

ACADEMIEI DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI

INSTITUTUL DE ISTORIE

Cu titlu de manuscris
CZU: 1(091)(100)(043.2)

PERCIUN ANDREI

**EVOLUȚIA CONCEPTULUI DE IMAGINE
ÎN FILOSOFIE**

631. 02 - ISTORIA FILOSOFIEI

Teză de doctor în filosofie

Conducător științific:



BOBÂRNĂ Gheorghe,

doctor habilitat în filosofie, profesor universitar

Autor:



PERCIUN Andrei

CHIȘINĂU, 2016

© PERCIUN Andrei, 2016

EVOLUȚIA CONCEPTULUI DE IMAGINE ÎN FILOSOFIE

Cuprins

ADNOTARE (în română, engleză și rusă).....	3
INTRODUCERE.....	6
1 FUNDAMENTAREA TEORETICO-METODOLOGICĂ A CONCEPȚIILOR DESPRE IMAGINE ȘI NIVELUL DE CERCETARE ÎN DINAMICA FILOSOFIEI.....	13
1.1. Considerații generale asupra imaginii – studiu istoriografic	13
1.2. Interpretări problematice ale imaginii la începutul secolului XX.....	31
1.3. Explicitarea fenomenologică a imaginii.....	49
1.4. Concluzii la Capitolul I.....	68
2. TEORII ASUPRA IMAGINII ÎN FILOSOFIA CLASICĂ ȘI RELEVANȚA LOR CONTEMPORANĂ.....	70
2.1. Condiția neînțelegerii imaginii în filosofia greacă.....	70
2.2. Interpretări platoniciene ale imaginii.....	82
2.3. Rezonanțele contemporane ale teoriilor clasice despre imagine.....	97
2.4. Concluzii la Capitolul II.....	113
3. IMPACTUL IMAGINII ASUPRA REALITĂȚII SOCIALE.....	114
3.1. Interpretări semiotice ale imaginii.....	115
3.2. Funcțiile imaginii: o perspectivă fenomenologică.....	132
3.3. Limitele reprezentationalismului prin prisma interpretării fenomenologice a imaginii – aplicare practică a metodei analizei reflexive	151
3.4. Concluzii la Capitolul III.....	167
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	168
BIBLIOGRAFIE.....	171
ANEXE.....	180
Anexa 1: Albrecht Dürer <i>Cavalerul, moartea și diavolul</i>	180
Anexa 2: Imaginea lui Santa Claus.....	181
Anexa 3: Imaginea Broadway-ului.....	182
Anexa 4: Imaginea lui Ernest Hemingway și a lui Snowball.....	183
Anexa 5: René Magritte <i>Trădarea imaginii</i>	184
Anexa 6: Imaginea unei femei pe malul mării.....	185
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	186
CV-ul autorului	187

ADNOTARE

PERCIUN Andrei. *Evoluția conceptului de imagine în filosofie.* Teză de doctor în filosofie. Chișinău 2016.

Structura tezei cuprinde: *Introducere, trei Capitole, Concluzii generale și recomandări, Bibliografie* din 218 titluri, 6 anexe, 165 pagini text de bază. Rezultatele științifice obținute au fost publicate în 18 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: imagine, analiză reflexivă, fenomenologie, reprezentationalism, semiotică, semn iconic, mimesis, khôra, convențional/natural, digital/analogic.

Domeniul de studiu: istoria filosofiei.

Scopul și obiectivele tezei rezidă în analiza modalităților fundamentale de cercetare a conceptului de imagine în cadrul istoriei filosofiei, în vederea stabilirii valabilității și eficienței teoriilor și metodelor fenomenologice, contrapuse teoriilor care au fost influențate de reprezentationalism. Obiectivele propuse în atingerea scopului anunțat sunt: Reliefarea fundamentelor teoretico-metodologice a concepțiilor cu privire la imagine; identificarea interpretărilor problematice ale imaginii în cadrul istoriei filosofiei și altor științe sociale; valorificarea și descrierea modalităților fenomenologice de abordare a imaginii; depistarea fundamentelor teoretice ale concepțiilor reprezentationaliste asupra imaginii; reactualizarea teoriilor clasice privind imaginea în contextul filosofiei contemporane; analiza fenomenologică și semiotică a imaginii în coordonare cu impactul ei asupra realității sociale; determinarea funcțiilor și structurii imaginii dintr-o perspectivă fenomenologică; aplicarea cadrului metodologic al fenomenologiei asupra reprezentationalismului.

Noutatea științifică a rezultatelor obținute constă în realizarea unei analize ample cu privire la problematica evoluției conceptului de imagine în filosofie. Originalitatea tezei față de arealul lucrărilor de referință și de specialitate, constă în faptul că se recurge la *metoda analizei reflexive* care în paralel cu metoda semiotică de analiză a semnului iconic se aplică asupra cercetării conceptului de imagine; în teză au fost identificate, clasificate și diferențiate concepțiile reprezentationaliste ce interpretează imaginea ca un substitut al obiectului, întrucât imaginea ar fi corelativul primar al conștiinței; metoda analizei reflexive a justificat argumentarea cu referire la identificarea unor lacune ale teoriilor reprezentationaliste. Prin aplicarea aparatului fenomenologic au fost descrise structura și funcțiile imaginii, s-au conturat straturile componente ale conștiinței imaginii; metoda analizei reflexive a fost aplicată asupra unor concepții despre imagine din cadrul filosofiei contemporane, ceea ce a contribuit la obținerea unor rezultate valoroase cu privire la conceptul de imagine, validitatea cărora s-a confirmat în demonstrabilitatea lor practică.

Problema științifică importantă soluționată în domeniul filosofiei constă în elucidarea concepțiilor cu privire la natura imaginii și a metodelor adecvate pentru cercetarea acesteia, identificarea și justificarea metodei analizei reflexive în vederea obținerii unei viziuni clare și coerente asupra naturii imaginii și demonstrarea valorii ei cognitive în explorarea științifică a lumii.

Semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării constă în aplicarea metodei analizei reflexive asupra conceptului de imagine, în elaborarea unei cercetări integratoare, consecințele căreia se regăsesc în unele probleme de ordin conceptual cu privire la tematizarea semnificării și stabilirii identicului și a identității sociale, concepte contigue structurii mimetice a imaginii. Un alt element important al lucrării ține de perspectiva valorificării doctrinelor clasice despre imagine în cercetările filosofice contemporane.

Implementarea rezultatelor științifice s-a efectuat prin examinarea și aprobarea acestora în cadrul ședințelor Sectorului Filosofie și a Seminarul Științific de Profil al Institutului de Istorie al AȘM; au fost validate în 4 proiecte instituționale de cercetare ale Sectorului Filosofie, fiind publicate, totodată, în 18 lucrări științifice.

ANNOTATION

PERCIUN Andrei. *The Evolution of the Concept of Image in Philosophy*. Thesis for a doctoral degree in philosophy. Chişinău 2016.

The structure of the thesis includes: an *Introduction*, three *Chapters*, *General conclusions and recommendations*, a *Bibliography* composed of 218 titles, 6 annexes, 165 pages of text. The results of the research were published in 18 academic works.

Key words: image, reflective analysis, phenomenology, representationalism, semiotics, iconic sign, mimesis, khôra, conventional/natural, digital/analogic.

Field of study: history of philosophy.

Thesis goal and objectives: the work proposes itself to analyze the ways in which the concept of image was researched in the history of philosophy, in order to establish the validity and efficiency of the theories and methods inspired by phenomenology, as compared to the ones influenced by representationalism. The objectives proposed in order to reach the research goal are: to bring into relief the theoretical-methodological grounds of various conceptions of the image; to identify the problematic interpretations of the image in the history of philosophy; to turn to account and describe the phenomenological manners of approaching the image; to establish the role of classical theories of the image for contemporary philosophy; to determine the impact of the image on social reality, corroborating it with semiotics and phenomenology; to evidence the functions and the structure of the image from a phenomenological point of view; to formulate a critique of representationalism using the methodological framework of phenomenology.

Scientific novelty of the research results: the present work analyzes the evolution of the concept of image in philosophy. Among the works we have consulted, the present thesis is the first one that uses the method of reflective analysis, which is also applied to the conceptual content of the history of philosophy in order to research the concept of image. We identified, classified and distinguished in a new way the representationalist views, which interpret the image as a plenipotentary substitute of the object, given that the image would be the primary correlate of consciousness, which perceives and knows the world starting from a representation of it. These representationalist views were put out of the circuit of fundamental groundedness with the application of the phenomenological approach. The method of reflective analysis enabled us to identify which views are guided by the representationalist doctrine. On this basis, we described the structure and the functions of the image, outlining the strata of image consciousness.

The important research problem in the field of history of philosophy that we solved is arguing for the necessity of implementing an efficient analysis method for the exploration of the concept of image in the historical succession of philosophical paradigms, evidencing not only a clear perspective on the image, but also reclaiming its usefulness for the scientific exploration of the world.

The theoretical significance and applicative value of the work: the suggestions and conclusions we reached in the present work can be used for an integrative research of the image, and the consequences derived from the problematization of the concept of image can be extended on other conceptual questions, including the thematization of meaning and establishing the same and social identity, a concept whose realization is contiguous to the mimetic structure of the image. The method of reflective analysis can also be disseminated in researching other subject. Another important element of the thesis regards reevaluating the classical doctrines regarding the image in the context of contemporary philosophy.

The implementation of research results was realized by their examining and approval in the meetings of the Sector of Philosophy and the Thematic Research Seminar of the Institute of History of the ASM; were validated in 4 institutional research project of the Sector and Philosophy, and also published in 18 academic works.

АННОТАЦИЯ

ПЕРЧУН Андрей. *«Развитие концепции изображения в философии»*. Диссертация на соискание ученой степени доктора философии. Кишинев, 2016.

Структура работы: Введение, три Главы, Общие выводы и рекомендации, Библиография -- 218 наименований, 6 приложений, 165 страниц основного текста. Результаты исследования опубликованы в 18 научных работах.

Ключевые слова: изображение, рефлексивный анализ, феноменология, репрезентационизм, семиотика, иконический знак, хора, условленное /естественное, цифровой/аналоговый.

Область исследования: история философии.

Цель и задачи диссертации: целью работы является анализ методов исследования концепции изображения в рамках истории философии для установления действенности и эффективности теорий и методов феноменологии, в сравнении с методами репрезентационизма. Поставленные задачи для достижения цели являются: обозначение теоретико-методологических основ определения изображения; выявление проблемных интерпретаций изображения в области истории философии и других социальных наук; обозначение и описание феноменологических методов подхода к изображению, выявление теоретических основ репрезентационных концепций изображения; установление важности роли классических теорий изображения для современной философии; определение воздействия изображения на социальную реальность, опираясь на семиотику и феноменологию; подчеркивание функции и структуры изображения в феноменологической перспективе; разработка критики репрезентационизма посредством применения методологической основы феноменологии.

Научная новизна достигнутых результатов заключается в расширенном анализе проблематики эволюции концепции изображения в философии. Оригинальность заключается в том, что в отличие от основных работ по данной теме, в диссертации используется наряду с семиотическим методом, метод рефлексивного анализа, применяемый к концептуальному содержанию изображения в истории философии. В диссертации были идентифицированы, классифицированы и дифференцированы репрезентационистские понятия, интерпретирующие изображение как абсолютный заменитель объекта, отталкиваясь от того, что изображение является основным коррелятом сознания, которое воспринимает и познает мир. Эти репрезентационистские теории были изъяты из круговорота фундаментальной валидности после применения феноменологического подхода. Метод рефлексивного анализа оправдал аргументацию об идентификации концепций, исходящих из репрезентационистской доктрины. На этой основе были описаны структура и функции изображения, с выделением уровней восприятия.

Основная решенная научная задача в области истории философии, заключается в аргументации необходимости внедрения метода рефлексивного анализа для изучения концепции изображения на всем историческом пути философских парадигм, подчеркнув важность не только ясного видения изображения, но и ценность его использования для научного исследования мира.

Теоретическая значимость и практическая ценность работы состоит в применении метода рефлексивного анализа для изучения концепции изображения, разработка исследования интегративного характера; полученные выводы могут быть экстраполированы и на другие проблемы концептуального характера, относящиеся к важности определения идентичности и социальной принадлежности. Метод реализации концепции социальной принадлежности приближен к миметической структуре изображения. Другой важный элемент работы связан с перспективой развития классических доктрин, имеющих большое значение для исследования изображения в современной философии.

Внедрение научных результатов осуществилось в рамках обсуждения и утверждения на заседаниях Сектора Философии и Научно-профильного Семинара Института Истории АНМ; утверждены в четырех проектах институционального исследования в рамках Сектора Философии, и были опубликованы в 18 научных работах.

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. În istoria filosofiei conceptul de imagine a fost cercetat în baza diferitor abordări. În pofida acestui fapt, unele metode de cercetare din tradiția filosofică a secolului XX nu au fost valorificate pe deplin. De aceea, suntem motivați să punem în valoare aceste metode de analiză, care se aplică incontestabil cercetării conceptului de imagine. Un astfel de studiu este necesar, deoarece evită erorile unor teorii cu o viziune neprielnică în privința structurilor, funcțiilor, utilităților imaginii în științe și impactului ei asupra societății. În virtutea acestui fapt, este indispensabilă o cercetare ce ar favoriza rolul imaginii în explorarea științifică a lumii în baza unei metode de analiză bine pusă la punct, ce ar reabilita valoarea acesteia.

Astfel, în cadrul cercetării noastre conceptul de imagine suportă o fundamentare teoretică și metodologică întemeiată pe evoluția sa în filosofie. În rezultatul acestei fundamentări, pot fi evidențiate accepțiunile fenomenologice și semiotice ale imaginii, în domeniul cărora statutul acesteia se clarifică, valorificându-se contribuția ei asupra unui mod aparte de corelare a conștiinței cu lumea. Bazându-ne pe această presuposiție, putem deduce rolul important al imaginii în constituirea unui tablou integru asupra lumii.

Așadar, se disting două modalități de interpretare a imaginii:

- conform primei modalități, imaginea *face posibilă o cunoaștere mijlocită a lumii*, cum ar fi, de exemplu, cazul în care o imagine fotografică reprezintă un obiect absent la momentul în care cineva o percepe, prin urmare acesta este capabil să vizualizeze obiectul prin imagine – mod de abordare pus la îndoială de diverse doctrine de marcă “iconoclastă” sau reprezentationalistă, în care imaginea este asociată cu o ficțiune sau cu conținutul percepției lumii, în care obiectele apar în calitate de așa numite imagini. Într-un astfel de context cunoașterea nemijlocită a obiectului „în sine”, care este mai veridică decât imaginea lui, ar fi de neconceput, deoarece sunt percepute imagini ale obiectelor și nu obiectele propriu-zise. Cu toate acestea, fenomenologia, dar și semiotica, justifică și confirmă caracterul intermediar, de mediere, al imaginii. Fenomenologul american Lester Embree menționează că „în societățile industrializate, se remarcă familiaritatea cu mult mai multe lucruri prin întâlnire indirectă decât prin întâlnire directă și, respectiv, întâlnirile indirecte ar trebui înțelese și concepute clar de cei ce trăiesc în asemenea societăți” [74, p. 26]. Astfel, una dintre condițiile pentru întâlnirea indirectă a unui lucru este imaginea;
- a doua modalitate de interpretare se referă la *imaginea percepută ca însăși un obiect al cercetării și, respectiv, al cunoașterii* – în vederea redobândirii funcției sale de cunoaștere mijlocită a lumii sunt puse în valoare acele metode ce comportă un caracter amplu de analiză și cercetare a imaginii, care readuc calității sale de instrument avizat pentru o explorare științifică, ceea ce ar facilita relevanța, claritatea și

integritatea unor eventuale analize fundamentale. Aceste metode, printre care este regăsită și cea fenomenologică, ar anula interpretările eronate ale imaginii.

Aceste două aspecte ale imaginii necesită o explicitare printr-o aplicare a metodelor de analiză semiotică și fenomenologică. Astfel, conceptul de imagine poate fi rectificat și reabilitat datorită analizei fenomenologice, care evidențiază funcția ei de mediere și de experimentare indirectă, mijlocită, a lumii și prin care este posibilă vizarea de către conștiință a unui obiect, în absența lui. Ca urmare a utilizării metodei fenomenologice de analiză reflexivă, este posibilă valorificarea rolului important al imaginii în calitate de instrument al cercetării științifice a lumii. În acest sens vom invoca definiția analizei reflexive pe care o dă fenomenologul contemporan L. Embree: „o analiză reflexivă nu e, *sensu stricto*, un argument, ci mai curând o narațiune descriptivă la sfârșitul căreia cititorul nu a dedus o concluzie, ci, mai curând, a obținut o înțelegere mai profundă a lucrurilor despre care e vorba” [74, p. 73].

Doctrinile ce folosesc unele metode de interpretare incompletă formulează concluzii pripite și nefondate, la fel ca și valorizări negative și nejustificate cu privire la conceptul de imagine. Prin urmare, utilitatea științifică a imaginii poate fi recuperată odată cu trecerea la o metodă mai amplă de analiză. Această metodă constă în analiza fenomenologică și semiotică a imaginii. Lucrarea de față are ca punct de plecare conceptul de imagine ca modalitate de raportare la lume, care ne comunică ceva despre aceasta. Conceptul de imagine este permanent prezent ca parte operațională a vieții umane. În pofida acestui fapt, în istoria culturii universale imaginea a fost deseori discreditată și blamată. În acest sens, studiul nostru se prezintă ca o examinare fenomenologică și semiotică a rolului imaginii în experiența cotidiană a ființelor umane, în cogniție și în comunicare.

Descrierea situației în domeniul de cercetare și identificarea problemelor supuse investigațiilor.

Evoluția conceptului de imagine în istoria filosofiei reprezintă un subiect puțin examinat în literatura de specialitate. Chiar dacă imaginea este privită ca obiect în mai multe domenii de cercetare, sensul conceptului este redus la o definire îngustă, specifică acelui domeniu. Prin urmare, aceste domenii, precum ar fi, de exemplu, iconologia sau imagologia, dar și altele, tratează imaginea diferit de modul în care este configurat obiectul lucrării de față.

Intenția fundamentală a cercetării noastre nu este înlăturarea diverselor moduri de tratare a imaginii, ci clarificarea și concretizarea discursului filosofic despre imagine. Această precizare a conceptului de imagine se realizează pe fundalul principalelor tendințe și teorii din cadrul istoriei filosofiei. Cu privire la teoriile elaborate asupra esenței imaginii în istoria filosofiei s-a evidențiat tratarea reprezentationalistă, care a fost dominantă în majoritatea teoriilor moderne. Astfel, una dintre prioritățile unei abordări sistematice, complete, atente, lipsite de prejudecăți și preconcepții constă în depășirea cadrului reprezentationalist, ce operează cu o serie de interpretări obscure și, respectiv, inadmisibile pentru imagine. Pe baza concepțiilor din fenomenologie și semiotică sunt semnalate și prevenite lacunele

elucidării reprezentationaliste asupra imaginii. Contribuția cercetării noastre constă în faptul de a discerne și de a identifica concepțiile cu caracter reprezentationalist din cadrul istoriei filosofiei.

Evoluția conceptului de imagine în filosofie și psihologie a fost cercetată de filosoful francez J-P. Sartre [166] într-o analiză amplă a teoriilor cu precădere asociaționiste, având drept scop detașarea conceptuală a imaginii de percepție și amintire. Un alt autor semnificativ pentru proiectul nostru de cercetare este fenomenologul contemporan L. Embree [72], [73], [74], [75], [217], contribuția incontestabilă a căruia se raportează la determinarea funcției și structurilor esențiale ale imaginii. Cu certitudine, clarificarea fenomenologică a imaginii nu s-ar fi realizat fără aportul întemeietorului acestui curent E. Husserl [103], [104], [105], [106], [204], [215]. Cercetarea semiotică a imaginii a fost realizată în baza lucrărilor lui U. Eco [68], [69], [70].

De asemenea, nu putem trece cu vederea importanța lucrărilor lui Ch. Peirce [129], [207], [208], V. Flusser [79], R. Barthes [11], [12], [13], J. Durand [65], [66] și M. Pastoureau [125], [126], [127]. La capitolul autorilor români vom trece în revistă lucrările lui A. Cornea [47], [48], [49], A. Codoban [41], [42], [43], V. Ciomoș [40], I. Copoieru [46], C. Braga, D. Pop [29], [30] și M. Zlate [192]. Cu certitudine, orizontul lucrărilor autorilor ce au contribuit la constituirea conținutului cercetării noastre este cu mult mai larg, din această cauză am indicat aici doar cele mai semnificative lucrări pentru disertația noastră. În privința autorilor din Republica Moldova nu am întâlnit nici un studiu consacrat în exclusivitate temei pe care o abordăm în această lucrare.

Problemele principale de cercetare, înaintate cu titlul de ipoteze de lucru sunt:

1. **Demonstrarea prin aplicarea reducăției eidetice a potențialului cognitiv al imaginii, superior celui accesibil orientării reprezentationaliste.** Această teorie generică din conținutul căreia fac parte abordările incomplete asupra imaginii ca rezultat al absenței unei metode eficiente de cercetare a prilejuit apariția unor concepții eronate despre imagine, fapt ce a provocat în cadrul istoriei filosofiei prezența mai multor viziuni ostile, orientate nu doar asupra imaginii, dar și asupra utilizării sale în științe;

2. **Ireductibilitatea imaginii în abordarea fenomenologică la funcțiile componentelor genetice: percepție și memorie.** Conceptul imaginii mintale este problematic, de vreme ce imaginea nu se confundă cu percepția sau amintirea. Unele concepții moderne din filosofie și psihologie derivă din teoria asociaționistă, ultima fiind situată pe un teren comun cu teoria reprezentationalistă. În cadrul acestor concepții sunt elaborate unele viziuni problematice care nu clarifică pe deplin esența conceptului de imagine;

3. **Funcția privilegiată a reflexiei fenomenologice în realizarea explicației fenomenologice a imaginii.** Această ipoteză de lucru este legată de necesitatea evidențierii unei metode eficiente de abordare a imaginii constituită în baza concepției fenomenologice a filosofului contemporan Lester Embree;

4. **Funcția imaginii constă în experimentarea indirectă a obiectului de către cineva, iar suprafața suportului pe care apare acest obiect nu poate fi redusă nici la imagine în calitate de o componentă a ei, dar nici la obiectul acesteia.** Această ipoteză urmează să fie confirmată de noi printr-o referire la schema clasificării tipurilor de experimentare și poziționare din cadrul fenomenologiei, care a permis preluarea unei viziuni mai ample și mai inteligibile asupra conceptului dat.

Scopul și obiectivele tezei. Luând în considerație importanța, actualitatea și gradul de investigație a problemei abordate, scopul tezei rezidă în analiza modalităților fundamentale de cercetare a conceptului de imagine în cadrul istoriei filosofiei, în vederea stabilirii valabilității și eficienței teoriilor și metodelor fenomenologice, contrapuse teoriilor, care au fost influențate de reprezentationalism.

În vederea realizării scopului propus se impune atingerea următoarelor **obiective**:

1. Reliefarea fundamentelor teoretico-metodologice ale concepțiilor cu privire la imagine;
2. Identificarea interpretărilor problematice ale imaginii în cadrul istoriei filosofiei și altor științe sociale;
3. Valorificarea și descrierea modalităților fenomenologice de abordare a imaginii;
4. Depistarea fundamentelor teoretice ale concepțiilor reprezentationaliste asupra imaginii;
5. Reactualizarea teoriilor clasice privind imaginea în contextul filosofiei contemporane;
6. Analiza fenomenologică și semiotică a imaginii în coordonare cu impactul ei asupra realității sociale;
7. Determinarea funcțiilor și structurii imaginii dintr-o perspectivă fenomenologică;
8. Aplicarea cadrului metodologic al fenomenologiei asupra reprezentationalismului.

Metodologia cercetării științifice. Teza este elaborată și fundamentată pe aplicarea metodei fenomenologice de analiză reflexivă a imaginii. În același timp s-a recurs la un șir de metode filosofice, precum ar fi metoda istoriografică, metoda comparativă, metoda critică și metoda psihologică. De asemenea, s-au utilizat principiile interdisciplinarității și istorismului, abordările sistemice și interpretative, cu referire la un ansamblu de metode general-științifice: structural-funcțională, behavioristă și istorică, precum și particular-științifice: analiza și interpretarea lucrărilor de referință, metoda descrierii și simulării. Ținem să menționăm că analiza reflexivă a fost descrisă și aplicată prioritar în conținutul tezei, fapt ce a contribuit la o elucidare amplă cu referire la conceptul imaginii și la evoluția acestuia în filosofie.

Noutatea științifică a rezultatelor obținute constă în realizarea unei analize ample cu privire la problematica evoluției conceptului de imagine în filosofie:

1. Din arealul lucrărilor de referință și de specialitate, teza de față recurge la *metoda analizei reflexive*, care în paralel cu metoda semiotică de analiză a semnului iconic se aplică asupra cercetării conceptului de imagine;
2. Au fost identificate, clasificate și diferențiate concepțiile reprezentationaliste ce interpretează imaginea ca un substitut al obiectului, întrucât imaginea ar fi corelativul primar al conștiinței;
3. Metoda analizei reflexive ne-a justificat argumentarea cu referire la identificarea unor lacune ale teoriilor reprezentationaliste. Prin aplicarea aparatului fenomenologic au fost descrise structura și funcțiile imaginii, s-au conturat straturile componente ale conștiinței imaginii;
4. Metoda analizei reflexive a fost aplicată asupra unor concepții despre imagine din cadrul filosofiei contemporane, ceea ce a contribuit la obținerea unor rezultate valoroase cu privire la conceptul de imagine, validitatea cărora s-a confirmat în demonstrabilitatea lor practică.

Problema științifică importantă soluționată în domeniul filosofiei constă în elucidarea concepțiilor cu privire la natura imaginii și a metodelor adecvate pentru cercetarea acesteia, identificarea și justificarea metodei analizei reflexive în vederea obținerii unei viziuni clare și coerente asupra naturii imaginii și demonstrarea valorii ei cognitive în explorarea științifică a lumii.

Semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării constă în aplicarea metodei analizei reflexive asupra conceptului de imagine, în elaborarea unei cercetări integratoare, consecințele căreia se regăsesc în unele probleme de ordin conceptual cu privire la tematizarea semnificării și stabilirii identicului și a identității sociale, concepte contigue structurii mimetice a imaginii. Un alt element important al lucrării ține de perspectiva valorificării doctrinelor clasice despre imagine în cercetările filosofice contemporane.

În particular, **semnificația teoretică a investigațiilor efectuate** rezidă în:

1. aplicarea metodei analizei reflexive cu privire la conceptul de imagine și depășirea lacunelor interpretărilor fragmentare marcate de reprezentationalism;
2. dezvoltarea unui cadru fenomenologic de analiză a imaginii în filosofie;
3. evaluarea impactului abordărilor semiotice asupra caracteristicilor convenționale ale semnului iconic;
4. precizarea caracterului mimetic al imaginii în filosofia antică, în semiotică și în fenomenologie.

Valoarea aplicativă a lucrării se exprimă în elaborarea unei cercetări științifice cu valențe practice, care constă în următoarele:

1. aplicarea metodei analizei reflexive a imaginii bazată pe cadrul conceptual al fenomenologiei în practica cercetării științifice;

2. utilizarea rezultatelor cercetării conceptului de imagine în calitate de suport teoretico-practic în predarea cursurilor de specialitate;
3. informarea comunității științifice și a opiniei publice asupra importanței investigării conceptului de imagine, a funcției și finalității acesteia.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza a fost elaborată, discutată și aprobată la Sectorul Filosofie al Institutului de Istorie al Academiei de Științe a Moldovei, a fost examinată la Seminarul Științific de Profil al aceluiași Institut. Ideile, concluziile și recomandările formulate în lucrare au fost prezentate în cadrul unor conferințe științifice internaționale și naționale, fiind validate, de asemenea, în cadrul proiectelor instituționale de cercetare ale Sectorului Filosofie „Condiția umană în contextul postmodernismului” (2003-2005); „Conexiunea valorilor naționale și general-umane în Republica Moldova în contextul noii vecinătăți cu Uniunea Europeană” (2006-2008); „Redimensionarea valorilor sociale și cultural-spirituale în contextul vecinătății cu Uniunea Europeană” (2009–2010); „Descentralizarea axiologică în societatea bazată pe cunoaștere (aspecte filosofice)” (2011-2014), fiind publicate în două monografii colective: *Redimensionarea valorilor în contextul noii vecinătăți cu Uniunea Europeană*, Chișinău, 2011, și *Descentralizarea axiologică în societatea bazată pe cunoaștere (aspecte filosofice)*, Chișinău, 2015, și, de asemenea, în mai multe articole ce au fost publicate în reviste și culegeri științifice internaționale și naționale.

Sumarul capitolelor tezei. Lucrarea cuprinde: *Introducerea*, *trei Capitoare*, *Concluzii generale și recomandări*, *Bibliografie și Anexe*. *Introducerea* cuprinde următoarele compartimente: actualitatea și importanța problemei abordate, scopul și obiectivele, noutatea științifică a rezultatelor obținute, problema științifică importantă soluționată, semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării, aprobarea rezultatelor și sumarul compartimentelor tezei. **Capitolul 1** *Fundamentarea teoretico-metodologică a concepțiilor despre imagine și nivelul de cercetare în dinamica filosofiei* a fost dedicat analizei metodologiei elaborate pe parcursul maturizării științelor sociale moderne în cadrul cărora au apărut unele teorii asociaționiste și, respectiv, reprezentationaliste, dar și metode fenomenologice de abordare a imaginii. Asumpția acestui capitol constă în stabilirea concepțiilor ce au servit drept suport teoretico-metodologic pentru o definiție comună a imaginii, ce a rămas canonică pentru modernitate și care s-au sistematizat în conținutul generic al reprezentationalismului. Pentru acest capitol este prioritară descrierea și eloborarea unor metode de analiză a imaginii compatibile cu tendințele contemporane ale filosofiei. Primul subcapitol este consacrat reliefării studiului istoriografic al problemelor abordate și totalității de concepții ce și-au asumat o definire a imaginii. În al doilea subcapitol sunt puse în lumină erorile unor teorii despre imagine, iar în al treilea subcapitol sunt indicate și justificate reperele teoretico-metodologice ale investigațiilor fenomenologice, fiind elucidate: problema științifică importantă

soluționată, scopul și obiectivele, problemele înaintate cu titlu de ipoteze de lucru și direcțiile de rezolvare ale lor.

Capitolul 2 *Teorii asupra imaginii în filosofia clasică și relevanța lor în contemporaneitate* urmărește prerogativa punerii în valoare a importanței doctrinelor clasice despre imagine în filosofia contemporană. Rezonanța acestor teorii a fost scoasă în evidență în cele mai semnificative concepții ale semioticii contemporane și ale unor teorii originale asupra imaginii din secolul XX, confirmând astfel valabilitatea ideilor exprimate în filosofia greacă antică. Conținutul subcapitolelor elucidează concepte precum *mimesis* și *khôra* a căror funcție metodologică este cea de a clarifica raportul dintre imagine și lucru. În al treilea compartiment al acestui capitol este vizată funcția semnificativă a imaginii, ce este posibilă datorită procedului asemănării naturale, concepție moștenită din Antichitate a cărei rezonanță se regăsește în definirea semiotică a semnului iconic prin calitatea lui de a se racorda la referent printr-o legătură naturală.

Capitolul 3 *Impactul imaginii asupra realității sociale*, se remarcă printr-un vădit caracter aplicativ, în care sunt prezentate abordările ce analizează într-un mod mai clar și mai cuprinzător conceptul de imagine. Cu scopul de a întreține valabilitatea acestor metode de analiză a imaginii, metoda semiotică și cea fenomenologică au suportat aplicarea unor exemple concrete, prezentate și descrise în conținutul compartimentelor din acest capitol. Această practică ne-a permis să aprobăm și să justificăm contribuția semioticii și fenomenologiei în vederea identificării funcției și structurii conceptului de imagine. În mod similar a fost consolidată ideea stratificării ce subzistă în procesul conștiinței de a experimenta lumea. Astfel, datorită stratificării a fost posibilă elucidarea tipurilor de experimentare directe și indirecte ale lucrurilor.

CAPITOLUL I

FUNDAMENTAREA TEORETICO-METODOLOGICĂ A CONCEPȚIILOR DESPRE

IMAGINE ȘI NIVELUL DE CERCETARE ÎN DINAMICA FILOSOFIEI

Cercetarea abordărilor cu privire la imagine devine actuală și necesară pentru științele contemporane. Investigația imaginii se desăvârșește odată cu identificarea unei metode eficiente. Din această cauză, unul dintre obiectivele prioritare ale cercetării noastre din acest capitol este analiza cadrului metodologic elaborat pe parcursul maturizării științelor sociale moderne în cadrul cărora au apărut unele teorii asociaționiste și, respectiv, reprezentationaliste, dar și metode fenomenologice de abordare a imaginii.

Am acordat o atenție deosebită realizării unei analize comparative cu privire la situația existentă în domeniul cercetării imaginii, comparând metodele preluate de filosofia modernă, psihologia și științele sociale din secolul XX. În consecința acestor analize soluționarea problemei formulate a fost identificată în cadrul metodologic al fenomenologiei, astfel încât metoda fenomenologică a fost folosită de noi în calitate de metodă operațională primară pentru cercetarea conceptului de imagine, ceea ce reprezintă obiectivul tezei noastre de doctorat.

Concepțiile filosofiei moderne intercalate cu cele ale psihologiei secolelor XIX și XX sunt purtătoarele unor elucidări autoritare cu privire la chestiunea imaginii. Ipoteza preluată de noi la încheierea acestui capitol va porni de la faptul că aceste concepții au servit drept suport teoretico-metodologic pentru o definiție comună a imaginii, acceptată drept canonică pentru modernitate. Astfel, în orizontul acestor doctrine sunt conturate aspectele substanțiale ale asociaționismului și ale reprezentationalismului.

Imaginile folosite în știință complinesc domeniul cercetărilor științifice prin oferirea unui suport metodologic alternativ. Cu ajutorul imaginilor sociologia, psihosociologia, antropologia, studiile culturologice, mitologia, religia, astronomia, fizica, chimia și altele obțin o bază analitică și un suport factual alternativ, dar și ușor accesibil. Observarea fizicului în cadrul unor expresii de ordin vizual propagă deschiderea unui nou registru de cercetare științifică.

În contextul celor menționate, suntem încurajați să afirmăm că cercetarea și adaptarea noilor metode în analiza imaginii este actuală și corespunde tendințelor filosofiei contemporane.

1.1. CONSIDERAȚII GENERALE ASUPRA IMAGINII – STUDIU ISTORIOGRAFIC

În istoria culturii imaginea ca parte operațională a vieții sociale nu a fost favorizată, de multe ori fiind chiar discriminată, discreditată și blamată. Cu toate acestea, au existat direcții de cercetare al căror obiect a fost și este imaginea.

Deși obiectul este același, metodele și perspectiva din care este analizată imaginea diferă. Astfel, tabloul epistemic în domeniile de cercetare a imaginii arată în felul următor: istoriografia cu ajutorul

heraldicii și numismaticii realizează obiectivul descoperirii unui conținut informativ al imaginilor în calitatea lor de embleme, sigle sau simboluri identitare; teoria artelor ia ca obiect de studiu valoarea estetică și personalitatea artistului; etnologia explorează anumite perspective interpretative ale unor simboluri; formarea reprezentărilor și desfășurarea procesului percepției constituie un item de cercetare al psihologiei; sociologia comunicării oferă prioritate particularității imaginii de a difuza o informație către un destinatar; semiotica pornește de la cercetarea funcției de semnificare a semnelor iconice. Sfera de interes a iconologiei este conținută în studiul și interpretarea unităților specifice diverselor divinități. Preocupările iconografiei vizează domeniul operelor de artă religioase; imagologia studiază formarea reprezentărilor prin care este efectuată atât recunoașterea de sine prin raportarea la un grup social, cât și recunoașterea altor persoane etichetate de o reprezentare și localizate într-un anumit grup. Cu toate acestea, domeniile menționate nu acoperă exhaustiv problematica imaginii. De aceea filosofia își asumă și își păstrează dreptul de a fundamenta imaginea.

Concepțiile lui Platon și Aristotel, ulterior fenomenologia și semiotica, dar și alți gânditori și școli sau curente filosofice, tratează imaginea într-o manieră mai amplă și mai clară. În același mod, discursul filosofic asupra imaginii deschide multiple perspective de tratare a conceptului său. O importanță majoră pentru teza noastră o constituie acele doctrine filosofice ce au contribuit la redobândirea randamentului utilitar al imaginii în vederea unei cercetări serioase a lumii, dar și acele doctrine ce au avut o interpretare reduționistă și incompletă.

Vom prezenta revista istorică a problemei și cele mai importante tendințe de analiză a imaginilor în științele sociale. Direcțiile contemporane de analiză a imaginii se încadrează într-un cadru vast de cercetare științifică. Conceptul imaginii devine util pentru științele sociale în măsura în care acesta se integrează într-un discurs științific coerent ce permite extinderea cercetărilor prin solicitarea suportului alternativ al vizualității.

Pe filiera tradiției scolastice speciile sunt concepute ca entități semi-materiale și semi-spirituale. Descartes are intenția de a separa strict mecanicismul și gândirea, ceea ce este bine știut datorită etichetei sale dualiste. În concepția carteziană mecanicul denotă corporalul, de unde rezultă ideea că imaginea este un lucru corporal. În aceste condiții imaginea este produsul acțiunii corpurilor exterioare asupra propriului corp prin simțuri și nervi. În opinia noastră concepția carteziană în acest sens este o concepție reprezentationalistă fără îndoială. În corelarea materiei și conștiinței imaginea localizată în creier este zugrăvită în mod material, însă nu ar putea fi însuflețită de conștiință. Astfel, imaginea este un obiect ca și toate celelalte obiecte exterioare. Mai mult ca atât, imaginea este o limită a exteriorității. Cunoașterea imaginii sau imaginația provine din intelect. Intelectul sintetic, impresii materiale, produse de creier, inițiază o conștiință a imaginii. Chiar dacă imaginea are caracterul unei realități corporale, ea nu este plasată în fața conștiinței ca obiect în vederea cunoașterii. Posibilitatea unui raport între conștiință și

obiectul său este deplasat până la infinit. Conștiința motivează acțiunile sufletului, iar mișcările creierului sunt cauzate de obiectele exterioare.

Deși creierul nu-și conține referentul, mișcările trezesc în suflet idei. Acestea nu provin din mișcări, ci sunt înăscute în om. Cu toate acestea, ideile apar în conștiință doar cu ocazia mișcărilor din creier. Fiind ca niște semne, mișcările provoacă în suflet anumite sentimente. Semnul are sensul unei legături arbitrare. Descartes nu explică cum apare conștiința semnului. S-ar putea admite o acțiune tranzitivă între corp și suflet din care ar reieși introducerea în suflet a *unei materialități sau în imaginea materială a unei spiritualități*.

Împărtășim alături de Sartre [166, p. 20] neînțelegerea felului în care se aplică intelectului imaginea construită în anumite realități corporale și, invers, cum intervine imaginația și corpul în gândire odată cu afirmarea sesizării a înseși corpurilor de către intelectul pur. În critica lui Sartre teoria carteziană nu ne permite să distingem între senzații, amintiri sau ficțiuni, deoarece sunt aceleași mișcări cerebrale de la excitația venită din lumea interioară, din corp sau suflet. Coerența intelectuală a reprezentărilor corespunde unor obiecte existente. Descartes ajunge la constatarea că ceea ce se întâmplă în corp în momentul în care sufletul gândește ar presupune anumite legături de contiguitate între realitățile corporale, imaginile și mecanismele producerii lor.

Descartes interpretează imaginea în calitate de lucru material cu o extensie psiho-fiziologică, astfel încât imaginea este văzută în calitate de lucru – ca „cele două imagini care vin prin cei doi ochi” și totodată în calitate de impresii ce „se unesc în această glandă prin intermediul spiritelor care umplu cavitățile creierului” [56, p. 74]. Descartes, însă, nu se apucă să distingă gândurile conform acestor mecanisme, care aparțin ca și celelalte corpuri lumii lucrurilor îndoielnice.

Atât la Descartes [55], cât și la Spinoza [174] și Leibniz [115], imaginea tinde să se confunde cu gândirea. Pentru Spinoza lumea inteligibilă nu este ruptă de lumea imaginației ceea ce corespunde cu lumea legăturilor mecanice. Sufletul după Spinoza poate „considera ca și cum ar fi prezente corpurile externe, de care corpul uman a fost odată afectat, deși ele nu mai există și nu mai sunt prezente” [174, p. 109], ceea ce ar însemna faptul că imaginea se reflectă într-o teorie a „urmelor” care sunt lăsate de percepție în suflet. Leibniz încearcă să stabilească o continuitate între imagine și gând. De aceea nu ar fi nimic ieșit din comun în sprijinul pe care Spinoza îl acordă ideii în care imaginea este definită ca o afectare a corpului sau ca amprentă a lucrurilor, sursă din care imaginile se leagă între ele și se regăsesc în hazard, obișnuință și contiguitate. Amintirea este trezirea materială a unei afectări a corpului provocată de o cauză mecanică, iar unele idei generale sunt produsul unei confuzii de imagini. Cunoașterea prin imagini poate făuri idei false și poate prezenta adevărul sub o formă trunchiată. De comun acord, ideile se divid în categoria ideilor clare și categoria ideilor confuze. Din componența categoriei ideilor confuze face parte și imaginea, ce este o idee ce prezintă un aspect degradant al gândirii. Cu toate acestea, imaginea se deosebește de idee prin pasivitatea sa, ideea conține „o afirmație sau o negație, deci un act al gândirii, și pare că exprimă o acțiune

a sufletului” [174, p. 110]. În pofida acestui fapt sunt exprimate aceleași legături în intelect. Pasajul dintre imaginație și intelect are loc prin dezvoltarea esențelor cuprinse în imagini. Spinoza ne dezvăluie un dublu aspect al imaginii. În unul imaginea este totuși o idee-frântură a lumii infinite, din care fac parte un ansamblu de idei. Acest tip de idee s-ar asemana cu *khôra* platonica [156, p. 165 [50 b]], care circumscrie un element, o parte a unicului în multiplu. În celălalt mod finit imaginea este distinctă de idee. Imaginația este un mecanism pur în care nu sunt distinse imaginile de senzații, ambele fiind stări ale corpului.

Asociaționismul dezvoltă ideea conform căreia sufletul este locul în care imaginile se păstrează și sunt legate în mod inconștient între ele. Între adevărurile rațiunii se stabilesc legături necesare, acestea fiind clare și distincte. Dat fiind acest fapt, conștiința păstrează în sine lumea rațiunii și lumea imaginilor sau ideilor confuze. Intelectul nu este niciodată pur, deoarece corpul este întotdeauna prezent pentru suflet. De aceea pentru gândire imaginea are un rol accidental, subordonat, auxiliar, fiind totodată și un semn cu o anumită expresie. În imagine există o conservare a aceluiași sistem de raporturi ca și în obiectul a cărui imagine este. Expresia imaginii poate fi confuză sau clară. Expresia confuză a imaginii conține în sine orice mișcare infinită a universului. Aparenței imaginii îi este conferită de condiția umană un anume tip de substanțialitate, în pofida acestui fapt „în măsura în care sufletul își imaginează corpurile externe el nu are cunoașterea lor adecvată” [174, p. 117]. Dificilă, însă, este delimitarea imaginii de senzație. Eu-l se prezintă ca o formă sintetică, care unește într-o conștiință unică senzația și imaginea.

Așadar, ceara imaginată este același obiect cu ceara gândită. În opinia noastră, această echivalare nu este analizată într-un mod definitiv. Acceptarea acestui enunț poate fi posibilă pe seama eidos-ului comun conținut în ceara imaginată și cea gândită.

Axioma metodologică prin care nicio lege nu poate fi enunțată, fără a o trece mai înainte în revista faptelor, implică logica ca parte a psihologiei. Asociaționismul promovează legile gândirii ce provin din fapte, adică din secvențe psihice. Ca rezultat, imaginea carteziană devine faptul individual prin care se realizează inducția. Suntem înconjurați de imagini, care dintr-o parte apar în calitate de obiecte individuale, precum fapte ce se calibrează la o stare psihică, de la care pornește savantul, iar pe de altă parte, ca elemente în combinarea cărora se produce gândirea, sau mai bine zis ansamblul semnificațiilor logice. Ne aflăm în situația în care imaginile sunt acele obiecte individuale și concrete întâlnite pe parcursul faptelor experienței, pe de o parte și pe de altă parte, a imaginilor în calitate de concepte conținute în rațiune. Probabil, aceste două tabere fuzionează după criteriul corespunderii și compatibilității și produc adevăruri clare sau confuze.

La Hume [102], de exemplu, faptele psihice sunt entități individuale unite prin raporturi externe. Aceste raporturi trebuie să existe pentru a condiționa geneza gândirii.

Reieșind din toate acestea, asociaționismul se definește ca o doctrină ontologică ce afirmă identitatea radicală a modului de a fi al faptelor psihice și a modului de a fi al lucrurilor. Pentru Hume există doar lucrurile care relaționează între ele și constituie o colecție, care se numește conștiință.

Dacă imaginea deține un conținut sensibil, atunci este posibil să se gândească asupra ei, însă nu este posibil să se gândească cu ajutorul ei. Psiho-fiziologia carteziană revine în plină forță, definind imaginea ca o idee. Corpul este afectat și pe această bază sufletul formează o idee, care este imaginea. Câmpul psiho-senzorial beneficiază de anumiți stimuli interiori și exteriori.

În această formulă imaginea este o stare de conștiință ce corespunde excitațiilor interioare, iar percepția corespunde cu excitațiile exterioare, fapt recunoscut de Hume în definirea impresiilor drept totalitate senzațiilor, afectelor și emoțiilor ce „își fac apariția în spiritul nostru”, iar ideile fiind „imaginile mai slabe ale acestor în gândire” [102, p. 53]. Celulele neuronale se rează în diverse moduri. Un mod de aranjare ale acestor celule nervoase este impus de un excitant exterior ce lasă o urmă cerebrală, o engramă. Aceasta este maniera în care se desfășoară determinismul fiziologic cartezian. Gândirea ia imaginea ca o dată pe care se poate sprijini. Imaginea, funcționând la fel ca un act psihic, ce concordă și depinde de modificările fiziologice. Imaginile sunt așteptate ca și obiectele. Cu toate acestea, gândirea este ceea ce nu este o imagine sau o percepție. Adiacența carteziană implică urme cerebrale și este înțeleasă în sens spațial, fiind bazată pe principiul inerției. Legea contiguității asociaționiste nu ține în mod special de un sens strict spațial, ci presupune inerția din care rezultă sensurile exteriorității și contactului.

Dacă la Descartes relațiile asociative se stabilesc între urmele lăsate de obiecte [56], atunci la Hume relațiile se formează între obiectele însele [102]. Elementele pe care le relatează Hume sunt pasive și intră în trei tipuri de relații precum ar fi cea „cauzală”, care „are aceeași influență ca și celelalte două, cele ale asemănării și contiguității” [102, p. 129]. Principiul inerției aduce în consecință un ansamblu de conținuturi inerte, unite prin raporturi exterioare. Percepția procură conținuturi sensibile, ca în continuare ordinea succesiunii acestor conținuturi să aibă caracter ierarhic.

Reprezentationalismul în stare sa pură se exprimă prin ideea că imaginea este un *lucru*, ce întreține un anumit tip de raporturi cu alte lucruri, cum ar fi, de exemplu, o masă care „pare a se micșora pe măsură ce ne îndepărtăm de ea, dar masă reală, care există independent de noi, nu suferă nicio schimbare: ceea ce s-a înfățișat spiritului nu a fost, așadar, decât imaginea ei” [102, p. 213]. Psihologismul și antropologia pozitivă tratează omul ca pe o ființă a lumii. Faptul esențial, însă, este că omul în concepția asociaționismului este o ființă care își reprezintă lumea și în același timp o ființă care se reprezintă pe sine în lume.

Astfel este explicată aderența la raționalism al lui Descartes și la empirism al lui Hume. Afirmția lui Sartre cu privire la romantismul care ar fi putut reînnoi chestiunea imaginii este justificată [166, p. 24]. Spiritul de sinteză al romantismului repune în prim-plan ideea de facultate și noțiunile de ordine și ierarhie, însoțite de o fiziologie vitalistă. Din această cauză imaginea va fi interpretată diferit. Invocându-l pe Alfred Binet (1857-1911), psiholog francez, care a formulat primul test practic de inteligență, fiind ministru al educației și-a propus ca scop să identifice elevii lenți în vederea remedierii acestora, Sartre fixează dezacordul romantismului cu gândirea strâns legată de nevoia existenței unor

semne materiale pentru a activa și a se manifesta. Exprimându-și astfel concesiile față de materialism, reprezentării romantismului etalează spiritul de sinteză, care se accesează prin gândire. În acest sens, Sartre invocă discuția din anul 1865 care a avut loc în cadrul societății medico-psihologice la care erau prezenți filosoful Adolphe Garnier, iar dintre psihologi, Jules Baillarger (1809-1890), neurolog și psihiatru francez. În rezumatul acestei discuții a fost susținută ideea conform căreia obiectul absent, imaginar, imaginea cu alte cuvinte, este distins printr-o separare tranșantă de senzația reală produsă de un obiect prezent.

Mai târziu, deja în secolul XX, în alte condiții și în cadrul altui domeniu – cel al semioticii – Umberto Eco [70] va afirma că senzația de sete asistată de dorință este valabilă atât cu privire la semnul iconic în calitatea lui de imagine a unei halbe de bere, cât și în cazul obiectului propriu zis, „halbă de bere”. În ambele cazuri setul de senzații este comun, ceea ce ar crea diferența ar fi concepția fenomenologică a lui Lester Embree [72] despre tipurile de întâlnire a obiectului, care poate fi direct sau indirect. Se pare însă că romantismul la care se referă Sartre le cataloghează drept fenomene diferite în natură și grad. Raționamentul acestei poziții se raportează la postulatul comun al tezelor lui Descartes, Hume și Leibniz, cel al identității de natură dintre imagine și senzație.

În opinia noastră, în cazul acestei separări dintre imagine și senzația reală produsă de un lucru intervine amintirea, care trimite la o senzație anterioară pe baza căreia e posibilă apariția unei imagini ce va prezenta același lucru în circumstanțe ne experimentate într-un sens strict empiric.

De asemenea în înțelesul nostru, nu imaginea, care aduce obiectul în lipsa acestuia, trebuie separată de senzație, ci obiectul, de imaginea acestuia.

Însă concepția opozantă a romantismului nu a rezistat mult timp, deoarece după anul 1850 este readusă în prim-plan ideea conservatoare în care știința se identifică cu determinismul și mecanicismul pozitiv. Astfel, spiritul mecanicist se identifică cu cel de analiză în care este urmat principiul inerției compus din două postulate: primul ne spune că elementele unui sistem întrețin relații și altul, că aceste relații sunt exterioare acelor elemente. Complexitatea psihică este redusă la un mecanicism, doar în așa manieră era văzută posibilitatea unei psihologii științifice, care devine o știință a faptelor. Mecanicismul descompune un sistem în elementele sale și admite postulatul că acestea rămân riguros identice, fiind izolate sau combinate, devenind exponentul unui spirit de analiză.

Teoria metafizică a imaginii fuzionează cu datele psihologiei. Problematicele se manifestă în găsirea caracteristicilor imaginii adevărate, chiar dacă aceasta nu se diferențiază în esență față de o imagine falsă. La Hume, imaginea și percepția sunt identice în natura lor, însă se deosebesc prin intensitate. Percepțiile sunt impresii puternice, imaginile sunt impresii slabe. Organele corpului resimt impresii confuze, indistincte, fără importanță și care nu au nicio legătură directă. Dacă o imagine este de aceeași natură și are aceeași intensitate ca și percepția, atunci mai este aceasta o imagine? Sartre exemplifică răspunsul la această întrebare prin imaginea zgomotului produs de o bubuitură de tun care

după criteriul intensității ar fi trebuit să apară ca un pocnet slab. Mai mult ca atât: înregistrând bubuitura de tun, imaginea ei poate avea aceeași intensitate, sau chiar una mai mare.

Așadar, intensitatea nu e o proprietate a imaginii și nici un criteriu de diferențiere pentru imagine și percepție. Intensitatea nu poate fi un criteriu valid de diferențiere a imaginii de percepție. Intensitatea poate fi atribuită lucrului – bubuitura e intensă, adică tare. La fel intensitatea poate fi atribuită procesului *intențional*, în sensul terminologiei fenomenologice, în care e dat un lucru, cu alte cuvinte, putem simți puternic, intens, o antipație față de cineva. În orice caz, de fiecare dată putem diferenția imaginea de percepție. Atunci, de pildă, când confund un trunchi de copac cu un om, nu este vorba de o confuzie dintre imagine și percepție, ci de o falsă interpunere a unei percepții reale. Imaginea nu se confundă cu percepția. Ideea conform căreia certitudinea este întemeiată pe vivacitatea impresiilor dezvăluie revenirea la *phantasia kataleptike* a stoicilor, ceea ce înseamnă faptul de a prinde o imagine sau o percepție care corespunde cu un obiect. Atunci când imaginea este intensă și „vie”, două momente diferite cu referire la ea intră în joc. Într-un moment, imaginea este situată în exterior, fiind locuită la o anumită distanță de subiectul care o vizează. În celălalt moment, imaginea este distribuită în corp în calitate de obiect vizibil, sonor etc. prin senzațiile olfactive sau gustative, dureri sau plăceri. În natura imaginii își face loc senzația ce livrează credința în existența obiectului la care se referă. În acest context imaginea este o senzație spontană și una consecutivă, care întâlnind o altă senzație nes spontană se diminuează, se corectează și se restrânge. Imaginea se localizează în exterior și totodată această localizare și exterioritate se înlătură. Hippolyte Taine [212] afirmă că între senzația consecutivă, care este spontană, și senzația primitivă se petrece o luptă darwinistă. De exemplu, „halucinația” [212, p. 284], după Taine, se explică prin victoria senzației spontane. În vederea neconfundării imaginii cu altceva trebuie să existe o senzație antagonistă, lipsa căreia ar cauza apariția unui obiect care nu există. Aceasta mai poate fi explicată printr-o putere probabilă mai mare a imaginilor față de senzație. În opinia lui Sartre, la care ne aliniem și noi, teza respectivă, de altfel, este „obscură” [166, p. 96].

Taine nu clarifică registrul prin care justifică raportul dintre imagine și senzație. Fie că un registru este psihologic, fie că altul fiziologic, imaginea și senzația se află într-o postură izolată, fiind de aceeași natură și având un conținut sensibil comun. Criteriu de diferențiere a reprezentărilor ar fi punerea lor într-o ordine coerentă și ierarhică.

Discriminarea imaginilor este o problemă contiguă cu problema constituirii obiectului. Natura imaginii nu se mai revelează într-o intuiție imediată, ci parcurge un sistem complex cu un număr infinit de referințe din lume. Ulterior, în consecință se poate spune că este o senzație sau o imagine. Acceptând toate aceste condiții vom avea de a face cu un sistem de referință ce se află mereu în schimbare și cu privire la care se fac tot felul de comparații. Înainte de a fi o reprezentare conștientă, imaginea există într-o manieră virtuală. Imaginea este anterioară reprezentării conștiente.

De aici rezultă un alt postulat și anume: raporturile pe care elementele unui sistem le întrețin între ele sunt exterioare acestor elemente. Acest postulat este denumit de regulă principiu al inerției. Astfel, un oarecare savant din această perioadă va lua corpul fizic, organismul sau faptul de conștiință, acceptând înainte de toate investigația că acestea sunt o combinație de constante inerte, care întrețin între ei relații exterioare. În această perioadă efortul de a constitui o psihologie științifică solicită reducerea complexității psihice la un mecanicism. Astfel, din câte am văzut psihologia devine o știință a faptelor. Argumentele în favoarea acestei poziții sunt regăsite în cunoștințele noastre care sunt fapte.

Discursul științific despre o senzație, o idee, o amintire, o previziune, nu diferă de un discurs despre o vibrație sau mișcare fizică. Trăirile psihice ca fapte bine alese, notate minuțios și amplu, formează materia științei moderne. Hippolyte Taine în încercarea lui de a iniția o psihologie științifică renunță la principiile de investigare psihologică propuse de către Maine de Biran [200, p. 28.], astfel încât faptul psihic este considerat o mișcare fizică. Aspectul științific al acestui tip de psihologie este întreținut de principiul metodologic al recurgerii la experiență și anume la fapte mărunte, specifice și singulare, în paralel cu o teorie metafizică prestabilită, ce definește esența și scopul experienței. Proiectul unei psihologii științifice, prescris de Taine, este limitat la un conținut deductiv, care determină ceea ce trebuie să fie o experiență, descriindu-i rezultatele înainte de a se referi la ele într-un mod direct. Analiza regresivă la care apelează Taine îi permite să facă un salt fals din planul psihologic în acel fiziologic, adică în sfera mecanicismului pur. Ceea ce ar fi „sinteză” ar fi de fapt o recompunere, o trecere de la grupuri simple la grupuri mai complexe.

În opinia noastră aceasta este o pretenție slabă ce introduce primordialitatea fiziologicul în conștiință. În concepția analitică a lui Taine „nu există nimic real în eu în afară de înșiruirea evenimentelor. Aceste evenimente, diferite ca aspect, sunt aceleași în natură și se reduc, toate, la senzație; senzația însăși, considerată din afară, și printr-un mijloc indirect care se numește percepție exterioară, se reduce la un grup de mișcări moleculare” [166, p. 28].

Într-un astfel de registru imaginea are un rol anterior senzațiilor, fiind o repetare a lor. Ca element al vieții psihice natura ei va fi *a priori*, ce depășește senzația brută, reducându-se însă la repetarea spontană a senzațiilor.

Adeptii acestei psihologii analitice încearcă să ne sugereze că imaginea este conținută în conștiință, fiind reactualizată de o senzație apărută dintr-o experiență concretă. Urmărind firul logic al acestei concepții, imaginile se prezintă ca un grup de mișcări moleculare, care sunt agitate, agasate și suscitade de senzațiile exterioare. Într-o astfel de viziune imaginile devin inerte și neschimbătoare, astfel încât, în opinia lui Sartre, se ajunge până la o suprimare a imaginației. Ulterior aceste imagini se combină pentru a forma concepte, judecăți și raționamente. Taine încearcă să construiască o psihologie după modelul fizicii, unde necesarul este nutrit de fiziologic.

Așadar, imaginile apar aliator, însă mișcările moleculare sunt necesare. Acest empirism se dovedește a fi o metafizică realistă nereușită. Mijlocul secolului XIX valorifică pozitiv psihologia analitică fondată de Taine. Sartre îi pune alături pe Francis Galton [60], fondatorul psihologiei diferențiale, cel ce a optat pentru introducerea matematicilor în biologie și în alte științe, fapt ce a contribuit la elaborări statistice în psihologie (Statistics of mental Imagery Mind, 1880), Inquiries to human faculties, 1885), Bastian, Broca, Küssmaul, Exner, Wernicke, Charcot, Binet, psihologi recunoscuți de la sfârșitul secolului XIX, în calitate de aliați ce s-au declarat în favoarea asociaționismului [166, p. 30].

Imaginea este menținută ca o mișcare apărută în urma unui stimul ce o produce rămânând întreagă chiar și după îndepărtarea acelui stimul exterior. Invocându-l pe John Stuart Mill, Sartre îi dezvăluie opinia pozitivă a acestuia, în care se află faptul că Taine și Galton sunt cei care au determinat nestingherit natura imaginii, definind-o ca o senzație ce se produce constant și fără încetare, fiind un fragment solid detașat de lumea exterioară. Așadar, în natura imaginii este implicată o reviviscență.

În jurul anului 1880 kantianul Jules Lachelier [112], păstrând ideile lui Taine și Mill, încearcă să facă o sinteză mai extinsă. Chestiunea adusă în prin-plan de Lachelier este formulată în felul următor: „ori noi găsim în noi înșine idei certe, foarte generale, care, în rezultat, par să domine și să explice toate lucrurile: sigur ne putem îndoi dacă aceste idei sunt anterioare sau posterioare lucrurilor, dacă ele sunt modele sau copii” [112, p. 104] și apoi cum pot fi acordate critica cunoașterii și datele experienței în cadrul psihologiei. Existența unor imagini-atomi este neîndoielnică.

Acceptarea faptului că experiența nu ne dă altceva decât aceste imagini, este, în opinia noastră, o concepție reducționistă, excesul căreia o așază, la fel ca și pe filosofii care o susține, alături de alte idei de acest tip, în doctrina eronată a reprezentationalismului. E vorba, de fapt, despre imaginea-atom. Aceasta trebuie depășită, în concepția acestor filosofi, printr-o chestiune de drept. Iar cea în drept este gândirea, care organizează și depășește imaginea în fiecare clipă. În acest context poate avea loc sinteza mult râvnită. Astfel, imaginea este suprimată și depășită prin restabilirea existenței conceptelor și a gândirii, ce sunt amplasate pe o treaptă mai superioară. Principiile gândirii nu mai decurg dintr-o simplă asociație.

Ansamblul imaginilor sensibile formează conținutul factologic, din care decurg anumite legi de asociație. Tendința de a depăși acest conținut nu presupunea înlăturarea acestuia. El rămâne în continuare important pentru gândire. Gândirea, operând cu generalități și concepte, este „adusă cu picioarele pe pământ” prin experiențe individuale și imagini concrete apărute în urma acestora, căci experiența dezvăluie aceste imagini. Așadar, cum poate fi găsit elementul de drept departe de faptul *in sine*, care este o dată a experienței și care, după cum s-a menționat, ne dezvăluie imagini. Sartre explică această tendință de depășire aducând mai multe argumente de ordin social-politic. Unele consecințe ale individualismului critic, în acea perioadă, sunt etalonate moral, precum ar fi: materialism, anarhie, ateism. Reacțiile apărute pe un tărâm conservator readuc ideile de ordine și ierarhie socială. Gânditorii radicali

ce nu cred în Dumnezeu, adică într-un principiu de drept divin, sunt blamați. Din această cauză burghezia aflată în fața pericolului venit din partea comunei se întoarce la religie, iar pentru intelectualii veritabili este o misiune de onoare de a combate tendințele analitice ale secolului XVIII din toate domeniile. Analiticul este depășit de sintetic printr-o tranziție de la individ la familie, societate, națiune. Imaginea individuală trebuie tranșant depășită de conceptele gândirii.

În acest context, este sugestivă referirea la data de 30 aprilie 1882, în care Academia de Științe Morale și Politice anunța subiectul unui concurs ce își propune dezbateră conceptiile filosofice ce reduc spiritul uman la simple asociații [166, p. 34]. Cu toate acestea, ponderea solidă a asociaționismului nu este neglijată, ba mai mult este justificat și apreciat rolul important al acestuia în producerea cunoștințelor. De aceea această constare trebuie întărită prin măsurarea datelor introspecției, ce sunt niște imagini-atomi. Gândirea pură s-ar defini ca o activitate meditativă și un efort de abstractizare. Este important să remarcăm ideea unei cunoașteri introspective strâns legate de imaginile ce apar ca niște amprente ale lucrurilor din exterior. Idee eronată va fi combătută prin metode fenomenologice.

Însă, deocamdată, la această etapă ne pomenim într-o situație paradoxală, în care cei care intenționează să combată asociaționismul în favoarea unei gândiri pure sunt într-un acord cu el, neputând să treacă cu vederea însemnătatea experienței și a imaginilor concrete pentru cunoaștere. Gândirea pură, întocmindu-se într-o abstractizare, este nevoită să accepte partea „imperfectă” a experienței particulare. Totuși se caută în diverse procese intelectuale, stări lipsite de imagini. Cu privire la această chestiune mai există și o contribuție considerabilă a catolicismului conservator. Astfel, teoria imaginii este îmbogățită și de o perspectivă religioasă. Actul gândirii este întotdeauna marcat de corporalitate și acest fapt este incontestabil. De aceea proiectul cartezian pentru un spirit pur este pretențios și nu are cum să înlăture concursul corpului. Acesta ar fi un argument pentru apropierea lui Descartes de protestantism, iar a lui Leibniz, de catolicism. Revenirea la Aristotel pare să fie una firească, deoarece acesta mizează pe imaginație în cazul activității intelectuale. În interpretarea noastră, recursul aristotelic la imaginație nu ține de existența fizică a unor imagini în conștiință, ci de aspectele potențiale ale felului în care poate deveni un lucru. În baza acestui fapt, asociaționismul nu trebuie respins, ci integrat într-o doctrină mai amplă, care să-l includă. Într-o astfel de interpretare asociaționismul semnifică partea imperfectă a omului, în timp ce gândirea reprezintă măreția lui. Între aceste două componente este menținut un echilibru, deoarece „gândirea nu este nimic fără imagine” [166, pp. 34-35]. În aceeași ordine de idei, Peillaube ne relatează despre necesitatea imaginilor pentru constituirea conceptelor și pentru funcționarea sintezelor din memorie și imaginație: „este necesară diferențierea acelor două sinteze de imagini din memorie și imaginație. Disocierea nu are aceeași importanță în aceste două cazuri. Sinteza memoriei reproduce o experiență trecută, sinteza imaginației, invers, dă naștere la o experiență nouă” [128, p. 429].

Capacitatea de abstractizare produce inteligibilul, care depășește imaginea, permițând să gândim obiectul într-o ordine necesară și universală. Spiritul nostru nu este capabil să perceapă direct inteligibilul. Ceea ce concepe el este inteligibilul abstract, care este generat pe seama imaginilor. Astfel, întregul conținut accesibil pentru inteligență este de origine senzitivă sau imaginativă. Toate aceste idei ne fac să credem că ne aflăm în fața unei mari „concilieri” epistemologice, în care raționalismul e susținătorul unei gândiri atotprezente, dar totuși nerealizabile în experiență, și empirismul, în care prin experiență sunt transportate conținuturi din care sunt extrase concepte, se completează unul pe altul. Proprietatea unei universalități potențiale atribuită gândirii, în opinia lui Victor Brochard [27], este implicită, pe moment, într-o membrană sensibilă, precum ar fi trupul, care se exemplifică printr-un apel la un obiect anume. Gândirea însă nu se izolează în aceste forme sensibile și nici nu este asimilată de ele, ea totuși depășește imaginea particulară, ce o ajută să obțină conținutul faptic al unui concept universal, și, în același timp, este gată să se materializeze în alte imagini concrete. Însă această deschidere a gândirii nu anulează posibilitatea efectuării unor erori, din moment ce „dubla funcție a inteligenței prin care senzațiile sau imaginile sunt percepute și reproduse, apoi coordonate în clase și sisteme, se face posibilă eroarea, care nu explică realitatea. Astfel încât se iau în considerație ideile sau sintezele false ca simple fapte intelectuale” [27, p. 213]. Este evidentă apropierea dintre concepțiile psihologilor de la sfârșitul secolului XIX cu paradigma filosofică a lui Leibniz.

Conștiința e definită de Leibniz printr-o suprapunere sau printr-o contiguitate cu definirea monadei. Ca să fim mai exacți, ideea de gândire pură, este luată ca exemplu pentru explicarea a ceea ce este monadă. Proiectul monadologic dezvăluie o *multiplicitate în unitate*. Gândirea capabilă să pătrundă în esența lumii reprezintă unitatea. Numeroasele puncte, monade, conștiințe sau gândiri din care este văzută lumea sunt ordonate de conceptul multiplicității. Monada este un punct situat în spațiu, dar fără întindere. Asemenea conștiinței care gândește și cunoaște, care de fapt este o monadă supremă printre toate celelalte monade, deși este reală, adică situată în spațiu, nu are niciun fel de ambalaj sensibil. Unicitatea și universalitatea ei este particularizată anume în acel punct de vedere aparte aflat în structurile sensibile ale corpului. Doctrina leibniziană nu izolează conștiința de restul lumii, conștiința se deschide lumii printr-o închidere sau cu alte cuvinte printr-o particularizare sensibilă. Analogia cu sufletul pe care o face Leibniz în demersul său despre monadă deslușește determinările contradictorii ale monadei. Monada reflectă întregul univers neavând „ferestre”. Această deschidere este una interioară. Fiecare monadă reflectă însăși universul dintr-un punct finit de al său, astfel Leibniz definește percepția ca o „stare interioară a monadei prin care aceasta își reprezintă lucrurile exterioare, iar a percepția în calitate de conștiință sau cunoaștere a acestei stări interioare” [115, pp. 229-230].

Așadar, percepția reprezintă împrejurările lumești producând imagini singulare și particulare ale acestora. Mai departe a percepția abstrage din aceste imagini singulare elementele necesare ce ar permite includerea într-un concept universal. Prisma reprezentatională a percepției constituie componenta ce

leagă conștiința de lume. De aceea conștiința reflectă din interior, adică fiind bazată pe imaginile date prin percepție. Spiritul devine astfel o oglindă vie, și nu una mecanică a universului. Nu e o reflectare automată mecanică, ci una conștientizată. În mod succint, demersul leibnizian decurge în următoarea consecutivitate: obiectul din lumea înconjurătoare, apoi imaginea lui creată de percepție și, într-un final, conceptualizarea acestei imagini.

Din punctul nostru, metodologic, de vedere, care rezonează cu analiza reflexivă formulată și descrisă de Lester Embree, doctrina monadologică este suspendată în baza unor fundamentări reprezentationaliste, cum ar fi explicarea percepției, care produce în minte imaginea obiectului și nu prezintă obiectul însuși. În această ordine de idei, fiecare spirit ar fi capabil să cunoască în limita capacităților sale de percepere și, respectiv, reprezentare, iar adevăratul obiect al științei, al cărui scop este scoaterea la suprafață a inteligibilului, este imaginea particulară din minte.

Deci tot ce am cunoaște noi ar fi niște imagini ale lucrurilor din realitate. Tocmai un astfel de stil de a gândi întâlnim și la sfârșitul secolului XIX -- începutul secolului XX în psihologie, în care imaginile sunt necesare formării conceptelor, astfel încât nu există nici măcar un singur concept care să fie înăscut, deoarece abstractizarea, în funcționarea sa originară și generatoare a inteligibilului, are drept scop a ne ridica deasupra imaginii și a ne permite prin aceasta să gândim obiectul într-o formă necesară și universală, iar spiritul nostru nu poate concepe direct alt inteligibil decât inteligibilul abstract.

Inteligibilul abstract nu poate fi produs decât de imagine și odată cu imaginea prin activitatea intelectuală; astfel întreaga materie susceptibilă de a fi exploatată de inteligență este de origine senzorială și imaginativă, scrie Sartre citându-l pe R. P. Peillaube [166, p. 35].

Caracterul universal al conceptului este capabil potențial să participe la „împachetarea” gândirii într-o formă sensibilă, concretizându-se în anumite cazuri particulare. Gândirea, totuși nu se reduce la aceste cazuri concrete, depășindu-le și astfel exprimându-și posibilitatea de a se identifica cu alte imagini mai mult sau mai puțin asemănătoare.

Ne pomenim în fața unei concepții bizare despre gândire, ce nu are o existență concretă, odată ce datul introspecției este imaginea. Gândirea nu are universalitate în act, de altfel s-ar fi putut sesiza direct. Universalitatea potențială a unui concept este însoțită de mai multe imagini diferite. Conceptul nu este reflectat întotdeauna de o singură imagine particulară, ci de posibilitatea de a înlocui această imagine cu una diferită, dar echivalentă, în care conceptul se va reflecta cu aceeași forță. Prin urmare, gândirea e văzută ca funcție și nu ca o conștiință, deoarece există posibilitatea de trecere de la o imagine la alta. O posibilitate pur logică este actualizată de imagini. Încercările raționalismului secolului XIX de a combate asociaționismul se dovedesc a fi prinse între datele introspecției, precum în conștiință există numai imagini și cuvinte, și dezvoltarea fiziologiei prin descoperirile unor localizări cerebrale. Imaginile și cuvintele sunt necesare gândirii, care în formă pură nu poate exista permanent având nevoie de date venite din exterior, apărute în minte în calitate de imagini și cuvinte.

În concepția fondatorului psihologiei sintetice Théodule-Armand Ribot [161] gândirea este o funcție ce a apărut în evoluția memoriei, senzației și asociației. Acestea în calitate de forme primare și secundare ale cunoașterii sunt activate de excitațiile provocate de ceva din afară și de aceea fac neverosimilă existența unei gândiri pure. În continuare, gândirea deține o funcție organizatorică de a coordona, asocia, disocia și percepe raporturi. Mai mult decât atât, această activitate ar putea să fie una inconștientă. Pentru Ribot, ipoteza unei gândiri fără imagini și fără cuvinte este nedovedită și puțin probabilă.

Tot el elaborează conceptul contradictoriu al gândirii inconștiente. Aceasta devine conștientă doar atunci când se regăsește în datele experimentale. Gândirea are nevoie de conectori prin care aceasta își dovedește rostul. Deși, era un psiholog experimental, Ribot nega rezultatele experimentale în favoarea deducțiilor pure, adică a gândirii existente în zona obscură a inconștientului și care iese la lumină datorită datelor experimentale. Cu alte cuvinte, experiența confirmă existența preliminară, dar inconștientă, a unei gândiri ce se afirmă prin referirea la aceste date experimentale și funcția căreia ar fi ordonarea acelor date. Chiar dacă Ribot se apropie foarte mult de Taine, nu se poate trece cu vederea ceea ce îl distinge de el – și anume ideea de sinteză din care rezultă faptul că gândirea este un organ ce s-a dezvoltat dintr-o nevoie. La fel cum nu ar fi putut exista digestie fără alimente, tot așa n-ar fi existat gândire fără imagini, care sunt materiale, venite din exterior. Psihologia, pornind de la materialele brute, care sunt imaginile și care sunt singurele conștiente, trebuie să reconstruiască sintetic organul ce le elaborează. Din această poziție, noua psihologie presupune funcția biologică a activității psihice de sineză ca pe una deterministă.

În eseul său despre imaginația creatoare, Ribot își propune să analizeze mecanismul creării de imagini noi [161]. Problema de la care pornește Ribot în respectiva lucrare este cea a constituirii de noi imagini, sau a ficțiunilor, ce apar din imaginile furnizate din amintire. Acest proces se întâmplă datorită sintezei. Creativitatea se bazează pe un principiu al unității, de aceea se pot opera imagini noi. Acest principiu al unității Ribot îl numește *center of attraction* (centru de atracție) [161, p. 78] care face posibilă funcționarea imaginației creative și pe care îl concepe ca pe o idee-emoție fixă [161, p. 13]. Scopul acestor idei fixe este reglarea anumitor procese mecanice. Tot procesul începe cu o disociere în care imaginea obiectului trece printr-o dezmembrare. Cauzele acestei disocieri sunt atât externe, cât și interne. Totuși, primele sunt cele interne, adică subiective și anume: selecția cu scopul de a acționa, atenția ce este o cauză afectivă și, în sfârșit, cauza efortului minim sau legea inerției mentale, ce este o cauză a rațiunii intelectuale. La rândul lor, cauzele externe ale procesului de disociere sunt variațiile experienței, care prezintă un obiect înzestrat cu diverse calități interșanjabile. Aceeași calitate se atribuie mai multor obiecte odată și în același timp este disociată de ele. Cel din urmă proces generează unele elemente imagistice, care asociindu-se pot să formeze noi conglomerări. În continuare vorbim despre problema formelor de asociație ce fac posibilă ocurența unor noi combinații și care ar fi influența din care s-ar forma. Așadar, Ribot ajunge la trei

factori ai asociației creative: factorul intelectual, factorul creativ și cel inconștient. Factorul intelectual este înțeles prin analogie, ceea ce ar însemna o formă slabă a asemănării. Condensarea emoțională explică factorul afectiv. Stările de conștiință relaționează odată ce sunt fondate pe un segment afectiv comun. De asemenea, acest factor se bucură de implicarea transferului, procedeul ce se explică printr-un sentiment apărut în consecința unei asemănări cu un sentiment viu produs alături de o stare intelectuală. La limita dintre condensare și transfer pot apărea noi ansambluri imagistice. Factorul inconștient este atât intelectual, cât și afectiv, dar nu este direct accesibil conștiinței. Felul în care imaginile apar subit în conștiință condiționează necesitatea implicării unui factor inconștient în întregul proces al disocierii.

În continuare ne propunem să încheiem acest paragraf al primului capitol cu o trecere în revistă a cercetărilor întreprinse în domeniului cercetării imaginii și a imaginarului de Centrul de cercetare a imaginarului din cadrul Universității „Babeș Bolyai” din Cluj. Succinta descrierea a preocupărilor de bază ale cercetătorilor implicați în acest centru ne va permite să clarificăm și să concretizăm filiera de analiză a cercetării noastre. Inițiat la începutul anilor două mii acest Centru își fixează atenția asupra activității imaginare. Acestea sunt vizate în accepția „generării spontane de fantasme inconștiente” și producerii creatoare deliberată de imagini sociale, mediatice, culturale și artistice [29], [30].

După cum am menționat de la începutul acestui capitol imaginea ca parte integră a modului reflexiv de abordare a lumii pătrunde profund în viața cotidiană a realității sociale. Odată cu dezvoltarea tehnologiilor vizuale observăm că imaginea este tot mai prezentă în viața noastră cotidiană. Imaginea situată alături este interpretată ca o modalitate eficientă de comunicare, dorință, acțiune și, respectiv, de cunoaștere, credință și valorificare. Putem afirma că imaginea este o parte indispensabilă a lumii, care ne ajută să cunoaștem și să valorificăm mediul în care ne aflăm. Totodată, suntem de părere că această ustensilă vizuală trebuie cercetată la rândul său, pentru a eficientiza procedeul de aplicare a imaginii rezultatelor obținute din cercetările în cadrul științelor sociale.

În concepția lui Corin Braga [29], unul dintre promotorii acestui centru de cercetare, privită într-un ansamblu imaginar, societatea tinde să se autoreprezinte, sau, mai bine zis, să-și descopere noi aspecte și din această cauză imaginea este folosită ca mijloc de manifestare a existenței umane.

Acest proces de autoreprezentare, despre care am menționat deja, are loc în cadrul unei comunități, care își rectifică propriile viziuni asupra lumii, dar totodată le prezintă și altor comunități venite din altă cultură, care tind să cerceteze și să cunoască specificul comunității respective.

Cu alte cuvinte, identitatea unei culturi este accesibilă pentru cercetare printr-un apel la totalitatea imaginilor ce determină un tablou anume al lumii de care aparține și în care se regăsesc indivizii ce fac parte din cultura dată. Totodată, însă, acest tablou al lumii nu este destinat exclusiv membrilor comunității ce l-a creat, dar și celorlalți străini ce vor să comunice cu ei și să facă cunoștință cu orânduirile lor culturale. Așadar, aceste reprezentări sunt utile atât pentru un uz intern, cât și pentru cel extern.

Marcus Banks [8] remarcă într-un mod relevant că societățile folosesc imaginile la două niveluri funcționale distincte: producerea de imagini și studierea ulterioară a lor. Aceste niveluri sunt urmărite în discipline precum etnologia, antropologia, filosofia socială și sociologia. Din acest punct de vedere s-a inițiat un discurs pertinent despre identitățile umane ce se corelează cu aceste imagini.

Ne aliniem opiniei lui Doru Pop [29], [30] care afirmă că deși fotografia a fost mult timp preluată ca un instrument valoros pentru mai multe forme de interpretare a cercetărilor sociale, totuși acest “caldarâm” imaginar nu a fost întotdeauna acceptat ca fiind unul de certă valoare științifică. În cheia cercetărilor întreprinse în acest sens am favorizat argumentarea utilității imaginilor pentru științele sociale în calitatea lor de material factologic într-un articol științific public la această tematică [113].

Terence Wright [188] evidențiază câteva straturi de analiză a imaginii manifestate printr-o distincție conceptuală. Acestea sunt clasate în felul următor: realismul, ce se referă la privirea “prin”, formalismul determină privirea “la” și, în sfârșit, expresivitatea marchează privirea “dincolo de”. Privirea *prin imagine* dezvăluie funcția ei de substrat prin care ne este dat obiectul reprezentat. Prin urmare, „o preocupare centrală a reprezentării vizuale se referă la scopul obișnuit al imaginii de a „re-prezenta” altceva decât ceea ce este în sine: o altă „realitate”. Imaginile vizuale sunt capabile să reflecte și să promoveze structuri sociale abstracte și preocupări de o anumită cultură” [188, p. 213]. Formalismul denotă calitatea obiectului figurat *în* și apărut *în imagine*. În sfârșit, expresivitatea își caută obiectul concret și sursa din care ar proveni. Astfel, imaginile sunt percepute ca obiecte analitice ce conțin în sine o valoare științifică.

Cercetările antropologice din Occident de la începutul secolului XX erau tutelate de rigiditatea unor metodologii axate pe singurul pol valabil al științelor moderne. Ca să fim mai clari, vom accede către cercetările ce au avut loc în studiul actelor religioase. Factorul religios determină un tablou, o imagine prin care realitatea este percepută într-un fel anume. După cum am menționat, această imagine nu se arată doar membrilor comunității ce au creat-o, dar și oaspeților, cercetătorilor occidentali. Problema cercetărilor irelevante cu privire la o cultură sau alta se extrage dintr-o greșală metodologică simplă și anume din incapacitatea de a percepe un alt tablou în afară tabloului propriu. În această imaginea este văzută ca o perspectivă de tratare a lumii. De aceea, unele cercetări, deși erau bine realizate după un anumit principiu, totuși nu puteau pătrunde sau cel puțin descrie adecvat specificul culturii cercetate. Descentrarea factorului decizional într-o cercetare științifică ce vizează imaginarul unei culturi se dovedește necesară. Cercetătorul, în cazul nostru antropologul, nu trebuie să vină cu totalitatea principiilor și credințelor care îl angajează să judece societățile studiate doar dintr-o singură perspectivă metodologică. Această abordare denotă aspectul totalitar al științelor moderne, care îi impune cercetătorului identificarea suportului necesar pentru a-și argumenta ipotezele sau judecățile de valoare.

În problema abordată, credem că e nevoie de o înțelegere a asociativității distincte a imaginilor în funcție de spațiul cultural în care au fost produse.

Atunci când spunem că interpretarea distinctă a unor sensuri extrase dintr-un ansamblu imaginar al unei culturi poate eficientiza studiul acesteia, avem în vedere factorul ce calibrează poziția cercetătorului într-un anumit mediu. Această poziție este determinată de corelarea asemănărilor și diferențelor cu privire la reprezentarea realității unei culturi, ceea ce ne permite să afirmăm același lucru și despre individul care face parte din cultura studiată de cercetător.

Cu alte cuvinte, imaginea mediază nu doar o informație cu privire la cum percepe o comunitate lumea, dar și permite dezvăluirea unei raportări la alți indivizi, indiferent dacă aceștia fac parte sau nu din comunitatea căreia îi corespunde imaginea dată. Prin urmare, imaginea este o platformă comună prin care oamenii se determină unii pe alții cunoscându-și părțile comune – asemănările cu privire la ei și la realitate, și părțile distincte – diferențele ce sunt specifice fiecărui individ în parte. Dinamica accepțiunilor acestor asemănări și diferențe poartă un caracter flotant, deoarece ceea ce dintr-un anumit punct de vedere pare a fi comun, din altul este cu totul străin. Deci, pentru cercetare e mai valoroasă o interacțiune culturală în care “se confruntă” mai multe reprezentări, decât o observare preconcepută și detașată.

Determinările științelor sociale în domeniul vizualului ne oferă unele direcții de analiză a imaginii. Reprezentările imaginilor din cadrul unei comunități detunează o înțelegere proprie pe care o are comunitatea despre sine și totodată aceste reprezentări au rolul medierii și interacțiunii cu alte comunități cu identitate aparte. Înțelegerea unei imagini înseamnă înțelegerea modului de abordare propriu unei comunități. Ar fi prezumțios să susținem posibilitatea unei înțelegeri pure cu privire la imaginile venite dintr-o altă cultură și o altă comunitate, deoarece observarea detașată a imaginilor nu se poate realiza decât printr-o atribuire eronată a unor sensuri neindicate. Prin urmare, analiza vizualului presupune o colaborare extrasă dintr-o interacțiune culturală. Avem convingerea că acest proces de interacțiune, ce are loc între două sau mai multe reprezentări, este consubstanțial felului în care are loc comunicarea. Astfel, comunicarea vizuală este o evidentă sursă din care se pot sustrage cunoștințe adecvate, care ar releva identitatea unei comunități.

Sensul imaginii, în calitate de reprezentare a lumii, nu poate fi adecvat într-o desfacere a întregului compus din conexiuni culturale, astfel încât indivizii aflați într-o cultura se vor defini ca “noi”, iar pe indivizii aflați în alte culturi, ca pe “ceilalți”. Afinitățile dintre indivizi sunt în primul rând de natură transculturală. Avem în vedere faptul că ultimele criterii de stabilire a identității, adică a asemănărilor și diferențelor dintre indivizi, nu sunt factorii religioși, etnici, naționali. În virtutea faptului că pot exista anumite distincții oficiale ce țin de țară, etnie sau religie, totuși, acele similarități situate dincolo de ele, prevalează. Un individ se poate raporta la altul în baza asemănărilor cu privire la modul de abordare a lumii, care nu e neapărat să fie unul cu caracter religios, etnic sau național. Similitudinile și diferențele se desfășoară în cadrul angajării într-o reprezentare comună despre lume, iar în acest caz criteriile de tip religios, etnic sau național sunt destul de irelevante.

Imaginea constituie o dovadă ce confirmă identitatea comunității ce a produs-o. Totodată, imaginea oferă un mediu prielnic pentru o comunitate eterogenă ce tinde să cunoască cultura ce a creat imaginea respectivă [30, p. 45].

Metoda analizei imaginilor în științele sociale începe cu identificarea surselor informațiilor vizuale. Construcțiile vizuale – imaginile – exprimă conceptele prin care este abordată identitatea. Mai bine zis, imaginea constituie un produs final al numeroaselor interacțiuni dintre indivizi și dintre relațiile lor cu mediu. Am putea spune că imaginea este un construct vizibil în care sunt concentrate anumite modele de abordare a lumii în care se regăsesc indivizii ce au creat-o și totodată în care se diferențiază alți indivizi cărora nu le este proprie această imagine.

În urma depistării surselor informațiilor vizuale, analiza imaginii determină formele ce produc cunoștințele despre o societate. Științele sociale deseori solicită unele scheme vizuale neformale și anume acele non-figurative, ce permit explicitarea unor relații sociale mai complexe cum ar fi, de exemplu, diagramele. Ultimele, însă, nu încetează să depindă de condiția conjuncturală a mediului în care au loc relațiile sociale, care ulterior sunt interpretate și apoi ambalate într-o schemă non-indexală în care sunt prezentate receptării.

Încă o direcție de cercetare și analiză a imaginilor este teoria imaginilor aplicată în teoria comportamentului organizațional. Acest aspect al cercetării scoate în evidență unele premise ale procesului decizional, ce se formează în urma intercalării unor convingeri de ordin psihologic cu anumite semnificații. Procesul decizional constă în felul în care un grup se raportează la o semnificație ce intră în legătură cu respectivul grup. Imaginea denotă produsul procesului decizional al unui grup ce se referă la un anumit aspect al realității. Prin urmare, luată ca formă, imaginea se poate defini ca un bun de schimb de obiecte cu o relevanță simbolică, iar conotația utilizată în societate îi prefigurează conținutul.

Pentru științele sociale imaginea deține astfel un statut indexial ce-i permite să dirijeze procesul decizional într-un mod intențional cu privire la un obiect sau un precept al realității. Deci, după cum se vede, imaginea, se pare că, prin definiție, își asumă rolul unei medieri între conștiința omului și lume. Produsul final al privirii nu doar a cercetătorului, ci oricărui alt individ membru al unei comunități, este obiectul vizual, care este compus dintr-o remaniere dintre obiectul reprezentat și reprezentare. Această remaniere se desfășoară într-un amalgam de influențe culturale, sociale, materiale, simbolice și din această cauză imaginile produse în ultimă instanță nu doar conectează individul la un oarecare aspect al lumii, dar și îl îndepărtează în virtutea dezvoltării tehnologice, ce animă o posibilă manipulare în cadrul societății.

Elaborând o metodologie de cercetare ce implică imaginea, Marcus Banks [8] recunoaște câteva strategii unde imaginea este implicată direct în procesul cercetării. Astfel, prima strategie atrage utilizarea directă a imaginilor în științele sociale; se are în vedere imaginea luată ca un temei solid pentru inițierea unei cercetări, cum ar fi, de exemplu, fotografia documentară din care este obținută singura sursă ce denotă obiectul supus cercetării. O altă strategie pentru o analiză de

profundime este desfacerea și extinderea cercetării utilizând ca suport imaginile, ultimele având un statut adiacent și complementar. O altă direcție de cercetare este utilizarea imaginilor în calitate de verificare a premiselor teoretice ce întrețin un studiu. Imaginile vin să confirme sau să infirme o ipoteză în așa fel încât să formeze cadrul aplicativ. În ultimă instanță, ponderea metodologică a imaginii constă într-un mediu contextualizat în care o premisă se verifică.

Condiția imparțialității științifice și tendința obținerii unei obiectivități convenționale pune problema producerii imaginilor. Nu atât producere, ci mai mult confundarea statutului cercetătorului cu cel al producătorului de imagini poate genera mai multe lacune în procesul de cercetare. Din acest punct de vedere, aspectul metodologic al imaginii în calitatea sa de ustensilă prevalează asupra aspectului în care imaginea este un obiect neutru de cercetare. Deși, în mod normal, imaginea încorporează ambele aspecte, cel de ustensilă și cel de obiect, totuși Banks [8] ne recomandă observarea pasivă ce clarifică eventualele confuzii ce pot apărea în procesul cercetării vizuale. Aceasta poate sprijini evitarea unor semnificații alterate de impulsul subiectiv al cercetătorului în urma producerii de imagini. Așadar, imaginile obținute fără vreo participare exterioară asigură o cercetare mai temeinică.

Necesitatea unei alte metode propuse de Banks [8, p. 18] este dirijată de obiectivul obținerii unor rezultate credibile. Aceasta constă într-o participare reciprocă a cercetătorului și obiectul cercetat la procesul de analiză și studiu. Așadar, metoda colaborării atrage practicile vizuale în calitate de simple attribute pentru ambianța în care utilizarea unor obiecte vizuale pre-existente corespunde unei activități de arhivă. Activitatea de selectare și identificare a imaginilor coincide cu documentarea clasică. Al doilea moment important pentru această metodă este comunicarea ce are loc între subiecți și cercetător prin intermediul imaginilor, care ar emula procesul rememorării.

Cu siguranță direcțiile de cercetare deschise de către Centrul de Cercetare a Imaginarului din Cluj conțin o valoare indubitabilă, fiind promițătoare pentru o analiză completă a imaginii.

Cu toate acestea, direcția preluată de noi în această lucrare se precipită într-o cercetare a problematicei cu privire la esența (*eidos*-ul) imaginii, la ceea ce face ca o imagine să fie imagine indiferent de suportul ei, fizic sau virtual, pe care e așezată, la fel ca și obiectele mitice, religioase, heraldice, naționale, politice, publice, private, marketologice, etc., la care se referă aceasta. Interesul nostru oscilează în cadrul evoluției conceptului de imagine în cadrul variatelor teorii și doctrine filosofice, ce au tratat imaginea dintr-un punct de vedere substanțial, stabilindu-i într-un fel sau altul esența.

Fără îndoială, sfera de cercetare a imaginii și a imaginarului, inițiată de către colegii noștri din Cluj, se raportează la problematica esenței imaginii și producerii acesteia. Or, metoda preluată de noi pe tot parcursul tezei noastre, va fi una fenomenologică [72], [73], [74], [75], [105], [106], [166], [202], [203], [204] [211], [213], [217], însoțită de altfel, și de cea specific semiologică [68], [69], [70], [129], [207], [208].

În acest paragraf am trecut în revistă concepțiile asociaționiste ale unor doctrine filosofice din epoca modernă, ce au influențat abordările imaginii din psihologia analitică și sintetică de la mijlocul și sfârșitul secolului XIX-lea. Aceste doctrine coincid cu principiile reprezentationalismului, fapt ce ne permite în continuare să formulăm, în baza metodei fenomenologice, o critică ale acestor metode neadecvate de abordare a imaginii.

1.2.INTERPRETĂRI PROBLEMATICE ALE IMAGINII LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

La sfârșitul secolului XIX în contrapondere a filosofiei asociaționiste apare concepția metafizică a lui Henri Bergson expusă în lucrările sale: *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței* [18] și *Materie și memorie* [19]. În această concepție, funcția creierului nu mai este cea de înmagazinare a imaginilor, iar percepția este un contact direct cu lucrul și toate acestea pe fundalul conștiinței ce își exercită funcția sa de bază care este sinteza. Cu toate acestea, Bergson se împotmolește în reprezentationalism, deoarece, la fel ca Hume, face din Univers o lume a imaginilor. Fiecare regiune a realității este în corelație cu conștiința. Toate lucrurile care intră într-un contact cu conștiința sunt imagini, nu lucrul perceput este imagine, cum afirma Hume, ci lucrul însuși este o imagine.

În multitudinea tipurilor de realitate obiectele sunt tratate ca imagini, care nu doar constituie obiectul cunoașterii actuale, ci și orice obiect posibil al unei reprezentări. Înainte de a fi o reprezentare conștientă imaginea există într-o formă virtuală. Imaginea este anterioară reprezentării, ce se caracterizează ca o imagine, sau în același sens cu o reprezentare, conștientă. O imagine este scoasă din condiția ei de lucru și este înscrisă într-un „tablou”. Astfel, este anulată problema carteziană a diferenței dintre lucru și imaginea lui cu scopul de a găsi raportul între aceste două moduri de existență. În același timp Bergson, în interpretarea lui Sartre, încearcă să ocolească reducționismul berkeleyan în care realitatea lucrului este suprapusă cu cea a imaginii conștiente. Nici menținerea unei posibilități de existență în sine a realității, cum ar fi în concepția lui Hume, unde doar imaginea este cunoscută, nu-l mulțumește pe Bergson. Pentru el lucrul este imaginea, iar materia corespunde tuturor imaginilor luate împreună.

Bergson deseori recurge la diferența de grad sau de intensitate în contrast cu diferența de esență sau de substanță pentru a deosebi memoria de percepție și reprezentarea de imagine. În concepția lui, „pentru imagini este o simplă diferență de intensitate, iar nu una de substanță, între *a fi* și *a fi perceput* în mod conștient” [19, p. 31]. Realitatea este conștiință, astfel încât ulterior să fie conștientă. Reieșind din asta, Bergson neagă existența unui corelat al conștiinței, în raport cu care ea ar deveni o conștiință a ceva. Caracterul dat al realității este conștiința, în caz contrar aceasta nu ar putea niciodată deveni conștientă. În legătură cu asta este conștientizat ceea ce este conștiința, care este o calitate a realității. Realitatea încă neconștientizată este definită drept inconștientă. Interpretarea inconștientului dezvăluie înrudirea lui cu conștiință și deosebirea lui

trănsantă față de non-conștient. Așadar, inconștientul este o conștiință care nu este conștientă de ea, cu alte cuvinte „natura poate fi considerată ca o conștiință neutralizată și prin urmare latentă” [19, p. 214].

Bergson dă dovadă de un idealism monist odată ce afirmă că există doar conștiință cum ar exista o lumină pură răspândită pretutindeni ce devine actuală reflectându-se pe un ecran. Această suprafață o prinde și o ecranizează, astfel încât ea devine actuală, conștientă și reprezentată. Subiectul nu este cel care luminează un lucru. Inversiunea pe care o face Bergson ne pune în față lucrul ce luminează subiectul, care la rândul său își dă seama despre existența acelui lucru. Corpul constituie componenta prin care are loc o anticipare în simțire a lucrului. Realitatea lui Bergson este o realitate-conștiință pe care noi o actualizăm dându-ne seama de ea. Trecerea din latent în conștient e posibilă datorită corpului care este un fel de actualizator. Lucrurile-imagini sunt reprezentate și astfel conștientizate. Ulterior lucru-imagine-conștiință devine o reprezentare conștientizată.

În mod preliminar, putem rezuma următoarele: realitatea este conștiință, de aceea ea poate fi conștientizată; fiind compusă din lucruri-imagini realitatea este *conștientizată* și prin urmare *reprezentată*, iar între reprezentare și imagine este doar o diferență de grad (intensitate) și nu una de esență (substanță); actualizarea unui lucru se datorează corpului ce simte ceea ce poate fi simțit, cu alte cuvinte, actualizează conștiința virtuală. Corpul este cel care selectează din tot ansamblul de imagini câteva imagini izolându-le și transformându-le în *reprezentări actuale*.

În comentariile lui Sartre asupra concepției lui Bergson se întrezărește neclaritatea justificării implicării unui „eu” în pasajul de la imaginile virtuale și impersonale la reprezentările prezente, suprapuse percepției, și conștientizate ale unui individ.

Cu toate acestea, teoria asupra memoriei pornește de la un subiect ce e dispus să-și însușească și să-și păstreze anumite imagini. Corpul face din imagine percepție, selectând o imagine care se raportează la acțiunea posibilă a unei imagini determinate, care este însuși corpul. Însă din cadrul acestui raport nu rezultă apariția unui subiect ce va recunoaște acest corp ca un corp al său, iar imaginile selectate, ca reprezentările sale. Pentru Bergson corpul este invariabil și imobil în tot ansamblul imaginilor din Univers. Corpul ca și toate celelalte lucruri din lume este și el o imagine, însă o imagine determinată și constantă. Statutul distinct al imaginii-corp „contrastează cu toate celelalte (imagini n. a.) prin faptul că o cunoaștem nu doar din afară, prin percepție, ci și dinlăuntru, prin afecte: este corpul nostru” [19, p. 13]. Universul este o totalitate de imagini în care se petrece totul.

Corpului îi revine capacitatea de a cataliza apariția noului prin anumite imagini furnizate de el. Individualizarea corpului și conturarea unui eu se explică prin aflarea corpului-imagine într-o lume materială „care acționează la fel ca toate celelalte imagini, primind și restituind mișcare; cu o singură diferență, poate: aceea că acest corp al nostru pare să aleagă, într-o anumită măsură, modul în care dă înapoi ceea ce primește” [19, p. 15].

Astfel este permisibil de a vorbi despre o gândire, înzestrată cu memorie, funcția căreia ar fi realizarea comparațiilor și sintezelor între imagini. Împărtășim alături de Sartre nedumerirea modului în care reprezentările sunt transformate în amintiri. Odată ce acțiunea asupra imaginii-lucru este întreruptă în gândire este păstrată aceeași imagine, doar că în lipsa lucrului. În acest caz, imaginea-amintire oare mai este aceeași cu imaginea-lucru sau totuși este altceva, fiind deosebită de ea. Bergson conferă imaginii-amintire plenitudinea întreaga a obiectului.

Această idee, deși are premise eronate este validă în concepția noastră fenomenologică și, anume, amintirea este o experimentare a unui obiect din trecut ce lipsește în prezent. Dar amintirea nu este o imagine a obiectului, ci obiectul însuși reținut în conștiință, apariția căruia poate fi preponderent vizuală, cu toate acestea vizualul este doar una din aparițiile prin care s-a reținut obiectul, pe lângă aceasta mai sunt și aspectele tactile, olfactive, auditive, etc. ce nu se încadrează în specificul concept al imaginii ca amintire.

Pentru Bergson însă imaginea-amintire este însăși obiectul încadrat într-un tip de existență. Din momentul ce lucru-imagine este perceput, el se transformă în imagine-amintire. Remarcăm că lui Bergson îi este străină terminologia metodologică formulată ulterior de Husserl cu privire la retenție, impresie și protenție. Bergson nu se detașează de concepția empiriștilor despre imagine, cum ar fi cea a lui Hume în care imaginea este o percepție slabă.

Definiția generală a conștiinței nu explică ce este o conștiință. În opinia noastră întrebarea despre capacitatea conștiinței, care este o activitate și o unitate laolaltă, de a fi o realitate distinctă și capabilă să conștientizeze este justificată. Dacă ar fi așa, atunci nu realitatea pasivă – conștiința neconștientizată, ci conștiința situată în fața lumii va furniza imagini. Paradoxal, însă raporturile de acțiune ale imaginii-corp cu tot setul de imagini sunt și ele niște imagini. O altă dificultate ține de felul în care se transformă imaginea în imagine-amintire. Dacă imaginea este un lucru izolat de către corp, care devine reprezentare, atunci cum rămâne cu reprezentarea izolată din moment ce acțiunea corpului se întrerupe. Lucrul-reprezentat redevine un lucru-virtual conștient în consecința încetării corpului de a percepe. Revenind la imagine-lucru lucru-virtual conștient se omogenizează cu toate celelalte imagini virtual conștiente. În lipsa activității corpului, cum această reprezentare rămâne în memorie? Pentru a fi păstrată în memorie reprezentarea ar trebuie să dețină un mod de existență distinct de cel al imaginii-lucru.

Așadar, pe de o parte există imaginea-reprezentare, care se caracterizează ca o imagine izolată ideal, dar care este legată de restul imaginilor. Prin analogie putem spune că focusarea și izolarea unei imagini se aseamănă în acest caz cu un *zoom* fotografic, care dintr-un tablou mai vast selectează și se focusează pe un element particular al acestuia. Acest element al tabloului este fixat de *zoom*, dar nu este înlăturat din suprafața acestuia.

Pe de altă parte, devenind o imagine-amintire aceasta (imaginea-reprezentare) nu mai este izolată la un nivel ideal, ci la unul real. Imaginea-amintire este o umbră ce dedublează percepția. Atât ca reprezentare în percepție, cât și ca amintire în memorie imaginea este o copie fidelă a lucrului.

Diferența de natură pe care o stabilește Bergson între percepție și amintire constă în raportarea la acțiunea posibilă a corpului, care este legată de restul imaginilor și detașarea față de aceste imagini. Percepția ține de primul caz în care ea depinde de acțiunile posibile ale corpului din care reiese fixarea unor imagini integrate într-un tablou general de imagini. Imaginea-amintire părăsește acest tablou izolându-se.

Realitatea, astfel, este îndreptată spre viitor prin percepție, care solicită corpului noi acțiuni și totodată este oprită și stocată în memorie. Sartre îi subscrie lui Bergson faptul că „a confundat neîncetat noema” fiind „nevoit să înzestreze această realitate sincretică pe care o numește imagine, fie cu o valoare de noemă, fie cu o valoare noetică, în funcție de nevoile construcției sale” [166, p. 54]. Amintirile nu rămân amorfe, fiind actualizate prin percepție, iar trecutul redevine în prezent. Majoritatea amintirilor sunt inconștiente. Acestea revin în conștiință prin două terorii apropiate. Prima provine din biologie și psihologie, a doua este bazată pe spiritualismul și metafizica lui Bergson.

Așadar, teoria bio-psihologică a lui Bergson pornește de la ideea că ceea ce este actual este prezentul, iar acesta este definit prin acțiunea corpului. A actualiza în prezent ceva din trecut, adică a pune în mișcare corpul, corespunde chemării unei amintiri. Această evocare nu este o ordinară scoatere din stoc a unei amintiri, ci este însoțită de o imagine psihologică, ce este inserată în corp, mai exact, în mecanismele pure ale amintirii. Astfel e posibilă reducerea unei singure imagini din mulțimea de amintiri legate de un lucru. Spiritul într-un fel se înserează în lucruri printr-un mecanism. Deci, o amintire este actualizată prin corp, în cadrul unei scheme motorii în care devine o imagine. Tot soiul de imagini vizuale sau auditive schițează și produc mișcarea unor scheme motorii. În acest caz, percepția se confundă cu imaginea în baza faptului că ambele sunt strâns legate de prezent, iar imaginea va înceta să fie o cunoaștere devenind la fel ca și percepția o acțiune. Nicio amintire nu ar mai fi fondată, deoarece va fi un produs nou, ce corespunde noilor atitudini ale corpului.

Analizând imaginea în paralel cu amintirea, trecutul este interpretat la fel de real ca și prezentul. Petrecută în timp conștiința este deschisă pentru trecutul în care imaginile-amintiri sunt într-o stare potentă pentru prezentul în care se conștientizează și se actualizează unele imagini venite din lume. Prezentul este un punct-limită în care imaginile se unifică, adică se converg și imediat după asta se diverg, fragmentându-se în trecut. Imaginile ce se converg în actul prezentului nu vin doar dintr-o singură direcție, cea a percepției și cea a lumii, dar și din direcția trecutului în care sunt conținute amintirile. Percepția și amintire sunt înrudite, cu toate acestea ceea ce trasează diferență între ele este gradul de intensitate.

Imaginile apărute în act pot fi în aceeași măsură sau concomitent atât produsul unor resuscitări mnemonice, dar și rezultatul senzațiilor trăite la moment. Conștiința unei imagini-obiect în prezent este însoțită de datele percepute și cele amintite. În această accepție amintirile sunt niște potențe care așteaptă să fie realizate în act. Pentru Bergson conceptele, nu și relațiile particulare, sunt construite ca rezultatul combinării și reuniunii imaginilor. Percepția este cea care procură sinteze. Am putea spune că obiectul

ne este dat în percepție în totalitatea apariției sale. Aceasta ne conferă un grad sporit de convergență și unitate. Concentrarea sintetică și disocierea ulterioară deschide întrebarea cu privire la modul de donație a lucrurilor, caracterizat prin unitate și pluralitate: „cum se explică, atunci, că aceste două sisteme coexistă și că aceleași imagini sunt relativ invariabile în univers și infinit schimbătoare în percepție?” [19, p. 20] – în conținutul acestei întrebări Bergson ar fi putut intui posibilitatea de a formula ideea adumbrii lucrurilor în percepție, ceea ce a fost ulterior lămurit de Husserl [106]. Percepția se transformă în reprezentare, mai ales urmărind schema ei motorie și dublura ei, care este amintirea.

În ce mod și cum are loc această trecere de la percepție la reprezentare sau de la amintire la reprezentare? În acest moment, ideea bergsoniană despre amintire se aseamănă cu anamnesisul lui Platon. Percepția ar avea deja o formă. Originea acestei forme este extras din amintire.

Avem în față un dublu tablou, în care amintirea este interpretată ca o percepție ce este mai puțin intensă și tot ea este văzută ca o condiție necesară a acestei percepții. Dintr-un alt aspect amintirile sunt alimentate sau chiar trezite pe baza percepției, iar ultima ar fi posibilă datorită amintirii. Ambele, amintirea și percepția, se află într-un raport de complementaritate, depinzând una de alta și condiționându-se reciproc. Explicitarea acestei contopiri realizate în cadrul oscilărilor de intensitate, ce determină proprietatea unei percepții sau amintiri, se determină în tendința de a menține fluctuația neîntreruptă timpului și al resimțirii sale. Pentru început atitudinea corpului, la care este raportată o imagine, este generală fiind receptivă la anumite determinări exterioare de suprafață. Imaginea corelată cu o atitudine corporală prinde o semnificație, în atare condiții fiind determinată doar prin amintire. Ideea conform căreia a percepe înseamnă a-ți aminti definește percepția ca reprezentare în prezent. Imaginea-amintire este un fragment din trecut ce a fost încadrat într-o schemă motorie, adică a fost „pre-perceput”. Această schemă motorie, care este însăși percepția, încadrează în sine imaginea-amintire. Situația în care imaginea-amintire premerge actul percepției conținându-se în schema ei motorie este neclară, astfel încât diferența între imaginea-amintire și percepție nu este sesizată.

Ideea generală nu provine din suprapunerea mai multor imagini individuale. Ideea generală este trăită înainte de a fi gândită în forma ei de posibilitate. Generalitatea este adusă din trăire, adică percepție în care este dată o situație totală ce corespunde unei reacții de ansamblu. Situația totală este o percepere așezată în prezent, actuală cu alte cuvinte, a unei imagini-lucru, în calitate ei de caz particular al unei idei generale. Generalul este furnizat de asemănarea dintre reacție și situație primită în act. Percepția nu procură sinteze, care ulterior se disociază în imagini. În acest context Bergson numește „materie totalitatea imaginilor și percepție a materiei exact aceste imagini raportate la acțiunea posibilă a unei anumite imagini determinate care este corpul nostru” [19, p. 17]. Disocierea este un început, iar amintirea, ce aspiră să trezească alte amintiri, clarifică revenirea naturală a spiritului la unitatea nedivizată a percepției.

Activitatea spiritului variază între percepția sintetică și amintire. Percepția sintetică se definește în prezent, iar în amintire imaginile se expun exterior unele altora. Percepția sintetică este concentrată, iar amintirile diluate.

Între aceste două poluri intervin câteva planuri intermediare. Viața spiritului rezidă în restrângerea sau dilatarea unui conținut sintetic dat în totalitatea lui. Planul trecutului și al visului apare din planul acțiunii. În acest context imaginea are o dublă percepție.

Ca să fim mai exacti, imaginea este percepția ce cade în trecut. Imaginea-lucru este circumscrisă în circuitul său devenind astfel o imagine-tablou. Într-o ordine sintetică percepția atrage și menține o mulțime de imagini în planul prezentului. Astfel în concepția lui Bergson „totul se petrece ca și cum, în această totalitate de imagini pe care o numim univers, nu ar mai putea apărea nimic nou cu adevărat, decât prin intermediul anumitor imagini, al căror tip ne este oferit de corpul nostru” [19, p. 14]. Corpul concentrat și atent le oferă acestora o unitate nedivizată, ce este dispersată odată cu relaxarea corpului sau tranzitării atenției la un alt set unitar de imagini. Imaginile ce își află sursa în inconștient în paralel sunt introduse într-o percepție complexă alături de imaginea-percepție și imaginea-amintire. Unitatea nedivizată a imaginii-percepție se atribuie și imaginii-amintire.

Începutul procesului poate fi răsturnat, astfel încât imaginea-amintire să asigure percepția, deși, probabil, percepția evocă imagini-amintiri și întâlnește imagini-lucruri în mod ubicuu. În careul prezentului sunt concentrate imagini venite din ambele direcții. Aceste imagini sunt unificate și converg în unul și același punct. Apoi intensitatea scade, iar imaginile sunt disociate la nivelul altor planuri. Discontinuitatea obiectelor inconștiente se completează cu multiplicitatea obiectelor lumii materiale. Circuitul gândirii trece prin diferitele „grade de presiune” [166, p. 63] migrând prin diferite planuri de încheiere a imaginilor de tot tipul. Imaginile lui Bergson sunt molecule psihice, care fuzionează ocupând un volum variabil în consecința reducerii spațiului ce le separă. Susținem poziția lui Sartre în care acesta se întreabă cu privire la cauza îmbinării acestor imagini.

Așadar, sensul imaginii rămâne cel de a fi un lucru, care fuzionând cu alte lucruri de același gen să producă un tablou mozaic în conștiință. Legăturile mecanice ce formează acest mozaic funcționează în virtutea unor legi de asociație. Aceste mozaicuri sunt mai dense sau mai puțin dense reieșind din planul conștiinței în care se află, percepție sau amintire. Spontaneitatea spiritului se exprimă prin deplasarea de la un plan la altul. Acestei deplasări îi corespunde o schemă dinamică. Proprietatea acesteia este de a distribui și de a dezvolta unitate și sinteză în imagini, contribuind astfel la reconstruirea ei. Această schemă dinamică stăpânește devierile rătăcitoare ale memoriei conținând sub forma unei implicații reciproce ceea ce imaginile dezvoltă în părți exterioare unele față de altele. Astfel, imaginile, fiind omogene, se succed în același plan al conștiinței. Punctul în care multiplicitatea imaginilor este condensată într-o reprezentare unică, simplă și nedivizată, diminuează descinderea prin această schemă dinamică în planul căreia sunt distribuite imaginile. Procesul înțelegerii, amintirii sau a invenției inițiază

o schemă, ce este îndreptată către mai multe imagini ce sunt culese în conținutul acesteia, suferind chiar unele modificări. Specificul organizării spirituale este unitatea ce se obține în cadrul acestei scheme. Unitatea identificată într-un mecanism al asociației nu este posibilă la un nivel în care elementele, imaginile în acest caz, sunt separate. Componenta efortului mental este la fel de necesară ca și mecanismele asociației, ambele lucrând în direcția instaurării unității în spirit. Totuși, nu este elucidată atracția și respingerea petrecută între schemă și imagine. Bergson o prescrie unei gândiri magice, dar nici asta nu clarifică selecția imaginilor și identificarea unei scheme potrivite pentru acestea. Mai multe imagini puse la un loc, adică inițiate într-o schemă, ne oferă un mozaic, formând astfel un tablou general. Modificarea în schemă a imaginilor de care s-a amintit se referă la preschimbarea particularului într-un general. Adunate într-o schemă imaginile pot forma o imagine nouă. În pofida acestui fapt, imaginația creatoare, la care se face aici aluzie, nu este explicată până la capăt.

Rezumând, imaginile separate sunt însumate într-o schemă dinamică din care acestea sunt clasate într-o ordine nouă de interdependență. Pornit să conteste asociaționismul, Bergson nu se desparte de el, rămânând alături de Taine și Ribot. Totuși, nu putem trece cu vederea meritul lui Bergson de a explora percepția și amintirea ancorate în activitățile fundamentale ale spiritului.

În lucrarea *Intuiția filosofică* Bergson concepe imaginea ca pe o mediere între intuiția concretă și transpunerea ei abstractă [166, p. 66]. Așadar, imaginea poate fi văzută și de aceea ea este aproape o materie, dar nu poate fi atinsă și din această cauză este aproape spirit. Deci, imaginea vizează trecerea de la simplitatea intuiției concrete la complexitatea abstractizării acesteia.

Prin urmare, conceptului i se atribuie proprietăți de ordin spațial, pentru a fi identificat, analizat, în sensul fragmentării și divizării în elemente lui mai simple și apoi readus într-o sinteză. Imaginea însă este mai precisă, implicând și având durată ea este mai aproape de intuiție. Dintr-o imagine se pot desprinde mai multe concepte. Ceea ce Bergson numește concept în sens fenomenologic ar fi *eidos*. Conceptul bergsonian nu are durată și de aceea nu poate fi integrat în timp. Cu toate acestea conceptul este spațial pentru că poate să constituie obiectul gândirii fiind supus analizei și sintezei. Conștiința se dezvoltă în concepte, care se disociază și se divizează în alte componente mai simple, dar totodată și se restrânge concentrându-se într-o imagine, atunci când este antrenat într-o intuiție.

Bergson a avut un rol important în dezvoltarea gândirii antebelice. Sartre atestă acest fapt, referindu-se la Albert Spier [166, p. 67], care în *L'Image mentale* încearcă să demonstreze că imaginile se nasc, cresc, se dezvoltă și mor. Ba mai mult, imaginea ori există ori nu în act.

La începutul secolului XX imaginea va fi implicată într-un proiect metafizic însoțit de anumite rezonanțe psihologice pronunțate, în care, asemănător mișcării aristotelice, se urmărește trecerea de la posibilitate la act. Aspectul iremediabil al imaginii constă în realizarea finalității sale. Alteori, gândirea își poate păstra eforturile precedând prin înțelegere întruparea imaginii într-o materie individuală. Dezvoltarea imaginii este îndreptată spre o determinare concretă, cu alte cuvinte, spre o existență de

lucruri individuale. Succesiunea și trecerea imaginii de la una la alta, în afară de faptul suprimării primei și creării celei de a doua, se mai explică de psihologii bergsonieni prin transformările continue ale unei singure imagini.

În tot cazul, adepții lui Bergson sunt de acord cu privire la proprietățile de mediere ale imaginii, aceasta situându-i-se între gândirea pură și sensibilitatea individuală. Imaginea participând atât la domeniul gândirii pure, cât și la particularizările, individuale și concrete obține pe bună dreptate o adevărată determinare mixtă, în care imaginea, fiind și una și alta, nu este nici una și nici alta. Împăcarea între gândire și sensibilitate este obținută de imagine cu prețul incertitudinii legate de natura sa. Din aceste considerente imaginea poate fi „când un principiu de unitate încărcat cu materie sensibilă, când o imagine originală, o pură determinare a spațiului geometric care pretinde să redea relații ideale prin raporturi spațiale” [166, p. 69]. Aspectul imaginii este *de facto* finalitatea ei realizată. Alteori, gândirea își poate păstra eforturile precedând la realizarea imaginii în act printr-un procedeu al înțelegerii.

O întreagă pleiadă de psihologi dinaintea Primului Război Mondial (Maube, Binet, Ach, Messer, Bühler, Marie) [166, p. 73] a contribuit, în opinia lui Sartre, la renașterea concepției carteziene despre raportul dintre imagine și gândire. Dizolvarea gândirii în materialul sensibil al imaginilor și al imaginii în unitatea conștiinței este precizată de scopul revindicării întregului în fața elementelor care îl compun. Se remarcă o determinare a imaginii ca un semn, ce are o semnificație și se află în relație cu altceva decât ea însăși, având scopul de a-l substitui. Conținutul său trimite către o realitate logică, iar conținutul sistemului de imagini-semne elucidează imaginea. Imaginea nu este totalmente fluidă, deoarece deține o formă, o precizie, o stabilitate și o omogenitate pentru a fi comparată cu alte semne.

Astfel, complexul imaginii este format dintr-un semnificant inteligibil și un semnificat sensibil. Ignace Meyerson introduce o deosebire între natura proprie a imaginii și modul în care o înțelege gândirea prin evidența faptului că imaginea înțeleasă ca ceva ce reprezintă nu este ceea ce pare. Un simbol material cum ar fi un steag, *în sine*, este altceva decât ceea ce reprezintă. Întâlnim în față prezența unei bucăți de pânză, ceea ce ne face să *vedem* o țară de pe glob.

În concepția noastră, bazată pe metoda fenomenologică de investigație, diviziunea în ceea ce este și în ceea ce reprezintă un simbol este explicat prin expunerea nivelurilor de experimentare a obiectului prezent în față noastră.

Așadar, în cazul steagului, la nivelul experimentării directe va fi vizat suportul fizic și apoi la nivelul experimentării indirecte semnificația a ceea ce reprezintă acesta pe seama suportului fizic. Conștiința ce aparține unui subiect operează cu judecăți, în competența cărora se implica posibilitatea de a distinge imaginea de percepție. Albert Spaier (1883-1934) [173] încearcă să traseze această frontieră, care va fi asimilată pentru diferențierea obiectului apărut în imagine și obiectului material al percepției. Caracteristicile extrinseci sunt celea care stabilesc diferențierea. Imaginea este descifrată,

penetrată, disociată și recompusă de gândire. Sartre întâlnește sceptic acest postulat, conform căruia între imagine și percepție se iscă o identitate generică. De altfel, „revenirea la dualismul cartezian a adus, dintr-o parte, la apariția variatelor tipuri de idealism psihologic, sau de intelectualism, în conformitate cu care imagine era tratată ca un obstacol pentru procesul ideatic sau de gândire, în altă sens imaginea și ideea era tratată ca o noțiune mai mult sau mai puțin concretă și unitară (Spayer, Meyerson)” [213, p. 47].

Prima problemă formulată se raportează la unele caracteristici ale imaginii „adevărate”. În intuiția brută imaginea și percepția au o existență aparte. Ambele fiind un dat psihologic și spontan este operată diferența dintre aceste două stări psihice. Sunt depistate două modalități de a prezenta această situație problematică: „imaginea” percepută în reflecție ca imagine și „percepția” ca percepție. Problema de aici este strict legată de aspectul psihologic, fără să fie luate în considerație obiectele percepției și ale imaginii.

Aceasta duce la următoarea constatare: contrar metafizicii, între imagine și natură există o diferență de esență. Aceste formațiuni psihice se dau imediat conștiinței ca ceea ce sunt. Unii autori, însă, susțin punctul de vedere metafizico-logic al adevărului. Diferența discriminatorie între imagine și percepție este suprapusă la raportul dintre adevăr și eroare. Raportate la obiect, adevărul și falsul ne poziționează în fața unei lumi de imagini.

Existența unui corespondent extern, care este perceput, este un criteriu al adevărului, toate celelalte posibilități de referire la obiect sunt numite „imagini mentale” [166, p. 92]. În ceea ce privește datele simțului, acestea sunt transformate și transpuse în relații externe. Sursa conținutului conștiinței este lumea. Deosebirea dintre conținuturi este înlocuită cu clasificarea acestor conținuturi pe baza criteriului raportului pe care îl întrețin cu ceva exterior.

O contribuție însemnată în cercetarea imaginii este întreprinsă și în psihologia cunoașterii. Meritul psihologiei proceselor cognitive se răsfrânge nu doar asupra conceptului de imagine, dar și asupra imaginației. În mod firesc, determinările și definițiile imaginii și imaginației aduse în psihologia cunoașterii se află într-o strânsă legătură cu teoriile și concepțiile elaborate în filosofie, dar și în alte domenii.

În continuare ne propunem să analizăm mai multe concepții din psihologia cunoașterii, ce iau ca obiect imaginea și imaginația. O bună parte a teoriilor din psihologie au fost trecute deja în revistă pe parcursul acestui capitol. Cu toate acestea pentru a avea o viziune mai amplă asupra imaginii vom prefigura o investigație sumară a literaturii de specialitate în care se evidențiază tematica disertației noastre.

Mielu Zlate [192] în tratatul său de psihologie a proceselor cognitive susține pe bună dreptate complexitatea determinării imaginației în șirul mecanismelor psihice cognitive. Din aceste considerente imaginația este deseori ocolită, menționată în treacăt sau chiar ignorată în

unele lucrări ale psihologilor. Aceasta se datorează caracterului său paradoxal în care imaginația este „necesară, dar și deranjantă, delicioasă, dar și periculoasă, devalorizată în profilul gândirii sau al altor facultăți psihice, dar și asociată dezvoltării puterii de sine a individului” [192, p. 480].

Precum am menționat și noi, imaginația cu greu se desprinde și se diferențiază de așa procese ca amintirea și percepția, confundându-se uneori cu acestea în interpretarea unor autori.

O altă dificultate accentuată de Mielu Zlate ar fi imposibilitatea imaginației în calitate de activitate a unui subiect să fie redusă la producția acestuia, care sunt imaginile mentale, materiale, imaginare, ce constituie un tot dotat cu semnificații proprii subiectului [192, p. 480].

Pentru noi această totalitate de imagini însoțite de predicățiile respective se prezintă ca cel puțin problematice, anume din cauza lipsei unui caracter statutar determinat al imaginației, care „împrumută” moduri de a se înfăptui de la amintire, percepție sau gândire.

Un alt obstacol în tratarea serioasă a imaginației ține de aspectul ei cognitiv, care se lasă compromis de lipsa unor teorii unitare. Pe lângă asta mai multe domenii își asumă propriile lor metode și finalități.

Pentru a clarifica toate aceste probleme este binevenită prezentarea succintă a revistei istorice în care se încadrează traseul cercetărilor din psihologie asupra imaginației și respectiv asupra imaginii. Așadar, psihologia imaginației este împărțită în trei etape:

1. Până la 1900 (anul în care a apărut psihologia experimentală), - această perioadă este cea a încercărilor, în care sunt formulate două întrebări de bază: prima se referă la statutul autonom al imaginației ca și funcție psihică, iar a doua ține de rolul imaginației în ansamblul vieții umane. Tot aici sunt remarcați H. Joli care optează pentru prestația neautonomă a imaginației și J. Dewey pentru care imaginația constituie un centru de greutate în ansamblul vieții umane, fiind o modalitate de adaptare la condițiile mediului și al activității umane [192, p. 482]. Tot în această perioadă părintele psihologiei americane W. James afirmă faptul că orice senzație reapare în conștiință sub forma unei imagini, care este o copie, iar imaginația este capacitatea de reproducere a unui original și că „este adevărat că ne opunem, de obicei, imaginile noastre interioare la obiecte, și avem în vedere exemplare la fel de mici ca straturi” [107, p. 59]. În felul în care noi o înțelegem, această așa zisă imagine este suprapusă cu modalitatea de amintire a ceva;

2. 1900-1950 este perioadă prolifică în cercetarea imaginației, astfel încât sunt formulate întrebări în legătură cu natura, caracteristicile, formele, funcțiile și relațiile în care se află cu alte capacități psihice. Th. Ribot (1839-1916) [161], concepția căruia a fost analizată de noi anterior, și L. Dugas (1857-1942) sunt autorii caracteristici pentru această perioadă, în concepția lui M. Zlate. Th. Ribot a surprins o formă aparte de imaginație identificată cu invenția, dar diferită și separată de cunoaștere. Imaginația preia determinările subiectivului, personalului, antropocentrismului, venind din interiorul individualului și fiind reglată de subiect. Astfel,

imaginația se opune obiectivității și impersonalului cunoașterii, care pornește din exterior și care tot din exterior este reglată. Percepțiile sunt sintetice, or odată ce aceste date sunt eliberate de sinteza percepției, prin disociere se deschide capacitatea de a construi combinații noi. Însă, cu toate acestea, după cum susține M. Zlate, teza de față nu mai este abandonată de psihologia contemporană [192, p. 482]. Pentru L. Dugas imaginația există câte puțin în toate. În activitatea imaginației se află raportul dintre idei pure, abstracții și realități concrete: materiale, spirituale, psihologice, fizice. Din aceste apropieri distincția dintre raționament și imaginație, concept și imagine dispare. Forța imaginației poate readuce obiecte absente, ceea ce în principiu se atribuie amintirii, și tot ea poate produce obiecte ce nu au fost niciodată. Imaginația conține în sine toate formele psihicului, prezentându-se ca o formă a voinței.

Cu siguranță caracterul însemnat al investigației memoriei și imaginației întreprins de H. Ebbinghaus (1850-1909) nu poate fi scos din circuitul cercetărilor din această perioadă. Studiile lui H. Ebbinghaus asupra memoriei reprezintă o contribuție asupra psihologiei experimentale. În concepția acestui autor imaginația este una și aceeași cu fantezia, prin care se realizează o interpretare și o modificare a amintirilor, astfel încât ceea ce este preschimbat este o „amintire opusă”. Memoria conține reprezentări cu care este confundată imaginația, iar „re-apariția non-voluntară în lumina conștiinței a unor imagini mintale din memorie are loc, cum a fost deja menționat, nu la întâmplare și în mod accidental, dar în anumite forme regulate în conformitate cu așa-numitele legi de asociere.” [67, p. 90].

Psihologul introspecționist, care o vreme a studiat la W. Wundt (1832-1920), E. B. Titchener (1867-1927) realizează o clasificare a diferitor tipuri de imagini din conținutul psihicului. Urmărind firul logic al concepției lui E. B. Titchener, pe care o includem alături de majoritatea concepțiilor psihologilor din aceste etape în conținutul doctrinar al reprezentationalismului, remarcăm două tipuri de așa zise imagini, ce corespund cu activitatea și pasivitatea psihicului. Trăsătura distinctivă a imaginației pasive ar fi reproductivitatea, ceea ce ar justifica prezența în memorie a unor imagini-amintiri cu specific personal ce presupun o asociere de timp și spațiu, reprezentând evenimentele trecute ale subiectului. Așadar, „conștiința în care ideea imaginației poate fi setată în așa mod ca mai apoi să afișeze oricare patern al atenției primare sau secundare, în consecință ne face să vorbim despre pasivitate sau reproducere alături de activ, imaginație creatoare și constructivă” [176, p. 422]. Activitatea psihicului se exprimă prin imaginație, din care apar imagini supuse unor combinări caleidoscopice. Imaginile-imaginației întrețin un sentiment nefamiliar, din cauza noului aplicat lor, acestea rămân izolate în conștiință. În acest context ideea este produsă de imaginație. De aici rezultă faptul că prin imagini sunt definite obiectele ca amintite, amintirile pe scurt, sau ideile produse de conștiință. Tot la această etapă M. Zlate menționează mai mulți autori ce s-au remarcat prin studierea imaginației: J. Segond, A.

Adler, I. Meyerson, L. S. Vîgotski, J.-P. Sartre, J.-J. Biervliet, N. Lacroze, Șt. Zisulescu, G. Bachelard [192, p. 484].

În a 3-a etapă istorică de cercetare a imaginației, începută din 1950, M. Zlate desprinde o evoluție ascendentă în paralel cu o scădere a interesului de cercetare cu referire la aceasta. Acest declin se explică prin lansarea în anii 50 ai secolului XX a conceptului de creativitate, ce a înlăturat funcțional imaginația și apariția în anii 60 ai aceluiași secol a psihologiei cognitive [192, p. 485]. Totuși mai mulți autori se lasă observați prin cercetările sale realizate asupra imaginației. Printre aceștia îi putem menționa pe A. F. Osborne, care include brainstormingul ca o tehnică de stimulare a imaginației; P. McKellar, care analizează raportul dintre imaginație și gândire; J. P. Guilford, care tratează imaginația ca o structură a personalității; W. J.-J. Gordon, care abordează o nouă tehnică de stimulare a imaginației; C. G. Jung, care pe baza procesului amplificării investighează visele aplicând metoda imaginației active; la fel o serie de autori români printre care P. Popescu-Neveanu, A. Tucicov-Bogdan, care includ imaginația în manualele de psihologie [192, p. 484].

La capitolul accepțiunilor termenului de imaginație un prim înțeles i se acordă în formarea și producerea de imagini, de altfel o teză problematică pentru noi. Într-un așa sens imaginația este capacitatea de a produce imagini, care se definesc ca simple reproduceri ale senzației, din momentul în care obiectul ce le-a provocat este absent, sau libere creații ale unei fantezii.

În concepția noastră edificată pe ansamblul instrumentelor fenomenologice, termenul de imagine mintală este problematic, anume din cauza lipsei unei determinări clare cu privire la imaginație, care nu poate fi confundată nici cu amintirea, nici cu percepția și nici cu gândirea. Pe cale directă sau indirectă critica termenului respectiv este realizată de noi în tot conținutul tezei de față. În pofida acestui fapt, pentru prezentarea sumară a studiilor realizate în psihologia cunoașterii, ce vizează imaginația și în vederea unei descrieri, ce reflectă analiza situației într-un domeniu general al tezei, vom admite într-un mod provizoriu termenul de imagine mintală, care totuși e supus unei analize critice în cercetarea de față.

J.-J. Wunenburger desemnează imaginația ca o activitate mintală de producție de imagini, reprezentări sensibile, care se disting de percepțiile exterioare, la fel și de conceptualizarea ideilor abstracte și acuzate ca „forme fără o adevărată înscriere fizică” [190, p. 211]. Îndepărtată de modalitatea de a fi o copie, imaginația se intelectualizează. G. Dwelshauvers (1866-1937) în tratatul său de psihologie conferă imaginației un șir de sensuri, printre care cel al acțiunii cu reprezentări sensibile, sau cel al sintezei elementelor sensibile în imagini care se supun unor legi, sau cel al imaginii mintale autonome predispusă să se combine în mai multe feluri, sau combinații apărute din intențiile unui artist sau a unui savant [192, p. 489]. Imaginile mintale însoțite de imaginile de combinare sau de construcție sunt schițate în procesul psihic al imaginației definit de P. Popescu-Neveanu [158] în dicționarul său de psihologie. Conform psihologului român, toate aceste imagini

sunt produse pentru a forma reconstruiri imagistice, tablouri mintale sau planuri sau proiecte iconice [158, p. 324-337]. M. Zlate circumscript formulează și el o definiție în dezvoltarea aceleiași direcții de abordare, în care „imaginația este procesul de combinare și de recombinație a datelor din experiența anterioară în vederea dobândirii unor imagini noi, fără un corespondent în realitate sau experiența noastră personală; imaginația este crearea noului în formă ideală” [192, p. 490].

Imaginația are un sens aparte alături de imaginar. Astfel, se justifică atenția deosebită a psihologilor dedicată acestui raport, în care sunt punctate și rearanjate unele aspecte ale activității mentale de imaginare. Imaginarul este produsul imaginației, ce apare în urma capacității de a delimita realul de ireal. Imaginarul, referindu-se la Sartre [166, p.158], este o iluzie, o ficțiune, o lume aparte și „nu un echivalent al lumii obiective” [192, p. 492]. Imaginarul este o parte a lumii psihice a unui subiect, care „mijlocește” relațiile acestuia cu lumea, prin urmare imaginarul capătă anumite valențe reglatoare [192, p. 492].

În conformitate cu metoda preluată de noi în această lucrare termenul „mijlocire” poate prelua mai multe înțelesuri. În primul rând, „mijlocirea” cu sensul de a intermedia experimentarea obiectului de către conștiință în modul nostru de abordare este tratată ca o întâlnire indirectă a obiectului catalizată datorită imaginii acelui obiect. Pentru noi „mijlocirea” s-ar atribui tipului de experimentare a unui obiect realizată într-o întâlnire indirectă a lui pe baza imaginii acestuia. Nu doar imaginea favorizează apariția unui obiect absent în fața conștiinței, dar și alte modalități de raportare indirectă precum ar fi cuvintele sau indiciile [72]. În acest sens „mijlocirea” ar fi o modalitate prin care se întâmplă o întâlnire indirectă a obiectului, adică în lipsa efectivă al acestuia, pe bază de imagine, text sau indice (această clasificare va fi analizată de noi în amănunt în cadrul capitolului trei). Imaginile ce prilejuiesc întâlnirea indirectă a obiectului, pe care îl arată, pot apărea ca suporturi fizice sau virtuale. Ar fi ridicol să identificăm și să căutăm o asemănare totală a suportului propriu-zis al imaginii cu obiectul pe care îl desemnează. Deseori acest suport nu este observat, deoarece nu el este obiectul vizat, ci ceea ce apare pe seama lui și este întâlnit indirect.

Totodată imaginarul este constituit în calitate de păstrător al diferitor tipuri de apariții a unui obiect, fundamentate de percepție și amintire. Suntem atenți cu privire la conținutul imaginarului, care nu este format doar din imagini posibile, fictive și fantastice a unui obiect, ci dintr-un spectru vast de apariții printre care cea vizuală este mai prevalentă decât altele, ceea ce nu înseamnă că o apariție se reduce doar la aspectul ei vizual, în afara ei mai sunt și alte moduri de apariție în care obiectul ne este dat într-un fel anume. Limitarea doar la „imagine” ca la apariția vizuală a unui obiect nu este fondată. De obicei vizarea din cadrul imaginarului presupune o deschidere a unui obiect în mai multe registre de apariție, ce admite schematizarea spațio-temporală a obiectului cu tot șirul său de prezențe pentru conștiință, ce ține nu doar de vizual, dar și de alte moduri de apariție (auditiv, olfactiv, tactil, gustativ, etc.), care nu sunt imagini, de exemplu auditive ale obiectului, ci modalități de a percepe și sesiza obiectul. Deci, obiectul în imaginar este dat printr-un ansamblu variat de apariții.

În opinia noastră, este eronată poziția în care imaginarul ar „mijloci” cu sensul de a înlocui printr-un produs imaginar întâlnirea directă a obiectului. Această modalitate de raportare se determină ca fiind una reprezentationalistă. Sigur putem avea conștiința unor obiecte neîntâlnite niciodată direct fiind vizate indirect sau prin închipuire. Avem anumite închipuiri atribuite unor fapte istorice din trecut, acestea fiind date și aflate prin surse indirecte. Ceea ce rămâne intangibil este modalitate de a se raporta a conștiinței, chiar dacă obiectele vizate nu sunt contemporane cu percepția acesteia. Cât de „adevărate” ar fi lucrurile vizate în așa mod este o chestiune ce ține de ansamblul poziționărilor (voință, valorizare, credință) fluxului intentiv al conștiinței [72].

Direcția în care subiectul introduce în propria sa lume psihică imaginarul se dezvoltă în paralel concepției noastre. În acest sens, lumea imaginară este creată de subiect, iar imaginarul își atribuie mijlocirea relațiilor individului cu lumea. Imaginarul își asumă o funcție dublă: prima, izolează individul, astfel încât acesta este detașat de realitate și a doua, dezvăluie posibilitatea de expresie și realizare a subiectului. Aspirațiile private conținute în imaginar sunt coordonate și confruntate cu mediul de trai al individului, în măsura în care „imaginarul nu e nimic altceva decât acest traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului și în care reciproc reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale subiectului la mediul obiectiv” [192, p. 493]. În rezultat imaginarul conține în sine nu doar modalități indirecte (simbolism) de vizare a realității, dar și ansamblul de poziționări – credințe, dorințe și valorizări – în legătură cu aceasta. În ceea ce ține de funcțiile imaginației, L. Dugas dezvăluie puterea de obiectivare și forța combinatorie. Aceste două se completează una pe alta. Pe de o parte, imaginația este puterea de a forma imagini sau reprezentări.

Potrivit tezelor noastre înaintate spre susținere poziția preluată de noi se referă la critica față de sensul „imaginii” utilizată în contextul celor spuse. Vom consemna încă odată că pentru noi formarea imaginilor în mod necesar presupune vizarea unui obiect. În virtutea acestui fapt ținem să notăm legătura indispensabilă a imaginii cu obiectul său pe care îl arată.

Pe de altă parte, L. Dugas conferă imaginației puterea de „a atribui viață reprezentărilor, de a le transforma în credințe, acte și a le obiectiviza” [192, p. 500].

Această idee este de-a dreptul confuză, din moment ce putem depista cu ajutorul analizei reflexive o eroare de suprapunere a poziționalităților conștiinței. Imaginea ne prezintă un obiect față de care avem tot felul de poziționări de credință, valorizare sau dorință. Însă această nu semnifică faptul că imaginea se poate cumva transforma într-o credință sau dorință. De exemplu, dorința, fiind îndreptată spre viitor, contribuie la inițierea unui act, îndreptându-se către obiectul imaginii și nu către imaginea însăși. Imaginea nici înaintea și nici după constituirea dorinței nu se transformă în ea. E firesc ca o imagine așezată pe suprafața bidimensională a unui suport fizic, precum ar fi o fotografie sau un tablou, în calitate de obiect al întâlnirii directe să servească drept un obiect al dorinței cuiva de a intra în posesia

acestuia. În cazul acesta dorința este îndreptată spre obiectul dat nemijlocit într-o întâlnire directă a lui. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul în care obiectul dorinței ar fi obiectul livrat de această imagine. Întâlnirea acestuia are loc prin intermediul imaginii, adică într-o întâlnire indirectă. Acceptarea obiectivării descrise de L. Dugas poate fi condiționat acceptată de noi în maniera în care această obiectivare se explică ca o clarificare cu privire la un obiect față de care sunt inițiate variate poziționări.

Combinatorica imaginilor are loc sub două forme, printre care prima este reproductivă. Forma aceasta reface și restaurează trecutul, nu aduce nimic nou și creativ. Cea de a doua reorganizează reprezentările, fiind productivă și creatoare.

În opinia noastră, prima formă de combinare, care aparține așa numitor imagini, reproduce trecutul, este, de fapt, amintirea ca formă de experimentare directă a unui obiect întâlnit în trecut. Astfel încât, nu imaginile sunt combinate, ci obiectele ca amintite. Imaginația se caracterizează prin concret și semnificativ, fiind un tablou ce ilustrează și realizează, dar și semn care indică. Funcția de ilustrare a imaginației dezvăluie (ilustrează) conținutul conștiinței, care se poate configura concret și intuitiv; imaginația ilustrează și rezumă, fiind o figurare simbolică. Funcția de indicare determină imaginația ca o etichetă, aluzie, marcă și un indiciu. Funcția de realizare obiectivează și este o materializare a abstractului; în așa fel imaginația concretizează gândirea. Gândirea operează cu idei și concepte generale și sintetice, ce se materializează prin imagini. Conceptul demontează concretul, procesul invers este posibil prin imaginație. Această funcție se apropie de variația eidetică realizată în închipuire, formulată în fenomenologie. La fel funcția de realizare își asumă exemplificarea și verificarea unei idei abstracte. Prin funcția de semnificare imaginația explică, rezumă, precizează servind gândirii, care generalizează.

Vom evidenția următoarele funcții ale imaginației în psihologia contemporană: funcția de expresie a realului, simțit sau gândit; funcția de deformare a realului în vederea simulării acestuia și explorării posibilului; funcția de revelare a unui real ascuns [192, p. 501]. Acestea sunt completate cu funcții de ordin transformativ, de creare a noului pe plan mintal; proiectiv, de vizare a viitorului; compensatoriu, de satisfacere pe plan fantastic al dorințelor și aspirațiilor; substitutiv, de înlocuire a scopurilor ilicite cu scopuri posibile în plan imaginar; autoreglator, de dirijare și adaptare a comportamentului uman [192, p. 519].

O altă problemă formulată în cadrul psihologiei mecanismelor cognitive este raportul dintre imagine și percepție. Deseori această problemă se soluționează prin reducerea imaginii la percepție cum o face W. Wundt [192, p. 503] pentru care imaginația era formată din capacitatea de a reproduce reprezentările într-o ordine modificată. La fel un atu al imaginației ar fi această reuniune a reprezentărilor.

Rezultând din metoda fenomenologică, se exprimă o îndoială în legătură cu faptul că reprezentarea ar fi element component al percepției. Percepția este definită de noi ca o întâlnire directă a obiectului și nu a reprezentării sale, chiar dacă acest obiect nu este fizic, adică nu este dat într-un sens

empiric, acesta este vizat și în cazul în care se dă într-un mod ideal, sau în amintire ca amintit, sau în așteptare ca așteptat, sau în imaginație (închipuire) ca închipuit. Conștiința percepe obiectul indiferent de faptul dacă este prins într-o reprezentare a lui sau nu. Cert este, în concepția noastră, faptul că în percepție noi întâlnim obiectul și nu exclusiv reprezentarea lui în condiția în care acesta nu ne va fi dat niciodată și nicicum. Obiectele sunt transcendente în tot ansamblul lor de adumbriri în care se arată conștiinței.

Suntem în acord cu teza lui W. Wundt și Th. Ribot în care imaginația combină diverse elemente ale obiectelor întâlnite anterior, adică percepute și apoi amintite. Indubitabil sursa din care se hrănește imaginația este percepția și amintirea obiectului. Totuși, acești doi psihologi opinează dubii în ideea caracterului creator al imaginației, adică a producerii unor elemente noi. „Fantezia omului este limitată de cantitatea de imagini obținute pe cale asociativă” [192, p. 503] scrie M. Zlate, referindu-se la această concepție. Problema creării noului în imaginație este una de ordin secund în conținutul lucrării noastre. Ceea ce ne atrage atenția este utilizarea inadecvată a conceptului de imagine. Imaginația (închipuirea) este o trăire a conștiinței în care se dau obiecte și imaginile acestora. Conceptul de imagine se regăsește într-un context operațional în care este etalată capacitatea acesteia de a livra obiectul în lipsa acestuia. În cazul închipuirii unei imagini este închipuită imaginea-unui-obiect, iar cel care primează este obiectul. Citându-l pe L. Vîgotskii, care, la rândul său, dă exemplul lui W. Wundt, M. Zlate notează că impresia, ideea sau contemplarea unei căsătorii poate provoca o reprezentare opusă și anume imaginea despărțirii [192, p. 503]. Imposibilă, însă, este asocierea „căsătoriei” cu „imaginea durerii de dinți”.

Capacitățile asociative rămân intangibile, nu putem, însă, trece cu vederea atribuirea durerii conceptului de „imagine”. „Durea de dinți” și „despărțirea” sunt date conștiinței ca închipuite sau percepute, amintite și apoi închipuite. Nu „imaginea” lor, ci ele în persoană sunt date ca închipuite.

Constant imaginația este susținută de teza irealului. Condiția necesară a unei conștiințe care imaginează este această posibilitate de a stabili o teza de irealitate, ceea ce ne confirmă și Sartre în analiza pe care o face imaginației. Conștiința neîntreruptă este intențională, fiind o conștiință a ceva. Conștiința poate viza obiecte neantizate alături de obiectele reale ale percepției. Imaginarul se raportează la lumea în calitate de neant, realizând posibilitatea conectării realului la ireal. Spre deosebire de percepție imaginația, este posibilitatea de creație și producere liberă, rezultată din teza irealității. Imaginația și activitatea ei creatoare se mențin în zona realului.

În acest context realitatea este una fenomenală, fiind dată unei conștiințe într-un flux continuu al intuiției. În rezultat, orice percepție se poate inversa, preluând teza de irealitate, într-un produs al imaginației. O claritate în felul în care este construită conștiința ne-o aduc termenii de noeză și noemă. O realitate psihică concretă, precum ar fi amintirea sau imaginația, se definește prin noeză. Sensul conținut în noeză, adică într-o amintire sau imaginație, prezentându-se ca obiect amintit sau obiect imaginat, se definește ca noemă. Obiectul unei amintiri este transcendent.

Concepția sartriană despre imaginație se include în teoriile care separă imaginația de percepție. Conștiința obiectului concordă cu posibilul în imaginație. Prin urmare, iese în evidență diferența dintre percepție și imaginație, care se rezumă la capacitatea de a produce liber obiecte noi în imaginație pe seama materialului pus la dispoziție de percepție și amintire. Imaginația, astfel, își ia asupra sa forma unei activități libere a conștiinței, în care sunt vizate obiecte producerea cărora de-a dreptul depinde de intenția și dorința subiectului creator. Obiectul perceput este supus la o infinitate de determinări și raporturi posibile, pe când obiectul imaginat depinde direct de conștiința ce-l determină în diverse moduri. Sartre atribuie imaginației intenționalitate, prin care sunt vizate obiectele imaginației, transcendente și ele la rândul lor, ne fiind localizate nici în conștiință sub forma unor imagini, nici în realitatea experienței strict empirice.

Sensul dat imaginii constă în raportul conștiinței cu obiectul imaginar. Decurge o conștiință imaginativă reprezentativă, spontană și creatoare. Reprezentativă conștiința imaginativă este în sensul stabilirii unor elemente sensibile din care este constituit obiectul închipuit și care este căutat pe terenul percepției. Elementele sensibile ale unui obiect imaginar sunt primite anterior în percepție, în care obiectele propriu zise sunt accesibile intuiției originare donatoare. Imaginația produce aceste elemente în urma unei activități conștiente. Obiectele imaginației depind într-un mod direct de conștiință. Ca să devină mai clar, Sartre, de exemplu, se referă la Imm. Kant care „a reliefat foarte bine în *Critica rațiunii pure* diferența radicală care separă intuiția sensibilă, în mod necesar pasivă, de o intuiție activă care și-ar produce obiectul” [166, p. 72]. Apoi, Sartre, dezvoltă ideea unei sinteze pasive și active a conștiinței într-un acord cu E. Husserl pentru care „principiul legăturii conținuturilor sensibile este geneza pasivă prin asociere, a cărei formă esențială este *curgerea temporală*. Conștiința psihologică nu ar putea dirija această succesiune; însă întrucât orice conștiință este un act, ea o *constată*” [166, p. 122]. E. Husserl, așadar, „distinge sintezele pasive, care au loc prin asociere și a căror formă este scurgerea temporală (*și n.a.*) sintezele active (judecată, ficțiune etc.).

Astfel, orice ficțiune ar fi o sinteză activă, un produs al spontaneității noastre libere; orice percepție, dimpotrivă, este o sinteză pur pasivă. Diferența dintre imagine-ficțiune și percepție ar proveni așadar din structura profundă a sintezelor intentionale” [166, p. 154-155].

Teza despre imaginile conținute în conștiință se clarifică în analiza sartriană a concepției lui Husserl, pentru care acestea sunt niște imagini vagi, generale, „deșertate” de orice individual, care nu se leagă într-un mod necesar de un caz empiric concret determinat. La aceasta se referă și psihologul cognitivist M. Zlate în interpretările sale asupra concepției lui Sartre: „un iepure vag perceput este în sine un iepure determinat, pe când un iepure obiect al unei imagini vagi este un iepure indeterminat” [192, p. 504]. În pofida caracterului general al acestor imagini cel ce este și rămâne vizat de conștiință este obiectul intențional și nu imaginea, care condiționează intuiția obiectului respectiv.

Conținutul sensibil al imaginii o face să aibă existența lucrului și respectiv să urmeze legile lucrurilor. Spiritului îi este dificil să o diferențieze de alte lucruri. Cum se raportează această imagine la gândire este greu de lămurit. Școala de la Würzburg (între anii 1905-1908 se dezvoltă școala de la Würzburg reprezentată de N. Ach și O.Külpe, care inițiază introspecția experimentală (provocată) ca o cale intermediară între psihologia obiectivă și cea subiectivă) [166] susține ideea imaginii, care împiedică procesul gândirii. Imaginea în calitatea ei de reviviscență senzorială impune acceptarea asociaționismului, psihologiei atomiste și juxtapunerea conținuturilor gândirii. Există trei moduri de a fi ale limbajului interior: prin cuvinte, prin imaginile cuvintelor și prin idei pure. Imaginile sunt realități metafizice, care nu corespund experienței. Émile-Auguste Chartier (1868-1951), cunoscut mai bine sub pseudonimul Alain, exprimă o atitudine de negare radicală. O imagine nu ar putea exista, deoarece imaginea este întotdeauna o falsă percepție, iar „imaginația este întotdeauna dușmanul nostru, deoarece nu găsim nimic pentru a lua din ea” [32, p. 40]. Există trei cauze pentru faptul imaginii: lumea exterioară, starea corpului și mișcarea. Dacă imaginea este o falsă percepție, atunci întrebarea cu privire la ce ar fi și cum s-ar defini o percepție adevărată ar fi cel puțin binevenită. Așadar, a percepe înseamnă a judeca, a avea un raționament adevărat. Un raționament grăbit se poate transforma într-un raționament fals, care provine dintr-o percepție ce nu a fost dusă până la capăt, fiind, cu alte cuvinte, superficială. Imaginația este alimentată din această dezordine corporală și expediază erori în minte. Alain admite echivalarea carteziană a imaginii cu percepția, deși descoperă multe dificultăți în acest sens, ce se reduc la absurd. Percepția are sub mână obiecte, imaginația, însă, operează cu produse. În virtutea acestei diferențe se înrudește raportul dintre adevăr și eroare cu cel dintre percepție și imagine. Orice percepție falsă este o imagine. Există mai multe tipuri de judecăți false. Printre acestea una este direcționată în exterior, iar alta spre interior. Astfel imaginea devine o percepție denaturată. Acceptând condițiile în care imaginea este o percepție alterată, iar odată ce nu mai există conținuturi reviviscente, vor fi anulate asociațiile de idei și selectările operate de gândire. Această din urmă activitate este o judecată spontană, adevărată sau falsă. Alain definește imaginea ca o credință într-un obiect fals și în continuare susține că imaginea este o realitate psihică, care nu se reduce și nu se constituie pe baza unui conținut sensibil.

Un raport semnificativ pentru definirea imaginii este raportul acesteia cu gândirea. Imaginea are un conținut sensibil. Acest conținut reprezintă materia formată din impresii, care este un dat irațional și care solicită un *feedback* din partea spiritului. Percepția operează această materie. A lua cunoștință se echivalează cu a constata, iar aceasta are loc prin imagine și percepție. Obiectul se opune și se împune gândirii. După el se reglează cursul ideilor în gândire. Obiectul este așteptat pentru a fi observat. Poate oare imaginea înlocui obiectul în gândire? Asimilată de percepție, imaginea ține de gândire. Corpul formează imagini și construiește scheme cu privire la un obiect exterior, însă cum apar ideile despre el? După Späier, este necesar de recurs la judecată și la raționament pentru a detașa imaginea de percepție.

În opinia acestui filosof în mare parte nu există imagini și idei, dar există concepte cu un diferit grad al concretului. Așadar, gândirea elaborează imagini pe baza percepției. Orice imagine este o semnificație, pentru că fiecare percepție este o judecată [173]. Gândirea nu este identică cu conținuturile sensibile. Acestea trec printr-un procedeu de raționalizare făcut cu efortul gândirii. La fel, funcțiile percepției și imaginii sunt diferite. Or, această oponentă interpătrunde în raportul conștiinței cu conținutul sensibil și percepția, ce este exterioară și obiectivă. Conștiința observă, așteaptă, presupune conținutul sensibil al percepției, care este, după cum a fost menționat, exterioară și obiectivă. Acest conținut sensibil participă la elementele subiective ale conștiinței, precum ar fi fluiditatea, mobilitatea și transparența.

1.3. EXPLICITAREA FENOMENOLOGICĂ A IMAGINII

La începutul secolului XX Husserl ridică problema la un nivel nou de interpretare. Principiul după care conținuturile sensibile se leagă este geneza pasivă prin asociere, forma inițială a căreia este scurgerea timpului. Conștiința psihologică nu ar putea controla această succesiune, cu toate acestea ea este capabilă să constate această succesiune. În continuarea acestei teze, conștiința este organizare și sistematizare. Fluxul faptelor psihice este reglat de anumite teme directoare. Imaginea nu este asimilată unui conținut cu opacitate receptivă. Rolul spontaneității este redus până la aprecierea unor raporturi între imagini, care se trezesc unele pe altele prin oscilare.

Psihologia sintetică întreține considerațiile în care starea de conștiință este, în primul rând, sinteza. Astfel, întregul dă sens și valoare părților. Gândirea dirijează cu gestiunea și alegerea imaginilor. Or, baza acestor imagini este sensibilă. Conținuturile sensibile corelează între ele prin anumite legi de asociere, ce îi sunt compatibile inerției. Se admite totodată congruența dintre imaginile actuale-prezente în conștiință și temele directoare ale gândirii. Acest lucru este posibil, pentru că gândirea își alege imaginile. Cum le alege? Sau în ce mod o gândire este abilitată să dirijeze asociațiile, să folosească contiguitatea psihologică? Gândirea nu-și produce imagini, dar este aprovizionată din rezervorul inconștientului, în care se găsesc acele conținuturi inerte. Sartre, făcând referință la Hume, resimte absența acestei noțiuni, cu toate acestea psihologia lui subînțelege funcționarea unei noțiuni de genul acesta.

În inconștient imaginile, după cum s-a menționat în precizarea concepției bergsoniene din paragraful anterior, există asemenea lucrurilor. Imaginile sunt neconștiente, nici de sine, nici de altcineva. Sartre se întreabă dacă inconștientul este un mediu spațial asimilabil pentru tot creierul. Gândirea poate fi, deci, o forță materială, deoarece caută imagini. Cu siguranță în lume se pot găsi astfel de imagini-obiecte-inerte, locul cărora poate fi schimbat cu ușurință. Este concepută o activitate exercitată asupra unor date sensibile pasive. Corpul suportă și este dependent de unele legi ale inerției. Activitatea este o aparență din cauza caracterului ei mecanicist. O existență determinându-se pe sine să existe este o existență spontană. A exista pentru sine și prin sine înseamnă a exista spontan. Tipul acesta de existență se atribuie conștiinței, deoarece „singura modalitate de a exista pentru conștiință este aceea de a fi conștientă că există” [166, p.

126]. Conștiința poate acționa doar asupra ei însăși. Chiar dacă se formează în baza unui conținut sensibil conștiința nu poate acționa în niciun fel asupra acestui conținut. Conștiința nu poate extrage sau introduce înapoi conținutul sensibil în neant sau în inconștient. Condiționată în conștiință, imaginea este o spontaneitate pură, înțeleasă ca o existență pentru și prin sine. Existența care se determină pe sine să existe este o „existență spontană” [166, p. 125]. Așadar, conștiința este constituită în așa mod ca să nu poată acționa asupra altui lucru, decât asupra ei înseși, autodeterminându-se. Sub semnul spontaneității, conștiința poate construi ceva care se va determina doar în activitatea ei, însă conținutul sensibil, luat ca sursa de inspirație, nu este aservit determinațiilor conștiinței. Imaginea localizată în conștiință nu este, astfel, un conținut sensibil. În cazul în care imaginea este doar gândire, atunci se va gândi *prin imagine*, însă în cazul în care imaginea este un conținut sensibil, atunci se va gândi *cu ocazia imaginii*. Tradusă în calitate de conținut sensibil imaginea „devine independentă de conștiință” [166, p. 126]. Tot aici imaginea este un lucru, deoarece nu este conștiință și apare în cadrul acesteia fiind ghidată de propriile legi. Înțeleasă ca un lucru imaginea este plasată într-o lume, asumându-și însușirea transcendenței.

În această privință sunt revelate două tipuri de existență, ce corelează și sunt atribuite imaginii: primul tip corespunde cu existența unui lucru fizic în lume, cel de-al doilea determină existența în forma ei de conștiință. Imaginea este configurată în aceste ambele tipuri de existență. Psihologii contemporani separă imaginea de gândirea acestei imagini. Distanța dintre imagine și semnificația ei, mai precis dintre „imaginea” ca lucru și cum această imagine se arată gândirii, indică direcția în care trebuie îndreptată atenția. Mai puțin asupra imaginii și percepției și mai mult asupra semnificației. Gândirea se focusează nu pe imagine, care există în sine diferit de ceea ce reprezintă pentru conștiință. Gândirea captează imaginea din sfera obiectelor, ce le reprezintă și din care sunt furnizate semnificații. Exemplu ar fi vederea unui zâmbet proiectat pe o față, percepția căruia ne duce spre sensul bunăvoinței. Perceperea bunăvoinței pe seama zâmbetului întins pe față se datorează imaginii acestuia, sau mai bine zis manifestului vizual al unei emoții, încărcat cu semnificația bunăvoinței. Deosebirea imaginii de semnificație este evidentă în acest exemplu. Așadar, imaginea există diferit de ceea ce reprezintă. Sartre dezvoltă analiza acestui exemplu prin faptul că există un lucru în afară, ce are o existență proprie. Transcendența lucrului, fața zâmbitoare, posedă o infinitate de proprietăți, tendințe și posibilități de dezvoltare. Amorțită într-un moment al timpului fața rămâne întreținută de o mulțime de aspecte și detalii. Aproximarea infinită a feței menține multitudinea aparițiilor sale, ceea ce în limbajul fenomenologiei este tradus ca *adumbrire*. Pe baza acestora se așteaptă, se observă sau se înșală. Materialul aparițiilor feței stârnesc la rândul său semnificații. Vedem una, înțelegem alta sau cum ar fi în exemplu de mai sus, vedem fața ce zâmbește și percepem bunăvoința.

În parcursul acestei cronici sfidătoare apare o doctrina fenomenologică, o concepție cu totul nouă, ce a fost structurată de Edmund Husserl. Schița privind o fenomenologie pură și o filosofie fenomenologică tratează conștiința în poziția ei de aflare în fața lumii. Psihologia, la fel ca și

astronomia și fizica, rămâne o știință a atitudinii naturale. Husserl interpretează diferit această atitudine. Fenomenologia nu ia în considerație condiția existenței rezultată din esența atitudinii naturale. Sartre subscrie metodei fenomenologice fiind de părerea că aceasta poate servi drept model pentru psihologi. *Epoché*-ul sau reducția pune între paranteze atitudinea naturală, care nu încetează să problematizeze existența valabilă și esențială a lucrurilor date în experiență. Fenomenologia descrie structurile conștiinței transcendente ce operează cu intuirea esențelor (*eidos*-urilor). Fenomenologia nu discriminează între real și imaginar mergând pe seama unui fapt individual ce îi servește drept suport esenței, care se află în aria universalului. În calitate de exemplar al esenței, acest lucru individual poate fi o ficțiune pură, adică un produs al imaginării.

Datul exemplar fiind imaginat arată esența ce îi condiționează posibilitatea de a fi. De aceea, fără îndoială, „ficțiunea este un element vital al fenomenologiei” [166, p. 140], de altfel ca și al tuturor științelor eidetice. Înainte de a se putea experimenta se relevă necesitatea proliferării unui temei. Fenomenologia ne oferă acest temei, așa cum geometria raționalizează datele empirice, fenomenologia dezvăluie *eidos*-ul din lucruri. Sartre adaptează enunțul lui Husserl cu privire la fizică și psihologie. Înainte de a recurge la experiență, psihologia ar trebui să se întrebe, *ce este o imagine*. Psihologia poate deveni integră numai dacă își va găsi principiile eidetice premergător empirismului aplicat cu mare valoare. Aceste principii nu sunt deductive la fel ca în matematică, ci sunt descriptive și se regăsesc în științele fenomenologice.

Husserl introduce termenul de *Erlebnisse* pentru a desemna caracterul intențional al conștiinței. Conștiința este orientată către ceva exterior ei, către ceva transcendent, care este corelativul ei. Psihologismul reprezentationalist conține temeinica credință că lumea este suma reprezentărilor noastre despre ea. Un lucru din lume, care este perceput, este compus și transformat într-o mulțime de senzații și impresii care produce reprezentarea lucrului respectiv.

Erlebnisse-ul husserlian ne indică trăirea a ceva ce este poziționat în afara conștiinței, care la rândul ei este intențională și, deci, este orientată spre transcendent. Lucru apare ca o totalizare de conținuturi subiective. Acesta nu este dat conștiinței ca un fapt immanent real. Datele vizuale, tactile, olfactive sunt componente ale conștiinței, fiind subiective și imanente, însă ele nu constituie obiectul conștiinței. Prin ele conștiința accede către un lucru transcendent. Cum ar fi, de exemplu, culoarea roșie, care este o calitate a obiectului, de aceea este transcendentă. Impresia este un cvasi roșu, un roșu analog cu roșul lucrului, un fel de *hylé*. Sartre imprimă aceste consecințe imaginii, îmbrățișând ideea că *imaginea este imaginea a ceva*. Imaginea încetează să mai fie un conținut psihic sau o „imagine mintală”, nu mai este originară și nu mai face parte din conștiință.

Conștiința este a unui lucru din imagine „ca și din percepție” [166 p. 145] Husserl deosebește intenția care susține imaginea și *hylé* (materia lumii și potențialitatea), care este suscitată de intenție. *Hylé* este subiectiv, iar obiectul imaginii se află în afara conștiinței.

Exemplul pe care îl dă Husserl în *Idei* [106] se referă la un centaur cântând la flaut. Acesta este un obiect ideal, atemporal, care nu se află în minte, avându-se în vedere că este *transcendent* și nu *immanent*. Immanent este capacitatea conștiinței cuiva de a imagina acest centaur. Obiectul centaurului cântând la flaut este o ficțiune deliberată. Interogarea lui Sartre ține de posibilitatea ca aceasta să fie totuși o combinație liberă de reprezentări în interiorul nostru. Caracterul specific al ficțiunii este spontaneitatea, iar produsul este un rezultat al minții. Suntem de acord cu opinia lui Sartre cu privire la faptul că centaurul însuși nu este un element psihic, prin urmare nu există nici în suflet, nici în conștiință și nici în altceva. Însă fluxul conștiinței ce creează acest centaur este real. Atât „centaurul-vizat”, cât și „centaurul-inventat”, conțin apartenența la *Erlebnisse*, adică la o trăire a lui. În comentariul lui Sartre se observă atenția cu care el încearcă să ne ferească de confuzia în care *Erlebnisse*-ul invenției este confundat cu „ceea ce a fost inventat ca atare prin intermediul ei” [166, p. 145]. Experimentarea produsului final al invenției se identifică cu trăirea centaurului cântând la flaut. Așadar, invenția este reală, iar produsul ei este fictiv. Non-existența centaurului nu anulează valabilitatea și seriozitatea procesului de făurire a lui. Tranzitarea centaurului în neant distinge și îi păstrează caracterul lui transcendent.

Sartre recunoaște că Husserl oferă un serviciul valoros psihologilor manifestat prin conferirea unei structuri intenționale imaginii. Imaginea nu mai este un conținut inert al conștiinței. Ea se transformă într-o stare de conștiință unitară și sintetică corelată cu un obiect transcendent.

În proiectul disertației noastre ne-am propus studierea și explorarea eidetică a fundamentelor imaginii. Suntem de acord cu idee prin care imaginea nu mai este imprimată în imanența conștiinței, fiind o parte a ei, ci este transcendentă. Fluxul *intențional* al conștiinței vizează imaginile în multiplele sale aspecte fixându-le pe variate suporturi în calitate de obiecte, ce semnifică, trimit către sau denotă alte obiecte cu o modalitate reală (originală), fictivă, absentă sau invizibilă de a fi.

De aici putem conchide că noțiunea de imagine mintală este un construct al teoriilor asociaționiste și deci reprezentationaliste ale doctrinelor filosofiei moderne și psihologiei secolului XIX. Asta ar fi cauza valorizării pozitive a încadrării imaginii în structurile componente ale psihicului și mentalului.

Imaginea lui Pierre, prietenul lui Sartre, nu este o amprentă rămasă din urma percepției sau mai bine-zis din urma percepției lui Pierre. În cadrul conștiinței, Pierre devine una dintre formele de conștiință organizată. Acea ființă reală ce este numită Pierre, este întâlnită și experimentată într-un fel anume. În imaginație conștiința se raportează la Pierre fără intermedierea unei reprezentări sau a unui simulacru de al lui și care ar fi fost localizat în conștiință. Această manieră fenomenologică de abordare reduce la absurd toate metafizicele imanente ale imaginii împreună cu consecințele problematice apărute din acestea. În condițiile în care imaginea este doar numele unei modalități de a întâlni și de a viza obiectul, atunci, în înțelesul lui Sartre, Husserl avansează până în momentul în care fără prea multe

obstacole se instaurează o apropiere între imaginile materiale, acele ce reprezintă ceva de pe un suport fizic (tablouri, desene, fotografii) și așa-numitele imagini mintale.

Prin filiera lui Dorion Cairns, discipol de a lui Husserl, Lester Embree va diviza fluxul intențional (intentiv în transcripția filosofului american) al conștiinței în două tipuri de experimentare a lucrurilor transcendente.

Primul tip corespunde percepției, care vizează direct obiectul actual. Al doilea tip se regăsește într-o experimentare indirectă a lucrului și anume prin medierea unor elemente, precum ar fi imaginile, cuvintele (experimentarea verbală de orice fel) și indicii (experimentările cu un grad sporit de convenționalitate).

Cu privire la aceste lucruri, experimentate și/sau indirect conștiința ia poziții în cadrul unor credințe, valorizări, dorințe, pe de o parte legate cu anumite amintiri, percepții și așteptări. Deseori unii gânditori, cum ar fi Bergson, sunt tentați să suprapună și astfel să confunde, de pildă, imaginile cu amintirile a căror prestație este preponderent vizuală, în pofida acestui fapt ele nu se reduc doar la apariția vizuală a obiectului. O amintire ne aduce un lucru în toată splendoarea lui circumstanțială și perceptivă, elementul vizual fiind doar un element dintr-un întreg proces al experimentării (*Erlebnisse*). Concluziile dezavantajoase despre psihologism ale lui Sartre survin în continuarea concepției lui Husserl și înscriu tentative inutile ale psihologilor de a separa imaginile materiale de cele „psihice” printr-un procedeu al reducerii în conștiință a imaginilor mentale la imagini biologice și cerebrale.

O fotografie este interpretată, raportându-se la o imagine mintală ce o evocă prin asociere. Această imagine mintală, fiind ea însăși o fotografie, trimite către o altă imagine și tot așa la nesfârșit. Ceea ce este numit imagine mintală de fapt este un conținut psihic obținut în urma experimentării obiectului arătat în imagine. Imaginea exercita perceperea unui tablou în calitatea lui de obiect al experimentării directe, unde sunt puse în valoare trăsăturile și componentele fizice ale acestuia. În același timp, pe seama acestui suport fizic, cum este tabloul ca obiect al experimentării directe, este dat în cadrul unei întâlniri indirecte obiectul spre care trimite acest tablou. Astfel, cu privire la acest ultim obiect este accesat conținutul psihic din amintire, așteptare la fel ca și din valorizare, credință și dorință. Această prelucrare pozițională se aplică fără nici o problemă și asupra primului obiect, cel al componentelor fizice ale tabloului despre care de asemenea putem avea o serie de poziționalități (valorizarea, credința, dorința plus scopul și utilizarea).

Luând ca exemplu gravura lui Dürer, Husserl observă conștiința perceptivă capabilă să depășească printre liniile negre mici înscrisuri incolore -- „cavaler”, „moarte” și „diavol”. Contemplația estetică este orientată spre realitățile reprezentate în imagine, mai exact spre cavalerul în carne și oase [102]. Sartre susține că putem afla originea distincției intrinseci între percepție și imagine, recurgând la conceptul *hylé*, care se referă la datele și conținuturile percepției. Cu aceeași *hylé* pot fi intenționate în percepția estetică trei obiecte: cavalerul, moartea și diavolul (Anexa 1). Diferențele sunt întrevăzute în

structura intențională. Atenția contemplării estetice este antrenată spre realitățile reprezentate în imagine, cum ar fi cavalerul calare pe cal din realitate și nu spre structura materială a gravurii prin care se vede altceva decât ea este.

Acest *hylé* este un catalizator și deschizător către altceva. Teza de existență preia o modificare și este apreciată neutru. Nu materia, ci o conștiință, un flux intensiv, distinge imaginea de percepție. Imaginea nu provoacă apariția altor imagini în conștiință, ci, mai corect, trimite către obiectul *arătat* în această imagine.

Prin urmare, imaginea este o modalitate de *Erlebnisse* a conștiinței de a trata un lucru transcendent, iar percepția este o altă modalitate. În instanța imaginii obiectul este experimentat, întâlnit indirect. În instanța experimentării directe obiectul este perceput direct în carne și oase. Sartre mai admite existența unor imagini mentale, alături de ceea ce el numește imagini externe. Sartre ne relatează felul în care Husserl schițează clasa intențională compusă din imagini numite „externe” și imagini numite provizoriu „mentale”. Conștiința imaginii și cea a percepției se bucură de o materie identică (*hylé*) a impresiilor. În același timp, rândurile negre pot servi drept resursă pentru imaginea cavalerului sau pentru perceperea unor linii negre trasate pe o foaie albă.

John Brough [28] construiește în aceeași manieră o fenomenologie a imaginii delimitând, în primul rând, substratul fizic în care Sartre ar vedea suprafața din lemn, pânză, sau hârtie pe care sunt trasate linii ce formează cadre și careuri. Apoi, în cel de al doilea rând, imaginea este cea care se prefigurează pe baza acestor linii. Conștiința imaginii este însoțită de percepția, recunoașterea și înțelegerea unor figuri reliefate pe seama acelor linii negre, formând astfel imaginea cavalerului călare pe cal. Și, într-un final, a treia componentă a conștiinței imaginii este subiectul concret, obiect ce figurează și este identificat și recunoscut [28].

Sartre se întreabă dacă toate acestea sunt valabile și pentru așa-zisa imagine mintală. În cercetările logice Husserl [104] stabilește funcția imaginii, care constă în completarea cunoștințelor goale, tot așa cum lucrurile ajută percepția să-și realizeze în totalitate specificul ei intențional.

Pentru a expune mai bine acest punct de vedere Sartre dă exemplu ciocârliei. Și anume, atunci când gândim o ciocârlie ne gândim în gol. Aceasta ar însemna faptul de a produce exclusiv numai o intenție semnificantă prinsă de cuvântul „ciocârlie”. În vederea preschimbării conștiinței goale în una intuitivă, aceasta este umplută prin formarea unei imagini a unei ciocârlii oarecare (a unei ciocârlii în genere). Privind o ciocârlie în carne și oase sau formând imaginea acesteia în minte constituim în ambele cazuri o conștiință intuitivă. Capacitatea imaginii de a umple și de a întregi o semnificație dovedește posesia unei materii concrete (*hylé*) receptată din mai multe impresii. Fapt ce determină acest tip de imagine să fie *plin* la fel ca și percepția. Plus la asta, imaginii i se atribuie o apartenență transcendentă. Deci, imaginea este înrudită cu percepția, având același suport hyletic constituit din impresiile despre un lucru.

În acest sens, remarcăm înrudirea conceptuală a imaginii cu termenul platonice *khôra* care a fost tratat de noi în mai multe articole științifice [135], [138], [143] [146]. Acesta, la fel ca și conținutul hyletic, deține componenta unicului general, care este o componentă comună, fiind distribuită în toate celelalte cazuri sensibile și particulare ale lucrului pe care îl determină.

„Ciocârlia” nu este un sunet gol al cuvântului, ci o intenție de semnificare, care se caracterizează printr-o simplă atașare a imaginilor obiectului vizat la sunetul cuvântului. Astfel, actul semnificării are nevoie de un procedeu imaginativ pentru a se constitui [103, p. 67].

În prelegerile sale despre conștiința timpului Husserl deosebește retenția, care e lămurită ca o modalitate non-pozițională de reținere a unui lucru în trecutul recent și amintirea în care este readus, reactualizat un lucru cu tot alaiul proprietăților sale. Amintirea este o actualizare, un tip aparte de redundanță și reiterare a unui act perceptiv concret îndreptat spre un lucru concret. Acesta este adus în amintire și de aceea întâlnirea lui este directă. O altă diferență între retenție și amintire ar fi prezența naturală a lucrului, sau cel puțin prezența lui recentă și marea lui probabilitate de reapariție din protenție. În acest sens exemplul melodiei este cât se poate de clar și convingător. Linia melodiei se așază într-un flux continuu al percepției sale, ce prinde neîntrerupt melodia în toată desfacerea ei temporală.

În opinia lui Sartre, vom reuși de fiecare dată să reproducem în amintire atât o clădire luminată a teatrului, percepută anterior, cât și percepția clădirii respective. Reflectarea în amintire a clădirii teatrului iluminat implică și prinde la un loc reproducerea clădirii și reproducerea percepției aceleiași clădiri iluminate. Clădirea și percepția clădirii sunt două elemente ce fac parte din unul și același flux intentiv al conștiinței. Calificativul trecutului atribuit percepției unui lucru transferă conștiința perceptivă în albia terminologică a imaginii-amintire. Acest termen, însă, nu are un concept funcțional, pentru că nu este potrivit, nu corespunde realității și nu dezvăluie întru totul specificul rememorării. După cum am menționat, nu amintim de o imagine a obiectului, ci de obiectul însuși.

Dacă provizoriu vom admite rememorarea imaginii, vom fi oricum nevoiți să ne deplasăm către lucru spre care ne trimit toate categoriile de imagini, fie amplasate pe un suport fizic, fie ca parte componentă a conștiinței. Funcția de bază a imaginii este cea de a dezvălui obiectul absent la momentul întâlnirii imaginii. Așadar, imaginea deține o sarcină strict de mediere. De aceea ne amintim de lucruri în tot ansamblul proprietăților sale percepute anterior, alături de tot setul de poziționalități cu privire la aceste. În minte apare un lucru așa cum a fost întâlnit la un moment dat în trecut, adică așa cum a fost trăit în fluxul intenționalității conștiinței. Această apariție nu presupune doar imaginea lucrului, sau totuși mai corect ar fi de spus aspectul vizual al lucrului, dar și felul în care acesta ne-a afectat sau felul în care acesta se raporta în spațiu la noi și la alte lucruri, pe lângă asta ne putem aminti cum ar fi fost el la atingere, ce sunete și ce mirosuri ar fi emanat și ce fel de trăsături specifice ar fi având pe lângă toate acestea. Amintirea percepției clădirii și a clădirii percepute ne tranzitează în două registre: cel al experimentării - felul în care am întâlnit clădirea, direct sau indirect -- și cel al poziționalităților - ce valorizări, credințe

și dorințe, pozitive, negative sau neutre, ne-au fost trezite cu privire la această clădire iluminată a teatrului. Dacă vom admite, în vederea unui exercițiu al minții, valabilitatea termenului imagine-amintire, atunci îi vom atribui o modificare suportată de conștiința perceptivă și cauzată de un anumit coeficient al timpului. Acest fapt ar trebui să ne determine ideea în care atât percepția, cât și imaginea sunt fondate pe aceeași *hylé*. În această privire Sartre menține o poziție minimă de criticism, pentru a exprima nedumirirea ce presupune substratul sensibil sau *hylé* al imaginii, care renaște mereu într-o impresie. De parcă am participa la o metamorfoză în care percepția se transformă într-o imagine-amintire ca mai apoi iar să se transforme într-o impresie perceptivă. Aflându-se în acest punct Sartre [166] întâmpină un obstacol sub forma acelui substrat sensibil comun, care îl împiedică să diferențieze imaginea de materie. La această etapă raportul dintre conștiință și lume nu mai are sens.

Cu toate acestea termenii *noeză* și *noemă* ne ajută să clarificăm mai multe lucruri. Noeza conține elementele reale ale sintezei conștiinței, care sunt orientate către un lucru sensul căruia rezidă în conștiință. Actele intenționale animă și percep *hylé*-ticul. Realitatea psihică concretă și fluxul intentiv compun noeza. Sensul și obiectul acestui flux este noema. De exemplu, „copac-înflorit-perceput” în acest moment este o noemă, iar sensul noematic nu este el însuși nimic real. Trăirea, noeza, este construită în așa mod ca să existe posibilitatea de a orienta privirea (reflectivitatea) asupra ei și asupra componentelor sale reale sau în cealaltă direcție asupra noemei cum ar fi copacul perceput ca atare. Copacul este obiect ce nu există prin sine. Pentru ființare principală este faptul de a percepe. Acest fapt de fi, „*esse*”, nu este conținut în percepție ca un element real. Noema poate fi și un non-existent, ce are o existență ideală, cum ar fi, spre exemplu, *eidos*-urile.

Cu toate acestea, cum am putea diferenția copacul înflorit perceput de centaurul cântând la flaut imaginat? Corelativul noezii este noema a cărei *eidos* trimite la *eidos*-ul conștiinței noetice, a fluxului intentiv. Acestea se implică reciproc în mod eidetic. Spre deosebire de un lucru perceput, lucru imaginat, centaurul este o noemă, un obiect al conștiinței noetice (noeza), care nu înseamnă nimic și nu există nicăieri. Copacul înflorit există în mod transcendent, în afara noastră. Noi îl putem atinge, cuprinde, ne putem urca în el, îndepărta, întorcându-ne îl putem găsi în același timp. Centaurul nu este nicăieri în noi și nici în afara noastră. *Eidos*-ul copac, luându-l doar ca o noemă, este ireal ca și centaurul. „Copacul-perceput-ca-atare” din natură este „ceea-ce-este-perceput” și conține sensul percepției într-un mod implicit și inalienabil. Copacul poate dispărea din natură, însă *sensul*, *eidos*-ul, percepției lui nu poate dispărea, nu poate fi ars, inundat sau tăiat, neavând proprietăți reale cum sunt elementele chimice și celulele. În ce constă atunci diferența între imagini și percepții? Punând astfel problema, Sartre face o confuzie între imagine și *eidos*. Fluxul intențional, adică actul noetic, diferențiază noemele imaginii de cele ale amintirii sau de cele ale lucrurilor percepute. Diferența intrinsecă, ce ține de imagine și percepție este realizată prin intenții și prin materii. În acest sens, copacul poate apărea oriunde. Iar descrierea a ceea ce apare necesită folosirea acelorași expresii.

Apariția poate fi dezvăluită în carne și oase, sau în ficțiune, sau în amintire. După cum se vede corelativele noezii sunt și ele diferite precum ar fi imaginația, percepția și amintirea.

În gravura lui Dürer (Anexa 1) pot fi puse în relații mai multe noeme ale diferitor straturi și acestea pot oscila între suportul ei fizic și semnificațiile cavalierului, morții și diavolului din Evul Mediu. Una și aceeași gravură ce se definește ca materie este și poate fi interpretată în diverse moduri, cum ar fi în calitate de obiect-lucru sau obiect-imagie.

Hylé-ticul imaginii mintale însă este imposibil de animat pentru a forma din el materie percepției. Sartre admite posibilitatea unei astfel de ambivalențe hylétice într-un număr limitat de cazuri, precum ar fi cele ale tablourilor, fotografiilor și imitațiilor. În acest context sunt puse în valoare sintezele pe care Husserl le numește pasive și active. De ce conștiința are ca intenție o materie în imagine mai degrabă decât în percepție? Husserl se referă la această problemă prin ceea ce el numește *motivație*. Fiind dependentă de motivele extrinseci materia gravurii, de la început impersonală, este animată cu scopul de a face și de a compune o imagine. Centaurul-cântând-la-flaut este un rezultat al operației de adiție. Conștiința necesar spontană se aplică pentru conștiința intuiției sensibile, însă această spontaneitate nu poate fi aplicată domeniului empiricului. În meditațiile sale carteziene Husserl [105] împarte sintezele intenționale în pasive și active. Sinteza pasivă este forma scurgerii temporale care subzistă în mod constant și care corespunde percepției. Sinteza activă implică ficțiunile, ce se produc deliberat și spontan.

Structura sintezelor intenționale așază imaginea și ficțiunea într-o categorie aparte. Sartre cade de acord cu această explicație. În aceste condiții adiția centaurului ar urma sinteza spontană a percepției calului și a percepției bărbatului. Modul intențional al imaginii-ficțiune este incompatibil cu materia impresiilor ce formează percepții. În orice caz, rezultatul acestor explorări este cel al desprinderii imaginii-amintire de imaginea-ficțiune. Rememorarea clădirii iluminate a teatrului este o actualizare, o prezentificare a lucrului întâlnit în trecut: „clădirea-iluminată-a-teatrului” împreună cu reproducerea și resuscitarea fluxului intentiv (percepției) raportate la acest lucru. Amintirea este expusă în regula sintezei pasive. Iar pe lângă asta, Sartre afirmă că există mai multe forme intermediare, aflate între polul imagine-amintire și polul imagine-ficțiune. Din această cauză separarea nu este una de ordin categoric. În cazul în care ambele sunt sinteze pasive, ne vom implica în conținuturile tezelor clasice. Iar dacă vom admite cazul în care ambele sunt sinteze active, atunci alături de Sartre vom vedea necesară condiția abundenței conformă cu teoria „actualizării” în formula ei din prelegerile despre conștiința internă a timpului a lui Husserl. Astfel, intențiile și materiile diferite pot genera o delimitare clară între imaginea mintală și percepție.

În concluzie, Sartre declară imaginea cel mai complet eșec al psihologiei sintetice. Nu există imagini în conștiință, deoarece imaginea este un anumit tip de conștiință. De asemenea, imaginea este un act și nu un lucru. Imaginea este o conștiință a ceva, deși suntem de părerea că imaginile găsite pe o suprafață fizică pot servi drept lucruri empirice de care sunt corelate registrele experimentării și acele ale poziționării. Pentru Sartre spontaneitatea înseamnă a avea conștiința

existenței sale. Inerția pură este dominantă lucrurilor, care nu sunt dirijate de conștiință și din această cauză inerția le conservă autonomia. Luând ca exemplu o foaie de hârtie, Sartre experimentează cu ea în diferite feluri. În unul din cazuri el întoarce capul în așa fel că nu mai vede foaia de hârtie, ci vede tapetul cenușiu din cameră. În acest sens Sartre declară că *foaia nu mai este aici*. În concepția noastră această constatare se explică prin faptul că obiectul foi de hârtie nu mai este un lucru al experimentării noastre perceptive, care este o experimentare directă a lucrului, dar totodată ne putem aminti concret despre această foaie sau chiar o putem reține în retenție. În opinia lui Sartre, siguranța faptului că foaia a dispărut este întreținută de „inerția ei care o apară”. În acest sens Sartre vrea să ne aducă la cunoștință caracterul transcendent al foi, care nu depinde și nu este un rezultat al actelor noastre psihice. Foaia de hârtie este îndreptată către conștiința ce n-o poate lua sub controlul ei. „Pentru mine”, pentru conștiință adică, foaia a încetat să mai existe. În acest fel vom susține că foaia a încetat să mai existe în sensul în care n-o mai putem percepe. Cu toate acestea, foaia apare din nou, chiar dacă capul este întors de la ea. Foaia apare din nou, apare cu forma, culoarea și poziția sa. Sartre se întreabă, dacă este chiar ea „în persoană”. Ceea ce apare nu poate fi obiectul „în persoană” perceput cu ceva timp în urmă, cu toate acestea ceea ce apare este „aceeași foaie cu aceleași calități”, dar „această foaie a rămas acolo” [166, p. 7]. Sartre, într-un fel ne prezintă cât de mult se apropie amintirea de imaginație. Foaia ce apare fără prezența ei în persoană deține o identitate de esență cu foaia ca atare. Esența se reflectă în structură și în individualitatea însăși.

Însă identitatea de esență nu este însoțită de o identitate de existență. Imaginile reprezintă obiecte a căror existență „în persoană” este negativă. Cu toate că este aceeași foaie, este un *alt mod* de existență a foi. Sartre n-o vede și ea nu se impune ca o limită a spontaneității lui. Nu este niciun dat inerent existând în sine. Foaia „nu există în fapt, ci există în imagine” [166, p. 7]. Aici Sartre este la limită și riscă să pășească pe tărâmul reprezentationalismului, deoarece nu se recunoaște imaginea, ci lucrul reprezentat de aceasta. Pentru că atât în amintire, cât și în imaginație, în mare parte experimentăm lucruri. Nu excludem și varianta în care o imagine apărută pe un suport fizic să fie și ea considerată drept lucru, pe care ni-l putem aminti sau pe care îl putem închipui. Doar că în acest caz atenția este focalizată pe obiectul imaginii materiale și mai puțin pe ceea ce trimite în reprezentare această imagine. Se cere a diferenția imaginea ca imagine și de a gândi asupra naturii imaginii. Foaia de hârtie este situată pe două planuri de existență: în primul plan, foaia există în realitatea efectivă, iar în cel de al doilea plan, foaia există în imagine. În concepția noastră această existență a foi, în planul imaginii, ar putea fi numită o foaie închipuită, amintită sau, mai exact, amintirea ori închipuirea preponderent vizuală a foi de hârtie. Identitate de esență, care corespunde cu contemplarea pură a imaginii ca atare și o gândire lipsită de formarea de imagini, riscă să alunece spre o identitate de esență. Din moment ce imaginea este obiectul, se conchide că imaginea există la fel ca și obiectul. Ce înțelege Sartre atunci când vorbește despre obiect? Dacă vom lua în considerație perspectiva spațio-temporală în care un lucru apare drept obiect al

experienței directe, atunci imaginea amplasată pe o suprafață, ce îi servește ca și suport fizic, este și ea un obiect, astfel încât poate exista „aidoma obiectului.”

Este firesc și neproblematic de a lua o imagine de pe o fotografie, adică de pe o foaie dreptunghiulară ce conține linii intersectate în modul în care sunt configurate niște forme de diferite culori, ce pot fi recunoscute de cineva care privește această fotografie drept obiect al experienței. Imaginea conținută pe suportul frust al fotografiei este recunoscută în virtutea subiectului spre care trimite această imagine. Tipul de experimentare al subiectului imaginii este unul indirect, pentru că presupune implicarea unui mediator, rol ce-l joacă prezența fizică a fotografiei.

Însă dacă se pune accent pe aspectul material al fotografiei, atunci aceasta se poate transforma din intermediar în subiect. Doar că în acest caz va fi un lucru experimentat direct, datorită prezenței sale în persoană. Una dintre problemele pe care Sartre a încercat să o clarifice ține de o altă viziune asupra imaginii-lucru, imaginii ca obiect. Acest obiect nu este obiectul suportului fizic și prestația materială a unei imagini, fapt pe care l-am menționat și pe care îl considerăm valabil. Sartre urmărește felul în care a evoluat în filosofia modernă și apoi în psihologia secolului XIX ideea, conform căreia însăși imaginea și nu suportul ei fizic și nici nu obiectul original, pe care ea îl reprezintă, este cea care este luată drept un lucru. Prin urmare, imaginile definite ca lucruri sunt entități conținute în psihic. În această locuință imaginile își află sediu printr-un stimul exterior, ce lasă o urmă în simțuri, ca atunci când acesta va dispărea, urma lui să rămână și să poată fi accesată ori de câte ori e nevoie.

Mai există și teza prin care se afirmă faptul că imaginile sunt deja conținute într-o formă latentă în psihic, iar stimulul exterior, obiectul, doar le animă. Astfel, ceea ce este denumit imagine mintală ar fi o entitate conținută în psihic, care este trezită sau întipărită de un stimul exterior, și care, de fapt este repetarea slabă a lui. În teza de față teoriile ce fac parte din această categorie sunt poziționate ca teorii reprezentationaliste, deoarece introduc imposibilitatea experimentării lucrului însuși, ci doar a unor reprezentări de ale lui, ce pot fi mai vii sau mai puțin vii.

Așa-numita imagine mintală este confundată barbar cu aspectul vizual și amintirile pe care le avem despre obiectul însuși, adevăr pe care este ușor să-l depistez odată cu implementarea analizei reflexive și a întregii garnituri fenomenologice.

Edmund Husserl se referă la același reducționism în paragraful 43 din primul volum al “Ideilor” sale [106, pp. 160-162]. Teza de la care pornește Husserl în acest paragraf este că ar fi o eroare să afirmi că percepția nu accede la lucrul însuși. Cu toate acestea percepția este un tip de intuiție a unui lucru, iar fenomenologia constituie o bună replică pentru orice tip de reprezentationalism reducționist. Fenomenologia nu-și propune să demonstreze că există sau nu cu adevărat ceea ce ni se prezintă. Husserl pornește argumentarea de la demonstrarea lipsei diferenței de esență dintre transcendență și imanență, susținută de adepții acestei erori de principiu.

Lucrul “în sine”, dacă există, nu poate fi dat așa cum este “în sine”. O condiție necesară a lucrului este transcendența lui. Din acest punct de vedere am putea spune că pentru un fenomenolog este suficientă ființa strict fenomenală a obiectului dat. Însă această condiție este insuficientă pentru cei care pretind că dau dovadă de o posibilă sau de o imposibilă cunoaștere a lucrului “în sine”. Dacă un lucru nu poate fi dat în intuiție, așa cum este dat “în sine”, atunci transcendența lui trimite către un segment inaccesibil care nu va fi dat niciodată intuiției. Totuși, lucrurile ne sunt date cumva într-o manieră frustră. Însă percepția lucrului trebuie să fie una “adecvată” care să ia lucru drept ceea ce este, fără să fie mijlocit de vreo apariție și să-i capteze toate aspectele posibile. Premisa imanenței percepției “adecvate” în niciun mod nu poate fi satisfăcută de vreo ființă umană. Husserl ironizează pe seama subiectului cunoașterii absolute ce este înarmat cu toate percepțiile adecvate cu putință, odată ce omului, în calitatea sa de ființă finită, îi este refuzată o atare percepție a lucrului. Cu excepția Divinității, care ar putea fi subiectul cunoașterii desăvârșite, ființa umană nu deține toate resursele necesare pentru o astfel de percepție “adecvată”, completă a lumii.

În consecință, pentru această eroare de principiu avem transcendentul, un lucru spațial ce trimite către altul fiind, totodată, un semn al lui și o percepție care operațional pătrunde în spatele acestui lucru spațial, accesând partea lui adevărată. Din această formulă este dedus, pe de o parte, un transcendent, sau mai bine-zis un proto-transcendent, ce trimite către adevăratul transcendent, iar pe de altă parte, o imanență bine dotată pentru a dezvălui esența. Cu alte cuvinte, conform acestei erori de principiu, cunoașterea neproblematică și completă a lumii poate avea loc prin două căi, care se pot intercala: prima este cea a transcendenței în care fiecare lucru apărut indică permanent o esență neapărută, invizibilă (representaționalism), de aceea întâlnim lucrurile, care ne sunt transcendente, doar în reprezentările lor; cealaltă cale se află în imanența percepției și denotă o capacitate miraculoasă de a pătrunde, ocolind toate aparențele, până la esența lucrului și, totodată, de a putea simți în toate percepțiile posibile acel lucru, ultima fiind o percepție adecvată. Cele două căi coincid, odată ce ambele sunt imposibil de realizat până la capăt.

Ființei umane nu-i este proprie această intuiție “adecvată” a lucrurilor și de aceea, după adepții acestei teorii, omul posedă doar o imanență slabă. Iar lumea care ne este dată nu este o lume adevărată, ci mai mult o iluzie, o imagine care ne invită să mergem mai departe, acolo unde percepția noastră va fi incapabilă să ne mai spună ceva, fiindcă nu este o percepție “adecvată” care să prindă obiectul așa cum este și drept ceea ce este.

În concluzie, ne alegem cu o imanență slabă într-o transcendență falsă. Husserl numește această concepție absurdă. Odată ce nu se impune o diferență de esență între transcendența lucrului și imanența intuiției noastre (doar percepția divină poate accede către lucrul “în sine”), asta ar însemna că transcendența unui lucru doar, indică, denotă, trimite către “sinele” acelui lucru, iar imanența percepției adecvate care poate percepe lucrul așa cum este și dezvălui “sinele” lui nu este proprie omului. Astfel,

adeptii acestei teorii, după Husserl, suprapun transcendența unui lucru cu transcendența unei imagini. De unde ar rezulta implementarea unui reprezentationalism cu referire la lume. Transcendența lucrului nu se dezvăluie în imanența intuiției, dar tot trimite către o esență a lucrului respectiv care poate fi atins doar printr-o percepție “adekvată”. Dar “lucrul spațial pe care îl vedem este perceput, în ciuda transcendenței sale, și este ca atare dat pentru conștiință în carne și oase”, ceea ce înseamnă că indiferent de ceea ce ne este înfățișat, fie un obiect spațial, fie unul ideal sau la urma urmei o imagine pe un suport, acestea sunt date, în primul rând, ca obiecte pe care le putem experimenta într-un mod direct și apoi indirect. Percepția rămâne o percepție a obiectului, chiar dacă acesta este o imagine.

În cadrul reprezentărilor imagistic-simbolice percepem ceva ca “având conștiința că acest ceva reprezintă în chip imagistic sau sugerează în mod semnificativ altceva decât pe sine însuși” [106, p. 161]. Reprezentarea, totuși, rămâne o experimentare indirectă, de gradul doi. În experimentarea directă “suportul” imaginii intră în câmpul intuiției ca un obiect al ei. În câmpul intuiției există ceva în mod permanent, dar intenția însoțită de aprehendere poate fi direcționată înspre ceea ce este înfățișat pe o imagine.

Pentru adeptii unui reprezentationalism radical percepția, amintirea, așteptarea și fantezia sunt tratate ca reprezentări ale obiectelor, ceea ce e greșit, deoarece obiectul acestora este prezent odată cu ele.

După Husserl, nu trebuie confundată prezentificarea simplă cu simbolizarea imagistică: “percepția unui lucru nu prezentifică ceva ce nu este prezent, precum o fac o amintire sau fantezie” [106, p. 162].

A lua obiectul drept prezent așa cum este dat în percepție “în carne și oase”, în amintire sub forma unei amintiri și în așteptare sub forma unei așteptări, înseamnă a experimenta direct obiectul așa cum se dă în intimitate. După cum se vede percepția vizează întotdeauna un obiect prezent în amintire, așteptare sau fantazare, însă, acestea se pot detașa de contemporan prezentificând obiectul în multiple variații fictive, dar nicidecum reprezentându-le în amintire, ci amintindu-le. Nici aceste ultime experimentări nu sunt mediate de vreo reprezentare. Obiectul vizat în fluxul intentiv al unei percepții este dat direct, fiind accesat fără nicio reprezentare. Tot așa obiectul se prezentifică în amintire sau așteptare. Această prezentificare nu este mediată, iar obiectul apare direct ca amintit sau așteptat și este la rândul său experimentat direct. Astfel, obiectul apare simultan fluxului intentiv al așteptării, amintirii sau fantazării, chiar dacă nu este contemporan și tangențial ca în cazul percepției.

Amintirile, fantazările, așteptările, percepțiile nu sunt niște suporturi, la fel cum ar fi un RAM (Random Access Memories) sau o fotografie, pe care sunt captate indicii și reprezentări ale unui obiect ce nu este prezent. Un lucru se poate experimenta direct într-o percepție, așteptare, amintire sau fantazare. Deși suportul fizic al fotografiilor poate fi diferit, acesta ne duce către unul și același obiect. Nu este permisibilă însă suprapunerea obiectului fotografiei cu suportul ei fizic.

Contemporaneitatea obiectului reprezentat de o imagine este una ambivalentă. Indiferent dacă acesta este prezent sau nu, într-o percepție tangențială reprezentarea lui va exista ca un obiect pentru

experimentarea directă, ce trimite către un alt obiect pe care îl experimentăm indirect. În lipsa obiectului imaginea oricum îl reprezintă și trimite la el. Aceasta nu prezintă o dificultate pentru cel care privește un tablou pe care este reprezentată figura unui rinocer în absența rinocerului propriu-zis.

Un alt concept care ne va ajuta să ne apropiem de înțelegerea fenomenologică a imaginii este cel de adumbrire. În experimentarea directă percepția nu revine ca aceeași, ci este în permanentă schimbare în pofida obiectului care rămâne neschimbat. Faptul că vedem din diferite puncte obiectul, întreține modul variat de apariție și percepție a lui. Modul variat și continuu în care ne apare obiectul în percepție corespunde cu adumbririle sale. Adumbrirea este o parte implicită a experimentării directe. După Husserl, un lucru transcendent este dat ca atare în carne și oase și nicidecum nu este dată o imagine ce stă în locul său. Chiar dacă ar fi așa, dintr-un punct de vedere fenomenologic, imaginea, se va plasa în primul rând într-o experimentare directă a ei, adică fiind percepută ca un obiect dat ca atare, în carne și oase, de exemplu, suportul dreptunghiular din pânză pe care sunt amestecate mai multe culori plasate sub diverse figuri, ulterior obiectul imaginii va fi perceput într-o experimentare indirectă semnificativ-simbolică în care vor fi întâlnite reprezentările unor obiecte care lipsesc la acel moment. În această experimentare indirectă a imaginii apar și sunt prezentate adumbririle unor obiecte apărute în diverse percepții.

Acest lucru pare să fie de neacceptat, odată ce am definit adumbrirea ca o parte componentă a experimentării directe, dar adumbrirea unui lucru, așa cum a fost simțită de un pictor, de exemplu, și apoi redată în imagine, poate fi prezentată și într-o experimentare indirectă. În percepție se ia drept prezent și se sesizează obiectul însuși. De aceea imaginea este percepută direct, ca un obiect prezent în carne și oase, și indirect ca reprezentare a unui lucru absent, care a fost înfățișat într-o adumbrire a celui care a produs-o. Totul depinde de cum și pe ce ne focusăm atenția. În cazul în care vom lua o imagine – o pictură – drept obiect al întâlnirii directe, vom avea de asemenea un ansamblu de adumbriri cu privire la aceasta. Ne apropiem sau ne îndepărtăm, vedem tabloul luminat de un felinar electric sau de lumina zilei, întâlnim copia tabloului pe o cutie de lapte, auzim despre el că a fost un obiect al jafului; într-o zi poate să ne inspire, în alte zile, nu etc.

Husserl insistă pe ideea că ființa fenomenală se atribuie transcendentului, iar ființa absolută, imanentului. După câte se vede, un lucru nu poate fi perceput într-un mod total și absolut și toate acestea în același moment. Acest absolut își are locul în zona imanenței, în care obiectul ne este dat și este perceput în maniera unei adumbriri. De aceea percepției unui lucru nu-i putem cere o adecvare strictă, ci mai curând o inadecvare în care lucrul se înfățișează în noi și noi adumbriri într-un mod absolut. Fiecare adumbrire se dă imanenței într-un mod absolut. Obiectul ne este dat într-un mod complet doar în înfățișările sale. Cu fiecare apariție ni se arată același obiect. Nu tot obiectul, sau esența lui, sau în-sinele lui, ci modul de apariție care se dă la un moment dat în percepție. Din aceste moduri de a apărea a rezultat nucleul a ceea ce ni se înfățișează cu adevărat.

Să rezumăm: un lucru este perceput într-o manieră inadecvată, unilaterală și ni se arată prin adumbriri. O prescriere valabilă pentru obiect este indeterminarea sa în care el, obiectul, se determină în fiecare adumbrire prinsă de fluxul intentivității noastre: “Indeterminarea percepției ne indică, prin urmare, o multiplicitate de percepții posibile care, trecând în mod continuu una în alta, se leagă între ele, formând unitatea unei singure percepții, în cadrul ei lucrul ce stăruie în chip neconținut înaintea noastră ne arată noi și noi “laturi” ale sale (sau ni le arată din nou pe acele vechi) în noi și noi serii de adumbriri” [106, p. 163].

În așa fel, o reprezentare din imaginea ca obiect al experimentării directe poate fi văzută de fiecare dată la fel și totodată diferit în cadrul unor adumbriri noi, chiar dacă la nivelul experimentării indirecte trimite permanent către unul și același obiect.

O altă perspectivă asupra reprezentării ca funcție a intentivității ne oferă Michel Henry. Analiza lui pornește de la câteva interogări cu privire la felul în care este înțeles ceea ce e reprezentat.

Prin urmare, cum putem înțelege un sentiment, o trăire, atunci când aceasta lipsește? Și putem oare extrage ceea ce e comun și identifica un lucru drept ceea ce el este, întemeindu-l pe anumite date singulare ale vieții, care nu constituie realitatea lui? La prima întrebare, răspunsul se găsește în funcția reprezentării prin care putem recunoaște *eidos*-urile lucrurilor date odată cu ea. A doua întrebare, vizează garantul încrederii în *eidos*-ul extras din funcțiile reprezentative ale imaginii. Așadar, recunoașterea percepției, după Henry, fondată pe o structură comună a ei și distribuită într-o imagine, poate fi acceptată. Henry acceptă ideea lui Husserl, conform căreia libera imaginație poate să furnizeze o multitudine indefinită de date singulare travaliului actului de abstracție idealizantă. Caracterul posibil al felului în care poate fi un lucru este echivalat cu cel imaginabil. Cu ajutorul ficțiunii este trasată linia de departajare între cele care sunt necesare și contingente de constituire eidetică. Din aceste considerente imaginea este reabilitată și reevaluată ca metodă ce se aplică în cunoașterea științifică. Totuși, Henry remarcă faptul că *eidos*-ul, deși poate fi prins în diferite variații fictive, nu poate fi simțit, ci doar redat în imagine.

Conștiința nu este în posesia posibilității de a percepe și cunoaște realitatea în sine. Vom percepe mereu “altceva”, decât este sau un aspect parțial al lucrului. Monada leibniziană coincide cu imanența slabă în care conștiința poate accesa doar o parte a obiectului sau nu-l poate accesa deloc, având o iluzie, o reprezentare sensibilă a lui. Monada și alături de ea conștiința este slab înarmată și nu poate avea toate percepțiile despre un obiect.

Transcendența falsă a ceea ce este în afară nu este acolo și, dacă “este”, este o iluzie a percepției, o reprezentare, o aparență, o mască după care se ascunde lucrul în sine.

Imitând dreptatea acestei teze, vom putea afirma că lumea percepută nu este adevărată, deoarece ceea ce este perceput trimite întotdeauna către altceva. Între conștiință și obiectul permanent există un semn coagulant. Rezultă că obiectul vizat și prins de conștiință ne este dat printr-un semn al lui. Uneori rămânem la nivelul semnului, alteori pretindem că-l putem depista, apoi depăși și ajunge la lucrul propriu-zis.

Registrul ontic al ființei umane în lumina acestor teze intră într-o încurcătură absurdă. Pe de o parte, instrumentele deținute sunt lipsite de puterea de a prinde obiectul în întregimea în-sinelui său. Pe de altă parte, transcendența este în cel mai bun caz o intermediere opacă. Astfel, ceea ce este exterior, de fapt este o membrană în care sunt ambalate lucrurile.

Transcendența trimite către un lucru și ni-l dezvăluie și-l descoperă într-un orizont accesibil percepției noastre. O percepție adecvată ar scoate la iveală în-sinele obiectului prin “dezmembrarea” falsei transcendențe, dar această percepție nu se găsește în posesia conștiinței noastre. Condiția transcendenței de suprafață ne impune să fim conștienți de o altă transcendență. Astfel, transcendența se anulează singură pe ea, trimițând către o altă transcendență. Suntem în fața unei duble transcendențe – una falsă și cealaltă adevărată. Mereu suntem dispuși să ajungem la transcendența adevărată a obiectului, pornind de la imersiunea în-sine și apoi înlăturarea falselor transcendențe. Obiectivul științei ar fi desfacerea obiectului până la înlăturarea definitivă a falselor transcendențe.

Cum se implică imaginea în acest registru al transcendenței?

Imaginea și obiectul ei se desprind una de alta. Imaginea cu funcția ei de reprezentare se află la prima treaptă a transcendenței. Concepția platonice inițiază un discurs similar în care omul de la început, la prima treaptă a cunoașterii și transcendenței, întâlnește umbre și reprezentări după care se ascund esențele pure, ideile inteligibile ale obiectelor. Cu certitudine, variația eidetică este de necontestat în calitatea ei de metodă, însă referirea de mai sus pune în evidență transcendența obiectului, care poate avea diferite grade de apropiere de entitatea autentică a obiectului.

Suntem în fața unei sume de transcendențe, printre care transcendența imaginii, care trimite către o singură transcendență pură, însă de neatins într-un final. Or, aceasta ne fundamentează și mai apoi ne construiește demonstrația în care s-ar susține clar falsitatea uneia sau veridicitatea alteia, în cazul transcendenței obiectului.

Totuși, suntem convinși că transcendența obiectului este unică și rămâne așa. Apoi variatele grade de prezentare a obiectului în această unică transcendență nu trebuie confundate cu însăși transcendența. Obiectul poate fi experimentat în diferite modalități ale acestei transcendențe unice. Chiar și obiectele ideale sau fictive sunt transcendente. Vom putea avea o experimentare directă sau indirectă, ideală, atemporală sau fictivă a unui obiect dat în transcendență.

Ajungem în confuzia în care nu suntem capabili să deslușim o graniță conceptuală între imanența percepției noastre și transcendența lumii. Dacă vom continua eronata diferențiere dintre transcendența falsă și transcendența adevărată vom reduce la absurd afirmația în care transcendența se declară immanentă. Este inadmisibil să declari o transcendență immanentă.

Oricum, sub orice formă și în orice modalitate, obiectul este dat în carne și oase în ciuda transcendenței sale. Aceasta din urmă își recapătă solvabilitatea prin dispunerea dativă a obiectelor. Odată ce se deschide către conștiință, oare această transcendență accesibilă nu-și greșește poziția statutară, fiind

de fapt o imanență? Un obiect condiționat ne este dat în transcendență pe imagine sau direct, ideal sau fictiv, amintit, așteptat, perceput, utilizat în vederea unor scopuri, dorit și valorizat pozitiv sau negativ, crezut justificat sau nejustificat. Toate acestea sunt transcendențe și sunt experimentate direct sau indirect. (Foarte puține referințe în text).

În procesul de elaborarea a tezei au fost aplicate mai multe principii, abordări și metode de investigație științifică.

Aplicarea **metodei fenomenologice de analiză reflexivă** a asigurat realizarea unui studiu amplu și complet asupra conceptului de imagine, fiind aplicată de noi asupra unor cazuri concrete. În același timp analiza reflexivă este preluată ca și o metodă importantă majoră pentru cercetarea noastră. Ținem să menționăm că analiza reflexivă a fost descrisă și aplicată în conținutul tezei de față, fapt ce a contribuit la o clarificare amplă cu referire la conceptul imaginii și la evoluția acestuia în filosofie.

Așa metode filosofice precum ar fi **metoda istoriografică**, care include **metoda comparativă** au fost valorificate în cadrul examinării diverselor teorii asociaționiste cu privire la imagine în tot parcursul filosofiei moderne, contemporane și psihologiei secolelor XIX – XX. **Metoda critică** și **metoda psihologică**, în care se conțin **metodele intuționist-bergsoniană** și cea **fenomenologică** au fost aplicate în cadrul studiului întreprins de noi asupra concepției bergsoniene cu privire la imagine. **Principiul istorismului** a permis elucidarea conceptului de imagine și ale unor elemente în planul evoluției lor istorice, abordate la general și la particular.

De asemenea **principiul interdisciplinarității** a asigurat realizarea unui studiu polivalent prin reliefarea pluralității modalității de abordare a imaginii din diverse domenii.

Abordarea sistemică a dat posibilitate de a cerceta conceptul de imagine în istoria filosofiei ca pe o totalitate integră și ca pe un întreg alcătuit din părți, aflate în raporturi de interconexiune și interdependență. Dintre **metodele general-științifice**, vom menționa următoarele:

- **metoda structural-funcțională** a oferit posibilitate pentru a supune analizei funcțiile imaginii în dependență de ce fel de structură își atribuie;

- **metoda comparativă** a asigurat aplicarea categoriei corelative general-particular pentru a identifica afinitățile și diferențele de concepție cu privire la imagine și evoluția ei în filosofie;

- **metoda behavioristă** a permis examinarea atitudinilor în sensul unor poziționalități în care o imagine ce reprezintă și trimite la un lucru se prezintă ca un corelat ale unor diverse valorizări, credințe și dorințe legate de lucru ce-l reprezintă.

Alte metode general-științifice de investigație științifică de care s-a făcut uz în elaborarea lucrării au fost **analiza și sinteza, inducția și deducția**.

Vom remarca, de asemenea, aplicarea unor **metode particular-științifice**, care întregesc tabloul investigațiilor cu privire la imagine și anume: analiza și interpretarea lucrărilor de referință, metoda descrierii, simulării și studiului de caz.

Problema științifică importantă soluționată în domeniul filosofiei constă în elucidarea concepțiilor cu privire la natura imaginii și a metodelor adecvate pentru cercetarea acesteia, identificarea și justificarea metodei analizei reflexive în vederea obținerii unei viziuni clare și coerente asupra naturii imaginii și demonstrarea valorii ei cognitive în explorarea științifică a lumii.

Scopul tezei rezidă în analiza modalităților fundamentale de cercetare a conceptului de imagine în cadrul istoriei filosofiei, în vederea stabilirii valabilității și eficienței teoriilor și metodelor fenomenologice, contrapuse teoriilor, care au fost influențate de reprezentationalism.

În vederea realizării scopului propus se impune atingerea următoarelor **obiective**:

1. Reliefarea fundamentelor teoretico-metodologice ale concepțiilor cu privire la imagine;
2. Identificarea interpretărilor problematice ale imaginii în cadrul istoriei filosofiei și altor științe sociale;
3. Valorificarea și descrierea modalităților fenomenologice de abordare a imaginii;
4. Depistarea fundamentelor teoretice ale concepțiilor reprezentationaliste asupra imaginii;
5. Reactualizarea teoriilor clasice privind imaginea în contextul filosofiei contemporane;
6. Analiza fenomenologică și semiotică a imaginii în coordonare cu impactul ei asupra realității sociale;
7. Determinarea funcțiilor și structurii imaginii dintr-o perspectivă fenomenologică;
8. Aplicarea cadrului metodologic al fenomenologiei asupra reprezentationalismului.

Problemele principale de cercetare, înaintate cu titlul de ipoteze de lucru sunt:

1. **Demonstrarea prin aplicarea reducției eidetice a potențialului cognitiv al imaginii, superior celui accesibil orientării reprezentationaliste.** Această teorie generică din conținutul căreia fac parte abordările incomplete asupra imaginii ca rezultat al absenței unei metode eficiente de cercetare a prilejuit apariția unor concepții eronate despre imagine, fapt ce a provocat în cadrul istoriei filosofiei prezența mai multor viziuni ostile, orientate nu doar asupra imaginii, dar și asupra utilizării sale în științe;
2. **Ireductibilitatea imaginii în abordarea fenomenologică la funcțiile componentelor genetice: percepție și memorie.** Conceptul imaginii mintale este problematic, de vreme ce imaginea nu se confundă cu percepția sau amintirea. Unele concepții moderne din filosofie și psihologie derivă din teoria asociaționistă, ultima fiind situată pe un teren comun cu teoria reprezentationalistă. În cadrul acestor concepții sunt elaborate unele viziuni problematice care nu clarifică pe deplin esența conceptului de imagine;
3. **Funcția privilegiată a reflexiei fenomenologice în realizarea explicației fenomenologice a imaginii.** Această ipoteză de lucru este legată de necesitatea evidențierii unei metode eficiente de

abordare a imaginii constituită în baza concepției fenomenologice a filosofului contemporan Lester Embree;

4. Funcția imaginii constă în experimentarea indirectă a obiectului de către cineva, iar suprafața suportului pe care apare acest obiect nu poate fi redusă nici la imagine în calitate de o componentă a ei, dar nici la obiectul acesteia. Această ipoteză urmează să fie confirmată de noi printr-o referire la schema clasificării tipurilor de experimentare și poziționare din cadrul fenomenologiei, care a permis preluarea unei viziuni mai ample și mai inteligibile asupra conceptului dat.

1.1. Concluzii la Capitolul I

În acest compartiment ne-am propus analiza cadrului metodologic elaborat pe parcursul afirmării științelor sociale moderne, în cadrul cărora au apărut unele teorii asociaționiste și, respectiv, reprezentationaliste, dar și metode fenomenologice de abordare a imaginii.

1. Trecerea în revistă a lucrărilor de referință, ce vizează conceptul de imagine, ne-a permis să elaborăm o analiză istoriografică și comparativă a situației existente în filosofie, dar și în alte domenii de cercetare.
2. Definiția carteziană a imaginii a instigat teza asociaționistă, conform căreia aceasta ar fi o amprentă, o urmă fizică lăsată în conștiință de un lucru.
3. În lucrările unor autori moderni precum Descartes, Hume, Leibniz, Taine, Ribot, Bergson și alții s-au depistat teorii asociaționiste atașate reprezentationalismului.
4. Doctrina asociaționistă ce corespunde cu teoria generală a reprezentationalismului a rezistat pe filiera psihologiei moderne până în zilele noastre.
5. Neclaritatea concepției asociaționiste a imaginii mintale se menține în psihologia secolului XIX și începutul secolului XX, aceasta se confundând cu amintirea sau percepția.
6. Chestionarea fenomenologică a esenței și a funcțiilor imaginii implică în analiză ei termeni precum *transcendență*, *intenționalitate*, *noemă*, *noeză*, *eidos*, *epoche*, *hyle*, *sinteză pasivă* și *sinteză activă*.
7. Imaginea se definește ca un proces de experimentare indirectă a unui lucru și nu ca o entitate psihofiziologică ce nu se poate desprinde de percepție și amintire pentru a prelua o determinare clară.
8. Imaginea în orice formă a ei, fie una fizică, expusă pe un suport material cum ar fi un tablou, o fotografie sau un film, fie una fictivă, inventată, născocită, cum ar fi un centaur, va fi întotdeauna o *imagine a ceva*.
9. Reprezentationalismul filosofiei moderne și al psihologiei analitice și sintetice confundă precar imaginea cu amintirea, percepția sau ideea.
10. Imaginea nu trebuie confundată cu procesul imaginării, rezultatul închipuirii este un obiect transcendent, în afara conștiinței, care poate fi unul real, întâlnit într-o experimentare directă, unul ideal sau unul fictiv.
11. Pentru cercetarea unui obiect nu este suficientă doar tranzitivitatea lui prin imagine, dar și analiza modului prin care acesta este reprezentat de imagine.
12. Abordarea fenomenologică este acceptată și justificată de noi în calitate de fundament teoretico-metodologic pentru o cercetare mai amplă a imaginii.
13. Imaginea poate fi în același timp individuală, constituind factualul percepției concrete a unui obiect, și generală, operând cu sinteze ce se raportează la un obiect în genere.

14. Analiza fenomenologică atribuie imaginii o interpretare, ce o identifică nu cu o entitate, ci cu o activitate a conștiinței prin care este posibilă experimentarea unui obiect material sau ideal.
15. Finalitatea proiectului nostru de cercetare se caracterizează prin abordarea modalităților de analiză a conceptului de imagine în cadrul istoriei filosofiei cu exigența revindecării valabilității unor concepții reprezentationaliste.

CAPITOLUL II

TEORII ASUPRA IMAGINII ÎN FILOSOFIA CLASICĂ ȘI RELEVANȚA LOR ÎN CONTEMPORANEITATE

Problema imaginii a stârnit încă din Antichitatea greacă o sumă de controverse doctrinare cu privire la ce este o imagine sau ce ar face o imagine să fie și să rămână o imagine în comparație cu lucrul pe care îl reprezintă. În acest capitol vor fi prezentate concepțiile magistrale ale filosofiei grecești, care tratează într-o manieră specifică problematica imaginii. De vreme ce apariția imaginii evocă instantaneu referirea la un lucru a cărui conținut nu corespunde cu imaginea respectivă, a fost formulată problema ontologică a imaginii, care a divizat concepțiile antice în două modalități de abordare: filosofiile ce își asumă teza, conform căreia imaginea face parte din domeniul non-existenței și altele care traduc imaginea ca un ca un tip al existenței secunde. Acest al doilea tip, este asociat de noi cu variația fenomenologică, ce își propune să descopere alte feluri de a fi, posibile, ale unui obiect. La fel este fixată problema unicului și multiplului, originalului și copiei. Toate acestea se compun într-un tranșant demers asupra dialogurilor platonice, ce scot la suprafața cercetării noastre concepte, precum *mimesis* și *khôra* a căror funcție metodologică este de a clarifica raportul dintre imagine și lucru.

Prerogativa acestui capitol rezidă în punerea în valoare a importanței doctrinelor clasice despre imagine în filosofia contemporană. Rezonanța acestor teorii este depistată și evidențiată în cele mai semnificative concepții ale semioticii contemporane și ale unor teorii originale asupra imaginii din secolul XX. Respectiva adaptare este explicată prin valabilitatea ideilor exprimate de filosofia greacă antică. Consecințele problematizării conceptului de imagine se extind și asupra altor chestiuni comune de ordin conceptual ce se referă la problema semnificării și a stabilirii identicului, care vor fi evaluate în albia analizei semiotice și fenomenologice în capitolul trei. Procesul de semnificare a imaginii este declanșat de existența unor asemănări dintre obiect și imaginea acestui obiect, fapt ce include imaginea în clasa semnelor iconice, care spre deosebire de semnele arbitrare și convenționale sunt corelate cu obiectul în baza unor legături analogice și naturale.

2. 1. CONDIȚIA NEFIINȚEI IMAGINII ÎN FILOSOFIA GREACĂ

Ținând cont de capacitatea de reprezentare a imaginii ar fi favorabilă și utilă o clarificare sumară în legătură cu raportul dintre imagine și reprezentare.

De cele mai multe ori reprezentarea este definită ca o imagine senzorială a obiectelor și fenomenelor realității, evocată mintal, în absența acestora, pe baza percepțiilor anterioare, fiind o reproducere ce poate apărea în forma unei imagini de pe o suprafață materială sau virtuală.

Așadar, suntem martorii confuziei, ce ne include în reprezentationalism. Imaginea senzorială este suprapusă sesizării obiectului. Apoi această „imagine” se confundă cu obiectele ca amintite. Reprezentarea, care este o „imagine mintală”, se confundă cu percepția și cu amintirea.

Totuși, reproducerea, care este o activitate a reprezentării, rămâne intactă, deoarece într-adevăr reprezentarea reproduce obiectul sub diferite aspecte. Cu siguranță suportul reprezentării este percepția și amintirea. Dar în acest caz ar fi corect să spunem că reprezentarea reproduce obiectul perceput anterior și apoi amintit, dar nu imaginea lui.

Fără îndoială, reprezentarea reproduce preponderent aspectul vizual al unui obiect. Din aceste considerente obiectul poate apărea într-o imagine formată din linii și pete de culori așezate pe o suprafață, forma cărora se aseamnă cu obiectul expus de ele. Iar în baza acestei asemnări cineva poate recunoaște respectivul obiect într-o reprezentare grafică a lui. Totuși reprezentarea poate fi de mai multe tipuri. Obiectul reprezentat se regăsește în diverse forme de expresie printre care se întâlnesc și acele vizuale.

În opinia noastră, operațional imaginea este o reprezentare ce exprimă și aduce în fața ochilor ceva care lipsește. Prin urmare, o funcție a imaginii ar fi capacitatea de ei de a reprezenta. Sensul conceptului de reprezentare, însă, este cu mult mai general decât acel al imaginii, reieșind din construcția ei mimetică (de imitare) și a variațiilor asemnării și diferenței. Componenta mimetică este determinantă pentru reprezentare. Acesta fiind motivul din care rezultă faptul că reprezentarea nu se suprapune cu imaginea, depășind-o prin puterea ei de reproducere. Pentru cineva un oarecare lucru poate fi o reprezentare, datorită încărcăturii sale mimetice apărute în baza juxtapunerii asemnărilor puse în legătură cu un alt obiect și din care reiese justificarea contribuției semnificative (al caracterului mimetic) al obiectului luat ca reprezentare. Prin urmare, lucrurile se pot asemna în cele mai neașteptate moduri, la fel, un lucru se poate asemna cu orice care alt lucru.

Ceea ce se asemna, se asociază sau este sugerat prin analogie, nu se reduce doar la imagine. Ne rămâne să constatăm că fiecare lucru poate reprezenta un alt lucru, dar să nu-i fie imaginea lui, ci un lucru aparte ce se asemna cu altul, în așa mod reprezentându-l. De exemplu, asemnarea pe seama unor elemente primare sau secundare, naturale, analogice sau arbitrare, convenționale, simbolice un individ se va asemna cu altul.

Pe lângă asta, reprezentarea re-exprimă și reproduce un lucru pe mai multe nivele, precum ar fi cel grafic sau vizual, care e unul general, apoi nivelul celorlalte simțuri legate de percepția unui lucru prin care e posibilă revenirea la el printr-o regrupare a percepțiilor și amintirilor, în vederea reconstruirii acestui lucru. Caracterul socio-cultural determină reprezentările la nivelul domeniului în care acestea sunt exprimate, așadar sumar e vorba despre reprezentările din pictură, teatru, film, literatură, poezie, politică, mass-media, istorie etc.

O altă chestiune ce trebuie remarcată în contextul discursului nostru despre reprezentare și imagine ține de relația originalului cu copia sa. Caracterul mimetic ce intră în posesia unui lucru atestă exclusiv asemnarea acestuia cu un alt lucru. Asemnarea nu este împuternicită să stabilească originalul sau copia în procedurile ei de relaționare. Depistarea originalului ar avea loc prin contribuția actului percepției și amintirii, în care lucrul este întâlnit în variatele sale adumbriri. În corelarea

mimetică a lucrurilor, acestea se aseamnă în egală măsură unul cu altul, în lipsa anumitor precizări cu privire la care dintre ele este originalul sau copia.

În afară de aceasta, reprezentarea nu regenerează sau clonează lucrul la care se referă, ci îl reproduce într-o manieră mimetică. Suportul pe care este extinsă o imagine nu-și atribuie statutul obiectului pe care îl reprezintă, din această cauză nu se confundă cu el.

Reprezentarea grafică nu este o imagine, în sensul ei propriu, din moment ce trimite către un obiect contemporan. Cu certitudine, la nivel general reprezentarea grafică poate fi numită „imagine”, însă pentru noi imaginea este ceea ce trimite către un obiect întâlnit anterior. De aceea, „imaginea” unui centaur este o reprezentare grafică a unui obiect fictiv. Însă actul conștiinței, închipuirea, ce l-a produs rămâne real. Operațional, reprezentarea se atribuie imaginii în sensul modalității ei de a se corela.

În cele ce urmează vom elabora o analiză amplă asupra caracterului mimetic al imaginii în contextul filosofiei Greciei antice. Recurgând la conceptul imaginii avem în vedere liniile trasate pe o suprafața oarecare, care separă planuri ce antrenează forme și figuri recunoscute de cineva în baza asemănării cu obiectul perceput anterior și pe care este expus imagine. Planurile ce compun o imagine se formează în baza reluării și repetării unor elemente relevante și definitorii ale obiectului exprimat de aceasta. Recunoașterea obiectului în profilul imaginii sale se realizează în asemănarea ce se atestă între imagine și obiectul ei. Depistarea afinității se face posibilă în urma trăirilor, ce țin de întâlnirea directă a obiectului. Apoi asemănarea duce la recunoașterea obiectului în imaginea lui pe o cale naturală (analogică) și pe una convențională (digitală). Se pare că recunoașterea și identificarea unui obiect, ce se bazează pe o asemănare naturală, este perforată de o premergătoare educare culturală convențională prin care sunt scoase în evidență anumite aspecte ale obiectului, ce sunt ignorate de cadrul altor culturi (tema convenționalității iconice va fi tratată de noi în următorul capitol). Ca urmare, corelarea mimetică are loc nu doar între imagine și lucru, dar și între lucruri, unde un lucru se poate asemena cu un alt lucru. Într-o așa manieră se recunoaște și se identifică un lucru. Dar aceasta nu înseamnă că un obiect ar fi imaginea altui obiect, deoarece această teză ne va ghida spre reprezentationalism. Imaginea prestează livrarea obiectului în lipsa acestuia, ceea ce rămâne definitoriu pentru ea, și nu substituirea lui. De asemenea, e binevenită evitarea confuziilor ce țin nu doar de superpunerea imaginii cu obiectul său, dar și de concordanța imaginii cu percepția, amintirea sau ideea.

Imaginea integrată în componența realității ideale sau materiale este depășită de noi datorită implicării conceptului ei în realitatea fenomenală. Imaginea nu este confundată de noi cu ideea, dar nici redusă la suportul ei material. La fel ea nu este definită de noi ca și o „imagine mintală”. În tot cazul, imaginea ne conduce în cele din urmă către experimentarea indirectă a obiectului.

Cu toate acestea, în cronică concepțiilor clasice grecești se formulează întrebarea cu privire la realitatea imaginii condiționată de materialul liniilor, figurilor și formelor, care se aseamnă cu ceva a

căruia existență este incontestabilă. La fel, aceeași întrebare, cu privire la realitate, se atribuie lucrurilor fictive imaginate, care nu pot fi întâlnite empiric, dar în pofida acestui fapt pot fi experimentate în închipuire. În contextul acestor chestiuni sunt articulate direcții ferme de susținere și combatere a caracterului real al imaginii.

Filosofia greacă readuce în contextul actualității fluxul problematic al statutului conceptului de imagine.

Este dificilă interpretarea imaginii drept ceva care există ca entitate independentă și care posedă o structură ontologică bine definită. Caracterul intermediar al imaginii devine un pretext pentru proliferarea acestor dificultăți de ordin teoretic. În prezentul compartiment, ne propunem să determinăm tangențele dintre conceptul de imagine și conceptul de neființă. Ultimul cu referire la imagine este combătut sau acceptat, începând cu filosofii Greciei antice, leagănul științei occidentale, și ajungând la specificul filosofiei din secolul XX.

Unii cercetători, printre care Andrei Cornea [48], autorul român al unei lucrări dedicate nemijlocit originii problematicei neființei în filosofia greacă, oferă conceptului de neființă o analiză amplă, scoțând în evidență partea operațională prin care neființa uneori se implică și grație căreia ea este acceptată oarecum într-o existență. În acest fel se insistă asupra faptului că, în principiu, există o raționalitate riguroasă, care e condusă de o logică strictă, respectată de eleați și pozitiviști, și o raționalitate relaxată, acceptată de mai mulți reprezentanți ai gândirii antice grecești, printre care îi putem regăsi pe atomiști, Platon și Aristotel, stoici și neoplatoniști. „Astăzi, de pildă, tindem să fim «relaxați», să lichidăm toate «corsetele» și să dăm prioritate operaționalității și funcționalității, mai curând decât clarității conceptelor și noțiunilor” [48, p. 162]. Reflectată în flexibilitatea gândirii contemporane, această idee este postulată într-un raționament *meontologic* (de la gr. μη ὄν – neființă) căruia i se contrapune demersul anti-meontologic. Acest ultim demers se detașează în mod radical de tot ce-i este opus ființei, trasând o delimitare absolută și logică între ființă și neființă. Într-adevăr, cum ar putea fi un lucru care nu este? Meontologia însă preia o viziune care admite oximoronul în care neființa *cumva este*. O altă opțiune pentru neființă, în afara celei în care ea este oferită neantului absolut, constituie chiar oportunitatea ei de a fi. Constantin Noica numește *neființă secundă* posibilitatea graduală de a fi a neființei [156]. Această ființă secundă exprimă cel mai bine traseul parcurs între neant și ființă, fiind poziționată din punct de vedere gradual undeva între acestea două. În această poziție a neființei secunde se induce o lipsă de claritate și rigoare în definirea unor noțiuni, însă partea compensatorie constă în flexibilitatea și acceptarea imposibilului – lucru ce cauzează depășirea confruntării dintre cele două absoluturi care pot apărea în urmă delimitărilor categorice, reieșite dintr-o aplicare firească a principiului noncontradicției.

Imaginea ca neființă secundă se încadrează ușor în demersul analizelor noastre. Meontologia este angajată într-un sistem aporetic care admite inadmisibilul. În acest moment, aflăm două conținuturi diferite ale neființei: neființă secundă, care este acceptată de ființă; neființă totală, care,

conform conținutului ei, nu poate avea vreo existență, constituindu-i negația întreagă. Astfel, discrepanța care intervine între neființa primă și neființa secundă ține de ordinul esențelor. Aristotel concepe neființa ca pe o privațiune, sau, mai bine zis, ca pe o lipsă: „împotriva celor cu astfel de concepții vom spune că, într-un fel, ei au dreptate, dar că, într-alt fel, ignoră adevărul: în fapt, ceea-ce-este trebuie conceput în două sensuri, astfel încât, într-un fel, este posibil să apară ceva din neființă, dar, într-alt fel - nu este posibil și, similar, e posibil ca același lucru să fie și ceea-ce-este și ceea-ce-nu-este, dar nu din același punct de vedere: sub raportul virtualităților sale e cu putință ca același lucru să fie concomitent entități contrarii, dar în actualizare - nu” [5, p. 170]. Însă această lipsă generează mai multe perspective interpretative de exprimare a conținutului.

Neființa primă “seamănă cu o absență a sufletului”, neființa secundă însă exprimă “o pauză într-un discurs muzical” [48, p. 23]. Dacă muzica va fi abordată în calitate ontologică drept ființă, atunci vom putea conchide că absența muzicii reprezintă neființa ei. Pauza, la fel, exprimă o negație a sunetului, însă aceasta stabilește operaționalitatea neființei care face parte din ființă, cu alte cuvinte, “lipsa sunetului este o parte a muzicii” [48, p. 23]. Această valoare operațională a raționamentului meontologic face posibilă elucidarea “stranie” a unor chestiuni, cum ar fi mișcarea, contingentul sau imaginea, abordate categoric de logica exclusivistă a adepților demersului anti-meontologic. Andrei Cornea, făcând o retrospectivă a neființei în filosofia greacă, apelează la dialectica tetrică a lui Noica atunci când elaborează o periodizare pentru explorarea neființei în gândirea greacă: “nerecunoașterea temei, interdicția ei, admiterea neființei ca *neființă secundă* și recapitularea și îmbogățirea întregii teme” [48, p. 26].

Ideea unității ființei provine dintr-o lume pe care Nietzsche o admira și care nu avea nevoie de formulare de legi inteligibile pentru iluminarea și sublimarea raționalului. Nu exista o delimitare imuabilă; atât zeii, cât și oamenii, participau nemijlocit la viața polisului. Ființa și neființa sunt angajate în același circuit al existenței, fiind însoțite de o perpetuă continuitate a timpului care nu aspiră spre o finalitate, ci care este o finalitate în sine. Heraclit din Efes, paradoxal, va afirma că nimic niciodată nu este, ci devine. Natura este ordonată în opunerea armonioasă a contrariilor, cu scopul de a le depăși. Una dintre etimologiile grecescului φύσις (natură) provine de la verbul *a crește*, care denotă complementaritatea modurilor opuse. Xenofan din Colophon se distinge printr-un monoteism care a produs o fractură între divin și omenesc. După Xenofan [9] zeii au devenit absurzi, contradictorii și iraționali, ceea ce îi scoate din definiția eternității, unicității și imobilității. Postulatul pe care îl formulează Xenofan va răsturna unghiul din care se cunoaște realitatea și va întemeia evoluția de mai departe a științelor și cultelor din Occident. Orice soi de imperfecțiune și neființă trebuie exclus din gândire și abandonat într-un neant absolut, deoarece *totuna-i a gândi și a fi*. Această idee va fi dezvoltată în continuare de Parmenide din Elea. Parmenide se închină Zeiței Rațiunii, care discernе aparentele lumii iluzorii de adevărurile imbatabile ale ființei. Totodată, sunt conturate două căi de cunoaștere: una susține că ființa este, iar neființa nu este; cealaltă că ființa nu este și respectiv neființa este. Justificarea dreptului

procedeu prin care se iscă adevărul reiese dintr-o analiză logică care accede la concluzia că cea de-a doua cale generează în structura propoziției sale un predicat care contrazice subiectul și nu-i dezvoltă esența. De aceea, cea de a doua cale nu este nici măcar falsă. Luând în considerație cum este formulată, această cale este de negândit, iar gândirea, din câte am aflat, este totuna cu realitatea. În așa fel se face apel la *principiul non-contradicției* ce va domina bazele științelor de mai departe. Folosirea celor două căi într-o singură valență a adevărului este prohibită de acest principiu, iar cei care totuși se detașează de el, cum ar fi, de exemplu, Heraclit din Efes, sunt calificați de Parmenide ca având *două creiere*. Curățită de neființă, cum s-ar arăta ființa? Parmenide îi descrie câteva atribute de bază. Primul atribut, din care celelalte oarecum rezultă, se rezumă la unicitatea ființei. Dacă ființa nu ar fi unică, ci multiplă, atunci ființa ar fi trebuit să fie separată de o altă ființă prin ceva, care, de fapt, nu există, adică printr-o neființă. În consecință, ființa rămâne unică, iar multiplicitatea este redusă la absurd. În fond, din acest atribut rezultă celelalte. Alt atribut ține de eternitatea ființei, care recurge la certitudinea condiționalului apariției și dispariției ființei și care presupune existența neființei. Nu poți condiționa un existent dintr-un non-existent. Parmenide gândește în acest atribut principiul *ex nihilo nihil fit*, recunoscut atât de antici, cât și de succesorii lor. Orice referire la rostirea și cunoașterea neființei trebuie abandonată printr-o tăcere, deoarece despre ceea ce nu se știe nimic, nici nu se poate vorbi nimic. În acest al treilea atribut ce caracterizează ființa, observăm o tangență vădită cu concepția lui Ludwig Wittgenstein [183], care corespunde anticei idei despre învăluirea tăcerii în momentul incognoscibilului și inexprimabilului, căci nu poți gândi neființa, deoarece gândirea se identifică cu ființa. Alte atribute indicate de Parmenide sunt omogenitatea, indivizibilitatea și imobilitatea. Acestea sunt legate de imposibilitatea existenței vidului, care ar constitui un punct de reper pentru definirea unei diversități sau dinamici. Concluzia pe care o putem extrage din această aplicare radicală a principului non-contradicției este că ființa este perfectă, adică terminată și finită, astfel având o formă sferică. Având margini “circulare”, ființa este completă și nu are de ce să miște, pentru că dincolo de margini e doar neființă, „dar dacă ființa este una și peste tot aceeași, neființa nu mai avea cum să fie, la rândul ei” [178, p. 29].

Necesitatea logică refuză să mai accepte măcar o posibilitate intermediară pentru neantul absolut în raport cu ființa revelată. Însă această infirmare este și ea un fel de gândire a neființei.

Urmărim la Parmenide un reușit demers anti-meontologic, cu toate consecințele care îl urmează: neființa secundă este echivalată cu neființa absolută. Raza privirii logice subzista în cadrul unei lumi deloc perfecte și imobile. Aceasta produce un fel de incompatibilitate psihologică arcuită în maniera eleată de a gândi: venerabilă și teribilă în același moment. Tematizarea infinitului din *Gorgias* descoperă o particularitate contradictorie a nonexistenței: „dacă însă nu se află în nici un *loc*, înseamnă că nu e nicăieri, în conformitate cu argumentul lui Zenon despre spațiu [fr. A 24]. (10) Din aceste motive, așadar, nu este nici necreat, cu siguranță însă nici creat. Căci nimic nu se poate naște din ceva (care ființează); nici din nonceva; căci, dacă acel ceva care ființează s-ar transforma

n-ar mai fi prin sine însuși acel ceva, și tot așa și nonexistentul, dacă ar deveni [ceva] n-ar mai fi non existența. (11) Dar, devenirea este posibilă din existent; dacă într-adevăr nonexistentul nu este, nimic nu se poate naște din nimic” [9, p. 467]. Premeditat, pentru o apologie a paradigmei lui Parmenide, Zenon din Elea va stăruie asupra unor paradoxuri ale lumii, care în mod necesar vor să demonstreze corectitudinea logică a demersului său anti-meontologic. Le vom descrie în mod concis, pentru a susține continuitatea cercetării noastre. Enunțul locului care nu există se rezumă la căutarea *locului*. Situată în într-un punct al ființei constituie o dificultate. Orice lucru din realitate are un loc; atunci unde se află chiar locul, se întrebă Zenon. Dacă locul e o ființă, atunci și el la rândul lui trebuie să posede un loc. În așa fel va rezulta un corp infinit de locuri ale locului, ceea ce e de neadmis. Soluția acestei dificultăți Zenon o găsește în enunțarea locului ca ne-ființă care nu poate. O poziția similară o vom întâlni și în cazul conceptului platonian *khôra*, care la fel are rolul unui recipient sau a unui contur fără contur, însă, spre deosebire de Zenon, Platon îi oferă un fel de a fi întrucâtva. Fapt despre pe care îl confirmă Gh. Vlăduțescu: „materia platoniciană din Timaios însă (*khôra*, "amplasamentul universal", traduce Robin, hypodehee, pandehes, locul: de primire, care conține totul), trece în altă condiție decât în aceea ce o avea ca foc, aer, apă sau pământ” [178, p. 46]. Dacă se va admite convențional că locul ține de domeniul ființei, atunci nu vom putea raționaliza mișcarea corpurilor. Situate într-un loc nu se pot mișca, fiindcă se află în el; în locul în care nu este corpul nu se mișcă, fiindcă nu a ajuns în el. Chiar dacă vom ieși din receptacolele locului și vom admite continuitatea spațiului vid ne vom confrunta cu renunțarea la existența spațiului (locului) în genere. Ar fi corpul finit supus unei divizări? Zenon rămâne fidel modului său specific, anti-meontologic, de a descurca astfel de probleme și afirmă că dacă ar fi posibil, aceasta s-ar divide la infinit. Posesia dimensiunii generează procesul divizării. Lipsa dimensiunii denotă faptul că s-a ajuns la un ultim punct al divizării care nu este nimic, iar nimicul este ne-ființă care nu trebuie să existe. Ca șirul divizării să nu fie infinit el este nevoit să se oprească într-un punct fără dimensiune, însă reversibil acest proces ar eșua, deoarece nimicul extras din lipsa dimensiunii nu se mai poate adăuga sau aduna, pentru că tot nimic va rezulta.

Lumea contrariilor, a lui Heraclit și Cratylus [9, p. 92], intră într-un conflict virulent cu lumea rațională și non-contradictorie a eleaților. De altfel, acești oponenți au orientat mersul cugetărilor de mai departe ale filosofilor europeni. Unii prezintă mișcarea ca pe o sursă simplă, inerentă lumii în care subzistă atât ființa, cât și ne-ființa. Alții situează epistemologic mișcarea în domeniul aparentului, care este suprapus cu lumea sensibilă, sau mai bine zis, cu natura fizică, care nu intră în vizorul legilor rațiunii. Unii folosesc ne-ființa ca o parte componentă a ființei și a existenței în genere, alții exclud ne-ființa, calificând-o ca pe o interdicție logică. Unicitatea chintesenței lumii este găsită de Heraclit într-un conglomerat al logosului care armonizează contrariile într-o devenire. Parmenide avansează într-o perspectivă critică, dezvăluind esența într-o atitudine categorică asupra lucrurilor care pot fi sau nu gândite. În orice caz, după Parmenide, ființa există și este unică și omogenă.

Recursul pe care îl face Parmenide, ajutat de zeița Rațiunii, care îi luminează calea cea dreaptă, se referă și la problematica identității omului. Și dacă ne vom referi la realitățile sociale din Republica Moldova, această atitudine generată dintr-un principiu al non-contradicției nu are sorti de izbândă, deoarece acceptând componenta unei identități asociate cu ființa este respinsă ca falsă de o altă unitate alternativă, care ar prelua definiția conceptului de neființă. Este inadmisibilă acceptarea simultană a ambelor identități, deoarece acceptând-o pe una, cealaltă este renegată de la sine, fiind exclusă ca valabilă dintr-o segmentare socială. Domeniul social devine reticent în condiția postmodernismului, care nu este totuși o epocă determinată cronologic de istorie, ci mai mult o stare de depășire a acestei rigidități categorice. Flexibilitatea interpretativă dăinuie într-o tolerare a dicotomiilor dizolvate într-o pan-acceptare a faptului că orice model de identitate are dreptul la viață într-o anumită măsură. Totodată, întemeierea unor limite sau criterii este valabilă în cazul în care obiectivitatea reprezintă finalitatea demersului care reușește să clarifice ceea ce este recunoscut ca adevărat sau fals în științele exacte sau în calitatea de bine sau rău, frumos sau urât în diverse sisteme axiologice. Soliditatea cu care vine demersul pornit de Parmenide nu poate totuși garanta până la urmă un caracter absolut și universal valabil; de fapt îl garantează prin prisma limitelor și ființei pe care o acceptă și a neființei pe care o respinge. Însă acest fundament al universalității este clătinat atunci când neființa intră oarecum într-un discurs afirmativ care operează nu cu un singur sistem de referință, cum ar fi la eleați cadrul ființei din care totul este gândit prin rațiune, ci prin cel puțin cu două. În cel de al doilea caz, se pierde din soliditate “rațională”, însă se adaugă exhaustivitate.

Aristotel continuă linia meontologică începută de Platon [49], cu toate acestea se distanțează de dascălul său prin faptul că subordonează ființei neființa. O serie de categorii prin care ființa se determină, îi proiectează mai multe dimensiuni ontologice. La rândul său, neființa este o parte indispensabilă a ființei. În așa fel putem spune că ființa la Aristotel este plurivocă, iar neființa nu constituie o entitate diferită de ea. Aristotel îi critică pe discipolii fideli lui Platon reproșându-le faptul că lasă să treacă neclarificată relația în care din neființă se naște ființa și din ființă – neființa. Nu exista o știință a neființei, deoarece ea nu este altceva decât o extensie a ființei. Să notăm că fiecare din cele zece categorii ale ființei va dispune de un opus al său. Taxonomia aristotelică a neființei avansează spre trei tipuri generale și anume: neființa luată ca privațiune; neființa ca posibilitate nerealizată și neființă exprimată în falsitate. Echilibrul pretins dintre ființă și neființă este depășit de continuitatea și diversitatea manifestărilor pe care le are ființa. Neactualizarea funcționează în calitate de proces și din această cauză putem vorbi, de exemplu, despre un non-perseverent care poate dobândi perseverență printr-o realizare. Invers stau lucrurile în cazul privațiunii, unde situația este redusă la un dat care nu mai poate fi schimbat și semnifică o simplă negare. Stagiritul abordează materia cu un conținut de neființă, luată ca posibilitate nerealizată, dat fiind faptul că materia este un nimic, nu în sens absolut, ci un nimic care poate deveni orice. Șirul posibilităților este durabil până la nesfârșit. Substratul neființei cu posibilitatea actualizării subzistă în materie, pe când neființa actualizată este proprietatea privațiunii sau neființei luată ca atare. Cu privire la ființă, se pare că ea nu poate avea totuși un contradictoriu. Ființa definită ca formă dispare

atunci când este injectată privațiunea, care nu aduce după sine niciun element ce ar prelua locul ființei în calitate de contrariu. Non-ființa nu reprezintă o constelație de lucruri care să fie orice dincolo de ființă. Consumarea și alterarea non-ființei ne deplasează la generarea ființei. De pildă, după un accident rutier nu putem vorbi despre un anti-automobil, ci mai cu seamă despre un non-automobil, un bolovan din metal sau cum putem spune că floarea a provenit dintr-o contra-floare, pe când ea apare dintr-o sămânță care e o non-floare? În cadrul categoriilor din contrarii pot apărea elemente cum ar fi, de exemplu, mișcarea care se naște din categoria locului și contrariul acesteia, deplasarea, sau calitate – alterare, sau cantitate – creștere, descreștere. Dialectica privațiunii aplicată caldului, ușorului și luminii duce la apariția recelului, greului și întunericului. Categoria ființei renunță la contrariu din care reiese mișcarea și lasă loc numai contradicției dintre naștere și dispariție. Deci valența relativă a neființei, care e o neființă anume, este rezervată categoriilor, iar cea absolută – ființei. Prin urmare non-automobilul va fi un fel de amalgam entropic al părților componente. Rezultă centrarea ființei, care nu este afectată atunci când i se neagă o categorie, ce urmează să devină un contrar al ei. În consecință are loc o modificare și nu dispariția ființei. Enumerările aristotelice ale neființei oscilează între *Metafizică* [5] unde sunt înșirate douăzeci și unu de opțiuni categoriale ale neființei și *De generatione et corruptione*, în care este ales criteriul proximității și depărtării față de neant. Acest subiect a fost tratat de noi într-un articol științific dedicat demersului aristotelic asupra posibilului în vederea unei contribuții asupra întemeierii ontologice a imaginii [138, pp. 19-31].

Cert este că ipostazierea neființei își ia începutul de la neant sau, tehnic vorbind, de la inexprimabilul absolut. Fără îndoială această neființă se contopește cu neființa eleată care nu este și nici nu poate să fie și este denumită *neființă absolută universală*. Ea este succedată de neființa secundă absolută situată vizavi de categoria ființei și se prezintă ca un opus contradictoriu al ei. Ajunși la categorii, vom da peste o privațiune rezultată dintr-o neființă anume, terță. Verticalitatea ierarhizată a neființei nu poate fi întreruptă aici, grație imprevizibilității accidentului, care nu poate fi plasat definitiv în compoziția ontologică a ființei. Accidentul nu poate fi premeditat și firește preconcept din anumite legi necesare proprii ființei. Luând în calcul acest fapt, accidentul se va poziționa deplasat de privațiunea din categorii, dar și de ființa ca adevăr sau de ființa ca posibilitate. Deci accidentul se află cuprins în vecinătatea ființei și neființei. Avansând către clasificarea ființei, Aristotel [5, p. 345] obține după accident neființa în posibilitate (materia) și în actualitate. Continuă șirul neființa luată ca fals nu din cauza prea apropierii sale de ființă, ci din cauza obârșiei sale logice și mai puțin generării sale ontologice.

În sistemul său filosofic Aristotel avansează către trei modele de relaționare metafizică. Sinteza pe care o face Stagiritul este relevantă în sensul îmbunătățirii modelelor care au fost descrise până la el. Andrei Cornea accentuează existența a trei modele tipice pentru gândirea aristotelică. Înainte de a descrie aceste trei modele din care relaționând apar lucrurile vom aminti spiritul de sinteză, armonie și echilibru specific filosofului grec. Această măsură în toate, firește, parcurge întregul sistem filosofic, generând un fundal metodologic științelor aristotelice.

Principiile imanente caracteristice primului model provenit din perioada presocratică se rezumă la două elemente contrare de bază. Modelul susținut, cum am spus, de majoritatea filosofilor presocratici având în posesie două elemente se va numi model diadic. Valabilitatea acestui model este “zguduită” de dificultatea din care nu putem deduce un contrar din altul, de exemplu recele din cald sau chiar, cum am menționat, neființa din ființă. Acest lucru se explică prin faptul pozițiilor exclusiviste pe care le ocupă aceste două elemente contrare. În felul acesta ambele elemente s-ar nega și s-ar nimici reciproc ceea ce contravine modelului din care s-ar construi lumea. Fiind contrarii, acestea se ermetizează producând un vacuum conceptual de necooperare.

Înaintând spre o unificare a contrariilor, Aristotel invocă necesitatea unui subzistând care va suporta cu ușurință tensiunile contrare. Prin urmare, apare cel de al doilea model numit triadic, în care încap trei elemente fundamentale de construire a lumii. Așadar, două elemente contrarii vor afecta un al treilea în care vor încăpea ambele. Imanente fiind, schița acestui model va arata în felul următor: Ființa, care este formă și are o încărcătură pozitivă; neființa, care reprezintă privațiunea; elementul în care cele două interacționează și care se definește ca și materie care concepe funcțional substratul ce lipsește în primul model diadic.

Un al treilea model este conceput din ezitarea de a recunoaște întru totul necesitatea logică a acelui element. În principiu, acest model este de asemenea un model diadic, rolul căruia este de a admite prezența sau absența ființei și va fi format din pozitivul ființei prezente și negativul neființei absente. Acesta este nominalizat ca un model diadic cu numărul doi. Cu toate acestea Cornea [48] ne relatează că Aristotel preferă totuși modelul triadic celor două diadice. Modelul diadic numărul doi vizează orientarea ontologică a problemei, pe când modelul triadic corespunde acelei tendințe aristotelice către armonie și echilibru. Ansamblul elementelor din modelul triadic captează subiectul meontologic într-o necesitate. Operaționalitatea sensului meontologic din acest model agită “forma” și “natura” într-un inevitabil secundar prin care se reflectă privațiunea. Indubitabilă este participarea strategică a neființei în compunerea lucrurilor din lumea fizică. Unificarea formei și privațiunii într-un substrat transformă în act existența lucrurilor din natură. Spre deosebire de modelul diadic care face recurs la prezența sau absența ființei, modelul triadic face trimitere la o pan-prezență a ființei în care își face loc și privațiunea sau neființa secundă. Modelele diadice anihilează conlucrarea celor doi termeni din care sunt construite. Mai cu seamă modelul diadic cu numărul doi dezvăluie un fel de materie pură, “nudă”, care nu poate fi o parte a realității fizice. Compușii și substraturile sunt de nelămurit de aceste modele. Cum ar fi exemplul corpului bolnav împotmolit de neființă. Avantajul modelului triadic corespunde cu o perpetuă cooperare între cele două elemente contrare ce au loc într-un substrat, sau mai bine-zis, într-un compus, care deja nu mai disimulează materia pură cu o existență exclusiv conceptuală. Neiființa sau privațiunea e și ea întrucâtva o formă. Astfel, corpul bolnav nu este cel care nu are sănătate, ci cel care *are* non-sănătate. Posesia unei forme și ființe în sens larg este prioritară. E necesar de spus că operațional absența unei anumite forme nu ne orientează spre o negare generală a formei. Orientarea dată de lipsa unei anumite forme concrete este o componentă a lumii

fizice, unde sunt opuse variate forme cu specific diferit care, într-un raport logic, devin oponente cu valoarea negării tuturor celorlalte forme cu excepția propriei forme. Însă această negare nu se referă la ființă în genere. Contrazicerea unei ordini anume nu prestează excluderea ei dintr-un cadru al formei și ființei. Criteriul de la care pornește o relaționare anume are finalitatea situării în aceeași valoare pozitivă a oponentelor ce apar în această calitate (de oponenți) grație varietății de cazuri și circumstanțelor individuale. Să luăm exemplul în care se preia o atitudine pozitivă față de definirea entropiei în raport cu ordinea. În cazul acesta entropia nu este percepută ca negarea absolută a ordinii, ci mai mult este percepută ca un caz particular în care dezordinea este determinată și constituie un alt ansamblu de elemente care ar formula un alt tip de ordine. Cu alte cuvinte entropia este aceeași ordine, însă luată sub aspectul altui criteriu al ființei. Astfel, entropiei i se conferă “dreptul la viață”. Acestea fiind spuse, neființa devine cunoscută printr-o determinare particulară a privațiunii: “Nu trebuie să opunem dezordinea de un anume fel ordinii în general, sau invers, ci tot unei ordini de un anume fel – raportate ambele la un substrat de un anume fel” [48, p. 209]. Suntem de acord cu Andrei Cornea care discerne contradicția largă de cea care exprimă un opus, adică contradicția restrânsă. Contradicția largă va evalua, de pildă, un non-om, nu doar din perspectiva unui animal, dar și din perspectiva oricărui alt om care nu este om. Contradicția în sens restrâns gestionează ființe ca forme și neființe ca privațiuni care interacționează în baza unui substrat comun. Contradicția în sens restrâns este părtinitoare felului de a gândi meontologic și face neființa să încapă în atotcuprinzătorul domeniu al ființei. Sunt cunoscute contradicțiile ce apar între acele două perechi de termeni, precum caldul și recele, uscatul și umedul din combinarea cărora apare focul, pământul, apa și aerul. Aceste amestecuri metafizice se petrec datorită prezenței sau absenței neființei ca posibilitate. Mai mult ca atât, această privațiune determină nu doar cuantificarea integrității operaționale a ființei, ci și condiționarea dialectică a transformărilor și respectiv fundamentează mișcarea. De aici putem conchide că toate celelalte categorii în afara ființei nu dispar, dar se transformă. Observăm că Aristotel optează pentru trei termeni într-un context conceptual; cu toate acestea, fenomenele întâmplare în lumea fizică au un statut numeric infinit, deși acționează în conformitate cu cei trei inteligibili elaborați. Putem spune că Aristotel reprezintă într-un fel o versiune timpurie a structuralismului în care “forma” poate fi comună și totodată poate acoperi un număr nedeterminat de fenomene. Metafizica lui Aristotel reflectă o revelație conceptuală a lumii fizice, sublunare.

În continuare vom analiza neființa în calitate de posibilitate nerealizată sau neactualizată care se identifică cu materia sau substratul cu potențialitate și flexibilitate. Reprezentantul școlii Megarice, Diodor Cronos [57], presupusul contemporan al lui Aristotel, dezvoltă paradigma argumentului stăpânitor al posibilului, necesarului și imposibilului care condensează valoarea modală într-una temporală. Sunt recunoscute principii ale megaricilor care se referă la posibil. Principiul tare ne declară că *ceva poate să fie numai atunci când este efectiv*, iar principiul slab al lui Diodor identifică posibilul ori cu actualul prezent, ori cu viitorul realizat. Formula abordată de Diodor înlătură neființa secundă printr-un necesar camuflat care se și prezintă deschis ca posibil. Ceea e posibil nu e prezent, deci va exista în viitor, însă dacă nu va

exista în viitor, atunci acesta este imposibil. Conlucrarea ce are loc dintre actualitatea temporală a prezentului și a viitorului elaborează o schemă în care ceea ce nu există în viitor există în prezent (și invers), altfel e imposibil. În așa fel, orice lucru existent în prezent există cu necesitate, iar posibilul devine a fi necesar; scoțând în vileag o ființă ascunsă și nu una autentică. Aristotel discerne actualizarea de posibilitate și realul de posibil cu scopul de a conserva libertatea umană și întâmplarea. Actualul implică în mod necesar posibilul, însă posibilul nu implică în mod necesar actualul. De pildă, atletul care sare în înălțime *poate* sări în înălțime, în așa fel actualul acoperă posibilul. Deși atletul *poate* sări, el nu sare în mod necesar, deci posibilul este subordonat actualului și nu apare în mod necesar fiind congruent cu el. Incontestabil este faptul că actualul coincide cu ființa, iar posibilul cu neființa, acestea fiind ordonate cu o implicație unilaterală, care nu ne comunică nimic despre neființa secundă. Neființa moștenită de la eleați se va trena în conceptul imposibilului. Lucrurile individuale nu sunt necesare, iar contingenta lor este determinată de un posibil bilateral, asociată de noi cu o neființă secundă, care pretinde să fie întrucâtva. Actualizarea nu se petrece în mod necesar. Impulsul exterior prin care posibilitățile se realizează în act se caracterizează ca o intervenție din afară, cu o necesitate intrinsecă. Proliferarea scenariului din care rezultă geneza lumii fizice în ansamblu cu care diversitatea lucrurilor individuale este întâmplătoare îl impune pe Aristotel să enunțe necesitatea unei Cauze prime din care lumea apare într-un act realizat. Posibilul bilateral admis de Aristotel nu poate garanta necesitatea existenței lumii. Deoarece așa cum ea poate să fie, tot așa ea poate și să nu fie. Întâmplarea însă prin definiție nu poate să fie o cauză necesară. Cauza supremă, mișcătorul nemișcat și în sfârșit Dumnezeu abordează partea pozitivă a posibilului bilateral. Ocurența posibilului bilateral aduce avantaje neființei secunde, care în schematica posibilului nu va fi niciodată realizată, dar care totuși există. Posibilul bilateral este valabil în dimensiunea fizică a lucrurilor perisabile. Atunci când se pune în discuție secțiunea eternă a Universului, posibilul bilateral nu mai are nicio forță metodologică. Intermitența posibilului bilateral introduce un baraj în condiția universului etern. Aceasta se explică prin faptul că ceea ce deține posibilitate în act obține o existență eternă și invers: ceea ce nu poate să fie etern nu va fi niciodată. Atunci când se iscă un demers asupra segmentelor în care Universul se definește ca etern, Aristotel revine la poziția unilaterală a posibilului, susținută de megarici și eleați. Astfel, posibilitatea de a exista permanent exclude posibilitatea de a nu exista niciodată, iar obiectivizarea lucrurilor fizice individuale are loc printr-o Causă eficientă ce vine cu un impuls din afară. Acest mișcător nemișcat nu are nevoie de procedura actualizării pentru că el însuși este actualizare, la fel ca și în cazul în care gândirea se gândește pe sine. Deci dimensiunea sferelor eterne se identifică cu actualizarea, iar lumea sublunară este trecută prin procedeul actualizării, predicând contingenta.

Vom face aici încă o clasificare a posibilului cu predicatul unilateral. Posibilul unilateral se identifică cu necesitatea. Posibilul unilateral privativ nu se realizează cu necesitate niciodată și desigur conține o valență negativă. În cazul posibilului privativ, Aristotel se întreabă dacă poate cumva pretinde la vreo existență anume. Chiar dacă nu va fi niciodată, posibilul privativ se găsește în nerealizabilul

infinit și *vid*. Acești doi termeni sunt incapabili să devină ființe printr-un act venit dintr-un impuls exterior. Preluând această modalitate, Aristotel admite și existența posibilului privativ în cadrul infinitului și vidului.

2. 2. INTERPRETĂRI PLATONICIENE ALE IMAGINII

În continuare ne vom referi la opera lui Platon, care încearcă să reabiliteze neființa din domeniul neantului, relativizând exigențele moștenite de la eleați prin vorba unui Străin care enunță că “vom fi siliți să punem la încercare teza părintelui Parmenide, apărând-o pe a noastră, și să facem violență lucrurilor spunând că, într-un fel, este ceea ce nu este și, la rândul său, ceea ce este nu este” [155, p. 347 [241d]]. Astfel are loc nu doar o reabilitare a neființei, ci și a gândirii meontologice, marcată printr-o extensie a flexibilității. În prealabil vom scoate în evidență caracterul operațional al neființei acceptate în existență. Conținutul ontic nu mai este radicalizat; în așa fel se va păstra intuiția obișnuită a lucrurilor din natură, însă doar cu condiția operaționalizării. Prin aceste lucruri se enumeră și imaginea la fel, de fapt, ca și falsul, care posedă o existență și un corespondent ontic secund, cu scopul de a satisface gramatica logicii aplicate asupra lor. Ordinea lucrurilor în universul platonice este concentrată într-o conjunctură care reglează interacțiunea dintre inteligibil și sensibil, dintre gândire și lume.

Această conjunctură este definită de conceptul grecesc μέθεξις adică participăție. Organizarea acestei participări este dedusă de Andrei Cornea în următoarele formule: 1. *p este a*, unde *a* este predicatul lui *p*, în felul acesta *p* participă la Ideea lui *A*. La fel este valabilă și implicația inversă, unde dacă *p* participă la *A*, atunci *p* este *a*. Ahile este viteaz, reiese că el participă la vitejia în sine, iar dacă Ahile participă la ideea de vitejie, atunci el e viteaz. 2. Dacă în prima regulă sunt reflectate structurile de suprapunere și de identificare a variatelor entități ce se referă la o idee anume, atunci cea de a doua regulă ne prezintă distincția sau separarea ca o condiție de evaluare a lucrurilor individuale. Dacă *p* participă la *A*, el este totuși altceva decât *A*. Ahile viteazul este altceva decât vitejia însăși. Această regulă discerne lumea fenomenală de lumea inteligibilă. 3. Enunțul pe care îl face această regulă vizează neființa secundă, în așa fel dacă *p* este *a*, dar e altceva decât *A* atunci întrucâtva *p* este și non-*a*. Deși aparent, pare că această regulă nu are loc în șirul coerenței celor două reguli, ea rămâne fidelă demersului inițiat de Platon. În conformitate cu prima regulă, Ahile, participând la ideea vitejiei, este viteaz; în pofida acestui fapt, reieșind din cea de a doua regulă, Ahile este distinct de ideea vitejiei în sine. Prin urmare, Ahile este mai viteaz decât Platon, însă este mai puțin viteaz decât Zeus, ceea ce denotă faptul că Ahile participă simultan la ideea vitejiei și la ideea non-vitejiei. Ahile ca lucru individual poate participa la mai multe idei odată. Lucru acceptat și pentru elucidarea varietății sau pluralității fenomenelor. În consecință, ideile însele participă unele la altele, fiind ordonate după gradația provenită din generalitatea acestora. Participarea care are loc între idei nu poate fi una totală, fiindcă “parul nu poate participa la impar, căci nu e impar și nici invers, imparul – la par” [48, p. 116]. Ideile platonice interacționează în conformitate cu o legitate logică prin care este permisă păstrarea

indestructibilității și eternității în structura inteligibilă a acestora. Calea logică la Platon este insistent însoțită de metafizică. Un lucru demn de remarcat sunt diferitele calificări ce au loc în ontologia lui Democrit și a lui Platon. Ceea ce Platon aduce în plus este faptul *asemănării* ce se implică între sensibile și inteligibile – fapt care lipsește la Democrit cu prisosință: “lumea “opiniei” seamănă cu lumea autentică, precum seamănă imaginea cu modelul ei, rămânând însă diferită de el” [48, p. 117].

Această ierarhizare a ideilor este sublimată de cinci genuri supreme, genuri care condiționează existența. Grație acestui fapt sunt numite supreme, cu alte cuvinte ele înglobează toate lucrurile care există, impunându-le imperativul de a participa la ele. Străinul din dialogul *Sofistul* enunță acest fapt prin “cercetarea, nu asupra tuturor Ideilor, spre a nu ne rătăci printre prea multe, ci asupra unora alese” [155, p. 365 [254c]]. Aceste genuri supreme sunt: *mișcarea, starea, ființa, identicul și altceva-ul*. Comunicarea care are loc între idei este ghidată de cele trei reguli ale participării formulate de Platon. Vom lua mișcarea și o vom supune acelor trei reguli ale participării la Platon. De la început însă este de specificat că mișcarea și starea nu pot să participe una la alta, deoarece s-ar exclude reciproc, ceea ce nu este valabil pentru o Idee. Conform primei reguli, mișcarea în raport cu altceva-ul *este altceva* decât celelalte Idei. Cea de a doua regulă ne obligă să deosebim mișcarea de altceva. Regula cu numărul trei ne sugerează să enunțăm mișcarea *nu este într-un fel altceva*, adică mișcarea este apreciată ca un non-altceva care se prezintă ca *identic*. Prin reflexie avem o desfășurare similară și în cazul raportului participativ dintre mișcare și identic. Mișcarea *este identică* cu sine (prima regulă). Totuși mișcarea *este altceva decât identică* (a doua regulă). Și în sfârșit mișcarea este non-identică (a treia regulă). În acest caz vom avea perspectiva operațională în care semnificația identicului este îndreptată spre sinele mișcării sau esența de definire a mișcării și în acest caz mișcarea este identică cu sine, însă se întrezărește și o altă perspectivă, sustrasă din a treia regulă, care pune mișcarea în relație cu alte Idei, făcând-o astfel non-identică cu ele. Mișcarea *este*, fiindcă participă la Ideea ființei, însă mișcarea este diferită de ființă. Ca urmare a altceva-ului decât ființa ajungem la judecata că mișcarea într-un fel *nu este* și, respectând regula 1, mișcarea trebuie în așa fel să participe și la *ideea de ne-ființă*. Aceste judecăți rezultate dintre-un concept al participării contravin cu stilul eleat, antimeontologic, de a vedea lucrurile, însă în virtutea acestuia ele convin operaționalității de tip meontologic propagate de bătrânul Platon în *Sofistul*. Străinul îi cere lui Theaitetos să cadă de acord cu condiția din care “rezultă în chip limpede că mișcarea ține cu adevărat de ceea ce nu este ea și de existență de vreme ce participă la ființa lucrurilor?” [155, p. 369 [256d]]. Și apoi irevocabil stabilește că “în chip necesar deci ne-ființa lucrurilor revine mișcării, ca și tuturor genurilor. Căci potrivit tuturor, natura alterității, făcând pe fiecare altul decât e ființa lucrurilor, aduce ne-ființa. Și într-adevăr pe toate, potrivit cu cele spuse, le vom putea numi pe drept ca ne-fiind, dar deopotrivă, de vreme ce participă la ființa lucrurilor ca fiind și ca realități” [155, p. 369 [256d]].

Ceea ce rezultă are un caracter explicit aporetic care concepe ne-ființa ca un gen suprem, ca o Idee. Acest lucru însă nu este enunțat până la capăt de Platon care susține parteneriatul ne-ființei cu Ideea altceva-ului. Ne-ființa este necesară grație locului strategic pe care îl preia în teoria participării. Înlăturarea ne-ființei va

crea incoerențe conceptuale în cadrul acestei teorii. Nu poate mișcarea să fie într-un tot identică cu ființa, în consecința lichidării neființei din raționament. Acest lucru ar însemna violarea regulii cu numărul doi, unde mișcarea este deosebită de ființă și regulii numărul trei, în conformitate cu care mișcarea nu mai este deloc altceva decât ființa în rezultatul scoaterii din “cursă” a neființei. Mișcarea se identifică în acest caz nu doar cu ființa ci și cu toate celelalte idei din care s-ar rezulta o singularitate identică cu un Unu spre care aspira Xenofan. Neființa ca separator reprezintă un interval valabil pentru relaționarea care are loc între idei cu scopul de a le defini o identitate autonomă. Un astfel de distanțator îl putem întâlni și la atomiști, unde vidul nu este altceva decât un interval în care atomii interacționează. Refracția petrecută între unu și multiplu reabilitează neființa și îi oferă un statut operațional. Ducând mai departe această idee Platon va ajunge la *khôra*, adică în punctul unui receptacul din care diverg Ideile în pluralitatea lumii sensibile. Acest receptacul va prelua rolul unui intermediar dintre Idei și lucruri și va fi enunțat ca și al treilea element al cosmogoniei platonice. Să revenim însă la starea ontologică a neființei, căreia Platon îi alocă un fel autonom de a fi: “așa cum non-marele nu e mai puțin real decât marele și non-dreptul nu e mai puțin real decât dreptul, tot la fel și neființa nu e mai puțin reală ca ființa” [48, p. 121]. Echivalența rezultată aici întărește simetria operațională a raționamentului meontologic. Relevantă este și aranjarea Ideilor în perechi contradictorii, cum ar fi: mișcarea sau starea, identicul sau altceva-ul. Firesc apare întrebarea dacă și ființa își găsește opusul contradictoriu în alcătuirea acestei simetrii logice. În acest context neființa va fi contrapusă ființei și, la fel ca și celelalte Idei, non-ființa va căpăta o structură inteligibilă. Cu toate acestea Platon nu declară acest lucru clar și răspicat, ca să nu încalce cumva principiile fundamentale ale existenței inițiate de respectabilul Parmenide. Oricum, ideea de neființă este acceptată și nu ca o urmare sau consecință a Ideii de altceva, ci ca o negație contradictorie a neființei. Într-adevăr altceva-ul reflectat de Ideea în sine este conceput diferit decât altceva-ul în copulă. Acest lucru se explică prin faptul mai multor accepțiuni ale Ideii de altceva. Altceva-ul asociat cu ideea identicului, care nu este totuna cu ființa, poate servi drept exemplu simetric în deslușirea neființei ca element distinct între Idei. Identicul frumosului înseamnă până la urmă frumos, și nu identic. În acest caz identicul constituie un element atașat unei entități distincte și nu alcătuiește el însăși o formațiune integră și deosebită. Altceva-ul în calitate de copulă purtat într-o relație de contrapunere între lucruri este lămurit altfel decât generalul altceva-ului perceput ca o alternativă. Această accepție exhaustivă a altceva-ului este cel mai aproape de structura ideatică a neființei. În concluzie, putem afirma că conceptul neființei nu reprezintă o consecință a Ideii de altceva, deși mai mulți comentatori ai lui Platon, cum ar fi Stanley Rosen [163], Paul Natorp [205], Denis O'Brien [124] și alții rămân pe poziția că neființa este o parte a altceva-ului; ea totuși formează tacit punctul simetric ființei, având un caracter operațional. Semnificația neființei este una meontologică, luată sub aspectul celui de-al șaselea gen suprem printre cele abordate în *Sofistul*. În aceeași manieră logică este abordată și lumea care suferă o segmentare condiționată de necesitatea simetriei între genuri. În așa fel mișcarea și starea (repausul) aparțin segmentului fizic al realității, identicul și altceva-ul (relativul) țin de domeniul logicului, iar ființa și neființa sunt componentele necesare pentru ontologie.

Ontologicul însă nu este satisfăcut de ambiguitatea neființei secunde, care aplică un demers operațional realității. Privită prin prisma onticului, neființa secundă în mod strict este redusă la absurd și exclusă din domeniul realului. Totalitatea negațiilor la care participă simetric toate ideile fără ezitare, într-o manieră operațională, vor genera Ideea neființei. Reducerea neființei particulare și chiar celei individuale va accentua partea operațională; cu toate acestea, luată sub raportul absolut al onticului, neființa nu poate face parte din rândul celor cinci genuri supreme. Andrei Cornea [48] ne sugerează că Platon abandonează scenariul celor cinci genuri supreme din *Sofistul*; cauza ar fi complicitățile care apar în acceptarea Ideii de neființă, tutelate de strictele exigențe ale onticului. În schimbul celor cinci Idei Platon propune în *Philebos* patru genuri: limita, nelimitatul, amestecul și cauza amestecului. Sistemul metafizic întregit în dialogul *Timaios* se instituie ca o combinare sau un amestec dintre limitat (inteligibil) și nelimitat (sensibil). Modelul inteligibil, cauza, limitatul, unicul vor interacționa cu universul sensibil, nelimitatul prin *khôra*. Interacțiunea ce are loc în consecința acestui amestec are drept cauză acceptarea operaționalității neființei care, contrapusă cu ființa, va face posibilă raționalizarea diversității, multiplicității și mișcării.

În concluzie, putem rezuma două mari direcții fără care în linii generale n-ar exista nicio formă de logică occidentală. Prima, împreună cu Xenofan și Parmenide, sublimează ființa și exclud neființa din realitate. În conformitate cu această direcție anti-meontologică suntem incapabili să construim un sistem ontologic pentru neființă și totodată nu putem fundamenta existența conceptului imaginii. A doua direcție este mai tolerantă ca prima și admite întrucâtva existența neființei, deosebind neființa absolută, care prin definiție nu există, și neființa secundă, care posedă o existență operațională. În acest caz, putem elucida fundamentarea ontologică a imaginii care, prin structură, este aceeași cu neființa secundă.

Idealul valoric, care subzistă în gândirea antică greacă, participă la o complementaritate edificată pe baza triunghiului în care se generează reciproc binele, adevărul și frumosul. Acceptând existența unui Demiurg, Platon va face necesară crearea Sufletului universal și apoi a unui corp al lumii sensibile. Cel din urmă este ordonat de diverse forme geometrice, cea mai simplă dintre acestea fiind triunghiul. Combinația mai multor triunghiuri va duce la apariția celor patru substanțe de bază – apa, focul, pământul și aerul. Figura triunghiului participă în măsură egală atât la viața fizică, cât și la cea morală. Din complementaritatea și suprapunerea structurilor morale, estetice și gnoseologice filtrate print-o ontologie a inteligibilului se va deduce formula “colțuroasă” a idealului valoric, punct final pentru o aspirație cotidiană de zi cu zi.

Identificarea care apare la intersecția acestor trei valori scoate în evidență statutul indefinit al imaginii. Platon rămâne sceptic în fața imaginii, deoarece aceasta își plasează situsul ontologic mai departe de adevăr și mai aproape de fantasmagorii, însă totodată imaginea joacă un rol hotărâtor pentru cunoaștere.

Arta este calificată ca o imitație a *Kosmos*-ului *aisthetos* (lumea sensibilă, nestatornică și înșelătoare). Apoi, conform verticalității gnoseologice e ușor de dedus că și *Kosmos*-ul *aisthetos* este

calificat de Platon ca o copie a *Kosmos-ului noetos* (lumea inteligibilă, unde sunt concentrate ideile prototip pentru toate lucrurile posibile din lumea sensibilă).

Conceptul imaginii în filosofia lui Platon parcurge raportul dintre conștiință și realitate căzut sub incidentul existenței și cunoașterii.

Subiacent însoțită de *mimesis* (imitație) imaginea rămâne a fi o copie a lumii care, la rândul său, e o imitație ștearsă a lumii ideilor. *Mimesis*-ul platonice va fi diferențiat în mai multe acțiuni ce poartă imaginea pe traiectoria adevărului și erorii.

Prima acțiune mimetică despre care amintește Platon este tehnica reflectării exacte. Imaginile care sunt determinate de această tehnică sunt numite *Eikon*, datorită tendinței lor de a se identifica cu obiectul reprezentat din lumea sensibilă. În sens ontologic acest tip de imagine este cel mai adecvat pentru lumile platonice. Proporțiile imaginilor sunt aduse la o compatibilitate indubitabilă cu dimensiunile referentului. Totodată acest tip de imagine formulează mai multe probleme și una dintre ele se iscă în teoria proximității și diferenței, unde în caz că pragul diferențial este de neperceput, atunci are loc identificarea totală a imaginii (sau a unui oricare alt artefact) cu referentul din realitate. La fel putem aminti despre duala funcție a Idealului platonice. Prezența idealului într-un anumit fel ar dinamiza demersul existențial al conștiinței, însă situat ca finalitate idealul va apărea și ca o dimensiune limitrofă a conștiinței. În mod expres putem conchide că deși Platon îi oferă un grad mare de validitate imaginii de tip *eikon* [26, p. 49], ea rămâne totuși una indeterminată în privința teoriilor ale referențialității vizuale și problemelor asemănării.

În acest context ar fi firesc să ne amintim de remarcabilul pariu dintre Zeuxis și Parrhasios, miza căruia era desăvârșirea tehnicii de redare întocmai, cu ambiția de a depăși pragul diferențial al realității ori a imaginii acesteia. Zeuxis a pictat un strugure la bobițele căruia se repezeau vrăbiile să le ciugulească, însă se izbeau violent de perete. Parrhasios din Efes lauda tabloul lui Zeuxis. Ultimul însă ținea de cuviință să vadă și el ce a creat Parrhasios. Mare i-a fost mirarea lui Zeuxis atunci când a încercat să dea la o parte draperia pictată pe perete de Parrhasios, ca să vadă tabloul. Zeuxis păcălea vrăbiile, iar Parrhasios îl înșela pe Zeuxis, jucându-se cu realitatea [159, p. 22].

Cu alte cuvinte, maniera exactă în care se construiesc imaginile aduce după sine același efect al depășirii pragului perceptiv al adevărului, pe care îl au și celelalte imagini. Statutul ontologic al imaginii este însoțit de cel al adevărului, iar în momentul în care se vorbește despre imaginea făurită întocmai, care într-un fel devine oglindă a realității, vom ajunge la ideea conform căreia temeliile adevărului vor fi distorsionate până la incapacitatea afirmării sigure și concrete ce e adevărat și ce nu.

Tot în acest context vom aminti ideea lui Vilém Flusser despre rolul important pe care îl joacă imaginea în cunoașterea lumii [79, p. 23]. Imaginea, conform lui Flusser, este situată chiar în punctul intermediar al interacțiunii omului cu realitatea. Sensul acestei medieri va avea ca scop înlesnirea procesului de cunoaștere, în care imaginea va veni cu un ansamblu de elemente preconizat pentru o înțelegere mai bună.

Însă conectarea prin imagine a conștiinței la realitate aduce după sine și perspectiva schimbării punctului de reper pentru categorizarea realității ca realitate. Adică imaginea se lasă interpretată confuz și în așa mod se identifică cu realitatea. Acest proces de schimbare a subiectului cunoașterii este denumit de Flusser idolatrie.

Asemeni imaginilor tutelate de respectarea proporționalității, amintite de Platon, idolatria transfigurează conectarea firească la realitate într-o circularitate tautologică, care în consecință va prezenta imaginea ca eroare în raport cu realitatea. Imaginea nu mai reflectă realitatea, ci se auto-interpretează blocând cunoașterea la determinațiile sale. Dacă la început imaginea a fost predestinată să facă mai accesibilă cunoașterea realității, atunci după anumite confuzii interpretative care țin de dispariția punctelor diferențiale, urmată de incapacitatea conștiinței de a fixa incontestabil realitatea, imaginea va prelua sau mai bine-zis se va contopi cu realitatea, inducând astfel conștiința în constanta aparențelor. Deci, pe de o parte avem avantajul asemănării întocmai, care ar permite o apropiere de adevăr și o eliberare de iluzii, iar pe de altă parte, vom avea dezavantajul prea-proximității imaginii de realitate și confundării ori identificării primei cu a doua.

Cea de-a a doua acțiune mimetică își găsește handicapul în parvenirea asemănărilor aparente și înșelătoare, care nu respectă cel puțin proporțiile obiectului reprezentat și din această cauză Platon le dă calificativul de iluzii. Însă spre deosebire de prima acțiune mimetică care presupune o strictă respectare a dimensiunilor și proporțiilor, aceasta oferă evidența diferenței, astfel încât conștiința va deține claritatea cu referire la ce e aparență și ce nu. Unul dintre dialogurile în care Platon privește critic imaginea este “*Sofistul*”. Punând în discuție trăsătura sofistică de a încurca lucrurile adevărate cu cele false, Platon argumentează dialectic că sofistii abuzează de buna-credință a cetățenilor. Sofistul operează cu niște tehnici logice care ar demonstra adevărul dintr-o eroare. Platon desprinde judecata adevărată din ceea ce este, adică din ființă, iar falsul ar aparține neființei. Se cere concluzia corespunzătoare: sofistul este un declamator al neființei. Structura imaginii, din cauza caracteristicilor sale de pastișă ontologică, devine contrară ființei potrivită cu adevărul venit din *Kosmos-ul noetos*, de la Ideile create de zei. În această ordine de idei, imaginea nu ar trebuie să aibă existență, însă ea este. Atunci, Platon se întreabă, dacă opusul ființării are sau nu existență și dacă e chiar lipsit de realitate. Contrariul fiecărui existent nu este inexistent, ci este diferit de existent, posedând o calitate opusă. Cum ar fi de exemplu urâtul, contrariul frumosului; el este, nu are cum să nu fie. Deci, acea regiune a existentului unde subzistă afirmații neconforme cu realitatea determină ontologic imaginea. Faptul “distinct” al acestui tip de acțiune mimetică orientează analiza imaginii spre o claritate ontologică.

După cum am văzut, primele două acțiuni mimetice țin de raportul în care referentul imaginii este vizibil și face parte din *Kosmos aisthetos*, așa încât demersul analitic întemeiat pe acest raport va include prin necesitate relațiile directe și indirecte care pot apărea la un nivel ontologic între imagine și lucrul reprezentat de aceasta. Însă următoarele tipuri de acțiuni mimetice nu vor determina o necesitate pentru existența sau evidența referentului imaginii.

În *Republica* distinge dintre inteligibil și vizibil ambele principii ale aceleiași cugetări, „Iar în sânul ordinului vizibilului vei avea, raportându-se reciproc, în baza clarității și a neclarității dintre ele, o primă parte reprezentând *imaginile* - numesc imagini mai întâi umbrele, apoi reflexiile din apă și în obiectele cu suprafață compactă, netedă și strălucitoare, și tot ce-i astfel, dacă pricepi” [154, p. 310 [510 a]]. Astfel următorul tip de acțiune mimetică va avea un referent imperceptibil, adică lucrul obiectiv va lipsi, nu va fi în realitate. Imaginile ce rezultă din acest gest mimetic vor reprezenta ființe incredibile, care sunt însă alcătuite din elemente reale. Cum ar fi, de exemplu, imaginea centaurului, constituită din elemente cu siguranță reale, totalitatea ordonată a căroră lipsește în realitatea propriu-zisă.

A patra acțiune mimetică, menționată de Platon, vizează domeniul inteligibilului (*Kosmos noetos*), adică al invizibilului. Referentul imaginii în acest caz va fi real, dar datorită originii sale ideatice se va da ca unul abstract și va putea fi sesizat doar prin intermediul rațiunii. Tehnicile axiomatice ale geometriei instrumentalizează rațiunea pentru perceperea acestor figuri ideale.

Funcțional obiectivizată de *mimesis* (*imitatio*) imaginea se implică într-o relație de adevăr și falsitate, existență și non-existență. Statutul ontologic al acesteia totuși rămâne unul obscur, întrucât imaginea reprezentând o anumită entitate din realitate, oarecum în consecință elucidată ca non existența, pare a dobândi atributele existenței. Ceea ce există capătă calificativele adevărului, simultan adevărul predetermină existența, cu alte cuvinte aceste două concepte se autodefinesc fiind complementare, după scenariul triumphiului, deja menționat. Imaginea rămâne doar o reprezentare cu asemănări într-un fel adevărate și nu lucru ca atare.

Tot în “*Sofistul*” Platon [152] formulează problema imaginii în discuția dintre Străin și Theaitetos [153] despre subterfugiile tehnicii sofistice. Apoi, la întrebarea “Ce este în fond o imagine?” Theaitetos cade într-o încurcătură de sensuri, fiind incapabil să dea o definiție promptă și clară. Afirmând că imaginea este de fapt o împletire dintre ceea ce este (în sensul unei existențe) cu adevărat și non existența impregnată cu falsitate se ajunge la concluzia că imaginea se situează intermediar și poate fi cu adevărat, totodată fiind falsă – argument pentru a demonstra vicleniile sofistilor, care sunt asemenea unor plăsmuitori de imagini.

Plasată la cel mai inferior nivel ontic imaginea se dovedește a fi cea mai evidentă din punct de vedere al vizibilității. Dacă nivelul ontic, al inteligibilului, în care sălășluiesc ideile, este creat de zei, fiind invizibil pentru o privire simplă, atunci lucrurile din lumea “noastră” sunt niște copii palide ale ideilor și sunt privite, în sensul unei înțelegeri, doar după o anumită pregătire; prin urmare, vizibilitatea imaginii este cea mai “primitoare” pentru privirea anamnesiacă a conștiinței. Nu în ultimul rând însă o caracteristică esențială a imaginii devine redarea fragmentată și selectivă, niciodată integrală. Grație acestor trei niveluri ontice, conștiința parcurge mai multe trepte pentru aflarea adevărului. Procesul cunoașterii la Platon nicidecum nu devine produs al unei confruntări între aceste niveluri ontice (lumi platonice), deoarece cunoașterea reprezintă o devenire pe verticala ascensiunii spre idee.

Într-un fel, Platon a sesizat neajunsurile concepțiilor premergătoare lui și a admis sinteza viziunilor despre lume ale lui Parmenide și Heraclit, existența statornică și continuă a eleaților Platon o plasează în planul ontologic al inteligibilului, adică în domeniul lumii ideale (*Kosmos noetos*), iar neîncetatele schimbări din natură propagate de Heraclit le situează în planul ontologic al lumii sensibile (*Kosmos aisthetos*). Această diviziune a lumii în două a avut un impact considerabil asupra gândirii filosofice ulterioare. Abisul conceptual care apare la intersecția acestor două lumi va fi abolit prin mai multe modalități mediatice, “punțile” construite pe senzații, credință, rațiune vor da naștere unor curente semnificative în filosofia occidentală. Platon încearcă într-un anumit fel să inițieze un dialog dialectic între aceste lumi, implicând conștiința (subiectul cunoașterii) orientată spre inteligibil (obiectul cunoașterii).

Medierea alăturată raportului indirect dintre subiectul și obiectul cunoașterii a evaluat structural pe parcursul gândirii filosofice și a preluat mai multe forme. În pofida acestui fapt în diferite concepții se opta pentru prevalarea unui element asupra altuia, ca, de exemplu, filosofii Evului Mediu rămâneau cu credința că factorul pasiv al cunoașterii este subiectul cunoașterii, adică omul și cel activ e Divinitatea care face posibilă o cunoaștere prin prezența obiectului ei; epoca modernă va proclama autocrația omului în natură și în continuare rolurile se schimbă până la anumite puncte duse la exces. Demersul kantian ce se referă la cunoașterea realității, în structură, se dovedește a fi unul de sorginte platonice, chiar în momentul în care viziunea filosofului grec asupra conceptului de imagine se înclină spre un statut secundar al acesteia.

Totodată, Platon nu exclude și statutul mediativ al imaginii, ce-i permite să trimită procesualitatea cognitivă către un original.

Inevitabil, cunoașterea este determinată de o interacțiune dintre cadrul structural al capacităților conștiinței de a cunoaște lumea și realitate în sine. Această interacțiune nu are loc într-o identificare totală și absolută cu realitatea în sine, ci este ghidată de conceptele neasemuirii, diferenței, limitei și incompatibilității. Deosebind fenomenul cognoscibil de numenul incognoscibil Kant, ca și Platon de altfel, își va întări ideea conform căreia transcendentul rămâne într-o zonă obscură pentru viziunile rațiunii. Aspirația conștiinței de a cunoaște domeniul transcendent este însoțită de “mecanismul” intenționalității, pe care Husserl o va gândi ca o conștiință a ceva. Friedrich W. Nietzsche [108] a dezvăluit defectul diviziunii ontologice, încorporând spiritul dionisiac născut din tragedia greacă, impuls vital, și spiritul apolinic, impuls luminos al rațiunii, beție vizuală. Consecințele negative ale acestei bifurcații se întâlnesc în gândirea scolastică, unde omul e neautentic în ființarea sa.

În acest mod Platon a pus bazele scenariului cognitiv din care face parte conștiința umană și adevărurile transcendente ale realității în desfășurarea cunoașterii.

În concluzie, vom urmări demersul ierarhizat al conștiinței către adevăr conform planului epistemologic și planului ontologic. Orientarea conștiinței către inteligibil va parcurge mai multe trepte, atât pe plan ontologic, cât și pe acel epistemologic, similar macro- și micro- lumii din *Republica*, unde cetățeanul participă atât la viața polisului cu cele trei clase sociale, cât și la viața cultivată

dinăuntru, cu cele trei dorințe instinctive, unde fiecărei clase sociale îi corespundea câte o pornire lăuntrică. Doar că în contextul ascensiunii spre inteligibil planul epistemologic vine cu o instrumentalizare a conștiinței pentru fiecare lume din planul ontologic.

Planul ontologic, după Platon, se împarte în două blocuri mari: cel vizibil al lumii sensibile și cel invizibil al transcendentului. După Platon, ontologicul își are un început în inferioritatea domeniului umbrelor și reflexiilor, adică al imaginii corpurilor. Această primă treaptă a lumii sensibile este cea inferioară. Din această cauză imaginile au o alură de neadevăr și toate afirmațiile despre conținutul lor vor fi opinabile. Iar planul epistemologic, din care reiese factorul cunoștinței, este condiționat de reprezentare și imaginație. Corpurile reale, adică obiectele sensibile care sunt stabilite ca un referențial de bază pentru imagini, operează cu adevăruri cognoscibile și, din această cauză, sunt cu o treaptă mai sus pe planul ontologic al lumii sensibile. Credința, încredințarea și percepția sunt operatorii planului epistemologic pentru cunoașterea lucrurilor din realitatea sensibilă. Planul ontologic al lumii inteligibile este întredeschis de domeniul entităților matematice (abstractizările geometrice), care sunt cercetate de rațiunea analitică (planul epistemologic). Poziția dominantă a planului ontologic este ocupată de Idei, suflute, adică de inteligibilele nonpostulate, acestea la rândul lor vor fi accesibile doar prin intermediul intelectului pur.

Statutul ontologic al imaginii prin prisma filosofiei lui Platon întrevade demersul tipului de adevăr corespondență ca punct de reper pentru calificarea validității, așa încât se înlătură orice nesiguranță care vine din contingențele opinabile ale lumii sensibile. Aristotel însă va da prioritate posibilului, ca o alternativă pentru o lume mai bună.

Pe calea cercetării consacrate statutului ontologic al imaginii în filosofia lui Platon am elaborat mai multe articole științifice publicate în reviste de specialitate [135, pp. 19-28], [143, pp. 31-39], [146, pp. 82-90] în care am analizat specificul mimetic al imaginii și contribuția ei asupra activității gândirii.

Împletirea unor atribute contrare în structura imaginii, cum ar fi nonexistența și ființa, falsul și adevărul obscurizează luciditatea și coerența unei elucidări prielnice pentru o definiție satisfăcătoare. Multiplele prezentificări ale ideii unice lasă totuși imaginea în jocul ontologic al lui Platon datorită direcționărilor menite să dezvăluie originalul.

Demersul asemănării în gândirea filosofică occidentală, promovat, apoi abolit printr-o renegare a falsificabilității, rămâne a fi o prezență distinctă în metodele de cunoaștere și asimilare a realității. De asemenea, se încearcă o investigare a conceptelor contigue asemănării, fără de care acestea din urmă riscă să-și piardă din profunzime și soliditate.

Dat fiind obiectivul studiului, pentru început analiza se îndreaptă spre concepțiile lui Platon, paradigma căruia premeditează câmpul asemănării în conținutul gnoseologie și ontologiei sale. Se va atrage atenția în mod deosebit asupra conceptului *khôra*, condiționat de implicațiile mediane ale

identicului inteligibil în lumea sensibilă. Apoi se va întreprinde o analiză a procesului de autogenerare a identităților lipsite prin *khôra* de monopolul unei autorități unice [143].

Opoziția și totodată complementaritatea relației dintre mit și logos își păstrează vivacitatea conceptuală și relevanța științifică pentru cercetările interdisciplinare din contemporaneitate. Dialectica intercalării mitului cu realitatea scoate în vileag două atribute ale acestei relații: temporalitatea și adevărul. Fixarea unui prag obiectiv de delimitare a mitului față de logos devine imposibilă, deoarece nu putem urmări un pol anume al mitului sau al logosului în desfășurarea temporalității. Faptul de a circumscrie un tablou cosmologic inseparabil pentru instanța unui logos necesită un travaliu al exactității științifice, însă determinările metafizice ale adevărului oscilează în interiorul cuplului de opoziție/complementaritate dintre mit și logos.

Astfel, atunci când Platon va interoga originile lumii în “*Timaios*” va subsuma logocentrismul unui mit, care va întrevădea cel mai aproape semnificatul asumat autenticității. Subiectul acestui dialog îl constituie ființa inteligibilă, despre care putem avea închipuire devenind în lumea sensibilă. În așa fel, afirmațiile vor fi opinabile atunci când se vor orienta spre o cauză inteligibilă a universului. Modul în care se desfășoară acest dialog reprezintă structura mitică care induce o verosimilitate a inteligibilului.

În contextul dat am considerat important să remarcăm asemănarea, care întreprinde influențe asupra felului în care este gândită realitatea, odată cu *ek-sistența* conștiinței umane. Diferențierea ontologică dintre *a fi* și *a exista* va contura un inteligibil cu însușiri originare de semnificat, care va constitui rostul demersului cognitiv al semnificantului cu recursul la *diferanță* (termen introdus de Jacques Derrida care arată originea structurală a diferențelor ce produc efecte semantice) și asemănare. Lucrurile care *există* sunt determinate spre o ieșire din sine ca și consecință a unei deschideri ontice (semnificant). Lucrurile care *sunt* se autoidentifică și sunt suficiente sieși ca lucruri în sine (semnificat). Această discrepanță a creat un pandant ce a parcurs indispensabil întreaga istorie a filosofiei, începând cu mirările anticilor asupra schimbărilor efemere care au loc neconținut și statornica constantă care formează esența întregii existențe, apoi străbătând Evul Mediu ca o ceartă a universaliiilor și încheind cu transcendența noumenului și sistematizarea fenomenului în modernism. Prin urmare, vom observa o schemă a interacțiunii modelului etern și omogen cu multiplicitatea inferioară supusă dispariției.

Nu mai puțin interes prezintă și doctrina lui Platon din perspectiva urmăririi influențelor ei asupra întregii gândiri ulterioare. Conștiința nu poate fi în sine însăși, ea e preconcepută în altceva, fiind o conștiință a ceva.

În așa fel, orientarea ontologică va avea ca obiectiv devenirea într-un model imuabil. Se va rezuma la o relație dintre copie și model, unde copia va tinde să se situeze cât mai aproape de model.

Timpul circular, dominant pentru fragedele începuturi ale conștiinței, va însemna vectorii metodologici ai asemănării printr-un proces cu o finalitate bine stabilită, aptă de realizat. Această

finalitate îndeplinită substituie conceptul de identitate. Cu alte cuvinte, asemănarea totală se echivalează cu o dispariție a ei într-o identificare maximă, identitară, cu entitatea-model din logოსul referit.

Odată ce apare un discurs despre asemănare, necesarmente se conturează schema mimetică a cosmogoniei platonice. În același timp nu putem să nu luăm în calcul structura semiotică care ni se prezintă în acest proces de relaționare dintre semnificant (obiectul din lumea sensibilă) și semnificat (inteligibilul). Caracterul ambivalent al asemănării alcătuiește trecerea de la multiplicitate la singularul nediferențiat. Dualitatea asemănării se declanșează printr-o apropiere de original și totodată îndepărtare (des-apropiere) de acesta, cu o ulterioară diseminare. Poziția asemănării se află undeva între diferența pură și identitatea totală.

Conform tradiției exegetilor, valoarea teoretică a lui “*Timaios*” [156] a fost redusă la o mistică de speță pitagoreică. Acest dialog din perioada matură a filosofului este cunoscut pentru complexitatea criptică și stilul obscur, însă, în pofida acestui fapt, lucrarea conține o descriere amplă a originii lumii, care este analizată din mai multe aspecte ale existenței, cum ar fi: teologia, geometria, astronomia, fizica, fiziologia, psihologia, zoologia. Faptul că dialogul a fost influențat de scrierile pitagoreicilor este incontestabil, dar aceasta nu diminuează valoarea originalității lui Platon. “*Timaios*”, “*Critias*” și “*Hermocrate*” au fost lucrări concepute în structura unei trilogii care ar încheia o concepție globală a lumii. Proiectul s-a estompat la “*Critias*” – o lucrare nefinalizată. Motivele care l-au împiedicat pe Platon să-și realizeze până la un bun sfârșit planul sunt interpretate ambiguu.

Unul dintre conceptele de bază invocat în “*Timaios*” [156] este *khôra* (χώρα gr. veche. – spațiu, loc, ținut, așezare; traducerea însă nu reflectă întru totul sensul platonice al termenului) ce reprezintă receptacolul unde se întâmplă întreaga deviere a identicului cu finalitatea redevenirii în originar și care se definește printr-o participație atât în lumea inteligibilă, unde sunt concentrate ideile prototip, cât și în lumea sensibilă, nestatornică și devenită [143]. Acest concept aporetic incubă dialogul, astfel încât învăluirile induse sunt eclipsate de depășirea dualității și excluziunii logice.

Începutul dialogului îi întâlnește pe Socrate, Timaios și Hermocrate; figurează și un al patrulea interlocutor, al cărui nume nu este menționat. Reactualizarea discuției precedente despre cea mai bună orânduire a statului îl face pe Socrate să-și încheie rezumatul cu dorința de a vedea cum funcționează acea schemă ideală în mișcare, adică în timp și istorie. Cetatea ideală despre care vorbește Socrate în “*Timaios*” urma să se fondeze într-un topos (loc anume, așezare fizică), apoi să se transpună în viață pe parcursul dialogurilor “*Critias*” și “*Hermocrate*”, unde s-ar fi demonstrat valoarea ei rațională.

Valoarea polisului, în lucrările lui Platon, are o însemnătate majoră. Polisul reflectă întru totul structura iconică a cosmosului și din această cauză cetatea constituie continuitatea orânduirii demiurgice oferită de *mimesis* – imitație – acest concept determină planul ontologic cu o direcționare spre inteligibil, în studiul de față ne vom referi la procesul asemănării. Polisul este un micromodel al cosmosului.

Critias povestește despre călătoria în Egipt a lui Solon, aflată de la bunicul său, tot Critias, care o cunoștea de la străbunicul Dropide [157, p. 134 [20 e]]. În Egipt sacerdoții îi dezvăluie lui Solon trecutul

Atenei uitat de greci. Preotul din Sais îi mărturisește lui Solon că “[v]oi grecii sunteți mereu copii; nu există grec bătrân ... tineri în suflet căci nu aveți în el nici vreo opinie veche și nici vreo învățătură încărunită de vreme” [156, p. 136 [22 b – 22 c]]. Replica preotului egiptean, dată cunoștințelor lui Solon despre trecutul Atenei, reprezintă începutul unei dezvăluiri ample despre trecutul îndepărtat al Atenei. S-a aflat că au existat mai multe generații de greci, nimicite de diverse cataclisme naturale, mai ales de foc și apă. Avem de-a face cu o confruntare a lumii grecești, care își memorează trecutul printr-o tradiție orală, cu o lume egipteană în care evoluția evenimentelor rămâne înregistrată prin scris.

Mihail Iampolski, într-un studiu consacrat conceptelor *khôra* și mimesis [218], atunci când vorbește despre istoria necunoscută a Atenei se bazează pe Pierre Vidal-Naquet, care la rândul său anunță suprapunerea de structură și legătura semantică între Atena și Atlantida. Proto-Atena, fixată în scris de egipteni, reprezintă polisul ideal, unitar și integru, identitatea căruia este incontestabilă. Atlantida se contrapune cu un specimen de imperfecțiune în stare să distrugă unicitatea unui polis. Lipsa unicității constante va întemeia prezumția dispariției în neant a Atlantidei. Atena, prezentă timpului discuției purtată de Solon cu sacerdotul egiptean, corespunde cu situația în care se afla Atlantida înainte de cataclismul acvatic. Jocul ne-identical devastează unitatea care leagă polisul de pământ, pierderea acesteia duce la scufundarea în apă și, respectiv, dispariție. Pe parcursul acelor nouă mii de ani de istorie, polisul atenian a fost dat dispariției de o mulțime de ori și din această cauză grecii nu-și aduc aminte mai nimic de la fondare până în prezent. Proto-Atena, ideală și identică cu sine, se echivalează cu un mit care se actualizează odată ce se referă la *khôra* care conține o memorie de esență inteligibilă.

Socrate compară forma de organizare a statului ideal cu o imagine a unor animale nobile reprezentate fie pe un tablou, fie pe viu, însă care sunt nemișcate. Cei cărora le revine să devină “mișcătorii” acestor animale sunt Timaios, Critias și Hermocrate, deoarece aceștia sunt fii ai polisului, ba, mai mult ca atât, tinerii prieteni a lui Socrate participă direct la viața politică a statului. Precum se vede, polisul terestru anunță un decalc pentru o cosmologie abisală. Virgil Cîmoș stabilește o legătură de similitudine și continuitate între “pământ și cer, apoi între cer și panteon... urmează că, oricât de “terestră” ar fi tema cetății ideale, ea trebuie să ne trimită la un arhetip cu valoare omonimă – discernabil în partea a doua a lui *Timeu* -- și în acest fel la idealitatea însăși” [40, p. 86].

Atunci care este rolul și unde își găsește locul în acest discurs a lui Socrate? Jacques Derrida explică poziția lui Socrate printr-o suprapunere a termenului *khôra* (*chora* în transcripția lui Derrida) care nu aparține nici genului unic al *eidos*-ului și nici genului mimetic al imaginilor (copiilor) *eidos*-ului. Aflarea poziției factuale a lui Socrate concludă o construcție preliminară pentru receptacul. Ironia cu care se tratează îl exclude din rândurile poezilor legați de loc care pot descrie și imita doar împrejurările în care au crescut și la fel din tagma sofistilor care nu au un loc anume al lor și care rătăcesc din cetate în cetate. În același mod ca și *khôra*, Socrate se sustrage oricărei polarități, hibridizând locul și nelocul.

Ocurența în care rezidă dislocarea lui Socrate se descoperă la limita sau mai bine-zis la frontiera cetății. Această poziție din afară și dinăuntru cetății îl angajează pe Socrate într-o imparțialitate și totodată într-un punct din care se văd toate lucrurile cu puțință. Apropiindu-se mai mult de statutul vameșilor sau paznicilor cetății, care la fel nu-și găsesc locul pentru că nu pot exista într-un loc fără loc, adică la frontieră, la *conturul* cetății. În acest context, destinul filosofului nu este nici în interiorul cetății, nici în exteriorul ei. Atopicul și chiar u-topicul Socrate întocmește posibilitatea de a da o claritate lucrurilor din cetate, delimitându-le (trasându-le un contur analog cu conturul – frontieră a cetății) și apoi identificându-le.

Procedeul *tăcut*, pe care îl inițiază Socrate și prin care participă la acest dialog, schițează o manieră cu totul deosebită de a se situa în locul tinerilor săi interlocutori ca mai apoi să-i facă limpezi de a descoperi adevărul. Socrate nu vine cu un adevăr pregătit din timp pentru a genera premise necesare cu scopul de a dezvălui inteligibilul, ci produce împrejurări favorabile ce predispun o minte tânără și ageră individual să ajungă la mult râvnitul adevăr. Socrate devine un receptacul, deoarece discursul adresat receptivității sale primitoare îl dispune să accepte fără echivoc meditațiile prietenilor săi. Paralela dintre Socrate și *khôra* este evidentă; ambele structuri se intersectează în disponibilitatea de a primi, de a imprima, de a face posibil să nască și de a moși. Desigur Socrate nu e totuna cu *khôra*, dar el se apropie cel mai mult de ea. Astfel, dacă *khôra* ar fi capabilă să existe ca și cineva, atunci ar fi existat în ființa lui Socrate. Deci, pe parcursul lucrării, va asculta atent discursul lui Timaios, fără a invoca vreun da/nu, ori vreun sau/sau.

Să ne întoarcem la diferența ontologică dintre *a fi* și *a exista*. Dacă vom aplica poziția khôrică a lui Socrate lucrurilor sensibile, atunci vom remarca că ele sunt în receptacul și nu în sine, ne la locul lor, adică vor ek-sista în afara identității orientându-se către ea printr-o forță a devenirii. Analogonul acestei desprinderi de identitate se întâmplă și cazul dialogului, atunci când cuvântul lansat este prins de receptor. Cuvântul localizat în altcineva/ceva își va *uita* o parte din sens (identitate) și va căuta să umple lipsa de sens. Poate din această cauza rătăcitorii navigatori greci (cf. *Odiseea*) nu-și pot reține în memorie gemenele originilor lor, spre deosebire de egiptenii sedentari care se regăsesc într-un loc.

Contextul în care are loc cosmogonia lui Platon scoate deci în evidență conceptul *khôra*, care a creat, la rândul său, prilejul de noi studii și interpretări. Proiectul demiurgic la care se referă Platon este fixat pe o structură mimetică, în care procedura apariției se verticalizează într-un raport dintre model și copie. Însă acest raport nu este consemnat radical printr-o trece de la idee la lucru, ci este interpătruns de mai multe relații intermediare, care în final constituie fundamentele diferenței și identității din lumea sensibilă. “Atunci am distins două forme, pe când acum trebuie să privim în lumină un al treilea gen. Pentru ce spusesem cu primul prilej, două erau de ajuns: o formă postulată ca model, inteligibilă și existând veșnic în identitate cu sine; a doua, o copie a modelului, supusă devenirii și vizibilă. Dar pe atunci nu am distins și o a treia, socotind că primele două sunt suficiente. Acuma însă, după cât se pare, raționamentul ne obligă să dezvăluim și să vorbim despre o a treia formă, dificilă

și obscură. Dar ce rost anume trebuie să presupunem că are ea potrivit naturii sale? Ei bine, mai ales acesta: ea este receptacolul oricărei deveniri fiind un fel de doică a ei” [156, p. 163 [48 e – 49 a]].

Conceptul fără de care întreaga cosmogonie platonice își pierde coerența desfășurării este *khôra*. Arhetipul facerii perfecte presupune un mediu în care geneza are loc. *Khôra*, în calitate de “triton genos”, ocupă un loc aparte în acest proces de relaționare verticală a ceea ce este imobil și inteligibil, adică identic cu sine, cu ceea ce este coruptibil și sensibil, adică perisabil și asemănător: “Oricum, pentru moment trebuie să reținem că există trei genuri: ceea ce devine; cea în care are loc devenirea; și modelul după a cărui asemănare ceea ce devine se naște. Într-adevăr, putem cu drept cuvânt compara receptacolul cu o mamă, modelul cu un tată, iar natura intermediară dintre ele cu vlăstarul lor” [156, p. 165 [50 d]].

Platon explică termenul *khôra* comparându-l cu doica și cu mama, apelând la sarcina de a primi și de a purta, de a fi receptacol în care lucrurile devin. *Khôra* reprezintă termenul mediu al facerii și, datorită acestui fapt, atunci când se încearcă a construi o definiție epistemică pentru acest concept, se interpun mai multe obstacole de un caracter aporetic. Cu toate acestea, s-a insistat a se opri la accepiunea topologică a termenului.

Într-adevăr, Platon folosește mai multe cuvinte cu sensul spațiului atunci când invocă *khôra*. Mai mulți autori, printre care Eduard Zeller și Léon Robin [40, p. 85], acceptă rudenia întinderii carteziene cu *khôra*, în virtutea faptului că ea este nominalizată ca loc, sediu, așezare. Însă acest loc are un caracter indefinit, incorporeal care se adopta mai mult ca un preambul spațiului. Martin Heidegger conchide că grecii nu au un cuvânt anume pentru spațiu, deoarece ei descriu spațialitatea pe baza locului (*topos*), care este sesizat prin *khôra* cu sensul ceea-ce-este-ocupat-cu- ceea-ce-se-află-aici, și nu a întinderii cu atributele sale omogene [84]. Materia pură a lui Aristotel se încadrează în parametrii conceptuali ai receptacolului care e incorporeal, dar care primește tocmai toate corpurile. Alți autori găsesc corespondența dintre *khôra* și vidul atomiștilor sau *apeiron*-ul din “*Philebos*”, de asemenea, se găsesc dovezi etimologice a provenienței *khôrei* de la *khaos*, care exprimă o deschidere. Astfel putem conchide că *khôra* este o entitate premergătoare spațialității, deși este posedată și de sensul de “țară”, “regiune”, “ținut”.

Însă, așezată înaintea tuturor lucrurilor, ea nu reprezintă fundamentul unei materii prime care precede lucrurile concepute din această cauză materială. E un tărâm al demiurgului, care nu poate fi controlat de rațiune. Pentru a ilustra acest lucru, Platon oferă exemplul aurului: “Să ne închipuim că cineva ar modela din aur toate figurile cu putință și în același timp ar remodela fiecare figură într-o alta, fără încetare. Dacă acestui om i-ai arăta cu mâna una dintre figuri și l-ai întreba ce anume este, cel mai neîndoielnic și adevărat răspuns pe care l-ar putea da ar fi că este aur. Iar despre triunghi sau oricare dintre celelalte figuri câte se modelează în aurul acela să nu spună niciodată “acesta”, ca și când ar avea existență, pentru că ele se schimbă chiar în timpul în care li se postulează existența. Să ne mulțumim că ele sunt susceptibile de a fi desemnate, fără a greși prea mult, prin “ceva ce este de

un anume fel". Ceva similar trebuie spus și despre natura care primește toate corpurile" [156, p. 165 [50 b]], adică *khôra*.

Francis M. Cornford [50] consideră că această comparație nu este una reușită, fiindcă receptacolul, având un caracter indeterminat din punct de vedere material, nu poate menține dovada că lucrurile sunt alcătuite din substanța receptacolului în același mod în care lucrurile sunt făcute din aur. Receptacolul nu poate avea o formă anumită sau substanță anume care ar constitui multiplicitate sensibilă. Momentul aporetic al receptacolului va interoga identicul și diferitul printr-un "ce este un lucru de fiecare dată?"

Iar răspunsul nu se va lăsa mult așteptat și va fi inspirat din dialectica preschimbărilor acelor patru elemente (apă, aer, pământ, foc) din care apar lucrurile în lumea sensibilă. Identicul se întrevade în mișcarea (dialectică) circulară a firmamentului ce redresează către esență, fiind identic cu sine. În opinia lui Cornford „recipientul devenirii este adus în considerare în calitate de un al treilea factor (pe lângă cel al devenirii), care a fost ignorat până aici (48E). Acest recipient în cele din urmă se identifică cu spațiul (52A), este tratat ca un cadru aparte, independent de Demiurg și este o condiție necesară și antecedentă pentru toate operațiunile sale” [50, p. 102].

Pe lângă demersul mimetic, cosmogonia platonice distinge un alt procedeu, contiguu cu asemănarea, care corespunde timpului circular unde redundanța este termenul central – repetarea. Astfel, repetarea sporește apropierea de identic. Parcurgând ascensiunea gradualității, repetarea sporește revenirea într-un sine originar al lucrurilor. Prin urmare, Platon afirmă că “de fapt ceea ce numim “foc” este ceea ce este tot timpul de un anume fel; și așa trebuie să facem cu orice lucru supus devenirii” [156, p. 164 [49 e]].

În așa fel, vizualizarea lumii din unghiul sensibilului nu e o simplă imitare, mimare sau copiere exactă a modelului exemplar, ci o expresie arhetipală de diversificare și individualizare. Ultima este obținută în cadrul receptacolului: “Numai când ne referim la acel ceva în care veșnic toate, prinzând ființă acolo, se arată și apoi iarăși pier, ne putem folosi de cuvinte ca “acesta” și “acela”. *Khôra* expulzează elementul “identific” în procesul trecerii de la inteligibil la vizibil și astfel deviază apariția unui obiect într-o entitate care se aseamănă cu originalul.

Jacques Derrida, referindu-se la *khôra*, enunță ieșirea acesteia de sub tutela logicii binare, noncontradicției și excluziunii. Rămâne să-i accentuăm, deci, capacitatea participativă atât la specia modelului, cât și la specia vizibilă care e supusă mișcării. Corespondența lucrurilor din realitatea sensibilă cu inteligibilele raționale nu se reflectă exact receptacolului, în care are loc metamorfoza lui *este* în *există*.

Momentul deschiderii ne dezvăluie “în mod implicit că din punct de vedere ontic, orice lucru există, ce-i drept într-un loc, dar că din punct de vedere ontologic, el este întotdeauna ne-la-locul-lui” [40, p. 86].

De asemenea, *khôra* nu este reprezentată de o formă, deoarece ea primește în sine toate formele și din această cauză este în afara oricărei forme, fiind situată undeva între sensibil și inteligibil. Predeterminantul *khôra* nu este aflat nici măcar de un loc (spațiu) anume datorită nimicului aporetic

din ea, iar locul nimicului este nicăieri, adică *ou-topon*. Admisibilă pentru *khôra* este doar ideea de receptacol. În "*Timaios*" *khôra* se regăsește în rândurile paznicilor polisului ideal descris de Socrate. Paznicii, în care este urmărită *khôra*, nu se găsesc nici în polis și nici în afara lui, ci la limita locului, la "conturul" (granița) său, ca să poată apăra polisul.

Astfel *khôra* va defini lucrurile sensibile prin diferențiere, iar însoțită de mișcare (și respectiv timp) va procesualiza asemănarea cu finalitatea identificării. Poziția discursivă pe care o preia ironic Socrate îl expune în aceeași structură cu receptacolul. Trăsând limita rațională a dialogului, Socrate va fi cel care va primi cu smerenie și ironie cuvintele rostite de Timaios și Critias. Paradigma socratică a dialogului este rezumată de conceptul *khôra*, care nu există, ci este împreună cu timpul, edificând astfel o delimitare și multiplicare al domeniului sensibil. Arta maieutică e la fel de încăpătoare ca și *khôra*.

Mimesisul se dezvoltă conform unei asemănări pretinse cu inteligibilul. Reperul optim se declină într-un soi de perfecțiune ultimă a ideii platonice. Asemănarea garantează un demers gradual spre un imuabil. Cu certitudine putem vorbi doar despre niște orientări cu un număr indefinit de implicații, deoarece structura asemănării este compusă în așa fel încât să atragă sub antecedentul ei cât mai mulți semnificanți care ar trimite spre un inteligibil.

Semnificatul, la rândul său, poate să depășească limitele materiale ale realității și să se fundamenteze pe o abstracțiune. În acest sens, asemănarea se prezintă ca un tip de mediere dintre conștiință și realitate, astfel apropiind-o de fundamentele ei. Asemănarea se atribuie asupra realităților cunoscute și totodată asupra instrumentelor de cunoaștere a acestora: asemănarea devine o metodă de cunoaștere cu pretinse efecte scontate.

2. 3. REZONANȚELE CONTEMPORANE ALE TEORIILOR CLASICE DESPRE IMAGINE

Ascensiunea graduală a asemănării către un proto-referent exprimă viziunea Antichității greco-romane. Accepțiunea contemporană a conceptului *khôra* vizează o identificare printr-un semnificant fără semnificat [143]. *Khôra* semnifică locul de diferențiere și diversificare, reprezentând pura diferență a lucrurilor. Decentralizarea și refuzul oricărui tip de referențial transcendent cuprinde existența într-un text de autosemnificare în care se prevede actualitatea termenului *khôra*. Conceptul *khôra* este actual în continuare, datorită jocului divergent al identității pe care îl răsfrânge asupra individului ca semnificant. Conștiința faptului că identitatea nu mai este tutelată de o paradigmă totalitară construiește criteriile libertății de coordonare a propriei identități prin jocul diferenței și asemănării prilejuit de anticul concept *khôra*. Se poate considera că asemănarea își pierde valoarea, odată ce se refuză referentul semnificat; cu toate acestea, jocul autosemnificării se bazează nu doar pe diferență, dar și pe asemănare. Astfel, identitatea nu mai are nevoie de discursul autoritar al unui model exemplar. În acest context, asemănarea va merge într-un pas cu diferența pentru stabilirea regulilor de găsire a identității.

Conform cosmogoniei platonice, orice lucru din lumea fizică corespunde unui referent inteligibil din lumea Ideilor. Conceptul de *khôra* nu are niciun referent în lumea Ideilor, deoarece el însuși este prezent printre idei și nu doar atât, prezența acestui concept este extinsă și în lumea sensibilă a lucrurilor fizice. Aflarea *khôr*-ei este undeva între unul și multiplu, între identitate și diferență, între omogen și eterogen, între ființă și neființă. *Khôra* nu are nevoie de un pandant semiotic între un semnificant și un semnificat, ea însăși reprezintă pandantul. Ne rămâne doar să enunțăm importanța pe care o are acest concept în cosmogonia descrisă în *Timaios*. Accepțiunile *khôr*-ei alternează între interpretările aristotelice care descriu acest concept ca materie și etimologia greacă a cuvântului care înseamnă loc, regiune, spațiu, țară. Totuși, Platon folosește acest concept în ordinea sa funcțională, care permite abolirea prăpastiei între inteligibil și sensibil. Odată ce în *Sofistul* s-a dovedit că neființa face parte din lumea sensibilă, e ușor de dedus necesitatea unui inteligibil al neființei, care prin definiție este absurd. *Khôra* însă anulează această necesitate. Din *khôra* reiese multiplul și vizibilul. Ea este condiția necesară ce însoțește aceste două elemente ale sensibilului. Lucrurile din natură apar și se produc în consecința “colaborării” dintre convergentul inteligibil și divergentul *khôra*.

Mai târziu Aristotel se va angaja în acumularea argumentelor în vederea contestării concepției platonice cu privire la formarea lucrurilor sensibile din ființă și neființă. Cu toate că întrebarea asupra contrariului ființei rămâne deschisă, putem distinge neființa ca un eventual gen suprem din *Sofistul* și neființa ca *doicâ* în *khôra* din *Timaios* [156]. Acestea diferă în sensul în care *khôra* nu este făurirea echivalentului fizic al Ideii de neființă. Universul sensibil, vizibil și multiplu reprezintă copia referentului inteligibil. În absența *khôr*-ei, care pătrunde între inteligibil și vizibil, s-ar ivi inadmisibila posibilitate de suprapunere într-un raport de proporționalizare identică între model și copie. Vom vedea mai târziu că coordonarea dintre diferență și asemănare, ce are loc în cadrul raportului semiotic model – copie, unde ultima preia rolul semnificantului, va crea prilejul de a determina și de a stabili o identitate unică pentru fiecare lucru în parte. Metafizica ideilor arhetipale desfășoară integritatea referentului și devenirea lucrurilor sensibile. Caracterul aporetic al *khôr*-ei precizează neglijența față de principiul terțului exclus și principiul non-contradicției, astfel promovând paradigma meontologică în filosofia lui Platon.

Identitatea este înțeleasă de noi ca *ființă* identică sieși. S-au focalizat unele întrebări asupra condițiilor de constituire a ființei, puse în evidență de specificul mediatic al imaginii și cuvântului. Procesele ce însoțesc aceste elemente de interpretare, filtrare și asimilare a realității sunt, după câte am văzut, *asemănarea* și *diferența*, care, coordonându-se, lămuresc identicul. Statutul ontologic al imaginii și cuvântului se suprapune asupra sitului ontic al omului contemporan, aflat într-o cultură și într-o istorie. În istoria filosofiei occidentale, poziția existențială a omului se contrapune, deseori, cu un soi de esență originară, îndepărtată de el. Raportată la această esență, ființa umană își disimulează identicul într-o aparență palidă a absolutului. Însă, anume felul specific și individual de raportare la o schemă ontologică prototip poate fi o premisă serioasă pentru stabilirea identității. Filosofii secolului XX exclud autoritatea

metafizică a unui centru axiologic. Acesta apare ca un model sau ca un sistem de referință corelat prin asemănare și diferență din care reiese procesul autosemnificării – determinantul identității.

Demersul conștiinței asupra realității îndreptat spre ustensilele umane, prin care se ivește posibilitatea cunoașterii, continuă să suscite interesul. Aceste instrumente ale intelectului nu sunt altceva decât imaginea și cuvântul. Deloc întâmplător Vilém Flusser, profesor la Facultatea de Științe Umane și ale Comunicării din São Paulo, insistă asupra structurii lor mediatice care posedă finalitatea de a înlesni asimilarea conținutului “brut” al realității ce transcende conștiința. Așadar, gândirea are loc simultan cu folosirea imaginii și cuvântului care garantează o “cunoaștere despre”. În acest sens, avem de a face cu un tip semiologic de abordare a lumii, unde imaginea și cuvântul pot să înlocuiască lumea, dar nu s-o substituie. Cu toate acestea, V. Flusser este precaut și atenționează asupra faptului că nu întotdeauna fasciculul venit din conștiință ajunge la realitate prin intermediul structurilor mediatice. Nerealizarea finalității se datorează blocării chiar la una dintre aceste structuri, abordate în consecință ca ultimă realitate. Conștiința se oprește într-o structură mediatică care nu mai este ceva cu care se obține, ci ceva de la care se obține cunoașterea.

În acest context, necesitatea de a eluda fundamentele ontologice ale imaginii și cuvântului devin o necesitate. Or, imaginea fiind mai accesibilă și mai aproape de lume, este cea dintâi mediere care suferă o autosemnificare cu o reducere a lumii la propria structură. Imaginea fiind mai aproape de lume, a fost cea dintâi mediere care a redus lumea la propria sa structură. Impasul în care s-a pomenit imaginea este soluționat de succesiunea mediatică a cuvântului, însă și el intră în subterfugiile autosemnificației.

Metodologic, problema dată se regăsește începând cu Platon în *Cratylus* [152], unde se meditează asupra dreptei potriviri a numelor. În comentariul asupra dialogului, Constantin Noica remarcă și acceptă rolul dual al cuvântului, care poate dezvălui și învălui adevărul despre lucruri. Platon asociază limba cu zeul Pan, omniprezența căruia se pune în legătură cu lucrurile, însă, cu toate acestea, semnificând tot (pan), se pune în vileag și partea cealaltă, a țapului – cel care părăsește raționalul. Deși, cuvântul ne dezvăluie adevărul conținut al lucrurilor, tot el poate sucomba capacitatea de a sustrage adevărul. În așa fel, Platon consideră important de aflat originile, mai bine-zis, etimologiile cuvintelor care ne definesc ființa, deoarece astfel va fi posibil de calculat gradul de apropiere de realitate a cuvintelor. Nu mai puțin important este prilejul de constituire a cuvintelor de *nomothet* (legiuitorul cuvintelor), care are loc arbitrar sau predeterminat spre o potrivire. Cuvintele care se referă direct la ființă sunt numele proprii.

La începutul dialogului Platon lansează două ipoteze opuse – una a lui Hermogenes și alta a lui Cratylus. Hermogenes susține ideea conform căreia cuvintele se compun în ordinea unei convenționalități și din această cauză sunt arbitrare. Aceasta însemnând că lexemele nu reflectă întru totul realitatea odată ce au fost formate arbitrar. În virtutea acestui fapt există o diferență între nume și obiectul din realitate vizat de acesta. Cratylus însă are o altă opinie, care susține predeterminarea cuvintelor de a fi potrivite cu lucrurile. Arbitrul acestei dispute este Socrate, în spatele căruia Platon indică limitele tezei lui Cratylus.

Limba nu poate fi încadrată sub cauza unei rigori științifice. Adică, *dreapta potrivire* a cuvântului este imposibilă și totodată e “interzisă” din punct de vedere ontologic, pentru că structura mediatică a cuvântului ordonează relevanța criteriului de deslușire a realului de ireal. În acest caz, tot ce este inadecvat și este o imitație, inevitabil devine necesar pentru claritatea identitarului.

Diferența se exprimă ca indice pentru definirea realității – a ceea ce este. Conform acestor argumentări, Platon nu admite o suprapunere a lumii ideilor (originale din *kosmos noetos*) cu lumea sensibilă (*kosmos aisthetos*). În acest context, diferența între acestea două blocuri ontologice este cu adevărat necesară. Diferența este păstrătoarea identicului (potrivirea cu sine însuși) și nu tulburarea lui, cu alte cuvinte, *a fi diferit înseamnă a fi identic cu sine*.

Nu mai puțin interes prezintă definirea adusă de Socrate cuvântului care, odată cu imaginea, constituie procedura unei imitații, adică unui *mimesis*: “Prin urmare, numele este – pe cât se pare – o imitație prin voce a realității imitate și cel care imită denumeste prin voce, atunci când imită” [152, p. 306 [423 b]]. Analogia pe care o face Socrate între cuvânt și imagine se rezumă la tehnicienii artelor, pictorii care pot face imagini mai bune și care sunt mai aproape de realitate și imagini mai proaste care nu reflectă în mod fidel starea autentică a lucrurilor. Această situație se repetă și la cei care instituie un act de denumire a realității. Aceștia, la fel, se întâmplă să greșească “poate și făuritorul de cuvinte va fi când bun, când rău” [152, p. 318 [431 e]]. Despre semnificația cuvântului în filosofia antică menționează și domnul doctor habilitat Gheorghe Bobâna [21, p. 8-9].

În continuarea meditației sale dialectice Socrate se îndreaptă spre procesul de corespundere a numelui (semnificantului) cu lucrul “re-dat” (semnificat), care este adus printr-o imitație (*mimesis*). Este adusă ca exemplu extremitatea imitației și anume cazul fals al unui bărbat reflectat și, respectiv, enunțat ca femeie. În așa fel Socrate nu vede de ce s-ar îndoi și de imitația totală și corectă a cuvintelor, pentru că un nume de femeie poate fi atribuit cu ușurință unui bărbat și dacă această necorespondere se întâmplă cu un cuvânt, atunci același lucru se poate petrece și cu o frază. Deci, cuvintele sunt proporțional dependente de cel care le rostește și mai puțin de lucrul despre care se rostește. Dovadă grotescă, dar evidentă a lui Socrate, accentuează și clarifică două momente semnificative pentru structura mediatică, în cazul nostru a cuvântului, și anume:

- faptul că cel care imită poate fi totodată iscusit și nepriceput;
- mimesisul nu se caracterizează printr-o oglindire exactă, căci altfel redarea prin mimesis va fi una vidă în exactitatea sa.

Acribia exactității constrânge la o imitare extremă, care nu întotdeauna poate fi realizată. Pe bună dreptate va observa Noica în interpretarea asupra dialogului că “cuvântul nu poate imita (exact), ci doar exprimă “natura” lucrului” [152, p. 226]. Imitația cuvântului și imaginii este parțială și nu totală, în consecință putem vorbi de o asemănare în caracter și nu de o copie exactă.

Aflăm că expresiile matematice se obligă să fie exacte, fiindcă schimbând numărul se schimbă nu doar cantitatea și calitatea, ci identitatea lucrului. Însă dreapta potrivire și raportarea la referent atât a cuvântului, cât și a imaginii este de o altă natură, bazată pe mimesisul îndreptat spre ideea lucrului și care nu *dublează* identicul. Pretinsa precizie își pierde relevanța în cazul aplicării mimesisului, elementului asemănător printr-o imitație, care nu repetă demersul cognitiv asupra realității în sensul unei reeditări (copii exacte), ci în sensul repetării ca revenire la un conținut statornic care scoate în lumină identitatea. Determinațiile identicului nu pot fi dublate; are loc astfel multiplicarea diferențelor cu scopul de a evidenția unicitatea.

În opera platonică, procesul trecerii din unul în multiplu se difuzează cu implicarea conceptului *khôra*, care structurează punctul diferențial al trecerii și totodată prilejuiește un receptacul ontologic al lumii sensibile.

Astfel, ca un lucru să se identifice, el trebuie să se diferențieze, raportându-se la, și să nu dubleze conținutul ideatic al realului: “Numai că pentru o anumită calitate, cât și pentru imagine în general, dreapta potrivire nu mai e aceeași; dimpotrivă, ar trebui ca imaginea să nu reprezinte întru totul trăsăturile lucrului pe care îl imită, dacă ea e sortită să fie imagine” [152, p. 319 [432 b]]. Tot așa se întâmplă și cu celelalte lucruri din lumea sensibilă, care sunt ieșite din sine (care există).

Înfățișându-l pe Cratylus prin cuvânt sau imagine, am obține un alt Cratylus sau un același Cratylus? – se întreabă Socrate: “Oare ar mai fi două lucruri deosebite, de pildă Cratylus și imaginea lui Cratylus, dacă vreunul dintre zei ar reproduce nu numai culoarea și înfățișarea ta, așa ca pictorii, ci le-ar reda întocmai și pe toate cele lăuntrice, cu aceeași moliciune și căldură, punând totodată mișcarea, principiul vital și cugetul, așa cum se află ele în ființa ta; într-un cuvânt, dacă, pornind de la trăsăturile tale toate, ar așeza lângă tine altele aidoma lor? Să fie oare atunci Cratylus și imaginea lui Cratylus, sau să fie doi Cratylus?” [152, p. 319 [432 b]]. Dezorientarea care reiese din dublarea exactă a realului propagă imposibilitatea deslușirii identicului și a semnificațiilor sale. În așa fel Socrate recomandă “[s]ă fie adăugată și câte o literă care nu se potrivește” [152, p. 320 [432 d]] cuvintelor ce denotă o cunoștință despre un lucru, pentru a omite confundarea și pentru a obține o cunoștință adevărată. Dacă potrivirea totală constituie tendința aspectului ontologico-cognitiv al cuvântului și imaginii, atunci prioritatea nepotrivirii, sau mai bine-zis, potrivirii parțiale îi este atribuită o valoare substanțială pentru identicul și originalul spre care se orientează, deoarece se înlătură ambiguitatea și se omite confuzia printr-o diferență clară dintre obiectul real și structurile mediatice care îl reflectă. Iar raportul dintre imagine și cuvânt în procesul asimilării realității este unul firesc și indubitabil, remarcat atât de Flusser cât și de Platon: “Cuvântul este imaginea lucrului” [152, p. 328 [439 a]].

În modul acesta, avansați până aici, aflăm că în “Cratylus” (filosoful Cratylus sau dialogul *Cratylus*) cuvântul, ca și imaginea, este o imitare, care poate fi sau mai bună, sau mai proastă, respectiv, sau mai apropiată, sau mai îndepărtată de conținutul lucrurilor. Distanțarea și proximitatea sunt fixate

în baza corelării asemănării și diferenței, care acționează după divergența și poziționarea receptacolului *khôra*. O idee asemănătoare găsim și la Flusser, atunci când acesta analizează demersul conștiinței asupra lumii, înfăptuit prin structura de mediere a imaginii și cuvântului.

Găsim și la Toma d'Aquino o taxinomie alcătuită în baza unei gradualități a asemănării. Recursul deictic al asemănării expune amănunțit câteva tipuri de osmoză cu Divinitatea. Toma d'Aquino îl situează pe Dumnezeu în *kosmos-ul noetos* a lui Platon. În așa fel ideea prototip și forma aristotelică este aceeași cu Divinitatea. Legăturile cu Divinitatea se referă la o asemănare multiplă, care vizează mai multe feluri de comunicare cu *forma* (D-zeu). Un lucru este evident, și anume “nimic nu se potrivește cu Dumnezeu în formă, căci în nici un lucru în esență nu coincide cu existența, decât numai în Dumnezeu” [1, p. 86-87]. Primul tip de asemănare este *convenientia*, aceasta comunică în aceeași formă, motivație și același mod fiind egală în sensul direct al asemănării: “Precum două lucruri albe sunt numite asemenea în albeață, și aceasta e o asemănare perfectă” [1, p. 87]. Vom face o paralelă cu tipul *mimesis*-ului platonice care se numește *eikon* și care recurge la tehnica reflectării exacte. Cel de al doilea tip nu comunică după același mod, cu toate acestea rațiunea este aceeași, adică “mai puțin alb se consideră asemănător cu mai mult alb, dar această asemănare nu este perfectă” [1, p. 87]. Corespunzător îndepărtării sale, acest tip de asemănare tinde de a se egala, de a emula prototipul, grație acestor fapte acest tip se numește *aemulatio*. Al treilea tip este *analogia*, care reiese dintr-o consecutivitate cauzală și care comunică în formă, dar nu conform aceleiași rațiuni. Flexibilitatea analogiei apare dintr-o suprapunere a *convenientia* și *aemulatio* și care are ca scop apropierea cât mai multor figuri de referentul divin. În cazul analogiei se isca principiul nonreciprocității care obliga asemănarea să se întâmple într-o direcție ireversibilă. În așa fel Dumnezeu nu se poate asemăna cu creaturile sale, însă creaturile deliberativ se aseamnă cu El, cu alte cuvinte icoana e asemănătoare Divinității și nu invers. Vedem însă că în contemporaneitate semnificatul și semnificantul deseori se schimbă cu locurile și răstoarnă sensul ireversibil al demersului către original.

De exemplu, recunoaștem de mai multe ori un lucru sau o ființă după imaginea pe care o poartă în fotografie sau la TV și nu după ceea ce este în realitate, cum ar fi cazul persoanelor publice, vedetelor sau animalelor exotice îndepărtate fizic, însă apropiate prin indexul semiologic al imaginii. Oarecum și *simpatia* constituie un tip de asemănare, deoarece are puterea de asimila, de a face lucrurile identice unele cu altele.

Imaginea abordată funcțional este calificată ca o mediere între oameni și lume. Această intermediere este caracteristică și apartenențelor textului la actul unei semnificații și interpretări, înfăptuită din existența lipsei de identificare a posibilităților de cunoaștere a conștiinței cu realitatea. În investigările lui V. Flusser, raportul dintre imagine și text determină o opoziție care constă în aceea că “imaginea face reprezentabil (ilustrează)” [79, p. 69]. Textul însă face posibil conceptul, adică conceptualizează ceea ce imaginea reprezintă. Imaginea prezintă lumea inteligibilă pentru om. Impactul explicativ al imaginii este indiscutabil, dar totuși îndată ce face aceasta ea se interpune între lume și om. V. Flusser afirma că, la un

moment dat, omul începe să trăiască în funcție de imaginea creată de el “în loc să înfățișeze lumea, ea (imaginea) se reprezintă pe sine” [79, p. 10]. Acest proces de transfigurare a funcției imaginii este numit de el *idolatrie*. În acest proces nu se poate vorbi despre o interpretare continuă și reciprocă proprie imaginii firești, ci despre o proiectare automată și nedescifrată a ei. Imaginea iese de sub tutela gândirii, autonomizându-se, printr-o transformare într-o halucinație; ca răspuns la această schimbare se produce o dimensiune critică care își propune ca obiectiv reactualizarea intenției originale a imaginii. Metoda este de a scoate elementele imaginii de pe suprafața semnificată și de a le ordona în linie, cu alte cuvinte, în decursul mileniului doi î. e. n. este inventată scrierea liniară. Prin aceasta se reformulează timpul circular al imaginii în timpul liniar al istoriei. În Antichitate, timpul este poziționat într-un orizont transcendent, atribuindu-i-se astfel de constituții ca eternitate, infinit în semnificație și imagine ca expresie.

În acest context, conceptul antic despre circularitatea ontologică a timpului în imaginea lumii are un impact nemijlocit asupra problemei timpului în opera lui Aristotel. Liniaritatea provoacă apariția calificativelor vectoriale ale timpului istoric: prezent, trecut și viitor, ceea ce nu putem raporta la timpul imaginii, în care datorită semnificării reciproce se concepe identificarea într-un tot întregul. Simultan, odată cu scrisul, își ia începutul *gândirea conceptuală*, menirea căreia era de a crea texte și de a le descifra. Cu toate că scrisul a fost inventat pentru a rezolva dificultățile apărute din partea idolatriei, gândirea conceptuală se caracterizează printr-un grad mai mare de abstractizare decât cea imaginativă, deoarece aceasta abstrage dimensiunile fenomenale, reducându-se prin excelență doar la dimensiunea liniară. Astfel, conștiința se lasă acoperită încă de un “văl” care o va îndepărta de lume. Din această perspectivă, demersul conceptual al textului va viza nu realitatea propriu-zisă, descifrând-o și lămurind-o, ci imaginea. Statutul textului este stabilit printr-un metacod al imaginilor care desemnează lumea. Interpretarea unui text se prezintă, în ultimă instanță, ca o dezvoltare a imaginii semnificate de acesta.

Este de remarcat faptul că simultan cu introducerea scrisului în arealul cognitiv al conștiinței își ia începutul istoria în sensul restrâns al cuvântului, respectiv, aducând cu ea toate consecințele scrierii – progres, ideologie, liniaritate, utopie. Prin urmare, în ce măsură ar putea să existe o compatibilitate inteligibilă dintre imagine și text? V. Flusser afirmă că aceasta ar fi o problemă centrală a istoriei și dă exemple vorbitoare, cum ar fi contradicțiile care apar în Evul Mediu între adepții credinței textualizate, adică ai cuvântului sacru, și ai păgânilor, adoratori ai imaginilor: “În măsura în care creștinismul a combătut păgânismul, a preluat imaginile și a devenit păgân, iar în măsură în care știința a combătut ideologia, a preluat reprezentările și a devenit ea însăși ideologică.” [79, p. 11] - observă Flusser într-o analiză diferențiată a imaginii. Faptul transfigurării este datorat contradicției dialectice care are loc în cadrul raportului dintre text și imagine. În continuare, elucidând acest raport, Flusser e întemeiat să afirme că în prezent imaginile conceptuale posedă un grad înalt de inteligibilitate, iar gradul superior al unei imaginații impecabile este atins în textele științifice de specialitate.

După cum observăm, această relație se află nu numai într-o dialectică neîntreruptă, ci și într-o complementaritate justificată pe faptul că textul e și el, la rândul lui, o mediere, asemenea imaginii. Și

din această cauză obiectivul său de bază este stabilirea unei poziții intermediare dintre conștiință și imaginile realității. Fiind supus unei contradicții interioare, textul poate să nu reprezinte, dar să simuleze imaginile semnificate, astfel textul se interpune între om și imagine. Interpretarea sa este făcută într-o manieră nerepresentativă, exclusiv grație textului, conștiința își poate categoriza realitatea limitându-se la pragul său conceptual. O astfel de reducere este constituită datorită *textolatricii*, care este și ea, asemeni idolatriei, generatoare de credințe obscure și aparențe existențiale referitor la determinarea unei atitudini adecvate față de realitate.

Un exemplu evident cu privire la centralizarea textuală a demersului cognitiv îl avem în știință, unde limbajul fiecărui aparat metodologic în parte este diferit. Un alt exemplu de credință în text în sfera culturii este creștinismul și marxismul. Progresiva inteligibilitate a textului și împreună cu ea și textolatria își află apogeul critic de presiune maximă la sfârșitul secolului XIX, adică acolo unde istoria în sens clasic își afla proximitatea de sfârșit. Succesiunea acțiunilor de soluționare a crizei textuale este direcționată spre imaginea tehnică, o eventuală ieșire din această situație.

Prin urmare, reiese o ierarhie ontologică dintre imaginea tradițională, premergătoare textului, liniaritatea conceptuală a textului și, în sfârșit, imaginea tehnică, ca o oportună sinteză a imaginii și textului. Cu alte cuvinte, imaginile tradiționale sunt abstracțiuni de gradul întâi, în sensul proximității identificării posibilității cognitive cu realitatea în sine. Astfel, imaginile pretextuale sunt abstrase direct din lumea concretă. Sinteza imaginii tehnice este de gradul trei, adică acestea sunt constituite ca niște consecințe alternative textolatricii și, respectiv, sunt abstrase din texte, care, la rândul lor, sunt determinate de imagini, ultimele fiind situate pe poziția absenței unui intermediar categorial cu realitatea. Din această perspectivă, putem afirma că imaginile tradiționale sunt preistorice, iar imaginile tehnice – postistorice.

Structural, idolatria și textolatria au aceeași formă de manifestare prin care se stabilesc legitățile și regulile specifice acestora. Atât una, cât și cealaltă se activează într-o identificare nemijlocită cu realitatea pe care trebuie să o *re-prezinte*, să o explice și să o interpreteze. Această suprapunere este bazată pe o reducere ordonată a realității la cuvânt sau imagine. Astfel, instaurarea “*cratos*-ului” unuia dintre mediatorii posibili este angajată să înlăture orice entitate structural diferențiată de aceste dominante.

În această ordine de idei, am putea forma o accepție asupra unei posibile surse de apariție a societăților centralizate și a sistemelor închise. Autoconservarea, proprie conștiinței, însoțită de finalitatea certitudinii, include vastitatea ontologică în limitele unei structuri mediatice. Această structură poate să fie una de ordin transparent și să reflecte realitatea ori poate să se confunde printr-o absolutizare cu realitatea. Deplasarea față de realitate depinde de gradul abstractizării. Cu cât este mai înaltă treapta de abstractizare, pe atât de indirectă este medierea, care duce la “despărțirea” de realitate. Deci, imaginea tehnică “semnifică mediul numai prin mijlocirea textului, imaginii...” [79, p. 72].

În continuare, analiza se îndreaptă spre detalizarea fazelor conceptuale subordonate forței intenționale a conștiinței, în care subzistă garantul unei competitivități cu mediul înconjurător și pentru

a lămuri complexitatea gradului mediatic al imaginii tehnice, dominantă în contemporaneitate. Adaptabilitatea și categorizarea sunt două noțiuni adiacente acestei analize, deoarece prima este proprie fazei inițiale de mediere, iar ultima se integrează în componența mediatorilor contemporani.

Gianni Vattimo [177] și Jean-François Lyotard [117] susțin faptul că societățile contemporane se află într-o expansiune doctă a cuantificării centrelor de valorizare. Astfel problema cercetată de noi rezidă asupra întrebării: Cum a fost posibilă trecerea de la singularul imaginii tradiționale la pluralitatea imaginii conceptuale, posesoare a puterii de reprezentare. Raportul imagine primară – imagine tehnică este intermediat de text.

Reprezentarea ca fapt conținut în imagine și reprezentarea conceptuală prezentă în text se deosebesc una de cealaltă prin faptul că cea conceptuală abstrage din prima lățimea imaginativă, astfel suprafața de manifestare a reprezentării conceptuale este una liniară. Această transfigurare se petrece datorită apariției scrisului liniar. Repercusiunea asupra istoricului apariției scrisului ne va ajuta să înțelegem mai bine dialectica textului și imaginii. Așadar, scrisul apare din necesitatea unei comodități comerciale, comoditate care oferă rapiditatea și simplitatea gestului. Calculul sau socoteala au contribuit incontestabil la evoluția de mai departe a scrisului. Complexitatea calculării (*calculus*, lat. – pietricică) masive, care avea în vedere corespondența directă a obiectului cu gândirea, se dovedea a fi una grotescă. Însă convenabilitatea ordonării socotelilor în rânduri sau în șiruri de pietricele descurcă această situație. În așa mod se face simțitoare prioritatea reprezentărilor conceptuale față de cele imaginative. De exemplu, reprezentările unor linguri, așa cum sunt reflectate în imagine, vor fi smulse din suprafața lor și prin abstracție ordonate în rânduri. Astfel, reprezentările lingurilor vor fi calculate mai ușor. Cu alte cuvinte, pe parcursul evoluției scrisului, pictogramele (lingurilor) își pierd din valoare. Numărarea reprezentărilor va fi suficientă la indicarea cu semnul cifrei. Relaționarea acestor semne este supusă unor legități convenționale, ca de exemplu, cum o cifră urmează după alta, iar scrisul se înfăptuiește de la dreapta la stânga etc. Textul povestește imaginea, el traduce scenele în procese și astfel conceptualizează atât imaginile deja stabilite, cât și evenimentele.

Angajamentul textului de a se confrunta cu imaginea se face evident încă din vremea lui Homer, unde reprezentările imaginare erau *in-formate* de relația dinamică a cuvintelor narate. Pentru a “omorî” imaginea e nevoie s-o povestești. Acest lucru este datorat faptului că imaginea își pierde valoarea ei de *transparentă*, adică ea se situează înainte de finalitatea sa pe care trebuie să o reprezinte. Din această cauză, necesitatea unei explicări a imaginii se face evidentă odată cu apariția scrisului. Apriorismul structurii imaginative prilejuiește instaurarea idolatriei, despre care am menționat deja. Dezorientarea adusă de idolatrie impune conștiinței imaginii preconcepute. În acest caz imaginea nu mai este un plan ajutător al înțelegerii lumii. Deci conștiința nu se mai adaptează prompt la realitate cu ajutorul imaginii, ci folosește mediul pentru a se orienta în imagine, se ajunge la un nonsens. Adiacența verbelor “a se adapta” și “a categoriza” este evidentă. Scriitura însă clarifică imaginea și o face transparentă.

Presocraticii n-au asistat la capitularea rușinoasă a imaginii și la victoria impecabilă a textului, deoarece dialectica prezentă între acești doi operatori definește raportul lor ca unul complementar, adică textul lămurește imaginea pentru a o înlătura, dar imaginea face textul “văzut” și-l ilustrează. Un exemplu elocvent al complementarității acestui raport este textul homeric, în care imaginea și textul se semnifică și se perindează. Stabilitatea acestei complementarități va fi încălcată în Evul Mediu.

E cunoscut că la început Lucien Sfez [171] și mai apoi Vilém Flusser [79], în maniere diferite, expun textul și imaginea în coordonările conștiinței, care sunt conținute în nivelurile specifice fiecărui gest, propunând ca aceste planuri ale conștiinței care apar la suprafață să fie nominalizate astfel: *puterea de înfăptuire*; *puterea de reprezentare*; *puterea de conceptualizare*; *puterea de imaginare*.

Conștiința dispune de primul nivel pentru a produce unelte, care, la rândul lor, se explică ca fiind o simulare a unui organ al corpului ce servește la muncă și adaptare. Gestul producerii uneltei face apel la *puterea de înfăptuire*, iar aceasta se întărește prin producerea de unelte. *Puterea de reprezentare* îi oferă conștiinței prilejul de a produce imagini. Solicitanții puterii de reprezentare sunt gesturile care fac imagini, iar producerea de imagini întărește puterea de reprezentare. *Puterea conceptuală* îl creează pe “omul istoric” și îi permite să producă texte. Scriitura reclamă puterea de conceptualizare, care se întărește respectiv prin texte. Fotografiile, filmele, imaginile video și hologramele izvorăsc dintr-un nivel al conștiinței, care înainte nu putea fi nici reprezentabil, nici conceptualizat, subordonând totul imaginii tehnice și *puterii de imaginare*. Gesturile care fac imaginea tehnică sunt manifestări ale puterii de imaginare. Acest nivel al “lumii imaginare” este în curs de constituire și din această cauză nu putem face concluzii exhaustive asupra lui.

Desigur, aceste niveluri încă se mai pot înfățișa în calitate de trepte dialectice. Nu putem vorbi despre o anihilare a fiecăreia din ele. Noțiunea care desemnează acest demers este *aufgehoben*. Cadrul demersului *aufgehoben* probează că unealta produsă de puterea de înfăptuire pe treapta puterii de reprezentare devine imaginativă, puterea de conceptualizare o face mașină, iar treapta puterii de imaginare – aparat (cameră). La rândul său, imaginea produsă de puterea de reprezentare pe treapta puterii de conceptualizare (componenta textuală) devine *conceptuală* și este greu de prevăzut, cum va arata imaginea tradițională pe treapta puterii de imaginare. De asemenea, rămâne dificil de presupus metodologic structura textului în universul imaginilor tehnice.

Astfel, intenționalitatea aplicată conștiinței în mod asociat cu posibilitățile sale de cunoaștere corespunde statutului de diferență și asemănare a individului în corelația sa cu alteritatea. Intenționalitatea este totodată aceea care îl identifică, îl definește și îl “rupe” din sânul naturii, diferențiindu-l de ea. Așadar, gândim intenționalitatea ca având un rol important pentru înțelegerea raportului natură – cultură, raport care evoluează paralel cu raportul cercetat de noi. Interacțiunea intențională a conștiinței cu lumea elaborează alternativa din care individul sau adaptează putințele *aletheice* la mediu sau mediul este adaptat la structurile conștiinței.

Ne înclinăm înspre considerația că coordonarea acestei interacțiuni se face conform principiului complementarității, astfel vom fi capabili să ispășim lacunele din istoria filosofiei, care au dat dovadă de incompetență prin marginalizarea asumată pentru soluționarea acestei probleme. Idolatria și textolatria se manifestă ca succesorii constrângerii mediului din perspectiva implicării unor legități premergătoare acestuia.

În concluzie, cele patru niveluri ale conștiinței, prin structurarea sa spațială, au făcut ca individul să iasă din natură. Iar odată cu agoroficarea timpului se stabilește, după spusele lui Gilbert Durand, în calitate de “*homo sapiens sapiens*” [65] acesta reprezintă și sustrage profunzimea din timp. Îngustarea lățimilor până la accidentul linear al textului este calificat drept verb determinativ al *omului istoric*. Astfel, acesta e împuternicit să conceptualizeze. Lungimea abstrasă de individul contemporan prin declararea sfârșitului istoriei, morții omului, alienării îl înzestrează cu forțe necesare pentru a ieși la suprafața conceptelor (situație similară cu “emanciparea” din sfera naturii).

Acesta a avansat până în punctul unde se pot contura cinci spații, cinci circumstanțe culturale care ne clarifică posibilitatea creării situației în care s-ar neagă continuitatea sau, mai bine-zis, expansiunea intențională a conștiinței umane față de mediul în care există. Aceste spații care determină condiția ontologică și cognitivă a omului contemporan sunt: natura este conținută de un spațiu cvadridimensional; ustensilele formează spațiul tridimensional în care puterea de înfăptuire este în plină aplicare; imaginilor le este suficient spațiul bidimensional reprezentat prin aplicarea puterii de reprezentare; singularitatea liniară a textului se integrează în spațiul unidimensional pentru a face posibilă exercitarea puterii de conceptualizare; pluralitatea conceptuală, diviziunea infinită și mozaicitatea imaginilor tehnice se localizează în spațiul zero dimensional. Astfel, începând cu nivelul spațiului tridimensional, putem vorbi despre o mediere care evoluează abstractizându-se odată cu celelalte spații. Mediul este in-format cu ustensile mediatice și de aceea nu putem vorbi despre o adaptare, obiectivul operațional al căreia ar fi identificarea întru totul cu mediul, ci despre o circumstanțializare umană care este cultura. Pentru a eficientiza actul categorial al uneltelor și pentru a le corela apare imaginea. Textul, la rândul său, prelucrează corelativitatea imaginii. Principiul contradicției face posibilă dinamica operatorilor mediatice care se concentrează pe *diferență* și *asemănare*. Imaginea tehnică, conform aceluiași principiu, vine și ea să eficientizeze conceptul (textul). Pericolul care rezidă în diferență și asemănare constă sau în distanțarea medierii, care poate să dizolve realitatea într-o înlocuire a ei, sau într-o apropiere până la confuzia celor doi Cratylos. Acestea pot fi depășite prin autosemnificarea gândirii contemporane.

Filosoful american Ch. S. Peirce a formulat o clasificare logică a semnelor. Această clasificare este fondată pe trei criterii de bază în care semnul este pus în relație cu statutul său ontologic; un alt criteriu urmărește relația dintre semn și obiect, iar ultima clasificare se reduce la semnificațiile apărute din conectarea semnului la interpretantul său.

Conform primei trihotomii, semnele pot să se împartă în: 1) calități, adică *qualisemne*, acțiunea acestora începe odată cu materializarea lor, “dar această materializare nu are nimic de-a face cu caracterul său ca semn” [129, p. 275]; 2) existenți reali – *sinsemne* – acestea acoperă toate obiectele care sunt reale și îndeplinesc funcții de semnificare. Sinsemnele sunt de fapt niște generalizări ale *qualisemnelor*, mai bine-zis conglomerarea *qualisemenelor* de același tip care constituie integritatea unui *sinsemn*; 3) legi – *legisemn* – instituite pe baza unei convenții, de obicei: “Orice semn convențional este un *legisemn* (dar nu și invers). *Legisemnul* nu este un obiect singular, ci un tip general, despre care am convenit că trebuie să fie semnificant. Orice *legisemn* semnifică prin aplicarea sa la un caz particular, care poate fi numit *replică* a sa [129, p. 276]. ” Cea de a doua trihotomie este cea mai cunoscută și se întemeiază pe relația semnelui cu obiectul. Din acest punct de vedere se poate distinge între: 1) *icon*, 2) *indice* și 3) *simbol*.

Definiția iconului, ce se trage din această a doua trihotomie, este importantă pentru cercetarea noastră, deoarece compune caracteristica de bază a semnelui iconic, ulterior analizată și problematizată de Umberto Eco în semiologia sa. Această caracteristică de bază este formulată în felul ce urmează: *specificul iconic al unui semn reiese dintr-o calitate sau însușire comună ce o deține împreună cu obiectul la care se referă și pe care îl denotă*. Această calitate conținută atât în obiect, cât și în semn provine din aceeași albie a similarității ca și mimesisul platonice.

Prin urmare orice lucru, calitate sau lege poate fi *icon* a ceva în măsura în care se aseamănă cu acel ceva, indiferent dacă acesta din urmă este real sau imaginar. Un *icon* este determinat de obiectul său dinamic în virtutea naturii sale interne proprii.

Un *indice* semnifică datorită faptului că semnul se află într-o relație reală cu obiectul, “este într-adevăr marcat de acest obiect” și “are în mod necesar o calitate oarecare în comun cu obiectul” [129, p. 277]. Un *simbol* este un semn care semnifică doar în virtutea unei convenții, fără a avea nicio asemănare sau legătură fizică cu obiectul desemnat: “el depinde deci fie de o convenție, o deprindere sau o dispoziție naturală a interpretantului său, fie de câmpul interpretantului său” [129, 239]. Pentru Pierce, un *icon* își păstrează caracterul semnificat chiar în absența obiectului reprezentat, în timp ce un *indice* și-ar pierde acest caracter dacă obiectul său ar lipsi. Natura semnificantă a *simbolului* nu depinde de obiect, ci de interpretant; el nu există ca atare decât în virtutea faptului că este perceput de către cineva a avea un anumit înțeles.

Capacitatea iconului de a semnifica în lipsa obiectului vizat este importantă, deoarece din această perspectivă se poate accepta posibilitatea unei autonomii ontologice a imaginii. Această înlocuire va crea un precedent prin care interpretarea imaginii va concedia atașul ficțiunii, atribuit ei de la greci încoace. Valența înlocuirii realizate de imagine migrează dintr-un câmp peiorativ al interpretării în unul pozitiv. Imaginea ca ficțiune nu corespunde exigențelor tradiției descrise de obiectivitatea științelor clasice odată ce aceasta ascunde în spatele ei adevărata stare a lucrurilor. Din această cauză, imaginea trebuie înlăturată pentru realizarea scopului științei de a pătrunde în esențele adevărate ale lucrurilor, suprimând aparențele

percepției. În acest caz imaginea este într-un tot dependentă de obiectul pe care îl reprezintă. Înlocuirea înfăptuită este una indicativă, orientată către un referent.

Imaginea ca fenomen urmărește procedeul unei autosemnificări, astfel fiind luată ca atare. Replindu-se pe sine imaginea iese de sub tutela autoritară a unui referent “mai real”. Iar tendința de a dezvălui după aparența imaginilor obiectivitatea inedită a lumii este dizolvată în perceperea imaginii ca fenomen. Urmărind demersul acestor idei, imaginea în sens general și icon, semn iconic și simbol în sens particular, încetează să mai fie o ficțiune, care permanent necesită a fi înlăturată pentru a obține o obiectivitate. Vom vedea că în contemporaneitate imaginea nu mai ascunde realitatea fiind un simulacru al ei, ci, cum susține Jean Baudrillard, ascunde ideea conform căreia realitatea în afara imaginilor, respectiv și a altor simulacre, nu există și că singura realitate accesibilă este însăși imaginea ce se manifestă ca un fenomen.

A treia trihotomie este racordată la relația dintre semn și interpretant și este determinată de următoarele tipuri de semne: 1) *remă*, 2) *dicisemn* și 3) *semn dicent* sau *raționament*. Rema este pentru interpretantul său un semn de posibilitate calitativă, fiecare dintre semnele care nu sunt nici adevărate, nici false. *Dicisemn* sau *dicent* este pentru interpretantul său un semn de existență reală, o afirmație. Un *raționament* este pentru interpretantul său un semn de lege. Pornind de la triada semnelor și de la cele trei trihotomii, Peirce obține principalele zece clase de semne. Simbolul, în accepțiunea lui Peirce, evidențiază și desemnează o relație convențională, o legătură instituită printr-un act de voință expres sau tacit. Dacă, pornind de la distincția propusă de Peirce între *tip* și *ocurență* (*type* și *token*), sau dintre *qualisemn*, *sinsemn* și *legisemn*, triumphiului semiotic i s-ar adăuga două elemente noi, semioza reală ar fi descrisă mai bine, cel puțin în cazul imaginilor vizuale. Pentru Peirce, un *qualisemn* este o aparență, un *sinsemn* este un obiect sau eveniment individual, iar un *legisemn* are natura unui tip general. *Sinsemn*-ul este o replică a *legisemn*-ului. “Diferența dintre un legisemn și un qualisemn, care, nici unul, nici celălalt nu sunt lucruri individuale, este aceea că un legisemn are o identitate bine determinată, deși admite de obicei o mare varietate de aparențe. Qualismenul, dimpotrivă, nu are nicio identitate. El este simpla calitate a unei aparențe și nu este exact același atunci când apare a doua oară” [129, p. 238]. Astfel, vârful triumphiului constituit din *representamen* (*semnificant*) s-ar lega spre exterior de o entitate suplimentară, de *replică*, pentru că ceea ce se percepe în cazul unui semn nu este *semnificantul* propriu-zis, ci o anumită apariție particulară a sa, o anumită materializare a sa. *Semnificantul* propriu-zis are un anumit grad de generalitate și nu poate fi perceput direct, ci doar indirect, prin intermediul unei *replici*, adică al unei prezențe concrete, ce diferă mai mult sau mai puțin în raport cu un model (nucleu) spre care trimite. Prin urmare, semioza semnului presupune două momente înlănțuite cronologic: în primul, *replica* semnifică, adică stă în locul *semnificant*-ului, iar în al doilea *semnificantul* stă în locul *semnificatului* și al *obiectului*. Legătura dintre elementele primului moment, *replică* și *semnificant*, este atât de puternică încât, în mod obișnuit, nici nu sesizăm diferența ce le desparte. Considerăm că, de exemplu, forma concretă în care apare un cuvânt, într-un text oarecare, este chiar cuvântul însuși, nefiind interesați de caracterul grafic al literelor decât în rare cazuri.

Indiferent în ce caracter este scris un cuvânt, de fiecare dată el este același cuvânt, nu-și schimbă sensul. Eventual, se poate modifica impresia artistică sau să apară o conotație suplimentară, dar sensul de bază al textului propriu-zis nu se schimbă. *Semnificantul-tip* prescrie doar parametrii definitorii pe care trebuie să le realizeze *replicile* pentru a fi recunoscute ca aparținând clasei semnificantului și, în consecință, să poată trimite spre acesta. Cu alte cuvinte, ansamblul elementelor pertinente sunt decisive pentru recunoașterea unui semn care denotă un anumit obiect.

Ocurențele unui tip posedă și caracteristici individuale, irelevante în acordarea statutului de replică, cu condiția ca să fie îndeplinite proprietățile pertinente statuate de tip. Stabilirea identității individuale, nu de clasă, a unei anumite replici și recunoașterea ei ca atare, în momente succesive, se realizează datorită unei capacități perceptive, prezentă atât la oameni, cât și la animale, numită în psihologie “constanță”. Pe de o parte, senzațiile noastre vizuale, provenind de la un același obiect, se modifică în mod continuu datorită faptului că noi sau obiectul în cauză se mișcă, iar pe de altă parte, condițiile obiective ale acelui loc se schimbă și ele, cum ar fi, de exemplu, intensitatea și compoziția spectrală a luminii existente într-o încăpere. Cu toate acestea, culoarea, forma și strălucirea obiectelor din jurul nostru rămân, pentru noi, relativ constante: ele ne par a fi “la fel”, identice cu ele însele. Doar când modificările depășesc un anumit prag sau dacă suntem confrunțați cu niște sarcini speciale ce implică atenție față de asemenea aspecte începem să ne dăm seama de incertitudine. Aceste modificări, subiective sau obiective, sunt nesemnificative pentru activitatea obișnuită și din această cauză nu sunt luate în seamă, nu sunt sesizate decât dacă devenim dintr-o dată interesați de ele. O batistă ne va părea mai deschisă la culoare decât o bucată de cărbune, chiar dacă obiectiv lucrurile nu ar sta astfel, prin faptul că batista s-ar afla într-un loc întunecos, iar cărbunele ar fi expus în lumina directă a soarelui. În mod obișnuit, fără o pregătire anume, noi vedem ceea ce știm. Explicația procesului se găsește în capacitatea minții noastre de a înregistra corelații mai curând decât elemente individuale. Neobservarea caracteristicilor momentane ale unui lucru, în raport cu cele constante într-o perioadă mai mare de timp, constituie o depășire a datului strict imediat, spre un prim-nivel de abstractizare, reprezentat, în cazul nostru, de către *replică*. Aceeași ocurență poate fi văzută în momente diferite, în condiții diferite, dar, în general, ea va fi percepută ca fiind același lucru. Totuși, uneori este posibil ca aceeași replică să fie percepută într-un chip diferit, în momente diferite, îmbinând identicul cu neasemănătorul. Putem vorbi astfel de existența unei *replici de moment*, ca entitate particulară a semiozei. În fapt, ocurența momentană este percepută, nu replica în genere, dar receptarea va sesiza sau nu particularitățile sale momentane în funcție de experiența și interesul pragmatic al unei persoane sau a alteia. O replică având o structură complexă poate fi receptată, în funcție de condițiile particulare existente, ca un “text” diferit, purtând un mesaj mai mult sau mai puțin modificat. Astfel, un bust de ghips, care este replica unei lucrări celebre, va trimite spre originalul său. Dar, în același timp, dacă îl vom privi iluminat de câteva reflectoare, aranjate succesiv în mai multe variante, se vor naște pe suprafața sa raporturi și dispoziții diferite ale umbrelor, suprafețelor luminate și strălucirilor, ceea ce va antrena subtile modificări ale “expresiei”

sculpturii. Nu s-a atașat un semn nou, ci un “text” vizual (plastic) suplimentar se suprapune și se combină cu cel inițial (cu bustul). Același lucru se poate petrece și cu lucrarea originală, nu doar cu replica ei. Un alt exemplu, de același fel, este oferit de faptul că aranjarea lucrărilor de artă într-o expoziție influențează perceperea lor. În funcție de locul unde este amplasată, o lucrare poate fi pusă în valoare sau, dimpotrivă, poate fi defavorizată. O percepție “constantă” nu sesizează aceste diferențe. Privind reproducerea tipografică a unui tablou, ignorăm, la nivelul percepției, deosebirea dintre original și copie, deși teoretic suntem conștienți că între ele este posibil să existe diferențe mari. Doar în momentul în care punem alături lucrarea și reproducerea ei, sau alăturăm mai multe reproduceri diferite ale aceleiași picturi și putem face comparații de ordin empiric, vom observa diferențele cromatice, de strălucire sau cele privind redarea detaliilor. Prin urmare, în procesul semiozei se pot identifica trei momente, cărora le corespund trei entități distincte: 1) percepția individualizantă a replicii, marcată de particularitățile unui moment și ale unui context determinat (situație ce trece, de obicei, neobservată); 2) replica, alcătuită din caracteristicile pertinente și definitorii, constante de la o percepție la alta, și 3) semnificantul, care reunește toate replicile sale. Dacă distincția *replică* - *semnificant* nu are o importanță prea mare în cazul limbajului verbal tipărit sau al altor semne convenționale, analiza ei devine necesară în cazul imaginilor. Aici trebuie să distingem între cele trei entități, respectiv momente, amintite mai sus, chiar dacă se pot remarca și cazuri în care nu există *replică*, ci doar un unic semnificant. Să luăm un exemplu din categoria indicilor: urmele labelor unui animal sunt replici ale unei forme generice, caracteristică speciei respective, ceea ce ne și îngăduie să le recunoaștem, să le identificăm. În schimb, urma fizică lăsată de un fenomen unic este numai un *semnificant*, nu și o *replică*. Dacă fenomenul presupus unic își pierde acest caracter și se repetă, generând o nouă urmă, acest fapt transformă ambele urme, și toate cele care ar mai putea să apară, în *replici* ale unui model abstract, de neîntâlnit ca atare. Există sisteme de semne pentru care distincția *tip* - *ocurență* nu este aplicabilă cu ușurință. Condiția care se impune este aceea ca un sistem simbolic să conțină o schemă sintactică, unde caracterele trebuie să fie disjuncte și articulate. Atunci când nu se poate stabili dacă două mărci sunt sau nu replici una a celeilalte și dacă aparțin sau nu aceluiași caracter, este vorba de un *symbolism autografic*, unde fiecare ocurență este propriul său tip. Posibilitatea opusă se numește *symbolism alografic*. Celor două simbolisme le corespunde distincția dintre *arte autografice* și *arte alografice*. Pentru operele alografice (de exemplu, cele literare) nu există problema originalului, ele putând fi reproduse fără să-și piardă din valoare, în timp ce operele autografice (cum sunt picturile) își modifică statutul și valoarea prin multiplicare. Rămâne de examinat cum funcționează această distincție în cazul imaginilor care nu aparțin artei, ci științei și diferitelor tehnologii de vizualizare a realității invizibile sau inaccesibile. Distincția clară propusă de Nelson Goodman admite cel puțin un caz intermediar, „această picură este autografică, muzica e nonautografică sau alografică” [87, p. 114]. Există argumente pentru a considera că filmul, în sens de operă realizată pe peliculă, este în același timp *alografic* și *autografic*. Procesul tehnic de producție presupune parcurgerea unor etape succesive, în timpul cărora opera se constituie treptat fiind dificil de atribuit uneia

dintre ele caracterul de original: *negativ imagine* (materialul brut așa cum a rezultat în urma filmării – este nemontat, are o lungime de câteva ori mai mare decât durată finală, nu are sunet), *copia de lucru* (copia pozitivă a negativului, se utilizează la realizarea montajului), *montajul pozitiv* (copia pozitivă montată, în această fază sunetul este pe benzi separate), *negativul montat* (versiune negativă în care materialul brut a fost selectat și ordonat în conformitate cu *montajul pozitiv*), *lavandă* sau *interpozitiv* (copie pozitivă intermediară, ce servește la obținerea *duplicatului negativ*), *duplicat negativ* (este o “dublură” a *negativului montat*, realizată cu scopul protejării acestuia), *copiile comerciale* (acestea se prezintă publicului). Același film rulează în același timp în mai multe săli de cinematograf, fiecare dintre proiecțiile concomitente fiind “la fel de originale”. S-ar putea face observația că “original” este doar pelicula negativă din aparatul de filmat, restul fiind doar copii. Dar acest “original” are mai degrabă sensul de “originar”, decât pe acela de original al unei opere, deoarece imaginea înregistrată pe negativ reprezintă numai o parte din “materia” viitoare lucrări, la care vor mai contribui și montajul, și sunetul. În plus, nici nu are rost să fie vizionat negativul ca atare; în această fază, el nu are coerență, este doar o materie brută ce va fi finisată ulterior. Publicul vede o copie montată, ce poate fi realizată în mai multe exemplare, fiecare dintre ele având calitatea de “original”. Dacă este să fim foarte exacți, atunci putem spune că această calitate se păstrează doar la primele proiecții. Pe măsură ce numărul rulărilor crește, micile defecțiuni mecanice, inevitabile, care se produc la fiecare trecere a peliculei prin aparatul de proiecție, vor deveni tot mai numeroase. Aspectul inițial al filmului se va schimba treptat, puțin câte puțin. În cele din urmă se va ajunge la o copie uzată, plină de zgârieturi, eventual cu părți lipsă, care nu mai este “originalul”. Și, cu toate acestea, filmul nu este în totalitate alografic pentru că, difuzat pe un canal de televiziune sau urmărit pe o casetă video, el nu mai lasă aceeași impresie. Deși se păstrează firul epic, iar personajele rostesc aceleași replici etc., calitatea imaginii va fi modificată semnificativ ca dimensiuni, definiție, strălucire, culoare ș. a. m. d. Ceea ce se modifică (și se pierde) este plasticitatea imaginii, cam în același fel în care se modifică imaginea unui tablou prin reproducere tipografică. Prin urmare, filmul este alcătuit atât din elemente *alografice* (narațiune, personaje, montaj), cât și din elemente *autografice* (imagine și spectacolul sonor – acesta din urmă numai dacă se bazează pe efecte speciale, multicanal). Forma finală sub care acesta se înfățișează publicului ar putea fi caracterizată, oarecum paradoxal, drept un *original multiplu perisabil*.

2. 4. Concluzii la Capitolul II

1. Conceptul de imagine, care se definește prin termenul *mimesis*, desemnează predispoziția de a se raporta printr-o asemănare naturală la obiectul la care se referă, având un rol secund în cosmogonia platonice.
2. Imaginea ocupă o poziție *aporetică* în cadrul disputei *meontologice*, ceea ce denotă caracterul ei intermediar, care nu se poate potrivi cu principiile generale ale logicii.
3. Aparținând neființei, imaginea se îndepărtează gradual de caracterul ei absolut, menținându-se în cadrul unei neființe secunde, care îi oferă permisibilitatea unei oarecare existențe.
4. Recunoașterea obiectului în imagine se constituie în paralel cu conceptul platonice *khôra*, care sugerează o soluție pentru problema unicului și multiplului. Unicul este interpretat în calitate de referent, denotat și semnificat, iar multiplul este tratat în calitate de semnificant, ce conține în sine o particulă a unicului, de care se leagă într-un mod analogic și natural prin intermediul funcției sale *mimetice* de imitare.
5. În cosmogonia platonice *khôra* este un al treilea termen al genezei, care explică cum e posibilă trecerea de la unic la multiplu. *Khôra* blochează coincidența totală între unic și multiplu, între original și copie. Unicul, originalul, își menține statutul său ontologic, iar *khôra*, imaginea își stabilește statutul său identitar în cadrul ansamblului de asemănări și diferențieri. Imaginea participă atât la manifestările unicului, originalului și inteligibilului, cât și la multiplicitatea și pluralitatea lumii sensibile.
6. Imaginea văzută sub semnul accidentului, contingentului și posibilului participă indispensabil la lumea sensibilă, cu toate că teoretic nu poate fi încadrată într-un prim-rang al existenței.
7. Ch. Peirce definește semnul iconic prin specificul său analogic și astfel, rămâne fidel tradiției platonice în care imaginea este văzută prin prisma funcției sale de imitare.

CAPITOLUL III

IMPACTUL IMAGINII ASUPRA REALITĂȚII SOCIALE

Capitolul final al cercetării noastre poartă un caracter practic și aplicativ în virtutea faptului că este prezentat un cuplu metodologic eficient, ce face posibilă o analiză mai amplă și totodată mai clară a conceptului de imagine. Metodele semiotice și fenomenologice de analiză a imaginii sunt prezentate și descrise ca mai apoi să fie verificate, confirmate și aprobate prin aplicarea lor asupra unor exemple concrete. Pe lângă aceasta, este surprins faptul unei concordanțe și asemănări între concluziile rezultate în urma aplicării acestor două modalități de abordare a imaginii. Metoda analizei reflexive, care în esență este o metodă fenomenologică, identifică funcția și structura conceptului de imagine. S-a stabilit un raport de interconexiune, cu referire la aceste două componente ale imaginii.

Dat fiind faptul că imaginea nu este o entitate neuronală sau mintală, ce formează conținutul psihic al conștiinței, ci un tip de experimentare indirectă a unui obiect a cărui prezență în persoană este absentă, aceste metode ne ajută să diferențiem imaginea de percepție și de amintire. Asumându-și livrarea, medierea și aducerea unui obiect în lipsa lui imaginea se regăsește într-o modalitate de experimentare indirectă alături de alte modalități de acest tip așa cum sunt experimentările prin text sau prin indicii. Ceea ce este amintit este întreținut într-o experimentare directă a obiectului, care a fost perceput în trecut.

Astfel, se va adevăra operarea amintirii cu obiecte, și nu cu imagini. Confuzia fiind cauzată de amintirile în care este experimentat preponderent aspectul vizual al obiectului, însă acesta nu este singurul aspect caracteristic al obiectului amintit. Luând în considerație faptul că imaginea este mereu o imagine a ceva, în amintire nu vor fi experimentate imagini ale lucrurilor, ci se vor experimenta lucruri ca amintite. Cu toate acestea, imaginea are nevoie de un suport, care de obicei este de ordin fizic și care, la rândul său, poate constitui obiectul unei experimentări directe, a percepției, amintirii sau a așteptării, și, totodată, acest suport fizic poate constitui un prim-substrat pe seama căruia este posibilă experimentarea mediată, indirectă a obiectului reprezentat, semnificat, imaginat de acest suport.

În capitolul întâi am stabilit valabilitatea ideii în care imaginea poate fi caracterizată prin semnificația unei generalizări de sinteză a unor obiecte, acestea fiind închipuite pe baza unor experimentări directe. Acest fapt ne încurajează să valorizăm pozitiv ideea stratificării obiectelor experimentate. În urma acestei stratificări imaginea amplasată pe un suport fizic oarecare poate genera experimentarea indirectă a obiectului reprezentat. În același timp, ea însăși poate fi calificată drept obiect al experimentării directe pe seama suportului său ce este experimentat direct.

De asemenea, sprijiniți pe metoda analizei reflexive vom putea identifica lacunele și defectele unor teze reprezentationaliste, ce afirmă, de cele mai multe ori, că obiectele experienței noastre sunt niște reprezentări ale percepției și nu propriu-zis obiecte. Aceste teorii pot fi respinse temeinic cu ajutorul metodelor preluate în acest capitol.

3. 1. INTERPRETĂRI SEMIOTICE ALE IMAGINII

În acest paragraf vom descrie și vom analiza concepția lui Umberto Eco asupra semnului iconic. Noua manieră de abordare și de interpretare a semnului iconic articulează specificul concepției sale. În pofida faptului că în tradiția clasică pl tonică imaginea este definită printr-un raport natural de asemănare, Eco găsește suficiente argumente pentru a demonstra că și convenționalitatea participă la constituirea semnului iconic. Punând în discuție variate exemple, această poziție va fi trecută printr-o analiză critică, ce anterior a fost descrisă amănunțit în mai multe articole științifice publicate în reviste de specialitate [136, pp. 85-90], [137, pp. 19-29], [144, pp. 18-30], [145, pp. 459-574] și monografii colective [142].

În cadrul travaliului său semiotic, Umberto Eco elaborează un studiu amănunțit al iconismului. Funcția-semn este definită de Eco ca o *corelație* dintre *expresie* și *conținut* constituită în urma unui cod stabilit prin convenție. Această definiție nu poate fi valabilă în cazul în care există semne motivate natural printr-o asemănare sau analogie. Producerea de semne se regăsește în procedeul interacțiunii, corelării, conectării și raportării. Abordarea convenției nu rămâne subordonată necesității de a se alinia unui raport arbitrar. Mai mult decât atât, conceptul convenției poate apărea în anumite conexiuni culturale ce corelează semnul cu conținutul său. Prin urmare, merită o atenție mai deosebită nu modul de producere, ci modul în care semnalul este corelat cu conținutul său, care, după Eco, determină într-un final funcția-semn. Ținând cont de această prioritate, modalitatea de corelare a cuvântului și imaginii cu conținuturile sale nu păstrează un sens univoc, căpătând diferite interpretări. Prin urmare, dacă cuvântul este supus unei corelări culturale, atunci aceasta poate fi una convențională.

Umberto Eco concepe o analiză în care imaginea și cuvântul merg în paralel. Contribuțiile semioticienilor și lingviștilor în elucidarea cuvântului converg către o convenționalitate culturală din care reiese arbitraritatea semnului. Reținerea lui Eco față de analizele simpliste, de suprafață, neduse până la capăt, e preluată în scopul de a clarifica unele lacune de abordare și obscurități cu privire la elucidarea semnului iconic.

Autorul se întreabă dacă și convenția culturală poate fi atribuită imaginii, odată ce aceasta se referă la obiect în mod natural, adică se aseamănă cu el. Această asemănare presupune prezența unor însușiri comune atât la imagine, cât și la obiect. Însă ea poate fi pregătită cultural și înainte de a fi aplicată. Ideea unei prefigurări culturale a semnului iconic este preluată și dezvoltată de Eco în semiotica sa.

Ipoteza de la care pornește gânditorul italian ne sugerează că semnele iconice sunt codificate cultural, cuprinzând ideea arbitrarității corelării conținutului cu expresia sa.

Ceea ce se pune în discuție, cu referire la producerea semnului iconic, este felul în care acesta apare. Conform tradiției clasice moștenite de la antici și percepției comune prezente în cotidian, putem spune că imaginea este mai accesibilă și mai clară decât arbitraritatea cuvântului. Semnul iconic ne conectează direct la obiectul vizat printr-un procedeu al asemănării în procesul de dezvăluire a unei

proprietăți comune, prezente atât în cadrul imaginii, cât și la obiectul vizat de ea. Această asemănare este una de ordin natural și este înțeleasă sub forma unei evidențe. Pe fundalul acestei evidențe nu se caută o decodificare, traducere, interpretare sau tălmăcire. Imaginea, datorită faptului că este în mod natural conectată la realitate, devine comună și este inteligibilă într-o manieră mai largă, astfel încât sunt depășite anumite carențe morfologice ale cuvântului ce țin de sens. Eco însă pune la îndoială felul în care se atribuie asemănarea în raportul imaginii cu realitatea. Aducând în discuție această ipoteză, Eco face apel la Ch. Morris [70, p. 273] care invocă semnul iconic ca având *proprietățile denotațiilor săi*, calificând iconicitatea ca o problemă de grad. Însă o astfel de definire nu-l satisface, considerând-o tautologică. De pildă, odată ce un portret nu are suficiente proprietăți comune cu denotatul său, atunci el nu poate deveni într-un mod definitiv semn iconic. Astfel, suportul portretului, adică pânza, nu este la fel cu textura pielii.

Semnul iconic nu se regăsește în înlocuirea completă a denotatului. De altfel, vom asista la anularea semnului iconic. Aceeași idee este conținută și în dialogul lui Platon *Cratylus*.

Orânduirea proximității, ce are loc între raționalitatea semnificată și raționalitatea operațională, dezvăluie linia prin care conceptele imaginii și ale cuvântului interacționează. Această dialectică este urmărită de Villém Flusser prin vizorul istoriei umanității. După el, imaginea este instituită ca un prim-element de mediere între conștiință și lume. Într-adevăr, ritualul ce conține gestul instituirii unei imagini permite ca această imagine să se includă în cadrul raționalității operaționale. Imaginea, sau mai general vorbind semnul iconic, fără mari dificultăți se angajează în structurile acestei raționalități, deoarece ultima sugerează o necesitate naturală de raportare la lume. Dispunând de cel puțin un element comun, fidel reflectat, imaginea este desemnată de operaționalitate în consecința unui gest repetat, care trimite la unul și același obiect. În momentul în care conștiința concediază transparența imaginii, se produce o discrepanță în dialectica dintre lume și imagine. În așa fel, după câte am văzut, se instaurează o *idolatrie* ce definește imaginea ca fiind tautologică. Maniera în care se manifestă această tautologie ne amintește de sensul univoc al sosiei lui Cratylus [152], unde coincidența totală între copie și original ar desființa necesitatea teoretică a semnului iconic, care nu mai poate fi calificat strict deosebit față de referent. Grație permanentei corelări ce are loc între semnul iconic și lucruri, descoperim dispoziția semnului iconic pentru o corespundere empirică, iar această corespundere este fundamentată atunci când de fiecare dată se aplică și este menținută constant. Modul în care decurge această corelare empirică poate fi localizat într-o caracteristică a științei moderne, de unde și tendința noastră de a ancora metodologic semnul iconic în structurile raționalității operaționale. Or, semnul iconic rămâne deschis și pentru tipul raționalității semnificante care “se întemeiază pe axele metaforei și metonimiei cu același succes cu care raționalitatea operațională se bazează pe figurile silogismului” [42, p. 33]. Această dublă prezență a semnului iconic în raționalitatea operațională și în cea semnificantă nu ne zădărnicește studiul. Vom vedea în continuare că Eco pune în lumină o anumită percepție a semnului iconic care convoacă un grad sporit de înlocuiri

sociale bazate pe o convenție și care depășește legământul strict dintre proprietățile comune ale semnului și cele ale referentului. Deci, cu toate că i-am atribuit o înrudire cu raționalitatea operațională, nu putem scăpa cu vederea contiguitatea semnului iconic cu raționalitatea semnificantă.

Merită de menționat și direcția cugetărilor semiotice contemporane. Acestea denotă ideea conform căreia actualmente participăm la o pansemnificare, întrucât orice și orișicine este semnul a ceva. Această perspectivă teoretică ne ajută să lămurim diseminarea centrului singular de valorificare sau, cu alte cuvinte, dizolvarea autorității semnificatului unic și imuabil. Aici trebuie să fim prudenți, deoarece nu se propune o suprimare a absolutului din viața cotidiană, a celui absolut situat în locul esenței la care se referă diferitele tipuri ale discursului cultural, ci se accede la o plurivocitate a acestor discursuri și la un pluralism al imaginarului.

Prin urmare, aspectul tautologic al semnului iconic poate avea mai multe perspective de analiză: una ne sugerează imposibilitatea omogenizării semnului cu denotatul său, iar alta ne schițează posibilitatea unei colaborări semiotice reciproce între semne și lucruri pe fondalul obiectivului unei cunoașteri și, firesc, înțelegeri mai temeinice, unde lucrurile pot fi înzestrate și ele cu funcția semnificării.

Motivarea naturală ce pretextează fundamentele unui semn iconic descoperă garanția siguranței sale în asemănarea cu obiectele. Aceasta constituie o dificultate pentru Eco, mai ales atunci când se pune problema, dacă într-adevăr semnele iconice țin locul obiectelor. Analiza imaginii unei publicități în care e reprezentat "... un pahar cu bere proaspăt turnată, din care se revarsă spuma, iar un strat de brumă acoperă exteriorul paharului dând senzația de rece" îl determină pe Eco să susțină ideea conform căreia mecanismele perceperii unui semn iconic și ale unui obiect real sunt aceleași, în pofida faptului că stimulii vizuali sunt diferiți. Puși la un loc, stimulii vizuali, care ne stau la dispoziție, constituie o treaptă de prim-rang pentru o structură perceptivă dată. Cu alte cuvinte, diverșii stimuli vizuali se subordonează unei percepții concrete. Pe lângă asta, înțelegerea unor stimuli vizuali concepe o serie de actualizări pe baza unei experiențe anterioare. În așa fel, percepția poate rămâne aceeași atât pentru o halbă de bere imprimată pe o imagine, cât și pentru una reală. Prin urmare, ordonați într-un anumit mod, stimulii vizuali construiesc o structură perceptuală dată. Această structură poate fi aplicată atât pentru un semn iconic, cât și pentru un lucru real. Până la urmă, factorii decisivi pentru o înțelegere definitivă sunt stimulii ce provoacă apariția unei percepții. În orice caz, percepția dată posedă un specific empiric, deoarece este generată de o experiență directă, exterioară, sau indirectă petrecută a posteriori. Stimulii vizuali ce sunt depozitați în cadrul conștiinței dețin în spate anumite istorii empirice, respectiv anumite experiențe anterioare. Așa fiind, experiența anterioară acumulată se prezintă ca o condiție indispensabilă pentru întemeierea atât ontologică, cât și semiotică a semnului iconic. În definitiv, ne vom alătura opiniei lui Eco, conform căreia "semnele iconice nu posedă aceleași proprietăți fizice ca și obiectele lor, ci se bazează pe aceeași structură perceptivă sau același sistem de relații" [70, p. 274], cu alte cuvinte, deși stimulii sunt diferiți, percepția rămâne aceeași.

În acest moment ne putem referi la ideea platonice despre centauri, unde semnul iconic al centaurului este construit dintr-o sinteză de stimuli care vin dinspre om și cal. Percepția creată în consecință se încarcă cu o credibilitate convențională, chiar dacă nu se poate găsi un referent al centaurului. Deci, percepția venită din partea unui semn iconic poate să apropie sau să deplaseze versatil de realitate. O altă concluzie care se cere enunțată este că originea percepției, în consecință, nu este localizată strict în afara conștiinței, deși ultima tinde spre definitivarea stărilor de lucruri din realitate. Ceea ce se oferă conștiinței, în primul rând, este percepția preluată dintr-o experiență interioară a ei, iar această percepție se poate baza pe o învățare anterioară.

Acest lucru Eco îl demonstrează într-un mod inedit, luând ca exemplu o linie continuă care trasează conturul unui cal. Caracterul aporetic cu care este decorat *calul lui Eco* reiese din faptul că un cal veritabil nu este înzestrat cu acea linie continuă în mod natural. Pretinsa proprietate comună, în cazul nostru linia conturului, a semnelor cu referentul său “se referă nu la formă, ci la efectul” [70, p. 276] acestor proprietăți. În așa fel, “o convenție grafică ne permite să transformăm pe hârtie elementele unei convenții conceptuale sau perceptiv schematică care au motivat semnul.” [70, p. 275]. Linia neîntreruptă a conturului reprezintă un semn iconic cu un spectru de stimuli vizuali sărac. Din această cauză, făcând referință la Maltese [70, p. 275-276], Eco anunță o sinestezie a semnelor, care combină și asociază mai multe tipuri de senzații vizuale, tactile etc., iar linia continuă poate fi, în primul rând, o experiență tactilă.

Atunci când inițiem o analiză a felului în care funcționează mecanismele percepției a unui semn iconic și a unui obiect real, ajungem la ideea producerii unui *perceptum* conchis din experiența anterior acumulată. Distincția dintre semnul iconic și obiectul real rămâne însă intactă în momentul în care se iau în vizor stimuli care produc percepția.

Fenomenul superstițiilor este dezaprobat de Hume [102] în favoarea unui stil mai științific de predicție. Cu toate acestea, dintr-un punct de vedere semiotic, structura superstițiilor rămâne intactă. Acea convenție prestabilită cultural, care lămurește proprietatea pe care nu o posedă referentul semnelor iconic al calului lui Eco, este păstrată și în cazul superstițiilor blamate de Hume. Deși contravin și nu se subordonează exigențelor științei moderne, iar apelul pe care îl fac la realitate poartă un caracter trivial, superstițiile întrețin un model exemplar al unui *perceptum* social. Acest *perceptum* pe care îl întâlnim în semiotica lui Eco, și anume în discursul său asupra fundamentării semnelor iconic, se aplică și superstiției, deoarece ultima vine cu o pregătire dinaintea unei experiențe propriu-zise. Conștiința într-un fel ar fi pregătită pentru cunoașterea și perceperea unui fenomen vizat în realitate dintr-un anumit unghi fixat dinainte.

Ceea ce rămâne important pentru cercetarea noastră este ideea conștiinței care atribuie anumite structuri cognitive realității, prestabilite de o convenție culturală. Urmează să formulăm întrebarea: semnul iconic, rămâne oare și el influențat de o astfel de convenție culturală? Eco răspunde afirmativ

la această întrebare, afirmând că “presupusa naturalețe a asemănării se dizolvă într-o rețea de stipulări culturale care determină și conduc experiența empirică” [70, p. 277].

Aflându-ne la această concluzie, vom perinda chestiunea proprietăților comune în direcția conceptului similarității. Charles Sanders Peirce califică similaritatea ca un aspect specific pentru un semn iconic: “Un semn poate fi însă iconic, cu alte cuvinte, își poate reprezenta obiectul în principal prin similaritatea sa, indiferent de modul său de a fi” [129, p. 286 (2. 276)]. Eco adăugă de la sine că similaritatea, în mare măsură, nu corespunde cu aflarea proprietăților comune. O trăsătură care nu poate fi omisă sunt diferențele de mărime, care definesc similitudinea (după Eco, această formulare deține un statut științific și este mai clară decât cea a proprietăților comune) dintr-o perspectivă a geometriei clasice. Selectarea prerogativelor unei anumite trăsături, cum ar fi, de exemplu, mărimea, este determinată cultural sau convențional. Astfel sunt admise unele elemente ca fiind pertinente și relevante, iar altele mai puțin. Așa încât, atunci când se indică că o pereche de lucruri este similară, se animă avantajul unor anumite elemente și se ignoră alte elemente pe fundalul unei convenții. Cum am văzut, Hume revendică o pregătire prematură pentru o corelare corectă între cauză și efect. Același lucru, însă dintr-o perspectivă semiotică, îl anunță și Eco. Piatra care este lăsată din mână să cadă reprezintă un lucru nefiresc pentru copil. Fără o pregătire corespunzătoare, copilul nu va putea să perceapă firesc acest lucru. Tot așa se întâmplă și în cazul în care copilului i se va solicita să compare “o figură piramidală folosită la școală cu piramida lui Keops, întrebându-l dacă sunt la fel sau similare, răspunsul cel mai probabil este “nu”...”[70, p. 277]. Astfel, pregătirea culturală și convențiile stabilite sunt importante pentru tratarea unei similarități între lucruri.

Regulile care stau la baza similitudinii triază anumite criterii după care sunt justificate pertinent sau nu elementele ce constituie un raport de iconicitate. Corespondența care leagă semnul cu conținutul său poate fi mediată de un algoritm convențional ce compune o imagine abstractă sau virtuală ca sprijin pentru afișarea unei înțelegeri a semnului iconic. Din această perspectivă, Eco abordează linia continuă a conturului calului său ca o relație instituită de similitudine. “Conținutul-model abstract” fundamentat cultural de o convenție este corelat cu comprehensiunea anticipată de o pregătire corespunzătoare. În așa fel, pe lângă referentul calului mai apare și produsul său cultural bazat pe o convenție, în cazul nostru produsul cultural este linia continuă a conturului său, care, la rândul său, facilitează înțelegerea momentană și stabilirea unor pârghii de similaritate între cal și semnul său iconic.

În lumina celor spuse, nu putem elida calificativele analogiei aplicate asupra semnelor iconice. Itinerariul analogiei se dovedește a fi unul fertil pe parcursul istoriei. Gândirea analogică se caracterizează printr-o înrudire misterioasă între lucruri sau imagine și lucruri. Raționamentul proporțional din care reiese funcționarea ontologică și, respectiv, semiotică a cel puțin două lucruri acoperă accepțiunea analogiei. Proporționalitatea analogiei este orânduită de o arbitraritate ce fixează sensul oarecum comun al corelării a cel puțin două perechi de elemente. Se pare că, convenția

culturală și în acest caz rămâne imuabilă. Alegația specifică a analogiei este distinctă de sensul comun al similarității prin faptul că i se poate atribui un sens metafizic al inefabilului. După cum ne relatează Michel Pastoureau, “simbolul medieval se edifică aproape întotdeauna în jurul unei relații de tip analogic, adică sprijinită pe o asemănare – mare sau mai mică – între două cuvinte, două noțiuni, două obiecte sau pe corespondența dintre un lucru și o idee” [127, p. 15]. Exprimată de legăturile ce se interpun între un referent invizibil și un simbol, analogia se valorifică prin captarea părților ascunse ale lucrurilor, adică permite înaintarea către o chintesență ascunsă. Nu este exclus ca ultima să fie o chestiune de convenție culturală.

Supoziția asupra căreia se insistă rezumă ideea că similaritatea este un produs al convenției culturale și “nu privește relațiile dintre imagine și obiect, ci dintre imagine și un conținut anterior culturalizat” [70, p. 289].

Pentru a dovedi proba acestei supoziții, vom lua ca exemplu imaginea leopardului din Evul Mediu. În primele secole după Hristos părinții bisericii catolice au hulit imaginea leului, declarând-o un exponent al bestiarului infernal. Mai târziu însă leul capătă un aspect cristologic datorită calităților și virtuților sale regești, cum ar fi: curajul, măreția etc. În așa fel leul devine plenipotențiar *rex animalium*, iar semnificația sa parcurge o abordare cristologică, întruchipându-l pe Iisus. Însă cum rămâne cu aspectul negativ al leului? Această ambivalență nu poate delapida ambiguitatea din exegeză. Dat la o parte, leul rău trebuie și el localizat. Clauza vectorului peiorativ al leului din Evul Mediu până la urmă este preluată de imaginea leopardului, o altă felină exotică pentru caldarâmul simbolic al Europei medievale. În pofida diferențierilor naturale, semnul iconic al leopardului era practic la fel cu acel al leului. Totuși s-a impus respectarea unor principii de realizare a imaginii unui leopard. În acest caz nu este expus un semn iconic care se bucură de o asemănare bazată pe proprietățile comune ce le deține împreună cu referentul leopardului. Fluctuațiile existente între leu și leopard se compun în urma unor concesii și convenții culturale. Pomenindu-ne în fața unui blazon medieval ce compune imaginea unui leopard, observăm “nu leopardul adevărat, ci un leopard imaginar, având în mare parte proprietățile și aspectele formale ale leului (nu și coama, totuși), dar înzestrat cu o natură rea” [127, p. 61]. Poziția particulară a leopardului este acea axă stabilită convențional care într-un final are obiectivul de a separa valența pozitivă de cea negativă. Prin urmare, leopardul este întotdeauna reprezentat cu “capul mereu *en face* și corpul în profil” [127, p. 61], pe când leul este reprezentat în totalitate din profil. Emblematica figură a leopardului setează principiul după care este recunoscut. În final vedem că semnul iconic al leopardului nu vizează corelarea imaginii cu obiectul, ci similaritatea produsă dintre imagine și conținutul prestabilit cultural.

Convențiile ce dirijează codurile de imitare și, inclusiv, principiile de întemeiere a semnelor iconice dezvoltă o totalitate de așteptări venite din partea vizionarului. Nu suntem departe de a afirma că deși imitarea reprezintă un principiu de bază al semnelor iconice, ultimul rămâne influențat de rezoluția culturală sau, mai bine zis, de paradigma culturală, care îi oferă sarcini semantice specifice și

chiar uneori diferite de realitate. Așadar, sub gestiunea convențiilor sociale semnul iconic în aceeași măsură ne poate apropia și, totodată, epistemic, îndepărta de corespunderea dintre imagine și obiect.

Totalitatea așteptărilor culturale dezvăluie o continuitate inversă a demersului semiotic, anticipând, judecând și apreciind calitatea unui semn nu după referentul său, ci după normele impuse de o convenție. Convenția, împreună cu artificii așteptărilor codificate, se prezintă ca un garant pentru a stabili dacă un lucru sau un semn este valabil sau nu.

Despre aceeași răsturnare ce are loc între denotat și semnificant ne vorbește și Thomas Sebeok:” [să] presupunem că un personaj contemporan renumit, să zicem Papa, îmi este cunoscut — așa cum le și este majorității catolicilor — doar după fotografia lui sau după altă reprezentare plastică, dar că, într-o bună zi, ajung să-l văd în carne și oase; cu acel prilej, Papa în carne și oase ar deveni pentru mine “semnul iconic” în raport cu imaginea sa de mult familiară, denotatul său fotografic sau litografic” [170 p. 75]. Urmărim o osmoză semiotică despre care am menționat deja, și anume pansemnificarea, unde orice și oricine semnifică și poate devine semn al altui semn. În exemplul lui Sebeok [170] îl avem pe denotatul Papei (persoana fizică), care devine semn iconic al imaginii sale percepută cronologic mai devreme decât însăși persoana sa. Demersul semiotic, în așa mod, este scutit de ireversibila direcționare platonice către un ultim denotat spre care totul provine și în care totul revine. Totodată putem extrage faptul că imaginea Papei pare mai credibilă decât însuși Papa, deoarece imaginea sa rămâne cronologic mai veche, deci mai familiară. Imaginea este construită în conformitate cu anumite norme și convenții, care, în consecință, pot prelua locul referentului, iar referentul poate primi statutul de semn iconic.

Paralel exemplului lui Sebeok, Eco invocă cazul analizat de Ernest Gombrich în *Art and illusion*, unde peisajul *Wivenhoe Park* de sub pensula lui John Constable redat într-o manieră fotografică fusese interpretat ca fiind înstrăinat de realitate, insinuându-i autorului un soi de libertate bizară. Deși încercase o reprezentare întocmai, Constable a reușit un alt mod de codificare, diferit de cel obișnuit. În iconografia zoomorfă a Evului Mediu, Villard de Honnecourt, arhitect medieval, reproduce leul din realitate, însă din aceleași considerente rămâne fidel convențiilor heraldice ale epocii. Nu mai puțin relevant pare a fi cazul rinocerului lui Albrecht Dürer [70]. Eco ne relatează că acesta a reprezentat un rinocer acoperit cu plăci “tectonice” și solzi pentru a-i reda rugozitatea. Această reprezentare a fost preluată ca un model de frunte pentru alte imagini ale rinocerului, fiind în continuare folosită în manualele de specialitate. Deși era bine cunoscut faptul că armurile gravate de Dürer nu sunt proprii rinocerului veritabil, totuși obișnuința de a-l reprezenta anume în felul acesta s-a păstrat câteva secole la rând. În loc de a forma o percepție proastă, acest relict al acoperământului cu plăci a făcut salubă și verosimilă imaginea rinocerului, trimițând spre rugozitatea pielii, care vizual pare netedă și subțire. Abordată astfel, reprezentarea rinocerului nu are prea mult de pierdut, deoarece semnele grafice convenționale, adică plăcile și solzii, reflectă anumite condiții perceptive ale pielii de rinocer, care este aspră la atingere. Sinestezia arătată în desenul lui Dürer excede reprezentarea întocmai oferită, de pildă, de o imagine fotografică, datorită codurilor grafice ce insistă să

pună accent maxim sau să exagereze anumite elemente ce ar contribui la crearea unei orientări perceptive aproape de realitate și recunoașterea ei. Această percepție culturală a rinocerului pare a fi mai inteligibilă pentru o percepție comună.

De remarcat este faptul că atribuțiile proprietăților comune expuse prin similaritate nu valorifică o definiție riguroasă și amplă pentru conceptul semnului iconic. În continuare, vom atrage atenția asupra elementelor ce se potrivesc mai bine decât altele în procesul recunoașterii și înțelegerii unui semn iconic. Fiecare semn iconic conține anumiți factori de bază prin care se diferențiază și prin care trimit la obiectul denotat. Acești factori nu doar deosebesc un semn de altul, ci îi elaborează o definiție clară și o noțiune. Trierea acestor factori distinși are loc sub tutela unor pregătiri culturale. Odată ce au fost stabilite și selectate prioritățile unui anumit factor de diferențiere, are loc echivalarea acestora cu un procedeu grafic.

Să urmărim această desfășurare: perceperea unui obiect este succedată de selecția trăsăturilor pertinente ale acestui obiect, apoi ajustarea acestor trăsături într-un artificiu grafic, în final are loc recunoașterea semnului iconic înzestrat cu o anumită trăsătură distinctă sustrasă din obiect. Recunoașterea este atașată percepției, iar această percepție deține antecedentul unei convenționalități culturale.

Aflați în vizorul a cel puțin două paradigme culturale, vom observa că unul și același obiect dispune în fiecare din acestea două câte un set particular de trăsături pertinente ce ar caracteriza respectivul obiect. De exemplu, trăsăturile pertinente din codul de recunoaștere a unei zebre sunt dungile ce constituie aspectele fundamentale ale percepției. Însă factorul de diferențiere a zebrei variază odată cu schimbarea culturii care o percepe. Cea mai particulară trăsătură este imitată și apoi preluată de un cod grafic. Nu întotdeauna este posibil de a transpune o trăsătură pertinentă într-un cod grafic, din cauza lipsei unei norme, convenții sau algoritm care ar permite acest lucru. Recunoașterea poate reuși de îndată ce suntem învățați să transpunem particularitatea unui obiect într-un desen. Elementele particulare contribuie la recunoașterea și perceperea unui obiect și, respectiv, a unui semn iconic.

Eco amintește despre societatea unui oarecare trib african în care singurele animale patrupede cunoscute sunt hienele și zebrele. Valoarea experimentală a acestui exemplu constă în decuparea particularităților ce ar diferenția hiena de zebra. În orice caz, dungile nu vor avea un rol decisiv, deoarece ambele patrupede sunt tigrate. Din această cauză, vor ieși în evidență alte caracteristici figurative, ce vor diferenția trăsăturile specifice ale hienelor sau ale zebrei.

În vecinătatea acestui caz, putem pune în vedere joncțiunile endemice ale unui alt exemplu, în care se declanșează un florilegiu compus din trei mijloace de transport bine cunoscute, precum ar fi: autobuzul, troleibuzul și tramvaiul. Să pornim de la supoziția ce ne descrie un tablou în care două din aceste trei mijloace de transport sunt prezente, iar recunoașterea semnelor iconice ale acestora are loc după proprietățile care se văd și care se știu.

Așadar, primul caz în care se repercutează trăsăturile particulare ale autobuzului, alături de celălalt vehicul urban precum troleibuzul, vor fi forma sa general dreptunghiulară (văzută) și modul de alimentare prin motorină (știută). Respectiv, pe lângă forma dreptunghiulară, troleibuzului îi vor fi atribuite particularitățile troleelor montate la capătul unor tije metalice conectate la două fire aeriene ce fac posibilă propulsarea electrică a motorului. Deci, confluența diferențierilor iconice ale acestor două vehicule se reduce la lipsa și prezența tijelor cu trolee și la modul deosebit de alimentare. Neimportante însă rămân roțile din cauciuc prezente la ambele vehicule.

Dacă vom desena un alt tablou în care vor figura doar troleibuzul și tramvaiul, atunci particularitățile, credem noi, vor fi selectate în felul următor: la troleibuz cele două tije cu trolee conectate la două fire vor rămâne, însă modul de alimentare electric va deveni inutil alături de figura tramvaiului, care se alimentează într-un mod identic. Totodată tramvaiul se va particulariza prin specificul său feroviar, adică prin prezența căii ferate și a numărului variat de roți metalice. Insignifiante pentru raportul dintre autobuz și troleibuz, roțile din cauciuc devin pertinente pentru raportul dintre troleibuz și tramvai. Iar dacă vom analiza exclusiv raportul semiologic dintre autobuz și tramvai, vom observa că și modul de alimentare devine o particularitate pertinentă.

În concluzie putem spune că selectarea elementelor particulare pentru un semn iconic variază în funcție de contextul social și, respectiv, cel cultural, din care acesta face parte. Prezența mai multor semne contigue generează pluralismul atonal, adică cât mai propriu, al semnificațiilor sale.

Aceste elemente particulare coincid cu divergența diferențelor care este produsă de conceptul platonian de *khôra*. Divergența realizată de *khôra* funcționează după formula prin care se produce identitatea, sau teoretic vorbind – identicul, invocând anumite diferențe, care în final coincid cu specificul individual ce acordă recunoașterea și percepția obiectelor și semnelor. Prin urmare, elementele particulare menționate se suprapun cu diferențierea ajustată de *khôra*.

Eco raționează aspectul prin care aceste trăsături specifice sunt selectate în urma unei convenții culturale. Demersul către identitate pornește de la o convenție, apoi traversează selectarea elementelor particulare, ca în final să se localizeze într-o percepție și recunoaștere proprie. Identitatea se atribuie obiectelor în așa fel în care acestea să încapă într-un set de trăsături pertinente, ce sunt selectate de fiecare cultură în parte. Asta pe lângă faptul că obiectele se conduc după semiologia identificării cu propriile structuri specifice, însă acest cadru se plasează pe un plan secund, în prim-plan vine acordul alcătuit pentru selectarea trăsăturilor pertinente prin care se identifică un obiect, iar această selecție rămâne una culturală.

Acest travaliu este confirmat și de numeroasele mitologii populare, în bestiarele cărora sunt stipulate variate florilegii de semnificare, ce scot în evidență precizarea anumitor trăsături particulare. Să luăm ca exemplu calul din mitologia populară românească. Acestuia îi este proprie o structură particulară cu valențe antinomice, uneori chiar contradictorii. Semnul complex al calului este interpretat din

perspectiva mai multor coduri, cum ar fi: codul economic, ce determină criteriul utilității, consumului de hrană și al randamentului specific; codul mitologic, ce reflectă sacralitatea, beneficul și maleficul; codul magic, ce constă în administrarea demonicului; codul epic, ce reprezintă rolul narativ în calitate de catalizator al implicării unor puteri fermecătoare [45, p. 36]. Se vede că semnul calului este relevat dintr-un peisaj mitico-simbolic destul de complex. Acest polimorfism al calului se datorează amănunțirii perspectivei sale semantice prin construirea șirului de coduri menționate. Aceste coduri generează trăsăturile particulare ale calului în mitologia populară românească. Respectivul coduri sunt amorțite nu de o echivalență naturală, ci de convenționalitatea caracteristică culturii românești.

În natură există coduri ce declanșează mecanisme normative de reacții la un anumit semn iconic. Ideea anticipării și prevenirii unei reacții ce este provocată de anumiți stimuli exogeni se întâlnește și în corpusul ontologic al societăților umane. Totuși, în acest caz este consemnată o abatere în ceea ce privește intransigența acestor coduri, care pot fi maleabile și interșanjabile în corespundere cu mecenatul societății din care fac parte. În virtutea diverselor culturi, se pot formula mai multe tipuri de educații susceptibile la o realitate comună din cadrul căreia sunt captate și valorificate elemente relevante pentru un comportament specific și natal. Convențiile prin care sunt selectate aceste elemente indicate ale unui semn iconic se supun unui regim de educație culturală.

Ceea ce am ales până în acest moment poate fi sprijinit și de cercetările remarcabilului explorator al imaginarului, Gilbert Durand: “consecința acestei lente neoteniei (a omului – n. a.) este dublă: ea face necesară educația “regimurilor” simbolizării, dar face și ca această educație să fie foarte variabilă în funcție de culturi” [65, p. 154]. Deci, mediul social are un rol decisiv în formarea unui tablou semiologic și, firește, simbolic al lumii pentru fiecare individ în parte.

Proprietățile comune ale semnului și ale denotatului său pot coincide cu acele trăsături pertinente (atât natural, cât și social) ce definesc și identifică un semn iconic, deoarece proprietățile comune și trăsăturile pertinente sunt fundamentate de o convenție culturală. Randamentul semiologic al proprietăților comune, al căror obiectiv este de a consfinți raportul dintre semnul iconic și denotatul său, poate fi descris de o amplasare într-o dublă fragmentare a reprezentării unui obiect. Eco ne sugerează că atunci când ne confruntăm cu necesitatea de a interpreta un semn iconic, dispunem de o paletă de elemente și proprietăți care se văd și care se știu. Vom vedea că imaginea este mai mult decât un cuvânt și poate să corespundă unei propoziții sau fraze, întrucât scoate în scenă un artificiu de acțiuni ce poate fi ușor vizualizat, concordându-se cu un cod grafic consimțit și știut datorită unei educații simbolice. În acest context, nu putem să nu fim de acord cu considerațiile lui Durand referitoare la imagine, care, după el, este mai mult decât un semn, adică un simbol. Mai deslușit acest lucru se poate observa în modul în care arta europeană, din Antichitate până în contemporaneitate, a transpus realitatea în opere. De exemplu, maniera realistă din Renaștere a preluat amploarea codului după care se conducea antichitatea greco-romană, adică de a aduce, prin diverse mijloace artistice, mai aproape imaginea vizuală de realitatea pe care o reprezintă. Nu este

lipsită Renașterea nici de o altă manieră de redare a realității, și anume cavalcadele iconografice prezente în opera pictorului olandez Hieronymus Bosch, care, pe lângă opulența vizuală a tablourilor sale, ne mai descoperă unele zone imuabile, despre existența cărora *se știe* mai mult decât *se vede*.

În general, formula semiologică văzut/știut este întâlnită practic în fiecare operă de artă, întrucât acestea au obiectivul de a comunica, de a deschide sau, mai bine zis, de a face vizibil, uneori chiar previzibil, invizibilul. Cu toate acestea, gradualitatea acestui vizibil diferă de la o paradigmă culturală la alta. Paradigmele culturale formează ansamblul de acorduri și convenții invocate și educate și care au drept scop descrierea unui conținut amplu și amănunțit al unui tablou clar al lumii. Acest tablou nu are un caracter progresist, dar nici unul izolat. Totodată nu poate fi trecut și nici printr-o gradație a unui cântar, ce ar verifica validitatea sau proximitatea față de realitate. Mai degrabă acestui tablou i se poate atribui calificativul de aparte, în sens de diferit. Din această cauză, cel ce vine cu o educație și o pregătire renașcentistă nu înțelege bine și nici nu interpretează bine un tablou a cărui autor este dedicat cubismului. Iar din moment ce am vorbit despre semnul ce posedă în comun cu obiectul său anumite proprietăți care se văd și/sau care se știu, împreună cu Eco, vom putea distinge omul Renașterii, care “reproduce proprietățile pe care le vede” de omul contemporan, adorator al desfigurării abstracte, care dislocă proprietățile “pe care le știe” [70, p. 294]. Ceea ce se vede se află la mai îndemână decât ceea ce se știe. Din deprindere, majoritatea oamenilor recunoaște numai doar ce se vede, dar nu și ceea ce se știe.

Ajunși până aici, vom descrie, în concluzie, clasificarea proprietăților pe care semnul iconic le preia în corespundere cu obiectul său. Eco ne prezintă în acest sens “proprietăți optice (vizibile), ontologice (presupuse) și convenționalizate” [70, p. 294]. Proprietățile convenționalizate sunt atribuite în virtutea unei reprezentări nou-create pe fundalul unui material empiric expus de o percepție anterioară, care își asumă locul acesteia. Această adaptare a percepției originale suprimă raportul direct dintre percepție, semn și obiect. Raportul este mediat de un model abstract, convertit printr-o convenție, care își asumă construcția unei reprezentări mai exhaustive a conținutului la care se referă.

Procesul copulativ ce are loc în cadrul unui raport semiologic este desfășurat între un element pertinent etalat de un sistem grafic și un element pertinent selectat printr-o convenție de un ansamblu semantic edificat pe baza unei percepții anterioare.

Ne rămâne să acceptăm ipoteza susținută de Eco cu privire la dificultatea întemeierii semnului iconic pe baza unei relații motivate natural de o asemănare. În definitiv, acesta prinde înțeles atunci când e trecut printr-un acord simbolic realizat la un nivel social.

Să rezumăm câteva puncte importante pentru ideea de iconism și semn iconic în concepția lui Eco. Scepticismul lui Eco e stabilit pe un puternic postament, care se opune unei concepții generale asupra semnului iconic. Definit de un raport natural de asemănare, semnul iconic totuși este, în mare măsură, produs convențional. Pretinsa asemănare se trage dintr-o însușire, proprietate pe care semnul o posedă împreună cu obiectul său. Pertinența acestei însușiri este anticipată de o convenție pentru o

percepție integrală. În aceste condiții semnul iconic poate imita o largă paletă perceptuală, ce depășește cu mult sfera vizibilului. Se dovedește că semnul iconic este un construct complex prin care transpunerea realității are loc în urma unor menajări socioculturale.

Merită atenție și ideea semnificării inverse. Am văzut că referentul, la rândul său, poate prelua statutul semnului iconic (fotografia Papei, pansemnificarea). Aceasta ne sugerează specificul semnului iconic, care înlocuiește obiectul reprezentat. Această înlocuire nu ne deplasează de la realitate, ci, mai mult, ne face să ne adaptăm mediului în care coabităm. Semnul iconic ia deci locul obiectului real, formând un întreg tablou convențional al lumii. Prospectul convențional al semnului iconic modifică regimul realității, însă această modificare nu trebuie extrapolată asupra esenței semnului iconic.

Asemănarea naturală proprie semnului iconic însumată într-o însușire comună își păstrează dreptul la recunoașterea și definirea acestui tip de semn.

Înlocuirea realizată cuprinde atât diferența, cât și asemănarea produsă între semn și obiect. Prin urmare, diferenței și asemănării îi revin modul de raportare convențional. Totuși, asemănarea acoperă și o parte naturală a interacțiunii dintre semn și realitate. Din această cauză, nu-i putem atribui într-un mod absolut un caracter arbitrar semnului iconic.

Prin însăși natura sa, semnul iconic nu confundă relația de similitudine cu relația de congruență, simetrie sau egalitate. Acest lucru trebuie precizat odată ce calitatea distinctă a semnului iconic este de a poseda un minimum de însușiri comune cu referentul său, astfel încât să-l poată înlocui sau, mai bine-zis, să poată sta în schimbul obiectului pe care îl reprezintă. Dispunerea maximă a acestor însușiri duce la anularea semnului iconic. Din cele menționate, asemănarea totală nu poate servi drept pretext pentru definirea semnului iconic. Deliberat, semnul iconic se diferențiază de referent, justificând astfel implicația sa convențională. În caz contrar, semnul iconic va avea o motivație total naturală și se va asemui întru totul cu referentul, ceea ce îl va scoate din uz. Ne confruntăm aici cu bine cunoscutul caz al celor doi Cratylos, în care nu există nici măcar un element distinct pentru a fi identificat semnul iconic al veritabilului Cratylos printr-un statut ontologic aparte. Condiționarea semnului iconic renunță la posibilitatea asemănării totale în favoarea întreținerii sale conceptuale. În același mod, acestei idei se alătură și Flusser, atunci când se referă la idolatria în care ajunge imaginea, referindu-se în permanență la ea înseși, astfel blocând accesul către realitate și către transparența pe care trebuie să o presteze. Finalitatea epistemică atribuită semnului iconic se rezumă la o unitate aporetică, fiindcă o dată realizată descalifică subiectul său din procedeul semnificării.

Semnul iconic degajează o combinație perpetuă cu un număr nedeterminat de variante libere prin care se stabilește pertinența elementelor de conectare, în așa fel asociind arbitraritatea diferențierii cu naturalețea asemănării. Însă, indicat este, pentru o bună funcționare a semnului iconic, ca nici diferențierea și nici asemănarea să nu fie extrapolate. De altfel, în cazul diferențierii, vom fi de față cu o închistare în care semnul iconic se va reduce la un arbitrar ce va șterge orice legătură motivată în

care s-ar regăsi cel puțin o proprietate comună cu obiectul referit din realitate. Iar în cazul asemănării, la fel vom asista la o desființare a semnului iconic prin oglindirea masivă a obiectului vizat.

Cu această ocazie, vom relata câteva fenomene pseudoiconice descrise de Eco. Reflexele speculare sunt fenomene de acest gen. Acestea se definesc prin lichidarea totală a diferenței între semn și referent. Am menționat de mai multe ori că factorul diferenței este necesar pentru a preciza statutul ontologic al semnului. În caz contrar s-ar pierde criteriul care asigură transparența înțelegerii și capacitatea de a distinge fictivul de autentic și minciuna de adevăr. Un exemplu ar fi camera obscură, care reflectă și reproduce simultan obiectul căzut în vizorul său. Construită prin analogie cu ochiul omenesc, camera obscură primește pe traiect imagini ce se întâlnesc și în cazul reflexiilor din oglindă. Niciunul din aceste cazuri nu oferă vreun suport de imprimare ce ar fundamenta, cel puțin, material semnul iconic. Atât reflexia camerei obscure, cât și reflexiile din oglindă rămân în faza producerii sau, mai bine zis, proiectării imaginii. La fel, se implică aici și dimensiunea temporală a sincronizării și a simultaneității. Din cauza lipsei unei imprimări materiale, reflexul va exista atâta timp, cât sursa ei va fi abordată în oglindă sau în camera obscură. Veritabilul semn iconic își păstrează existența autonomă și după dispariția sursei care l-a produs. Reflexele speculare însă dispar odată cu sursa lor. Virtualitatea privează reflexelor speculare de calificativul imaginii, respectiv, al semnului iconic. Eco ne sugerează că dacă imaginea există ținând locul altui lucru, atunci reflexele speculare există din cauza prezenței a ceva.

Din cele descrise aici rezultă că o componentă necesară a semnului iconic este statutul său autonom de semn aparte, de simbol, care îi este oferit de o existență aparte, de obiectul pe care îl înlocuiește și spre care trimite. Scopul asumat al semnului iconic este acela de a dezvălui sursa din care provine. Această sursă însă nu este prezentă în mod obligatoriu odată cu semnul iconic. Este momentul în care o imagine poate fi folosită pentru a constitui unul dintre criteriile după care se poate depista dacă un semn este iconic sau nu. În așa fel, imaginea speculară nu poate fi folosită în acest scop, deoarece obiectul la care se referă este prezent în mod simultan cu ea. Existența semnului iconic este îndreptățită de absența temporală a obiectului, care este înlocuit de un semn iconic. Această substituie acumulează suficiente resurse pentru a folosi o imagine drept interimară obiectului concediat și totodată, intenționat sau nu, ea poate servi nu doar la depistarea obiectului, ci și la voalarea sa.

În pofida celor susținute aici nu trebuie să extrapolăm rolul convenționalității în evocarea și perceperea semnului iconic. Cert este că convenționalitatea constituie o componentă indispensabilă a acestui proces, însă ea rămâne doar componentă în așa fel încât metodologic nu se poate angaja în explicarea iconicității în întregime. Absolutizarea convenției este redusă la absurd chiar prin definiția și statutul ontologic al semnului iconic. În așa fel vom prelua eticheta prudenței epistemice cu care trebuie abordat semnul iconic. Oricât ar fi de contestată, definiția lui Peirce [207] despre semnul iconic, este justificabilă cu prilejul intercalării naturale ce are loc între semn și obiect. Să ne amintim, că Peirce

elucidează semnul iconic, referindu-se la anumite însușiri pe care le posedă semnul împreună cu obiectul său. Astfel, asemănarea este fixată de o conectare naturală a semnului la obiect.

În urma combinațiilor ce au loc între aspectele naturale și cele convenționale se formează structura semiotică a semnului iconic. Cert este că semnul iconic nu trebuie evocat strict dintr-un singur punct de vedere – fie el natural sau convențional.

La acest capitol Eco invocă prezența unor asemănări minime ce alcătuiesc acțiunea constitutivă a semnului iconic. Aceste mărci elementare ale iconicității corespund unei funcții comune prezente atât la semn, cât și la obiect. Vom vedea că asemănarea poate avea loc în urma unei corelări vizuale sau în urma unei corelări funcționale ce se referă la utilizarea aceleiași funcții atât cu privire la obiect, cât și la semn. Pentru a se face mai explicit, Eco ia drept exemplu jocul copilului care înlocuiește calul cu o coadă de mătură. Ușor ne putem da seama că între coada de mătură și cal nu există vreo asemănare formală. Se pot extrage doar unele dimensiuni proprii atât bățului cozii, cât și calului. Așadar, liniaritatea cu care este înzestrat bățul este prezentă și la cal. În așa fel, liniaritatea poate fi luată ca o trăsătură pertinentă pentru semioza calului cu bățul. Aceeași trăsătură poate fi preluată și în cazul în care bățul înlocuiește o spadă. Deci, liniaritatea verticală sau orizontală este comună și aceeași în cadrul semiozei între cal și băț sau paloș și băț. Toate aceste obiecte posedă trăsătura liniarității și din această cauză nu este corect de spus că bățul *imită* verticalitatea paloșului sau orizontalitatea calului. Toate aceste obiecte posedă aceeași liniaritate. Eco numește acest gen de referire semiotică act intrinsec codificat din care reiese *utilizarea unei părți a referentului* cu scopul semnificării a ceva. Acest nivel al liniarității creează totuși o vagă imagine vizuală despre similitudinea bățului cu calul. Însușirea ce are pretenția de a fi mai pertinentă decât liniaritatea reiese dintr-o funcție specifică a calului, și anume aceea de a fi încălecat. Bățul, la rândul său, poate fi și el supus încălecării. Astfel, funcția încălecării este una de sinteză pentru fixarea unei asemănări. În opinia lui Eco, „bățul cozii de mătură” este o înlocuire – un *Ersatz* (surogat) – a calului [70, p. 297]. Înlocuirea realizată nu este una de ordin figurativ. Mai mult ca atât, legătura ce unifică semiotic calul cu bățul este justificată printr-o funcție analogă ce permite bățului să fie folosit în același scop ca și calul. Se face vizibilă una dintre funcțiile calului, și anume aceea de a fi încălecat. Criteriul asemănării minime este stabilit în baza unei funcții comune. Prin urmare, în lumina unei funcții analogice între semn și referent are loc o intercalare naturală. Pe lângă asta, îndeplinind *aceeași* funcție, semnul se identifică cu obiectul. Punctul de interacțiune și asemănare este situat în cadrul unui teren comun predeterminat de prezența aceleiași funcții. În consecință, semnul iconic poate înlocui întru totul obiectul.

După câte am văzut, liniaritatea se poate califica drept un act intrinsec codificat ce ar însemna referirea la obiect în virtutea propriilor caracteristici. Semnificarea iconicității utilizează, în așa fel, o parte a referentului pentru a denota întregul. Semnificative în acest sens sunt ieroglifele chinezești, care tot sunt iconice. Cum ar fi în cazul imitării revolverului unui cowboy: sunt circumscrise anumite acte

ce ar codifica nu doar revolverul, ci și gestul de a trage. Mâna strânsă în pumn cu arătătorului îndreptat într-o direcție și cu degetul mare aflat ca și cum pe declanșator nu imită obiectul revolverului, ci întreg ansamblul gestual de tragere în țintă. La fel este și gestul în care arătătorul se mișcă reproducând gestul tragerii. Deci, nu este vorba doar de o imitare a revolverului, dar și de utilizare a aceleiași ansamblu de gesturi care ar corespunde cu întrebuințarea revolverului. Se imită mai mult decât un obiect și anume, mâna care apucă mânerul și ține revolverul. Ansamblul întreg de date iconice este simplificat și este adus la o parte a obiectului, care este folosită metonimic pentru întreg.

Această idee este mai bine lămurită în exemplul lui Eco despre bărbier. Și anume, pentru a-și indica prezența, un bărbier poate utiliza „un cilindru cu dungi albe, roșii și albastre” [70, p. 301]. Prestația cilindrului este una de tipul semnului arbitrar sau a unui simbol în maniera lui Peirce [207]. În schimb dacă bărbierul va fi reprezentat de un brici, atunci va fi un icon. Ceea ce ne demonstrează încă odată specificul semnului iconic, care poate utiliza o parte pentru a denota întregul, este opțiunea în care bărbierul este denotat de castronul în care se pregătește spuma de ras, așa zisul coif al lui Mambrino din Don Quijote. Așa fiind, structura obiectuală a bărbierului este denotată de semnul-vehicul al castronului, care fiind o parte prin metonimie reprezintă întregul. Arbitrar, coiful lui Mambrino simbolizează întregul complex de obiecte ale bărbierului, la care se referă.

Este lesne de observat că, în principiu, semnului iconic îi aparține, dacă nu aceeași însușire a referentului, atunci cel puțin una foarte apropiată celei pe care o ia ca punte ce leagă în mod natural semnul de obiect. Minimul asemănării pe care îl oferă însușirea verticalității nu este privată de importanță, deoarece face posibilă asemănarea și analogia între două entități care mai mult diferă decât se aseamnă. Din cele menționate am calificat însușiri comune, atât pentru semnului iconic, cât și pentru referent. De aici recurge pretinsa naturalețe a asemănării iconice. Aceste însușiri ce asigură și vin ca un garant pentru un raport de semioză iconică sunt abordate ca acte intrinsec codificate.

Un alt exemplu, ce ar fortifica aceste idei, este acel ce se referă la similaritatea culorii de pe un steag real și unul imprimat. Prin urmare, culoarea roșie este aceeași, indiferent dacă aparține steagului real sau celui imprimat. Din această perspectivă, semnul iconic operează cu anumite caracteristici ce îi aparțin, în virtutea cărora se referă la obiect. Cum rămâne, însă, cu forma pătrată a steagului imprimat, dacă culoarea rămâne și este aceeași? Opinia lui Eco ne sugerează că *pătratul* steagului imprimat nu este același cu bucata de pânză roșie a steagului real. În așa fel, Eco înaintează ideea, conform căreia trăsătura geometrică – pătratul – nu aparține steagului real (referentului) în aceeași măsură în care îi aparține culoarea. Trăsăturile geometrice sunt construite arbitrar și din această cauză ocupă un alt nivel de abstractizare. Ajuns până aici, Eco se întreabă, din ce cauză însușiri, precum orizontalitatea și verticalitatea se pot atribui cu ușurință rapoartelor iconice (coada de mătură și cal), fiind etichetate ca naturale, iar însușirile geometrice – nu. Înseamnă oare că natura pătrată a steagului imprimat nu este aceeași cu cea a steagului real? Spațiul e limitat în calitate de condiție *a priori* doar la fenomene externe,

și din această cauză liniaritatea, verticalitatea, orizontalitatea, ca dimensiuni spațiale, nu sunt abstracții intelectuale, ci moduri în care sunt încadrate percepțiile într-o intuiție. Pătratul însă este o figură deja construită în spațiu, în asamblarea căreia au fost implicate în mod direct categoriile intelectului. Cert este că pătratul se află la o altă treaptă, mai superioară, de abstractizare, unde poate fi subiect al mai multor teoreme geometrice. Din această cauză, vom vorbi despre același roșu al steagului, iar formei lui spațiale îi vom conferi o figură geometrică care îi corespunde, cum ar fi pătratul sau dreptunghiul. Liniaritatea, care este și ea aceeași în gândire și la obiect, nu este un construct, cum ar fi pătratul, ci o condiție a oricărei alte construcții posibile, chiar și a pătratului însuși. Aceste condiții reprezintă o constelație intuitivă care determină un spațiu. Obiectul cozii de mătură sau bățului funcțional servește la impunerea unor condiții necesare pentru realizarea unui act intrinsec codificat. Substituirea cu care vine bățul pentru cal sau sabie nu este redusă doar la prezența unui obiect liniar, ci și la prezența unui corp călare, cum am mai spus – încălecarea, sau a unei mâini ce apucă presupusul mâner al sabiei sau al revolverului. Linearitatea plus prezența gestului fundamentează imitarea unui comportament complex și nu numai a unui singur obiect. Acest lucru îi permite copilului să imite calul călărind fără nimic între picioare sau să strângă mâna în pumn fandând fără sabie. Insistăm să mai remarcăm o dată faptul, că nu este vorba de imitarea unui gest, ci chiar folosirea aceluiași gest real, care ar fi fost realizat, dacă obiectul real ar fi fost prezent.

În concluzie, argumentele ce susțin iconicitatea bățului pot fi înșirate în felul următor: dimensiunea liniară proprie bățului a fost selectată ca trăsătură expresivă pentru a înlocui liniaritatea ce reprezintă, într-un mod mai vast, calul ca atare; interpretat ca parte a unui întreg model comportamental, asemenea unui act intrinsec codificat, bățul este preluat ca un artificiu de expresie pentru a vehicula ideea că el este calul.

Eco rămâne tributار necesității de a deosebi în mod clar trăsăturile de expresie de trăsăturile de conținut. Cu alte cuvinte, cum poate fi vorba despre un semn atunci când expresia sa, fiind aceeași, face parte din trăsăturile componente ale obiectului? Iar dacă aceeași trăsătură apare și ca vehiculant și ca vehiculat, cum poate fi analizat semnul? Prin urmare, trebuie diferențiat mai bine ceea ce înlocuiește ceva de înlocuit.

Complementaritatea intervenită între variantele libere de expresie și elementele pertinente din care se relevă recognoscibilitatea semnului iconic coincid odată ce se ia drept icon o condiție constitutivă a spațiului, de exemplu, cum ar fi liniaritatea, verticalitatea și orizontalitatea. O trăsătură pertinentă, care poate fi obținută convențional, devine și este sustrasă din variantele libere ce presupun un minimum de analogie.

Extremele ce duc la dogmatism și la reduționism trebuie eliminate odată ce sunt incapabile să producă o definiție amplă asupra iconului. Nu poate fi explicat totul printr-un apel la convenție, mai ales dacă ne referim la icon care într-un mod intrinsec nu poate fi total arbitrar, dar nici referirea la perspectivă totală a analogiei nu dă soluții satisfăcătoare. Astfel, analogia subzistă la un nivel primar și chiar dacă comunul, care este același sau există atât la icon, cât și la obiectul referit, este ales în baza

unor conjuncturi culturale, adică convenții. Deci, analogia, similitudinea și motivarea naturală rămân valabile pentru constituirea unui semn iconic.

Traiectul semnului iconic oscilează între analog, motivat natural și convențional, arbitrar, cultural, digital.

Și dacă tot găsim elemente de convenționalitate în imagini, atunci ar fi firesc să ne întrebăm, dacă există propoziții și foneme iconice. Cu alte cuvinte, există în imagine unități de expresie care corespund cu anumite unități de conținut? Verbalizarea, adică nararea unui conținut vehiculat de o imagine, se regăsește în unități semantice recognoscibile. De exemplu, textualizarea și povestirea unei scene dintr-un tablou. Odată ce sunt codificate, sunt și recunoscute, iar dacă nu, cum pot fi ele recunoscute?

Specificul semnului iconic constă dintr-o condiție constitutivă care deține rolul unei legări între icon și obiect; această condiție constitutivă se prezintă ca un element pertinent, iar alegerea și selectarea condițiilor constitutive ca elemente pertinente este înfăptuită în baza unor variante libere și nu în urma unei cunoașteri a unor coduri, cum e limba sau alfabetul Morse. Variantele libere prevalează asupra codurilor ce au o definiție strictă, necesară și suficientă. Variantele libere de constituire și recunoaștere caracterizează anumite coduri slabe ce sunt flexibile și în continuă schimbare. Din această cauză, se pot folosi infinite modalități care să reprezinte un obiect. Însă cuvintele din diferite limbi sunt înregistrate și codificate, astfel fiind aceleași de fiecare dată când sunt utilizate. Chiar dacă sunt recunoscute și înțelese ușor, apariția imaginilor este imprevizibilă: “deși putem avea impresia că înțelegem un text, nu știm cum să-l decodificăm; într-un text iconic sunt implicate relații contextuale atât de complexe, încât pare greu să separăm unitățile pertinente de variantele libere” [70, p. 304]. Felul în care sunt reprezentați eroii unui roman va fi diferit, deoarece este pusă la dispoziție o gamă vastă de interpretări ce permite vizualizarea acestora. Chiar dacă vor fi niște descrieri amănunțite, oricum iconicitatea lor va fi diferită, dar recognoscibilă, trimițând la unul și același referent. Contextul devine hotărâtor pentru inițierea unor stări de lucruri. Ideea condițiilor contextualizării este regăsită și în jocurile de limbaj descrise de L.Wittgenstein [183]. Dacă ne vom propune să formulăm întreaga chestiune ontică a unui obiect și am căuta esența recognoscibilității identității sale, vom vedea că fiecare parte nu poate opera cu generalul într-un mod suficient pentru a putea determina obiectul.

Coordonarea ce are loc între variantele libere de constituire și elementele pertinente formulează percepția care se referă la un obiect sau semnul acestuia. Primordialitatea conjuncturală opozant complică separarea unităților pertinente de variantele libere de expresie a unui semn iconic.

Pentru a generaliza, convenționalitatea contribuie la recunoașterea și fixarea identicului unui semn iconic. Doar că această fixare se petrece în amploarea unor configurații conjuncturale.

3.2. FUNCȚIILE IMAGINII: O PERSPECTIVĂ FENOMENOLOGICĂ

Imaginea este o modalitate de a experimenta lumea. Experimentarea lumii prin imagine este indirectă, adică mediată de ceea ce e reprezentat de imagine. Prin urmare accesul către obiectul experienței indirecte se produce prin medierea imaginii. În cadrul experienței directe obiectul este dat fluxului nostru intentiv fără mijlocirea reprezentării acelui obiect. Este important de remarcat faptul că tipul de experimentare indirectă este fondat pe experimentarea directă.

Cazul particular al experimentării indirecte – imaginea – este fondat pe mai multe niveluri. Infrastratul, cum îl numește Lester Embree [72], [73], [74], [75] se aplică obiectelor întâlnite în experimentarea directă, care la un alt nivel poate fi reprezentat de imagine. Acest tip de analiză a fost tratat de noi în două articole științifice cu tematizarea concepțiilor fenomenologice atribuite imaginii [131, pp. 88-96], [133, pp. 145-159].

Experimentarea directă a obiectului se produce în percepție, amintire și așteptare. Percepția este cel mai simplu caz al experimentării directe.

Odată ce experimentarea indirectă este fondată pe una directă, fluxul intentiv orientat către o imagine o poate experimenta simultan direct și, totodată, indirect, ca o reprezentare a obiectului la care trimite. Astfel, imaginea poate fi experimentată direct și indirect.

Imaginea ca tip de experimentare indirectă interpune o reprezentare a obiectului în cadrul fluxului intentiv. Embree atrage atenția asupra situațiilor-limită ce pot apărea cu privire la experimentarea indirectă și, respectiv, reprezentare, imagine. Unul dintre cazurile de experimentare proastă la care se referă Embree este reprezentationalismul. Acesta este un caz de reducere în care se încearcă să se afirme că orice experimentare a lumii, chiar și percepția acesteia, este o amplă reprezentare: din această cauză nu putem experimenta lumea într-un mod original, ci doar printr-o reprezentare generată de percepțiile noastre.

Această poziție ne obligă întotdeauna să avem conștiința faptului că în spatele acestor “reprezentări” există ceva mult mai valabil decât ceea ce ni se înfățișează. Simulând veridicitatea acestui reduționism ne vom cufunda într-o permanentă iluzie a percepțiilor noastre. Nu putem contesta pretențiilor acestui reprezentationalism [74] decât numai printr-un apel la cotidianul trăirilor noastre care ne afectează într-un mod sau altul. Indiferent dacă există sau nu lucru “în sine”, lumea ne este dată în anumite experimentări intente ale ei. Ceea ce ni se arată, adică fenomenul, este ceea ce simțim și ceea ce ne afectează.

Întâlnit indirect, adică pe baza unei reprezentări a lui, obiectul nu devine implicit inadecvat sau fals. Percepția obiectului este extrasă de pe un suport, cum ar fi o fotografie sau un text, pe care noi în mod normal, nonreflexiv, îl trecem cu vederea. În întâlnirea unei imagini conștiința omite stratul ei fizic nemijlocit și se focusează pe obiectul pe care aceasta îl denotă. Chiar dacă conștiința întâlnește o imaginea a unui obiect despre existența căruia ne-am putea îndoi, această întâlnire va rămâne validă.

Pentru o lămurire mai clară a metodei reflexive în continuare vom lua mai multe exemple concrete.

Să luăm ca exemplu imaginea lui Santa Claus – faptul că acesta există sau nu este lipsit de interes și este deplasat pe un plan secund, pe când amintirea bucuriei atunci când deschideam un cadou din partea lui este reală și experimentată în trecut. Imprimat pe o sticlă de Cola obiectul „Santa Claus” (Anexa 2) este atins în baza a două straturi ale întâlnirii noastre. Primul strat, infrastratul, cum îl numește Embree, este folia pe care sunt prezentate mai multe forme și figuri de diverse dimensiuni și culoare. La acest nivel atenția este focusată pe imagine și nu pe obiectul ei spre care trimite. Întâlnirea directă a imaginii lui Santa este conturată în substratul imaginii. Se acordă atenție suprafeței pe care sunt trasate și parcurse mai multe linii ce în ansamblu compun variate forme și figuri. Acestea din urmă se discern prin dimensiune și culoare. Descrierea fizică sau naturalistă este urmată de una culturală în care pe lângă faptul că deslușim o figură ce este o ființă vie, mai intuim și faptul că această ființă este o persoană în etate, un bărbat în vârstă, îmbrăcat preponderent în roșu, durduliu și bine dispus. Se pare că odată cu descrierea culturală a obiectului unei imagini se trece cu vederea folia din plastic, substratul, pe care este reprezentată această persoană. Fluxul intentiv al experimentării noastre s-a focusat de la întâlnirea directă a foliei colorate din plastic lipit de sticlă, la întâlnirea indirectă a obiectului vizat în cadrul acestei suprafețe. În întâlnirea indirectă atenția se deplasează pe obiectul reprezentat de imagine.

Este important să remarcăm că întâlnirea indirectă întotdeauna este bazată pe o întâlnire directă. În cazul nostru, obiectul Santa este extras de pe imprimarea lui lipită pe sticlă. În cazul în care această sticlă nu ne-ar fi nimerit sub mână n-am fi putut să-l experimentăm pe Santa. Asta nu înseamnă că Santa depinde de o sticlă de Cola. El se întâlnește la fel și în amintirea altor imagini sau a unor vederi de Crăciun, manechine din vitrine, filme, povești citite și ascultate, ne putem aduce aminte și de oamenii deghizați în Santa Claus cu care puteai face o poză la brad. Astfel suntem însoțiți de o succesiune de întâlniri pe care le-am avut cu Santa. Reproșul poate veni imediat, odată cu întrebarea despre ce fel de întâlniri e vorba, directe sau indirecte. Sigur, experiențele în care apare Santa sunt directe. Afectările sunt resimțite real chiar dacă vin din partea unui personaj fictiv, cum ar fi Santa. Nu l-am întâlnit niciodată direct, dar știm cine este și-l recunoaștem. Și asta se datorează întâlnirilor directe cu reprezentările sale care îl aduceau indirect în experiența noastră.

În consecință, întâlnirea indirectă a lui Santa Claus este corelată cu amintirea, așteptarea și percepția care sunt componente ale întâlnirii directe. Având percepția într-o experimentare pictorială a lui Santa, ne-o amintim și ne așteptăm să mai avem experiențe similare, în care va apărea Santa; în afară de toate acestea, aici sunt implicate și componentele poziționale.

Cum ne pot afecta imaginile unui obiect pe care nu l-am întâlnit direct în carne și oase? Registru întâlnirilor indirecte presupune aceleași componente ale experimentării și poziționării. Prin

urmare, un obiect întâlnit indirect declanșează aceleași mecanisme ale poziționării, în pofida faptului că obiectul nu ne este dat într-o întâlnire directă a lui. Aceasta se referă nu doar la imaginea lui Santa: există o mulțime de obiecte pe care nu “le-am ținut în mână”, dar despre care formulăm opinii, exprimăm atitudini și credințe.

Aceste obiecte pot exista “pe bune” în realitate, dar pe care nu le-am întâlnit nemiijlocit niciodată. Direct sau indirect, obiectele se prezintă ca întâlniri. Balaurul din poveștile scrise, citite, ascultate și narate este întâlnit indirect și astfel este dat percepției. Întâlnirea balaurului are loc nu doar prin medierea textului, dar și prin reprezentările pictoriale ale unor tradiții heraldice sau gravuri medievale. Copiii se tem de balaur, chiar dacă nu l-au întâlnit direct niciodată în realitate. La fel, ne temem indirect și de moarte. De câte ori ne dăm cu părerea, credem și suntem siguri de obiectele pe care mereu le întâlnim indirect. Oameni întâlniți indirect în mass-media sunt valorizați în diferite moduri. Obiectele ideale pot fi și ele obiecte ale unor valorizări. Direct/indirect, real/fictiv – toate sunt moduri de donație. Comuniștii, de pildă, nu întâlniseră niciodată comunismul, dar voiau și făceau lucruri ca să-l instaureze. Modurile de donație preiau din start statutul de realitate. Obiectul e realmente trăit, trăirile sunt perceptibile pentru “privirea interioară”. Ideale, distante, trecute, născocite sau “neexistente”: față de toate aceste obiecte putem avea o atitudine.

Fiecare întâlnire indirectă este fondată pe una directă și se petrece într-un mod simultan împreună cu ea. Întâlnirea imaginii lui Santa Claus trezește anumite poziționări cu privire la obiectul apărut. Atunci când este întâlnit obiectul, imaginea în calitatea ei de substrat suportă o poziționare pală sau nu i se atribuie niciun fel de poziționare. Acest lucru se datorează faptului că ceea ce este accesat și luat în prim-plan este obiectul denotat de imagine.

Sunt prezentate două orientări de analiză reflexivă cu privire la imaginea lui Santa: *prima* este axată pe imagine. Percepută ca obiect, imaginea se întâlnește atât direct, cât și indirect în amintire, percepție, așteptare, apoi îi sunt atașate elementele poziționale ca voirea, credința și evaluarea; *a doua* orientare este focalizată pe obiectul reprezentat de imagine, căruia i se atribuie aceleași segmente ale poziționării și experimentării. În una și aceeași analiză sunt explorate imaginea și obiectul ei. Surprindem divergențe în valorizarea pozitivă a obiectului și valorizarea negativă a imaginii, cum ar fi cazul unei icoane a lui Hristos imprimată pe un pachet uzat de chibrituri. Despre unele imagini spunem că sunt urâte, pentru că sunt jerpelite, prost realizate sau kitschoase, dar aceste evaluări nu se răsfrâng și asupra obiectelor lor. Desigur, uneori valorizările unei imagini coincid cu valorizările obiectelor reprezentate de ea, însă evaluarea imaginii este alta, decât cea a obiectului.

Cum poate să-ți placă imaginea, iar obiectul ei nu, și inversul: cum poți evalua pozitiv obiectul, iar imaginea care-l reprezintă, nu? Valorizarea pozitivă a obiectului poate radia și asupra valorizării pozitive a imaginii, chiar dacă aceasta nu este făcută bine. Un alt caz este atunci când în limbajul comun imaginea este evaluată negativ, precum ar fi “această imagine este urâtă”, însă

deseori evaluarea negativă nu se face cu privire la imaginea ca substrat al obiectului, ci la obiectul însuși. De aceea, imaginea poate fi realizată bine, dar valorizată negativ. Și invers, chiar fiind compromisă, imaginea este valorizată pozitiv grație obiectului din ea.

Revenind la imaginea lui Santa, este evident că n-am avut niciodată o întâlnire directă cu el. Întâlnirile de până acum au fost indirecte, etalate în diferite moduri. Așa că, fie Santa sub brad, într-un teatru de copii, într-un mall, într-un film sau desen animat, imagine sau poveste, întâlnirea cu el este indirectă, deși experimentările în care acesta apare sunt niște trăiri vii. Poziționalitatea doxică [74] a copiilor suprapune întâlnirea indirectă cu cea directă. Noi, ca adulți, suntem conștienți că Santa este un personaj suspect și fictiv, care nu există decât în raport cu tradițiile vestice legate de Crăciun. Deci, atât adulții, cât și copii au ceva de spus despre Santa. Ambele categorii, adulții și copii, operează cu credințe pozitive sau negative cu referire la unul și același obiect. Condiția apariției unor poziționalități doxice solicită realmente prezența obiectului despre care se spune că este serios sau fictiv, existent sau non-existent, iar obiectul se dă în întâlnirile directe sau indirecte. Ceea ce trăim odată cu poziționalitățile noastre sunt niște emoții reale în pofida fictivității lui Santa.

Să rezumăm până aici. Imaginea lui Santa Claus de pe o sticlă de Cola constituie primul strat al întâlnirii cu el. Acest prim-strat poate să ne servească în calitate de obiect al întâlnirii directe sau poate fi ignorat în vederea altei întâlniri, indirecte. Întâlnirea indirectă a obiectului din imagine este imposibilă fără substratul imaginii. Imaginea propriu-zisă poate fi încadrată într-o întâlnire directă, atunci când ne oprim atenția la calitățile, proprietățile și însușirile imaginii luate ca obiect. Dar odată ce funcția imaginii este să trimită către un alt obiect, să reprezinte un alt obiect, decât cel care este, proprietățile imaginii sunt trecute cu vederea și atenția este focusată pe obiectul apărut în această imagine. Deci, ne putem concentra atenția la imagine ca la un obiect despre care putem avea tot șirul de poziționalități și experimentări directe sau indirecte, dar totodată ne putem concentra și pe obiectul reprezentat de imagine, despre care putem avea de asemenea tot instrumentarul trăirilor noastre și această din urmă focusare se numește întâlnirea indirectă a obiectului prins pe baza unei reprezentări pictoriale. Obiectul reprezentat de imagine este deslușit, iar prezența lui actuală nu este obligatorie, fiindcă imaginea obiectului nu stă în locul lui și nu-l înlocuiește, pentru că dintr-o perspectivă materială acest lucru este imposibil și poate trezi diverse critici cu privire la identitatea totală sau parțială. Avem în vedere că prin imagine obiectul ne este dat într-un alt mod de donație, decât cel direct. Imaginea nu depinde de prezența actuală a obiectului. De aceea, obiectul reprezentat de imagine poate lipsi nu doar din preajma și din clipa actuală a imaginii, dar și din experiența anterioară a persoanei care se uită la imaginea respectivă. Întâlnirea directă cu persoana autentică a lui Santa Claus nu a avut loc niciodată. Prin urmare, toate cunoștințele pe care le avem cu privire la Santa sunt conținute și regăsite în întâlnirea lui indirectă. Alături de obiectele fictive, întâlnite indirect, sunt obiectele a căror existență este incontestabilă. Embree [74] susține că societățile occidentale dezvoltate din punct de vedere tehnologic preiau preponderent informațiile din întâlnirile indirecte.

Vom analiza în continuare cazul în care obiectul întâlnirii indirecte realmente există, dar nu a fost încă întâlnit direct. Putem vorbi despre obiect în modul în care ne apare în experiență și felul în care ne poziționăm față de acesta. Aceste moduri de donație sunt cercetate în analiza noezo-noematică întreprinsă de Husserl. Deja cunoaștem că în analiza reflexivă distingem cel puțin două straturi care sunt date atunci când vedem o imagine. În primul strat, este luată ca obiect al întâlnirii imaginea împreună cu toate componentele ce o constituie -- dimensiunea, textura, forma, culorile, modul de producere -, tot aici pot fi alăturate celelalte date auxiliare legate de imagine, cum ar fi autorul, timpul și locul în care a fost produsă. În al doilea strat, este experimentat obiectul. Într-o întâlnire non-reflexivă, imaginea este trecută cu vederea în favoarea experimentării obiectului. Obiectul vine cu tot ansamblul de poziționări și experimentări care îi constituie fundalul său. În acest strat nu spunem că imaginea este urâtă sau frumoasă, ci obiectul reprezentat de ea este valorizat pozitiv sau negativ. Dominanta experimentării este obiectul.

Să luăm imaginea fotografică a Broadway-ului (Anexa 3) din New York, prin care se face posibilă întâlnirea indirectă a ei. Cu ajutorul analizei reflexive putem consolida două obiecte ale întâlnirii noastre: cu imaginea fotografică și prospectul pe care îl reprezintă. Respectând consecutivitatea intentivității noastre, primul obiect spre care ne îndreptăm fluxul atenției este imaginea fotografică. Apoi, celălalt obiect ar fi ceea spre ce trimite această fotografie, adică Broadway-ul. Cum am menționat deja, în întâlnirea non-reflexivă, în calitatea ei de obiect, imaginea este trecută cu vederea și este văzut obiectul pe care îl reprezintă. Metoda analizei reflexive ne permite să încadrăm imaginea Broadway-ului în următoarea schemă, oferită de Embree. Broadway-ul ne suscită variate trăiri. Tipurile de poziționalitate în mare parte acoperă tot spectrul trăirilor pe care le avem sau le putem avea. Poziționalitatea ne dă o determinare concretă în fața obiectului.

Tipurile poziționalității sunt:

- evaluarea în care obiectul vizat este valorizat pozitiv, negativ sau neutru;
- credința, care la fel poate fi pozitivă, negativă sau neutră (abulia), justificată sau nejustificată;
- dorința (voliția) este întotdeauna îndreptată în viitor spre obiectul ei și de aceea instigă la acțiune, dorința se explică prin evaluarea pozitivă sau negativă a unui obiect.

Așadar, în apariția sa obiectul deține anumite caracteristici poziționale. La fel și dorința, presupune utilitatea obiectului, conferindu-i scop și utilizare. De exemplu, un obiect este dorit în vederea unui scop sau însăși obiectul este un scop în sine. De aceea, obiectele mai pot fi evaluate intrinsec sau extrinsec, pozitiv sau negativ. De exemplu, durerea musculară intrinsec este valorizată negativ, însă extrinsec pozitiv. Prin urmare efortul fizic (acțiunea) depus în sala de sport este dorit (dorință pozitivă) și valorizat pozitiv în pofida febrei musculare și oboselii intervenite în consecința vizitei la sală. Acestea din urmă în mare parte sunt valorizate intrinsec negativ. Faptul de a fi tonifiat și de a avea un corp de atlet justifică valorizarea pozitivă a dorinței de a merge la sală și de a depune efort.

Cum ar fi trebuit să procedăm noi, subsemnatul și consultantul său științific, în calitate de cercetători care își propun să studieze Broadway-ul ca obiect al cercetării științifice, în pofida faptului că nu au fost niciodată pe Broadway (nu au avut un contact direct), deși, probabil, ar fi dorit acest lucru?

O soluție acceptabilă, ce ne-ar ajuta să ieșim din această problemă epistemică, ne-o oferă metoda fenomenologică sau, așa cum o numește Lester Embree, analiza reflexivă. Embree pornește, în primul rând, de la clarificarea termenilor și se întreabă ce este în genere „întâlnirea” [74, p. 27]. După Husserl [106], conceptul central al fenomenologiei este *Erlebnis*, care poate fi tradus în diferite moduri: experiență, proces mintal, experiență trăită. Aceste interpretări ale conceptului husserlian *erlebnis* sunt parțiale. În opinia lui Embree [74, p. 21], *erlebnis*-ul, tradus exclusiv ca *experiență* (experimentare, experiențiere), scoate din formulă aspectele poziționale ale experimentării obiectului, cum ar fi valorizarea și voirea. *Procesul mintal* preia în traducerea lui *erlebnis* o prea mare doză de psihologism. Se pare astfel că interacțiunea noastră cu lumea rămâne a fi explicată doar la nivelul atitudinii psihologice, comportamentului sau poziționării. *Erlebnis*-ul ca experiență trăită (*expérience vécue*) ne duce cu gândul la nedumerirea că ar exista o experiență netrăită. Orice experiență, oricât de ideală sau fictivă n-ar fi, presupune din start o trăire a ei. De aceea, împreună cu Embree, suntem de părerea că termenul cel mai potrivit ce se ține focusat, atât pe trăirile conștiinței (noeză), cât și pe modurile de donație ale obiectului, este întâlnirea. Embree, însă, nu contestă și acceptă considerând valabilă și traducerea lui *erlebnis* ca *proces intentiv* a profesorului său și discipolului lui Husserl, Dorion Cairns [74, p. 27].

Din câte știm deja, întâlnirea obiectelor în experiență este de două tipuri: directă și indirectă. Fără îndoială, criteriul valabilității epistemologice este întâlnirea directă (față în față) a obiectului. Deci, imaginea fotografică a Broadway-ului ne oferă posibilitatea de a întâlni direct acest prospect newyorkez. Situația în care se află științele contemporane este marcată de apelarea tot mai frecventă la întâlnirile indirecte. Tot din această perspectivă putem urmări un “conflict” în istoria filosofiei moderne între întâlnirile directe și cele indirecte, ca fiind relevante sau nu pentru cunoașterea științifică. Altă întrebare, pusă atât în tradiția platonico-creștină, cât și în filosofia modernă, este cât de “directă” este întâlnirea directă, dacă și aceasta nu este la rândul ei o iluzie. O problemă, în opinia lui Embree, ridicolă, din care se nasc numeroase teorii reprezentationaliste și de care nu ne putem debarasa ușor (probleme de tip “zombie”) [74, p. 40]. Cu privire la acestea, Embree este înarmat cu numeroase argumente de o deosebită evidență fenomenologică. Pentru Embree, analiză nu înseamnă doar diferențierea componentelor din cadrul lucrului analizat, dar și rezultatele ce pot fi descriptive în termeni particulari sau generali. În reflexivitate atribuim atenția și o focusăm pe procesele de întâlnire și includerea lucrului ca-întâlnit. Avantajul metodologic al analizei reflexive este cel de focusare asupra proceselor de întâlnire și, totodată, a lucrului-ca-întâlnit. O parte a acestui proces sunt întâlnirile clasificate în poziționalitățile lor. Acestea sunt valorizarea, credința și voliția. Componenta tetică și pozițională, în sensul ei de trăire sau activitate psihică, sunt predominante în aceste întâlniri. Percepția, amintirea și așteptarea se atribuie tuturor

lucrurilor reale, dar și lucrurilor ideale (esențe universale, eideile) sunt incluse aici. “Tentaculele” care corelează întâlnirile de lucrurile-ca-întâlnite se ordonează în următorul fel: valorizare, voire (plus acțiune), credință; perceperea, amintirea și așteptarea care nu se referă doar la obiectele reale, dar și la cele ideale. Tuturor întâlnirilor li se mai atașează și aspectul lor fictiv, realizat prin închipuire. Atunci când percepem, perceperea noastră întotdeauna e o percepere a ceva, din această cauză perceperea ia lucrurile ca percepute. Lucru-ca-întâlnit este un mod în care lucrurile sunt experimentate ca-percepute, ca-amintite, ca-așteptate, ca-ideale. Modul în care sunt poziționate implică valorizarea, voliția și credința. Așadar, lucrurile vor apărea ca-valorizate, ca-voite și ca-crezute. Poziționalitățile sunt însoțite de aspectul teleologic și cel pragmatic al întâlnirii. Ca voit un lucru poate fi scop sau mijloc. Voirea se îndreaptă către un obiect concret. Obținerea acestuia definitivează voința lui, deoarece era voit de dragul acestuia. În cazul în care acest obiect ar fi fost voit în vederea obținerii altui obiect, atunci acesta va prelua statutul unui mijloc. Perceperea-a-ceva este un act al conștiinței ce completează raportul noemo-noematic în care noeza este actul intențional, iar noema obiectul ei.

Broadway-ul poate fi un scop pentru noi: de a ajunge în New York și de a ne plimba pe prospectul reprezentat în fotografie. Însă până atunci sunt voite o mulțime de lucruri, ce vor servi drept mijloace în vederea realizării scopului de a ajunge pe Broadway. Acest scop își va schimba statutul său de finalitate atunci când se va voi vizitarea unui prieten newyorkez de pe Broadway.

Aspectul pragmatic ne ajută să fixăm utilizările intrinseci sau extrinseci pe care le au lucrurile voite. Durata mai lungă de deplasare, frica de zbor, oboseala ce survine după sau chiar în timpul zborului – toți acești factori contribuie la valorizarea intrinsec negativă a deplasării, dar totodată și una extrinsec pozitivă, deoarece zborul este un mijloc cu ajutorul căruia în consecință se realizează scopul propus.

Să rezumăm într-o concluzie preliminară componentele întâlnirilor. Întâlnirea este angajată în modurile experimentării obiectului în percepție, așteptare și amintire, la fel și în poziționările valorizării, voliției și credinței.

Să revenim la imaginea fotografică a Broadway-ului, pentru a clarifica ce este întâlnirea directă și ce este întâlnirea indirectă. După cum se vede, Broadway-ul este dat prin imagine. Aflându-ne la șapte mii șase sute patruzeci și nouă de kilometri distanță de Broadway îl experimentăm totuși. Broadway-ul ne impresionează, ne afectează, ne trezește valorizări, dorințe, apar credințe, la fel ca și așteptări, amintiri și percepții. Închipuirea ne ajută să simulăm plimbarea noastră pe Broadway. Cazului fictiv al plimbării pe Broadway sprijină capacitatea noastră de a varia pe seama obiectului pus în analiză. Aflați pe Broadway, suntem situați într-un registru în care prospectul este dat, întâlnit, dintr-o perspectivă specifică. Tradiția husserliană denumesc această perspectivă, unică în felul său, *adumbrire* [106, p. 163]. În *adumbrire*, după Husserl, imanența percepției este absolută. Deci, simulând imersiunea noastră pe Broadway ne putem închipui o situație concretă în care se vor discerne elementele specifice ale percepției noastre fictive. În imanența acesteia preluăm o *adumbrire* din care este vizat obiectul – Broadway-ul în cazul nostru. Ne

închipuim că e o dimineață răcoroasă într-un mijloc de toamnă. E dis-de-dimineață și de aceea pe stradă nu sunt mulți oameni. Din când în când apare câte un taxi, deplasându-se într-o direcție sau în alta. Se aude un zgomot specific orașelor, iar lumina de- abia pătrunde pe stradă. În calitatea noastră de turiști fictivi avem un aparat foto cu noi. Printr-un gest deprins ridicăm aparatul și-l îndreptăm spre stradă, apoi apăsăm declanșatorul. Am produs o imagine fotografică, care ne servește drept substrat pentru întâlnirea indirectă a Broadway-ului. Până aici am experimentat Broadway-ul în închipuire și mai departe îl vom întâlni în fotografie. În continuare, vom discerne câteva poziționări și experimentări ale obiectului.

1. Experimentarea

1.1. Suportul fizic al imaginii. Acum Broadway-ul este întâlnit indirect pe bază unei imagini fotografice, suportul ei fizic, ce este trecut cu vederea într-o atitudine non-reflexivă;

1.2. Obiectul ce este reprezentat de imagine este experimentat în:

1.2.1. Amintire, în cazul în care am avut o întâlnire directă, adică am fost în trecut pe Broadway, adică am experimentat direct obiectul într-o întâlnire trecută;

1.2.2. Amintire – obiectul a fost întâlnit în trecut doar indirect, cu toate acestea obiectul rămâne experimentat în amintire, chiar dacă nu am avut o întâlnire directă cu el. Amintirile există și pe baza întâlnirilor indirecte ce au fost desfășurate în trecut. Prin urmare, în trecut am fi întâlnit indirect Broadway-ul, de exemplu, citind despre el într-o enciclopedie sau într-un ghid turistic, urmărind o emisiune TV despre New York, auzind povestirile unui prieten care a fost sau ar dori să ajungă acolo, văzând o altă, sau chiar aceeași, imagine fotografică a Broadway-ului;

1.3. Așteptarea. Broadway-ul ne mai apare și ca un obiect așteptat sau cu referire la care putem avea anumite așteptări. Așteptările noastre sunt îndreptate spre viitor și sunt însoțite de elementele de poziționare ale valorizării, voliției și credinței. Suntem justificați să credem și să avem o siguranță a faptului că peste un an Broadway-ul tot va exista. La fel ne așteptăm să ne mai ducem sau totuși să ajungem într-un final pe Broadway. Ori să așteptăm să mai citim, să mai vedem o emisiune TV sau să auzim un prieten povestindu-ne despre el. La urma urmei, ne așteptăm să mai vedem această fotografie concretă a Broadway-ului;

1.4. Percepția actuală și concomitentă. Firesc, ne putem afla pe Broadway și în același timp putem privi imaginea lui. Astfel, concomitent, avem o întâlnire directă și una indirectă. Amintirea, percepția și așteptarea se dublează în directe și indirecte. În non-reflexivitate întâlnirile directe și indirecte se suprapun. De exemplu, celor care citesc acest studiu le este cunoscută această stradă din New York. De curând, citind în rândurile de mai sus despre acest obiect, au avut diverse tipuri de experimentări și poziționări cu privire la Broadway. Atunci când cititorul întâlnea Broadway-ul în textul despre imaginea lui fotografică, era pus în situația în care obiectul era dat într-un dublu substrat al textului despre imaginea fotografică a Broadway-ului. Este cazul unei duble medieri;

1.5. Fictivitatea. Ne putem pune în locul pictorului care a pictat un tablou al Broadway-ului matinal, închipuit cu ființe și lucruri închipuite.

2. Poziționalitatea. Am menționat aspectul dublu al poziționalităților ce pot descrie obiectul reprezentat – Broadway-ul – și suportul fizic al reprezentării – textura imaginii. Pe noi, însă, ne interesează Broadway-ul dat indirect prin imagine;

2.1. Valorizarea. Grupuri, comunități, culturi, aflate într-o epocă sau alta, valorizează imaginea în diferite moduri. După cum am spus, reprezentanționismul valorizează imaginile negativ, deoarece sunt lipsite de seriozitate științifică. Aceasta poate fi satisfăcută doar într-o întâlnire directă a obiectului. Dar, totodată, majoritatea informațiilor și cunoștințelor în prezent sunt obținute din surse indirecte. Dacă ar fi așa, majoritatea lucrurilor în care credem ar fi fost lipsite de conținut, dar nu, ele oricum rămân valabile, în pofida provenienței lor indirecte. Obiectele sunt valorizate pozitiv, negativ sau neutru: printr-un transfer de poziționare aceste valorizări aderă și la imaginile ce reprezintă acele obiecte;

2.2. Credința. Deseori la acest capitol imaginea are un statut de aporie. Precum ar fi imaginea ce arată un obiect în lipsa lui. Această neprezență, sau mai metafizic – neființă, este derulată până la obiectul fizic al imaginii. De aceea, imaginii în acest regim al credinței frecvent i se atribuia o încărcătură negativă de neființă. Din ce cauză imaginea este confundată cu neființa? Situația în care este pusă imaginea îi impune statutul dubios și contradictoriu al fictivului înșelător. Imaginea se află în locul unui obiect care lipsește. Absența acestuia deschide domeniul non-existenței în care este implicată și imaginea. Lipsa obiectului denotat de imagine este declanșată de dispariția acestuia din momentul actual sau absența lui în genere. Astfel, putem vedea un obiect în imagine dispărut de mult sau născocit de cel care a făcut imaginea. Imaginea trimite către un alt obiect. Acest lucru înseamnă că imaginea nu mai este ceea ce este, ci permanent trimite către altceva, către un alt obiect. Acest punct de vedere poate fi contestat de felul în care ne focusăm pe obiectele pe care le întâlnim. Suportul fizic al imaginii, conținut într-o întâlnire directă a lui, este considerat pe bună dreptate obiect integru luat ca atare. Odată ce imaginea preia statutul ei de obiect, ni se arată aspectul imaginii care “se reprezintă singură pe ea”. Orizontul capacității imaginii de a reprezenta se lărgeste, odată cu confirmarea suportului fizic al imaginii în calitatea lui de obiect plenipotențiar, ce poate fi indus într-o întâlnire directă sau indirectă. Astfel, vom avea o imagine ce trimite către “ea însăși”, către un obiect care, și el, este o imagine ce trimite către altceva. Acel altceva poate fi, de exemplu, obiectul unui măr, ce a fost fotografiat și prezentat indirect într-o poză și arată într-o a doua fotografie, ce trimite către același măr apărut în trei ipostaze: 1. cea a întâlnirii lui directe, 2. a întâlnirii indirecte de pe prima fotografie și 3. ultima ipostază în care mărul este întâlnit indirect în a doua fotografie, ce reprezintă apariția lui din prima fotografie. În acest exemplu se observă bine funcția mediatică a imaginii. A doua fotografie poate diseca obiectul fotografiei unui măr în componentele ei ce pot fi luate ca obiecte aparte: mărul ca obiect și fotografia mărului ca un alt obiect. În ambele cazuri, e posibilă variația eidetică prin care recunoaștem și reconfirmăm identitatea mărului și fotografiei în genere. Ca să nu creăm confuzie vom insista să clarificăm

că imaginea unui măr, produsă digital și scoasă la imprimantă, specifică cazul fictiv în care obiectul ca atare nu a existat niciodată, însă, în pofida acestui lucru, obiectul este accesat într-o întâlnire indirectă a lui, care dă start retenției, impresiei și protenției din percepția asta, în prezența ca atare a imaginii imprimate, și a amintirilor, și așteptărilor, în absența ei. Chiar dacă mărul este digital și a fost experimentat de pe suportul unei imaginii scoase la imprimantă, componentele experimentării noastre vor fi reale și în afară dubiilor. Deci, imaginea trimite către un alt obiect. Suportul fizic al unei imagini, ce trimite către un obiect prezentat de o altă imagine, este considerat și el un obiect denotat. Imaginea trimite către un alt obiect, chiar dacă acel obiect este “aceeași” imagine, care a fost prinsă de cineva în trecut într-o adumbrire unică. De cele mai multe ori imaginea înlocuiește un obiect în absența lui. Or, obiectul în locul căruia stă imaginea, și el poate fi întâlnit inițial în direct. În semiotica lui Eco [70], la fel și în analiza reflexivă a lui Embree [72], sunt puse în discuție convenționalitatea semnelor iconice și, respectiv, descrierea culturală a obiectului întâlnit. Embree invoca educarea poziționărilor față de anumite obiecte. Eco pune la îndoială integritatea analogică a semnului iconic, conferindu-i un aspect convențional. De aceea, sub aspectul poziționărilor noastre obiectul reprezentat de imagine poate avea diferite grade de credibilitate, să fie justificat, adică credibil, sau nejustificat, adică incredibil. De aici rezultă că existența imaginii nu garantează existența obiectului pe care îl reprezintă. Imaginea poate sau nu reflecta obiectul real transcendent. Ceea ce rămâne întotdeauna valabil este percepția imaginilor;

2.3. Dorința și acțiunea. Acțiunea de a fotografia un prieten pe Broadway este premeditată de dorința de fi valorizat pozitiv de cei care vor vedea această imagine fotografică. Premeditarea care anticipă producerea unei fotografii se aplică și în cazul picturilor și al altor imagini, să le spunem artistice. Observațiile noastre cu privire la acest lucru scot la suprafață substanța unor poziționalități și experimentări. Atunci când o imagine fotografică a fost captată și, să zicem, nu corespunde și nici nu satisface așteptarea apărută dinaintea realizării sale, aceasta mai are șanse să fie adusă mai aproape de satisfacerea așteptărilor și dorințelor preliminare. Retușarea fotografiei se face prin editare ce are ca scop readucerea imaginii deja realizate la modul în care era văzută anterior, adică așteptată și închipuită. Am fi cam sceptici la capitoul readucerii complete care să corespundă, să mulțumească și astfel să anuleze frustrările apărute.

Variațiile eidetice contribuie la recunoașterea obiectului. Cunoașterea, abstragerea, stabilirea *eidos*-ului unui obiect face posibilă recunoașterea altor obiecte particulare și fictive, închipuite, născocite, ce dețin același *eidos* [106, p. 121]. Ceea ce este întâlnit indirect prin imagine, este obiectul ca atare. Realitatea obiectului este furnizată de temporaritatea lui, de experimentarea lui în timp, temporalitatea fiind, astfel, cel mai simplu criteriu, după care se determină realul. Obiectul vehiculat prin imagine aderă la mai multe aspecte ale realului, precum ar fi: obiectul întâlnit în trecut direct sau indirect; obiectul ideal, de exemplu, figurile geometrice sau numerele; obiectul imaginar, adică fictiv. Astfel, cel mai des, imaginea distribuie obiecte reale ce au fost întâlnite în trecut și care sunt amintite.

Acestea pot avea variate scenarii de extindere temporală. Astfel, după cum am mai menționat, despre obiectele care au existat cândva în trecut și în prezent nu putem avea decât o amintire, experimentându-le ca-amintite. Dar asta nu înseamnă că în legătură cu aceste obiecte amintite nu putem avea anumite așteptări, cum ar fi așteptarea că mâine ne vom putea aminti obiectul de care ne amintim acum. Obiectul întâlnit acum indirect în imagine poate fi: unul amintit ce a fost întâlnit direct în trecut sau unul ce a existat înainte de a ne naște și am aflat despre el într-o întâlnire indirectă în trecut, din spusele cuiva sau văzând imaginea acestuia; am putea vedea în imagine și un obiect ce nu a existat niciodată, dar care poate exista, experimentându-l în așteptarea care este îndreptată spre viitor, de pildă, proiectul unei case sau schița unei rochii, ce nu există deocamdată; non-existența obiectului din imagine poate fi una mai cuprinzătoare și în acest caz nu-l putem experimenta, decât doar în închipuire, ca pe o chestiune fictivă. În toate cazurile obiectul este dat și se prezintă într-o experimentare a lui. John Brough relevă că obiectul ca atare se prezintă atât în percepție, cât și în închipuire [28]. Experimentând un obiect fictiv în imagine, îl recunoaștem prinându-i astfel *eidos*-ul. Obiectul din imagine dezvăluie o variație a unui *eidos*. Recunoaștem în casă o imagine, dar n-o putem localiza și n-o putem experimenta în amintire.

În repetate rânduri non-existența obiectului a fost atribuită statutului ontologic al imaginii, ceea ce, în opinia noastră, este eronat. Imaginea este un vehicul pentru un lucru care nu mai există sau care nu a existat niciodată, dar aceasta nu ne motivează să o scoatem din registru realului, grație entității sale fizice care ne afectează într-un mod sau altul, iar acestea din urmă sunt experimentări reale și neîndoielnice.

Exigențele epistemologice ne impun să avem o conștiință clară că “aceasta” este o imagine care denotă un obiect, existența căruia nu este sigură. Totuși, ținem să mai remarcăm o dată că variațiile fictive, făcute cu ajutorul închipuirii, alături de imagini, provoacă extinderea cercetării unui obiect concret luat aparte și îi deschide noi direcții de cum ar putea fi pus în diverse situații închipuite.

Așa fiind, non-existența obiectului nu se acordă cu imaginea. Dacă ar fi așa, n-am fi întâlnit obiectul indirect, reprezentat prin ea. Prin urmare, este eronată suprapunea acestora. Absența obiectului real produce confuzia în care imaginii i se intentează non-existența ei ca obiect luat aparte. Imaginea nu trebuie confundată cu obiectul. Anume din această cauză imaginea suportă acuzații în raport cu tendința de a înșela și de a arată ceea ce nu se arată contemporan. Astfel, imaginea își pierde soliditatea epistemologică, fiind considerată obtuză, purtătoare de erori și ficțiuni, făcând imposibilă astfel demararea unei cercetări temeinice. Considerăm că aceste acuzații sunt neîntemeiate, pripite și nejustificate. Nu trebuie confundată absența prezenței în carne și oase a unui obiect cu întâlnirea lui indirectă din imagine. Obiectul este dat indirect, iar prezența lui este atestată în amintire, așteptare, închipuire, dar și în percepție, atunci când acesta este prezent ca atare, concomitent cu imaginea.

În loc de concluzie, ne vom îndrepta atenția către exemplul fotografiei Broadway-ului, despre care avem în mare parte o poziționare pozitivă. Valorizările noastre pozitive sunt oare îndreptate spre fotografie sau obiectul pe care îl întâlnim în ea? Putem oare spune că această imagine este frumoasă? Sau, mai bine zis, ce avem în vedere când spunem aceasta? Deși întrebările par simpliste, apropiindu-se de limita banalului, totuși ele pun problema valorizării obiectelor întâlnite. În mare parte, deseori, când spunem că această fotografie este frumoasă, nu ne referim la suportul ei fizic, ci la obiectul conținut în ea. Din acest punct de vedere imaginea este neutră, fiind trecută cu vederea. În pofida celor spuse, imaginile sunt și ele valorizate ca fiind reușite sau mai puțin reușite. Important este să delimităm de fiecare dată poziționările dedicate obiectului reprezentat în imagine, cum ar fi credința pozitivă sau negativă în existența acestuia, sau valorizarea pozitivă sau negativă a lui, cu suprafața pe care apare – imaginea, aceasta fiind și ea, după cum am menționat, un obiect plenipotențiar al întâlnirii noastre directe, de aceea îi putem atribui toate componentele poziționării noastre. Deci, Broadway-ul este un obiect deosebit de obiectul fotografiei pe care apare.

Astfel sunt imprimate mai multe utilități ale imaginii. Pentru a omite posibilele confuzii raportate la acest termen, considerăm necesar să-l definim din perspectiva cercetării noastre. Așadar, utilitatea e văzută de noi ca un mijloc de folosință a unui obiect în locul altuia. Imaginea ne prezintă un obiect la care nu avem un acces direct și nu ne putem raporta la el direct, decât doar prin imaginea lui. Astfel, imaginile sunt utilizate pe larg în științe. Gradul lor de încredere variază în funcție de cât de aproape de realitate reprezintă obiectul conținut în ele.

Prin ce s-ar deosebi imaginea de pe un pachet de țigări cu o figură slăbită și bolnăvicioasă, de imaginea din Anexa 2 a lui Santa? Deosebirile se conturează în contextul poziționărilor, în care se încadrează aceste două imagini. Percepută ca obiect, imaginea este separată de obiectul pe care îl reprezintă. Prin urmare, poziționările vor viza obiectul, în cazul nostru bărbatul palid și slăbit și un Santa rumen și voios.

Deși Santa în mare parte este atestat într-o credință negativă cu privire la existența lui fizică în carne și oase, totuși, lui i se acordă o valorizare pozitivă. Existența bărbatului de pe sticker-ul pachetului de țigări este mai plauzibilă, decât existența lui Santa, dar acest lucru nu-i câștigă valorizări pozitive. Prin urmare, racordarea și compatibilizarea componentelor poziționărilor noastre cu privire la unul și același obiect nu este una strict necesară. Or, nici suprapunerea acestora nu o putem exclude. În acest context vin în prim-plan poziționările ce determină altele să fie pozitive, negative sau neutre. Aerul de munte și în genere muntele este valorizat pozitiv de unii. Astfel, se crede justificat că mersul la munte este în folosul sănătății. Regimul tetic va fi accesat de doxicul justificat/pozitiv și, respectiv, de valorizarea pozitivă. Dorința și acțiunea, ulterioară ei, vor fi premerse de valorizare și credință.

Nu putem trece cu vederea nici utilitățile intrinseci și extrinseci ce apar în paralel cu celelalte poziționări. Adică, în vederea căror scopuri și căror folosințe există anumite imagini. Epistemic,

reprezentarea este valorizată negativ, în cazul în care ar putea induce în eroare, ascunde un adevăr sau înșală. Această posibilitate de a ascunde sau de a edita descoperă aspectul cultural al imaginii. Figurile politice, de exemplu, care își atribuie alte proprietăți și însușiri, pe care nu e neapărat să le aibă, folosesc imaginile pentru a se prezenta pe sine într-o lumină favorabilă, pentru valorizarea pozitivă pe care și-o doresc din partea spectatorilor. Imaginea își menține tranzitivitatea, astfel încât obiectul – politicianul, este întâlnit indirect. Însă, poziționalitățile noastre cu privire la obiectul politicianului întâlnit indirect în imagine, variază între pozitiv, negativ sau neutru. E firesc că imaginile nu ne dezvăluie obiectul în întregime, mai ales dacă acestea sunt fabricate în vederea scopului de a ne seduce. Dar nici întâlnit direct în percepție obiectul nu ni se oferă în totalitatea aspectelor sale. Cu toate acestea, în mod normal, ar trebui să avem mai multă încredere în obiectele pe care le întâlnim direct. De altfel, am putea compara imaginea cu masca. Măștile tribale sunt folosite în scopuri rituale. Prin ele se arată divinitățile. Regimul doxic va fi unul pozitiv, deoarece măștile readuc, reactualizează, îi fac prezenți pe zeii. Această prezență indirectă a zeilor poate avea drept consecințe înspăimântarea și protejarea membrilor comunității. Valorizările pozitive ale măștii se produc atunci, când aceasta denotă un obiect pe care nu-l întâlnim direct. Măștile sunt folosite nu doar cu scopul de a readuce ceea ce nu mai există, ci și cu cel de a ascunde, de a feri ceva de ochii lumii. Acest aspect al măștii implică mai multe stratificări. În primul rând, există un purtător al măștii, apoi masca, care doar poate ascunde identitatea purtătorului sau invoca un alt obiect diferit de cel al purtătorului. Purtătorul utilizează masca cu scopul de a-și atribui o altă identitate, iar masca mediază și dezvăluie un obiect diferit de cel al purtătorului. Din acest punct de vedere concepția reprezentationalistă ar avea un avantaj. Dar totuși, masca întreține funcția de mediere, iar cel care o poartă o folosește în diferite scopuri. Masca ne prezintă oricum obiectul oricât de năstrușnic, fictiv și incredibil ar fi el, iar acesta este readus în diverse scopuri.

În cele ce urmează, ne propunem să oferim o analiză fenomenologică a concepțiilor semiotice despre imagine. În demersul studiilor noastre asupra imaginii deseori am remarcat unele similitudini între semiotică și fenomenologie, acest lucru fiind vizibil mai ales în concepțiile semiotice ale lui Peirce și Eco. Cu toate acestea, nu putem trece peste unele diferențe de accent în analiza imaginii. Așadar, în continuare vom întreprinde o critică fenomenologică a unor concepții semiotice despre imagine. Nu vom pune în discuție justetea acestor concepții, deoarece ele sunt formulate în cadrul unui alt domeniu, în conformitate cu metodologia lui specifică. Această analiză își propune ca scop extinderea domeniului metodologic al cercetării imaginii. Dintr-un al punct de vedere, vom urmări maniera în care se aplică metoda fenomenologică sau analiza reflexivă asupra altor concepții. Vom începe cu prezentarea câtorva idei, ce-și propun să elucideze imaginea în semiotică.

Aurel Codoban în “Imperiul comunicării” [41] analizează imaginea, oscilând între analogie și indiciu. În general, imaginea este definită ca “ceva care seamănă cu altceva” [41, p. 32], dar această afirmație poate fi extinsă asupra tuturor obiectelor. Poate oare exista un grad zero al neasemănării?

Oricum, orice ai face, ceva seamănă întotdeauna cu altceva. Aceeași întrebare rămâne valabilă și cu referire la polul opus al neasemănării. Cât de fundamentată poate fi condiția în care se pune în discuție asemănarea exhaustivă, a dublurilor “perfecte”. Prin prisma acestor excese teoretice se supralicitează o problemă mai generală, care nu este neapărat să fie redusă doar la ocurența imaginii, care nu-și poate clarifica propriul strat ontologic. Această problemă vizează identicul și chiar mai mult – identitarul. În cazul în care un lucru se aseamănă cu alt lucru, acesta operează în structura sa interioară cu o calitate care nu-i aparține exclusiv lui și chiar dacă îi aparține, nu e necesar ca el să fie “primul” deținător al ei. Prin asemănare, un lucru împrumută de la altul o calitate, pe care și-o atribuie și cu care se identifică. Astfel, lucrurile sunt deslușite și identificate datorită asemănării lor cu alte lucruri. Dificultățile apar atunci, când se caută primul semnificat de la care a pornit toată această asemănare. Un procedeu greu de realizat, deoarece orice lucru va trimite către altul și așa în continuu. Ajungem într-un cerc vicios, în care prin asemănare se “împrumută” identități de la un original abstract, imposibil de prins într-o viziune clară.

În aceste condiții, orice lucru poate să-și atribuie atât rolul de semnificant, cât și cel de semnificat – mă pot asemena cu cineva și cineva se poate asemena cu mine.

Aspectul, în care semnificantul se află într-o relație de contiguitate fizică, realizează componenta cauzală din această relație, în care cauza parentală determină apariția efectului. Acestea sunt cazurile urmelor pe zăpadă sau a fumului, ce indică sursa din care provine, adică, cu siguranță, a focului. Urma, ce rămâne după pantof, nu are nimic în comun cu pantoful din punct de vedere fizic, doar forma, sau, mai bine zis, amprenta ce reprezintă fidel ornamentul tălpii pantofului. Prin urmare, iconul are o relație de analogie (vizuală, tactilă, olfactivă etc.) cu obiectul pe care îl reprezintă. Această conectare fizică a semnului cu obiectul său nu este însă una definitorie. Într-un anumit moment, unul și același semn poate denota mai multe semnificații odată și totodată, trimite spre diferite situații probabile.

Lester Embree [72] explică indicativitatea ca o ramură aparte a întâlnirilor indirecte cu lucrurile, alături de întâlnirile pictoriale (imaginile) și cele lingvistice. După concepția lui, întâlnirile indicative sunt angrenate de experiențele noastre trecute, de aceea sunt educabile și convenționale, neavând o relație fizică directă între obiect și ceea ce el reprezintă sau ceea ce el indică.

În cazul în care obiectul este “clonat” sau e construit dintr-o “materie” similară, nu-l obligă pe acesta să semnifice într-un mod necesar și să trimită sau să indice unul și același obiect. Vedem că și la Eco această relație incipient naturală de analogie se dovedește a fi anticipată de o alta relație de convenționalitate. Codoban se referă la Peirce, care afirmă că nu există un semn pur cu caracteristici dominante. Însă și semnele convenționale, cele arbitrare, au partea lor de iconicitate, cum ar fi onomatopeele.

Datorită metodei fenomenologice de analiză reflexivă putem obține o clarificare a tezelor cu privire la variate modele de autosemnificare.

Valorile ce rezultă din cadrul modelelor de autosemnificare ne permit să stabilim identitatea și, în consecință, să recunoaștem un lucru anume. Cu toate acestea, cu ajutorul analizei fenomenologice

suntem capabili să delimităm obiectele ce apar și se pun în evidență în diferite tipuri de întâlnire. Chiar dacă un obiect se definește ca un semn, acesta într-o întâlnire directă a lui va fi, în primul rând, un obiect, iar apoi, la nivelul întâlnirii indirecte a obiectului pe care îl reprezintă, un mediator, adică un semn. Această delimitare a întâlnirilor directe și indirecte a unui obiect ne permite să ocolim orice tip de reprezentationalism.

Comunitatea de cercetări semiotice Grupul μ susține teza conform căreia “orice poate fi semn a ceva” [199, p. 69]. În accepțiunea noastră, această teză este interpretată în felul următor:

1. *orice obiect este propriul lui semn* – prin coordonarea asemănărilor și neasemănărilor (diferențelor) putem obține un contur clar al unui obiect. Acest proces este unul de autosemnificare, în care nu sunt necesare implicările altor obiecte, ce ar veni cu scopul de a identifica un obiect concret. În consecință, vom avea un obiect ce este deopotrivă semnificant și semnat, ce se corelează la alte obiecte din jurul său cu scopul de a-și stabili identitatea. Astfel, principiul de determinare al propriei identități nu se află în afara obiectului. Sunt reduse la absurd toate căutările ce vizează un semnat centralizat ce dă sens și valorizează. Prin autosemnificare, acest paten semnificativ, ce stă în spatele lucrurilor și le face să fie așa cum sunt, este descentralizat. Ar fi o intenție nobilă de a urmări găsirea unei entități, ce le-ar determina pe toate prin efortul de a construi o demonstrație intangibilă, ce ar rezista oricărui atac critic și prin care s-ar fundamenta soliditatea unei entități singulare, care le-ar semnifica pe toate și din care toate ar proveni și în care, toate, ar reveni. Astfel s-a întâmplat în Antichitate, Evul Mediu, precum și în științele moderne, doar cu o clară schimbare de accent. Tendințele de a lămurii acest lucru-în-sine oscilează între nejustificările religiilor și justificările stricte ale științelor contemporane. Componenta “democratică” a postmodernismului relativizează această strictețe, făcând-o mai puțin rigidă. De aceea, este acceptată sub o primitoare indulgență alternativa venită din partea semioticii, ce formulează acest postulat al autosemnificării. Tot aici putem include și fenomenologia. Cea din urmă se străduie din răspuțeri să reducă la absurd lucrurile-în-sine din științe sau religie. Fenomenologia preia un alt discurs și nu construiește teze decât doar despre lucrurile ce sunt accesibile în experiență, sub diferitele aspecte ale ei. Funcția de autosemnificare transformă semnul în obiect și obiectul în semn. Astfel, semnul nu este incomplet, odată ce-și semnifică propria structură. Cu alte cuvinte, semnul nu este detașat de obiect. De exemplu, un obiect poate să fie propria lui imagine. Imaginea și obiectul să fie un tot întreg. Un obiect poate prelua o multitudine de aspecte, care să-i denote conținutul, aspectele ce apar odată cu el, fiindu-i contemporane. Din punctul nostru fenomenologic de vedere, acesta este dat permanent într-o întâlnire directă, chiar dacă este întâlnit într-o imagine. Acesta ar putea fi un tablou care trimite către o ființă. Din momentul acesta este necesar să clarificăm obiectul sferei noastre de interes. În fine, obiect poate fi tabloul sau ființa reprezentată de el. Dacă ne vom concentra asupra tabloului, atunci îl vom corela cu alte tablouri de același gen sau unul similar, sau chiar unul diferit și astfel îi vom stabili specificul. Altceva

este însă substratul său fizic, care rămâne prezent atâta timp, cât suntem focusați pe el. Așa se diferențiază acesta, prezentându-și propria semnificație în fața noastră;

2. *orice poate fi semnul unui lucru*, deoarece de fiecare dată se găsește o asemănare între semn și obiect. Asemănările, prin care se leagă un semn de celelalte semne, pot surveni din direcții neașteptate. Unul și același obiect ar putea semnifica mai multe obiecte odată, care la rândul său să semnifice alte obiecte și tot așa la nesfârșit. Dacă există asemănare, atunci există și reprezentare, deci semnificare, însemnare. Suntem în fața unei pansemnificări în care toate obiectele au funcția de denotare și trimit către altceva. În această conjunctură, ceea ce se găsește în primul caz, aici se pierde.

Nu punem la îndoială aceste teze ale semioticii vizuale, succedate de la Peirce până la Grupul μ . Această pansemnificare este acceptată parțial de noi, în virtutea faptului că orice lucru poate să se însemne singur pe el și, totodată, să fie un semn al oricărui alt lucru. Totuși, înainte de toate, acel lucru este în prim-plan un obiect, ce este luat în serios. Astfel, îl putem considera justificat în calitate de un obiect al lumii. În aceste condiții, excluzând latura generalistă, tezele Grupului μ rămân valabile doar la un nivel secund, unde are loc semnificarea și astfel referirea la un alt obiect decât este. Orice obiect ce se semnifică și semnifică oricare alte lucruri, în primul rând, este un obiect ce se întâlnește într-o experimentare directă, ulterior prin care este adus și dat un alt obiect al cărui semn este obiectul din substratul experimentării directe.

Această stratificare ne permite clar să delimităm *obiectele ca obiecte, de obiectele ca semne* iconice, adică fotografii, picturi, sculpturi, etc.

În acest context, imaginea este o reprezentare a unui obiect pe care l-am perceput în trecut și acum putem să-l experimentăm în amintire. Totodată, avem credința că vom mai avea ocazia să-l mai vedem. Astfel credința noastră poate fi caracterizată ca fiind una pozitivă. Pe lângă acest lucru, avem anumite așteptări cu privire la obiectul reprezentat în imagine, de exemplu, ne așteptăm că îl vom întâlni, direct sau indirect, încă de multe ori.

Imaginea este tipul de întâlnire indirectă a obiectului. Este o reprezentare pictorială a lui. Prezența în carne și oase a obiectului reprezentat în imagine nu este una necesară. Cu alte cuvinte, imaginea unei flori concrete poate să stea alături de acea floare în carne și oase, pe care o reprezintă. În lipsa florii ce s-a ofilit cu timpul, imaginea continuă să o reprezinte. Imaginea este o reprezentare a unui obiect, care poate fi perceput, amintit și așteptat într-un mod direct.

De obicei, imaginea reprezintă un obiect în absența acestuia și avem acces la obiect prin imaginea sau întâlnirea directă.

Aurel Codoban atribuie imaginii două tipuri de analogii. Una “fără temei optic”, adică simbolică și convențională. Acest tip de analogie condiționează arbitraritatea semnului iconic despre care vorbește și Eco. În limbaj fenomenologic ar fi una eidetică. Cealaltă este o analogie indicială, aproape de “clonare” și reproducere fizică, care furnizează o asemănare naturală și motivată între imagine și obiectul ei.

Credibilitatea imaginii, construită în baza unei analogii indiciale, sporește datorită unei legături neîntrerupte, cum ar fi în cazul camerei obscure, fotografiei sau filmului. Imaginile înregistrate nu pierd din “vizzor” realitatea și de aceea sunt motivate să fie prioritare celor fabricate.

La Embree indicările sunt un tip de experimentare indirectă a obiectului. Ele se constituie în urma unor observări anterioare. De aceea, indicările sunt convenționale și arbitrare, având puțin (sau chiar nimic) în comun cu obiectul pe care îl indică. Referirea indicărilor nu este una motivată natural și analogic. Mai mult, referirea indicărilor poate fi și educată, și învățată [70, p. 277].

Pe de o parte, Codoban spune că imaginile care “mulează” indicial obiectul păstrează o relație naturală cu el [41, p. 33].

După Embree, indicările sunt calificate într-o categorie aparte a întâlnirilor indirecte. Din acest punct de vedere indicările sunt convenționale, contingente și nu pot avea o asemănare “exactă” cu obiectul [72, p. 140].

Imaginile fabricate, chiar dacă nu sunt înregistrări fidele ale obiectului, au o pondere mai mare într-o analiză reflexivă, deoarece îndreptățesc variația eidetică cu privire la un obiect, la aspectele lui posibile, la felul în care ar mai putea fi și cum este el. Imaginea fără temei optic, adică arbitrară, angajată într-o asemănare convențională, este deosebită de imaginea indicială prin faptul că este mai credibilă grație unei asemănări naturale. Componenta naturală, decupată din acest tip de asemănare, se raportează, în mod normal, la aspectul fizic, exterior, ce se arată pe o suprafața anume, bi- sau tri-dimensională. Naturalitatea este extrasă din faptul că o imagine este aproape la fel, evident de asemănătoare, cu lucrul original, spre care trimite. În prevederea unei solicitări stricte de asemănare, această naturalitate nu poate fi desăvârșită într-un mod perfect. Faptul că un lucru seamănă leit cu altul, pe care îl reprezintă, nu-l face ca acesta să se identifice cu celălalt și într-un final să devină unul și același lucru. O clonă rămâne mereu un obiect, o entitate integră și aparte de celelalte obiecte, chiar dacă arată ca o copie fidelă a unui alt obiect. În consecință, rămân două obiecte distincte, nu unul și același.

În opinia noastră, o altă raportare a naturalității ia în considerație *eidos*-ul comun pentru un tip sau specie dintr-o clasă mai mare de obiecte. Obiecte cu același *eidos* se pot întâlni atât în imagine, cât și în “carne și oase”. În acest caz suprapunerea, identificarea și unificarea obiectelor poate fi realizată în baza generalizării variației eidetice. Astfel, faptul că întâlnim un obiect indirect, de exemplu, într-o fotografie, și pe care nu l-am întâlnit direct niciodată, nu împiedică capacitatea noastră de a recunoaște acest obiect, clasându-l într-o categorie specială de obiecte. Îl recunoaștem și-l identificăm datorită variației eidetice. Firește, nu putem cunoaște amănunte stricte legate de acest obiect concret. Acest lucru este posibil în urma unor numeroase experimentări directe și indirecte. Însă la nivel eidetic, ne putem lua o poziție, în sens fenomenologic, cu privire la un obiect întâlnit indirect într-o fotografie pentru prima dată. Prin urmare, asemănarea naturală, axată pe latura fizică, compară obiectele între ele

pe fundalul unor apropieri contigue între ele, însă acest fapt nu le unifică în unul și același lucru sau o face servilă unui singur obiect, imuabil și original.

Obiectele, într-o întâlnire directă a lor, rămân integre și aparte unul de altul. La nivel de semnificare, ele se pot raporta unul la altul, reieșind din asemănări fondate în baza unor criterii naturale sau convenționale. Astfel, acestea se pot identifica, asemănându-se și totodată deosebindu-se între ele. Se pot identifica singure pe ele și, totodată, identifica alte obiecte, conform cu proprietățile ce le aparțin. Dar asta nu le face să fie unul și același obiect, ci obiecte aparte ce se aseamnă cumva între ele, iar la nivelul întâlnirilor noastre directe pot fi două entități separate. Totuși, eidetic ele se pot contopi în unul și același tip de obiecte.

Precum imaginii i se atribuie diverse calități ambigue, suntem motivați să stabilim o invariabilă în privința acesteia. Imaginea din afară – pictorială, fotografică, digitală – adică găsită pe suport, întâlnit direct în lume, și așa-numitele imagini din minte, mintale – reprezentările sociale, auditive, fantasmagorice, -- toate trimit și sunt legate de un obiect pe care-l mediază.

„Imaginile mintale” deseori sunt confundate cu amintirile, așteptările, credințele sau aspectul fictiv al acestora.

Imaginile creează posibilitatea de a întâlni obiectul într-o circumscripție indirectă. De aceea, reflecțiile în oglindă sau proiecțiile umbrelor nu pot fi numite imagini. Care ar fi diferențele dintre o reprezentare din oglindă și o fotografie? Umbra se aseamnă cu oglindirea, ambele fiind contemporane cu obiectul lor. Pe lângă obiectul prezent în carne și oase și proiecția sau reflexia lui, se impune și un al treilea factor -- cel al luminii. Asupra luminii naturale (soarele sau luna, de exemplu) nu putem deține un control total. Stăpânirea umbrelor sporește odată ce suntem înzestrați cu lumină artificială. Deci, există o corelare dintre umbră-obiect-sursa de lumină. Dacă lumina vine de la un felinar, atunci în spatele ei ar putea sta o ființă umană care să-l dirijeze. Să reținem că atât umbra, cât și reflecțiile din oglindă, sau de pe oricare altă suprafață, ce permite aceasta, nu sunt imagini în virtutea faptului că mereu solicită prezența contemporană, în carne și oase, a obiectului ce provoacă apariția atât a umbrelor, cât și a reflecțiilor.

În urma celor spuse, finalitatea imaginii este cea de a face vizibil obiectul în absența acestuia, prin aducerea lui în față. Întreținută pe un suport fizic sau unul ideal, imaginea aduce obiectul în lipsa lui. Asta ar fi încă o cauză, care ne-ar dezvălui confuzia ce apare în legătură cu imaginile mintale, imaginația și închipuirea. Nu ne amintim imagini, ci obiecte, adică nu *doar* imagini, dar și imagini ale obiectelor, în care obiectele primează în pofida experimentării lor indirecte. Apariția preponderent vizuală nu este singura dimensiune, prin care este accesat un obiect în amintire. Mai există și alte dimensiuni, în care un obiect este întâlnit direct în amintire și anume, cele tactile, auditive, olfactive, motrice.

Închipuirea, ori în limbajul comun – imaginația, nu este o facultate mintală aparte pe lângă celelalte facultăți. Mai mult ca atât, închipuirea însoțește și se atașează tuturor proceselor intente de experimentare a obiectelor. Astfel amintirea, percepția, așteptarea, credința, valorizarea și dorința pot

deține o dimensiune fictivă. În același timp, închipuirea nu se reduce la imaginare. Deseori apariția vizuală a obiectului este confundată cu imaginea, sau mai bine zis cu închipuirea. Este eronat să crezi, că îți amintești imagini și că amintirile sunt niște imagini. Deși, am putea să ne închipuim o imagine, dar și aceasta în consecință se referă la un obiect. S-a menționat deja, că obiectul, a cărui apariție este preponderent vizuală, nu exclude și alte aspecte perceptuale ale lui.

Închipuirea generează o dimensiune fictivă a obiectului experimentat, care nu se reduce doar la o apariție vizuală, în cel mai bun caz, și la o imagine, în cel mai rău caz. Închipuirea fictivizează nu doar pe seama vizualului, dar și pe seama celorlalte simțuri și experimentări.

De asemenea, cu certitudine, opusul fictivului este seriosul, realul. Alt binom ar fi factualul și eideticul. Închipuirea nu dedublează, “clonează”, ci prezintă o perspectivă fictivă a obiectului experimentat.

Valoarea epistemică a închipuirii este, fără îndoială, utilă unui instrumentar științific. Ne putem închipui, variind și dezvăluind alte aspecte ale obiectului, diferite de cele care ne sunt date într-o experimentare directă a lui. Acest lucru se observă cel mai bine atunci când, în privința unui obiect, sunt exprimate unele așteptări și totodată unele închipuiri despre faptul cum ar putea fi acel obiect. De aceea, diferențierea dintre închipuire și așteptare este una delicată. Îmi închipui că un obiect poate să fie într-un fel și aștept să fie așa cum mi-l închipui. La fel și așteptarea poate fi luată în calitate de obiect. Pot să-mi închipui că aștept un obiect să fie așa și nu altfel. Dar asta nu exclude faptul că așteptările mele pot ajunge să fie frustrate. Închipuirile, însă, nu. Ele își păstrează statutul lor de ficțiune.

3.3. LIMITELE REPREZENTAȚIONALISMULUI PRIN PRISMA INTERPRETĂRII FENOMENOLOGICE A IMAGINII – APLICARE PRACTICĂ A METODEI ANALIZEI REFLEXIVE

Barthes, scriind despre fotografie, [11] își pune ca scop dezvăluirea unei noeme a acesteia. Dintr-un punct de vedere tehnic, pur metodologic diferențierile și apoi clasificările, pe care le face în jurul fotografiei, sunt inedite. Conținutul acestui paragraf a fost reflectat de noi în câteva articole științifice publicate în reviste de specialitate, consacrate concepției lui Barthes despre o noemă a fotografiei și analiza ei fenomenologică [133, pp. 145-159], [134, pp. 104-110].

Intenția noastră este cea de a trece prin prisma analizei reflexive unele idei despre fotografie ale lui Barthes. În acest context metoda analizei reflexive, propusă de Embree, ne ajută să îmbrățișăm o înțelegere mai bună a contribuțiilor lui Barthes cu privire la fotografie. Totodată, folosind această metodă, putem observa ușor eficiența ei. Vom aplica în cele ce urmează metodă reflexivă, folosită de Lester Embree în cazul unor concepții, ce pun în vizorul analizei sale imaginea. Vom porni de la “Camera obscură” 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 [11, p. 15].

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 totodată 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 obiectului 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 reprezentat de 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 prestanța 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. Obiectul veritabil al fotografiei este lucrul spre care trimite.

Versiunea în care fotografia este examinată sub aspectul ei compozițional sau estetic, atenția fiind focusată pe ambalarea ei fizică, cea care se află într-o experimentare directă, este luată în considerare însăși fotografia ca lucru, ce 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, adică 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 *Spectrum*-ului. 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-l” 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 [11, p. 18]. Astfel ne rămâne să conchidem că 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 și este pluridimensională, vastă și multiplă în experimentarea lumii. Așadar, nici eu-ul vrut de mine, nici eu-ul 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 [11, p. 20].

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* [11].

Fotografia de tip portret devine, așadar, un adevărat ansamblu de suprapuneri de poziționalitate. Pe lângă aceasta, putem spune că *Operator*-ul, *Spectrum*-ul și *Spectator*-ul 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 fiu 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 poziționalitățile ce au fost deja menționate.

A treia forță și poziționare, corespunde cu *cel care crede fotograful că sunt*. Și, în sfârșit, a patra, *cel de care se folosește fotograful, pentru a-și exhiba arta* [11, p. 29]. 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 ce fotografiază o persoană dintr-o altă comunitate culturală, deosebită de a lui. Intenția antropologului este de a achiziționa un material factologic pentru un eventual articol științific despre această cultură. Dorința persoanei indigene a 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, aceștea 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 recurgerea la un obiect drept mijloc pentru a obține altceva [11, p. 15]. 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. În opinia noastră 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 [99], 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” [11, pp. 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 eu-lui – idee pe care o dezvoltă mai mulți autori, printre care și Michel Henry. Am menționat mai devreme că eu-l nu se poate reduce doar la o imagine sau la mai multe. Eu-l luat ca obiect într-o fotografie devine “numai o imagine.” În această ordine de idei Barthes ne vorbește despre moartea subiectului, moartea eu-lui 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.

Fotografiile, 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 fotografiei ce 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 denumesc *aventură* atracția resimțită față de anumite fotografii. Aceasta din urmă face ca o fotografie să existe sau nu. Barthes, menționându-l pe Sartre, 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 [11, p. 23].

Ne vom permite câteva remarci. Ceea ce se arată în fotografie este, de fapt, o vizare indirectă a unui obiect. Indirectă, 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 mintale, 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 asemene 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 Spectator-ului în câmpul vizual al fotografiei sunt aduși alți doi termeni, care caracterizează și clasează obiectele fotografiate. Dimensiunea câmpului de obiecte, ce este recunoscută în funcție de educarea culturală, este asumată Studium-ului. 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 Studium-ului este Punctum-ul [11, p. 29]. Acesta “rupe” și “înțeapă” ceea ce se soldează cu o profundă impresiune a

Spectator-ului. Punctum-ul este mult mai personal și, deci, mai implicat, și nu se generalizează pentru opinia publică.

În concepția noastră, acești doi termeni, Studium-ul și Punctum-ul, manifestă diferite modalități de poziționare. Studium-ul se regăsește în valorizările și credințele neutre. De fapt, educarea culturală poate se ne induce 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 Punctum-ul, 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 Punctum-ul 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 această accesibilitate este exagerată până la supradimensionarea obiectului. Barthes dă exemplu fotografiilor de reportaj și a celor pornografice ca forme ale fotografiilor de tip unar [11, p. 39].

Pe lângă faptul că fotografia face posibilă experimentarea indirectă a obiectului concret, ea punctează le fel de bine și semnificația lui generală. Folosind limbajul fenomenologic, putem spune că experimentând unele obiecte concrete prin fotografie, avem posibilitatea de 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”, un exponent caracteristic ce semnifică generalitatea unor concepte precum mineritul, sclavia, burghezia franceză, țărani șerbi români, etc. [11, p. 37].

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

1. În jurul fotografiei planează practicile *făcutului*, *pozatului* (*fotografiatului*) și *privitului*. Remarca noastră cu privire la aceste practici s-a orientat în funcție de poziția fiecăreia față de fotografie.

Barthes afirmă, că fotografia este obiectul ale acestor trei practici. Deși, el crede că fotografia este obiectul acestor trei practici, rectificăm această idee, reamplasând, în calitate de obiect, referentul fotografiei. Fotografia este un instrument de mediere, în care referentul, 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 Operator-ul, lui îi aparține practica fotografiatului, adică a facerii fotografiei; Spectrum-ul corespunde cu ceea ce este fotografiat; cel de-al treilea actor care privește obiectele fotografiate este Spectator-ul.
3. Schema poziționalităților din analiza reflexivă a lui Embree clarifică și întregeste aspectul pozițional al autorilor acestor trei practici. Astfel Operator-ul, Spectrum-ul și Spectator-ul posedă setul lor propriu de poziționări cu privire la felul în care apare obiectul în fotografie.
4. Spectator-ul, poziționat în fața fotografiei, percepe două elemente componente ale ei: Studium-ul și Punctum-ul. Ceea ce este perceput și rămâne să fie într-o poziționalitate slabă și pasivă se menține într-un mediu comun al Studium-ului. Acesta din urmă este format într-un mediu sociocultural. Studium-ul se întreține la un nivel comun și nu este prea personal. Fotografiile în care predomină Studium-ul sunt încadrate în tipurile de poziționalitate neutră. Punctum-ul însă este cel care “înteapă” și “străpunge” Studium-ul. Punctum-ul este elementul ce atrage și face o fotografie să fie interesantă. Fotografiile, 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 [72], [73], [74], [75].

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 Spectator-ul privește fotografia, în afara de ambalajul ei fizic, el mai percepe și obiectele, lucruri și ființe, la care aceasta se referă. Neavând o prezență actuală, aceste obiecte, 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 Spectator-ul 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 experiențiere 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 aş privi fotografia în care apare Ernest Hemingway cu motanul lui Snowball (Anexa 4), oare aş putea spune ceva despre ei? Pe niciunul niciodată nu i-am întâlnit în carne şi oase. Dar asta nu mă împiedică să am variate poziţionalităţi cu privire la aceste două fiinţe, spre care trimite această fotografie. Snowball este o felină, iar acestea în genere îmi sunt dragi şi admit că şi Snowball mi-ar fi fost drag, chiar aş fi vrut să-l mângâi după ureche. În consecinţă, poziţionalităţile sunt accesibile şi pentru obiectele întâlnite indirect.

Datorită variaţiei eidetice, obiectele se atrag în subordonarea unui tip generic ce atribuie aceleaşi proprietăţi diferitor cazuri concrete ale acestuia, de aceea ne putem exprima părerea faţă de obiectele pe care nu le-am întâlnit niciodată în carne şi oase, în regim *live*.

Fotografia este un caz tipic pentru acest fel de întâlniri, în care obiectul nu este actual şi, deci, nu este prezent prin prizma celui care ar putea să-l perceapă. Fotografia îl aduce şi-l prezintă, dar într-o altă ordine.

Să analizăm cazul în care obiectul a fost întâlnit de cineva direct, apoi fotografiat şi peste mult timp după aceasta privit de mine în fotografie. În limbajul barthesian voi fi în locul unui Spectator. Să luăm exemplul aceleiaşi fotografii a lui Hemingway şi Snowball. Primul lucru, pe care îl pot remarca, este că ambii, Hemingway şi Snowball, nu mai sunt în viaţă. Pe lângă asta sunt sigur că niciodată nu m-am întâlnit cu vreunul dintre ei, deoarece ambii au murit înainte de a mă naşte. Tot ce cred despre unul şi despre altul se bazează pe nişte întâlniri indirecte.

Prima remarcă este a obiectului, care nu mai este cum a fost. Putem urmări felul în care au evoluat fiinţele de pe această fotografie până la sfârşitul vieţii lor, fireşte într-o ordine indirectă, şi să ajungem la siguranţa actuală a faptului că nu mai sunt. Nu este necesar să ajungem până la decesul fiinţelor 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” şi 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 şi timpul în care a fost fotografiat. Probabil aceasta îl motivează pe Barthes [11] să declare moarte obiectelor aduse prin fotografie. Moarte în sens de trecute şi imposibil de actualizat, decât printr-o ordine indirectă, de exemplu, cea a fotografiei.

Cum putem fi siguri că obiectul prezentat în fotografie este acelaşi obiect pe care ni-l amintim, de exemplu, că a intrat ieri în ospăţ, sau pe care îl aşteptăm să-l vedem diseară la şedinţa cercului de lectură? Ce ne face să-l recunoaştem şi să-l identificăm cu obiectul din fotografie şi obiectul amintit, aşteptat sau perceput?

Fotografiat, obiectul rămâne acelaşi doar că experimentat diferit, adică indirect pictorial.

Semioticienii explică o serie de semne ale obiectului, ce sunt distinctive şi pertinente pentru acesta, care ne ajută să-l recunoaştem şi să-l identificăm în variate apariţii ale lui. În parte, deşi

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. Această tematică a fost cercetată de noi într-un alt compartiment al lucrării noastre.

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, 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, cum am menționat, 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*” [37] 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 acestei lucrări 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, 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 contra, pentru că există întotdeauna un nume înainte de ea.

Din întreaga concepție henryană despre cuvânt, ființă și viață în contextul analizei din 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* [37, p. 131]. Procedeul scoaterii în lumină, adică “venirea în afară”, a cuvântului, la fel ca și a imaginii, a unui lucru aflat tot Afară. 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.

Astfel, cuvântul “se dă arătându-se afară în felul unei imagini” [37, pp. 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 sânt 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?” [37, p. 132]. Cuvântul, în așa fel dă ca ne fiind 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 acelui 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 vreo dată cu el, intuindu-l în carne și oase sau nu.

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 cinema-ul. Având la bază imagini fotografice, filmul nu este întreținut într-o completitudine închisă, asistată de un dinamism succesiv al mai multor imagini. În cinema referențialul 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” [11, 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 intențive 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 diagramă, 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 fața 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” [11, p. 81] 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 intențive 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 cronica 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. 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 de imagini ale filmului. Barthes afirmă că cinematograful este protensiv, întotdeauna îndreptat spre viitor. Nu filmul, ci spectatorul cu toate experiențele și poziționările lui se orientează spre viitor, dar și spre trecut. Iar faptul că fotografia se califică fără viitor, este de asemenea o exagerare. După câte am văzut, viitorul este o parte componentă a protenției, ca parte a percepției, așteptării, care la fel ca și percepția sunt moduri de donație ale obiectului, și dorinței, care este o poziționalitate orientată spre viitor. Prin urmare fotografia în calitate de lucru material poate fi obiectul unei așteptări sau dorințe. La fel și obiectul reprezentat de o fotografie, de exemplu, mai poate fi întâlnit încă odată sau deloc. Fotografia, experimentată de *cineva*, se încadrează în limitele temporalității, care este percepută atât la nivelul primului, cât și la nivelul 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 aflate 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 [74, p. 40]. 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 mai întâi direct și ulterior indirect. Deci, mai curând e vorba de o stratificare în experiența lumii, decât de 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 delimitez stratificările [72]. 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.

Un alt exemplu ce consolidează metoda analizei reflexive se referă la *Trădarea imaginii* a pictorului francez René Magritte (Anexa 5). Afirmând că „aceasta nu este o pipă”, Magritte dezvăluie ideea, conform căreia imaginea nu trebuie confundată cu lucrul ce este reprezentat în ea. Mai mult ca atât, Magritte nu ar putea umple această pipă cu tutun, la fel cum n-ar putea mânca o pâine unsă cu dulceață reprezentată într-o imagine. Aceasta e doar o imagine și dacă Magritte ar scrie sub imagine că „aceasta este o pipă” ar minți. Într-adevăr nici eu n-aș putea umple cu tutun o pipă pictată, dar asta nu mă face să nu recunosc pipă reprezentată într-o imagine. Și dacă mi-aș asuma afirmația că totuși aceasta este o pipă? Magritte are dreptate atunci când delimitează imaginea de obiectul pe care îl reprezintă. Suportul fizic, în cazul nostru foaia dreptunghiulară pe care sunt trasate câteva linii, nu are nimic în comun cu lucru propriu zis al pipei. Urmează, după Magritte, că un tablou nu reflectă un lucru din lume, iar un cuvântul, fiind arbitrar, nu are nici o legătură logică cu acesta. Înseamnă că imaginea nu este un vehicul prin care se reflectă și aduce un lucru în fața ochilor. Contestabil.

În pofida acestui fapt, imaginea face posibilă experimentarea unui lucru în absența lui. Aceasta devine evidentă din momentul în care delimităm experimentarea directă a lucrurilor prin percepție, de exemplu, atunci când țin în mână o pipă și o umplu cu tutun, și experimentarea indirectă prin imagini și cuvinte, de exemplu, atunci când văd o pipă într-un tablou. De cele mai multe ori experimentarea indirectă este bazată pe una directă.

În rezultat vom avea o experimentare directă a dreptunghiului de hârtie colorat și trasat cu mai multe linii – acesta fiind suportul fizic al imaginii ce suscită conștiință să intuiască un lucru anume – și o experimentare indirectă, în care vom trece cu vederea suportul fizic al imaginii și vom identifica luleaua. Astfel imaginea își deschide capacitatea ei de „a vedea ceva în alt ceva”.

Prin urmare, la nivelul experimentării directe, „aceasta nu este o pipă”, însă la nivelul experimentării indirecte, „aceasta este o pipă.”

Teza semiotică în conformitate cu care 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 însemnări 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 (Anexa 6):

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. Figură 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 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, autorul acestei teze, ci de fratele lui în 1981, la Mare Neagră, când mama a venit în vizită, în timp ce el era într-o tabără de odihnă. 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 Operator-ul, Spectrum-ul și Spectator-ul s-au ales cu un ansamblu de poziționări cu accentul pus pe fotografie. Barthes intuiește linia poziționalităților în cazul Spectator-ului în calitatea Studium-ului și Punctum-ul. Acești doi termeni denotă o diferență de poziționalitate cu privire la una și aceeași fotografie. Studium-ul combină aspectul general-cultural cu o atitudine neutră. Punctum-ul 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 neutru.

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, Operator-ul de fratele ce 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.

În imagine obiectul este experimentat indirect. Arătându-se și scoțându-se pe sine în lumină, imaginea produce o ocurență oportună pentru exteriorizarea și experimentarea altui obiect. Imaginea “epuizează” obiectul a cărui prezență este absentă. Dintr-un punct de vedere fenomenologic, această epuizare ar însemna prinderea obiectului într-o adumbrire de a lui în trecut. De aceea obiectul nu este în toată splendoarea posibilităților sale de a fi. Însă acest lucru e posibil prin varierea eidetică aplicată unui obiect concret, chiar dacă acesta nu a fost întâlnit direct niciodată. Un rol important în acest proces îl joacă și închipuirea, ce poate descrie numeroase posibilități de a fi ale obiectului neexperimentate direct.

Ne aliniem la 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 potenție.

O ultimă remarcă la care am prefera să ne oprim în această concluzie atinge o altă confuzie, legată tot de cinematograf. 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 redundantă 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. Din această cauză delimitarea straturilor întâlnirilor directe și indirecte, posibilă prin aplicarea analizei reflexive, ne desparte de respectiva gafă reprezentationalistă. 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 elaborată de Embree.

3. 4. Concluzii la Capitolul III

1. Semnul iconic poate avea simultan atât un caracter convențional, cât și unul analogic. Problematizând semiotic chestiunea analogicului, am formulat unele procedee convenționale, care într-o analiză de suprafață n-ar trebui să corespundă semnelor iconice. Astfel, pe lângă proprietatea analogică a imaginii, am evidențiat proprietatea ei convențională.
2. Elementele analogice pertinente pentru recunoașterea unui semn iconic sunt cele care se utilizează la fel ca și în cazul lucrului reprezentat.
3. Metoda analizei reflexive se aplică cercetării conceptului de imagine, care, în interpretarea fenomenologică, este o întâlnire indirectă a unui obiect într-o anumită situație ce a avut loc în trecut.
4. Rezultatele cercetării dezvăluie necesitatea conștientizării stratificării ce are loc în cadrul experimentării indirecte, adică prin imagini a unui obiect.
5. Prin analiza reflexivă s-au evidențiat erorile de conținut cu privire la mai multe teorii asupra imaginii, care se întrunesc în reprezentationalism, printre care incapacitatea de a delimita clar imaginea ca obiect al experimentării directe, bazate pe perceperea suportului ei, de imaginea ca reprezentare a unui lucru ce lipsește sau cel puțin care nu este prezent odată cu percepția imaginii ce îl reprezintă.
6. Imaginea percepută ca obiect al experimentării directe, este analizată la nivelul aparițiilor sale vizuale pe suprafața unui suport fizic. Atenția fluxului intentiv al conștiinței se focusează asupra obiectului adus indirect de imagine, ceea ce face posibilă conștiința unui obiect în absența acestuia.
7. Rezultatele metodei de analiză reflexivă au demonstrat eficiența aplicativă a demersului fenomenologic, preluat în proiectul cercetării noastre asupra imaginii.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

În prezenta lucrare ne-am propus să analizăm evoluția conceptului de imagine în filosofie, examinând cele mai semnificative concepții și apoi evidențiind tendințele contemporane de analiză a imaginii, apărute în semiotică și fenomenologie. În acest sens, imaginea a fost tratată de noi prin aplicarea metodei analizei reflexive, ceea ce ne-a autorizat să precizăm esența și finalitatea în vederea căreia aceasta se autentifică.

Problema științifică importantă soluționată în domeniul filosofiei constă în elucidarea concepțiilor cu privire la natura imaginii și a metodelor adecvate pentru cercetarea acesteia, identificarea și justificarea metodei analizei reflexive în vederea obținerii unei viziuni clare și coerente asupra naturii imaginii și demonstrarea valorii ei cognitive în explorarea științifică a lumii.

Ideile expuse în disertație se regăsesc în activitatea științifică a autorului, fiind elaborate independent, și sunt expuse în 18 publicații științifice, 2 dintre care reprezintă compartimente din monografiile colective ale Sectorului Filosofie al Institutului de Istorie al AȘM.

Principalele concluzii rezultate din prezenta lucrare sunt următoarele:

1. **Cercetarea conceptului de imagine este necesară și actuală** pentru mai multe domenii și zone de cercetare, cum ar fi filosofia, istoria artei, sociologia, antropologia, marketingul și PR-ul, unele științe exacte, precum și în cotidianul socio-cultural, domenii care preiau într-o accepție specifică imaginea. Cercetarea de față contribuie la întregul efort realizat la nivelul diverselor domenii de cercetare asupra imaginii.

2. **Teoriile reprezentationaliste produc confuzii cu privire la imagine**, tratează imaginea în calitate de „clonă” ce înlătură accesul nostru direct către obiectul ce-l reprezintă. Din perspectiva acestor teorii imaginea nu constituie o valoare științifică demnă de încredere, neglijând capacitatea ei de a livra obiectul într-un mod indirect.

3. **Conceptul de imagine se clarifică cu ajutorul fenomenologiei și semioticii**, în care imaginea este „eliberată” de discursul eronat al teoriilor reprezentationaliste. Imaginea se poziționează ca o modalitate indirectă de experimentare a lumii, iar funcția acesteia ar fi deschiderea accesului indirect către obiect. Prin urmare, o imagine întotdeauna va fi *o imagine a ceva și pentru cineva*, iar ceea ce este vizat de conștiință în această experimentare este însuși obiectul.

4. **Imaginea de cele mai multe ori este redusă nejustificat doar la suportul ei, care este un lucru.** Deși imaginea apare pe un suport fizic sau pe un alt tip de suport în calitatea ei de obiect al experimentării directe, de cele mai multe ori ea deschide posibilitatea de a livra obiectul în absența lui.

5. **Din perspectiva abordării fenomenologice imaginile mintale sunt considerate problematice.** Marea majoritate a concepțiilor moderne din filosofie și psihologie cu privire la imagine se pot clasa în

conținutul teoriei asociaționiste, aceasta fiind corelată cu teoria generală a reprezentationalismului. Doctrina asociaționistă a rezistat pe filiera filosofiei și psihologiei moderne până în prezent.

6. Analiza fenomenologică a imaginii înlătură prejudecățile reprezentationaliste în legătură cu prezența unor imagini mintale – cauza acestei erori constă în incapacitatea de a delimita imaginea de percepție și amintire. Neclaritatea acestei teorii se menține în psihologia secolului XIX și începutul secolului XX, în care așa-numita imagine mintală se confundă cu amintirea sau percepția.

7. În contextul secolului XX, corpul metodologic al fenomenologiei creează posibilitatea de a formula o viziune mai clară și mai integratoare asupra conceptului de imagine. Instrumentarul fenomenologic ne permite să depistăm confuziile dintre amintirea lucrului și aspectul său preponderent vizual, dat ca amintire în cadrul concepției despre imaginea mintală. Definită ca lucru, imaginea poate fi admisă în cazul în care aceasta este localizată pe un oarecare suport fizic și nu unul psiho-fiziologic.

8. Abordarea fenomenologică a analizei reflexive evidențiază structura stratificată a imaginii care nu a fost remarcată de adepții reprezentationalismului clasic și au trecut cu vederea aspectul ei esențial. Analiza reflexivă investighează conceptul de imagine printr-o interpretare mai amplă și mai clară, ceea ce în consecință contribuie la o valorizare pozitivă a rolului său inedit în cadrul unei cercetări științifice.

9. Cercetările științelor sociale care recurg la imagine pentru a viza un obiect în lipsa lui confirmă utilitatea metodologică a imaginii. Conceptul de imagine capătă o funcție metodologică importantă în sociologie, culturologie, psihologie socială, estetică, politologie, marketologie etc., dar și în științele exacte, precum geometria, astronomia, fizica, biologia, chimia etc.

10. Statutul ontologic al imaginii este consolidat în sfera conceptului de *mimesis*, în determinarea sa mimetică, imaginea este adusă la un alt nivel de interpretare, fiind scoasă din cadrul neființei absolute și al non existenței logice și, prin urmare, fiind inclusă într-o structură flexibilă a neființei secunde din sfera posibilului.

11. Termenul *khôra* se atribuie și explică caracterul mimetic al imaginii, tradusă prin *khôra*, imaginea iese în afară principiului de non-contradicție, relevând unicul, generalul, originalul, inteligibilul în multiplicitatea și pluralitatea lumii sensibile, făcând posibilă recunoașterea prin asemănare a obiectului în imaginea lui. Termenul *khôra* se corelează cu procedura recunoașterii semnificantului și semnificatului în semiotică.

12. Configurarea unei imagini „mintale” poate fi acceptată într-un sens special – pe o filieră husserliană aceasta se profilează în conștiință în calitate de un obiect în genere, nu a unui obiect concret și individual, empiric întâlnit într-o experimentare directă a lui, ci a unui obiect remarcat în generalitatea lui eidetică, în care este condiționată recunoașterea acestuia, și nu a imaginii lui.

13. Asemănarea se realizează în baza unor componente pertinente pentru recunoașterea unui obiect. Acest model de autosemnificare denotă faptul că o imagine poate fi văzută atât ca semn, cât și ca obiect. Concepția autosemnificării poate fi extinsă și atribuită problemei identității sociale în vederea

clarificării teoretice în care un individ se poate autodetermina în sensul unui semn ce se identifică cu specificul mai multor comunități de ordin etnic, politic, economic, cultural, social, profesional și în același timp să rămână integru pentru individualitatea sa.

14. Intercalarea digitalului și analogicului determină diferite maniere de raportare la lume – diferențierea dintre imagine și text nu este categorică, deoarece analogicul nu este singura calitate atribuită semnului iconic. Pe lângă aceasta semnului iconic îi sunt caracteristice anumite elemente convenționale.

15. Actualitatea și necesitatea cercetării imaginii se desăvârșește odată cu găsirea unei metode eficiente de cercetare a ei. În vederea demonstrării utilității imaginii pentru cercetarea științifică, s-a aplicat metoda fenomenologică de analiză reflexivă, în urma căreia s-a consolidat rolul ei important în calitate de instrument al cercetării.

În ordinea celor expuse sunt formulate următoarele **recomandări**:

1. Complexitatea conceptului de imagine demonstrează necesitatea constituirii unor comunități de cercetare cu caracter interdisciplinar, care să presupună plurivalența și extinderile practice ale acestui concept.

2. Dezvoltarea aspectului interdisciplinar al imaginii poate contribui la aplicarea și distribuirea în cadrul mai multor domenii de cercetare, precum ar fi filosofia politică, politologia, filosofia socială, antropologia, sociologia și psihologia, a modelului de explicitare și stabilire a identității întreținut pe baza fluctuațiilor mimetice și stratificărilor experimentale. Estimarea interdisciplinară a convenționalului și analogicului poate contribui la clarificarea problemei identității individuale și naționale.

3. Organizarea unor cursuri specializate de fenomenologie, elaborarea și întreținerea unor seminare private sau a unor cercuri informale de lectură în vederea diseminării metodelor fenomenologice de cercetare. Introducerea unui curs de teorie a imaginii în curriculum-ul universitar ar permite consolidarea și aprofundarea rezultatelor proiectului nostru de cercetare.

4. Dat fiind faptul că în activitățile cotidiene ale societății contemporane rolul imaginii, în speța ei digitală, este unul important, considerăm oportună și favorabilă inițierea unei cercetări cu privire la obiectul realităților virtuale, în conținutul căreia se pot aplica cu succes ideile ce vizează experimentarea indirectă a lumii, echilibrarea mimetică în vederea stabilirii identității și, în același timp, a coordonării capacităților de a înțelege diferența și de a distinge între real și virtual, serios și fictiv.

5. Cercetarea de față ar putea sta la baza unor noi teze de masterat și doctorat consacrate temei imaginii și abordării fenomenologice.

BIBLIOGRAFIE

1. Aquino T. Summa theologiae. Opere I. Despre Dumnezeu. București: Editura Științifică, 1997. 471 p.
2. Aristotel. Despre cer. București: Editura Paideia, 2005. 472 p.
3. Aristotel. Despre generare și nimicire. Iași: Editura Polirom, 2010. 215 p.
4. Aristotel. Fizica. București: Editura Științifică, 1966. 270 p.
5. Aristotel. Metafizica. București: Editura Humanitas, 2007. 539 p.
6. Aubenque P. Problema ființei la Aristotel. București: Editura Teora, 1998. 599 p.
7. Baddeley A. Memoria umană. București: Editura Teora, 1999. 256 p.
8. Banks M. Visual Methods in Social Research. London. 2001. 246 p.
9. Banu I. Filosofia greacă până la Platon. Vol. 1. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1979. 215 p.
10. Banu I. Filosofia greacă până la Platon. Vol. 2. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984. 837 p.
11. Barthes R. Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie. Cluj: Ideea Design & Print, 2010. 109 p.
12. Barthes R. La chambre claire. Note sur la photographie. Paris : Gallimard, 1980. 192 p.
13. Barthes R. Mitologii. Iași: Institutul European, 1997. 296 p.
14. Baudrillard J. Sistemul obiectelor. Cluj: Editura Echinoc, 1996. 147 p.
15. Baudrillard J. Strategiile fatale. Iași: Editura Polirom, 1996. 74 p.
16. Bergson H. Evoluția creatoare. Iași: Institutul European, 1998. 333 p.
17. Bergson H. Gîndirea și mișcarea. Iași: Editura Polirom, 1995. 281 p.
18. Bergson H. Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței. Iași: Editura Institutul European, 1998. 191 p.
19. Bergson H. Materie și memorie. Iași: Editura Polirom, 1996. 223 p.
20. Besançon A. Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinsky. București: Editura Humanitas, 2010. 413 p.
21. Bobâna Gh. Filosofia antică. Curs de prelegeri. Partea a II-a. Chișinău: UnAȘM, 2013. 150 p.
22. Boboc Al. Filosofi contemporani (II). Cluj-Napoca: Editura Grinta, 2006. 246 p.
23. Boboc Al. Limbaj și ontologie. Semiotica și filosofia limbajului. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1997. 140 p.
24. Boboc Al. Semiotică și filozofie. Texte de referință. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1998. 135 p.
25. Brentano F. Despre multiplă semnificație a ființei la Aristotel. București: Editura Humanitas, 2003. 301 p.
26. Brice P. Logosul platonician. București: Univers enciclopedic, 1998. 167 p.
27. Brochard V. De l'erreur. Paris: Félix Alcan, 1897. 281 p.

28. Brough J. Something that is nothing but can be anything: the image and our consciousness of it. În: *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, Jan. 2013. 13 p.
29. *Caietele Echinox: Teoria și practica imaginii 1. Vol II.* Cluj, 2002. 212 p.
30. *Caietele Echinox: Teoria și practica imaginii 2. Vol III.* Cluj, 2002. 220 p.
31. Caillois R. *Abordări ale imaginarului.* București: Editura Nemira, 2001. 279 p.
32. Chartier E-A. *Propos sur le bonheur.* Paris: Éditions Gallimard, 1928. 218 p.
33. Chevallier J., Gheerbrant A. *Dicționar de simboluri. Volumul 1.* București: Editura Artemis, 1994. 503 p.
34. Chevallier J., Gheerbrant A. *Dicționar de simboluri. Volumul 2.* București: Editura Artemis, 1995. 423 p.
35. Chevallier J., Gheerbrant A. *Dicționar de simboluri. Volumul 3.* București: Editura Artemis, 1995. 533 p.
36. Chiciundean I. Halic. B.-A. *Imagologie. Imagologie istorică.* București: Comunicare.ro, 2003. 275 p.
37. Chretien J.-L., Henry M., Marion J.-L., Ricoeur P. *Fenomenologie și teologie,* Iași: Polirom, Editura, 1996. 187 p.
38. Cioabă C. *Jocul cu timpul. Ontologia temporală a lui Martin Heidegger.* București: Editura Humanitas, 2005. 473 p.
39. Cioabă C. *Timp și temporalitate.* București: Editura Humanitas, 2000. 80 p.
40. Ciomoș V. *Timp și eternitate.* București: Editura Paideia, 2001. 408 p.
41. Codoban A. *Imperiul comunicării. Corp, imagine și relaționare,* Cluj: Ideea Design & Print, 2011. 103 p.
42. Codoban A. *Sacru și ontofanie.* Iași: Editura Polirom, 1998. 214 p.
43. Codoban A. *Semn și interpretare. O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică.* Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001. 142 p.
44. Collingwood R. G. *O autobiografie filosofică.* București: Editura Trei, 1998. 114 p.
45. Coman M. *Mitologie populară românească. Vol. I – Viețuitoarele pământului și ale apei.* București: Editura Minerva, 1986. 234 p.
46. Copoieru I. *Aparență și sens. Repere ale fenomenologiei constitutive.* Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2000. 151p.
47. Cornea A. *Când Socrate nu are dreptate.* București: Editura Humanitas, 2004. 187 p.
48. Cornea A. *O istorie a nefinței în filozofia greacă.* București: Editura Humanitas, 2010. 386 p.
49. Cornea A. *Platon. Filozofie și cenzură.* București: Editura Humanitas, 1995. 222 p.
50. Cornford F. M. *Plato's cosmology.* Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997. 376 p.
51. Coșeriu E. *Istoria Filozofiei Limbajului.* București: Editura Humanitas, 2011. 520 p.
52. Crăciun Al. *Narcisismul și problemele reflectării.* București: Editura Paideia, 313 p.

53. Derrida J. Spectrele lui Marx. Iași: Editura Polirom, 1999. 252 p.
54. Descartes R. Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în științe. București: Editura Academiei, 1990. 200 p.
55. Descartes R. Meditații metafizice. București: : Editura Crater, 1997. 116 p.
56. Descartes R. Pasiunile sufletului. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984. 239 p.
57. Diodor Cronus. <http://plato.stanford.edu/entries/diodorus-cronus/> (vizitat 15. 09. 2015).
58. Diogeniu Laertiu Despre viețile și doctrinele filosofilor. Iași: : Editura Polirom, 1997. 624 p.
59. Dragomir A. Semințe. București: : Editura Humanitas, 2008. 265 p.
60. Duane P. Schultz, Sydney Ellen Schultz, O istorie a psihologiei moderne. București: EdituraTrei, 2012. 175 p.
61. Dufourcq A. La dimension imaginaire du reel dans la philosophie de Husserl. London: Springer, 2011. 387 p.
62. Dufourcq A. Merleau-Ponty: une ontology de l'imaginaire. London: Springer, 2012. 421 p.
63. Dufrenne M. Fenomenologia experienței estetice. Vol. 1. București: : Editura Meridiane, 1976. 436 p.
64. Dufrenne M. Fenomenologia experienței estetice. Vol. 2. București: : Editura Meridiane, 1976. 272p.
65. Durand J. Aventurile Imaginii. București: : Editura Nemira, 2000. 286 p.
66. Durand J. Structurile antropologice ale imaginarului. București: : Editura Univers enciclopedic, 2000. 598 p.
67. Ebbinghaus H. Memory. a contribution to experimental psychology. New York: Crathers College, Columbia University, 1913. 123 p.
68. Eco U. Arta și frumosul în estetica medievală. București: : Editura Meridiane, 1999, 215 p.
69. Eco U. Limitele interpretării. Constanța: : Editura Pontica, 1996. 412 p.
70. Eco U. O teoria a semioticii. București: Editura Trei, 2008. 384 p.
71. Elias N. Procesul civilizației. Vol. 2. Iași: Editura Polirom, 2002. 344 p.
72. Embree L. Analiză reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică. Cluj: Casa cărții de știință, 2007. 190 p.
73. Embree L. Animism, adumbration, willing, and wisdom: Studies in the phenomenology of Dorion Cairns. București: Zeta books, 2012. 179 p.
74. Embree L. Poți învăța oare să faci fenomenologie.
http://reflectiveanalysis.net/uploads/poti_invata_oare_sa_faci_fenomenologie_1.1.pdf (vizitat 17. 04. 2015).
75. Embree L. Environment, technology, justification. Reflective analyses. București: Zeta books, 2008. 173 p.
76. Evdochimov P. Arta icoanei. O teologie a frumuseții. București: Editura Merdiane, 1992. 295 p.
77. Filosofia americană. Vol. I. București: Editura ALL Educațional, 2000. 406 p.

78. Flonta M. Ludwig Wittgenstein în filosofia secolului XX. Iași: Editura Polirom, 2002. 256 p.
79. Flusser V. Pentru o filosofie a fotografiei. Cluj: Ideea Design & Print, 2003. 127 p.
80. Foucault M. A supraveghea și a pedepsi. București: Editura Humanitas, 1997. 248 p.
81. Foucault M. Hermeneutica subiectului. Iași: Editura Polirom, 2004. 550 p.
82. Foucault M. Trebuie să apărăm societatea. București: Editura Univers, 2000. 124 p.
83. Frenkian A. M. Scepticismul grec. București: Editura Paideia, 1997. 172 p.
84. Freud S. Opere. Vol. 1. Totem și tabu; Moise și monoteismul; Anxietate în civilizație; Viitorul unei iluzii. București: Editura Mediasat, 1993. 412 p.
85. Gilbert E. K., Kuhn H. Istoria esteticii. București: Editura Meridiane, 1972. 517 p.
86. Gombrich E. H. Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon press, 1984. 315 p.
87. Goodman N. Languages of Art. Indianapolis: Hackett Publishing Co, 1976. 277 p.
88. Graf A. Marii filosofi contemporani. Iași: Institutul European, 2011. 112 p.
89. Guthrie W. K. C. O istorie a filosofiei grecești. Vol. 1. București: Editura Teora, 1999. 424 p.
90. Guthrie W. K. C. O istorie a filosofiei grecești. Vol. 2. București: Editura Teora, 1999. 448 p.
91. Habermas J. Discursul filosofic al modernității. București: Editura ALL, 2000. 370 p.
92. Hadot P. Plotin sau simplitatea privirii. Iași: Editura Polirom, 1998. 240 p.
93. Harr M. Heidegger și esența omului. București: Editura Humanitas, 2003. 296 p.
94. Heidegger M. Conceptul de timp. Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924. București: Editura Humanitas, 2000. 79 p.
95. Heidegger M. Ființă și timp. București: Editura Humanitas, 2003. 678 p.
96. Heidegger M. Interpretări fenomenologice la Aristotel. București: Editura Humanitas, 2013. 195 p.
97. Heidegger M. Introducere în metafizică. București: Editura Humanitas, 1999. 280 p.
98. Heidegger M. Ontologie. Hermeneutica facticității. București: Editura Humanitas, 2008. 200 p.
99. Henry M. Întrupare. O filosofie a trupului. Sibiu: Editura Deisis, 2003. 373 p.
100. Hugli A. Lubcke, P. Filosofia în secolul XX. Vol. 1. București: Editura ALL, 2003. 532 p.
101. Hugli A. Lubcke, P. Filosofia în secolul XX. Vol. 2. București: Editura ALL, 2003. 508 p.
102. Hume D. Cercetare asupra intelectului omenesc. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1987. 236 p.
103. Husserl E. Cercetări logice. Vol. II. Partea întâi. Cercetările 1 și 2. București: Editura Humanitas. 2009..340 p.
104. Husserl E. Criza umanității europene și filosofia (și alte scrieri). Cluj: Editura Grinta, 2009. 208 p.
105. Husserl E. Meditații carteziene. București: Editura Humanitas, 1994. 248 p.
106. Husserl E. Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filosofie fenomenologică. Cartea întâi: introducerea generală în fenomenologia pură. București, 2011. 581 p.

107. James W. Essays in radical empiricism. <http://manybooks.net/titles/jameswil3254732547-8.html>. 1912. 85 p.(vizitat 23. 04. 2015).
108. James W. Introducere în filosofie. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001. 142 p.
109. James W. Voința de a crede și alte eseuri filosofice. București: Editura Herald, 2011. 236 p.
110. Kant I. Critica rațiunii pure București: Editura IRI, 1998, 2009. 607 p.
111. Kuhn T. Structura revoluțiilor științifice. București: Editura Humanitas, 2008. 279 p.
112. Lachelier J. Du de l'induction, Psychologie et métaphysique. Paris: Félix Alcan, 1896. 173 p.
113. Lacoste J-Y. Timpul o fenomenologie teologică. Sibiu: Editura Deisis, 2005. 260 p.
114. Lazurca M. Zeul absent. Literatură și inițiere la Mircea Eliade. Eseu. Chișinău: Editura Cartier, 2015. 180 p.
115. Leibniz G. W. Scrieri filosofice. Editura: Editura BIC ALL, 2001. 247 p.
116. Levinas E. Totalitate și infinit. Iași: Editura Polirom, 1999. 292 p.
117. Lyotard J-F. Condiția postmodernă. Cluj: Editura Ideea, 2003. 161 p.
118. Marion J-L. Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană – o privire fenomenologică. Sibiu: Editura Deisis, 2000. 175 p.
119. Marion J-L. Idolul și distanța. București: Editura Humanitas, 2007. 352 p.
120. Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. London and New York: Routledge, 2005. 544 p.
121. Mihali C. Uzuri ale filosofiei. Cluj: Ideea Design & Print, 2006. 238 p.
122. Muscă V. Introducere în filosofia lui Platon. Iași: Editura Polirom, 2002. 216 p.
123. Nietzsche F. Dincolo de bine și de rău. București: Editura Teora, 1998. 234 p.
124. O'Brien D. Democritus weight and size an exercise in the reconstruction of early greek philosophy. Paris: Les belles lettres Leiden – E. J. Brill, 1981. 421 p.
125. Pastoreau M. Albastru. Istoria unei culori. Chișinău: Editura Cartier, 2006. 225 p.
126. Pastoreau M. Negru. Istoria unei culori. Chișinău: Editura Cartier, 2012. 251 p.
127. Pastoreau M. O istorie simbolică a Evului Mediu. Chișinău: Editura Cartier, 2004. 504 p.
128. Peillaube E. Les images. Essai sur la mémoire et l'imagination. Paris: Marcel Rivière&Co, 1910. 513 p.
129. Peirce C. S. Semnificație și acțiune. București: Editura Humanitas, 1990. 346 p.
130. Perciun A. Analiza imaginilor în științele sociale. În: Materialele conferinței Zilei Mondiale a Filosofiei „Filosofia și perspectiva umană”- Societatea bazată pe cunoaștere: realități și perspective, Chișinău, 2014. pp.76-80. 0,5 c.a. ISBN 978-9975-4257-6-6.
131. Perciun A. Analiza reflexivă a obiectelor întâlnite indirect, În: materialele conferinței Zilei Mondiale a Filosofiei – Filosofia și perspectiva umană. Chișinău: UnAȘM, 2015. pp. 88-96. 0.6 c.a. ISBN 978-9975-3036-7-5.

132. Perciun A. Aspecte tranzacționale ale raportului imagine-text. În: *Filosofia și Perspectiva Umană*. Chișinău: Pontos, 2007, pp. 79-82. 0,4 c.a.
133. Perciun A. Concepții fenomenologice în analiza imaginii. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*. 2015, nr. 2, pp. 145-159, 1 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
134. Perciun A. Considerații filosofice pentru o noema a imaginii fotografice. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*. 2007, nr. 3, pp. 104-110. 0,5 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
135. Perciun A. 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, pp. 19-28. 0,7 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
136. Perciun A. Construcția demersului axiologic din perspectiva autosemncificării. În materialele conferinței Zilei Mondiale a Filosofiei „Filosofia și perspectiva umană” - Societatea bazată pe cunoaștere realități și perspective, Chișinău: Biotehdesign, 2013. 0,5 c.a. pp. 85-90. ISBN 978-9975-4122-5-4.
137. Perciun A. Convenționalitatea semnului iconic în concepția lui Umberto Eco. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*. 2012, nr. 2, pp. 19-29. 0,6 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
138. Perciun A. Demersul aristotelic asupra posibilului: contribuții pentru o întemeiere ontologică a imaginii. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*. 2011, nr. 3, pp. 19-31. 0,7 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
139. Perciun A. Demersul mediatic al imaginii și cuvântului în concepția lui Vilém Flusser. În: *Perspective de modernizare a societății moldovenești: aspecte teoretico-practice*. 2010, pp. 123-132. 0,5 c.a. Chișinău: ISBN 978-9975-4159-9-6.
140. Perciun A. Excursul conceptului de „putere” asupra condiției umane. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*. 2009, nr. 2, pp. 188-193. 0,5 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
141. Perciun A. Fundamentarea teoretică a identității naționale. 1 c.a. pp. 117-141. În: *Redimensionarea valorilor în contextul noii vecinătăți cu Uniunea Europeană*. Chișinău: „Tipogr-Sirius”, 2011. 142 p.
142. Perciun A. Modele structurale de autosemnificare axiologică. 2 c.a. pp. 164-193. În: *Descentralizarea axiologică în societatea bazată pe cunoaștere (aspecte filosofice)*. Chișinău, 2015. 216 p.
143. Perciun A. Recursul asemănării asupra conceptului de identitate (khôra și fundamentarea identității). În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*. 2010, nr. 2, pp. 31-39. 0,6 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
144. Perciun A. Relațiile de analogie și recunoașterea semnului iconic. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*. 2012, nr. 3, pp. 18-30, 0,8 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
145. Perciun A. Specificul convențional al semnului iconic. În: *Idei și valori perene în științele socio-umane. Studii și cercetări. Tomul XVII*. Cluj-Napoca: Argonaut, 2012. p. 459-574. 1,75 c.a. ISBN 978-973-109-393-2.

146. Perciun A. Statutul ontologic al imaginii în sistemul filosofic a lui Platon. În *Filozofia antică și importanța acesteia în lumea contemporană*. Chișinău: Paragon, 2008, pp. 82-90. 0.4. c.a.
147. Perciun A. Теоретические основы идентичности между сходством и отличием. În: *Цивилизационная идентичность в эпоху глобализации: международная молодежная научная конференция*. 2011, p. 303- 304. 0,2 c.a. Minsk: ISBN 978-985-6879-55-8.
148. Petraș-Voicu I. Introducere în antropologia lui Claude Levi-Straus. Cluj: Editura Dacia, 1992. 236p.
149. Petre A. *Filosofia valorilor*. Iași: Editura Polirom, 1998. 238 p.
150. Platon. Gorgias. Protagoras. Opere. Vol. I. București: Editura Științifică, 1974. 486 p.
151. Platon. Hippias Maior. Opere. Vol. II. București: Editura Științifică, 1976. 434 p.
152. Platon. Cratylus. Opere. Vol. III. București: Editura Științifică, 1978. 418 p.
153. Platon. Opere. Vol. IV. București: Editura Științifică, 1983. 410 p.
154. Platon. Republica. Opere. Vol. V. București: Editura Științifică, 1986. 502 p.
155. Platon. Opere. Vol. VI, București: Editura Științifică, 1989. 486 p.
156. Platon. Timaios. Opere. Vol. VII, București: Ed. Științifică, 1993. 313 p.
157. Pop D. Ochiul și corpul. Modern și postmodern în filosofia culturii vizuale. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2005, 272 p.
158. Popescu-Neveanu P. *Dicționar de psihologie*, București: Editura Albatros, 1978. 784 p.
159. Quignard P. *Sexul și spaima*. București: Humanitas, 2000. 240 p.
160. Ribot Th. *Voința și patologia ei*. București: Editura IRI, 1997, 154 p.
161. Ribot Th. *Essay on the Creative Imagination*.
http://s3.amazonaws.com/manybooks_pdf/rg_new/ribott2643026430-8pdfLRG.pdf. (vizitat 02. 10. 2015).
162. Ricoeur P. *La școala fenomenologiei*. București: Editura Humanitas, 2007. 386 p.
163. Rosen S. *Plato's Republic. A study*. London: Yale University Press New Haven, 2005. 423 p.
164. Saharneau E. *Orientări antropologice în filosofia sec. XIX-XX*. Chișinău: USM, 2001. 234 p.
165. Sartre J-P. *Ființa și neantul*. București: Editura Paralela 45, 2001. 846 p.
166. Sartre J-P. *Imaginația*. Oradea: Editura Aion, 1997. 158 p.
167. Scheau I. *Limba și analiză*. Alba-Iulia: Editura Continental, 1999. 107 p.
168. Schusterman R. M. *Estetică pragmatistă. Arta în stare vie*. Iași: Institutul European, 2004. 301 p.
169. Searle J. R. *Realitatea ca proiect social*. Iași: Editura Polirom, 2000. 192 p.
170. Sebeok T. A. *Semnele: o introducere în semiotică*. București: Editura Humanitas, 2002. 278 p.
171. Sfez L. *La décision*. Paris: PUF, 2004. 129 p.
172. Sokolowski R. *Acțiunea morală*. București: Editura Galaxia Guttenberg, 2008. 220 p.
173. Spaiier A. *La pensée concrete, Essai sur la symbolisme intellectuel*, Félix Alcan, Paris, 1927. 447 p.
174. Spinoza B. *Etica*. București: Editura Științifică, 1957. 354 p.

175. Tismăneanu V. Fantasmele salvării. Iași: Editura Polirom, 1999. 272 p.
176. Titchener E. B. A text-book of psychology. New York: The macmillan company, 1928. 565 p.
177. Vattimo G. Aventurile Diferenței. Constanța: Editura Pontica, 1996. 224 p.
178. Vladuțescu Gh. Ontologie și metafizică la greci. Platon. București: Editura Academiei Române. 2005. 421 p.
179. Webber J. Reading Sartre. On phenomenology and existentialism. London and New York: Routledge, 2011. 246 p.
180. Weischedel W. Pe scara din dos a filozofiei. București: Editura Humanitas, 2012. 271 p.
181. Windelband W. Filosofia elenistă și romană. Iași: Moldova, 1996. 158 p.
182. Wittgenstein L. Caietul albastru. București: Editura Humanitas, 1993. 170 p.
183. Wittgenstein L. Cercetări filosofice. București: Editura Humanitas, 2004. 410 p.
184. Wittgenstein L. Însemnări postume 1914-1951. București: Humanitas, 1995. 178 p.
185. Wittgenstein L. Jurnale 1914-1916. București: Editura Humanitas, 2010. 216 p.
186. Wittgenstein L. Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă. București: Editura Humanitas, 1993. 157 p.
187. Wittgenstein L. Tractatus Logico-Philosophicus. București: Editura Humanitas, 2001. 185 p.
188. Wright T. Systems of representation: Towards the integration of digital photography into the practice of creating visual images. In: Visual anthropology. Vol. 11: 3, Routledge, 2011, pp. 207-220/ http://uir.ulster.ac.uk/16986/1/Wright_systems_rep.pdf. (vizitat 10. 10. 2015).
189. Wunenburger J-J. Utopia sau criza imaginarului. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001, 303 p.
190. Wunenburger J-J. Filozofia imaginilor. Iași: Polirom, 2004. 416 p.
191. Wunenburger J.-J. În: Le cinéma face aux nouveaux medias. Cinéma et audiovisuel, nouvelles images, approches nouvelles, sous la dir. de Cluny: L'Harmattan, 2000. 29-34 p.
192. Zlate M. Psihologia mecanismelor cognitive. Iași: Editura Polirom, 2006. 521 p.
193. Анри М. Феноменология жизни. Философско- литературный журнал. Moscova: Логос, 2011. № 3 (82). 172-185 p.
194. Вдовина И. С. Феноменология во Франции. Moscova: КАНОН+, 2009. 399 p.
195. Данилов А. Феноменология религиозного символа. Минск: Зорны Верасок, 2010. 463 p.
196. Деррида Ж. Эссе об имени. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998, 190 p.
197. Долгов К. М. Феноменология искусства. Moscova: ИФРАН, 1996. 263 p.
198. Дробышев В. Н. Феноменология апофазиса. Санкт-Петербург: РХГА, 2014. 241 p.
199. Дюбуа Ж. Эделин, Ф. Клиненберг, Ж.-М. и др. Общая риторика. Москва: Прогресс, 1986. 392 p.

200. Кротов А. Философия Мен де Бирана, Moscova: Издательство Московского университета, 2000. 104 p.
201. Любутин К. Н., Кондрашов, П. Н. Историческая феноменология бесчеловечности. Екатеринбург: УрО РАН, 2010. 245 p.
202. Молчанов В. И. Исследования по феноменологии сознания. Moscova: Территория будущего, 2007. 456 p.
203. Молчанов В. И. Различение и опыт. Москва: Три квадрата, 2004. 326 p.
204. Мотрошилова Н. В. Идеи Г. Э. Гуссерля как введение в феноменологию. Москва: РН, 2003. 716 p.
205. Наторп П. Избранные работы. Москва: Издательский Дом „Территория Будущего”, 2006. 383 p.
206. Персональность. Язык. философии. [Научный сборник] /Под редакцией Н. С. Плотникова, А. Хаардта при участии В. И. Молчанова. Moscova: Модест Колеров, 2007. 480 p.
207. Пирс Ч. С. Принципы философии. Том I (Горизонты феноменологии). Санкт-Петербург, 2001. 224 p.
208. Пирс Ч. С. Принципы философии. Том II (Горизонты феноменологии). Санкт-Петербург, 2001. 320 p.
209. Селиванов Ю. Р. Сознание масс-медиа. Прологомены к феноменологии коммуникации. Moscova: Экон-Информ, 2002. 134 p.
210. Селиванов Ю. Р. Феноменология отчужденного духа. Moscova: ЭКОН, 1999. 284p.
211. Слинин Я. А. Феноменология intersубъективности. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 354 p.
212. Тэн И. Философия искусства. Москва: Ed. Республика, 1996. 350 p.
213. Филиппов Л.И. Философская антропология Жан-Поля Сартра. Moscova: НАУКА, 1977. 286 p.
214. Философско-культурологический журнал Топос. № 2. Minsk. 2013. 171 p.
215. Херрманн Ф. -В. фон. Понятие феноменологии у Хайдеггера и Гуссерля. Minsk: Пропилеи, 2000. 192 p.
216. Шелер М. Избранные произведения. Moscova: Гнозис, 1994. 413 p.
217. Эмбри Л. Рефлексивный анализ. Первоначальное введение в феноменологию. Москва: Три квадрата, 2005. 223 p.
218. Ямпольский М. Платон: мимесис и хора, Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2007, p. p. 39-44, 170-172. <http://ec-dejavu.ru/h/Hora-2.html> (vizitat 17. 04. 2015).

Anexa 1: Albrecht Dürer *Cavalerul, moartea și diavolul*



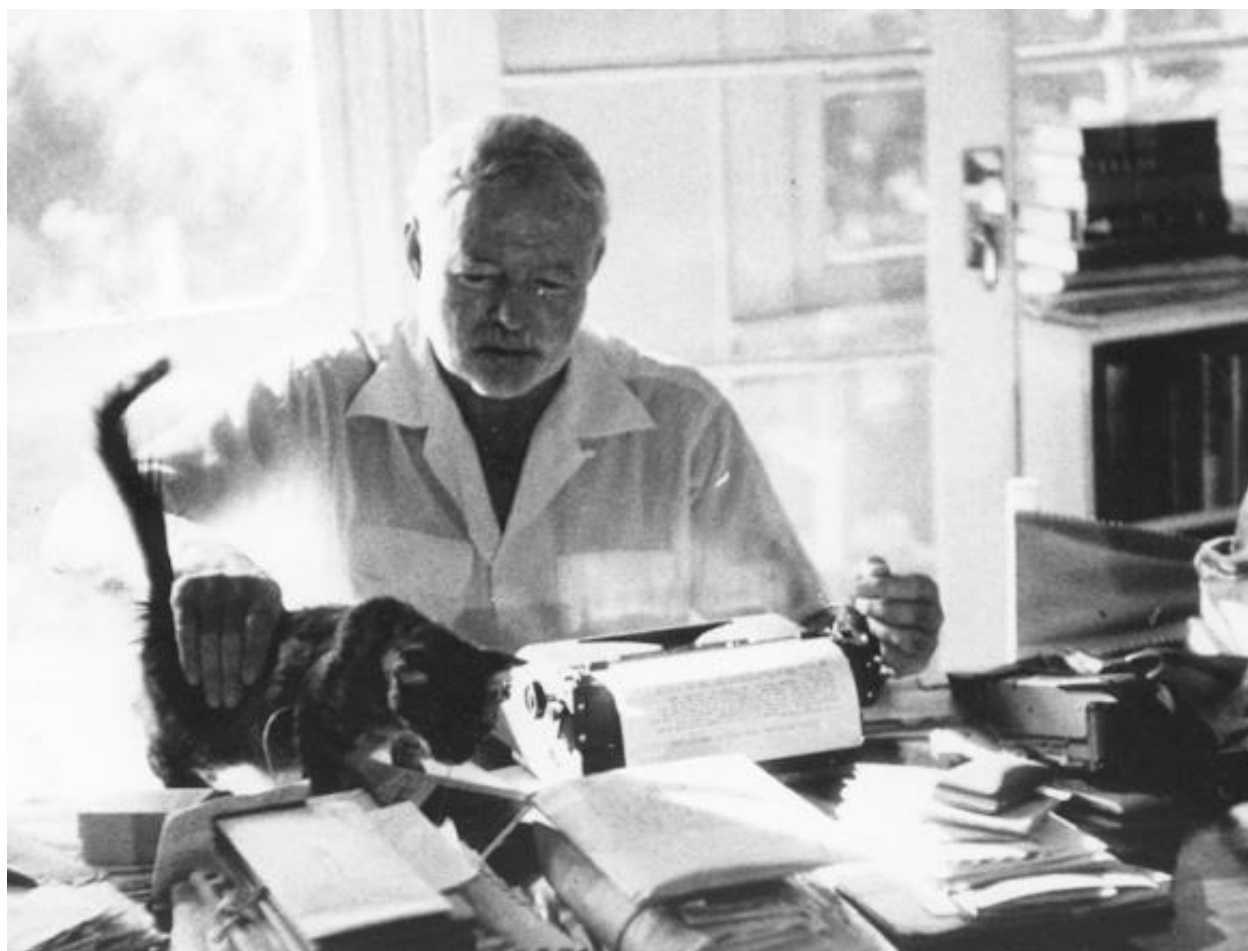
Anexa 2: Imaginea lui Santa Claus



Anexa 3: Imaginea Broadway-ului



Anexa 4: Imaginea lui Ernest Hemingway și a lui Snowball



Anexa 5: René Magritte *Trădarea imaginii* (1928-29)



Anexa 6: Imaginea unei femei pe malul mării



DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe proprie răspundere că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport rigorile legii în conformitate cu legislația în vigoare.

Perciun Andrei



21. 01. 2016

CURRICULUM VITAE

Nume, prenume: PERCIUN ANDREI

Data nașterii: 26 aprilie 1982

Studii:

2008: absolvent al studiilor de doctorat în filosofie, AȘM;

2005: magistru în filosofie, USM;

2005: licențiat în filosofie, USM;

2002-2004: Laboratorul de Filosofie, Antropologie și Culturologie, Colegiului Invizibil din Moldova.

Domenii de interes științific:

Istoria filosofie, fenomenologie, semiotica, filosofie politică, filosofia experienței cotidiene, filosofia religiei.

Experiență de muncă:

2013-prezent: cercetător științific la Sectorul Filosofie al Institutului de Istorie al AȘM;

2012-2013: cercetător științific la Sectorul Filosofie al Institutului Integrare Europeană și Științe Politice al AȘM;

2010-prezent: Lector universitar, Universitatea Academiei de Științe a Moldovei;

2010-2011: cercetător științific la Sectorul Filosofie al Institutului de Istorie Stat și Drept al AȘM;

2007-2010: cercetător științific la Sectorul Filosofie al Institutul de Filozofie, Sociologie și Științe Politice al AȘM;

2006-prezent: lector universitar, Universitatea Liberă Internațională din Moldova;

2004-2006: Laborant, Institutul de Filosofie, Sociologie și Drept al AȘM.

Abilități:

Limbi cunoscute: româna (nativ), engleza (satisfăcător), franceza (satisfăcător), rusa (fluent).

Publicații reprezentative:

1. Perciun. A. Modele structurale de autosemnificare axiologică. 2 c.a. pp. 164-193. În: Descentralizarea axiologică în societatea bazată pe cunoaștere (aspecte filosofice). Chișinău, 2015. 216 p.
2. Perciun. A. Specificul convențional al semnului iconic. În: Idei și valori perene în științele socio-umane. Studii și cercetări. Tomul XVII. Cluj-Napoca: Argonaut, 2012. p. 459-574. 1,75 c.a. ISBN 978-973-109-393-2.
3. Perciun. A. Concepții fenomenologice în analiza imaginii. În: Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice. 2015, nr. 2, pp. 145-159, 1 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294;
4. Perciun. A. Analiza reflexivă a obiectelor întâlnite indirect, În: materialele conferinței Zilei Mondiale a Filosofiei – Filosofia și perspectiva umană. Chișinău: UnAȘM, 2015. pp. 88-96. 0.6 c.a. ISBN 978-9975-3036-7-5;



5. Perciun. A. Relațiile de analogie și recunoașterea semnului iconic. În: Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice. 2012, nr. 3, pp. 18-30, 0,8 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294;
6. Perciun. A. Convenționalitatea semnului iconic în concepția lui Umberto Eco. În: Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice. 2012, nr. 2, pp. 19-29. 0,6 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
7. Perciun. A. Demersul aristotelic asupra posibilului: contribuții pentru o întemeiere ontologică a imaginii. În: Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice. 2011, nr. 3, pp. 19-31. 0,7 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
8. Perciun. A. 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, pp. 19-28. 0,7 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.
9. Perciun. A. Recursul asemănării asupra conceptului de identitate (khôra și fundamentarea identității). În: Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice. 2010, nr. 2, pp. 31-39. 0,6 c.a. Chișinău: ISSN 1857-2294.

Date de contact:

adresa: str. Onisifor Ghibu, nr. 9, ap. 16, Chișinău 2012, R. Moldova

tel. : +373 79076864;

email: undreaperciun@gmail.com