

Andrei Perciun,
doctorand

CONSIDERAȚII FILOSOFICE PENTRU O NOEMA A IMAGINII FOTOGRAFICE

The noema of the photo is found in “Ça-a-été” by Barthes, which explains itself as an referent inducible and inflexible in the past. What we see now, was there. The structural similarities of the Photo and of the symbol are undisputable, as the photographic image stands for a past reality in present terms.

Roland Barthes pune în paranteze aspectele sociale ale fotografiei, căutând cu perseverență noema acesteia, dând greutate ontologică faptului de a-fi-în-sine a fotografiei, ceea ce va prolifera o devastare conceptuală a tuturor imaginilor. În pofida frecvenței vizuale a imaginilor în domeniile teoretice și practice, filosoful francez va efectua o transmutație fenomenologică cu scopul de a găsi diferențierile de bază ale imaginii fotografice de celelalte imagini (sensul noțiunii de imagine fotografică se identifică cu noțiunea de imagine tehnică cercetată de Vilém Flusser). „J'étais saisi à l'égard de la Photographie d'un désir «ontologique»: je voulais à tout prix savoir ce qu'elle était «en sois» par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images.” Astfel, Barthes atestă imposibilitatea de a face o tipizare specifică fotografiei. Însă datorită unităților funcționale ale fotografiei, corifeul mitologiilor contemporane va enumera trei direcții generale de manifestare a acesteia: empirică (fotografii profesionale sau de amator), retorică (peisaje, naturi statice, portrete, nuduri) și estetică (realism, pictorealism). Toate acestea în particular sau în ansamblu se grupează în partea exterioară în-sine-lui (esenței) fotografiei, ceea ce complică ineluctabil stabilirea unei identități distincte. Dificultatea sustrasă din situația imposibilității stabilirii punctului diferențial inerent fotografiei (nominalizarea barthesiană a esenței noetice se va concentra asupra conceptului de punctum) se datorează funcției de re-prezentare și de re-producere în sensul unei medieri. Cu alte cuvinte, situația imaginii fotografice este asimilată de structura intimă a simbolului propriu-zis, care se elucidează prin repetiție, redundanță, reprezentare și chiar imitație, acestea, la rândul lor sunt întreprinse pe fundalul vădit al contingenței și întâmplării.

Deopotrivă transformărilor lui Andreas Müller-Pohle, întâmplarea devine un element indispensabil imaginii fotografice. Maniera în care sunt create aceste fotografii este tendențial opusă programului necesar al aparatului, materializându-se prin formula în care ochiul operatorului (teoria) este urmat strict de mâna acestuia (practica), ce este aplicată asupra declanșatorului consecutiv unui proces de coordonare în care se deduce viitorul printr-o prezentificare spontan-programată. Aceste imagini fotografice evoluează în direcția clarității sociale, exactității viziunilor despre lume și expresivității delapidate spre o realitate seducătoare și virtuală. Vom vedea mai târziu că aceste fotografii întâlnite frecvent în viața cotidiană se vor subordona în cadrul spațiului vizionar nivelului culturii de masa, pe care Barthes o va elucida cu ajutorul conceptului de stadium. Procedeu de căutare al în-sine-lui fotografic va fi asistat la Müller-Pohle de subversiunea firului logic din care se „țese” fotografia. Așa încât se apelează la metodica orbirii operatorului care va ieși sub dominația programului „ochi-mână” al aparatului printr-o întâmplare necesară, ludic direcționată spre descoperirea neverosimilului. Ulterior acestui procedeu se vor înfățișa „...fotografii demitologizante, demaginizante și informative în același timp: ele fac vizibil ceea ce, până acum, nu s-a văzut...”[2]. Se observă că acest procedeu care manevrează cu întâmplarea liberă axată în timp, leapădă fotografia de rigoare, însă

nu se face o referire directă la noema acesteia, deoarece în prim plan iese în evidența latura ei funcțională.

Plasată structural, de Jean-Louis Poitevin, la articulația dintre vizibil și invizibil (la fel ca simbolul), imaginii îi revine rolul de a sucomba invizibilul într-un văzut, care, la rândul său, reprezintă trecerea și apoi revenirea imaginii în conștiință. Gilbert Durand discerne poziția tranșantă a simbolului ca „un semn veșnic văduvit de semnificat”[3], în sensul expeditiv al verificării, trimise spre un lucru abstract sau spre oricare altă experiență inaccesibilă din punctul de vedere al sensibilității prezente. Opulența cu care tradiția kantiană și metodologia fenomenologică tratează situația interacțiunii conștiinței cu infailibilul exteriorului este simplificată de Durand, printr-o decelare velină a modurilor de reprezentare a lumii, la un demers direct și la altul indirect. Firesc cu ajutorul acestora se apreciază gradul de adecvare al referențialului reprezentat: „Conștiința dispune de două moduri pentru a-și reprezenta lumea. Unul direct, în care lucrul însuși pare prezent în minte, ca în percepție sau în simpla senzație. Celălalt indirect, atunci când dintr-un motiv sau altul, lucrul nu poate să se prezinte „în carne și oase” sensibilității...”[4].

Diferența metafizică pe care o face fenomenologia pentru o „conștiință a ceva” înlătură orice alt procedeu de a percepe lumea direct. Mediarea imaginii, în sensul ei general, va sensibiliza distanța dintre om și natură. Vilém Flusser preia o poziție critică cu caracter ludic atunci când se lansează într-un discurs despre valențele acestei medieri pentru o integrare cât mai compatibilă a conștiinței în lume. Așa încât poziția eminentă a omului față de natură va fi însoțită de o continuă luptă cu scopul de a preschimba obiectele. Ob-iectum-ul definit de Flusser în mod etimologic reprezintă o proiectare împotriva Subiectului. În mod firesc se va solicita unui „Așa este” comoditatea altui „Așa trebuie să fie”[5]. Durand, la fel ca Flusser, când vorbește de mediere se axează pe doi piloni de bază: imagine și text. Mediarea determină felul în care gândim și percepem realitatea. Ambii au teimei să afirme distorsiunile categorice ale „galaxiei Gutenberg”[6] vis-a-vis de circularitatea „magică” a imaginii, iar fotografia va reprezenta obiectul post-industrial (Flusser) ce reiese dintr-un „efect pervers” (Durand) al civilizării. Evidența cu care fotografia este subordonată direct planului simbolist al ființării se datorează „punerii în paranteze” a înseși intenționalității. În asociere cu celelalte imagini (în mare parte picturi), imaginii fotografice cu predilecție îi este propriu felul de a fi tautologică. Așa încât scenariul fenomenologic al relației complementare dintre Subiect și Obiect, propagat în sensul identificării într-un singur bloc existențial, în urma parvenirii obiectului abnegat din intenționalitatea subiectului întru abținerea calității ultimului, este distorsionat de fotografie până în momentul în care subiectul este transformat în obiect. Barthes este conștient de acest lucru atunci când preia roluri neautentice în momentul în care este fotografiat (se are în vedere gradul pluralist de eu-ri care apar de fiecare dată în diverse fotografii și care nu reflectă eu-l indubitabil al ființei): „Car la Photographie, c’est l’avènement de moi-même comme autre: une dissociation retorse de la conscience d’identité.[7]” Asociată cu moartea, imaginea fotografică continuă să repete aceeași ființare improprie, Barthes concluzionând că „Photographie transformait le sujet en objet...[8]” și că bucata de cașcaval va rămâne întotdeauna bucată de cașcaval în orizontul ființării fotografice.

Acest mod de interpretare ne îngăduie să calibrăm ideea continuității spațiului fotografic cu aporiile anticilor Parmenide și Zenon ale căror idei asupra referențialului existenței, ca incluziune neîntreruptă a ființurilor, corespunde circularității, care este o

prerogativă a imaginii fotografice. În pofida acestui fapt avem puțin teme să afirmăm că imaginea fotografică se reduce doar la o simpla oglindire a realității, la fel nu putem spune că fotografia se prezintă ca o entitate vie. Legătura cu moartea pe care o face Barthes se atașează de dorința de a păstra imaginea trecută fără nici o schimbare și cu o expresivitate cât mai intensă. Asemenea lui Parrhasios din Efes care își organiza toate tehnicile cu scopul de a găsi răspunsul la întrebările: „Cum să reprezinți invizibilul în vizibil? Cum să surprinzi expresia în momentul crucial al mitului (cum să reprezinți ethosul mithosului fixat pe imagine)?[9]” stăpânind darul picturii, în spatele picturilor antice grecești mereu preexistă o narațiune (text) concentrată într-un moment etic de maximă tensiune. Parrhasios considerat unul dintre cei mai remarcabili pictori ai antichității, mai cunoscut chiar și decât Zeuxis, într-un dialog cu Socrate enumeră trei momente consecutive ale vizibilului spre invizibil: în primul imaginea reprezintă ceea ce se vede, în al doilea se caută frumusețea și în al treilea este exprimat ethosul – momentul crucial, care preia forma stării de spirit. Însă Parrhasios, tortura sclavi pentru o reprezentare mai autentică al chinului lui Prometeu înlănțuit pe stâncă, de exemplu, în scopul conservării ethosului în imaginea pictată. Sclavul murea, iar imaginea lui pe chipul lui Prometeu va dura o veșnicie. Este evidentă legătura cu teatrul și poezia, pe care o face și Barthes atunci când recurge la originile imaginii fotografice.

Simptomatică pentru un cuget clasic grecesc este complementaritatea mutuală dintre evidența imaginii și tragismul textual al narațiunilor homerice: „Pictura antică este narațiunea unui poet condensat în imagine[10]”. Deci noema imaginii s-ar putea afla la un pas de moarte. Barthes descoperă pe suprafața imaginii fotografice trei straturi conceptuale: studium-ul reflectă circumstanțele sociale, ceea ce este aruncat direct privirii, stadium-ul vine cu un conținut educativ din partea vizionarului în scopul unei percepții cât mai adecvate al studium-ului, dar, cum am menționat, prioritar acestora este noema fotografiei, care, într-o oarecare măsură, se exprimă printr-un punctum. Pentru Barthes punctum-ul constituie un oximoron, într-un fel penibil din cauza felului de manifestare nedeslușit și înțepător atunci când devine evident. Miopia și uitarea sunt pilonii neasemuiți ai descoperirii punctum-ului, care oricum pretinde să „developeze indevelopabilul”: „Ruse du vocabulaire: on dit „développer une photo”, mais ce que l’action chimique développe, c’est l’indéveloppable, une essence (de blessure), ce qui ne peut se transformer, mais seulement se répéter sans les espèces de l’insistance (du regard insistant)”[11].

Punctum-ul constituie un dat momentan tangențial înrudit, după Barthes, cu forma tradițională a poeziei japoneze – Haïku, deoarece nu reiese dintr-o meditație interpretativă de durată și, în așa mod, se realizează un fel de „înțepătură” al absentului, al referentului „care nu mai este”, însă prin prezentul privirii spectatorului se isca un decupaj într-un „care a fost”. Ceea ce e important pentru punctum este momentul ieșirii din structurile originare ale medierii și respectiv funcția decodării este inutilizabilă pentru aflarea acestuia: „Le studium est en définitive toujours codé le punctum ne l’est pas...”[12].

Caracterul indicibil al punctum-ului și sentimentul de jenă fixat în momentul apariției acestuia involuntar ne conectează la considerațiile kantiene despre sublim. Evidența acestei analogii se dovedește a fi mai intensă atunci când se face o descriere a sentimentului acronic pătruns de intuiția proximității numenale care sustrage spiritul din albia structurată a rațiunii pure în clipa în care se dă sublimul. Barthes vorbește despre aceeași vigilență spirituală erodată spre o imposibilitate de a formaliza înțepătura clară și, totodată, obscură a punctum-ului: „Ce qui je peux nommer ne peut réellement me

poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble.[13]" Punctum-ul apare manifestându-se mnemonic atunci când se potrivește indirect conștiinței, adică se uită ca apoi să se amintească. Barthes recunoaște mai lejer o imagine fotografică la distanța miopiei, deoarece claritatea proximității vizuale îi impune alcătuirea unui bloc descriptiv din care punctum-ul „fuge”. Scrisul ca funcție a textului are ca scop uitarea, ca și imaginea văzută în întuneric. Din această perspectivă este abnegat aspectul mediatic al acestora, astfel încât se formează un kairos pentru descoperirea punctum-ului: „... pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête on fermer les yeux”. A închide ochii înseamnă a da posibilitate imaginii să vorbească în tăcere.

Metoda soporifică, ce pleacă din locul epistemic al medierii și care parvine la o relație proximă cu noema imaginii fotografice, atrage după sine o dialectică izolantă asistată de o fenomenologie critică. Această dialectică se referă în egală măsură atât la text, cât și la imaginii. Deci contradicția interioară a cuvântului vorbit se va regăsi în tăcere și apoi se va depozita într-un cuvânt scris. Trecut printr-o uitare și redescoperit cu un nou înțeles, cuvântul preia un alt curent de evoluție interpretativă. Imaginea văzută, la fel ca și cuvântul rostit, își găsește izolarea fenomenologică sau, din perspectivă textuală, pauza critică, exprimată tragic printr-o tăcere, în umbră, dacă nu chiar în întunericul viziunii. Cu predilecție ne amintim de Müller-Pohle cutezătorul, care a înlocuit siguranța necesară a programului prestabilit „ochi-mână” cu o orbire neasemuită din domeniul libertății, practică aglutinată cu o pavare metodică spre o autentificare a realității. Imaginea reamintită extrage obscuritatea întunericului și lasă imprimat teribilul apariției unui alt punct de vedere în sensul monadologiei lui Leibniz și al punctum-ului bathresian.

Această idee indică condițiile favorabile pentru a aminti în treacăt de faimoasa alegorie a lui Lucian Blaga exprimată întru remarcarea diferitelor grade de profunzime ale spiritului: „Mă plimb în vârf de munte. E noapte, dar cum ochii mi s-au obișnuit cu întunericul, văd la depărtări mari, vag, ce-i drept, dar totuși văd. Aprind un muc de lumânare, deodată văd limpede la doi pași, dar mai departe nimic. Minte noastră sănătoasă, cu presimțirile ei instinctive, obișnuită cu întunericul realității, vede - tulbure, ce-i drept - la depărtări și-n adâncimi foarte mari. Știința își aprinde însă mucul de lumânare, dintr-o dată vedem totul la doi pași, dar mai departe deloc...[15]”. Criza științei clasice din „epoca lui Gutenberg” a fost îndatorată de o autentificare a realității, fiind analizată în nenumărate rânduri de diferiți autori din secolul XIX-XX; perioadă în care își face apariția fotografia, care parțial realizează o sinteză a imaginii percepute în mod tradițional și a conceptului textual al științei.

Transfigurarea dialectică îndreptată spre noema imaginii fotografice este impregnată deci de o substanță metodic fenomenologică. Pentru a înțelege mai bine această dialectică Barthes ne oferă ca exemplu discuția lui Kafka cu Janouch: «La condition préalable à l'image, c'est la vue », disait Janouch à Kafka. Et Kafka souriait et répondait: «On photographie des choses pour se les chasser de l'esprit. Mes histoires sont une façon de fermer les yeux. »[16]; adică a privi o imagine obișnuită cu alți ochi pentru ai redescoperi esența ei originară. Acest punctum barthesian deține și un mandat al sintezei dintre Stadium și Studium, cu alte cuvinte venind din afara imaginii punctum-ul se află, totodată, în ea. În așa mod „... l'image lancé le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir...[17]” și cu această străpungere imaginea este adusă până în extrema perfecțiunii anchilozante și, totodată, virtuale fără să fie descoperită propriu zis noemă imaginilor fotografice. Un caz similar se întâmplă și cu Parrhasios din Efes, care inițiază linia

extremă a pornografiei, stăruindu-se să „despice” frumusețea feminină până în ultima celulă.

Barthes încearcă să măsoare gradul de verosimilitate a imaginii vizuale, analizând amănunțit fotografia în care maica sa este reprezentată în vârstă. Jocul pe care îl preia Barthes se implică interpretativ în raționamentele vectoriale ale timpului. Prezentificând un trecut de loc retrăit, se ajunge la paradoxul unui propriu impropriu: „Ce n’*était pas elle, et pourtant ce n’*était* personn d’*autre*[18]”. Totodată, imaginea percepută rămâne în particular adevărată, iar la nivel general falsă; diferențiindu-se pentru o recunoaștere a identității, imaginea fotografică rămâne neesențială în aspectual realității prezente.*

Provocarea pe care o face imaginea vizuală se concentrează asupra momentului „aproape că”, înrudit cu formula definitorie a visului. Acesta induce conștiinței credule o aventură ispititoare care se desfășoară între un a cunoaște și un a vedea al realității. Cunoașterea, în adevăratul înțeles al cuvântului, se dizolvă treptat cu o exuberanță gravă într-un joc circular al timpului, al realității și al ființei. Așa încât se ajunge la formula lui Godard „Pas une image juste, juste une image”, în care imaginea vizuală se îndepărtează de veritabilul științific mult râvnit la prima vedere.

Identificarea punctuală a trecutului și cea a viitorului, ca fiind identice într-un prezent, face imaginea fotografică să fie mai aproape de demersul fenomenologic al realității. Diferită de celelalte imagini tradiționale, imaginea fotografică este strict plasată într-o combinație complementară al trecutului cu prezentul. Și dacă „La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l’avoir vu.”, atunci fotografia se re-prezintă printr-o „... double position conjointe: de réalité et de passé.[19]”

Constituentul noemic al fotografiei este găsit de Barthes într-un „Ça-a-été”, care se elucidează ca un referent indicibil și inflexibil în trecut. Ceea se vede acum, a fost acolo. Acel „acolo” se situează între un subiect și un infinit intransigent, ultimul preluând rolul reperului prin care este posibilă o re-actualizare sau o re-prezentare. Similitudinile structurale ale fotografiei și ale simbolului sunt incontestabile, în cazul în care se ajunge să se conchidă că imaginea fotografică reprezintă o realitate trecută prezentificată: „La photographie ne dit pas (forcément) ce qui n’est plus, mais seulement et à coup sûr ce qui a été.[20]”

În continuare vom trasa câteva repere cu privire la structura imaginii vizuale și a fenomenului istoriei. Este ireproșabilă legătura dintre istorie și timp, însă acest timp istoric se manifestă printr-o linearitate conceptuală determinată de un determinism progresist. Am analizat și în alte studii interpretarea pe care o dă Vilém Flusser expansiunii textuale în istorie, care predetermină modul dualist și liniar al gândirii în detrimentul timpului circular al imaginii. Șirul coerent al timpului istoric devine o limitare anchilozantă pentru viața cotidiană. În acest sens filosofia vieții vine ca o riposta ordinii „normale” a lucrurilor cu scopul determinării unui explozii existențiale, care va depăși pierderea individului în anonimatul mulțimii mute. Søren Aabye Kierkegaard dă un înțeles mai specific simbolului crucii atunci când încearcă să explice fenomenul existenței. Cum o face? Linia orizontală a crucii este interpretată de Kierkegaard ca fiind timpul în înțelesul coerent al scurgerii evenimentelor în istorie. Pe acest segment temporal al normalului lucrurile se petrec după scenariu prestabilite, la fel ca și în filmul artistic din prezent. Cea de-a doua linie pe care se construiește propriu-zis semnul crucii este interpretată de filosoful danez ca fiind o ieșire din sine, o ex-sistență, o abordare critică al situsului existențial în care se află. Această izbucnire tangențial se apropie de fenomenul fotografiei în sensul unei decupări din realitate.

Același înțeles îl au și transmutațiile circulare ale lui Friedrich Nietzsche, în care omul cămilă corespunde liniei orizontale a crucifixului kierkegaardian, iar poziția existențială a omului leu se regăsește în verticalitatea conștientizatoare preparată de diferență și exprimată printr-o mirare. Deci imaginea fotografică, la rândul ei, distruge stilul constitutiv al omogenității cotidiene și prin asta uimește. Ea nu posedă viitorul. Cinematograful decurge normal, ca viața. Fotografia însă se îndreaptă spre trecut printr-un aoriste, care încearcă să mențină această verticalitate și nu să demonstreze printr-un cod, ulterior lecturat. Prezentificarea pe care o face fotografia se asociază cu ideea lui Kierkegaard despre contemporanitate a minților verticale, adică a acelor indivizi care au izbutit să-și croiască propriul sistem valoric, diferit de acel subzistent. În așa fel, Kierkegaard îi plasează pe poziții de contemporani pe Buddha, Confucius, Socrate și Isus, considerându-i verticali impecabili. Fotografia se dovedește a fi, în acest context, un certificat de prezență pentru ființele înfățișate de ea. Și din această perspectivă, se cere amintită concepția lui Robin George Collingwood care vizează posibilitatea adecvării obiectului de studiu al științei istorice. El expune ideea conform căreia cunoștințele istorice se adecvează datorită procesualităților lor[21], adică istoria nu studiază evenimente, ci procese care nu au un început și un sfârșit, nu fapte moarte ale trecutului, ci prezentificări transfigurate ale contemporaneității. Ipoteza de la care pornește Collingwood este afirmația că istoricul studiază trecutul care este viu în prezent. Prin urmare re-prezentarea pe care o face imaginea fotografică este una de ordin structural-simbolic prin care e posibilă o repercusiune asupra trecutului.

Deci autentificarea existenței ființei constituie condiția noemei pentru o imagine fotografică. Din acest aspect ne vom confrunța cu mari dificultăți atunci când vom aspira să o transfigurăm într-o narațiune. Din această cauză, Barthes provoacă repetări neconținute întrebării despre sensul imaginii fotografice cu scopul de a depopulariza fotografie până la un singur individ. Pentru întreaga cultura occidentală, spune Barthes, ceea ce e prea evident este neadecvat și ceea ce e prea vizibil este neadevarat. Aceasta ne determină să confirmăm analogia structurii imaginii fotografice și a poeziei japoneze Haiku, amintită deja, așa încât în momentul în care imaginea vizuală este pusă în producție se pierde orice posibilitate de a mai simți acea înțepătură tulburată a punctum-ului.

Note:

1. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seul, 1980, p. 13.
2. Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei*, Idea Design & Print Editură, 2003, p.62.
3. Gilbert Durand, *Aventurile Imaginarului, imaginația simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, 1999, p. 14.
4. Ibidem, p. 13.
5. Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei*, Idea Design & Print Editură, 2003.
6. Gilbert Durand, *Aventurile Imaginarului, imaginația simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, 1999, p. 145.
7. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seul, 1980, p. 28.
8. Ibidem, p. 29.
9. Pascal Quignard, *Sexul și spaima*, Editura București, 2000, p. 35.
10. Ibidem, p. 39.

11. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seul, 1980, p. 81.
12. Ibidem, p. 84.
13. Ibidem, p. 84.
14. Ibidem, p. 88.
15. http://filosofieonline.com/citate.php?what=Lucian%20Blaga&sess_id ; citat nr. 21.
16. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seul, 1980, p. 88.
17. Ibidem, p. 93.
18. Ibidem, p. 103.
19. Ibidem, p. 120.
20. Ibidem, p. 133.
21. Robin George Collingwood, *O autobiografie filosofică*, Editura Trei, București, 1998.