DE LA SELFIE-UL PREISTORIC LA CEL POSTUMAN

RADU STĂNESE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

radu.stanese@imagic.ro

Title: “From the prehistoric to the posthuman selfie”

Abstract: LeRoy McDermott’s hypothesis proposes a perceptual interpretation of the Venus statues from to the Upper Paleolithic period these being in fact the first examples of human self-representations. The arguments he brings are of an artistic nature par excellence and they refer to the visual distortions arising from the subject’s point of view. The fantasy of being admired by others through the means of the nude selfie has generated a whole trend in today’s pop culture and Kim Kardashian is a prime example in this sense. The “shareware body” has gone through an entire history of significance, from Albrecht Dürer’s mystical meaning of the body, to Érika Ordosgoitti’s activist take on the matter. The widespread presence of the nude selfie raises the issue of virtual identity “pornification” while Katherine N. Hayles’ hypothesis questions the future of a posthuman reality that has already been foreshadowed.

Keywords: *Self-representation; nude selfie; shareware body; oversharing; global selfie; avatar; cyberspace; posthuman;*

Figurinele Venus din Paleoliticul superior continuă să fie sursa a numeroase ipoteze privitoare la interpretarea primului gest uman de emergență culturală. De-a lungul ultimelor decenii, arheologi și paleoantropologi marcanți au încercat să înțeleagă semnificația acestor sculpturi, însă registrul concluziilor s-a dovedit a fi limitat de tendința androcentrică, pe de-o parte, și de cea feministă, pe de altă parte. Statuetele au putut reprezenta obiecte religioase, organizarea matriarhală a societății, sexualitatea, fertilitatea sau frumusețea. Este foarte probabil ca niciodată să nu se poată demonstra în mod riguros științific rolul precis al acestor figurine, având în vedere faptul că prezența și utilizarea lor se referă la un interval de timp cuprins între 50.000 și 10.000 de ani. Cu toate acestea, fascinația specialiștilor pentru dezambiguizarea primelor reprezentări antropomorfe rămâne fertilă și oferă în continuare multiple abordări și căi de înțelegere.

O asemenea ipoteză este cea a lui LeRoy McDermott, profesor de artă la Universitatea Centrală a Statului Missouri, care propune o perspectivă perceptuală în interpretarea statuetele paleolitice. Studiul său explorează posibilitatea logică a figurinelor de-a fi rezultatul punctului de vedere a sinelui, ca obiectivare a vizualității propriului corp. Convingerea cercetătorului american este că primele imagini ale siluetei umane încorporează literalmente informații egocentrice sau autogene (auto-generate) obținute de creator din perspectiva oferită de trupul său.

Totodată, de vreme ce toate statuetele bine păstrate par a fi reprezentări analoage ale femeii ce privește în jos, spre schimbările sinelui biologic, se poate deduce faptul că tradiția primelor imagini antropomorfe a apărut, probabil, ca un răspuns de adaptare la preocupările fizice specifice femeilor și că, indiferent ce altceva au simbolizat aceste piese pentru societatea care le-a creat, existența lor semnifică avansul conștiinței de sine a femeilor manifestat prin controlul asupra condițiilor materiale ale vieții lor reproductătoare.¹

Prin simulări fotografice, LeRoy McDermott arată că informațiile vizuale autogene sunt izbitor de asemănătoare atunci când nudul feminin este privit din unghiul subiectului, atât în cazul natural cât și în cel plastic. Ceea ce până acum a fost considerat de cercetători ca dovadă evidentă a stării de obezitate și de adipozitate, în noua accepție denotă disproporțiile specifice autoinvestigației optice, iar variațiunile plastice indică, de fapt, diferitele stadii de dezvoltare biologică de-a lungul vieții subiectului feminin.² Cercetarea are la bază analiza diferitelor părți ale corpului, ceea ce duce, în cele din urmă, la confirmarea ipotezei autogene.

Prima parte studiată este ce a capului fără chip. Deși are calitatea de a fi sediul conștiinței de sine, capul nu este vizibil din perspectiva auto-privitorului. Este motivul logic pentru care dimensiunea, forma și poziția acestuia variază de la o statueta la alta și, de asemenea, explică lipsa trăsăturilor faciale ferme în toate aceste cazuri. Există și excepții de la regulă, cum sunt chipurile de la Grimaldi, Brassempouy și Dolni Věstonice, însă aici este vorba de capete fără corp, a căror scop a fost exclusiv de redare a propriilor detalii faciale.³

A doua parte se referă la suprafața frontală superioară a corpului și corespondentul anterior. O femeie în poziție verticală, având capul aplecat, oferă o vedere comprimată a părții superioare toracale și abdominale, în timp ce pieptul, aflat mai aproape de ochi, se va desfășura larg în câmpul vizual. Astfel, dimensiunile hipertrofiate ale sânilor se dovedesc a fi aparente, întrucât ele corespund dimensiunilor normale ale unei femei însărcinate contemporane.⁴ Rolul activ al mâinilor face ca reprezentarea acestora să fie irelevantă și atrofiată, mișcarea continuă făcând, probabil, dificilă fixarea membrilor superioare în memoria subiectului.

A treia parte este suprafața frontală inferioară a corpului și corespondentul anterior. Doar ipoteza autogenă oferă o explicație logică pentru redarea micșorat-disproporționată a picioarelor. Privită de sus, jumătatea inferioară a corpului este puternic comprimată, iar sarcina îngreunează cu atât mai mult perceperea simetriei verticale.

¹ LeRoy McDermott, „Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines”, *Current Anthropology*, University of Chicago Press, vol.37, nr. 2, April 1996, p. 227.

² *Ibidem*, p. 245. Variațiunile se referă la figurinele PKG (pavloviene, kostenkiene și gravettiene), cele pe care Leroi-Gourhan le-a desenat în anul 1968, evidențiând „compoziția pastilă”.

³ *Ibidem*, p. 237.

⁴ *Ibidem*, p. 236. Prima analiză comparativă vizuală juxtapune o fotografie autogenă a unei femei caucaziene de 26 de ani, însărcinată în luna a 6-a, cu o greutate normală, și o fotografie din unghi similar cu Venus din Willendorf. A doua analiză vizuală comparativă indică un unghi oblic frontal asupra unei femei caucaziene de 30 de ani, însărcinată în luna a 4-a, și o vedere similară cu Venus din Lespugue.

Celelalte părți analizate de McDermott se referă la zonele laterale ale corpului, cu argumente identificate în aceeași cheie logică. În mod previzibil, concluziile studiului său urmăresc structurarea datelor obținute într-o ipoteză nouă, interdisciplinară, fără pretenția de a avea un aport consistent la înțelegerea rolului pe care aceste figurine l-au avut în societatea paleolitică. Figurinele Venus reprezintă femei normal proporționate, cu o greutate medie, în diferitele stadii ale vieții lor biologice, ce constituie un fel de auto-portrete executate cu milenii înainte de descoperirea oglinzii. Corespondența atât de realistă a imaginilor fotografice face ca perspectiva creatoarei să justifice aparenta exagerare a unor părți ale corpului, astfel încât micșorarea și omisia altor părți nu mai pot fi presupuse ca rezultat al unor alegeri arbitrare sau întâmplătoare. Firescul atributelor vizuale presupuse de paradigma autogenă stă într-un contrast major cu speculațiile ipotezelor de până acum. Ceea ce nu exclude, cu siguranță, funcția simbolică pe care statuetele Venus au putut-o avea, însă faptul că erau autoreprezentări centrate pe actul individual al reproducerii, face ca supoziția conform căreia ele semnificau ideea abstractă de venerare unei zeități materne preistorice trebuie neapărat reexaminată. Realismul plastic semnalat de ipoteza autogenă sugerează în mod materialist motivele pentru care specia noastră a simțit nevoia de a reda figura umană și căror funcții a servit acest efort. Ca imagini fidele pentru diferitele stadii de dezvoltare ale corpului feminin, asemenea reprezentări au surprins și au păstrat informații despre procesul biologic unic al vieții femeilor. Niciun alt răspuns la absența statuetelor masculine nu ar putea fi mai parcimonios ca acela că femeile au realizat primele imagini ale omului, ca înregistrări fidele ale transformărilor pe care ele însele le-au experimentat și, foarte probabil, le-au controlat.⁵

În finalul studiului, autorul ridică două întrebări concluzive: „dacă sinele este armătura pe care s-a construit prima imagine a umanității, când și cum au fost înlocuite imaginile bazate pe sine cu cele bazate pe aparențele altora? Ce schimbări survenite în viața culturală sunt responsabile pentru modificarea fundamentală a centrului de atenție reprezentational?”⁶

Întrebările sunt justificate în ceea ce privește istoria artelor plastice, nu însă și din perspectiva recentelor social media. Aici, autoreprezentarea numită *selfie* este chiar miza comunicării.

Dicționarul Oxford oferă următoarea definiție termenului selfie: „O fotografie pe care cineva și-a făcut-o sieși, de obicei captată cu un smarphone sau o cameră web și răspândită prin social media.”⁷ Oamenii de pe întregul mapamond împărtășesc selfie-uri, ca instantanee ale experiențelor proprii, pentru a-și marca astfel identitatea individuală în mediul online. Aidoma ipotezei autogene, oamenii - de data aceasta de ambele sexe - își exprimă trăirile semnificative cu scopul de-a le destăinui vizual semenilor. Identitatea lor câștigă astfel o dimensiune spectrală în detrimentul celei proxime, concrete.

⁵ *Ibidem*, pp. 245-247.

⁶ *Ibidem*, p. 248.

⁷ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>, accesat în data de 19.07.2018. “A photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and shared via social media.”

Filosoful și psihanalistul Slavoj Žižek afirmă că, atunci când un partener sexual întâlnit în mediul online este cunoscut și în spațiul offline, el trece de la realul spectral la realitate, de la inefabila *prezență* obscenă a celui alt la celălalt care este un simplu obiect al *reprezentării*.⁸ Practic, este vorba de o inversare a rolului celor două concepte: *prezentarea* este virtuală, iar *reprezentarea* devine reală. Același autor este de părere că fantasma nu presupune scenariul cuiva în care cineva primește tot ce dorește. Din contră, fantasma unui individ este despre un scenariu în care „el sau ea este dorit(ă) de alții”.⁹ Mediul online oferă o astfel de lume a proiecțiilor obiectivate, interactive, în care selfie-ul reușește să satisfacă această fantasmă identitară. Așa cum autoreprezentările paleolitice sunt interpretate de McDermott ca expresii ale unor trăiri și transformări corporale proprii, similar, selfie-urile oferă azi identității individuale șansa de-a se exprima prin intermediul unor imagini virtual permanente.

Este evident că prezentarea și reprezentarea prin selfie sunt efemere, la fel ca în cazul statuetelor preistorice. Obiectivitatea gestului de redare nu presupune conservarea identității individuale. Mesajul este prin excelență subiectiv și indică mai degrabă emoția momentului, chiar dacă este vorba despre un selfie de rutină. Regretul sau bucuria revederii unui asemenea portret autogenerat este greu prevăzut, oricât de autentic sau decent ar fi conținutul imaginii, întrucât criteriile de analiză se află într-o dinamică permanentă, ele, la rândul lor, fiind dependente de o serie nesfârșită de factori de influențare obiectivi și subiectivi.

Așadar, de vreme ce riscurile autoreprezentării vizuale sunt impredictibile, tentația extremă a spațiului virtual se reduce la voluptatea individului de-a plonja, de-a se expune omniprezentului *world wide web*. Conform explicației propuse de Slavoj Žižek, plăcerea pornește din fantasma scenariului în care persoana este dorită/văzută de toți. De aici exclamația vedetei de televiziune Kim Kardashian „Selfie-uri nud până voi muri”, în cadrul discursului pe care l-a ținut cu ocazia obținerii premiului *Break the Internet*, la evenimentul *Premiilor Webby 2016*. Distincția pentru *excelență pe internet* este decernată anual de către Academia Internațională de Arte și Științe Digitale (International Academy of Digital Arts and Sciences), printr-un juriu compus din peste două mii de experți industriali și de inovatori tehnologici. În cazul senzualității celebrități, premiul a fost acordat „spre recunoașterea succesului său online fără precedent și a modalităților îndrăznețe și creative de-a utiliza internetul, social media, aplicațiile și video-ul, pentru a se conecta la un public cu adevărat global”¹⁰.

Ca autoportret simplu ori nud, selfie-ul este o formă de prezentare ori de reprezentare? Selfie-ul poate fi amândouă, depinde doar de perspectiva din

⁸ Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, Edition published by Verso, London, New York, 2007, p. 201.

⁹ Derek Conrad Murray, „Notes to self: the visual culture of selfies in the age of social media”, *Consumption Markets & Culture*, Vol. 18, nr.6, Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2015, p. 511, *apud* Slavoj Žižek, 2012, *The Perverts Guide to Ideology*, Directed by Sophie Fiennes. Narration Slavoj Žižek. New York: Zeitgeist Films.

¹⁰ <http://www.india.com/showbiz/naked-selfies-till-i-die-kim-kardashian-1192601/>, accesat în data de 19.07.2018.

Venus din Laussel (Franța), cu o vechime de 25.000 de ani, și unul din selfie-urile lui Kim Kardashian din anul 2016.

care se analizează fenomenul. O reprezentare este un obiect, un semn conceput într-un anume fel, care înlocuiește un obiect la care face referire. Analiza unui selfie, ca reprezentare, permite înțelegerea grafică a imaginii propriu-zise. În timp ce o prezentare este un act, o acțiune a unei persoane, ceea ce permite analiza modului în care individul respectiv acționează pentru a se prezenta pe sine.¹¹

Prin urmare, selfie-urile nud ale vedetei Kim Kardashian au avut rolul de a prezenta relația pe care starul o cultivă față de propriul corp, exacerbând dorința ei de a fi admirată de un public cât mai larg, precum și rolul de a încetățeni acest tip de *reprezentare* la nivel global, tocmai pentru ca imaginea ei particulară să se distingă net în peisajul general al culturii selfie. Corporal, identitatea vizuală a lui Kim Kardashian excelează prin formele generoase ale posteriorului, ceea ce evocă o senzualitate ancestrală aflată în antiteză cu standardele femeii contemporane. De altfel, chiar acest detaliu anatomic a transformat-o într-un adevărat brand printr-o mediatizare cu totul ieșită din comun.

Ca o veritabilă Venus a zilelor noastre, Kim Kardashian sensibilizează mentalul colectiv prin același limbaj plastic autogen, prin aceleași anomalii ale comportamentului sexual, ce par a fi dus în paleolitic la primele autoreprezentări nud: narcisismul¹² și exhibiționismul¹³. Deși în perioada apariției lui *Homo sapiens sapiens* nu se poate vorbi de patologia unor asemenea tendințe egocentrice,

¹¹ Jill Walker Rettberg, *Self-Representation in Social Media*, https://www.researchgate.net/publication/305073320_Self-Representation_in_Social_Media, accesat în data de 19.07.2018.

¹² <https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/a15850345/kim-kardashian-response-self-absorbed-comments/>, accesat în data de 19.07.2018.

¹³ <http://guardianlv.com/2015/05/kim-kardashian-and-9-reasons-why-shes-an-exhibitionist-please-review/>, accesat în data de 19.07.2018.

psihologia adleriană operează cu termeni specifici inconștientului colectiv ce își au sorginea în mintea primitivă. Astfel, Charles Roberts Aldrich descrie cazul de exhibiționism al unei femei frigide, „care nu suporta să fie atinsă, chiar dacă adora să pozeze sau să umble goală ore în șir. Își înțelegea procesul lăuntric, și explicația ei era relevantă: «Trebuie să fiu îngrozitor de respectabilă, iar a mă arăta goală pare să mă elibereze. De altfel, pare să mă schimbe oarecum. Cu hainele pe mine sunt doar eu însămi; cu ele date jos sunt mai mult decât o femeie, sunt Femeia Însăși.» Aceasta reprezintă, psihologic vorbind, limita personalității ei dispărute și apariția termenului psihiatric german *Gottähnlichkeit* (literalmente *asemănarea cu Dumnezeu*). Această condiție, descrisă pentru prima oară de Adler, înseamnă inundarea conștiinței cu imagini și tendințe colective, adesea inconștiente”¹⁴.

Este greu de acceptat ideea că tendințe deviante, patologice chiar au putut genera arhetipurile plastice ca prime fantasme obiectivate. Cu toate acestea, similitudinea este izbitoare. Strategia vădit sexuală și conținutul concupiscent al selfie-urilor nud prin care Kim Kardashian a reușit să obțină atenția și, implicit, succesul online indică agentul scotofil al publicului său. În jurul aceleiași sexualități gravitează și mesajul statuetelor Venus, și cel al proiecțiilor mentale ale exhibiționistului, cu deosebirea că pulsuniile subiectului nu sunt descărcate prin reproducerea naturală, biologică, ci prin cea artificială, plastică, ori cea imaginară. Uneori femeia procrează, alteori creează ori plăsmuiește după chipul și asemănarea sa, în preistorie ca și azi. Certă rămâne doar imanenta nevoie de reproducere.

Care este sursa pulsională a acestei tendințe de reproducere? Se reduce doar la instinctul procreației sau apăsine naturii specific umane? Ce legături există între autoreprezentare și reproducere, între creație și procreație?

Pentru a identifica făgașul unor posibile răspunsuri trebuie analizată, înainte de toate, sursa dorinței de autoreprezentare. Dr. Katrin Tiidenberg este profesor asociat la Universitatea Tallinn, unde predă Cultură vizuală și Social Media, iar cercetările ei urmăresc fenomenul selfie-ului nud despre care a scris o serie de articole. Premisa de la care pornește este că aceste autoreprezentări nu sunt aprioric insignifiante, din punct de vedere sociologic, și nici nu se reduc la o agendă feministă. Studiile urmăresc modul în care anumite femei își găsesc atât politicile cât și confortul în propria lor piele, prin practicarea selfie-urilor nud.¹⁵

Unul din subiecții intervievați este Katie Banks, care, încă de la început, a menționat că selfie-urile i-au satisfăcut impulsurile exhibiționiste, dar un an mai târziu, într-un interviu orientat spre practicile autofotografierii, ea a descris că anii dedicați captării și postării selfie-urilor nud: „mi-au dat puterea de a-mi însuși această nouă perspectivă asupra corpului meu, ca o forță, un obiect al frumuseții ce-mi aparține. Era uimitor să am asemenea gânduri după ani de probleme cu

¹⁴ Charles Roberts Aldrich, *The Primitive Mind and Modern Civilization*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, New York, 2013, p. 149.

¹⁵ Katrin Tiidenberg, „Nude selfies til I die”-making of ‘sexy’ in selfies. P.G. Nixon, Isabel Dusterhöft (Eds.) *Sex in the Digital Age*, Routledge, 2017.

https://www.researchgate.net/publication/325157726_Final_draft_Tiidenberg_Katrin_2017_Nude_selfies_til_I_diemaking_of_%27sexy%27_in_selfies_PG_Nixon_Isabel_Dusterhoft_Eds_Sex_in_the_Digital_Age_Routledge_Nude_selfies_til_I_die-making_of_%27sexy%27_in_selfies, accesat în data de 19.07.2018.

imaginea corpului. Și în zilele rele, când bătrânii monștri își întorc capetele urâte, blogul meu și autopoziările mele sunt, acum, un mod de-a le da un șut în fund.” (Katie, interviu 2012).¹⁶

Sunt de remarcat unele similitudini între cazul de exhibiționism descris de Charles Roberts Aldrich și cel al Katiei Banks. Ambele femei se referă la o stare de potențare a propriei identități, obținută prin exhibarea trupului. De asemenea, se poate observa, inițial, o percepție deprimantă asupra propriului corp și, ulterior, o augmentare a personalității până la halucinație.

S-ar putea spune că este vorba despre o simplă coincidență, dacă istoria picturii nu ar consemna un prim caz de autoportret nud surprins de specialiști între aceleași extreme perceptuale ale subiectului asupra propriului corp. Este cazul celebrului pictor renescentist Albrecht Dürer, a cărui *Autoportret nud*, realizat în 1503, îl înfățișează pe artist în clarobscur, cu o franchețe fără precedent și fără subsecvent în tradiția vestică a secolului 16. „Reprezentându-se pe o lungime de trei pătrimi, cu pletele prinse pe spate într-o plasă de păr, Dürer distrage atenția de la focusul normal al autoportretului – fața și mâinile artistului – la trupul său intim, gol și expus.”¹⁷

În continuarea studiului său, autorul mai sus citat este de părere că, în relația lui Dürer cu autoportretele anterioare și cu dezvoltarea ulterioară a conceptului său de nud, acest desen autogen din Weimar este un amestec curios de narcisism și autodenigrare. Există aici două aspecte ce se află într-o opoziție exemplară:

- primul aspect este legat de faptul că acest *Autoportret nud* aparține formulării nudului idealizat în viziunea lui Dürer, un efort care a început în 1500 cu identificarea asemănării și s-a încheiat cu gravarea *Căderii [Adam și Eva]* din 1504. În desenul din Weimar, pictorul și-a asumat o postură înrudită cu cea a lui Adam și Apolo, observând deplasări și asimetrii ale pielii și ale mușchilor pe propriul trunchi. Există anumite similarități între autoportret și Adam. De fapt, Dürer rețrăia poziția nudului său idealizat, probabil pentru a putea compara propriul corp, ținând seama de toate particularitățile și defectele sale, cu abstractele sale construcții. Decalajul dintre *Autoportretul nud* și figurile lui Adam/Apolo oferă măsura distanței pe care Dürer a parcurs-o de la *Autoportretul* din 1500, în care propriul trup era elevat la statusul unui exemplar universal.¹⁸

- al doilea aspect este că, deși crochiul din Weimar are legătură cu nudurile ideale ale lui Dürer, cu toate conotațiile despre sănătate și imortalitate, se pare că a fost realizat în timpul sau imediat după boala pictorului din 1503. Maladia de care a suferit este cunoscută datorită inscripției sale de pe lucrarea în cărbune *Hristos mort* din același an: „în timpul bolii mele.” Prin urmare, schițele autoportret *Dürer bolnav* și *Autoportret ca om al întristărilor*, din 1522, îl prezintă pe artist dezbrăcat, dar, de data aceasta, cu un chip anxios și un corp vădit îmbătrânit.¹⁹

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1993, p. 239.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 241.

Deși istoricul de artă Joseph Leo Koerner nu este de acord cu ipoteza interpretării hristomorfe a *Autoportretului nud*²⁰, trebuie să recunoască faptul că autorul și-a plasat în mod neonorant și într-adevăr autocritic capul ca un craniu și organele genitale noduroase, ceea ce denotă o morbiditate aflată în contrast cu perfecțiunea *Autoportretului* din 1500 și cea a lui Adam din gravata *Cădere*.

Momentul autoportretizării devine coincidența frumosului și a macabruului, a iubirii de sine și a dezgustului de sine. Cu acest autoportret dezgolit, melancolicul Dürer oferă spectacolul fără precedent al autoafășării narcisiste cuplată cu fantasma autopedepsirii, și aceasta din urmă nu doar pentru dezonorantul tratament aplicat chipului și organelor genitale. Dacă scopul desenului de la Weimar a fost funcțional sau autonom trebuie subsumat unei considerații mai largi: artistul își reprezintă propriul trup ca simultan deschis și închis, idealizat și degradat, finalizat și incomplet. Dürer se autoreprezintă despuat și își tratează nuditatea cu o franchețe patetică, aparent iresponsabilă, evitată chiar și în grădina prelapsariană din gravura *Căderii*, fiindcă acolo o frunză ascunde meticolos identitatea genitală a lui Adam. *Autoportretul nud* al lui Dürer reprezintă un moment de pivotare în recuperarea renescentistă a corpului integral. Brațul drept, activ al artistului, indicat doar printr-o linie pe fundalul verde, dispare lângă trunchi. Totodată, această deficiență grafică se combină cu redarea brațului său stâng, care se întrerupe brusc la cot, făcând similitudinea să pară neajutorată și expusă privirii pedepsitoare. Dürer își taie brațele deasupra nivelului taliei, parcă, și pentru a împiedica acoperirea propriei sexualități în tradiționala postură a căderii în rușine.²¹ El nu se autoreprezintă ca pe un virtuos, într-un gest glorios al renunțării la veșminte în spiritul valorilor antice; goliciunea sa este mai degrabă rușinoasă, penitentă, mărturisitoare. Problematika din mintea privitorului poate trimite la cea formulată de Michel Foucault în *Istoria sexualității*: „Începând cu penitența creștină și până azi, sexul a fost materia privilegiată a mărturisirii. S-a spus că el ar fi ceea ce se ascunde. Și dacă, dimpotrivă, în mod cu totul deosebit, el este tocmai ceea ce se mărturisește? Dacă obligația de a-l ascunde ne era decât un aspect al datoriei de a-l mărturisi? (Tăinuindu-l cu atât mai vărtos și cu atât mai mare grijă cu cât mărturisirea lui este mai importantă, ceea ce pretinde un ritual mai riguros și promite efecte mai decisive). Nu cumva sexul este în societatea noastră, și asta de mai multe secole, ceea ce este plasat sub regimul neslăbit al mărturisirii?”²²

Albrecht Dürer intră în istoria universală a picturii prin opera sa atinsă de geniul renescentist, dar și stigmatizată de goliciunea sa autoflagelantă, umilit pe veci de anatimizarea publicului pudibond, ce se va găsi mereu scandalizat. Îndrăzneala de a se mărturisi corporal, de a se arăta mai despuat decât Adamul prelapsarian, îl aruncă în fața judecătorilor diacronici, adică ai tuturor privitorilor săi de-a lungul secolelor. Unii îl linșează mistic acuzându-l de erezie și sminteală, alții îl

²⁰ Joseph Leo Koerner face aici trimitere la istoricul de artă german Hans-Werner Schmidt - autorul ipotezei conform căreia *Autoportretul nud* al lui Albrecht Dürer este hristomorf, întrucât cuta inexplicabilă sau umbra pe care pictorul o reprezentat-o deasupra pliului abdominal semnifică rana laterală a lui Hristos.

²¹ *Ibidem*, pp. 242-245.

²² Michel Foucault, *Istoria sexualității*, Editura de Vest, Timișoara, 1995, pp. 48-49.

diagnostichează ca narcisist sau, și mai grav, ca exhibiționist. Dar poate că Dürer nu face altceva decât își împărtășește *trupul* privirilor și gândurilor punitive, cu toate vulnerabilitățile, imperfecțiunile și păcatele sale, așteptând judecata implacabilă a semenilor.

Azi, trupul împărtășit se numește „shareware body” (traducerea *ad litteram* în limba engleză), iar mediul în care se face văzut este cel *online*. Nu este vorba doar de o traducere semantică, ci și de una pragmatică, întrucât imaginea nudului este pusă la dispoziția celor interesați în mod ubicuu, prin *world wide web*. Este de remarcă faptul că identitatea oamenilor ce comunică prin corpul despuizat ori prin actul dezbrăcării acoperă un registru socio-cultural larg, numărul lor într-o continuă creștere neînsemnând nici pe departe și ridicarea cotei estetice a mesajului. Dimpotrivă. Cultura digitală a făcut posibilă democratizarea acestei forme de exprimare în detrimentul valențelor sibiline pe care le-ar putea avea o mărturisire gimnosofică.

Dar, dincolo de trendul selfie-urilor sexy practicat de majoritatea amatorilor, din teribilism, narcisism sau exhibiționism, autoreprezentarea nud rămâne mijlocul suprem de exprimare a trăirilor și concepțiilor proprii. Artista venezuelană Érika Ordosgoitti utilizează tocmai acest „shareware body” ca tactică media pentru diseminarea mesajelor sale. În ultimii ani, ea a folosit *Facebook* și alte rețele de socializare pentru a-și face cunoscută opera, excedând căile convenționale de expunere a site-urilor de artă contemporană. Scopul urmărit este de a extinde timpul și spațiul pe care artele spectacolului le presupun în mod normal, chiar dacă asemenea forme de expresie mizează tocmai pe participarea nemijlocită a publicului. Altfel spus, Érika Ordosgoitti nu își împărtășește nudul din motive înrudite cu ale lui Albrecht Dürer, ci strict din considerente de creștere a vizibilității. Intitulată „Declaración de la Independencia” („Declarația de Independență”), mărturisirea ei artistică elucidează intențiile prezenței online, explicând că procedează astfel pentru ca „otras personas tenga acceso a mis imágenes” („alte persoane să aibă acces la imaginea mea”) ²³.

La nivelul utilizatorilor, împărtășirea de tip „shareware body” denotă o serie de procese ce relevă ambivalența platformelor digitale globale. Pe de-o parte, interacțiunea online susține paternitatea conlucrătoare pe care practica ei o urmărește activ, permițând apariția în timp a interpretărilor polisemice, contestate în cadrul parafotografic. Pe de altă parte, cenzura persistentă și deactivarea contului artei aduc la lumină controalele disciplinare invizibile ce stau la baza convențiilor sociale puternic înrădăcinate, economia globalizatoare în care informația personală este raționalizată ca valoare de schimb și în care monitorizările punitive sunt implementate prin arhitectura virtuală a panopticolui *Facebook*. ²⁴

Nu este vorba aici doar despre acest brand celebru de social media, ci de toate produsele similare, indiferent că sunt mai stricte sau mai îngăduitoare în ceea ce privește problema cenzurii imaginilor postate de utilizatori. Identitatea sexuală și

²³ <http://soloestoyiendo.blogspot.com/2011/07/mi-compromiso-de-vida-es-la-libertad.html>

²⁴ Lisa Marie Blackmore, *Online photography beyond the selfie: The „shareware body” as tactical media in works by Érika Ordosgoitti*, Zurich Open Repository and Archive. University of Zurich, Zurich, 2015, p. 4. http://www.zora.uzh.ch/id/eprint/117943/1/article_a346.pdf

exprimarea liberă a sincerității corporale constituie subiectul unor legi restrictive în mediul online, la fel ca în mediul offline. Se naște aici o contradicție foucaultiană mai mult sau mai puțin dialectică: „Trebuie ca statul să știe ce se petrece cu sexul concetățenilor săi, dar trebuie, de asemenea, ca fiecare să fie capabil să controleze folosința pe care i-o dă sexul său. Între stat și individ sexul a devenit o importantă miză, o miză publică: o întreagă urzeală de discursuri, de sisteme de cunoaștere, de analize și de injoncțiuni l-ai împânzit.”²⁵ Tocmai în acest sens, Érika Ordosgoitti își împărtășește virtual portetul integral, incluzând sexul, pentru ca părțile intime ale trupului să devină o construcție mai degrabă publică decât privată, în afara codurilor de normalizare socială și tehnologică, ce au menirea de a disciplina corpul femeii.²⁶ Conflictul iscat între politicile social media și mesajele prin care ea se identifică, indică cele trei dimensiuni ale inter-mediului „shareware body”:

1. Egos – Érika Ordosgoitti își regăsește individualitatea și unicitatea în postările sale incomode. Egoul său se manifestă online prin reprezentări statice și dinamice, care, laolaltă, îi definesc imaginea personală cu puternice accente narcisiste.

2. Eros – nu doar conotativ, se distinge mesajul sexual al formelor sale de expresie. În termenii lui Foucault, *ars erotica* își face simțită prezența prin voluptatea exhibiționistă a fotografiilor și video-urilor ei. Nu există niciun dubiu cu privire la satisfacțiile libidinale ce îi sunt provocate de fiecare detaliu anatomic și comentariu calomnios diseminate *world wide*. La fel de evident este faptul că mulți dintre simpatizanții colaboratori, care contribuie la viralitatea promovării, sunt influențați voaioristic de fantasma erotică a goliiciunii ei.

3. Etos – cu titluri ca „Est mujer se desnudó sobre la estatueta de Simón Bolívar en Barquisimeto” („Această femeie s-a dezbrăcat pe statuia lui Simon Bolivar din Barquisimeto”), manifestul ei este limpede pentru toată lumea. Nudul Érikăi nu scapă doar de reprimarea prin cenzură, ci câștigă valențe politice prin proliferarea sa în mediul virtual ca o formă de rezistență a individului despuiat în fața unui sistem global împuiat de interdicțiile normalizării. Alteritatea și identitatea interacționează în spațiul virtual, definindu-se reciproc în contextul împărtășirii vizuale. În timp ce discuțiile catalizate de fotografiile sale includ recurent expresii de dezgust și de atribuiri ale unor boli mintale, acestea stimulează, totodată, schimburi de păreri pe tema statutului operei de artă, sau ceea ce reprezintă arta și ce nu. De asemenea, în timp ce nuditatea ei provoacă cenzură, activitatea ei face vizibile procesele de normalizare a corpului feminin și monolingvismul care bântuie interfețele globale ale rețelelor de socializare. De fapt, procesul Ordosgoitti este o tulburare electronică tocmai pentru că stimulează dezbateri ce sunt orice altceva decât invitații pentru a da un simplu „like”²⁷.

Chiar dacă arta sa rămâne cât se poate de echivocă, autentică se dovedește a fi eliberarea Érikăi de normele restrictive și de injoncțiunile societății. Ea se arată nerușinat de sinceră în lumea offline ca și în cea online; scandalizează, pe de-o parte, prin proximitatea publică a *prezentării*, pe de altă parte, prin globalitatea virtuală a *reprezentării*.

²⁵ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 23.

²⁶ Lisa Marie Blackmore, *op.cit.*, p. 6.

²⁷ *Ibidem*, p. 23.

De altfel, nevoile psihologice de identitate, formare, unicitate, independență și socializare stau la baza selfie-ului ca fenomen global al culturii pop. O serie de studii arată că s-a ajuns la un real sindrom selfie, care, departe de a se demoda, este un instrument de autoprezentare cotidiană a multor adolescenți din toate colțurile lumii, cu toate riscurile ce rezultă dintr-un asemenea obicei.²⁸ Unul dintre aceste riscuri este „pornificarea”²⁹ culturii pop. Generațiile de tineri care socializează erotic în mediul online, generează un val de pornografie spontană rezultat în urma dialogurilor vizuale pe care adolescenții le poartă în spațiul cibernetic. Deși ei nu se percep ca pornografi și chiar evită termenul pornografie, selfie-urile nud pe care le postează îi reprezintă atât în calitate de producători și regizori, cât și ca staruri ale sexualității lor explicite. Oamenii își definesc personalitatea erotică prin asemenea fotografii sau video-uri de amator, pe care le exhibă publicului *world wide* cu scopul de a stârni comentarii contradictorii. În foarte multe cazuri, utilizatorii îndrăznesc să fie mai sinceri în online decât în offline. Atunci când cineva divulgă mai mult despre propriile trăiri interioare, opinii și experiențe sexuale în cyberspațiu decât în persoană, se vorbește despre „supraîmpărtășire” („oversharing”)³⁰. Asaltul identităților genitale și inflația pornografiei selfie au ajuns deja la suprasaturație: „Facem parte dintr-o cultură sexualizată, în care imaginile despre sexualitate și corpuri sexualizate au devenit locuri comune, la îndemâna oricărui deținător de laptop sau smartphone”³¹. Este deci evident că selfie-ul nu se oprește aici. Autoreprezentarea idealizată pe care o permite spațiul virtual este departe de-a fi atinsă odată cu augmentarea identității sexuale. „Translația de la *comunica* la *te comunica* este un apanaj al transfigurării locului comun al utilizatorului în rețea”³², ceea ce oferă individului senzația demiurgului virtual. Omul se recrează după chipul și asemănarea sa, respectiv construiește imaginea avatică a sinelui, neștiind „dacă își va asuma rolul unei zeități în fața creaturii sale”³³. Riscul este ca cybo-avatarul, sub presiunea comentariilor din rețea, să influențeze mai puternic persoana decât invers. Și atunci, „zeul” devine sclav, iar avatarul său se dovedește a fi virtual omnipotent și omniprezent, cel puțin în raport cu creatorul. Un paradox greu de acceptat, de vreme ce unii psihologi consideră că toți cei care își fac selfie vor să devină virali.³⁴ Egocentrismul vizual al acestora structurează un bizar selfie planetar, un mozaic de autoportrete minuscule, ce estompează identitatea individuală în favoarea celei colective. Expresia

²⁸ Sandra Sunitha Lobo & P.C. Yamini Gowda, „The Selfie Phenomenon: Self- Presentation and Its Implications”, *International Journal of Computational Research and Development*, Volume 1, Issue 1, 2016, p. 147.

²⁹ Christian Phillips, „Self-Pornographic Representations with Grindr”, *Journal of Visual and Media Anthropology*, Vol.1, No.1, Published by the Research Area Visual and media Anthropology, Freie Universität Berlin, Berlin, 2015, p. 67, *apud* Gail Dines, *Pornland: how Porn Has Kidnapped Our Sexuality*, Beacon Press, Boston, 2010.

³⁰ Ben Agger, *Oversharing: Presentations of Self in the Internet age*, Routledge, New York, 2010, p. 6.

³¹ *Ibidem*, p. 20.

³² Rareș Iordache, *#selfie, descoperirea feței*, Editura Tritonic, București, 2014, p.17.

³³ *Ibidem*, p. 16.

³⁴ *Ibidem*, p. 52. Autorul face aici referire la opinia psihoterapeutului Aaron Balick.

plastică a unei asemenea viziuni globale și globalizatoare este redată la adresa: <http://www.gigapan.com/gigapans/155294> ³⁵. Nu peste mult timp, Google Maps va oferi posibilitatea utilizatorilor de-a accesa adresa/identitatea digitală a oricărui subiect printr-un simplu click.

Inițiat sau novice în problematica cyberspațiului, omul este fascinat de nemurirea virtuală, iar fiorul incitant este dat în prezent chiar de selfie. Conștient sau inconștient, utilizatorul își elaborează identitatea computerizată pentru a plonja în lumea online, unde imperfecțiunile sale fizice sau psihice pot fi diminuate ori, dimpotrivă, pot fi transformate în atuuri. Odată cu asimilarea corpului cibernetic de către corpul biologic, individul pășește în era postumană. Acceptarea identității virtuale înseamnă, de fapt, întruparea și însuflețirea simulării computerizate: „În postuman nu există diferențe esențiale sau demarcații absolute între existența trupească și simularea computerizată, între mecanismul cibernetic și organismul biologic sau între teleologia robotică și țelurile umane”³⁶. Deși ipoteza postumană distopică, a unui trup natural opțional nu este exclusă, perspectiva optimistă a unui corp biologic mediat tehnologic rămâne o realitate contingentă³⁷. Profesorul Katherine N. Hayles de la Duke University, Carolina de Nord, reduce problematica ontologic-cognitivă a erei digitale la o simplă, dar fundamentală dilema etică: „Din ce în ce mai mult, întrebarea nu este dacă vom deveni postumani, pentru că postumanitatea este deja aici. Mai degrabă, întrebarea este ce fel de postumani vom fi.”³⁸

Bibliografie:

- Agger, Ben, *Oversharing: Presentations of Self in the Internet age*, Routledge, New York, 2010
- Aldrich, Charles Roberts, *The Primitive Mind and Modern Civilization*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, New York, 2013
- Blackmore, Lisa Marie, *Online photography beyond the selfie: The „shareware body” as tactical media in works by Érika Ordosgoitti*, Zurich Open Repository and Archive. University of Zurich, Zurich, 2015
- Dines, Gail, *Pornland: how Porn Has Kidnapped Our Sexuality*, Beacon Press, Boston, 2010
- Dinescu, Lucia Simona, *Corpul și imaginarul virtual*, Editura Polirom, Iași, 2007
- Foucault, Michel, *Istoria sexualității*, Editura de Vest, Timișoara, 1995
- Hayles, Katherine N., *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Information*, The University of Chicago Press, Illinois, 1999
- Iordache, Rareș, *#selfie, descoperirea feței*, Editura Tritonic, București, 2014
- Koerner, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1993

³⁵ *Ibidem*, p. 55.

³⁶ Katherine N. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Information*, The University of Chicago Press, Illinois, 1999, p. 3.

³⁷ Lucia Simona Dinescu, *Corpul și imaginarul virtual*, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 153.

³⁸ Katherine N. Hayles, *op.cit.*, p. 246.

Lobo, Sandra Sunitha & Gowda, P.C. Yamini, "The Selfie Phenomenon: Self-Presentation and Its Implications", *International Journal of Computational Research and Development*, Vol.1, Issue 1, 2016

McDermott, LeRoy, „Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines”, *Current Anthropology*, University of Chicago Press, vol.37, nr.2, April 1996

Murray, Derek Conrad, „Notes to self: the visual culture of selfies in the age of social media”, *Consumption Markets & Culture*, Vol. 18, nr.6, Routledge, Taylor & Francis Group, London, 2015

Phillips, Christian "Self-Pornographic Representations with Grindr", *Journal of Visual and Media Anthropology*, Vol.1, No.1, Published by the Research Area Visual and media Anthropology, Freie Universität Berlin, Berlin, 2015

Žižek, Slavoj, *The Plague of Fantasies*, Edition published by Verso, London, New York, 2007

Webgrafie:

<http://www.india.com/showbiz/naked-selfies-till-i-die-kim-kardashian-1192601/>

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>

<https://www.cosmopolitan.com/uk/entertainment/a15850345/kim-kardashian-response-self-absorbed-comments/>

<http://guardianlv.com/2015/05/kim-kardashian-and-9-reasons-why-shes-an-exhibitionist-please-review>

Rettberg, Jill Walker, *Self-Representation in Social Media*, https://www.researchgate.net/publication/305073320_Self-Representation_in_Social_Media

Tiidenberg, Katrin, „Nude selfies til I die”-making of ‚sexy’ in selfies. P.G. Nixon, Isabel Düsterhöft (Eds.) *Sex in the Digital Age*, Routledge, 2017.

https://www.researchgate.net/publication/325157726_Final_draft_Tiidenberg_Katrin_2017_Nude_selfies_til_I_diemaking_of_%27sexy%27_in_selfies_PG_Nixon_Isabel_Dusterhoft_Eds_Sex_in_the_Digital_Age_Routledge_Nude_selfies_til_I_diemaking_of_%27sexy%27_in_selfies

<http://soloestoyiendo.blogspot.com/2011/07/mi-compromiso-de-vida-es-la-libertad.html>

http://www.zora.uzh.ch/id/eprint/117943/1/article_a346.pdf