte sau acțiuni artistice, iar acest aspect influențează modul nostru de a ne raporta la ele.

Pentru a putea analiza efectul galeriei în receptarea lucrărilor de artă de către public este nevoie de o detașare față de mitul unui spațiu neutru în care regăsim un privitor complet detașat. Cu atât mai mult cu cât, în decursul secolului trecut, discutăm de un fenomen al artei participative ce ia amploare în performance, happening sau instalații, unde publicul este implicat direct în procesul de creație. O vreme considerabilă modelul unui spațiu expozițional neutru a fost asociat cu cel al galeriei de tip *white cube* în care arta putea fi experimentată mai degrabă într-o formă intelectuală sau spirituală decât una propriu-zis fizică. Pe de altă parte, însăși estetica de tipul *white cube* (absența ferestrelor, a luminii naturale, spațiul alb imaculat) induce adeseori publicului o senzație de ostilitate în raport cu mediul. Un aspect sugestiv în acest sens îl sesizează Brian O'Doherty în cartea sa *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space* (1976), în care considera că spațiul de tip *white cube* tinde să elimine vizitatorul galeriei ca individualitate. Mai precis, el se referă la un moment în care noi, în calitate de vizitatori ce trecem pragul galeriilor *white cube*, tindem să ne adaptăm la rigorile estetice și instituționale ale acestui tip de spațiu și să ne auto-percepem în termeni extrem de generali. Dacă nu mai privim galeria *white cube* doar ca un loc neutru și luăm în calcul influența spațiului asupra discursului artistic și a receptării acestuia de către spectator, survin câteva întrebări esențiale: ce efect are mediul de expunere al galeriei asupra experienței noastre estetice? Poate fi unul din factorii declanșatori ai acesteia? Dacă da, atunci este posibilă extinderea a domeniului experienței estetice a publicului prin angajarea sa directă într-o expoziție?

Pentru a înțelege implicațiile estetice ale spațiului galeriei asupra experienței publicului, propun utilizarea conceptelor de *environmental aesthetics* (estetica mediului) și *aesthetic engagement* (angajamentul estetic) în maniera abordării lui Arnold Berleant. Acesta vorbește despre mediu nu doar ca un spațiu fizic propriu-zis ce conține o încărcătură estetică, ci de un mediu social privit ca un întreg, ca o comuniune interdependentă între oameni și loc. Conceptul de *environmental aesthetics* poate fi util în cazul de față dacă percepem galeria ca un loc în care publicul este implicat direct, iar experiența sa estetică nu este una pur vizuală, ci stimulează toate celelalte simțuri. Cât despre angajamentul estetic, el ne poate ajuta să înțelegem procesul prin care spectatorul poate lua parte activ în determinarea experienței estetice, acest aspect revenindu-i nu doar spațiului de expunere sau lucrării de artă.

\*\*\*

**Lector Dr. Horea Avram**, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film

### ***Teritorii portabile. Peisajul ca interfață, situl ca discurs politic***

În prezentarea mea voi discuta dimensiunea intermedială, artistică și politică a peisajului, pornind de la lucrările artistului canadian Edward Burtynsky, incluse în seria *The Anthropocene project*. Cunoscut pentru fotografiile sale de mari dimensiuni înfățișând peisaje „manufacturate” – adică, modificate de intervenția umană – Burtynsky propune în această serie o abordare multidisciplinară care combină fotografia, filmul, realitatea virtuală, realitatea augmentată și cercetarea științifică pentru a investiga influența umană în ceea ce privește starea actuală și dezvoltarea viitoare a pământului. Absorbind în egală măsură tradiția picturală peisagistică și convențiile fotografiei documentare, Burtynsky reușește să reformuleze în mod radical aceste tradiții propunând compoziții de mari dimensiuni ce vizează spațializarea și temporalizarea imaginii. Rezultatul acestor explorări se constituie în ansambluri complexe, de dimensiuni copleșitoare, însă centrate pe corp și cu un puternic impact senzorial.

Argumentul meu este că lucrările seriei *The Anthropocene project* propun o schimbare de perspectivă nu doar în ansamblul lucrărilor lui Burtynsky, ci și în peisagistică în general, marcând un transfer de la peisaj la teritoriu și de la estetică la politică. Mai exact, lucrările prezintă un anumit sens al sublimului (în sensul propus de Kant sau Burke, ca efectul de vastitate și putere infinită pe care ceva îl induce asupra unei persoane), dar în același timp operează o corporalizare a imaginii și, ca atare, o particularizare și o descentralizare a semnificației (oarecum conexă cu conceptul de *non-site* teoretizat de Robert Smithson). În consecință, peisajul nu mai este o *vista*, distantă și nealterată, ci o zonă de interacțiune centrată pe corp (mai ales prin utilizarea tehnologiilor VR și AR), un teritoriu deschis activărilor și negocierilor, inclusiv în cheie politică prin articularea unui discurs activist ecologist.

\*\*\*

**Prof. Dr. Petru Bejan**, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, Facultatea de Filosofie și Științe Social-Politice

### ***Exigența „participării” în arta contemporană***

Prezenta comunicare propune o reflecție asupra conceptului de *participare* în estetică și artă. Vor fi evocate, pe de o parte, ocurențele filosofice ale termenului în discuție, dar și, pe de altă parte, momentele decisive ale configurării unei „estetici a participării”, reclamate tot mai insistent în arta contemporană. Sunt avute în vedere practicile recente, circumscrise exigențelor *relației, acțiunii, implicării, intervenției, angajamentului, comunicării, transformării*, cât și efectele acestora în dispozitivele de producere și de receptare ale artei. Cât de „actuală” mai este figura artistului dezangajat, neutru, echidistant, detașat cu premeditare de opțiuni – sociale, politice sau ideologice?

\*\*\*

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

### ***Tematizarea expunerii în lucrările-expoziții ale anilor 1960-1970***

Îmi propun să analizez modul în care instalația expozițională este tratată în „lucrările-ca-expoziții” (Althuler, 2013) din perioada 1960-1970, mai precis, manifestarea preocupării artiștilor pentru condițiile de receptare la nivelul instalației.

În *Muzeul de Artă Modernă* (1968-1972), Marcel Broodthaers abordează spațiul, convențiile de expunere și condițiile de receptare ca elemente structurale ale lucrării. Dar, deja în prima parte a secolului 20, lucrări de dimensiunea unei încăperi realizate de El Lissitzky plasau pereții, spațiul și elementele considerate până atunci auxiliare (secundare, contextuale) în interiorul lucrării, iar galeria se transforma între-o ramă dinamică. În *Cabinetul abstract* (1927-28) granițele și inegalitățile ierarhice dintre obiecte și ramele lor se dizolvă, pentru a obține o expunere ce trebuie percepută ca totalitate și în care fiecare element devine motiv plastic (Celant, 1982). Ceea ce era secundar și exterior într-o expunere devine substanță și material. Este semnificativ faptul că, în lucrarea de dimensiunea unei încăperi, interesul vădit pentru modalitatea de receptare se manifestă prin intermediul instalației expoziționale.

Anii '60-'70 au adus schimbări majore în relația lucrării cu contextul său de expunere. Autonomia obiectului de artă este contestată, convențiile de prezentare sunt provocate, apare o sensibilitate sporită față de relația dintre artă și spațiu, iar practicile criticii instituționale intervin, adesea în manieră *site-specific*, în spațiul expozițional. În aceeași perioadă, termenul de instalație începe să fie folosit pentru a desemna documentarea fotografică a amplasării lucrărilor în spațiul

expozițional (*installation shots* sau vederile din expoziție), care este preluat ulterior pentru a denumi noua practică artistică – *installation art* – conturată în anii '70 (Bishop, 2005).

Având în vedere aceste evoluții, întrebările care se desprind în ce privește lucrările-expoziții de la finele anilor '60 și începutul decadei următoare sunt: cum este tratată instalația expozițională de către artiști în raport cu lucrarea? Ce diferă, prin prisma logicii parergonale a instalației, față de experimentările avangardei istorice cu expoziția?

Pentru a răspunde la aceste întrebări voi discuta trei cazuri relevante din istoria intervențiilor expoziționale al neo-Avangardei: Marcel Broodthaers, Michael Asher și Daniel Buren. În lucrările lor, preocuparea pentru condițiile de receptare se manifestă ca tematizare auto-reflexivă a expunerii.

*Cuvinte cheie:* instalație expozițională, expoziție-ca-lucrare, neo-avangardă, *parergon*

\*\*\*

**Drd. Rareș-Augustin Crăiuț**, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film

***„De la frumusețe și bucurie absolută, la infern și groază (...)”. Mâncarea ca mediu în seria de performance-uri „Viața cotidiană” de Bobby Baker***

Contextul atenției recente a filosofiei occidentale pentru mâncare, teoretizat de Dave Monroe, Elizabeth Telfer sau Nicola Perullo, ne oferă ocazia să considerăm estetica mâncării în unele dintre lucrările artistei britanice Bobby Baker. Lucrările „Demonstrația de gătit” și „Cum să faceți cumpărături” fac parte din seria de *performance-uri* „Viața cotidiană”. Vom analiza mai întâi problema (non)consumului în aceste opere din perspectiva „fenomenologiei gustului” dezvoltată Carolyn Korsmeyer și cea a apetitului vizual. În al doilea rând, vom analiza proiectele artistei dintr-o perspectivă post-mediu Kraussiană, care sprijină conceperea acțiunilor alimentare ca „suport tehnic”, într-o relație discursivă diferită de definirea alimentului ca mediu fizic în artă.

***“From utter beauty and joy, to hell and horror (...)”. Food as a medium in the “Daily life” performance series of Bobby Baker***

From Plato’s rejection of the senses as a dependable source of knowledge, and more specifically of food as a distraction form, thought to Kant’s downgrading of taste to the bottom of the hierarchy of the senses, Western philosophy has come a long way. Food is receiving increase attention from authors like Dave Monroe, Elizabeth Telfer or Nicola Perullo. And it is this current setting of edible art and aesthetics, that gives us the opportunity to consider the aesthetics of food in some of Bobby Baker’s works from the “Daily life” performance series: the “Kitchen Show” and “How to shop”.

Baker’s performance art works have been closely related to disabled art due to her life long struggle with mental illness. Her stage persona, that debuted in 1988 with the show “Drawing on a mother’s experience”, is a chatty suburban woman perpetually busy with sourcing, pairing and serving food, in odd set-ups, combining tension and humour. Food is always central to her shows, not so much as a topic, but rather in its use as a medium. Her performances have generated a considerable amount of academic analysis and interpretation, mostly based on feminist theory and performance studies.

For a refreshing perspective on her works we will theorize first of all in a context that draws inspiration from of Carolyn Korsmeyer’s “phenomenology of taste” and the condition of visual appetites. The issue of (non-)consumption appears crucial for food performances/art (Is it even food art/performance if we don’t get to eat?) and crucial in establishing if “this” can be art, because it typically opens to the problem of function (Is it still art if we do eat?).

Secondly we will look at Bobby Baker's work from a Kraussian post-medium perspective, one that supports conceiving food act(s) as "technical support", rather than fixating on food as a physical medium. Here medium will be understood as a relational, discursive system, rather than the functions of material attributes, including taste in our case. This does not give a complete account of Bobby Baker's use of food in performance, but it does help us to understand how she developed food in a tradition of food performances, originated in modern art with the Futurists, and advanced ever since by various artists and movements, from *Fluxus* to Martha Rosler, from Gordon Matta Clark to Rirkrit Tiravanija.

\*\*\*

**Dr. Mircea Valeriu Deaca**, Universitatea din București, Departamentul de Studii culturale, Școala doctorală a Facultății de Litere

***Scurtă prezentare a modelului cognitiv al ciclului de control și al cuplării circulare în film***

Prezentarea de față ia în considerare ipoteza prezenței modelului cognitiv al ciclului de control înțeles ca tipar dinamic ce structurează înțelegerea și experiența filmului. Modelul este o schemă dinamică ce cuprinde patru stadii (stază inițială, tensiune, acțiune, stază finală) care se manifestă concret în diversele domenii conceptuale în care un agent interacționează cu o entitate externă sferei sale de control. Ciclul de control este utilizat în gramatica cognitivă ca instrument explicativ al structurilor semantice generate de construcțiile gramaticale. În domeniile morale și sociale ciclul de control epistemic și afectiv este de asemenea prezent. El poate fi aplicat și în cazul analizei construcțiilor semantice din film. Modelul poate explica mecanismele de captare perceptivă a stimulilor media, imaginea cinematografică, cuplările circulare formate de juxtapunerile planurilor filmice, emergența și elaborarea emoțiilor, cuplarea dintre informația verbală și vizuală, elaborarea construcțiilor conceptuale figurative de genul metonimiei și metaforei, conceptualizarea mișcării în film, dinamica ciclurilor de control puse în operă de acțiunea corporalizată a personajelor și formele de control epistemic care definesc rolurile narative în film.

În domeniul analizei de film sunt identificate mai multe domenii de interacțiune conceptuală care acoperă diferite nivele de complexitate cognitivă și se desfășoară pe plaje de timp distincte. Atenția spectatorului se poate focaliza asupra domeniilor de conceptualizare prefigurativă, figurativă, diegetică, simbolică, narativă, a rolurilor narative, afectivă și discursivă.

*Cuvinte cheie:* model cognitiv, ciclul de control, enacțiune, corporalizare, analiză de film, domenii conceptuale.

***A Brief Survey of the Control Cycle, and the Circular Coupling in Film***

The question set up for examination in this paper is whether there is a cognitive model that underpins human sense-making in the context of film experience. The study focuses on the cognitive model based on the action of control, understood as an explanatory instrument for sense making, and follows up with the possible applications in the domain of film analysis. The control cycle is commonly used to explain linguistic and semantic phenomena. Epistemic and affective controls are also displayed in social and moral domains. The model can also help us to describe the perceptual relation of the viewer with the cinematographic image, the circular couplings displayed by sequences of shots in cinematographic editing, the emergence of emotions, the coupling between verbal and visual information, the elaboration of metonymic and metaphoric conceptual constructions, the conceptualizing of movement in film, the dynamics of control cycles in mediated representations of embodied action in films, and the epistemic control engaged between different types of narrators / conceptualizers in films.

In the domain of film analysis several conceptual domains of interaction are identified. Henceforth the attention of the viewer can be focused and bring forth on the stage of conceptual construction the prefigurative, figurative, diegetic, symbolic, narrative, conceptualizer, affective, or the discursive level.

*Keywords:* control cycle, embodiment, enaction, film analysis, cognitive model, conceptual domains.

\*\*\*

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

***Eстетica decolonială, altermodernitatea și metamodernismul în practica cercetării artistice***

Gândită, în premisele sale, de grupul de lucru modernitate/colonialitate/decolonialitate încă de la sfârșitul anilor '90, estetica decolonială presupune reflecția asupra unor genealogii ale re-existenței ca forme de identificare a unor potențialități ale rezistenței față de interpretarea autoritaristă a modernității și față de faptele părții sale întunecate, colonizarea necropolitică. Abia în anii 2010 are loc prima expoziție din perspectiva esteticii decoloniale. Dacă modernitatea este văzută ca ordine dominantă a reprezentării care determină formarea canonului ce funcționează ca instrument de excludere, estetica decolonială propune o situație transmodernă (transnațională și interculturală) preocupată de eliberarea simțurilor și a sensibilităților. În aceste condiții, decolonialitatea se situează critic în raport cu alte două forme de eliberare față de modernitate, respectiv altermodernitatea (Nicolas Bourriaud) și metamodernismul (Timotheus Vermeulen și Rkbin van den Akker). Micro-cercetarea prezentată în cadrul conferinței ETA 2019 încearcă să arate cum anume decolonialitatea, altermodernitatea și metamodernismul funcționează asemenea unor *markeri* epistemologici, respectiv asemenea unor descriptori metodologici care sintetizează o serie de caracteristici ale contemporaneității prin intermediul cărora se pot explica practici culturale asimilate, printre altele, și cercetării artistice.

\*\*\*

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

***Corp semiotic, sens întrupat și experiența estetică a vieții cotidiene***

Prezentarea de față își propune să aducă unele clarificări conceptuale privind dimensiunea evaluativă a esteticului, pornind de la ideea că proprietățile estetice se constituie ca un rezultat cultural și sunt întrupate fizic. Cercetarea beneficiază din plin de aparatul conceptual specific semioticii, întrucât semioza corporală este ea însăși percepută ca o întrupare culturală a semnelor naturale. Pentru o lungă perioadă de timp, semiologia structurală a accentuat problema arbitrarității, unde semnele reprezentau pur și simplu niște părți ale unor relații abstracte. Astăzi însă, centrul de interes s-a mutat către natura materială și corporală a semnelor. Aceasta nu este vizibilă doar în comunicarea nonverbală sau paraverbală unde corpul uman este el însuși semnul-vehicul, dar și în procesele mai complexe, de procesare cerebrală a semnelor acustice, vizuale sau de altă natură, în care corpul se constituie de fapt ca un interpret al semnelor.

Dincolo de problemele rezultate în urma efortului de clarificare conceptuală, trebuie spus că cele mai mari obstacole în aprecierea sensului întrupat este faptul că filosofii și teoreticienii limbajului s-au concentrat, aproape exclusiv, asupra limbajului, fie el vorbit sau scris, considerat ca unicul revelator al adevărului și sensului. Împotriva unei perspective centrate asupra limbii, care a

determinat multe perspective de gândire să treacă cu vederea tocmai rădăcinile cele mai adânci ale sensului, prezenta lucrare propune o trecere dincolo de sensul lingvistic în sfera sensului din domeniul artei. Ipoteza de la care s-a pornit este una dublă: (1) estetica nu reprezintă doar o teorie a artei, cât mai ales un domeniu mai larg de cercetare a felului în care oamenii pot avea experiențe cu sens; (2) aceasta deoarece procesul sensului întrupat din artă este tocmai cel care face posibil sensul lingvistic.

Prezentarea urmează linia filosofiei lui John Dewey și a noțiunii sale de experiență estetică transformatoare - toate experiențele au un potențial estetic și explorează ideea că sinele, deoarece este în mod intrinsec întrupat și legat de mediul său, poate fi dramatic influențat de artă. Astfel, se conturează teza centrală a lucrării: ceea ce numim minte și ceea ce numim corp nu sunt două lucruri distincte, ci aspecte ale unuia și același proces organic, astfel încât toate gândurile noastre, limbajul și sensurile pe care le conferim, decurg dintr-o dimensiune estetică a experiențelor noastre cotidiene, văzute ca întrupate. Când spunem „dimensiune estetică” ne referim în primul rând la imagini, calități, *pattern*-uri, procese senzoriale și în special, emoții.

\*\*\*

**Lector Dr. Cornel-Florin Moraru**, Universitatea Națională de Arte, București, Departamentul Teorie, cercetare și educație prin arte vizuale

***De la Platon către o filosofie a clubbing-ului. Muzica, dansul și poezia ca exercitare tăcută a înțelepciunii***

Deși adesea citată și comentată de exegeții moderni, gândirea lui Platon despre artă în genere și despre artele sunetului în particular rămâne încă un loc adesea răstălmăcit al operei sale. Începând de la alungarea artiștilor din *Republica* (607a), până la considerațiile sale privitoare la imitație din *Sofistul*, Platon a fost văzut, în general, ca un oponent al artelor imitative și al plăcerii pe care acestea o induc sufletului.

La o privire mai atentă însă, majoritatea argumentelor platoniciene împotriva procesului de imitație tind mai degrabă să discrediteze un anumit sens simplist al imitației, care era vehiculat în vremea sa la nivelul conștiinței comune și care a intrat în agora ideilor prin considerațiile ironice pe care Aristofan le face cu privire la Eschil și Euripide în comediile sale. Una dintre trăsăturile de bază ale acestui concept aristofanian de *mimesis* este acela că procesul mimetic creează o opoziție radicală între obiectul imitat (ca obiect iluzoriu, depozitar al falsității) și *natură* (ca garant al adevărului). După cum vom argumenta, Platon încearcă în locurile în care tratează ideea de imitație (*Republica* III, X; *Legile* II) să arate problemele ce decurg din postularea acestei opoziții și să deschidă calea către un alt mod de a privi conceptul de imitație, care face ca *mimesis*-ul să nu fie o simplă copiere iluzorie a unui lucru, ci o punere în armonie și măsură a ordinii intelectului (κόσμος νοητός) cu ordinea simțurilor (κόσμος, αἰσθητός).

Acest efort poate fi cel mai bine surprins în dialogul *Legile*, unde Platon gândește *χορεία* ca imitație producătoare de plăcere a naturii înseși prin măsură, armonie și gesticulație, care are un real potențial educativ. Dar *χορεία* desemnează, de fapt, muzica și dansul luate ca un tot unitar, motiv pentru care termenul ocupă întregul spectru semantic a ceea ce noi, astăzi, numim petrecere sau *clubbing*. În calitate de punere în acord a diferitelor părți ale ființei umane, *χορεία* sau, pentru a folosi termeni contemporani oarecum anacronici, *clubbing*-ul, are în cadrul societății un rol foarte important: ea este, în același timp, *πρὸς ἀρετὴν παιδείας* (educație în vederea virtuților civice) și *τῆς τοῦ σώματος ἀρετῆς* (exelență sau perfecționare a corpului). În măsura în care pune în armonie



ființa umană ca întreg, *χορεία* este gândită de Platon ca fiind „educația în genere”, luată în totalitatea aspectelor sale (*Ἄλλη μὲν που χορεία ὅλη παιδείουσις ἢν ἡμῖν*).

Transpusă în coordonatele gândirii contemporane, lecția lui Platon ar putea fi fructificată pentru construirea unei noi raportări la artele sunetului în general și la determinarea conexiunilor existente între acestea și dans în contextul *DJing*-ului ca formă de artă emergentă la finalul secolului XX. Pe această cale, am putea obține o nouă poziționare față de aceste forme de artă contemporană care să evite prejudecățile actuale privitoare la *clubbing* și care să ne deschidă, totodată, orizontul unei alte concepții despre educație în genere.

\*\*\*

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

### ***Terrence Malick și cinematograful ontologic***

În prezentarea curentă îmi propun să sondez capacitatea cinematografului de a surprinde, dincolo de obișnuitul narativ, idei, afecte, structura intimă a realului. Există o ontologie a filmului? Există o „gândire-cinema” ce constituie un mod alternativ de investigare a lumii? Andre Bazin a arătat încă din anii '50 că montajul are propria sa metafizică, că simpla alegere a unei adâncimi a câmpului constituie un exercițiu fenomenologic, un mod de poziționare față de real. Gilles Deleuze a afirmat, treizeci de ani mai târziu, că timpul, frica, bucuria, *dorința ca dorință* pot fi dezvăluite în film dincolo de teritoriul mimesisului psihologic, fără a fi totuși reduse la concept, în concretul lor.

Recent, filosofi și teoreticieni ai filmului vehiculează numele regizorului Terrence Malick ca pe o punte de legătură între lumea filosofiei și cea a filmului. Pentru o scurtă vreme profesor de filosofie, traducător al lui Heidegger (*Vom Wesen Des Grundes*, 1929, GA9), acesta pare să fi reușit să capteze în filmele sale noțiuni heideggeriene cum ar fi: *lumea, lucrurile, prezența, angoasa, Ființa ca ființă*.

Această prezentare își propune să investigheze o serie de producții ale lui Malick pentru a sonda valabilitatea acestor ipoteze. Pe lângă importante caracteristici tematice (transformarea elementelor naturale în personaje, raportul unu-multiplu) și vizuale (filmări imersive la nivelul ierbii, filmări acvatice) vor fi urmărite abordarea vocilor din “off” și a laitmotivului (în special cele wagneriene din *The New World*).

În ciuda radicalei critici heideggeriene a cinematografului (pe care, în texte ca „A Dialogue on Language”, îl reducea la o expresie a *Ge-stell*-ului, un mimesis trivial, incapabil a transcende domeniul funcționalului) va fi luată în considerare posibilitatea unui “cinema heideggerian” (Marc Furstenau, Leslie MacAvoy 2007), capabil a reda structura faptului-de-a-fi-în-lume și de a răspunde unor întrebări ca: Poate fi natura apropiată cu ajutorul tehnologiei? Există o *aură* a imaginii tehnice? Care este relația dintre natură, individ, autenticitate și cinema?

\*\*\*

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

### ***Singurătate și solidaritate***

Mișcarea civică de protest din Polonia anilor '80, SOLIDARITATEA, și-a luat numele după forța acestei valori care a dus la coagularea unor energii intelectuale și sociale în sprijinul muncitorilor greviști din Șantierul Naval Lenin din Gdansk - de la avocați și profesori care îi asistau pe cei anchetați la actori

care spărgeau cordoanele poliției pentru a interpreta piese de teatru pentru cei izolați de forțele de ordine, artiști ca Jan Sawka care a creat logo-ul iconic Solidarnosc, regizori ca Andrzej Wajda care a obținut, în 1981, Palme d'Or la Cannes pentru „Omul de fier” sau decernarea, în 1983, a premiului Nobel pentru pace lui Lech Walesa. Din 2014 încoace forța acestei valori morale este convertită în valoare estetică în cadrul European Solidarity Centre (ESC), muzeu deținător al premiului Consiliului Europei în 2016, spațiu plurimedial care provoacă la dialog prin arhitectură, expunere și deschidere. Mesajul kantian al solidarității fundamentate pe recunoașterea și aprecierea naturii noastre de ființe raționale, este oferit lumii de către ESC prin filtrul lui Richard Rorty (1989, 1991) care vorbește despre sentimentul de apartenență la un grup mai mic și mai local decât integralitatea rasei umane drept condiție a producerii solidarității. În paralel, în România anilor '80, „alienarea (tot mai gravă) a individului se traducea ... prin distanțarea dureroasă a vieții private de cea publică, prin „masca” socială ce trebuia purtată în scop protector” (Guță, 2019), ajungându-se astfel la un recurs al artiștilor la singurătate pentru a putea avea acces la solidaritate.

Prezentarea investighează răspunsul unor artiști (printre care Ion Grigorescu, Dan Perjovschi, Nedko Solakov, Matei Bejenaru, Ana Lupaș, Călin Dan) la fenomene sociale și politici publice din perioada comunistă și de tranziție cum ar fi protestele muncitorilor din Brașov, Decretul 770, poliția politică, demolările, sărăcia, emigrația.

*Cuvinte cheie:* solidaritate, artă contemporană, memorie, comunitate, comunism

\*\*\*

**Conf. Dr. Habil. Ioan Pop-Curșeu**, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film

***Magie, vrăjitorie, ocultism în lumea contemporană: imagine și kitsch***

Prezenta comunicare își propune să investigheze două fenomene culturale specifice lumii contemporane. Pe de o parte, este vorba de un proces de detabuizare a magiei, vrăjitoriei, ocultismului, în căutarea unor spiritualități noi, care să constituie alternative la marile religii dominante. Pe de altă parte, avem de-a face cu proliferarea fără limite a kitschului (singura categorie estetică născută de modernitate și venerată de postmodernitate). Cele două fenomene culturale se ating și se întrepătrund în mai multe privințe și la mai multe niveluri. Vom puncta câteva astfel de întrepătrunderi, luând exemple din cinematografie și televiziune, design vestimentar, literatură, sau din universul online – cu miile sale de fețe.

\*\*\*

**Lector Dr. Ligia Smarandache**, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film

***Filmul ca metodă de cercetare științifică – un laborator al practicilor postmoderne***

Prezentarea pune în discuție demersul creativ cognitiv de cercetare artistică și nevoia de re-evaluare a disciplinelor umaniste din perspectiva paradigmei științifice postmoderne. Adina Pintilie, autoarea coproduției internaționale *Touch me Not*, care a câștigat Ursul de Aur la Berlin 2018, își numește filmul „cercetare”. Deși termenii *modern* sau *postmodern* se referă mai mult la un anumit context cultural și nu la un demers de cercetare științifică, o expunere a principiilor gândirii de tip postmodern în contrast cu principiile moderniste ajută la înțelegerea nevoii de integrare a practicilor creative în cercetarea științifică.

### ***Film as a method of scientific research – a laboratory of postmodern practice***

This talk raises the question upon the creative cognitive approach of artistic research and the need to re-evaluate the humanities issues from the perspective of the postmodern scientific paradigm. Adina Pintilie, author of the international co-production *Touch Me Not*, who won the Golden Bear at Berlin 2018, calls her film „a research.” Although Modern or Postmodern terms refer more to a particular cultural context and not to a scientific research, an exposure to the principles of postmodern thinking in contrast to modernist principles helps to understand the need to integrate creative practices into scientific research.

\*\*\*

**Dr. Călin Stegorean**, profesor asociat, Universitatea Națională de Arte București

#### ***Victorii ale neoconservatorismului în arta de azi. Cazurile Okwui Enwezor și Chris Dercon***

Comunicarea prezintă o analiză a situațiilor care au apărut la teatrul berlinez *Volksbühne* după numirea la conducerea sa a lui Chris Dercon și la *Haus der Kunst* la München după preluarea conducerii sale de către Okwui Enwezor.

Cele două cazuri prezintă similitudini care privesc mai multe aspecte legate de programul și managementul a două dintre cele mai importante instituții culturale din Germania. Astfel, la conducerea lor au fost numite direct două personalități de vârf ale artei contemporane internaționale Okwui Enwezor, în anul 2011 și Chris Dercon, în anul 2016. Okwui Enwezor, de origine nigeriano-americană, a fost director al Documenta 11 (1998-2002) și al Bienalei de la Veneția în anul 2015 iar Chris Dercon, de origine belgiană, a fost director artistic al MoMA PS1 din anul 1988, al Muzeului Boijmans Van Beuningen din anul 1995, al Haus der Kunst din anul 2003 și al Tate Modern în perioada 2011-2015.

Situațiile care au apărut după preluarea conducerii instituțiilor respective au vizat conflicte manifestate între ei și colectivele celor două instituții dar și în relație cu instituțiile politico-administrative care au făcut numirile inițiale și publicul larg. Aceste conflicte au avut la bază pe de o parte opoziția față de programele culturale propuse de către cei doi directori și pe de altă parte situațiile care au decurs din aspectele informale conexe. Aceste conflicte s-au finalizat în anul 2018 cu demisia sub presiune a celor doi directori.

Comunicarea analizează contextul cultural german și european inițial, programele culturale propuse de cei doi directori, conflictele generate în interiorul și exteriorul instituțiilor amintite în raport cu aceste programe, aspectele informale care au contribuit la alimentarea conflictelor, precum și contextul politico-cultural la finalul de mandat al directorilor respectivi. Sub aspectul programelor culturale s-a avut în vedere analiza din punct de vedere estetic a acestora, a raporturilor tradiție – inovație, local – european (internațional), a implicării în conflictele respective a mediilor artistico-culturale internaționale și opiniei publice. Vor fi analizate din punct de vedere al managementului deciziile celor doi directori ca răspuns la situațiile de criză apărute.

În concluziile lucrării, situațiile descrise sunt considerate consecința unei ascensiuni a neoconservatorismului definit prin identificarea unor aspecte care s-au manifestat din punct de vedere estetic în favoarea tradiției, a opțiunii pentru local în defavoarea deschiderii europene și internaționale.

Comunicarea va fi ilustrată cu numeroase imagini, cele mai multe cu caracter inedit.

\*\*\*

## Secțiunea „Atelier de lucru” / ”Workshop” section

### ***Cercetarea artistică: concept, metodologie și criterii de evaluare / Artistic Research: Concept, Methodology, and Criteria of Evaluation***

*coordonatori Prof. Dr. Ruxandra Demetrescu și Prof. Dr. Dan Eugen Rațiu*

Una dintre preocupările constante în mediul academic internațional o constituie cercetarea artistică (*artistic research*), care s-a dezvoltat în ultimul deceniu în contextul instituțiilor de învățământ artistic. Pentru artiști, a devenit în egală măsură practică artistică și cercetare orientată de practică. Un teoretician precum Christopher Frayling propune o distincție între tipurile de cercetare asociate domeniului artei: *research into art* (cercetare *despre* artă), *research through art* (cercetarea *prin* artă) și *research for art* (cercetarea *pentru* artă). Problema centrală este de a distinge între practica artistică ce nu este cercetare și cea care poate primi această titulatură. Există, fără îndoială, o „tradiție cognitivă” a artei și spre aceasta trebuie orientată reflecția asupra cercetării artistice; în schimb, „tradiția expresivă” a artei nu s-ar califica ca cercetare.

Intervențiile vor viza dificultățile definirii conceptului de cercetare artistică, ale stabilirii unei metodologii specifice și a unor criterii după care acest tip de cercetare ar putea fi evaluată: Cum distingem între arta ca simplă practică și arta ca cercetare? Cum se schimbă arta, atunci când este înțeleasă (și) ca cercetare artistică? Poate fi artistul (și) un cercetător? Rezultatele sunt opere de artă și totodată cunoaștere științifică? Care este specificul cercetării artistice în raport cu alte tipuri de cercetare și care sunt consecințe asumării practicii artistice ca cercetare?

*Artistic research* is a constant preoccupation in the international academic milieu. For artists, it has become equally artistic practice and practice-oriented research. A theorist such as Christopher Frayling proposes a distinction between *research into art*, *research through art*, and *research for art*. The central issue is to distinguish which artistic practice is research and which is not. There is a “cognitive tradition” of art and to this should be oriented the reflection on artistic research; instead, the “expressive tradition” of art would not qualify as research.

The interventions will address the difficulties of defining the concept of artistic research, establishing a specific methodology, and criteria by which one can assess this kind of research: How do we distinguish between art as a simple practice and art as research? How does art change when understood (also) as artistic research? Can the artist be (also) a researcher? Do the results of works of art also convey scientific knowledge? What is the specificity of artistic research in relation to other types of research and what is the implication of assuming artistic practice as research?

#### **Participanți:**

**Prof. Dr. Ruxandra Demetrescu**, Universitatea Națională de Arte, București

**Conf. Dr. Cătălin Gheorghe**, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași

**Conf. Dr. Mara Rațiu**, Universitatea De Artă și Design, Cluj-Napoca

**Prof. Dr. Dalia Judovitz**, Emory University, Atlanta, Georgia (USA), fellow of the Institute STAR UBB\*

\*Participation is supported by the STAR UBB Institute for Advanced Studies in Science and Technology, through the UBB CENTENARY FELLOWSHIPS program – „Lucian Blaga” International Advanced Fellowship 2019

\*\*\*

## Secțiunea „Întâlnire cu autorii” / „Meet the Author” section

(prezentare cărți)

**Prof. Dr. Dalia Judovitz**, Emory University, Atlanta, Georgia (USA), fellow of the Institute STAR UBB: *Georges de La Tour and The Enigma of the Visible* (New York: Fordham University Press, 2018)\*

Not rediscovered until the twentieth century, the works of Georges de La Tour (1593-1652) retain an aura of mystery. At first sight, his paintings suggest a veritable celebration of light and the visible world, but this is deceptive. The familiarity of visual experience blinds the beholder to a deeper understanding of the meanings associated with vision and the visible in the early modern period.

By exploring the representations of light, vision, and the visible in La Tour's works, this interdisciplinary study examines the nature of painting and its artistic, religious, and philosophical implications. In the wake of iconoclastic outbreaks and consequent Catholic call for the revitalization of religious imagery, La Tour paints familiar objects of visible reality that also serve as emblems of an invisible, spiritual reality. Like the books in his paintings, asking to be read, La Tour's paintings ask not just to be seen as visual depictions but to be deciphered as instruments of insight. In figuring faith as spiritual passion and illumination, La Tour's paintings test the bounds of the pictorial image, attempting to depict what painting cannot ultimately show: words, hearing, time, movement, changes of heart.

La Tour's emphasis on spiritual insight opens up broader artistic, philosophical, and conceptual reflections on the conditions of possibility of the pictorial medium. By scrutinizing what is seen and how, and by questioning the position of the beholder, his works revitalize critical discussion of the nature of painting and its engagements with the visible world.

\*This lecture is supported by the STAR UBB Institute for Advanced Studies in Science and Technology, through the UBB CENTENARY FELLOWSHIPS program – „Lucian Blaga” International Advanced Fellowship 2019

Redescoperite doar în secolul al XX-lea, lucrările lui Georges de La Tour (1593-1652) păstrează o aură de mister. La prima vedere, picturile sale sugerează o veritabilă sărbătoare a luminii și a lumii vizibile, dar această impresie este înșelătoare. Familiaritatea experienței vizuale împiedică accesul privitorului la o înțelegere mai profundă a semnificațiilor asociate vederii și vizibilului în perioada modernă timpurie.

Prin explorarea reprezentărilor luminii, vederii și vizibilului în lucrările lui La Tour, acest studiu interdisciplinar examinează natura picturii și implicațiile sale artistice, religioase și filosofice. În urma izbucnirilor iconoclaste și a apelurilor catolice subsecvente la revitalizarea imaginilor religioase, La Tour pictează obiecte familiare din realitatea vizibilă, dare care servesc, totodată, ca embleme ale unei realități invizibile, spirituale. Ca și cărțile din tablourile sale, care cer să fie citite, picturile lui La Tour cer să nu fie doar văzute ca simple descrieri vizuale, ci să fie descifrate ca instrumente ale înțelegerii. Prin figurarea credinței ca pasiune spirituală și iluminare, picturile lui La Tour testează limitele imaginii picturale, încercând să descrie ceea ce, în ultimă instanță, pictura nu poate să arate: cuvinte, auz, timp, mișcare, schimbări ale inimii.

Atenția acordată de La Tour înțelegerii spirituale deschide calea unor reflecții mai largi – artistice, filosofice și conceptuale – asupra condițiilor de posibilitate a mediului pictural. Prin analiza a ceea ce este văzut și cum, precum și prin interogarea poziției privitorului, lucrările sale revitalizează discuția critică despre natura picturii și a angajamentelor sale/confruntarea sa cu lumea vizibilă.

\*Conferința este sprijinită de Institutul de Studii Avansate în Știință și Tehnologie STAR UBB, prin programul FELLOWSHIPS DEDICATE CENTENARULUI UBB – „Lucian Blaga” International Advanced Fellowship 2019

Volumul poate fi comandat pe Amazon.com la adresa: <https://www.amazon.com/Georges-Enigma-Visible-Dalia-Judovitz/dp/0823277445>

### *Despre autoare*

Dalia Judovitz este Profesor la Universitatea Emory din Atlanta (Georgia, USA), specialistă recunoscută internațional în literatura și filosofia franceză modernă, în special sec. XVII, precum și în filosofia, estetica și arta contemporană. A deținut mai multe mandate de Director al Departamentului de Franceză și Italiană, precum și de Director al Studiilor Doctorale, contribuind decisiv la construirea reputației sale în cercetarea internațională. Este autoare a unor lucrări fundamentale despre filosofia și arta modernă și contemporană, printre care *Subjectivity and Representation in Descartes: The Origins of Modernity* (Cambridge University Press, 1988); *Unpacking Duchamp: Art in Transit* (University of California Press, 1995); *The Culture of the Body: Genealogies of Modernity* (University of Michigan Press, 2001); *Drawing on Art: Duchamp, Dada, & Co.* (University of Minnesota Press, 2001); *Georges de La Tour: The Enigma of the Visible* (Fordham University Press, 2018).

În semestrul 1 din anul universitar 2019-2020 este Fellow al Institutului de Studii Avansate în Știință și Tehnologie STAR UBB – „Lucian Blaga” International Advanced Fellowship 2019.

\*\*\*

**Dr. Mircea Valeriu Deaca**, Universitatea din București, Departamentul de Studii culturale, Școala doctorală a Facultății de Litere: ***O bucătărie ca-n filme. Scenotopul bucătăriei în Noul Cinema Românesc*** (Cluj-Napoca: Editura Mega, 2017)

Cartea reprezintă o modalitate de a explica cum filmul „vorbește” și „gândește” cu ajutorul a ceea ce se poate defini ca *scenotopul* bucătăriei. Ea are ca obiect de analiză scenele de interior filmate în decorul bucătăriei în filme românești de după 1990. La prima vedere „bucătăria” este un spațiu diagnostic pentru condiția socială a personajelor și o cauțiune a realismului filmului. Un decor specific este o marcă a unui tip de lume ficțională și a genului cinematografic. Astfel filmul *western* este recunoscut de spectator pentru faptul că decorurile de genul peisajelor naturale ale vestului american, barul tipic sau strada principală apar pe ecran. Filmul de *science fiction* include elemente tipice de categorizare ca nava cosmică, decorul de fundal interstelar or costumele futuriste. O trăsătură distinctivă a filmelor românești post 1990 este dată de desfășurarea dramei și a conflictului personajelor în decorul unui spațiu tipic și ușor de manipulat cinematografic: bucătăria de bloc ce evocă spațiul urban pauper post comunist. Spectatorul recunoaște un film est european și, în particular, românesc în urma apariției pe ecran a acestei „arene” de desfășurare narative și dramatice. Acest spațiu are valoare de simptom al unui mod de viață și unei mentalități specifice și, pe de altă parte, permite manifestarea unei drame afective ascunse vederii societății. Este, din această perspectivă, locul unde spectatorul poate avea acces la afectele și reacțiile ascunse ale personajelor, dar și la un model de jucărie al societății românești aflate în tranziție.

Pornind de la acest impuls inițial cartea reunește o serie de eseuri și analize ale filmelor românești de după 1990. Un scurt film realizat de Cristi Puiu, *Un pachet de cafea și un cartuș de Kent* (Cristi Puiu, 2004) este pretextul necesar pentru a dezvolta ideea despre semnificațiile metaforice ale consumului alimentar. Cartea se concentrează apoi asupra frecvenței apariției a perspectivei copiilor în interiorul ficțiunilor românești: *Amintiri din epoca de aur* (Cristian Mungiu, 2009), *Patul conjugal* (Mircea Daneliuc, 1993) sau *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Cătălin Mitulescu, 2006). Aici e inclus și filmul lui Cristian Mungiu, *Bacalaureat* (Cristian Mungiu, 2016) în măsura în care, deși

protagonistul din prim-plan e un adult activ și voluntar, totuși rămâne victima privirii copiilor. Un capitol intitulat „Serial kitchens(s) sau bucătăriile serializate” e dedicat bucătăriei tip a depresiei (post) comuniste realizată cinematic în stilistica realismului socialist de grad secund. Filmul diagnostic ales este *Apartmentul* (Constantin Popescu Jr., 2004). Vocația acestui gen de film este parodia postmodernă și alegoria cu orizont universalist. În capitolul 5, „Pharmakon thriller”, revine lumea filmelor lui Cristii Puiu - *Moartea Domnului Lăzărescu / The Death of Mr. Lăzărescu* (Cristii Puiu, 2005) sau *Aurora* (2010) – unde sunt aduse în prim plan personajele bântuite de un Rău provenit din interior sau din exterior. În filmele lui Puiu, pe modelul din *Sieranevada* (2016), se profilează profilul unui individ solitar aflat în confruntare cu un antagonist malefic multiplu și difuz.

Figura tatălui și / sau a fiului ca antierou paradigmatic este subiectul capitolului 6, „Tatăl și fiul: singur acasă. Avatarurile tatălui”. Tatăl „degradat” se manifestă în filme semnate de Mircea Daneliuc cum ar fi *Senatorul melcilor* (1995), peliculă ce reia varianta paternității decăzute din *Croaziera* (1981). Alte figuri paradigmatică ale paternității discreditate apar în *Medalia de onoare* (Calin Peter Netzer, 2009) ori *A fost sau n-a fost* (Corneliu Porumboiu, 2006) sau, sub forma fiului lipsit de puterea de a lupta, în *Politișt, adjectiv* (Corneliu Porumboiu, 2009).

Cuplul și familia din filmele lui Radu Jude sunt în centrul atenției în capitolul 7. În *Toată lumea din familia noastră* (2012) drama familială este profilată pe fundalul terenului bucătăriei kitsch, adică al amalgamului decorațiilor confuze și al emoțiilor melodramatic și emfatic afișate. În capitolul 8 este declinată figura feminină reprezentată ca soție și mamă. Aici se poate urmări evoluția ce se poate trasa de la instanțele de soție domestică, menajeră în casă din *Duminică la ora șase* (Lucian Pintilie, 1965), la figura mamei autoritare din *Felicia, înainte de toate* (Răzvan Rădulescu, 2009) și apoi la maternitatea activ-voluntară desenată în stilistica filmului narativ Hollywood din *Poziția copilului* (Calin Peter Netzer, 2009). Capitolul 8 se focalizează asupra unui film polemic antiminimalist, *Visul lui Adalbert* (Gabriel Achim, 2011). Filmul lui Achim se deschide reflecției asupra cinematicității și valorii discursului realizat cu imagini. În capitolul final cartea revine la analiza culturii violenței, la personajele cu emoții atenuate și la eșecul experimentului educativ promovat de filmul noului cinema românesc.

Cartea *O bucătărie ca-n filme. Scenotopul bucătăriei în Noul Cinema Românesc* se găsește numai în librăriile Cărturești.

#### *Despre autor*

Mircea Valeriu Deaca este critic de film. El predă teoria și analiza filmului precum și istorie de cinema la Facultatea de Litere din București. Și-a susținut doctoratul în studii de film și audiovizual la Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Institutul de cercetări de cinema și audiovizual (IRCAV). Scribe articole și studii de film din 1983 și în 2015 a obținut diploma de abilitare în domeniul studiilor culturale. El este autorul cărților *Carnavalul și filmul lui Federico Fellini* (2009), *Camera secundă* (2011), *Cinematograful postfilmic* (2013), *Anatomia filmului* (2013) și *Investigații în analiza cognitivă de film* (2015). A coordonat volumul de studii *Images* (2014) al Centrului de excelență în studiul imaginii dedicat filmelor regizorului Cristian Mungiu. Este organizatorul conferinței internaționale *Cinema: cogniție și artă*.