LE REFLET

ANCA VASILIU

LE REFLET (THÉORIE, PRATIQUE, EXPRESSION)

ANCA VASILIU

L'approche par deux côtés

Tu me pousses à réfléchir, chère Wanda, sur un thème qui de longue date nous est commun : le reflet, à la fois acte et image qui se produit comme de soi. Certes, nous l'abordons avec des moyens différents, bien que l'écriture (*lato sensu*), le mot comme tel et le mot-image, la matière et la transparence induite par la perception sont quelques-uns des déploiements de ce thème qui se retrouvent chez toutes les deux, malgré la distinction massive de nos expressions et des moyens utilisés. Mais cette distinction, je ne la vois pas comme réductrice à la spécificité des disciplines, des arts et des métiers. Elle est au contraire le signe d'une autre différence qui se fraie son passage au sein même de cette communauté thématique. J'y reviendrai, sans doute, mais disons d'emblée que cette distinction provient du mode par lequel nous menons notre réflexion, et peut être aussi des sources auxquelles nous puisons pour donner forme à l'expression. Ce mode tient de notre pensée ; il est structurel à notre *forma mentis*, et non moins à la perspective dans laquelle nous plaçons chacune notre travail. Le tien, puisque c'est de toi et de ton travail qu'il est ici question, est un mode du décentrement, de la dissémination (selon le terme de Derrida qui t'est cher), de la fuite en avant, de l'écho qui fausse tous les repères, de la répétition comme moyen de se renouveler perpétuellement. Or ce mode, qui exploite sciemment toutes les ressources du reflet, se trouve être l'opposé exact de celui dont je me sers en faisant du reflet un moyen de retour du singulier à l'unité intégrante et déterminante pour l'individu. Je reconnais, par conséquent, dans ton mode de penser et d'agir la face cachée de la thématique que j'aborde et qui peut, sans maîtrise, faire exploser les repères théoriques, tout autant que ceux dont dispose la nature des choses, ainsi que tous les outils de langage et de pensée dont je me sers. Notre différence n'est donc pas conséquente à la spécificité inhérente des moyens d'expression. Elle signale, en revanche, une distinction radicale de position, en même temps qu'une complémentarité inscrite dans la nature même du thème abordé. Ce n'est pas rien que de trouver en quelque sorte son « double », par-delà la différence, tout en y décelant une opposition essentielle, une opposition qui laisse entendre que toute distinction, aussi radicale soit-elle, ne signifie pas des contraires en lutte d'extermination réciproque.

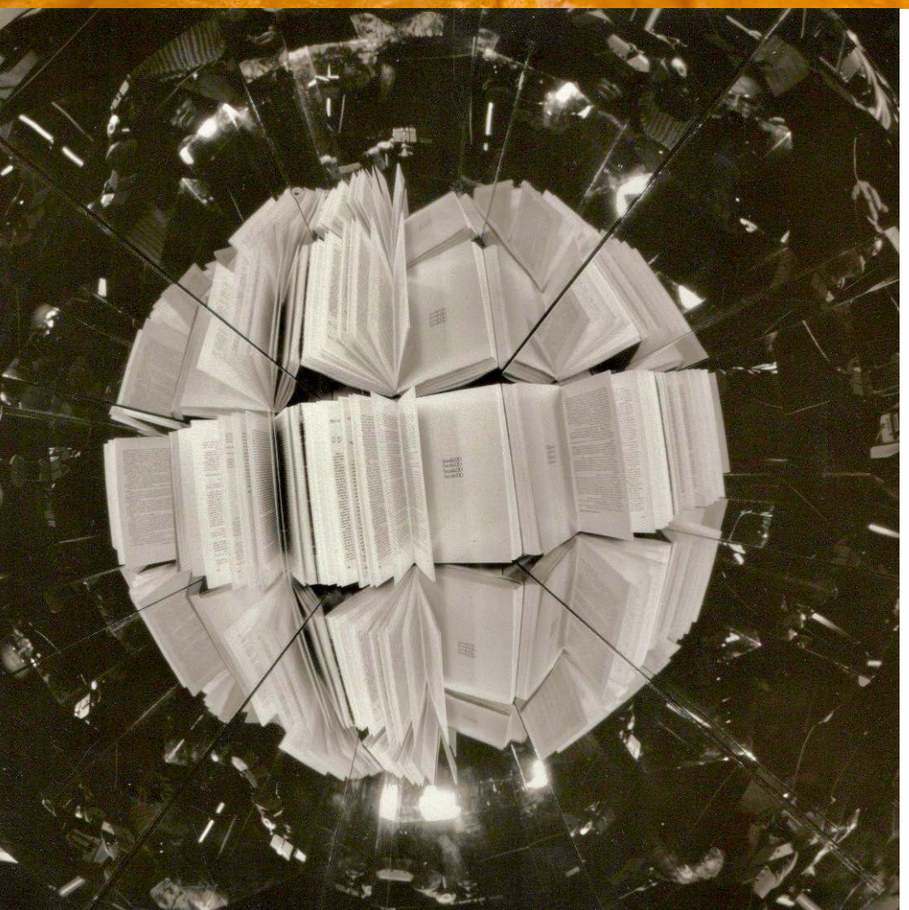
Lettres R,E,F,L,E,X en verre-miroir, 50 x 50 x 18 cm, dans la nature, Pantelimon (Roumanie), 1978

Mais laissons de côté la question archaïque de la lutte des contraires qui serait, selon les dualismes de tous les temps, le moteur universel, et restons dans l'enclos dialogual d'une rencontre et des fruits qui en sont sortis et ont mûri. Car il y a bien une raison qui me pousse à me laisser bousculer par cette mise en situation inconfortable de la réflexion : revenir sur le passé lointain et jauger de la différence radicale au sein même de ce qui nous rapproche tout aussi radicalement, bien que sur un autre registre. J'entends une raison plus profonde que la raison anecdotique de notre rencontre, dans le Bucarest de notre jeunesse, au tournant des années 1980, et de l'amitié qui s'en est suivie et qui a balisé nos chemins par quelques travaux réalisés au départ en commun. Cette raison première, et qui est au fond la raison même de notre rencontre, plonge à la racine d'une épreuve qui nous rapprochait et dont nous n'étions nullement responsables puisqu'elle nous était destinalement donnée. Douées de ce que l'on appelle couramment une « nature positive », chacune d'entre nous s'est trouvée presqu'inconsciemment en situation de théoriser « son » épreuve, en essayant de la prendre comme un défi pour en sortir renforcée. Naturellement, nous avions des métiers différents qui nous ont déterminés à agir et réagir différemment. Essayons maintenant de comprendre comment toi tu t'en es sortie.

Installation
souf
france,
cuir blanc, miroir
320 x 270 x 45 cm,
Paris, 1994

Déconstruire le logos

On pourrait partir, si tu le veux bien, de l'un de tes moyens préférés et récurrents : le détournement des mots sortis du langage et pris à part, coupés de leur sens obvie et comme réduits à leur seul écho. – *Mur* écrit en briques, *Trace* tracé avec le doigt dans le sable, *Reflex* (reflet) construit en plaques de miroir. – Puisqu'aucun mot n'est réductible au silence, laissons-lui alors la voix, son cœur battant, mais sous le mode unique de l'écho qui fait venir une parole de nulle part. Considérés comme galvaudés et vidés de leurs habitants, les mots deviennent des coquillages en bord de mer. Tu t'en empares et te sers comme de jouets dépareillés. Ils ont, certes, une origine et une finalité, mais celles-ci sont effacées, à tel point qu'elles nous échappent et nous obligent à les ré-inventer. À contre-sens de la parole, les mots peuvent en effet jouer ce jeu factice d'autonomisation. C'est une étrange pratique, censée renverser la pratique courante du bon sens et de la rationalité propre à notre vieux voisin, le *logos* – lui, qui ne se ré-invente jamais puisqu'il demeure dans l'être, si ce n'est pas l'être lui-même qui en fait sa demeure, comme disait un vieux philosophe du siècle dernier. Mais cette pratique est elle-même tout aussi vieille que la découverte du *logos*, car elle réveille l'attention et aiguise les sens pour les faire se réapproprier ce dont la pratique langagière est constamment et inlassablement émoussée.
Une telle pratique s'apparente en réalité à ce à quoi on destinait autrefois la théurgie, et bien avant la théurgie, la poésie elle-même :



Installation
SOUF FRANCE,
miroir souple, cuir et lettre en bois, 200 x 320 x 250 cm, librairie de Balzac à Rodin, Paris, 2022

Dispositif catoptrique avec un livre, dimension variable, Bucarest, 1985

faire disparaître la loi du nécessaire qui régit le monde et avale l'avenir à l'avance, en le vouant à l'entropie. Aujourd'hui, comme jadis, il nous faut un artiste, un étranger de la Cité, un aède ou encore une prêtresse de Delphes ou de Dodone qui puissent se réapproprier les mots par un détour, par un estrangement suffisamment étrange, a-topique, pour qu'il soit déstabilisant à l'égard du sens commun et que les mots non seulement re-deviennent parlants, mais, du même coup, fassent parler toutes les choses qui les entourent. Du bruissement des vagues ou des feuilles, comme des pierres du chemin que foulent nos pieds, on ré-entend alors la langue primaire des mots-images. Mais l'artiste, l'étranger ou la Pythie, c'est-à-dire le praticien de cette technique du détournement du nécessaire, ne théorise pas cette pratique, au risque de la figer. Il découpe et s'approprie des portions de réalité du grand vivant en choisissant celles qui, même mises à l'envers, continuent à vivre leur vie d'organisme, de forme dans la lumière et de mot vivant au rythme du souffle.

De même que les mots enlevés ainsi aux tenailles du langage, la peau, les yeux comme des sphères, les bosses et les fentes des corps, et toutes les formes en anneau se prêtent à la réversibilité et à l'équivocité des rapports entre dehors et dedans. Comme dans la danse que tu as conçue jadis à travers l'entrelacement de deux bandes Moebius vivantes, l'une d'herbe, l'autre à partir d'un corps de femme, le rythme binaire – dehors-dedans, vie-mort-vie – indique la réversibilité et l'absence de limites. Or, pour le *logos* la réversibilité et l'illimité sont mortifères, tout autant que la spirale est un piège, un vortex pour celui qui entreprend la vie comme une démarche rationnelle. Mais c'est bien le prix à payer, car c'est ainsi que l'on capte de la réalité tout ce qui peut se retourner sur soi, jusqu'à ce que repères et principes de réalité se perdent et que du déterminé on obtient enfin l'indétermination, l'irrationnel, la liberté pure, et, au fond, la possibilité de réduction à l'un. La paix, au-delà du bien et du mal, disait encore un autre de nos vieux voisins. C'est toute la rigueur systémique de l'éthique pratique qui implose alors, elle en premier, sous le coup fatal d'un relativisme absolu. Mais, de ce relativisme, mené à son terme, l'esprit ne sort que renforcé : il n'est nullement étourdi, dès lors qu'il a saisi l'absurde dans sa démonstration ultime. Notons, cependant, que les limites qui sont ainsi franchies par l'artiste-théurge ne sont pas celles du monde extérieur. Celui-ci n'existe pas, ni pour lui ni en soi ; c'est donc de l'intérieur qu'il lui faut agir, en rendant l'intérieur réversible sur lui-même et comme incertain, bien qu'en l'occurrence il s'agisse de l'intérieur même du *soi* – le sien, et celui de tous ceux que le théurge initie par le choc des sens, et du regard pour commencer, puisque celui-ci présente la disposition la plus large à la médiation. Comme le mot, pour paraphraser Gorgias, l'œil est le petit instrument des grandes œuvres du pouvoir mental. Les apparences sont sauves, mais ce sont les apparences d'un monde qui est devenu

Image dans un miroir sphérique avec la danseuse Raluca Ianegic, Musée des Collection, Bucarest, 1978

Image dans un miroir sphérique prise à l'atelier de l'artiste, Bucarest, 1978

le contraire du monde, son revers exact, celui qui se tient à l'intérieur, dans la tête, dans le cœur et dans les tripes comme dans un miroir. L'artiste que tu es, Wanda, agit ainsi en faisant voler en éclats le semblant derrière lequel chacun s'abrite tant bien que mal, en faisant son gîte tantôt dans les données de circonstance et tantôt sur les brisés du passé.

A-t-on compris à quel point ta pratique artistique est foncièrement révolutionnaire à la fois comme art et par son but ? À quel point elle a été subversive dans la Roumanie de la fin du règne communiste, tout autant qu'en France dans les trente dernières années, ou du moins à quel point elle a été dès le début contestataire des normes au-delà de l'expression qui fascine tout regard de Narcisse et de la théorie qui ne peut que rester en suspens précisément parce que tu cherches, à contre courant, à théoriser l'indétermination et à en faire le rempart de toi-même et de ta liberté de théurge, contre vents et marées qui s'engouffrent dans le nihilisme du bon-ton ambiant. A-t-on compris aussi à quel point ta pratique artistique emprunte des habits théurgiques, et initiatiques au fond, précisément parce qu'elle ne se contente pas de se donner à voir en spectacle, mais qu'elle veut apprendre au monde à voir par lui-même ce qui le tient, tandis que le monde se voile le plus souvent la face en se croyant ainsi à l'abri de ce qui le met en cause en le conditionnant. Il te faillait, pour ce faire, déconstruire le bonhomme « nouveau »,

Corps installation avec un miroir convexe et une tête en miroir, cuir blanc, 200 x 300 x 270 exposition à la Cité Internationale des Arts Paris 2002

Ithaca installation moulages en plâtre, miroir, sculpture en marbre, exposition *L'espace-miroir*, Institut d'architecture, Bucarest, 1984

La leçon du cube sculpture en marbre blanc, feuilles mortes Salle du thèâtre Giulesti , Bucarest, 1984

La cène sculpture en marbre blanc, Musée Skironio (Grèce), 1983, col. Musée national d'Art Contemporain

PAGES SUIVANTES : vue générale de la grande salle du Musée National d'Art, exposition personnelle, Bucarest, 1988

mettre à nu le travailleur sagace, au regard rendu esclave des apparences, dénoncer les travers des croyances et de la fausse liberté des mœurs de l'avoir, de la propriété et du pouvoir prix sur le vieil adage de la liberté d'expression. Cependant, faire exploser les frontières idéologiques sans en avoir les repères de leur étendue, t'a demandé de sacrifier aussi le sens des mots et d'ouvrir les vannes intérieures de la rationalité qui détermine l'individu.

Le miroir et la Gorgone

Une légende bogomile, proche des *topoi* gnostiques (et de notre pays d'origine), raconte que la terre était transparente jusqu'au moment où, Caïn ayant tué son frère, il a fallut enterrer le cadavre d'Abel, le berger. La matière est alors devenue opaque, comme la chair s'est révélée du même coup mortelle et la jalousie meurtrière. Dieu assigna différences essentielles et distinctions formelles au

Byzantinicon sculpture en marbre blanc, Musée Skironio (Grèce), 1983, col. Musée National d'Art Contemporain, Bucarest

monde qu'il venait de créer, pour couvrir la trace d'un crime dont il était la raison ultime. Demeure cependant un souvenir de ce temps où la terre était transparente et le temps à peine rythmé par les labours d'une matrice dont la fécondité s'étalait au grand jour. C'est la parole qui a gardé dans sa chair de mots le souvenir de cette transparence matérielle d'un monde tout entier de lumière réfléchie. Qu'il me soit permis de formuler ainsi une suite à cette légende dans laquelle s'entretissent les cosmologies sémitiques et helléniques. Le langage porterait en lui le souvenir de cette matrice transparente dans laquelle évoluaient les êtres dans leurs corps indifférenciés, s'identifiant tantôt à des actes intellectifs et productifs, tantôt à des concrétions de passions mettant en mouvant les membres et donnant aux gestes leurs expressions. Mais le langage a lui-même, peu à peu, perdu sa transparence. Il est écrit, gravé, tracé, appris par cœur, divisé en langues et recomposé en formules. La dernière étincelle de cette transparence gît-elle encore dans les mots eux-mêmes, arrachés aux discours et remis dans leur « bain », dans leur condition première, celle de réfléchir les choses qui s'expriment dans et à travers leurs sons ?

Les images attestent de ce lointain souvenir de la transparence du monde reflétée dans l'écho des mots. Elles réfléchissent en effet tout ce qui s'y miroite, rassemblant parfois la totalité dans l'œil d'un

La cène, sculpture en marbre blanc, Musée Skironio (Grèce), 1983, col. Musée national d'Art Contemporai

miroir qui concentre la rotondité de l'ensemble et défait simultanément les frontières topographiques. Mais les images, contrairement aux mots, sont des miroirs dynamiques, roulant en permanence la sphère de leur œil magique. Ainsi peuvent-elles faire vivre, comme elles peuvent noyer ou pétrifier. Tu te sers à merveille, chère Wanda, de toutes ces vertus vivifiantes et mortifères des images, en plaçant toujours au centre d'un lieu l'œil du miroir qui voit tout, se fond dans le tout, concentre le ciel et la source de lumière et ne donne en même temps prise à aucun discours hormis celui du geste de monstration muette propre à toute surface katoptrique. Le miroir construit le lieu qu'il montre. Mais ce lieu n'est rien d'autre qu'une transparence à peine rendue présente à l'œil, semblable à cette terre première, sans aucune emprise et sans frontières. Certes, tu manipules avec art des illusions visuelles. Cependant, ces illusions ne sont pas des faux-semblants ; elles sont l'image de ces mots transparents par lesquels le monde parle visiblement. J'entends par « monde » la réalité de tous les vivants qui se trouvent dans le champ de la vision concentré dans tes miroirs sphériques, miroirs placés toujours dans un sein de la terre, au milieu, comme s'ils étaient en même temps des sources qui animent et des trous qui aspirent à/vers l'infini.

Comme dans la légende bogomile, la terre devenue opaque trace

Wanda Mihuleac a transféré le problème du modèle grec à ce rapport nature et culture, **topos** et **nostos,** et a fait une liste des topoï, des lieux, qu'elle nous propose justement comme référence, ce qui est le fond de notre propre culture.

D'ailleurs ces topoï nous montrent bien combien à travers la référence grecque se cachent finalement tous les fondements de l'expérience vitale; on peut leur donner des noms grecs, on peut leur donner évidemment des références à une symbologie et à une mythologie extrêmement précises mais ce sont là des possibilités de dimensions et de situation qui sont le fondement de notre sensibilité profonde.

C'est ce qu-il y a en nous de plus humain dans l'essentiel, et l'idée que Wanda Mihuleac se fait du voyage, qui est si l'on peut dire, une sorte de **nostos** dans le **topos,** est évidemment extrêmement fascinante. Tout cela, parce que nous revenons, malgré les étiquettes référentielles accolées aux différents espaces de l'art, à la maison, à l'Agora, à l'espace vaste, à l'utopie, à ce que l'artiste appelle les espaces contradictoires ou paradoxaux, ou télescopés, tous ces genres d'espaces finis qui modulent le fondement même de notre expérience, c'est-à-dire le rapport primaire à l'essentiel de notre approche du monde. Ce rapport primaire prend évidemment toutes les formes: ou de la solitude ou de la projection de soi en dehors de soi ou de l'introversion ou de l'attente ou de la participation sociale. En ce sens la contribution de Wanda Mihuleac est assez significative comme, finalement, cette universalité des problèmes lorsqu'ils sont traités à la base, c'est-à-dire à l'origine sémantique même de la motivation artistique.

PIERRE RESTANY

CI-DESSUS :
Photo prise pendant le Symposium de sculpture, musée Skironio (Grèce), 1984 : Dan Haulica, Pierre Restany, Marina Lambraki, Wanda Mihuleac
PAGE DE DROITE :
Texte de Pierre Restany reproduit dans le catalogue du Symposium

une limite dont l'expression est celle de l'opposition entre le visible et l'invisible, tandis que le sens se dévoile être celui d'une temporalité devenue linéaire. Seul le reflet peut dorénavant inverser le sens de cette linéarité univoque et donner aussi à voir, par la médiation d'un revers, la face cachée désormais. Mais cette possibilité du reflet comporte un risque. Elle fige ce que montre le reflet, ou, au contraire, elle enlève, ravi, soulève avec le regard fixé sur lui l'être même qui le regarde. Le risque de la pétrification, comme celui du ravissement reviennent au même : l'œil n'est plus l'organe de la vie mais l'instrument du néant, le moyen qui tue le souffle de l'esprit. Les apparences s'enchaînent et se démultiplient en écho ; chacune engendre le multiple à partir d'une singularité qui ne connaît pas son nom et son identité. Le reflet produit alors l'oubli, ou du moins, en offre la condition de possibilité sans assurer pour autant un garde-fou. Il n'y a plus de combat, plus de guerre invisible à l'adresse des idoles, mais une paix qui a tout d'une capitulation.

La centralité fantasmée du lieu grec

Le lien avec le paradigme grec est l'une de obsessions majeures que nous avions tous, ou presque, dans le milieu bucarestois de cette intelligentsia de la Roumanie éternelle, celle d'avant, comme

celle d'après la guerre. Derrière la latinité reconnue sous des aspects bâtards au fil des croisements divers, il y avait (on se berçait à le croire) un lien immémorial avec une culture spirituelle. Notre *axis mundi* passait par là, et nous-aussi nous étions là, nous tenant dans la verticalité d'un mystère jonché de noms grecs de concepts, de dieux et de lieux. Notre langue de culture était le grec ; parlé ou non, il était du moins rêvé, les yeux fixés sur ce phare de lumière méridionale, presqu'aveuglante dans la nuit de nos errances boréales ou dans le désert où sévit le démon de midi. La nécessité absolue de la centralité, la matrice formelle d'une disposition du tout en « croix grecque », dans l'égalité de toutes les dimensions qui assure à la centralité une perspective ronde comme l'horizon sur la mer, et la rencontre cyclique des ancêtres à la table d'une Cène mystique perpétuelle, déployant dans le monde le divin en guise de nourriture donnée à ses semblables, sont peut-être les trois grandes obsessions thématiques dont on retrouve les expressions chez les artistes, les écrivains, les penseurs, les orateurs et leurs fidèles auditeurs roumains assoiffés de certitudes. Avec réserves critiques ou pas, nous étions nous-aussi, chère Wanda, parmi ceux-là. On ajouterait peut-être, à ces trois obsessions culturelles majeures, une quatrième : celle de l'éternel retour ; mythes grecs, folklore roumain et postmodernisme nietzschéen faisaient la ronde dans les écrits et les salles d'exposition, souterraines ou en plein-air, allusives ou de plain-pied.

Y avait-il une forme de contestation dans cette recherche, quasi névrotique, de fondement spirituel ? Était-elle une expression de la résistance à l'égard d'une idéologie fantoche et d'une misère toute relative, car impuissante à forcer la décision s'il valait mieux vivre ou mourir dans le ghetto communiste ? Malgré la distance prise, je témoigne de son envergure mais suis bien incapable de trancher. Retenons cependant que ce fantasme du lieu « grec » placé au cœur d'une culture qui a connu relativement peu de contacts directs, révèle une propension toute particulière à associer mot, image et reflet au mode propre de penser le monde dans sa globalité sublimée en esprit, et à en faire part à travers toutes les expressions dans la création artistique de type visuel, musical ou littéraire, voire poétique. Sans généraliser à outrance, il y a comme un courant commun qui entraîne l'imaginaire d'un Nichita Stănescu (le poète le plus important de notre génération, n'est-ce pas Wanda ?), celle du compositeur Octavian Nemescu (dont tu as été l'illustratrice des pochettes de disques), celle des sculpteurs et des peintres comme Paul Neagu, Horia Bernea, Sorin Dumitrescu ou Ovidiu Maitec, vers une synthèse à chaque fois originale de grécité archaïque et byzantine, de traditions carpatines bien forestières, et de modernité puissante exprimée par l'audace même de cette synthèse qui simultanément conserve et transforme tout ce qu'elle emprunte en produisant, comme la vie, une mutation permanente. Encore une fois, je ne veux ni comparer ni généraliser, mais j'essaie

Île, **installation vidéo en circuit fermé, tache de miroir sur un grand verre, sculpture en marbre, 200x 200 x 40 cm, Musée National d'art Bucarest, 1988**

Reflêt, assemblage, Paris, 2023

de comprendre le dispositif dont relèvent des œuvres diverses, protéiformes, et pourtant dominées toutes, les tiennes comprises, par un air de famille qu'elles ne pourront jamais cacher et qui les associe immanquablement à une racine olympienne, marbrée de couleurs de ciel, d'encre et d'ocre de terre, et pourtant transparente comme les veines qui alimentent le grand vivant. Est-ce une propension spécifique aux cultures dites « traditionnelles », celles qui ne se sont pas résolues à rompre la chaîne d'or ? Ou un déterminisme local, faisant du reflet, et en somme du retour sur soi, la version courte du long chemin cathartique de la diégèse des malheurs que l'art recueille et dont il fait aussi sa pâture ?

Quoi qu'il en soit, pour/chez toi le reflet joue un jeu double : il centre le monde et décentre l'œuvre, il conjugue les données et en dissocie l'image, il est à la fois centripète et centrifuge. Tu as un pied ici et un autre là, accordé chacun à une pensée qui te pousse à enjamber la séparation factice entre un monde réflexif, retournant tout vers soi, et un autre écervelé, courant à rattraper son image dans le vent. Ce double jeu, tu le mènes parfois de manière violente, presque meurtrière, comme un piège pour le vivant ; et parfois ce jeu est subtilement ironique, faisant fi du sérieux du concept par une répétition qui met en boîte la recherche d'un principe du principe, l'argument critique que les philosophes de l'Antiquité appelaient du nom du « troisième homme », celui qui serait le principe des principes du singulier et du genre en même temps. Mais, au-delà de ce double jeu, propre d'ailleurs à sa nature, le reflet te sert, essentiellement, à une opération unique, celle de désobjectivation de la chose dont tu mets en scène le reflet. C'est une démarche programmatique, je crois, qui consiste à ne pas fixer l'image dans un cadre ou dans le geste qui la produit, ni même dans le regard de celui qui la découvre. Le reflet indique que l'acte et l'image sont toujours ailleurs que là où on les attend. La désobjectivation a cependant aussi un autre rôle. Elle enlève le poids d'une image considérée comme moyen, de l'image prisonnière de son référant, de l'image reflet de l'existant. Cet acte s'apparent à celui qui définit l'éros. Nous sommes encore en Grèce archaïque et socratique. Ce que nous aimons n'est pas vraiment l'aimé mais l'amour lui-même, désobjectivé et devenu ainsi parfait puisqu'il se réduit à nous mettre sur les traces d'un autre que nous-mêmes. Or, de cet autre nous n'avons que les traces, et le savoir que ces traces sont un reflet de ce que nous avons en nous-mêmes et qui encore nous échappe. Sinon, pourquoi serions-nous à l'affût et en chemin ?

WANDA MIHULEAC AND REFLECTION (THEORY, PRACTICE, EXPRESSION)

ANCA VASILIU

The two-sided approach

You have prompted me to reflect, dear Wanda, on a theme that we have long shared: the reflection, both act and image that occurs by itself. Certainly, we approach it with different means, although writing (*lato sensu*), the word as such and the word-image, matter and transparency induced by perception, are some of the deployments of this theme we both apply, despite the considerable distinction of our modes of expression and of the means used. But I don't see this distinction as reduced to the specificity of disciplines, arts and crafts. On the contrary, it is the sign of another difference that works its way through this thematic community. I will come back to this, no doubt, but let's say first of all that this distinction stems from the way in which we engage in our reflection, and can also be from the sources we draw from to give form to the expression. This way comes from our thinking; it is structural to our *forma mentis*, and no less to the perspective in which we place our respective work. Yours, since it is about you and your work that we are talking about here, is a mode of decentering, of dissemination (according to Derrida's term that is dear to you), of the flight forward, of the echo that distorts all reference points, of repetition as a means of perpetual renewal. Now this way, which knowingly exploits all the resources of reflection, is the exact opposite of the one I use by making the reflection a means of returning the singular to the integral and determining unity for the individual. I recognize, therefore, in your way of thinking and acting, the hidden face of the theme that I am tackling and that can, without mastery, burst apart the theoretical reference marks, as much as those available to the nature of things, as well as all the tools of language and thought I use. Our difference is thus not consequent to the inherent specificity of means of expression. It signals, on the other hand, a radical distinction of position, and, at the same time, a complementarity inscribed in the very nature of the theme tackled. It is no small thing to find one's 'double', beyond difference, while detecting an essential opposition there, an opposition which suggests that any distinction, however radical, does not mean opposites in a struggle for mutual extermination.

But let's set aside this archaic question of the struggle of opposites, which would, according to the dualisms of all time, be the universal driver. Let's stay in the dialogical enclosure of an encounter and of the fruit borne of it and that matured. For there is indeed a reason why I let myself be driven by this uncomfortable situation of reflection: to return to the distant past and examine the radical difference in what brings us together, just as radically, although on another register. There is a more profound reason than the anecdotal one of our meeting, in the Bucharest of our youth, at the turn of the 1980s, and of the friendship that followed and that marked out our paths through work we did together at the beginning. This primary reason, which is in fact the very reason for our meeting, lies at the root of an ordeal that brought us together and for which we were in no way responsible as it was our given destiny. Gifted with what is commonly referred to as a "positive nature", each of us found ourselves almost unconsciously theorizing "our" ordeal, trying to take it as a challenge to emerge stronger. Naturally, we had different jobs that determined how we acted and reacted differently. Let's now try to understand how you got through this ordeal.

Deconstructing the logos

We could start, if you like, with one of your favorite and recurring themes: the hijacking of words, taken out of the language and taken apart, cut off from their obvious meaning, and as if reduced to their mere echo. – *Wall* written in bricks, *Trace* drawn by the finger in the sand, *Reflex* (reflection) built in mirror plates. – No word is reducible to silence, so let us leave each one with its voice, its beating heart, but in the unique mode of the echo, which makes a word come out of nowhere. Viewed as overused and emptied of their dwellers, words become shells on the seashore. You seize them and use them like mismatched toys. They do have an origin and a purpose but these have been erased, to the point where they elude us and force us to reinvent them. Words can indeed play this false game of empowerment, going against the grain of the word. It is a strange exercise, supposed to reverse the common practice of common sense and rationality proper to our old neighbor, the *logos* - which never re-invents itself since it remains in being, if it is not being itself that makes it its home, as an old philosopher of the last century used to say. But this practice is itself as old as the discovery of the *logos*, because it rouses the attention and sharpens the senses to make them reappropriate what the practice of language has constantly and tirelessly blunted.

Such a practice is in fact similar to what theurgy, and long before theurgy, poetry itself, was intended to do: remove the law of necessity that governs the world and swallows the future in advance, dooming it to entropy. Today, as in the past, we need an artist, a stranger to the city, an aedic or even a priestess of Delphi or Dodona who can reappropriate words through a such a hijacking, through a sufficiently strange, a-topic estrangement, so that it is destabilizing with respect to common sense and that words not only become speaking again, but, at the same time, make all the things around them speak. We once again hear the primary language of the word-images, from the rustle of the waves or the leaves, or the stones of the path that our feet tread. But the artist, the stranger or the Pythia, in other words the practitioner of this technique of hijacking the necessary, does not theorize this practice, at the risk of arresting it. He or she cuts out and appropriates portions of reality from the living world, choosing those elements, which, even when turned upside down, continue to live their life as an organism, as a form in the light and as a living word in the rhythm of breath. Just as words are removed from the pincers of language, skin, eyes like spheres, bumps and cracks in the body, and all ring forms lend themselves to the reversibility and equivocality of the relationship between outside and inside. As in the dance you once conceived through the intertwining of two living Moebius strips, one of grass, the other from a woman's body, the binary rhythm – outside-in, life-death-life – indicates reversibility and the absence of limits. Yet for the logos reversibility and limitlessness are deadly, just as the spiral is a trap, a vortex for the one who undertakes life as a rational process. But this is the price to pay, because this is how one captures from reality all that can be turned against us, until all the landmarks and principles of reality are lost and from the determined one finally ob-

tains indeterminacy, irrationality, and pure freedom, and, in the end, the possibility of reduction to the one. Peace, beyond good and evil, said another of our old neighbors. All the systemic rigor of practical ethics implodes then, first, under the fatal blow of an absolute relativism. But, the spirit only comes out strengthened from this relativism, taken to its conclusion: it is in no way stunned, once it has grasped the absurd in its ultimate demonstration. Note, however, that the limits thus crossed by the artist-theurge do not belong to the external world. This does not exist, neither for him nor himself; he thus has to act from within, by making the interior reversible on itself and as uncertain. However, in this case, it is even a question of the interior of the self – his own, and that of all those the theurge initiates by the shock of the senses, and of the gaze initially, as the latter presents the broadest disposition to mediation. Like the word, to paraphrase Gorgias, the eye is the small instrument of the great works of mental power. Appearances are safe, but they are the appearances of a world that has become the opposite of the world, its exact opposite, the one that lies within, in the head, in the heart and in the guts, as in a mirror. The artist that you are, Wanda, acts in this way by shattering the semblance behind which each one shelters as best they can, by making it their home sometimes in the data of circumstance and sometimes the shattered fragments of the past.

Has it been understood how fundamentally revolutionary your artistic practice is both as art and in its purpose? How subversive it was in Romania at the end of the communist reign –as much as it has been in France in the last thirty years – or at least how much it has contested the norms,from the beginning. Beyond both the expression that fascinates every Narcissus and the theory that can only remain in abeyance precisely because you seek, against the current, to theorize indeterminacy and to make of it the bulwark of yourself and your freedom of theurgy, against the winds and tides that sweep through the nihilism of the prevailing vogue. Have we understood to what extent your artistic practice takes on theurgical and initiatory clothes, because it is not satisfied with making a spectacle of itself, and wants to teach the world to see for itself what holds it together, while the world most often hides its face by believing itself sheltered from what challenges it by conditioning it. You thus had to deconstruct the "new" man, expose the shrewd worker, whose gaze was enslaved by appearances, denounce the failings of beliefs and the false freedom of the mores of having, of property and of power based on the old adage of freedom of expression. However, in order to burst ideological borders wide open without having the markers of their scope, you had to sacrifice the meaning of words and open the interior floodgates of rationality that determines the individual.

The mirror and the Gorgon

A Bogomil legend, close to the Gnostic *topoi* (and to our country of origin), tells that the earth was transparent until Cain killed his brother, and the body of Abel, the shepherd, had to be buried. Matter then became opaque, just as flesh became deadly and jealousy deadly. God assigned essential differences and formal distinctions to the world he had just created, to cover up all traces of a crime for which he was the ultimate reason. There remains, however, a memory of that time when the earth was transparent and time was barely punctuated by the ploughing of a womb whose fecundity was displayed in broad daylight. It is the word that has kept in its flesh of words the memory of this material transparency of an entire world of reflected light. Allow me to formulate a continuation of this legend in which Semitic and Hellenic cosmologies are interwoven. Language would bear within it the memory of this transparent matrix in which beings evolved in their undifferentiated bodies, sometimes identifying themselves with intellective and productive acts, sometimes to concretions of passions, moving limbs and giving gestures their expression. But language has gradually lost its transparency. It is written, engraved, traced, learned by heart, divided into languages and recomposed into formulas. Does the last spark of this transparency still lie in the words themselves, torn out of discourse and returned to their "bath", to their original condition, that of reflecting the things that are expressed in and through their sounds?

The images attest to this distant memory of the transparency of the world as reflected in the echo of words. They reflect everything that is mirrored in them, sometimes gathering the totality in the eye of a mirror that concentrates the roundness of the whole and simultaneously undoes the topographic borders. But images, unlike words, are dynamic mirrors, constantly rolling the sphere of their magic eye. They can bring to life, just as they can drown or petrify. You make marvelous use, dear Wanda, of all these live-giving and death-dealing virtues of images, always placing at the center of a place the eye of the mirror that sees everything, merges into everything, distils the sky and the source of light, and at the same time does not give rise to any discourse except that of the gesture of silent monstration proper to any catoptric surface. The mirror constructs the place that it shows. But this place is none other than a transparency barely made present to the eye, similar to this first earth, without any hold and without borders. It is true that you artfully manipulate visual illusions. However, these illusions are not pretenses; they are the image of those transparent words through which the world speaks visibly. By "world" I mean the reality of all the living beings that are in the field of vision concentrated in your spherical mirrors, mirrors always placed in a bosom of the earth, in the middle, as if they were both sources that animate and holes that aspire to/towards the infinite.

As in the Bogomil legend, the earth, now opaque, traces a limit whose expression is that of the opposition between the visible and the invisible, while the meaning is revealed to be that of a temporality that has become linear. The reflection alone can henceforth reverse the direction of this univocal linearity and reveal, through the mediation of a reverse side, the hidden face from now on. But this possibility of the reflection involves a risk. It freezes what the reflection shows, or, on the contrary, it removes, abducts, lifts with the gaze fixed on the very being that looks at it. The risk of petrification, like that of rapture all come back to the same thing: the eye is no longer the organ of the life but the instrument of the nothingness, the means that kills the spirit's breath. Appearances follow one another and multiply in an echo; each one generates the multiple from a singularity that does not know its name and its identity. The reflection then produces oblivion, or at least, offers the possibility of it without providing a safeguard. There is no longer a fight, no longer an invisible war against the idols, but a peace that has all the makings of a capitulation.

The fantasized centrality of the Greek place

The link with the Greek paradigm is one of the major obsessions that all of us, or almost all of us, had in the Bucharest milieu of this intelligentsia of eternal Romania, both before and after the war. Behind the Latinity, recognized in its bastardised aspects in the course of the various cross-breedings, there was (we were lulled into believing) an immemorial link with a spiritual culture. Our axis mundi was there, and we too were there, standing in the verticality of a mystery strewn with the Greek names of concepts, gods and places. Our language of culture was Greek; whether spoken or not, it was at least dreamed, our eyes fixed on this beacon of southern light, almost blinding in the night of our boreal wanderings or in the desert where the demon of noon rages. There are perhaps three great thematic obsessions whose expressions can be found in the work of Romanian artists, writers, thinkers,

orators, and their faithful audiences thirsting for certainty: the absolute necessity of centrality, the formal matrix of a "Greek cross", arrangement of the whole, in the equality of all dimensions that ensure the centrality a round perspective like the horizon on the sea, and the cyclical meeting of ancestors at the table of a perpetual mystical Supper, deploying the divine across the world as food given to his fellow men. With or without critical reservations, we too, dear Wanda, were among them. One could perhaps add a fourth obsession to these three major cultural ones, that of the eternal return; Greek myths, Romanian folklore and Nietzschean postmodernism did the rounds in the writings and the exhibition halls, underground or in the open air, allusive or on the ground.

Was there a form of protest in this almost neurotic search for a spiritual foundation? Was it an expression of resistance to a puppet ideology and relative misery, being powerless to force the decision whether it was better to live or die in the communist ghetto? Despite the distance I have taken, I bear witness to its scope but am unable to decide. Let us remember, however, that this fantasy of the "Greek" place, at the heart of a culture that has known relatively little direct contact, reveals a very particular propensity to associate word, image and reflection with the proper way of thinking about the world as a whole, sublimated in spirit, and share this through all expressions of artistic creation, be this visual, musical or literary, even poetic. Without overgeneralizing, there is a kind of common thread that fuels the imagination of a Nichita Stănescu (the most important poet of our generation, don't you think Wanda?), composer Octavian Nemescu (whose record covers you illustrated), and sculptors and painters such as Paul Neagu, Horia Bernea, Sorin Dumitrescu or Ovidiu Maitec, towards an original synthesis of archaic and Byzantine Greekness, of well-forested Carpathian traditions, and of powerful modernity expressed by the very audacity of this synthesis that simultaneously preserves and transforms everything it borrows, producing, like life, a permanent mutation. Once again, I don't want to compare nor generalize, but I'm trying to understand the mechanism that governs diverse, protean works, and yet all of them, yours included, are dominated by a family resemblance that they can never hide and that associates them with an Olympian root, marbled with colors of sky, ink and earth ochre, and yet transparent like the veins which feed the living world. Is this a propensity specific to so-called "traditional" cultures, those that have not resolved to break the golden chain? Or is it a local determinism that makes the reflection, and in short self-reflection, the short version of the long cathartic way of the diegesis of the misfortunes that art collects and on which it feeds? In any case, for/with you the reflection plays a double game: it centers the world and decenters the work, it combines the data and dissociates the image, it is both centripetal and centrifugal. You have a foot here and another there, each one tuned to a thought that pushes you to straddle the factitious separation between a reflexive world, turning everything towards itself, and another scatter-brained one, running to catch up its image in the wind. Sometimes you play this double game violently, in an almost murderous way, like a trap for the living; and sometimes this game is subtly ironic, flouting the seriousness of the concept through a repetition that boxes the search for a principle of the principle, the critical argument that the philosophers of Antiquity called by the "third man", the one who would be the principle of the principles of the singular and of the genus at once. But, beyond this double game, proper to its nature, the reflection essentially serves you for a single operation, that of de-objectification of the thing whose reflection you stage. It is a programmatic approach, I believe, which consists of not fixing the image in a frame or in the gesture that produces it, nor even in the gaze of the person who discovers it. The reflection indicates that the act and the image are always elsewhere than where we expect them to be. However, de-objectification has another role. It removes the weight of an image considered as a means, of the image imprisoned by its referent, of the image reflecting the existing. This act is similar to that which defines eros. We are still in archaic and Socratic Greece. What we love is not really the beloved but love itself, de-objectified and thus perfected since it is reduced to putting us in the footsteps of another than of ourselves. Now, we have only the traces of this other, and the knowledge that these traces are a reflection of what we have in ourselves and which still escapes us. Otherwise, why would we be on the lookout and on our way?

Photo numérique avec un miroir convexe, Paris, 2016

Ma grande mère, photo argentique avec un miroir sphérique, Bucarest, 1975