

DOI: 10.2478/clb-2022-0001

NOUL MATERIALISM: IPOTEZE ȘI CONTEXTE

Mihaela-Oana Gogoșeanu

Universitatea de Vest din Timișoara
mihaela.gogoseanu00@e-uvv.ro

Abstract

The aim of this paper is to reflect the directions proposed by the new materialism's theorists by revealing them in a field in which the new materialist perspective has not experienced the same emergence as in cultural studies or philosophy: literature, an area whose socio-cultural implication will enable the correlations with the art of performance. For this purpose, after a brief theoretical introduction, "hypothesis", of the approach, whose role is in fact to clarify the ideas that the new materialism supports, we reveal a series of neo-materialist "contexts" in the literatures of Urmuz and Matei Vișniec, and in the performances of Marina Abramović, in which the hybridization of the human is the central aspect that allows to present neo-materialist perspective of the corpus.

Keywords: New Materialism, Urmuz, Matei Vișniec, vital matter, performance

Într-o lume în care noțiuni ca *gen*, *specie*, *esență* (*substanță*¹) – *categorii* desprinse din filosofia aristotelică și cărora Kant le oferă o notă profund transcendențială și cognitivă – prin intermediul simplelor derivate ca „general”, „specific” sau

„esențial” („substanțial”) ating deja sfera unui discurs desprins de orice specializare filosofică, a renunța la ideea conform căreia ceea ce ne înconjoară nu-și găsește *substanțialul* prin filtrul minții umane pare cu totul neobișnuit.

Insolitul devine și mai pregnant având în vedere că secolul al XX-lea, la care facem referire, era dominat de concepția provenită pe filieră kantiană și dezvoltată ulterior de structuraliști cum că experiența reprezintă o convenție bazată pe semne, simboluri și limbaj pe care mintea noastră o construiește. Totuși, o astfel de filosofie este dezvoltată de Gilles Deleuze, care va susține ideea existenței unei realități autonome (independente de mintea umană) și imanente, punând la îndoială „rolul privilegiat al judecății a priori și dualitatea ființei”ⁱⁱ (Grayling 1108), fapt care îl va menține într-o paradigmă a filosofilor realiști (DeLanda 145) și care va pune în acest fel bazele unei noi percepții asupra materialității.

Discursul lui Deleuze va fi preluat în contemporaneitate (anii 1990) de către *noii materialiști*, precum Manuel DeLanda, Rosi Braidotti, Diana Coole, Samantha Frost sau Jane Bennett, cei care vor formula principiile noului materialism (*new materialism*), o „teorie aflată în emergență”ⁱⁱⁱ (Djuric 2018), care a atras atenția științelor umaniste și nu numai, datorită demonstrabilității sale în probleme de actualitate ca impactul acțiunii umane asupra mediului, concretizarea creșterii riscului de catastrofe naturale ori dezvoltarea inteligenței artificiale. Având o vizibilitate mai mare în sfera studiilor culturale și a filosofiei, direcția este încă puțin exploatată în zona studiilor literare, ceea ce îngreunează găsirea unei relevanțe a acesteia în spațiul românesc. Cu toate acestea, curentul, cu toată eterogenitatea sa, este adus în discuții limitate din punct de vedere cantitativ. Principalele articole din spațiul de cercetare autohton care tratează această temă aparțin Laurei T. Ilea, care, pe lângă o introducere teoretică, abordează și „modul în care

teoria și filosofia văd concepte precum acțiunea, libertatea, autonomia, raționalitatea, agentivitatea și decizia etică”, după cum menționează Vasile Mihalache (29) în introducerea volumului *postumanismul*, unde teoria mai este amintită și de Ana-Maria Deliu sau Alex. Cistelean.

Principala inovație pe care o aduc acești teoreticieni străini este faptul că materia se caracterizează prin vitalitate, printr-o notă vibrantă, și există, intrinsec, în toate entitățile umane și non-umane, dar nu ca o proprietate permanentă, ca o esență a lucrurilor, ci ca un *element agențial*, care este totodată „produs și productiv, generat și generator”^{iv} prin intermediul „intra-acțiunii”^v (Barad 137), un fenomen ce implică înțelegerea unei acțiuni ca un proces în care (non)organismele preexistente interacțiunii, după cum sugerează formularea lui Karen Barad (Nealon 46), „fac schimb și *defractează* constant, influențează și lucrează ca un întreg”^{vi} (Stark 2016) constituindu-și reciproc capacitatea de a acționa, de a deveni agenți. Prin urmare, în interiorul unui act, între elementele care îl produc nu poate exista o delimitare clară, obiectivă. În acest fel, materia se detașează de tot ceea ce înseamnă pasivitate, mecanicism sau uniformitate: „Această materie vibrantă nu este materia primă din care creează oamenii sau Dumnezeu. Este corpul meu, dar și «corpurile» resturilor [din canalul] din Baltimore, lanțurilor lui Prometeu și viermilor lui Darwin, precum și cvasi-corpurile electricității, mâncării ingerate și celulelor stem”^{vii}, menționează Jane Bennett în cartea sa *The Vibrant Matter* (xiii), sugerând refuzul antropocentrismului postulat de noii materialişti, care are ca scop suprimarea granițelor unor termeni contradictorii ca umanul și non-umanul, minte și materie, spirit și corp, cultură și natură (promovând o ontologie monistă) și, implicit, schimbarea tendinței susținute în modernitate și postmodernitate de a le acorda prioritate primelor (Dophijn și Van der Tuin 386). Analizând „calitățile potențial actante ale lumii materiale și non-

umane”^{viii} (Tompkins 2016) și relațiile care se stabilesc între lucruri, între lucruri și oameni, dar și între relațiile dintre ele (Tompkins), noul materialism este, așadar, o filosofie orientată spre acțiune, mai exact, spre acțiunea obiectului (de unde alăturarea cu Ontologia Orientată spre Obiect – *Object Oriented Ontology*^{ix}) în care „a face” devine verb ontologic al unui univers aflat într-o continuă schimbare contingentă (Harman 47).

Având în vedere reperatele teoretice enunțate, *ipoteză* a problematicii avute în discuție, pe care o vom nuanța și dezvolta acolo unde vom găsi necesar, studiul de față își propune să prezinte și câteva *contexte* neo-materialiste, prin exploatarea acestei direcții, tocmai în acel spațiu în care emergența ei, după cum precizăm, a fost limitată: acela al literaturii. Așadar, vom analiza din această perspectivă a *noului materialism* câteva texte literare, analiză ce ne va îndrepta și către alte arte.

Pornim în cea de-a doua etapă a demersului cu o revizuire post-factum a două texte aparținând precursorului mișcării literare avangardiste, Urmuz, în ale cărui „istorisiri grotești-absurde” (Balotă 21) precum *Ismail și Turnavitu* sau *Pâlnia și Stamate* putem observa aceeași dificultate, atât a autorului, cât și a cititorului, de a încadra personajele într-o anumită categorie ontologică, pe care și Jane Bennett o identifica referitor la Odradek, personajul kafkian (Bennett 7-8; 10-13), reprezentare a existenței *animației în plante și a vegetativului în animale* (Bennett 8; Deleuze 97), de care Deleuze amintea în încercarea de a explica *elanul vital* bergsonian^x (96-107). Alăturarea este cu atât mai pertinentă, cu cât Ion Pop nota faptul că interpretările recente din studiul său *Introducere în avangarda literară românească* au pus în relație textele urmuziene cu opera autorului de limbă germană (Pop 28).

Vorbim, așadar, în cazul personajului din *Grijile unui om de familie* (*Die Sorge des Hausvaters*), de echivalarea acestuia

cu o materialitate vitală în care îi putem încadra cu ușurință, după cum vom putea observa, și pe actanții urmuzieni, deoarece, la fel ca personajul lui Kafka, aceștia reprezintă hibridizări ale umanului cu non-umanul, care duc la înlăturarea delimitărilor dintre concepte și la *descentrarea* celui dintâi în ierarhia universală pe care Manolescu (13) o observa în opera lui Demetru Dem. Ionescu-Buzău și care anticipează o trăsătură esențială a noului materialism, în care, după modelul altor forme de postumanism^{xi}, corpul devine un loc al paradoxurilor și al contradicțiilor, deoarece el se situează „între animal și mașină, dar nu în spiritul dualismului ce marchează filosofia europeană încă din secolul al XVIII-lea”^{xii} (Braidotti 31), iar „melanjul corpurilor și mașinilor, al cărnii și al materiilor sintetice a atins așa niveluri de intimitate, încât a încerca pur și simplu să le diferențiezi a devenit inutil”^{xiii} (Braidotti 32).

Ismaïl reprezintă, probabil, cea mai puternică întruchipare a organicului anorganic, a „obiectului vital” (v. Bennett). „Compus din ochi, favoriți și rochie” (Urmuz 44), greu de găsit, și conservat într-un borcan, acesta nu doar că întreprinde, în mod autonom, acțiuni cât se poate de omenești (primește audiențe, îmbracă ținute festive și poartă dialoguri), dar este, în același timp, produsul a două procese total diferite, originea sa, în ambele cazuri, înscriindu-se în delimitările noului materialism și accentuându-și ambiguitatea în ceea ce privește încadrarea din punct de vedere ontologic. Pe de-o parte, produs al unei *synthese chimice* (în forma folosită de Urmuz), „grație progresului științei moderne” (Urmuz 44), Ismaïl reprezintă un ansamblu, adică un amestec al unor componente eterogene care își află omogenitatea în acțiunea pe care întregul o săvârșește și pe care elementele care îl alcătuiesc, luate separat, ar fi incapabile să o realizeze. Același lucru se întâmplă și în cazul absenței uneia dintre componente: „Redus la mizerabila situație de a rămâne compus numai din ochi și favoriți [...] căzu [...] în stare de

decrepitudine” (Urmuz 47). De altfel, Nicolae Balotă, în încercarea de a sublinia anumite elemente de natură grotescă a textului, evidențiază faptul că rochia, element aparținând materialului, „face, oarecum, parte din organele sale vitale, interne” (Balotă 62). De cealaltă parte, însă, protagonistul este produsul unei societăți. Având atât o familie, pe „iubitul[ui] său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă” (Urmuz 45), cât și o apartenență la alte grupuri sociale, fiind „prieten și protector”, personajul devine, urmând ideile lui Deleuze, un subiect, deoarece el este parte a unei comunități: „un grup de persoane care interacționează dă naștere unei comunități”^{xiv} (DeLanda 9). Și are, bineînțeles, o subiectivitate, acționând mereu independent: „De la filosoful David Hume, Deleuze derivă o concepție a subiectului sau persoanei ca o entitate ce reiese din interacțiunile unei populații eterogene de impresii senzoriale și de replici de intensitate scăzută ale acelor impresii (idei)”^{xv} (DeLanda 14). Astfel, din această perspectivă, mecanomorfismul lui Ismaïl se detașează de ideea de marionetă (Balotă 52-53), deoarece personajul dă dovadă de capacitate agentivă, nefiind manevrat din exterior, ci dimpotrivă, manevrând.

Nu același lucru pare că se întâmplă în cazul lui Turnavitu, „multă vreme [...] un simplu ventilator” (Urmuz 45) care făcea politică. Deși evidențiază aceeași eludare a granițelor uman – non-uman, prin amestecul înfățișării și al acțiunilor din planuri diferite, acesta este în fapt „pe deplin mecanomorf” (Balotă 53), fiind manevrat de către stăpânul său, ale cărui acțiuni sunt ca un catalizator al propriilor sale fapte. De la metamorfoză: „spre a place bunului său prieten și protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon” (Urmuz 46), la declanșarea sensibilității și stărilor de disperare și de furie, care îl vor face pe Turnavitu să apeleze la răzbunare și la sinucidere, toate trăirile acestui personaj sunt influențate de Ismaïl. Așadar, la o primă vedere,

Turnavitu pare să se înscrie mai degrabă în tiparele unui materialism istoric, fiind „făptura umană total alienată” [...] redus[ă] la condiția obiectului inert” (Balotă 54). Totuși, oprindu-ne asupra finalului textului, observăm că interacțiunea se dovedește a fi intra-acțiune, deoarece efectele ei se răsfrâng asupra ambilor actanți. Odată separate, personajele nu mai reprezintă ceea ce au reprezentat inițial:

„neputând suporta o atare umilință, disperat, Turnavitu își puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii [...]. Înainte de moarte se răzbună grav pe Ismaïl, căci punând să i se fure acestuia toate rochiile [...] le dădu foc pe maidan [...] Ismaïl abia mai avu puterea să se târască până la marginea pepinierii cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine și în această stare a rămas și până în ziua de azi...” (Urmuz 47).

Răzbunarea nu este aici nimic altceva decât „momentul independenței (de subiectivitate) posedat de către lucruri”^{xvi} (Bennett 3), care în acest caz diminuează puterea corpului asupra căruia acționează, demonstrând vitalismul materialității și puterea obiectului, prin faptul că Turnavitu, obiectul, devine agențial fără a depinde de subiect.

Tot cu o răzbunare, din punctul de vedere al lui Nicolae Manolescu (21), se încheie și celălalt text urmuzian, *Pâlnia și Stamate*. Pe lângă protagonistul conturat în limitele evanescente ale umanului și non-umanului, Stamate fiind un „om demn și unsuros și de formă aproape eliptică” (Urmuz 37), textul dezvoltă o altă idee cu caracter neo-materialist, pe care o identifică și Pop, și anume respingerea kantianului *lucru în sine*, prin ironizarea ce se realizează prin „proximitatea eteroclită a unor obiecte precum statueta preotului transilvan în mână cu o sintaxă și cu bacșișul insignifiant, apoi cățelul de usturoi”

(Urmuz 30). Faptul că vasul care conține această *esență eternă* este așezat pe „o masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități” (Urmuz 35) este un alt „*joc controlat*” (Blaga 51), care poate sugera o critică a esențelor transcendente. După cum aminteam chiar din debutul studiului de față, filosofia noului materialism nu admite conceptul filosofic de esență ca o „cauză nonsensibilă a reprezentărilor noastre”, echivalentă cu ceea ce Kant, în termenii unui idealism transcendental, numește *obiect transcendentă, lucru în sine* sau *Noumena* (Dastur 363-4), bazându-se pe o ontologie deleuziană, imanentă și dinamică, în care „specia [...] nu este definită de caracteristici esențiale, ci mai degrabă de *procesul morfogenetic* prin care a luat ființă”^{xvii} (DeLanda 9-10).

Aparent obiecte și „(oarecum) umane” (Lăcătuș 33), personajele urmuziene, în ciuda faptului că sunt „construite morfo-mecanic, amintind astfel de construcțiile vizuale ale lui Picasso, Duchamp, Ernst, Picasso, Dali și Miró”, au „șansa de a domni” (Sandqvist 182) într-un univers absurd și total atipic, anticipând atât filosofia monistă a Dada: care „scoate în evidență unitatea forțelor vii, a lumii materiale și a *psyche*-ului uman, amândouă dependente necondiționat de creație” (Sandqvist 226), cât și anumite idei ale noului materialism pe care le-am relevat anterior, prin amestecarea regnurilor și materialelor care formează aceste personaje, provenită, bineînțeles, prin filiera unei estetici grotești. Urmuz devine, așadar, relevant în asocierea cu direcția propusă de noii materialişti prin prisma faptului că, deși conturează o viziune asupra lumii în care umanul nu ocupă un loc central, aceasta continuă să se caracterizeze prin relativitate și dinamism, ceea ce demonstrează prezența unei *forțe vitale a lucrurilor*.

Valori ale noului materialism întâlnim și în teatrul lui Matei Vișniec, unde regăsim, de asemenea, teme kafkiene, de această dată, influența autorului praghez asupra dramaturgului

fiind una certă. În *Omul pubelă sau Teatrul descompus*, hibridii construiesc o lume în care contingentul primează. Exemplele nu sunt puține. Dincolo de imaginea grotescă a omului care se ospătează la nesfârșit din propriul său trup, *Mâncătorul de carne* portretizează și o unitate a ființei, prin prisma faptului că interiorul și exteriorul devin unul și același prin răsturnări programatice, care duc cu gândul la umanitatea care se răsucește și se vomează pe sine în tablourile lui Francis Bacon (Stoichiță 324), dar spre interior, căci excreția este aici eliminată: „Iată-mă, am devenit un *perpetuum mobile* perfect. Sunt acum capabil să mănânc la nesfârșit propria mea carne, fără ca organismul meu să producă vreo excreție” (Vișniec 65). Această dinamică a materiei duce la o altă ipostaziere a acestei unități a lumii, prin identitatea stabilită între om și carnea care înseamnă totul, reprezentând materia într-o continuă producție și (re)organizare, care își are originile în materialismul istoric și care este susținută și de noii materialişti (Wilson 111): „vă jur, vă jur, totul e carne! Definiția omului [...] O bucată de carne dotată cu rațiune [...] Definiția cărnii [...] Eu! Eu sunt un exemplu de carne” (Vișniec 64).

Spre o transgresare a limitei dintre binoamele uman/non-uman, animat/inanimat duc și fragmentele de monolog „*Omul cu...*”, unde elemente din lumea animală sau obiectuală, caracterizate într-un fel sau altul de antropomorfism, interacționează cu umanul, care se află în plin proces de dezumanizare. Astfel, calul primește apelativul „domnule”, omul cu gândacul devine un avatar al *Ungeziefer*-ului lui Kafka, într-o manieră în care o pre existență a doi „actanți” este pusă la îndoială, viermele conștientizează *faptul de a fi* prin implicații de sorginte filosofică: „Am o memorie, deci exist” (Vișniec 94), iar *omul din oglindă* se individualizează, deprinde limbajul articulat și îl folosește în scopul anulării dualității ființei, contopindu-se cu *omul din fața oglinzii*: „pentru că nu pot să-l

scot de acolo, am decis să intru eu la el” (Vișniec 114). Momentul acesta poate fi echivalat cu suprimarea totală a antropocentrismului, deoarece, din acest punct *reflecția* devine întotdeauna *defracție*, deoarece între ființă și obiect nu mai există o delimitare clară (v. Barad 89-90), iar corpul uman „face obiectul tuturor asamblajelor posibile” (Losseroy 238), precum în *Omul-pubelă*, unde acesta devine „doldora de deșeuri [...] rebuturi dejecții și scârboșenii” sau în *Dresorul*, unde are loc o descriere desprinsă ca din picturile lui Arcimboldo, în care corporalul este lent devorat:

„primul șarpe mi se încolăcește în jurul piciorului stâng
al doilea șarpe mi se încolăcește în jurul piciorului drept
al treilea șarpe mi se încolăcește în jurul brațului stâng
[...]

iepurii mi se înghesuie la cele două subsuori
ariciul se așază pe inima mea”
[...]

Ne simțim extraordinar de bine împreună și știm că se apropie momentul în care limitele dintre noi vor fi transgresate. Deja, animalele mele au început să guste, discret, din sângele și din carnea mea” (Vișniec 27-8).

Procesul se acutizează și se extinde în întregul oraș, în *Nebuna liniștită*, *Nebuna febrilă* și *Nebuna lucidă*. Cele trei monologuri consecutive prezintă modul în care hibridizări zoomorfe, care apar și dispar într-un mod pur întâmplător, acționează înspre crearea unui peisaj funest, de către fluturii ucigași, scabros, de către melcii pestilențiali, și, în final, golit de orice esență, prin eradicarea tuturor reperelor ale unei ordini a universului, de către ploaia-animal:

„Tot oraşul e îmbibat acum de ploaia-animal. Ploaia-animal trăieşte chiar în materia oraşului [...] Nimeni nu-şi mai dă seama dacă e noapte sau zi, dacă e în stare de trezie sau de somn, dacă e singur sau înecat în mulţime, dacă îşi atinge propria sa piele sau pielea altuia, de care este lipit în uriaşul conglomerat de fiinţe golate.” (Vişniec 46-7)

Putem observa, aşadar, că, în cazul textului lui Vişniec, lumea creată poate fi interpretată în cheia noului materialism, prin absenţa determinărilor, prin îndepărtarea umanului ca figură centrală sau dominaţia accidentalului şi a impredictibilului, iar scriitorul realizează, de fapt, *o elegie pentru uman*, în termenii lui Radu Vancu. Diminuarea totalităţii fiinţei, prin acest spectacol suprarealist şi crud al dezumanizării ei (*Théâtre International de langue française*, „Cahier programme”) capătă un aspect tulburător, absenţa unităţii fiind evidenţiată şi la nivel structural, prin atomizare (Creţu 2021), care se reflectă în reprezentarea piesei pe scenă. *Omul-pubelă sau Teatrul descompus* este un teatru experimental, în care regizorul este invitat „la construirea unui ansamblu”, constrâns de „libertatea absolută” (Vişniec 10). Un ansamblu mereu diferit, deoarece agenţii se schimbă constant, în care noul materialism se face şi mai bine resimţit, deoarece arta teatrală, şi nu numai, implică materia corpurilor (Bolt apud Porkola), în unele situaţii, vorbind fie de agenţi non-umani în crearea artelor vizuale şi ale spectacolului, precum roboţii, fie de o metamorfozare în obiect a umanului. Cea din urmă este una din criticile aduse curentelor materialiste, la care Jane Bennett se opreşte, subliniind faptul că materialismul vital promovează „instrumentalitatea sănătoasă şi permisă”, precum şi „îmbunătăţirea materialităţii din care suntem alcătuiţi”^{xviii} (Bennett 12).

Atenția asupra acestei *obiectificări* a persoanei, și în special, a femeii, este atrasă și în textul aparținând tot lui Matei Vișniec, *Femeia ca un câmp de luptă sau Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, în care sunt descrise atrocitățile războiului, reprezentate în general de o violență asupra femeii dusă la paroxism, prin trauma violului, care lasă urme adânci la nivelul psihicului: „Pentru subiect, violul continuă” (Vișniec 133). Astfel, perceperea femeii ca un obiect se produce aici prin utilizarea acesteia ca mijloc al satisfacerii impulsului sexual și ca armă a răzbunării, care o pun într-o relație de echivalență cu câmpul de luptă în sine: „În războaiele interetnice, sexul femeii devine un câmp de luptă” (Vișniec 119). Piesa are, bineînțeles, implicații socio-politice, Vișniec încercând să sublinieze tragismul unui trecut recent, de după căderea regimurilor totalitare (Crețu 2021), intenție pe care o au și alte acte artistice, cum este cazul *performance*-ului, în care se remarcă Marina Abramović, al cărei spectacol, *Rythm 0*, este apropiat tematic *Femeii ca un câmp de luptă*, deoarece ridică o problemă socială similară, aceea a *obiectificării* femeii, și relevă maniera în care omul se raportează la obiect și limitele energiei corpului uman (Abramović 1974).

Pregătind o masă cu șaptezeci și două de obiecte, de la inofensive la deosebit de periculoase, Marina Abramović a fost timp de șase ore victima consimțită a violenței publicului, care nu a ezitat în a-i urma instrucțiunile: „Sunt un obiect. Puteți să faceți orice cu mine. Timp de șase ore, îmi voi asuma toată responsabilitatea”^{xix} (*Ibidem*). *Performance*-ul este analizat în relație cu noul materialism ca interacțiune stabilită între public și obiecte, dar devine cu atât mai legat de acest curent cu cât este văzut ca intra-acțiune (v. Porkola), deoarece între artistă, obiectele alese de ea și public se stabilește o relație ce devine un tot în producerea actului artistic, fără ca elementele componente să poată fi separate total. Acest lucru se întâmplă, pe de-o parte,

deoarece Marina Abramović însăși a ales obiectele și a dat oportunitatea publicului de a le folosi, iar pe de altă parte, deoarece publicul, odată ce acționa respectivele obiecte, acestea îi provocau diverse răni.

Tot o relație cu materialitatea, dar fără a mai implica și problematica feministă, se evidențiază și în *The Artist Is Present*, spectacol desfășurat pe o perioadă de optzeci și patru de zile, în care publicul era invitat să ia loc în fața Marinei Abramović, doar pentru a se privi reciproc, în tăcere, durata acestui exercițiu rămânând la latitudinea fiecărui membru al audienței. În acest fel, în mod inconștient, între artistă și persoana din fața ei s-a creat un „dialog energetic”^{xxx} (Van Den Hengel 13), care a dus la declanșarea a diferite emoții, dovadă a faptului că acestea nu își au originile doar în limitele propriei ființe, ca răspuns la stimulii trecuți prin filtrul minții, ci că există „o forță «a unei vieți imanente ce reprezintă o putere absolută și o fericire pură»”^{xxxi} (Deleuze apud Van Den Hengel 16), forță la care acest *performance* a reușit să conecteze publicul. Astfel, *The Artist Is Present* este „întruchiparea unui act de *zoografie*”^{xxii} (16), în care devenirea are loc dincolo de omul ajuns doar un nod de rețea, subliniind încă o dată interdependența fiecărui individ de *celălalt*, indiferent de categoria ontologică în care cel din urmă se situează.

Am observat, așadar, că în *contextele* analizate viziunea asupra lumii este una non-reducționistă. Universul nu se limitează la concepte și simple configurații statice, ci se caracterizează prin dinamismul unei „energii întunecate”, „la care se adaugă teoriile haosului” (Ilea 79). Materia nu este, deci, stabilă, ci are mai degrabă o organizare imanentă și creativă (Ilea), care prin transgresarea limitelor dintre elemente contradictorii face ca binomul uman/obiectual să se fluidizeze. Această perspectivă o regăsim *avant la lettre* la Urmuz, apoi la Vișniec și în *performance*-ul contemporan, ca fiind redată prin

intermediul hibridării concrete, având ca rol exacerbarea, punerea în evidență, a celor abstracte. Procesul conduce și către suprimarea relațiilor de subordonare, metamorfozate în relații de interdependență, în care membrii se află pe poziții de egalitate. Este, astfel, implicat și un caracter metadiscursiv în contextele selectate, din moment ce atât spectrele avangardiste, cât și teatrul lui Vișniec ori experimentele artistice ale Marinei Abramović își propun inclusiv punerea sub semnul întrebării a *establishment*-ului construit de câmpul literar-artistice. În lumile create de aceștia, nu domină nici mintea, nici corpul, nici cunoașterea, nici puterea. Ci *întregul* pe care ele îl formează.

Bibliografie

- Abramović, Marina. “Rhytm 0”. 1974.
<https://vimeo.com/71952791#>. 19.10.2021.
- Idem. *The Artist Is Present*. 2010. <https://vimeo.com/72711715>.
19.10.2021.
- Balotă, Nicolae. *Urmuz*. Cluj-Napoca, Dacia, 1970.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University, 2007.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Durham, Duke University, 2010.
- Blaga, Carmen D. *Urmuz și criza imaginarului european*. Timișoara, Hestia, 2005.
- Braidotti, Rosi. „Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes”. *Multitudes*, 2003/2: 12. 27-38.
<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-27.htm>. 19.10.2021.
- Crețu, Bogdan. „Bogdan Crețu despre Matei Vișniec”. 2021.
<https://mnlr.ro/bogdan-cretu-despre-matei-visniec/>.
19.10.2021.

- Dastur, François. „Erscheinung.” *Vocabularul european al filosofilor*. coord. Barbara Cassin. Traducere și adăugiri la ediția în limba română coordonate de Anca Vasiliu și Alexandre Baumgarten. Iași, Polirom, 2020.
- DeLanda, Manuel. *Deleuze: History and Science*. New York, Atropos, 2010.
- Idem. *Intensive science and virtual philosophy*. London, Continuum, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris, PUF, 2004.
- Djuric, Jelena. “Emergence (of new materialism).” *Almanac*. Ed. David Gauthier and Sam Skinner. 2016. <https://newmaterialism.eu/almanac/e/emergence.html>. 19.10.2021.
- Dolphijn, Rick, și Iris van der Tuin. “Pushing dualism to an extreme: On the philosophical impetus of a new materialism”. *Continental Philosophy Review*, 2011, 44. 382-400. <https://doi.org/10.1007/s11007-011-9197-2>. 19.10.2021.
- Grayling, A. C. *The History of philosophy*. Penguin Books, 2019.
- Ilea, Laura T. „Libertatea în condițiile non-autonomiei. Noile materialisme și postumanismul”. *postumanismul*. coord. Alex. Ciorogar. București, Tracus Arte, 2019..
- Lăcătuș, Adrian. *Urmuz: monografie, antologie comentată, receptare critică*. Brașov, Aula, 2001.
- Leach, Neil. “Digital Tool Thinking: Object Oriented Ontology versus New Materialism”. *Acadia*, 2016, 344-51. http://papers.cumincad.org/data/works/att/acadia16_344.pdf. 19.10.2021.
- Losseroy, Gilles. „Matei Vișniec sau experiența vampirică”. *Omul-pubelă. Femeia ca un câmp de luptă*. Matei Vișniec. București, Cartea Românească, 2006. 227-238.

- Manolescu, Nicolae. „Studiu introductiv”. *Pagini bizare*. Urmuz. București, Mondoro, 2013. 5-25.
- Mihalache, Vasile. „Introducere. Numele lucrurilor”. *postumanismul*. coord. Alex. Ciorogar. București, Tracus Arte, 2019. 23-36.
- Nealon, Jeffrey T. *Fates of the Performative: From the Linguistic turn to the New Materialism*. Minneapolis, University of Minnesota, 2021.
- Pop, Ion. *Introducere în avangarda literară românească*. București, Institutul Cultural Român, 2007.
- Porkola, Pilvi. *Objects that matter. Performance art and objects*. <https://www.researchcatalogue.net/view/513141/513142>. 19.10.2021.
- Sandqvist, Tom. *Dada Est: Românii de la Cabaret Voltaire*. Traducere din limba engleză de Cristina Deutsch. București, Institutul cultural Român, 2010.
- Stark, Whitney, “Intra-action.” *Almanac*. Ed. David Gauthier and Sam Skinner. 2018. <https://newmaterialism.eu/almanac/i/intra-action.html>. 19.10.2021.
- Stoichiță, Victor Ieronim. *Despre trup: anatomii, redute, fantasme*. Traducere din franceză de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu. București, Humanitas, 2020.
- Théâtre International de langue française*. „Cahier programme”. 2010. <https://www.visniec.com/pages/poubelle.php>. 19.10.2021
- Tompkins, Kyla Wazana, “On the Limits and Promise of New Materialist Philosophy”. *Lateral*, 2016, 5.1. <https://csalateral.org/issue/5-1/forum-alt-humanities-new-materialist-philosophy-tompkins/>. 19.10.2021.

- Urmuz. *Pagini bizare*. Studiu introductiv de Nicolae Manolescu.
București: Mondoro, 2013. Print.
- Van Den Hengel, Louis. “«zoography» per/forming posthuman lives author(s)”. *(post)human lives*, 2012: 35/1. 1-20.
<https://www.jstor.org/stable/23540930>. 19.10.2021.
- Vișinec, Matei. *Omul-pubelă. Femeia ca un câmp de luptă*.
București, Cartea Românească, 2006.
- Wilson, Catherine. “Materialism, Old and New, and the Party of Humanity.” *The New Politics of Materialism: History, Philosophy, Science*, Ed. Sarah Ellen Zweig și John H. Zammito, London, Routledge, 2017.

Note

ⁱ Atât în traducerea lui C. Noica (1994), cât și în cea a lui M. Florian (1958), *ousia*, conceptul la care facem referire, este redat prin „substanță”.

ⁱⁱ Traducerea mea. În original: “the privileged role of a priori reason and the metaphysical duality of being”.

ⁱⁱⁱ Traducerea mea. În original: “theory in emergence”.

^{iv} Traducerea mea. În original: “produced and productive, generated and generative”.

^v Traducerea mea. În original: “intra-action”.

^{vi} Sublinierea mea. Traducerea mea. În original: “[things] are exchanging and diffracting, influencing and working inseparably”.

^{vii} Traducerea mea. În original: “This vibrant matter is not the raw material for the creative activity of humans or God. It is my body, but also the bodies of Baltimore litter (chapter 1), Prometheus’s chains (chapter 4), and Darwin’s worms (chapter 7), as well as the not-quite-bodies of electricity (chapter 2), ingested food (chapter 3), and stem cells (chapters 5 and 6)”.

^{viii} Traducerea mea. În original: “the potentially actant qualities of the material and non-human world”.

^{ix} Între cele două teorii există diferențe clare în ciuda aparențelor. OOO (Object Oriented Ontology) se diferențiază prin păstrarea unor idei, precum dependența lumii de mintea noastră și existența esențelor (urmând filosofia lui Heidegger) (Leach 2016: 347).

^x Laura T. Ilea remarca faptul că filosoful Henri Bergson este „una dintre sursele de neocolit ale noilor materialisme” (Ilea 2019: 80).

^{xi} Vasile Mihalache consideră noul materialism o formă de postumanism (v. Mihalache 2019: 29).

^{xii} Traducerea mea. În original: „Entre l’animal et la machine, mais pas dans l’esprit dualiste qui marque la philosophie européenne depuis le XVIIIe siècle.”.

^{xiii} Traducerea mea. În original: „le mélange des corps et des machines, de la chair et des matières synthétiques a atteint des niveaux d’intimité telle qu’il est inutile de simplement essayer de les différencier”.

^{xiv} Traducerea mea. În original: “a set of interacting persons gives rise to a community”.

^{xv} Traducerea mea. În original: “Deleuze derives a conception of the subject or person as an entity emerging from the interactions of a heterogeneous population of sense impressions, and of low-intensity replicas of those impressions (ideas).”.

^{xvi} Traducerea mea. În original: “the moment of independence (from subjectivity) possessed by things”.

^{xvii} Traducerea mea. În original: “a species [...] is not defined by its essential traits but rather by the morphogenetic process that gave rise to it”.

^{xviii} Traducerea mea. În original: “promoting healthy and enabling instrumentalizations”; “to raise the status of materiality of which we are composed”

^{xix} Traducerea mea. În original: “I’m an object. You can do whatever you want with me. And I will take all responsibility for six hours”.

^{xx} Traducerea mea. În original: “«energy dialogue»”.

^{xxi} Traducerea mea. În original: “a force of «an immanent life that is pure power and pure bliss»”.

^{xxii} Traducerea mea. În original: “an embodied act of *zoography*”; Prin “*zoography*” vom înțelege: “a mode of writing life that is not indexed on the traditional notion of *bios* – the discursive, social and political life appropriate to human beings – but which centers on the vitality of *zoe*, an inhuman, impersonal and inorganic force which [...] is not specific to human lifeworlds, but cuts across humans, animal, technologies, and things.” („un mod de a înscrie viața care nu este inclusă în noțiunea tradițională de *bios* – viața discursivă, socială și politică, specifică ființelor umane – ci care se concentrează pe vitalitatea lui *zoe*, o forță inumană, impersonală și anorganică, nespecifică *Lebenswelt*-ului, dar care influențează oamenii, animalele, tehnologiile și lucrurile”) (Van Den Hengel 2012: 2).