

## **SIMILI CARNI. CONSTRUCȚIA IDENTITARĂ PRIN ILUZII VIZUALE ȘI TACTILE**

AUGUSTIN CUPȘA

Masterand, Universitatea din București, Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”  
Centrul pentru Excelență în Studiul Imaginii (CESI)

*Simili carni. Identity construction via visual and tactile illusions.* Cindy Sherman, Friedl Kubelka and Valie Export are just a few of the established artists who reframed the discussion about the female body as an object of desire, opening it to a wider intellectual space, that of understanding the process of identity construction through the photographic series *Centerfolds*, *Pin Ups*, respectively the performance/photography *Tapp und Tastkino*. The identity construction is later theorized by Margareth Sommers according to the model of a chronological flow, of a multi-layered psycho-social event, which produces the existential forms of biological life (zôe). In this construction, the body is the object of the desires and the instincts, the point around which a complex and flexible fabric is built, roughly standing the social or cultural norms and laws. Aware of this extreme instability of cultural forms, those three artists start from the exposure of the female body only to deflect the interrogations into metonymic areas of the object of desire - the need to touch, the misleading of the gaze, visual illusions or the gesture of taking possession of the other, the limits between oneself and otherness - performing a true psychological analysis of the viewer, but also a questioning of their own artistic act.

**Keywords:** *simili carni*, *Centerfolds*, *Pin Ups*, *Tapp und Tastkino*, identity construction, object of desire, female.

În anii 1970–80, deja la mijlocul celei de-a doua jumătăți a secolului XX, fotografia era în continuare plasată sub pictură ca mediu artistic de concepție și de reprezentare, dar în timp ce lumea artelor plastice era dominată de modelul „bad boy” al unor pictori expresioniști precum Julian Schnabel, David Salle sau Eric Fischl, zona fotografiei era relativ accesibilă artistelor care le deschidea orizontul către explorarea corpului și, prin expunerea relativ facilă, le oferea mai departe posibilitatea de a pune în discuție identitatea sexuală ca rol desemnat sau construit, istoric, cultural și social.

În SUA, artiste precum Cindy Sherman, Louise Lawler, Sherrie Levine sau Sarah Charlesworth împărtășeau un set comun de valori și de perspective. Sherman care niciodată nu a recunoscut susținerea feminismului în sensul științific („munca mea este ceea ce este și spre norocul ei este privită ca o operă feministă sau de

îndrumare feministă. Dar n-am de gând să susțin tot [bullshit-ul] teoretic al feminismului”) este totuși de acord că a existat o solidaritate de gen într-un val de fotografii care nu erau grupate în jurul unui curent sau concept comun. Dar de unde provine această respingere a teoriei? Sau ce o poate justifica? Chiar și Laura Mulvey afirmă că Cindy Sherman<sup>1</sup> trebuie confruntată în refuzul ei sistematic de a-și asuma rolul care rezultă spontan din arta sa fotografică. Pentru a susține această confruntare, este nevoie să ținem cont că discursul feminist nu este omogen nici la nivel transversal, nici în evoluția lui istorică, ci mai degrabă supus unui rafinament conceptual ce i-a permis de-a lungul timpului să-și calibreze dispozitivele critice.

În eseu „A cyborg Manifesto”, Donna Haraway observă pertinent că „Nu există nimic în poziționarea noțiunii de „feminin” care să implice în mod natural „femeia”<sup>2</sup>. Feminin-ul nu există ca stare naturală, la rândul ei o categorie complexă construită într-un context discursiv contestabil și al altor practici sociale. Conștiința de sex, rasă sau clasă este o experiență impusă de realitățile sociale contradictorii ale patriarhatului, colonialism și capitalism. „Și ce desemnează termenul de «noi» în discursul meu?” se întreabă autoarea. Ce identități ar fi disponibile să găzduiască un mit politic atât de potent care se numește „noi”? Și ce ar putea motiva înrolarea într-o astfel de categorie? „Fragmentarea dureroasă din cadrul feministelor (ca să nu mai spun între femei) împreună cu fiecare limită de eroare a făcut conceptul de femeie mai aluziv, o scuză pentru a crea o matrice a dominării între femei”<sup>3</sup>.

Chela Sandoval a dezvoltat conceptul de „conștiință opozițională” desemnând prin aceasta pe cei care refuză în mod consecvent încadrarea în categoriile de gen, rasă sau clasă. Din această perspectivă, termenul de „femeie de culoare” este o identitate politică postmodernistă, iar Sandoval observă că nu există niciun criteriu esențial care să poată justifica încadrarea în categoria „femeie de culoare”. Această identitate relevă o arhitectură laborioasă a conștiinței care nu poate susține capacitatea de acțiune pe baza identificării naturale, ci pe baza unei coaliții de afinități, a unor politici de rudenie. Observațiile lui Sandoval sunt unele dintre cele mai pertinente puncte ale vocilor feministe care denunță epoca și moștenirea colonialistă, iar acestea ne permit să translatăm modelul de analiză asupra altor categorii sau grupuri marginalizate.

Fără ca să își propună în mod deliberat să urmărească felul în care se construiește identitatea feminină contemporană pornind de la corp sau, mai corect spus, distribuirea corpului biologic feminin în roluri confecționate prin diafragma rigidă a paradigmei culturale și istorice, Cindy Sherman își exploatează propriile

<sup>1</sup> V. și Abigail Cain, *Sherman and Feminism*, 2 iunie 2016, [www.artsy.net](http://www.artsy.net), ultima accesare 26 mai 2023.

<sup>2</sup> Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, în *Simlans, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 181.

angoase și zone traumatice ale conștiinței. Mai întâi, ea apelează la o *antifrază*, răsturnarea valorilor impuse de o societate dominată de patriarhatul continuator al politicilor colonialiste, chiar și după cel de-Al Doilea Război Mondial. Acest mediu de judecată și de impunere este așezat în prelungirea aceluia *male gaze* denunțat de Laura Mulvey. Aparent este privirea, dar în sens profund este drive-ul, sunt dorința și puterea (de a satisface dorința) împletite dublu-helicoidal în ADN-ul culturii falocentrice. *Male gaze* este privirea care și-a găsit locul de difuzare la Hollywood. Este ceea ce dirijează acțiunea, așează femeia în rolul de obiect al dorinței și o limitează la acest perimetru, propagând, prin seducția ficțiunii și a imaginii, un model narativ<sup>4</sup>. Iar din acest punct devine chiar narațiunea de fond a realității. Seria *Untitled Film Stills* (1977–1980) readuce în prim plan clișeul cinematografic al anilor '50 din filmul european și american de artă. Avem de-a face cu *trans-punere* a corpului femeii în standardul fetișizat al divelor din urmă cu două decade: Monica Vitti, Sophia Lauren, Brigitte Bardot. Chiar dacă în anii '70 momentul de apariție a seriei fotografice, modelul social și estetic se schimbă înspre „au naturel”, așa cum remarcă și Abigail Cain, imaginea unui corp feminin, intens prelucrat prin accesoriizare și ajustare cosmetică, rămâne persistentă pe retina afectivă. Acest demers documentează istoria tristă a realităților și politicilor de gen din societatea modernă<sup>5</sup>.

Mai târziu apare seria „Centerfolds”, inițial respinsă de revistă și contestată în mediul academic, până când găsește susținerea lui Calvin Tomkin în *New Yorker*. Criticile vin din faptul că seria reproduce ipostazele nudurilor din revista *Playboy* și prin aceasta plasează femeia într-o ipostază „vulnerabilă”. Doar că aceste modele sunt îmbrăcate și reproduc doar pozițiile nudului, ceea ce înseamnă mai mult decât o antifrază, avem de a face o confruntare a aceluia „male gaze”, privirea masculină care dirijează narațiunea, schițează direcțiile de sens ale „poveștii” și distribuie rolurile, pe ecran, dar și în realitate. Aici este capcana pe care o întinde Cindy Sherman prin fotografiile de „nud îmbrăcat”: privirea este ademenită și apoi interzisă. Rezultatul este că acel consumator de nud, de la care se cere sau care este împins în ipostaza de a fi obiect al dorinței, se lovește de un zid, iar atât timp cât vânătorul urmărește nudul sexualizat, el va găsi la capătul cursei un „non-corp” (după conceptul „non-sursei” lacaniene), deoarece acesta este îmbrăcat, fără să-și dezvăluie formele erotice, la fel ca un organ bine conservat, dar fără funcție, într-un clopot de sticlă.

---

<sup>4</sup> Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen”, vol. 16, nr. 3, (autumn 1975), pp. 6–18. V. și Bredekamp, Hans, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, Berlin, De Gruyter, 2017.

<sup>5</sup> Griselda Pollock, *De la ororism la compasiune: refigurând chipul de Medusă al alterității*, traducere de Raluca Bibiri, în „Images, Imagini, Images”, nr. 7, 2017, CESI, Universitatea din București, p. 249. O abordare interesantă în acest sens avem și în M. Escasa-Dorne, W. Jankowiak, *Do Women Really Desire Casual Sex?: Analysis of a Popular Adult Online Dating/Liaison Site*. In W. Shapiro (Ed.), *Focality and Extension in Kinship: Essays in Memory of Harold W. Scheffler*, ANU Press, 2018, pp. 369–394. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1rmk4x.18>, accesat la 17.01.2023.

Seria „Centrefolds” de la Cindy Sherman își găsește un echivalent de sens în seria „Pin Ups” a lui Friedl Kubelka, o serie de fotografii *erotice*, însă fără privitor. În acest caz nu referentul este scos din ecuație sau dezinvestit ironic, ci privitorul<sup>6</sup>. Seria impecabilă din punct de vedere estetic nu a fost expusă decât după ce vârsta acelui corp trecuse de mult. Luându-se drept model, Friedl Kubelka se oferă pe ea însăși în forma pradei, își rezervă nimic altceva decât propriul corp pentru a deveni obiectul hăituielii și ținta vânătorii. Dar obiectul de consumat, fotografia ca obiect de privit, nu *există* pentru că nu are public. „Nu le-am arătat pentru că nu le consideram artă. Nu le-aș fi arătat altor artiști pentru că pe vremea aceea femeile din Viena erau foarte *feministe*”, declară Friedl Kubelka într-un interviu. Odată produsă, în camere de hotel din Paris închiriate cu ora, seria rămâne să fie văzută mulți ani doar în cercuri restrânse până când își câștigă faima internațională. Artista știe că nu ar fi putut înfrunta cenzura vremii și astfel mesajul său nu ar fi mijloc de difuzare. Dar de unde vine sau, mai exact, cum poate fi explicată teama față de feminism, de colegile de generație, tocmai față de acea parte a societății de la care aștepta sprijin? Este nevoie de o incursiune psihodinamică pentru încercarea de dezamorsare a unei frici profund internalizate.

Donna Haraway atrage atenția că feminismul, cel puțin în fazele inițiale și în anumite zone de practică, are riscul de a calchia modelul patriarhatului și de a înlocui în vârful „piramidei” figura masculină cu una feminină. Or, nu acesta este scopul demersului deoarece astfel el nu va produce decât aceleași rezultate cu altă conotație de gen.

Feminismul dorește să conteste și mai departe să dărâme modul de construire a paradigmei falocentrice, instaurarea dominației și violenței în sisteme de putere piramidale și reformarea relațiilor umane după un model matrixial. Doar că această intervenție necesită o intervenție psihologică profundă, ea nu va produce efecte la nivel social decât după ce va produce efecte la nivel individual. „Subiectul falic, cu a sa privire-agresivă [*gaze*], este inevitabil, pe anumite falii ale identității și la nivelul multor dimensiuni ale realității, devenind astfel o obligație etică recunoașterea acestei priviri agresive, nu în celălalt, într-o primă instanță (și nu proiectând asupra celuilalt), ci în interiorul fiecăruia dintre subiecți, deoarece, odată cu nerecunoașterea și negarea prezenței privirii agresive, totodată prin proiectarea ei, aceasta devine periculoasă.”<sup>7</sup>

A trecut mult timp de la tratatul de tehnici artistice *Schedula diversarium artium*, compus în secolul al XII-lea de călugărul benedictin Theophilus, unde se dezvăluie rețeta de veridicitate a nudului, mai exact „Despre amestecul culorilor pe corpurile nude”. Prin amestecul de ceruză arsă la foc de cărbuni și cinabru sau

---

<sup>6</sup> Dietmar Schwärzler, *Friedl Kubelka-Bondy – Friedl Kubelka vom Gröller: photography & film*. JRP. ISBN 9783037643204. OCLC 84624926, 2013.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

sinoplu se obține o substanță de culoarea cărnii (*carni similis*). Apoi, „dacă doriți chipuri rumene, puneți mai mult cinabru; pentru chipuri albe folosiți mai mult alb, pentru chipuri palide, puneți, în loc de cinabru, puțin verde închis”. Acest îndrumar denotă obsesia omului de a găsi reprezentarea identică a trupului gol pentru a obține aceleași senzații (sau net superioare în funcție de plasamentul în context) ca și în cazul contemplării aievea. Elementul semnificativ al acestui proces de mimesis este obținerea „membranei”, termen neclar și inconsecvent urmărit de diverși traducători, este vorba de o peliculă sau o suprafață de reprezentare ca înveliș al corpului nud, dar și al „feței”. Această „membrană” nu este doar o graniță statică a corpului de carne. Artiștii Renascentiști știu deja că dimensiunea vizuală trebuie să răspundă nevoii tactile. Vasari descrie studiul și practica lui Rafael care ajunge să deosebească foarte bine detaliile de aspect și de consistență între piele integră și pielea jupuită, între un membru pus în mișcare și altul imobilizat, între ceea ce surprinde privirea dintr-un unghi și din altul, în funcție de poziție și de calitatea luminii. Prezența artiștilor în sălile de disecție, cum ar fi cea a lui Vesoulis, le va arată acestora că tocmai această „carne” nu există, pentru Vesoulis și asistenții săi, carnea devine epidermă, țesut adipos, muscular, vase de sânge, tendoane sau aponevroze.

Patru sute de ani mai târziu, privirea de pradă a voyerului continuă să fie înșelată, el caută vederea cărnii, dar și posibilitatea atingerii, implicit a posesiunii. În Viena, apoi în Munchen și alte orașe germane, Valie Export înscenează un cinema mobil – cutia de polistiren care acoperă sânii femeii. Nu vom mai avea de a face cu un *male gaze* în sensul strict al senzorialității, acest spectacol nu se adresează privirii devoratoare, ci atingerii, în timp ce văzul este înșelată. Negreșit, participanții atrași în studiu, bărbați, cei mai mulți, dar uneori și femei, vor atinge pielea femeii și vor simți în palme carnea, nu componentele ei morfofuncționale, în termenii pe care îi menționa Vesoulis, ceea ce nu ar putea fi distins decât prin privire, și totuși reacțiile vor fi de surpriză, spaimă, râs nervos și retragere stânjenită.

Așadar, care este paradigma sau contextul de expunere a corpului feminin în secolul XX? Și cum va fi el mai departe folosit în construcția teoretică a identității de gen? Margaret Sommers<sup>8</sup>, în *The Narrative Construction of Identity: a relational and network approach*, subliniază că vehicularea unor categorii singulare „esențialiste” precum gen, rasă sau clasă, țin mai degrabă de o terminologie „pre-politică” atunci când feminismul încerca să se dezbare de statutul marginal al femeii produs de societatea patriarhală. „Cum ar putea folosi oprimații aceeași schemă teoretică precum opresorii?” este întrebarea care derivă firesc din acest travaliu ontologic. Narațiunea identitară propusă de Margaret Sommers cuprinde patru straturi sau cercuri concentrice care pot fi parcurse de la periferie spre nucleu. Narațiunea ontologică este cea pe care actorul social o produce pentru a-și da un sens vieții, ea

---

<sup>8</sup> Margaret Sommers, *The Narrative Construction of identity: a relational and network approach*, „Theory and Society”, October 1994, DOI:10.1007/BF00992905, 29.05.2023.

pornește de la ceea ce *suntem*, pentru a clarifica cum trebuie să acționăm. Acest demers va produce o ajustare ca o „croială” a realității în povestea personală<sup>9</sup>. Narațiunile publice reprezintă istorii structurate ale unei categorii, fie ele ale afro-americanilor, ale migranților sau ale clasei muncitoare<sup>10</sup>. Metanarațiunile produc categorii de tipul Progres, Iluminism, Decadentism sau Industrializare. În cele din urmă, cele mai profunde, narațiunile conceptuale sunt cele care produc o narațiune ontologică întinsă peste spațiu și timp, deoarece pornesc de la însăși ființa individuală. Iar ființa individuală și irepetabilă pornește fără doar și poate de la unicitatea organică, de la felul în care se în-ființează în lume particularitatea sa biologică, suportul material al conștiinței: corpul<sup>11</sup>.

Într-un fel însă, subtil și intuitiv, există o adresare nespusă, Valie Export coboară nivelul de receptare la organicitate și instinctualitate – în cutia cinematografică mobilă se află o parte dintr-un corp de femeie, și nu oricare parte, ci chiar torsul și sânii, elemente anatomice cu o simbolistică și potențialitate erotică încărcată. Cine îi va cădea în capcană?

Pentru Nancy, simțul proprietății corpului în societatea occidentală provine dintr-o obsesie, aceea de a găsi, vedea, atinge, mușca, mirosi corpul lui Dumnezeu. *Hoc est enim corpus meum*, rostește Iisus în fața credincioșilor pentru a-și dezvălui natura, divină și omenească deopotrivă, întruparea lui Dumnezeu în om. „Angoasa și dorința de a vedea, de a atinge și de mânca din corpul lui Dumnezeu, scrie Jean Luc Nancy, de a fi acest corp și de a nu fi decât atât este principiul (i)rațiunii Occidentului”<sup>12</sup>. Expunerea corpului nu înseamnă (doar) o extragere a intimității din ascunzișul ei și o dezvăluire în public deoarece corpul este în sine o expunere (*ex-peau-sition*), o punere în scenă a sinelui, expunerea este însăși ființa faptului de a exista.

Suntem animale frontale, explică Desmond Morris, în sensul că afișăm principalele elemente anatomice pentru orientare, explorare și interacțiune în plan frontal. Din punct de vedere sexual, *the naked ape* (în esență, omul de azi și predecesorii săi care îi seamănă în mare măsură, de la hominizi încoace) se află într-o situație confuză<sup>13</sup>. Din punct de vedere al comportamentului sexual, el este tributar, în bună măsură, aneștrilor săi, primatelor culegătoare de fructe, din pădure. În sensul evoluției, aceste calități au suferit un proces de modelare așa încât să respecte dinamica trecerii de la stadiul de culegător la vânător, apoi la cel de membru al unei

<sup>9</sup> D. Massey, G. Rose, *Personal Views: Public Art Research Project*, Milton Keynes UK, Open University, 2003.

<sup>10</sup> V. și Molefi Kete Assante, *The Afrocentric Idea*, The Temple University Press, Philadelphia, 1987, p. 165.

<sup>11</sup> V. și Stoichiță, Victor Ieronim, *Despre Trup, anatomii, redute, fantasme*, București, Editura Humanitas, 2020, pp. 1–25.

<sup>12</sup> Jean Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Editions Métailié, 2000, p. 3.

<sup>13</sup> Desmond Morris, *The Naked Ape*, Vintage, 2005, pp. 34–37.

comunități civilizate, societăți care la rândul său se află în evoluție, produc cenzuri și norme de comportament sau interacțiune, de cele mai multe ori dincolo de scopurile propuse și declarate. Trecerea la faza de vânător sexual (nu în sensul de comportament, ci de sexualitate adaptate unei noi forme de viață) s-a efectuat pe parcursul unui timp evolutiv îndelungat, cu un succes rezonabil<sup>14</sup>. Ce-a de-a doua trecere, la omul *societal*, însă nu a avut același succes. Acest pasaj s-a întâmplat atât de repede, încât adaptarea este mai degrabă o conformare, realizată prin inteligență și învățare coercitivă la un cadru social, decât transformarea comportamentului sexual pe cale biologică a selecției naturale<sup>15</sup>. Ca o consecință practică, putem spune că avem de-a face cu un comportament în tensiune – trăsăturile de contact sexual primitive, gesturile de apucare, manipulare și dominare, ținute în frâu printr-un cadru social impus, parțial integrat în personalitatea individului, parțial flotant, în afara sa.

Studiile psihologice din societatea modernă arată că există diferențe notabile în comportamentul sexual între două sexe. Bărbații (ca genotip XY) sunt mai dispuși să recurgă la sex ocazional și alocă mult mai puțin timp în luarea deciziei și alegerea partenerului pentru sex decât femeile. În timp ce femeile (ca genotip XX) sunt mai mult influențate în alegerea partenerului de atribute morale (ambiiție, generozitate) sau sociale (succes social și financiar), bărbații pun mai mult accentul pe aspectul fizic. Totuși, experimentul artistic al lui Valie Export nu exploatează decât într-o anumită măsură comportamentul sexual, el vizează mai degrabă un anumit tip de interacțiune prin curiozitatea condusă sexual, incriminând societatea care produce roluri și raporturi de tip manipulant – manipulat.

Comportamentul explorator, agresiv și dominant asociat cu modelul alfa nu este restrâns la nivelul purtătorilor sexului masculin exprimat. Nici participanții la *performance*-ul lui Valie Export nu au fost în exclusivitate bărbați. Pornind de la perspectiva etologică, putem spune că un anumit cadru social este mai permisiv cu anumite comportamente de gen și lasă ca acesta să se exprime în defavoarea altuia.

Cadrul cel mai larg al acestui demers artistic, aparent simplu, dar în realitate deosebit de complex, îl reprezintă exact calitatea socială și natura spațiului public. Ce-i drept, interacțiunea în spațiul public este falsificată abil de către artistă, oamenii interacționează prin intermediul unui „televizor” ambulant, unde nu doar văd, ci și ating.

La Valie Export, în acest loc se produce schimbul de putere: prin trecerea de la artă performativă la imagine imortalizată pe peliculă, pozițiile de putere ale celor doi din pereche se schimbă, și odată cu ele, și vulnerabilitățile. În mediul realității imediate, cea vulnerabilă, expusă, atinsă este artista, în instantaneu fotografic, cel expus devine intervenientul, emoțiile lui, mimica, de surprindere, amuzament, respingere sau teamă, sunt demascate și imortalizate.

<sup>14</sup> Donald Symons, *The Evolution of Human Sexuality*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

<sup>15</sup> *Ibidem.* V. și Peter B. Gray, and Justin R. Garcia, *Evolution and Human Sexual Behavior*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.

Spațiul public este o entitate foarte greu de definit, drepturile și obligațiile individului în spațiul public se schimbă de la o societate la alta, de la un timp la altul, de la o autoritate politică la alta. Pentru Mitchell, ceea ce este public este întotdeauna un produs al conflictului și al relațiilor de putere. Pentru alți autori, „spațiul public este un proces social, cu practici și relații între oameni care își negociază diferențele sociale și de aceea el se *produce* acolo unde diferențele sociale sunt mai evidente: străzi, magazine, parcuri, mall-uri, piețe, scuaruri, locuri de joacă, parcări sau stații de alimentare”<sup>16</sup>.

Societatea vieneză de după război era numai bună de provocat, înfrântă și obligată să se angajeze în procesul de autoculpaabilizare, putea fi atinsă în ungherele cele mai adânci ale concepțiilor sale conservatoare. „Umanitatea a devenit tangibilă, scrie Nancy în *Corpus*, dar ceea ce putem atinge nu este omul, ci o ființă generică”<sup>17</sup>. În această paradigmă, atingerea este faptul fundamental care asigură în aceeași măsură bucurie și durere, deoarece nevoia corpului este de a fi atins.

Astăzi, într-un alt timp și într-o altă societate, această „performativitate” a imaginii în spațiul public ar putea fi chestionată din alte puncte de vedere etice. Ce se întâmplă cu dreptul la imaginea personală a individului în spațiul public? La intimitatea sa și la afișajul emoțiilor? Foarte multe astfel de proiecte sunt zădărnice în spontaneitatea lor și capacitatea de provocare de un consimțământ informat al participanților. În cele mai multe state, cele europene și nord-americane, legislația permite înregistrarea imaginilor în care pot fi identificate persoane, dacă acestea participă în spațiul public sau la evenimente istorice (decernarea premiilor Oscar etc.). Pe de altă parte, persoanele păstrează, conform Cartei Drepturilor Omului, dreptul la propria imagine și astfel pot să nu consimtă ca aceasta să fie folosită în diverse materiale artistice sau nu.

În septembrie 2022, autoritățile din Iran au anunțat planul de introducere în spațiul public a sistemului de înregistrare video cu recunoaștere facială, pentru întărirea hijabului<sup>18</sup>, iar mai târziu au urmat și primele pedepse penale pentru femei. În China, acest sistem de supraveghere a fost deja pus în practică în marile orașe și folosit pentru controlul minorității uigure<sup>19</sup>.

Imaginea în spațiul public este demult considerată un act performativ, „imaginile au capacitatea latentă de a produce un impact semnificativ asupra emoțiilor, gândurilor și motivațiilor observatorilor ei”.

---

<sup>16</sup> Donald Mitchell, *The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy*, *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 85, nr. 1, 1995, pp. 108–33.

<sup>17</sup> Nancy, *op. cit.*

<sup>18</sup> Weronika Strzyżyńska, *Iran Government plan to use facial recognition to enforce Hijab*, „The Guardian”, 5 octombrie 2022, <https://www.theguardian.com/global-development/2022/sep/05/iran-government-facial-recognition-technology-hijab-law-crackdown>, accesat la 17.01.2023.

<sup>19</sup> Jane Wakefields, *AI emotion-detection software tested on Uyghurs*, „The Guardian”, 26 mai 2021, <https://www.bbc.com/news/technology-57101248>, accesat la 17.01.2023.



Precum am exemplificat mai sus, în anumite regimuri participanții la un „act” de imagine pot să sufere repercusiuni politice. În alte societăți, mai permissive, participarea publicului într-un *performance* vizual poate să atragă prejucii asupra propriei imagini și mai departe consecințe profesionale, relaționale, sociale și financiare. Privit (și) din aceste perspective, proiectul Tapp und Tastkino poate fi văzut ca o reușită în plus, artista își atrage pur și simplu publicul în propria de-nudare, îl face vulnerabil și părtaș în fața tuturor consecințelor, translatând în nivel tridimensional tema *privirii dejuicate* din seria Centerfolds a lui Cindy Sherman sau Pin Ups a lui Friedl Kubelka.

\*

### Corpus lucrări

*Valie Export, Tapp und Tastkino, 1968*



Valie Export, Viena.



Valie Export și Pieter Wiebel, Munchen.



Tapp und Tastkino, Viena.



Tapp und Tastkino, Viena



Friedl Kubelka – *Pin Ups*, 1973–1974

\*

*Cindy Sherman Centerfolds, 1981*