

CONCEPȚII FENOMENOLOGICE ÎN ANALIZA IMAGINII PHENOMENOLOGICAL VIEWS IN THE ANALYSIS OF IMAGE

Andrei PERCIUN, *cercetător științific,*
Institutul de Istorie al AȘM

Summary

In this article, we intend to apply the phenomenological concept of Lester Embree, a professor at Florida Atlantic University (USA) for analysis of the photographic image. Besides this fact, the interpretations of Roland Barthes on photography are empathised. Which allowed us to establish the priorities and benefits of the reflective analysis method in order to understand the true essence of photography.

Key-words: *Phenomenology, method, reflective analysis, image, photography, representationalism direct/indirect, experiencing, positionality.*

În articolul de față ne propunem să aplicăm concepția fenomenologică a lui Lester Embree, profesor la Florida Atlantic University (SUA), în vederea analizei imaginii fotografice. Pe lângă asta sunt aduse în prim-plan și interpretările lui Roland Barthes întreprinse asupra fotografiei, fapt ce ne-a permis să stabilim prioritățile și avantajele metodei analizei reflexive în înțelegerea mai amplă a ceea ce este în esență o fotografie.

Roland Barthes își propune în calitate de scop să dezvăluie noema acesteia. Dintr-un punct de vedere tehnic, pur metodologic, diferențierile și apoi clasificările pe care le face în jurul fotografiei sunt inedite. Intenția noastră este cea de a trece prin prisma analizei reflexive unele idei despre fotografie ale lui Barthes. În acest context metoda analizei reflexive, propuse de Embree, ne ajută să îmbrățișăm o înțelegere mai bună a contribuțiilor lui Barthes cu privire la fotografie. Folosind această metodă, putem observa ușor eficiența metodei. Vom aplica în cele ce urmează metodă reflexivă folosită de Lester Embree în cazul unor concepții ce pun în vizorul analizei sale conceptul de imagine. Vom porni de la "Camera obscură" [1] a lui Barthes, care are ca obiectiv găsirea unui conținut noetic al fotografiei. După Barthes, *o fotografie poate fi obiectul a trei practici*, care pot fi totodată emoții și intenții. Aceste practici sunt: 1. *Faire* – adică facerea unei fotografii; 2. *Subir* – când cineva este pozat; 3. *Regarder* – faptul de a privi o fotografie. Nu ne putem opri la aceste trei componente fără să ne întrebăm ce este *obiectul* unei practici. În concepția noastră, obiectul este acel element al experimentării asupra căruia ne focusăm și îl vizăm în intenționalitatea noastră. Mai precis, obiectul fotografiat este și obiectul intenționat.

Oare obiectul este însăși fotografia sau obiectul spre care ea trimite? Să fim mai exacti și să stabilim relevanța și contribuția acestor trei sateliți ce perseverează în apropierea fotografiei. Cea din urmă își asumă aducerea lucrului în raza vederii. În opinia noastră, anume acest lucru adus într-un mod specific de fotografie constituie obiectul practicilor sus-menționate. E firesc că nu luăm în considerație cazurile în care formatul fizic al fotografiei prezintă obiectul interesului fenomenologic. Cel ce face o fotografie este denumit de Barthes Operator. Scopul unui Operator – fotograf este de a face o fotografie bună. Dar ce este o fotografie bună? Prin ce o imagine fotografică devine bună? Oare nu tot prin obiectul arătat prin ea?

Fotografia este o referință la obiect. O fotografie poate să ne placă sau nu, în funcție de obiectul spre care trimite ea. O “fotografie bună” este condiționată de obiectul ce se arată prin ea. Astfel, fotografia devine una dintre modalitățile prin care ne este dat obiectul. Odată ce fotografia este un mod de donare a obiectului, atunci în ce măsură ea poate fi enunțată ca fiind un obiect? Cu scopul de a fi înțeleși mai bine vom repeta că nu excludem posibilitatea în care o imagine fotografică este vizată în calitatea ei de obiect. Cu toate acestea, din perspectiva Operatorului, fotografia este un instrument prin care se poate aduce un obiect vizat în circumstanțe specifice. Produsă de un Operator, fotografia este un mod de transportare și transmitere indirectă a obiectului. În așa, fel Operatorul își etalează intenția de a pune în perspectivă ceea ce vrea să “prindă” prin acționarea declanșatorului.

Continuând după Barthes, în cea de a doua practică a fotografiei, cea a privirii, suntem calificați ca Spectatori: ne aflăm în fața unei imagini fotografice conștientizând, revelând și valorizând conținutul fotografiei în diverse moduri. Aspectul instrumental este cel care trebuie să prevaleze în diferitele tipuri de discurs cu referire la prestața fotografiei și, mai general, la toate imaginile.

Între fotografie și obiect nu se arată niciun fel de clivaj eidetic. Obiectul este dat indirect cu ajutorul fotografiei. Și nu doar dat, dar și experimentat indirect. Uitându-ne la o fotografie, putem cu ușurință depista, identifica, recunoaște obiectul arătat prin ea. În pofida inactualității sale, obiectul din fotografie este prins într-un proces intentiv al conștiinței. Deseori, nu fotografia este obiectul ce ne interesează atunci când o privim, ci lucrul spre care trimite.

Versiunea în care fotografia este examinată sub aspectul ei compozițional sau estetic, iar atenția este focusată pe ambalarea ei fizică, ce se află într-o experimentare directă, este luată în calcul atunci când însăși fotografia devine obiectul cu referire la care se formulează anumite poziționalități concrete. A confunda imaginea ca obiect cu obiectul vizat în aceeași imagine este o confuzie tipică pentru reprezentationalism.

Schema poziționalităților, ceea ce înseamnă felul în care suntem afectați de un lucru atunci când el apare în credință, valorizare, dorință, de exemplu, ca un lucru voit, apreciat și crezut pozitiv, este aplicată celor trei practici ce gravitează în jurul fotografiei. Astfel, putem vorbi despre poziționalitățile Operatorului în momentul în care acesta acționează declanșatorul cu scopul de a prinde și de a pune în valoare un oarecare aspect al obiectului întâlnit într-o experimentare directă sau chiar una indirectă. Într-un fel anume, Operatorul oprește dialectica de schimbare a felului de a fi a unui obiect la un singur sau la câteva aspecte interesante lui. Operatorul este demiurgul ce pune în valoare obiectul, alegând ceea ce este crezut, valorizat, în mare parte, pozitiv și dorit în același timp.

În cazul în care obiectul ce este fotografiat e o persoană, atunci în acest context putem vorbi și despre poziționalitățile *Spectrumului*. Așteptările celui care pozează, însoțite de anumite credințe, dorințe și valorizări, uneori ajung să fie frustrate, adică nerealizate. Barthes descrie pozatul ca o încercare grea, aproape de calvar, ce prinde și apoi arată ceea ce nu este dorit. Această arătare nu este completă și definitivată pentru a coincide cu un “eu” anume. Persoana cu multitudinea fluctuantă a ființei sale în momentul fotografierii

devine un obiect. De aceea Barthes enunță imposibilitatea coincidenței între o imagine și un “eu”. Mai mult ca atât, toate fotografiile luate împreună nu vor coincide cu un “eu” anume. În concepția lui Barthes, “eu” este dinamic și mobil, iar în contrast cu acesta imaginea este greoaie și statică. Imaginea nu poate cuprinde toată “splendoarea” pluridimensională a unei persoane. Nu există o imagine ce ar furniza un corp neutru, care să nu semnifice nimic sau un corp implicat care să semnifice tot ce este o persoană. Fotografia vizează un corp concret implicat într-o situație concretă ce a avut loc în trecut. Barthes afirmă că ființa noastră ce corespunde cu un “eu” anume este pluridimensională, vastă și multiplă în experimentarea lumii. Așadar, nici eul vrut de mine, nici eul apărut ulterior în poză nu epuizează posibilitățile ființei mele. Dar nu putem nega că cel care este arătat în poză sunt eu, dar nu un eu în întregime.

În ordinea acestor idei, împreună cu Barthes, ajungem la constatarea că fotografia transformă subiectul în obiect, iar acest procedeu al obiectivizării este caracteristic fotografiei. Această înseamnă că ceva este luat drept obiect și încadrat într-o fotografie. Obiectivizarea fotografică însă nu epuizează tot spectrul de trăiri în cazul în care se obiectivizează o persoană. Prin extensie, același lucru îl putem spune și despre alte lucruri ce ne pot apărea în mod diferit. Iar experimentarea lor este în mare parte asistată de registrul poziționărilor. Când se spune în limbaj comun că “mă uit la același lucru cu alți ochi”, este o expresie întreținută de imaginea fotografică. Fotografia ne permite să experimentăm un obiect din trecut, care poate fi comparat cu același obiect din prezent, actual nouă, sau nu poate, în virtutea faptului că nu mai există. Cert este că acel obiect a fost, iar drept dovadă este fotografia, care a fost făcută de un *Operator* prezent în preajma obiectului vizat – să nu luăm în considerație cazurile în care fotografiile sunt fabricate – și în care este experimentat direct obiectul. Greutatea și rigiditatea imaginii fotografice produce un obiect invariabil, deplin în momentul captării, însă insuficient în temporalitatea fluctuantă ce continuă și după producerea fotografiei.

Obiectul fotografiat rămâne “înmărmurit” spre deosebire de poziționalitățile ce vizează acel obiect. Despre unul și același obiect se întâmplă să ne schimbăm radical părerea, adică credința, valorizarea și dorința. Obiectul, mai ales cel fotografiat, rămâne intact. Fotografia luată ca un mecanism de obiectivizare schițează o înrudire cu moartea obiectului respectiv. Această temă – a morții – este preluată deseori de Barthes în a sa *Cameră luminoasă*.

Fotografia de tip portret devine, așadar, un adevărat ansamblu de suprapuneri de poziționalitate. Pe lângă asta putem spune că *Operatorul*, *Spectrumul* și *Spectatorul* pot fi una și aceeași persoană în cazul fotografiilor portret și al fenomenului *selfie* contemporan nouă. Acestea sunt interesante din perspectiva intercalării câmpurilor de poziționalitate. După Barthes, în fotografia de tip portret sunt aranjate patru forțe, ceea ce în limbaj fenomenologic s-ar traduce ca diferitele tipuri de poziționalități în experimentarea unui obiect. Vom trece în continuare aceste patru forțe prin prisma poziționalităților.

✓ Prima forță – *cel care cred că sunt*, cuprinde credința justificată sau mai puțin justificată despre faptul cum sunt.

✓ A doua – *cel care aș vrea să creadă că sunt*, descrie dorința cum ar trebui să fie perceput de alții și, nu în ultimul rând, cum mi-ar plăcea să mă vadă alții pe poză. În același timp îmi experimentez propria mea persoană fotografiată într-o anume așteptare, ce este alimentată de poziționările ce au fost deja menționate.

✓ A treia forță și poziționare corespunde cu *cel care crede fotograful că sunt*.

✓ A patra – *cel de care se folosește fotograful pentru a-și exhiba arta*.

Toate aceste patru forțe pot fi produse și dirijate de către una și aceeași persoană. Lucrurile preiau o altă turnură, atunci când fotograful este o persoană aparte cu setul lui original de poziționări crezând ceva despre cel pe care îl fotografiază și dorind ulterior să transmită această poziționalitate a lui celor care vor privi ulterior fotografia făcută de el.

Un exemplu bun ar fi antropologul care fotografiază o persoană dintr-o altă comunitate culturală, deosebită de a lui. Intenția antropologului este de a acorda un material factologic pentru un eventual articol științific despre această cultură. Dorința persoanei indigene acestei culturi va fi “să iasă frumos” în fotografie. Într-un final obținem o fotografie ce trimite la una și aceeași persoană, însă poziționalitățile corelate cu fotografia persoanei respective sunt distincte. De altfel, în privința acestei fotografii vor fi și alte poziționalități venite din partea altor persoane. Precum ceilalți, care nu sunt nici fotografi și nici fotografiați, la fel își rezervă dreptul de a judeca conform propriilor poziționări intențiile celor doi. Deși, acestea pot să-și schimbe și să treacă la altfel de poziționalități.

În acest moment avem la dispoziție cel puțin trei seturi de poziționalități ce converg în unul și același obiect experimentat indirect mediat de fotografie. În a patra forță Barthes menționează utilitatea fotografului. Aceasta poate fi intrinsecă sau extrinsecă și se explică prin recurgera la un obiect drept mijloc pentru a obține altceva. În cazul nostru, fotograful folosește o persoană pentru a-și etala abilitatea lui de fotograf. În majoritatea cazurilor, fotografiile au utilități extrinseci. Pentru Barthes, ceea ce face o fotografie să fie valoroasă este *impresia de viu* pe care o dă. Acest aspect al viului în fotografie este dubios, deoarece o fotografie nu poate ajunge la o astfel de performanță, fiind, prin urmare, un construct pur tehnic din care apare o gamă largă de variații eidetice cu referire la obiectul spre care trimite o fotografie. În acest context, conform opiniei lui Michel Henry, ceea ce relevă viul este autoafectivitatea, procedeul variațiilor operează cu elemente eidetice ce trimit către domeniul viului, însă sub aspectul reflectivității. Ceea ce caută Barthes în fotografie este moartea, pentru că “moartea este eidos-ul acelei Fotografii.” [1, p.19-20]. Cărui fapt oare se datorează această tenebră esență a fotografiei? Barthes consideră că imaginea fotografică ostentativ obiectivizează ceea ce arată. Această obiectivizarea ca structură este apropiată de moarte. La fel în acest context putem vorbi și despre lipsa eului – idee pe care o dezvoltă mai mulți autori printre care și Michel Henry. Am menționat mai devreme că eul nu se poate reduce doar la o imagine sau la mai multe. Eul luat ca obiect într-o fotografie devine “numai o imagine.” În această ordine de idei Barthes ne vorbește despre moartea subiectului, moartea eului în statutul său de obiect al fotografiei.

În continuare vom atinge subiectul Spectatorului care avansează pe traiectoria poziționalităților. Barthes este atras de anumite fotografii ce îi provoacă mici satisfacții.

Aceste emoții apar atunci când întâlnim o imagine fotografică. Fotografii care nu-l prind nicicum îi sunt indiferente. Ne confruntăm aici cu o tipică exprimare a valorizării pozitive și valorizării negative. De aici apare concluzia în care fotografia este văzută de Barthes ca o știință a corpurilor atrăgătoare și respingătoare, o dovadă reușită pentru tipul eseist al analizei pe care o face. Toate emoțiile pozitive, negative, neutre, apatice sau indiferente dintr-un punct de vedere fenomenologic se așază bine în categoria valorizării, care dezlanțuie un proces intetiv propriu conștiinței și care se accesează la întâlnirea directă sau indirectă a unui obiect. Un obiect poate să ne placă sau nu, sau să ne trezească doar indiferență. Barthes denumește *aventură* atracția resimțită față de anumite fotografii. Aceasta din urmă face ca o fotografie să existe sau nu. Barthes, menționându-l pe Sartre [5], susține că fotografiile ce nu-i spun nimic ca privite sunt lipsite de existență: persoanele din fotografie sunt prinse, dar nu sunt afirmate ca existente. Alteori, fotografia îl lasă într-o stare de indiferență încât n-o vede nici măcar ca imagine. Fotografia devine un obiect, iar personajele înfățișate se constituie ca personaje, și asta numai datorită asemănării lor cu ființele umane. Ele stau între percepție, semn și imagine fără să fie una anume [1, p. 23].

Ne vom permite câteva remarci. Ceea ce se arată în fotografie este, de fapt, o vizare indirectă a unui obiect, deoarece obiectul este mediat de o imagine fotografică. Mediată, adică adus în experiență într-un mod indirect și aici apare posibilitatea de a vorbi despre întâlnirile indirecte ale obiectului. Între procesele mentale, altfel spus procesele intetive ale conștiinței, și obiect este interpus un element ce face posibilă experimentarea lui. Așadar, unul și același obiect poate fi experimentat atât direct, cât și indirect. Stratul fizic al imaginii fotografice este trecut cu vederea și de aceea este vizat obiectul și nu niște personaje care seamănă cu ceva recunoscut prin ei. Ființele umane nu se transformă în personaje care să se asemeze cu ele și care preiau o existență autonomă. Este implicat unul și același obiect experimentat în diferite moduri, fapt care denotă stratificarea ce distinge experimentarea directă de cea indirectă. La nivel eidetic, obiectul rămâne același chiar dacă este perceput, amintit, așteptat, închipuit, direct sau indirect. În fața Spectatorului în câmpul vizual al fotografiei sunt aduși alți doi termeni ce caracterizează și clasează obiectele fotografiate. Dimensiunea câmpului de obiecte, recunoscută în funcție de educarea culturală, este asumată Studiumului. Acesta ne dezvăluie fenomene comune pe care majoritatea le poate recunoaște, iar datorită angajării într-o educare culturală obiectele fotografiate pot trece printr-un afect mediu, “aproape de dresaj.” Obiectele localizate în Studium au parte de o atenție generală, similară cu un reflex necondiționat. Ceea ce dezmembrează câmpul Studiumului este Punctumul. Acesta “rupe” și “înțeapă”, ceea ce se soldează cu o profundă impresiune a Spectator-ului. Punctumul este mult mai personal și, deci, mai implicat, și nu se generalizează pentru opinia publică. În concepția noastră, acești doi termeni, Studiumul și Punctumul, manifestă diferite modalități de poziționare. Studiumul se regăsește în valorizările și credințele neutre. De fapt, educarea culturală poate să ne inducă într-o componentă valorizantă negativă, de exemplu, atunci când stăm în fața unei fotografii ce reprezintă o scenă de război. Pentru Barthes în Studium poți rămâne aproape imparțial, implicat doar la un nivel sumar, fiind învățat să valorizezi negativ ceea ce vezi. Există mai

multe motive din care apar aceste stări comune de implicare imparțială: unul ar fi că ceea ce ți se arată nu te vizează într-un mod personal. Altul ar fi intensitatea cu care îți asumi o anumită poziționalitate. În Studium se implică o intensitate de asumare mai slabă. În schimb, în ce privește Punctumul, acesta dă dovadă de o participare intensă în mai multe poziționări îndreptate către obiectul reprezentat de fotografie. Barthes subliniază că fotografiile în care el găsește acel Punctumul nu sunt emfatic și nu ajung până la nivelul fotografiilor *unare*. Specificul acestor fotografii constă în etalarea supraponderală a elementului la care trebuie de atras atenția. Acest tip de fotografii sunt comode în sensul în care prezintă obiectul într-o lumină accesibilă în vederea minimizării efortului de a dezvălui despre ce este această fotografie. În fotografiile unare accesibilitatea este exagerată până la supradimensionarea obiectului. Barthes dă exemplul fotografiilor de reportaj și a celor pornografice ca forme ale fotografiilor de tip unar.

Pe lângă faptul că fotografia face posibilă experimentarea indirectă a obiectului concret, ea punctează la fel de bine și semnificația lui generală. Folosind limbajul fenomenologic, putem spune că, experimentând unele obiecte concrete prin fotografie, putem extinde domeniul experimentării acestuia până la variația eidetică. Astfel, similaritatea și comunul menținut în diferite cazuri concrete experimentate direct sau indirect este un material brut pentru identificarea unui eidos. Barthes în cazul nostru ne spune că fotografia unui obiect poate fi folosită în calitate de mască (etalon, prototip) pentru alte obiecte din aceeași categorie. De exemplu, fotografia ce prezintă o față de om a cărui viață este legată de un anumit segment social și de o preocupare proprie acestuia – cum ar fi portretul fotografic al unui miner. În expresia feței se pot identifica unele trăsături comune pentru majoritatea oamenilor preocupați de minerit. Din această cauză unele fețe ce apar în fotografie nu trimit doar spre omul concret în carne și oase, dar și spre comunitatea din care face parte. Aceasta ar trebui să fie suficient ca o față-din-fotografie să fie o “mască.”

Rezumând preliminar concepția lui Barthes, vom avea următoarea structură conceptuală a fotografiei:

1. În jurul fotografiei planează practicile *făcutului*, *pozatului* (*fotografiatului*), *privitului*. Remarca noastră cu privire la aceste practici s-a orientat către poziția preluată de fotografie. Barthes afirmă că fotografia este obiectul acestor trei practici. Deși Barthes crede că fotografia este obiectul acestor trei practici, rectificăm această idee reamplasând în calitate de obiect referențialul fotografiei. Fotografia este un instrument de mediere, în care referențialul, obiectul este dat într-o întâlnire indirectă a lui. Funcția fotografică, în acest caz, este doar una metodologică. Cu toate acestea, nu este exclus nici cazul în care obiectul unei experimentări directe este fotografia, mai bine-zis aspectul ei estetic, compozițional, coloristic, material, fizic.

2. Din aceste practici sunt scoși în evidență trei *actori* care iau în considerație fotografia. Aceștia sunt Operatorul, lui îi aparține practica fotografiatului, adică a facerii fotografiei; Spectrumul corespunde cu ceea ce este fotografiat; cel de-al treilea actor care privește obiectele fotografiate este Spectatorul.

3. Schema poziționalităților din analiza reflexivă a lui Embree clarifică și întregeste aspectul pozițional al autorilor acestor trei practici. Astfel, Operatorul, Spectrumul și Spectatorul posedă setul lor propriu de poziționări cu privire la felul în care apare obiectul în fotografie.

4. Spectatorul, poziționat în fața fotografiei, percepe doua elemente componente ale ei: Studiumul și Punctumul. Ceea ce este perceput și rămâne să fie într-o poziționalitate slabă și pasivă se menține într-un mediu comun al Studiumului fiind format într-un mediu sociocultural. Studiumul se întreține la un nivel comun și nu este prea personal. Fotografii în care predomină Studiumul sunt încadrate în tipurile de poziționalitate neutră. Punctumul însă este cel care "înțeapă" și "străpunge" Studiumul. Punctumul este elementul ce atrage și face o fotografie să fie interesantă. Fotografii în care obiectul, tematica sau ideea sunt izbitoare și evidențiate într-un mod emfatic și naiv se numesc unare.

Intenția lui Barthes de a găsi noema fotografiei începe odată cu procesul de obiectivare al acesteia, care prin extensie îl asociază cu conceptul morții. Această asociere sumbră poate să ne inducă într-o confuzie de concepte, dar în pofida acestui fapt Barthes se poate justifica. Iar pentru aceasta vom apela la metoda fenomenologică în interpretarea lui Embree [5].

Implicarea morții se datorează lucrului *acesta* care a fost fotografiat într-o ambianță concretă în trecut. De aici provine și asocierea cu moartea. În momentul în care Spectatorul privește fotografia, în afară de ambalajul ei fizic, el mai percepe și obiectele, lucruri și ființe, la care aceasta se referă. Neavând o prezență actuală, obiectele însă sunt percepute de Spectator fiind mediate de fotografie. Întâlnite indirect, mediate de fotografie, obiectele sunt recunoscute implicit sau explicit. Cu privire la aceste obiecte, Spectatorul deține anumite poziționalități. Poate, de exemplu, să-i placă sau nu un obiect, să-l dorească sau nu, să creadă că i se potrivește sau nu. Să nu excludem și poziționalitatea neutralității în toate aceste trei cazuri. Prezența obiectelor în carne și oase nu este una neconținută. Obiectele pot fi poziționate nu doar într-un regim *live*. Obiectele ce nu au fost întâlnite niciodată într-o experiență directă mai au șanse să fie poziționate. Acestea, fiind întâlnite indirect și fiind "aduse" și mediate de fotografie, sunt poziționate la fel ca și obiectele experimentate direct.

De exemplu, dacă aș privi fotografia în care apare Ernest Hemingway cu motanul lui Snowball, oare aș putea spune ceva despre ei? Pe niciunul niciodată nu i-am întâlnit în carne și oase. Dar asta nu mă împiedică să am variate poziționalități cu privire la aceste două ființe spre care trimite fotografie în cauză. Snowball este o felină, iar acestea în genere îmi sunt dragi și admit că și Snowball mi-ar fi fost drag, chiar aș fi vrut să-l mângâi după ureche. În consecință, poziționalitățile sunt accesibile și pentru obiectele întâlnite indirect.

Datorită variației eidetice obiectele se atrag în subordonarea unui tip generic ce atribuie aceleași proprietăți diferitor cazuri concrete ale acestuia, de aceea ne putem exprima părerea față de obiectele pe care nu le-am întâlnit niciodată în carne și oase, în regim *live*. Fotografia este un caz tipic pentru acest fel de întâlniri în care obiectul nu este actual și, deci, nu este prezent prin prisma celui care ar putea să-l perceapă. Fotografia îl aduce și-l prezintă, dar într-o altă ordine. Să analizăm cazul în care obiectul a fost întâlnit de cineva direct, apoi fotografiat și peste mult timp după această privit de mine în fotografie. În lim-

bajul barthesian voi fi în locul unui Spectator. Să luăm exemplul aceleiași fotografii a lui Hemingway și Snowball. Primul lucru pe care îl pot remarca este că ambii, Hemingway și Snowball, nu mai sunt în viață. Pe lângă asta sunt sigur că niciodată nu m-am întâlnit cu vreunul dintre ei, deoarece ambii au murit înainte de a mă naște. Tot ce cred despre unul și despre altul se bazează pe niște întâlniri indirecte.

Prima remarcă este a obiectului care nu mai este cum a fost. Putem urmări felul în care au evoluat ființele de pe această fotografie până la sfârșitul vieții lor, firește, într-o ordine indirectă, și să ajungem la siguranța actuală a faptului că nu mai sunt. Nu este necesar să ajungem până la decesul ființelor văzute în fotografie, însă comun pentru toate fotografiile ar fi faptul că obiectele ce apar în ele nu mai sunt cum au mai fost. Barthes afirmă că noema fotografiei este comunul “acest-lucru-a-fost-acolo” și din această cauză fotografia poate fi interpretată ca moartea obiectului. Incontestabilă este noema pe care o descoperă Barthes. Într-adevăr, obiectul dintr-o imagine fotografică nu mai poate fi readus în locul și timpul în care a fost fotografiat. Probabil, aceasta îl motivează pe Barthes să declare moarte obiectelor aduse prin fotografie. Moarte în sens de trecute și imposibil de actualizat decât printr-o ordine indirectă, de exemplu, cea a fotografiei. Cum putem fi siguri că obiectul prezentat în fotografie este același obiect pe care ni-l amintim, de exemplu, că a intrat ieri în ospete, sau pe care îl așteptăm să-l vedem diseară la ședința cercului de lectură? Ce ne face să-l recunoaștem și să-l identificăm cu obiectul din fotografie și obiectul amintit, așteptat sau perceput?

Fotografiat, obiectul rămâne același, doar că experimentat diferit, adică indirect pictorial. Semioticienii explică o serie de semne ale obiectului ce sunt distinctive și pertinente pentru acesta, care ne ajută să-l recunoaștem și să-l identificăm în variate apariții ale lui. În parte, deși imaginile sunt semne care prin analogie se referă la obiect, adică printr-o legătură naturală cu el, aceste semne pertinente sunt educabile la nivel cultural și de aceea putem vorbi și despre convenționalitatea semnelor iconice [4]. Variațiile eidetice din fenomenologie dezvăluie noema obiectului, iar închipuirea, sau în limbajul comun imaginația, arată numeroasele moduri de a fi posibile ale obiectului pus în față. Acest lucru ne ajută să admitem temporalitatea obiectului [3], a cărui eidos durează în toate modurile de a fi ale obiectului trecut prin timp. Perceput, amintit, așteptat, închipuit, văzut într-o imagine, auzit din povești, citit într-un text despre el, indicat de anumite semne condiționate convențional, reușim să recunoaștem obiectul în toate modurile lui de apariție.

Fără ezitare vom admite noema fotografiei la care ajunge Barthes. Însă legătura lui “acest-lucru-a-fost-acolo” cu moartea este puțin dusă în exces. Într-adevăr, fotografia este o captare a unui obiect într-un moment din trecut. Captivitatea obiectului într-o clipă trecută presupune prezența, și deci intuirea acestuia, într-o situație consumată deja. Intuirea și prezența obiectului sunt totuși contemporane. Întâlnirea actuală vizează o fotografie care reprezintă un obiect prins într-o situație trecută, adică inactuală. Pentru noi, acum mai puțin contează să aflăm unde este obiectul spre care trimite fotografia, dat fiind că prin fotografie obiectul își încetează cursivitatea și este întrerupt din realizarea altor posibilități de a fi ce se conțin în viitor. În mod natural în lumina variatelor posibilități de

a fi lucrurile se schimbă. Încetarea acestei dinamici ce “umple” și împlinește obiectul este echivalentă cu conservarea obiectului într-o singură adumbrire captată în trecut. Această închidere redundantă poate fi asociată cu moartea. În pofida acestui fapt, fotografia lasă să apară obiectul.

În această ordine de idei, imaginea fotografică se descoperă ca un instrument prin care se condiționează apariția unui lucru și, totodată, lipsa acestuia. Suntem induși în cadrul unei duble adeziuni a apariției și dispariției obiectului. Apariția obiectului din imagine este vădit diferită de apariția acestuia în fața ochilor în carne și oase. Nu putem însă contesta deschiderea fenomenală a obiectului prin imagine. Este o apariție a lui, dar una diferită decât cea directă. Astfel obiectul apare altfel, fiind experimentat indirect. Prin fotografie prezența unui obiect este adusă, însă într-un alt fel de chip, scos din fluxul viu al aparițiilor sale. Fotografia arată obiectul, nu-i dă nici viață, dar nici nu-l omoară. Controversabila apariție a obiectului în imagine rezultă din retragerea ființei într-un alt registru. Ceea ce rămâne se află la un nivel al variațiilor eidetice. Michel Henry în “Cuvânt și religie: Cuvântul lui Dumnezeu” [2] oferă o descriere similară a cuvântului, care asociat cu imaginea este un mod al întâlnirii indirecte. Cuvintele în accepțiunea lui Henry apar ca niște instrumente ce trimit la o esență fenomenologică, la ceva ce este deja aici, menținut și utilizat simbolic. Cuvântul, de altfel ca și imaginea, este o ocurență ce lasă să apară un obiect. În cadrul unor articole anterioare¹ am analizat prestația ontologică a termenului *khôra*, ce apare în contextul concepției lui Platon despre imagine. *Khôra* este utilată cu capacitatea de a condiționa și de a face posibilă arătarea unicului în cadrul multiplului și pluralului. *Khôra* “conturează” lucrurile făcându-le clare și distincte. Acestea conțin, se referă și reprezintă acel eidos în care se găsește esența lor. În așa măsură toate lucrurile trecute prin *khôra* își dezvăluie propria lor origine eidetică, referindu-se la ea chiar prin prezența lor în carne și oase. Astfel, lucrurile trecute prin *khôra* devin un logos ce-și înseamnă eidos-ul. Această prezență face ca lucrul să apară într-un mod diferit decât cel original. Logos-ul și Ființa după Henry sunt într-un raport de co-aparență și nu în unul de reciprocitate. În virtutea faptului că Ființa nu dispune de niciun cuvânt, care să fie propriu, cuvântul este fenomenalitatea ca atare. Ființa nu are nume, nu pentru că ar fi dincolo de toate numele, ci din contră, pentru că există întotdeauna un nume înainte de ea. Din întreaga concepție henryană despre cuvânt, ființă și viață în contextul analizei de față ne interesează în mod deosebit direcția în care se elucidează rolul *fenomenal* al cuvântului, pe care noi îl luăm în asociere cu imaginea, ca două moduri de experimentare indirectă, conceptual înrudite. Așadar, aflăm de la Henry că posibilitatea fenomenologică dispusă să manifeste “venirea în afară a unui Afară” constituie *cuvântul lumii* [2, p. 131]. Procedeu scoaterii în lumină, adică “venirea în afară”, a cuvântului, la fel ca și a imaginii, a unui lucru aflat tot Afară.

¹ Perciun. A. Demersul aristotelic asupra posibilului: contribuții pentru o întemeiere ontologică a imaginii. În: Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice, 2011, nr. 3, p. 19-31; Considerații privind identitatea la Platon în „Cratylus” și la Vilém Flusser în „Imagine și Text”. În: Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice. 2011, nr. 1, p. 19-28; Recursul asemănării asupra conceptului de identitate (*khôra și fundamentarea identității*). În: Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice, 2010, nr. 2, p. 31-39; Statutul ontologic al imaginii în sistemul filosofic al lui Platon. În: Filozofia antică și importanța acesteia în lumea contemporană. Chișinău: Paragon, 2008, p. 82-90.

În altă ordine de idei, cuvântul transcende un obiect transcendent, arătându-l într-o altă manieră. Deci, cuvântul și imaginea arată arătabilul. Ceea ce ne face să credem că aceste două instrumente dezvăluie lumea în calitatea ei de fenomen.

Cuvântul “se dă arătându-se afară în felul unei imagini” [2, p. 131-132] și se dă totodată ca o irealitate de principiu. Obiectele sunt prezente, dar într-un fel de absență. “Prezente prin aceea că apar, absente prin aceea că, deși apar, ele nu sunt aici. Ce fel de apariție dă, lasă să apară ființarea în ea în așa fel încât, dându-i astfel ființă, i-o retrage totuși în același timp, i-o dă ca nefiind? Ce Logos se săvârșește în felul unei ucideri?” [2, p. 132]. Cuvântul, în așa fel, dă ca nefiind ceea ce spune, retrage ființa din tot ce arată.

În aceste condiții vom atribui și imaginii același procedeu de prezentare absentă, numai că la nivelul vizualului. Obiectul se prezintă în imagine fiind cuprins într-un moment anterior, trecut. De aici și aplicarea lui “acest-lucru-a-fost-acolo” ca noemă a fotografiei. Fiind acolo obiectul cu o mare probabilitate nu mai este cum a fost acolo. De aceea, fotografiindu-l și înhățându-l într-un moment anume, îl etalăm fără să mai fie așa cum a mai fost. Și aceasta trebuie, după Barthes, să ne inducă într-un demers similar cu cel al morții. Însă obiectivarea prin imagine nu decide asupra vieții sau morții aceluia lucru ce este fotografiat. Misiunea pe care o realizează o imagine fotografică este aceea de a prezenta un lucru în calitatea lui de “acest-lucru-a-fost-acolo”, indiferent de faptul dacă acel lucru sau persoană mai este sau nu în viață și dacă am interacționat vreodată cu el.

Nu putem trece cu vederea gafa reprezentanționalistă pe care o comite Barthes atunci când compară fotografia cu imaginile ce se derulează în film. Barthes, referindu-se la Sartre, ne spune că fotografia este completă și plină până la refuz opunându-se puținului-de-imagini pe care îl întâmpină cititorul. În acest sens, imaginea nu lasă goluri vizuale. Imaginile fotografice ce rezultă una din alta și corespund unui flux consecutiv fundamentează cinemaul. Având la bază imagini fotografice, filmul nu este întreținut într-o completitudine închisă, asistată de un dinamism succesiv al mai multor imagini. În cinema referentul întotdeauna alunecă. Barthes suprapune “lumea reală” cu “lumea filmică”, susținând eronat ideea lui Husserl că “experiența va continua să se deruleze în mod constant, în același stil [care îi este] constitutiv” [1, p. 81]. Nu avem niciun dubiu cu privire la faptul că experiența se derulează în mod constant. Barthes eludează persoana, individul, care experimentează și care participă implicit în această experiență. Experiența nu este improprie și neutră, fiind doar o caracteristică a lumii. Experiența se constituie cu participarea proceselor noastre intente îndreptate spre lume. Din această cauză nu putem vorbi de o experiență ce aparține strict doar lumii. Conștient, lumea este experimentată întotdeauna de cineva. Experimentările, după câte am menționat, pot fi directe sau indirecte, însoțite de tot ansamblul de poziționalități. În experimentarea directă obiectul, atât cât îl ținem în atenție și nu-l “scăpăm din fața ochilor”, traversează prin retenție, impresie și protenție. Astfel, Husserl explică felul în care este experimentat timpul. În retenție, impresie și protenție prevalează prezentul, care se transformă într-un prezent recent în retenție și într-un prezent anticipat în protenție. Fluxul timpului menține obiectul într-o retenție, impresie și protenție – toate petrecându-se într-o cursivitate succesivă. Husserl explică printr-o dia-

gramă cum este resimțită temporalitatea lucrurilor. Spre exemplu, putem lua o pisică pe care o avem în față. Explicit retenția, impresia și protenția sunt componente ale prezentului în care un obiect oarecare este dat în carne și oase. Grație retenției și protenției, obiectul decurge într-un flux de succesiuni. Așa îi pot observa continuitatea în care un lucru își schimbă prestanța în fața mea, cum ar fi mersul leneș al unei pisici. Mențin în retenție pasul care l-a făcut o clipă în urmă, prind în percepție pasul pe care-l face acum și anticip în protenție pasul ce urmează să fie făcut. Tot asta se face în prezența mea și a pisicii. Iată pisică dispăre din față mea, de exemplu, fuge după un tomberon, atunci o pot experimenta în memorie prin amintire ca un obiect întâlnit în trecut, dar pot și să mă aștept că pisica de care îmi amintesc va ieși în curând de după tomberon. Atât amintirea, cât și percepția și așteptarea pot avea modalități fictive de experimentare a obiectelor – ceea s-ar numi închipuire (imaginație). Barthes se înșală declarând că fotografia este fără viitor. Sensul lui ar fi că fotografia rămâne, nestingherit, mereu în trecutul retenției, neavând nicio posibilitate de a merge mai departe în impresie și protenție. Ea este conservată în trecut, “[în] timp ce cinematograful este protensiv” [1], spre deosebire de imobilitatea fotografiei. Cinematograful rămâne să fie “normal” ca și viața, spune Barthes.

Nu putem fi de acord cu poziția lui Barthes în cazul acesta. În primul rând, termenii retenției, impresiei și protenției nu pot exista în afara proceselor intetive ale conștiinței, deoarece conștiința se identifică cu aceste procese. De aceea acești trei termeni se află într-un raport indispensabil cu o conștiință care resimte temporalitatea unui lucru. În mod autonom, doar în lume, acești termeni nu au cum exista. Temporalitatea lucrurilor este mereu resimțită de o conștiință. În al doilea rând, nu vedem niciun obstacol de a resimți temporalitatea unei fotografii. Pot sta mai mult în fața unei fotografii și să-i resimt temporalitatea, chiar dacă în ea nu se petrece nimic. Este aceeași fotografie reținută în retenție, percepută în impresie și anticipată în protenție. Într-o altă zi mă pot aștepta că o voi revedea și îmi voi aminti de faptul că am mai văzut-o cândva. Obiectul în carne și oase dispărut din câmpul percepțiilor intetive poate fi în continuare amintit și așteptat.

În al treilea rând, cinematograful nu este o entitate vie în care se întâmplă diferite procese intetive. Cinematograful, în opinia noastră, la fel este o experimentare indirectă a lumii, care se diferențiază printr-o prezentare mai lungă a obiectului. Obiectul experimentat indirect indubitabil este experimentat de *cineva*. În consecință retenția, impresia și protenția nu aparțin filmului, ci conștiinței care se uită la el. Ceea ce îl induce în eroare pe Barthes este cronică evenimentelor și scenelor în care este implicat obiectul filmului. Nu negăm faptul că este diferită de singularitatea și “sărăcia” obiectului pus scenă într-o fotografie. Însă cu toate acestea, nu succesiunea evenimentelor petrecute în film este percepută de spectator în retenție, impresie și protenție [6]. Acestea din urmă nu fac parte din film, ci din procesele firești ale conștiinței care resimte temporalitatea, chiar dacă asta se referă la un obiect real sau fictiv prezentat indirect într-o succesiune imaginii. Barthes afirmă că cinematograful este protensiv, întotdeauna îndreptat spre viitor. Nu filmul, ci spectatorul cu toate experiențele lui se orientează spre viitor, dar și spre trecut. Iar faptul că fotografia este fără viitor este de asemenea o exagerare. După câte am văzut, viitorul este o

parte componentă a protenției și a așteptării, prin urmare, fotografia nu poate avea sau nu viitor. Fotografia experimentată de cineva se încadrează în limitele temporalității, ce este percepută cu privire la fotografie la nivelul primului și celui de al doilea strat.

În primul strat putem resimți temporalitatea prin observarea îngălbenirii hârtiei unei fotografii, iar în cel de al doilea strat ne amintim obiectul la care ea se referă și avem anumite așteptări, credințe, dorințe și valorizări cu privire la el. Prinsă sub o examinare mai durabilă, o fotografie este percepută la nivelul tuturor straturilor afalte în retenție, impresie și protenție. Forma fluxului conștiinței este alcătuită din acești trei termeni. Conținutul ce este reținut, perceput și anticipat se schimbă într-un mod constant. Și în ultimul rând, oricât de prozaic ar suna, filmul nu este “normal ca și viața”. Lumea, viața nu este o reprezentare a ceva original. Prin urmare, lumea nu este un conglomerat de imagini în spatele cărora stau adevăratele entități spre care acestea trimit. Lumea este fenomenală. În ea nu se succed imagini după imagini cum ar fi în film. Lumea ne este dată într-o ordine directă și nu trimite către altceva. Această ridiculă confuzie Embree o numește reprezentationalism. Cu toate acestea, reprezentările au și ele loc în lume sub forma unor experimentări indirecte cum ar fi fotografiile ce se referă la un obiect, dar și aceste reprezentări sunt experimentate deodată direct și ulterior indirect. Deci, mai curând e vorba de o stratificare în experiența lumii, decât lumea văzută ca o reprezentare. Dacă am trăi într-o lume în care totul s-ar petrece într-o derulare perpetuă a unor imagini, atunci această lume ar merita să fie etichetată ca una reprezentationalistă. Chiar dacă ceea ce îmi stă în fața este o reprezentare, îmi asum stratificarea fenomenală a ei. Cu alte cuvinte, mă pot reduce la primul strat al ei, dat nemijlocit într-o întâlnire directă. Acesta ar fi ambalajul material, suprafața fizică, cum ar fi o fotografie pe hârtie sau digitală. În ambele cazuri, oprindu-mă la primul strat, pot să-i apreciez valoarea estetică, tehnică sau compozițională. Dar dacă e vorba de o stratificare, pot trece la cel de-al doilea strat, în care indirect îmi este dat obiectul la care se referă fotografia. Primul strat nu dispare, ci rămâne implicit conținut în fotografie. Embree afirmă că orice întâlnire indirectă este fondată pe una directă și în așa fel e mai ușor să delimitiez stratificările. În primul strat mă focusez pe fotografia propriu-zisă, iar în al doilea strat – pe obiectul spre care ea trimite. Înainte de a fi semn, obiectul rămâne și este în primul rând obiect. Așadar, putem întâlni fotografia ca obiect în cadrul unei întâlniri directe și apoi obiectul la care se referă în cadrul unei întâlniri indirecte.

Teza semiotică a Grupului μ [4] că fiecare lucru este propriul lui semn și că orice poate fi semnul unui lucru nu ia în considerație stratificarea în care se delimitează clar lucrul de semn. Fenomenologic vorbind, orice lucru înainte de fi folosit în calitate de semn în vederea unei autoreprezentări sau însemnării a altui lucru este, în primul rând, obiectul întâlnirii noastre directe.

În cele ce urmează, în contrast cu analiza barthesiană, vom prezenta o descriere fenomenologică a unei fotografii. Înainte de aceasta e bine să diferențiem non-reflexivul de reflexiv. Într-o atitudine non-reflexivă se trec cu vederea modurile de donație și poziționalitate. Echipați cu metoda analizei reflexive vom lua în considerație toate aceste

lucruri. Să urmărim în continuare cum se aplică această metodă de analiză reflexivă asupra unei fotografii concrete. O fotografie analizată reflexiv:

Ceea ce mi se dă este o fotografie alb-negru pe care este reprezentată o femeie pe malul mării și pe care o experimentez preponderent vizual. Cu toate acestea, în dependență de suportul pe care este imprimată și dată, această fotografie poate fi experimentată tactil într-un mod variat. De exemplu, acum pot avea o experimentare tactilă a ei atingând degetele de display-ul laptopului. Deși este alb-negru, experimentată volitiv această fotografie poate fi editată în culori. Atunci va fi un alt suport fizic și un alt substrat ce trimite către unul și același obiect. Obiectele din fotografie îmi sunt date într-o experimentare indirectă a lor. Figura femeii este descentrată fiind amplasată în partea dreaptă a fotografiei. Figura ei este întoarsă astfel încât partea dreaptă a corpului mi se prezintă mai de aproape, adică pe un prim plan. Totodată, somatica femeii este statică. Este desculță și îmbrăcată într-o rochie până la genunchi. În spatele femeii se arată un spațiu deschis în care sunt demarcate două zone. Zona de sus este mai plată și de o nuanță gri mai deschisă. Deși nu există o analogie de culoare, aceasta nu mă împiedică să cred că zona plată din susul fotografiei este cerul. Cam tot așa stau lucrurile și cu zona de jos, care, spre deosebire de cea de sus, este de o nuanță mai întunecată și nu atât de netedă și plată. În pofida acestor factori pot recunoaște și cred pozitiv că această zonă de jos este marea. Pe lângă asta, prezența neregularităților pe mare mă face să cred că acestea sunt valuri, iar valurile pot indica prezența vântului, a cărui cauză pot fi. Prezența vântului se mai recunoaște și prin felul în care se "flutură" rochia și părul femeii. Curios este că într-o experimentare indirectă se pot prinde alte experimentări indirecte. De exemplu, într-o experimentare indirectă de tip pictorial se pot depista unele indicări cu priviri la obiectele reprezentate. Cum ar fi vântul, care, în mod normal, într-o experimentare directă este perceput cu tot corpul printr-o mișcare mai rapidă a aerului ce face posibilă deplasarea și schimbarea de poziție a unor piese vestimentare sau a corpului luat în întregime. Dar dacă componentele experimentării directe lipsesc, atunci cum se vor depista obiectele acesteia într-o fotografie (experimentare indirectă) cu care avem o experimentare vizuală și una tactilă ce este grav restrânsă la suportul fotografiei? În primul rând, într-o experimentare directă se implică și amintirea, prin care pot re-trăi obiectul în absența lui; în amintire sunt actualizate senzațiile ce apar atunci când corpul este expus unei adieri de vânt și ceea ce se întâmplă cu lucrurile din jurul meu când sunt suflate de vânt. Amintirea vântului care îmi apare acum într-o experimentare directă a percepției fotografiei suprapusă simultan cu experimentarea indirectă a femeii care stă în pe malul mării, mă "ajută" să stabilesc asemănări și să identific prin indicări prezența vântului. Ar fi nejustificat să cred că marginea rochiei ce încalcă verticalitatea formei sale normale ar fi un indicator al vântului. De exemplu, mersul pe jos sau pe bicicletă la fel o încalcă, dar observarea faptului că somatica femeii este statică mă justifică să cred că rochia ar trebuie să atârne drept, pentru că corpul fiind static n-o mișcă. Dacă rochia nu este mișcată de vreo acțiune a corpului, atunci faptul că marginile sunt ridicate indică influența unui alt factor precum ar fi vântul. Experimentarea directă a valurilor îmi conferă de asemenea credința că ele pot indica vântul ce era prezent în timpul experimentării directe

a fotografierii femeii care stă pe malul mării. Pe baza acestei fotografii (experimentarea indirectă) îmi este prezentată o ființă umană, a cărei prezență este absentă. Așteptările pe care le am cu privire la ea pot fi calificate într-o manieră “vidă”, deoarece această ființă umană nu mai este în viață. Prin urmare, așteptarea are o conotație negativă, deoarece nu voi mai avea niciodată experimentarea directă de tipul percepției cu această ființă. Cu toate acestea o pot experimenta direct în amintire. Femeia din fotografie este mama mea și, incontestabil, ea reprezintă o valoare pozitivă pentru mine. Această fotografie nu a fost produsă de mine, ci de fratele meu, în 1981, la Marea Neagră, când mama a venit în vizită în timp ce el era la tabără. Această istorie o pot experimenta indirect, spre deosebire de fratele meu, care poate să și-o amintească.

În pofida acestui fapt, am o credință pozitivă și justificată cu privire la valabilitatea celor auzite de la fratele meu. Într-un final, în cadrul acestei analize a însemnărilor lui Barthes despre fotografie, am remarcat câteva erori cauzate de o atitudine exagerată sau reduționistă a autorului. Aceste erori au fost depistate cu ajutorul analizei reflexive care este o metodă fenomenologică dezvoltată de Embree. Nu am avut niciun motiv pentru care am fi afirmat că întreaga concepție barthesiană despre fotografie ar fi eronată. Am punctat doar unele lacune ce ne-au atras atenția. Evoluările la care am ajuns cu sprijinul analizei reflexive s-au raportat la clarificarea, complinirea, clasificarea și delimitarea factorilor ce contribuie la întreținerea unei fotografii. Prin urmare Operatorul, Spectrumul și Spectatorul s-au ales cu un ansamblu de poziționări cu accentul pus pe fotografie. Barthes intuiește linia poziționalităților în cazul Spectatorului în calitatea Studiumului și Punctumul. Acești doi termeni denotă o diferență de poziționalitate cu privire la una și aceeași fotografie. Studiumul combină aspectul general-cultural cu o atitudine neutră. Punctumul însă înțeapă și impune o poziție mai tranșantă și mai personală vizavi de ceea ce se prezintă în fotografie. Totuși, tipurile de poziționalitate ce ne sunt oferite de Embree sunt mai ample, deoarece includ un spectru mai larg, care depășește condițiile personalului implicat și social-culturalului neutrul.

Cu toate acestea, în opinia noastră, exemplul de mai sus în care a fost analizată o fotografie poate fi completat cu o calificare a participanților ce se învârt în jurul fotografiei. Prin urmare, obiectul femeii de pe plajă va fi indicat de Spectrum, Operatorul – de fratele care o fotografia, iar eu – cel care după treizeci și patru de ani mă uit la această fotografie, sunt un Spectator. Încă o contribuție a analizei reflexive aplicată concepției lui Barthes despre fotografie se află în abilitatea celui care analizează o fotografie de a delimita clar straturile ce apar împreună cu ea. Aceste straturi deosebesc obiectele ca întâlnite direct și indirect. Astfel, pe de o parte, ne putem detașa de ambalajul fizic al fotografiei, întâlnit direct, iar, pe de altă parte, suntem capabili să prindem obiectul pe care îl reprezintă fotografia într-o întâlnire indirectă a lui. La fel nu putem lăsa într-o parte și cazurile în care fotografia este percepută ca obiect. În acest caz obiectul reprezentării sale mai puțin este luat în considerație sau chiar deloc. Aici imaginea poate fi constituită ca și celelalte obiecte vizate de conștiință într-o întâlnire directă sau indirectă. Cu alte cuvinte, putem percepe fotografia într-un regim *live* sau putem intui o fotografie a fotografiei, ultima constituind

obiectul interesului nostru. Capacitatea de a discerne straturile în cadrul întâlnirilor noastre scoate în evidență menirea fotografiei și a imaginii în genere. Așadar, imaginea este o experimentare indirectă a obiectului. De aceea imaginea își asumă sarcina de a media între conștiință și obiectul a cărui prezență, în majoritatea cazurilor, este absentă.

Ne aliniem cu poziția lui Barthes cu referire la noema fotografiei care este “acest-lucru-a-fost-acolo”. În afara cazurilor unor fotografii fictive putem fi siguri de faptul că obiectul prezentat într-o fotografie s-a aflat într-o conjunctură concretă într-un timp trecut. Însă acest lucru nu ne justifică să interpretăm fotografia ca fiind oprită mereu în retenție. După cum am văzut, Barthes atribuie forma fluxului conștiinței, prin care este resimțită temporalitatea lucrurilor, cinematografului, astfel animându-l și înzestrându-l cu forma constitutivă a conștiinței. Suntem siguri că această confuzie Barthes n-o face intenționat; aceasta fiind provocată probabil de o utilizare prea vagă a termenilor *retenție*, *impresie* și *pretenție*.

O ultimă remarcă la care am prefera să ne oprim în această concluzie atinge o altă confuzie legată tot de cinematograful. În opinia noastră, cinematograful rămâne un exponent fidel al experimentării indirecte de tip pictorial, chiar dacă îi este propriu un dinamism specific, care îl deosebește de singularitatea redudantă a fotografiei. În pofida celor spuse, atât fotografia, cât și filmul aduc obiectul în absența lui. Barthes însă afirmă că cinematograful, spre deosebire de fotografie, este normal ca și viața. În fine, în opinia noastră, aceasta este o exagerare care ne induce într-o eroare reprezentationalistă. Dacă lumea ar fi compusă dintr-un șir succesiv de imagini care ar trimite și ar aduce obiecte în lipsa prezenței lor în carne și oase, atunci am habita într-o lume iluzorie. Lumea nu este o imagine, în ea se întâlnesc imagini ale ei, ce sunt depistate prin stratificarea întâlnirilor directe și indirecte. De aceea suntem de părerea că în mare parte concepția lui Barthes despre fotografie devine mai fructuoasă, mai eficientă și mai integră prin aplicarea analizei reflexive elaborate de Embree.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Barthes Roland. Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie. Cluj: Idea Design & Print, 2010, pp. 19-20.
2. Chretien Jean-Louis; Henry Michel; Jean-Luc Marian; Ricoeur Paul. Fenomenologie și teologie. Iași: Polirom, 1996.
3. Dragomir A. Semițe. București: Humanitas, 2008. 265 p.
4. Eco U. O teoria a semioticii. București: Trei, 2008. 384 p.
5. Embree Lester. Analiză reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică. Cluj: Casa cărții de știință, 2007. 190 p.
6. Husserl Edmund. Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filozofie fenomenologică. Cartea întâi: introducerea generală în fenomenologia pură. București, 2011. 581 p.
7. Sartre Jean-Paul. Imaginația. București: AION, 1997. 160 p.