THE MESSAGE IS THE MEDIUM

Cristian Iftode
Bogdan Ghiu
Christian Ferencz-Flatz
Constantin Vică
Adrian Bojenoiu

editor
Emilian Mărgărit

The Message is the Medium

PROIECT

Realizat de:
Image and Sound

Coordonator proiect & curator ateliere:
Emilian Mărgărit

Asistent proiect:
Ionuț Tudor

Identitate vizuală & comunicare:
Elena Dobîndă

Foto & video & audio:
Andrei Dudea

Suport tehnic:
Sorin Grigoreanu

Cu sprijinul:
Patrupetrei

Parteneri:
Rezidența BRD Scena9
CCIIF - Centrul de Cercetare a Istoriei Ideilor Filosofice – Facultatea de Filosofie a Universității din București

PUBLICAȚIE

Editor:
Emilian Mărgărit

Texte:
Cristian Iftode, Bogdan Ghiu, Christian Ferencz-Flatz, Constantin Vică, Adrian Bojenoiu

Corectură:
Ionuț Tudor, Elena Dobîndă

Design graphic:
Bogdan Ceaușescu

imageandsound.ro
2020

Atelier 1

Atelier 2

Atelier 3

Atelier 4

Atelier 5

Cuprins

Introducere 02

Estetică și modernitate 04
Cristian Iftode

În traducere: postmodernitate și deconstrucții 16
Bogdan Ghiu

Pop-Art și reducția fenomenologică 38
Christian Ferencz-Flatz

Probleme de mediu: o privire difuză asupra tehnologiilor mediatoare 56
Constantin Vică

Țesătura imaginii și cultul vizualului 76
Adrian Bojenoiu

Biografii 96

Introducere

Proiectul „The Message is the Medium” și publicația omonimă sunt un recul al curiozității cu care am explorat critica de artă contemporană. Plecând de la o serie de autori, ce nu pot fi ignorați, precum Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Boris Groys, Thierry de Duve, Nicolas Bourriaud, am înțeles și importanța pe care filosofia contemporană o deține în spațiul de joc al interpretărilor aduse practicilor artistice. Nu fac o pledoarie pentru susținerea unui curriculum filosofic riguros, iar miza înțelegerii nu este legată de numărul de citate sau trimiteri în apărarea unei teze subiective despre un artist sau un curent artistic, ci mai curând țin să semnalez un context cultural în care anumite „teorii” filosofice sunt deja integrate.

Titlul, evident, o inversare a celebrei teze a lui McLuhan, este un indiciu de sens și mai puțin o trimitere la logica mediilor comunicaționale. Urmărind hașurarea unor contexte teoretice și practice ale artei contemporane, am selectat cinci teme de reflecție ce au fost declinate în funcție de profilul și interesele invitaților: Cristian Iftode, Bogdan Ghiu, Christian Ferencz-Flatz, Constantin Vică și Adrian Bojenoiu. Prima temă detaliază orizontul modern de apariție a esteticii ca disciplină filosofică autonomă, Cristian Iftode tematizând statutul esteticii în raport cu ceea ce Foucault a denumit „atitudinea de modernitate”, prin delimitarea celor trei momente teoretice definitorii: Kant, Hegel și Nietzsche. A doua temă urmărește marjele de traducere ale autorilor ce constituie prin French Theory canonul postmodernității, Bogdan Ghiu iluminând transversal zonele de interferență ale conceptelor dezvoltate de G. Deleuze, M. Foucault și J. Derrida. Christian Ferencz-Flatz clarifică instrumentarul metodologic al fenomenologiei și propune o serie de reflecții despre utilitatea acestui demers pentru înțelegerea artei contemporane, urmărind implicațiile „reducției” și legăturile de afinitate, prin practica citării, cu Pop-Art. Traversând istoria culturală a mediilor, de la momentul apariției scrierii până la cultura algoritmică a zilelor noastre, Constantin Vică punctează mizele disputelor filosofice dedicate mediilor tehnologice și pune în discuție impactul transformărilor tehnologice ale societății în interiorul câmpului artistic (expoziția „Les Immatériaux”, 1985, Centrul Pompidou). Ultima temă analizează situația concretă a instituțiilor independente asociate artelor vizuale contemporane, Adrian Bojenoiu prezentând cei zece ani de activitate ai Clubului ElectroPutere ca studiu de caz emblematic în raport cu problemele și oportunitățile spațiului de artă românesc, în contextul general impus de cultura digitală.

Inițial, proiectul viza organizarea a câte două ateliere dedicate fiecărui subiect și urma să fie lansat în luna aprilie. Ca urmare a pandemiei COVID19, evenimentele au fost suspendate până în septembrie când, cu ajutorul Rezidenței BRD Scena9 (Fundația9), au fost desfășurate în aer liber. Am profitat de această lungă perioadă pentru realizarea „suportului ideatic” al atelierelor, o schemă orientativă a prezentărilor și discuțiilor din cadrul întâlnirilor și, în același timp, structură de fond a textelor reunite în această publicație. Înregistrările (https://imageandsound.ro/vizual/) și publicația nu au un conținut identic, fiind mai curând complementare și pe măsura intenției acestui proiect: de a genera discuții non-dogmatice despre tipurile de cunoaștere care sunt puse în joc atunci când avem în vedere fenomenul artistic contemporan. Primele patru texte deschid o serie de pasaje filosofice semnificative pentru înțelegerea discursului artistic, fără a stabili un raport cauzal direct, unu la unu, între o idee filosofică și o practică artistică sau un artist. Ultimul text este dedicat instituțiilor de artă independente din România, urmărind un caz particular și exemplar de adaptare la mediul socio-economic și artistic.

Menționez că această publicație este mai mult un *toolbox* teoretic, cu o structură rizomatică și o utilizare labirintică, și mai puțin o carte, neavând o coerență sistematică și o structură arborescentă. Textele păstrează indicativul de „atelier” pentru a menține în *virtualitate* sensul dialogic, totuși, *actualizarea* lor ține de bagajul, interesul, curiozitatea și răbdarea fiecărui cititor.

Emilian Mărgărit

Atelier
①

Cristian
Iftode

Cristian
Iftode

Estetică și modernitate

Mai mult decât oricare altă disciplină filosofică, estetica reprezintă o marcă definitorie a modernității sau, mai exact, a ceea ce Foucault (2004) a denumit, pe urmele lui Baudelaire, „atitudinea de modernitate”, o însumare de contradicții pe care nu le împacă vreo dialectică. Există mai multe motive prin care se poate lămuri noutatea esteticii ca disciplină de sine stătătoare (nu se configurează sistematic mai devreme de secolul al XVIII-lea). „Estetica este o invenție foarte târzie și coincide – în mod destul de semnificativ – cu desprinderea sensului eminent de artă din legătura sa cu dexterițăile și cu dobândirea funcției aproape religioase pe care o au pentru noi conceptul și obiectul artei” (Gadamer 2000, 79). Pe lângă faptul că a fost nevoie ca această ramură de investigație filosofică să-și „aștepte” obiectul – un concept unitar şi (relativ) autonom de arte *frumoase* necoagulându-se decât abia spre finalul Renașterii – se invocă, drept consecință a secularizării, și o mutație a „aurei”, din sfera propriu-zis religioasă, către aceea a vieții și creației artistice. Atare proces culminează, în secolul al XIX-lea, secolul Romantismului, cu raportarea publică la artist ca la un „ideal de autenticitate” *par excellence* (Taylor 1989).

Secolul al XVIII-lea este secolul Luminilor, iar raportat la proiectul iluminist, demersul reflexiv-teoretic şi sistematic despre artă şi frumos devine sinonim cu un gest simultan iluminist și contra-iluminist. Pe de-o parte, vorbim despre un protest sau despre o amendare a raționalismului rigid, care trecea cu vederea un întreg registru definitoriu pentru ființa umană: începutul secolului atestă exact acest tip de abordare în empirismul britanic, după care asistăm la corecții și amendamente articulate chiar în interiorul raționalismului german. Așa cum puncta și Hamashita (2007, 25-26): „Din punct de vedere istoric, estetica a dezbătut problema sensibilității care e prin excelență umană şi a

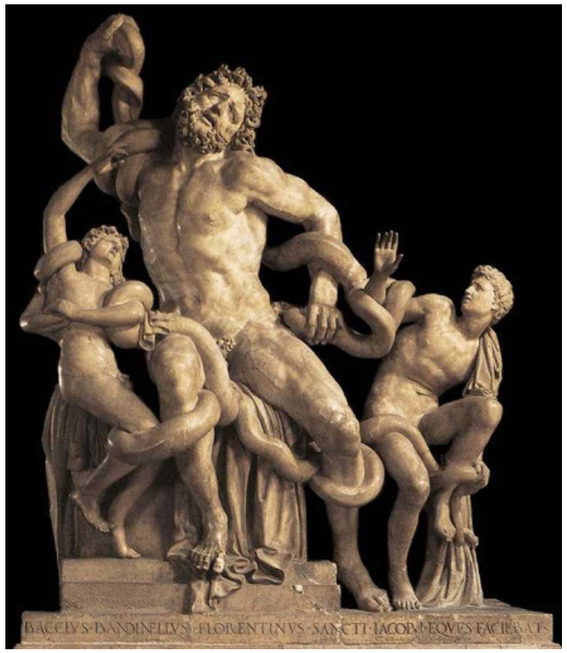
făcut-o împotriva unui sistem al tehnologiei mecanicist și raționalist"; „Estetica modernă sugerează o revoltă împotriva rațiunii care fusese asociată cu regimul catolic în religie, cu monarhia despotică în politică şi cu clasicismul în felurile de artă". Dar, pe de altă parte, estetica poate fi văzută tocmai ca o continuare şi intensificare a obsesiei moderne pentru Sistem, ca încă un avatar al „demonului" teoriei, încercând să se înstăpânească şi asupra domeniilor pe care raţiunea, anterior, abia le aborda, sau doar le indica, mai degrabă decât să încerce să le fixeze în concepte determinate.

Regăsim, astfel, două tipuri de antinomii constitutive pentru domeniul esteticii: raţionalism vs. antiraţionalism; „aura" artei şi a artistului genial vs. gustul „democratic". În privinţa celei de-a doua, se poate afirma că „figura lui *homo aestheticus* e suportul efectiv al modernităţii noastre: judecarea frumosului relevă o comunitate şi o egalitate a subiecţilor care sunt presupuse, ambele, de principiu" (Jullien 2010, 160-161).

Mai mult sau mai puţin convenţional, actul oficial de naştere a esteticii ca disciplină autonomă e fixat prin apariţia, în 1750, a lucrării lui Alexander Baumgarten intitulată chiar *Aesthetica* (de fapt, filosoful deja folosise cu acest sens specializat termenul în cauză în disertaţia redactată în 1735, la doar 21 de ani). Descinzând din albia raţionalismului leibnizian şi wolffian, Baumgarten (re)definea conceptul de *estetică* („teoria artelor liberale, gnoseologie inferioară, arta de a gândi frumos, arta analogului raţiunii") drept „ştiinţa cogniţiei sensibile". Comentatorii au remarcat, astfel, „echivocul" esteticii lui Baumgarten (Ferry 1991). Dacă luăm în considerare numai partea finală a definiţiei, putem spune că Baumgarten foloseşte, în fond, termenul în maniera deja impusă de raţionalismul german, adică într-un sens apropiat de cel cu care va opera Kant, în a sa *Estetică transcendentală*: teorie a percepţiei (din grecescul *aisthêsis*), ramură a gnoseologiei, iar, în cazul proiectului transcendental kantian, teorie a formelor *a priori* ale sensibilităţii pure (spaţiul şi timpul). Însă decisiv e faptul că Baumgarten conferă în mod explicit domeniului esteticii, al „cunoaşterii senzoriale", al plăsmuirilor imaginaţiei şi operelor frumoase, o (anumită) *autonomie*. „Ştiinţei noastre [estetica] i se poate obiecta că e sub demnitatea filosofilor şi că produsele simţurilor, fanteziile, fabulele şi agitaţiile pasiunilor sunt sub orizontul filosofic. Răspund: filosoful e un om printre oameni. Într-adevăr, el nu consideră a-i fi străină o parte atât de întinsă a cunoaşterii omeneşti" (Baumgarten, *Aesthetica*, vol. I, § 6; citat în Gilbert şi Kuhn 1972, 262).

În contextul unei asemenea declarații umaniste, Baumgarten definește frumosul ca fiind *perfecţiunea fenomenală.* Rezultă că nu mai e vorba, ca în arta clasică şi în raţionalismul leibnizian, de simpla „prezentare sensibilă a unei perfecţiuni logice", ci de o perfecţiune *ireductibilă* la perfecţiunea raţională, deşi „inferioară" acesteia (iată paradoxul). Pentru estetică, miza rămâne tot adevărul, însă adevărul „în măsura în care poate fi cunoscut în chip sensibil". Ceea ce înseamnă că există „o legitate proprie sensibilului sau o obiectivitate «esteticologică»" (Ferry 1991, 103). Baumgarten anunţă, pe această cale, sinteza pe care o va opera *Critica facultăţii de judecare* a lui Kant, „între clasicism şi estetica sentimentului: frumosul se situează la jumătatea drumului între raţional şi sensibilul obişnuit" (Ferry 1991, 104). Marele Kant va duce mai departe această direcţie (chiar dacă refuză înţelesul specific pe care Baumgarten îl dăduse termenului de estetică), insistând pe faptul că experienţa estetică poate fi comunicată doar pentru că obiectul frumos posedă o legitate proprie „prin care încetează să fie strict subiectiv" (Ferry 1991, 109).

Una dintre cele mai importante contribuţii ale lui Kant la înţelegerea modernităţii rezidă în tematizarea noţiunii de *gust* estetic, contrabalansând inerenta „subiectivizare" a experienţei estetice prin ideea posibilităţii de comunicare universală a unei experienţe individuale. De aici decurge noţiunea de gust „ca un fel de *sensus communis*", oferind modelul pentru stabilirea valorilor şi a normelor şi pentru constituirea comunităţilor fără a face apel la un set de principii sau valori transcendente, ci prin mediere dialogică şi acord intersubiectiv oricând revizuibil. „Prin expresia *sensus communis*, trebuie să înţelegem ideea unui simţ comun tuturor (*die Idee eines* gemeinschaftlichen *Sinnes*), adică a unei facultăţi de judecare ce, în reflexia ei, ţine seama gândind de modul de reprezentare al tuturor celorlalţi oameni, pentru a-i include, aşa-zicând, judecata în raţiunea umană întreagă şi a scăpa, făcând aceasta, de iluzia ce rezultă din condiţii subiective şi particulare" (Kant 1995, 131-132; trad. modificată în acord cu Kant 2004, 225). De unde şi maxima fundamentală a facultăţii de judecare reflexive, maxima gândirii *lărgite*: „Gândeşte punându-te în locul tuturor celorlalţi".



Laocoon și fii săi, sec I î.e.n, Muzeul Pio Clementin, Roma

În aceste condiţii, Kant avansa celebra sa soluţie a antinomiei gustului (§ 56-57): gusturile nu se discută (*nicht disputieren*) – întrucât aprecierea frumosului nu se bazează pe concepte determinate, aşa cum asuma raţionalismul clasic –, dar se confruntă (*sich streiten*) şi e rezonabil să se întâmple aşa – deoarece frumosul e întotdeauna un mod de prezentare simbolică sau concretizare a unei Idei a raţiunii care este, ca atare, comună tuturor fiinţelor raţionale, întregii umanităţi. De aici ar decurge universalitatea subiectivă a judecăţii de gust, cu alte cuvinte, posibilitatea efectivă de „lărgire a sferei subiectivităţii pure pentru a avea în vedere o împărtăşire nondogmatică a experienţei estetice cu celălalt, în calitatea sa de alt om" (Ferry 1991, 127).

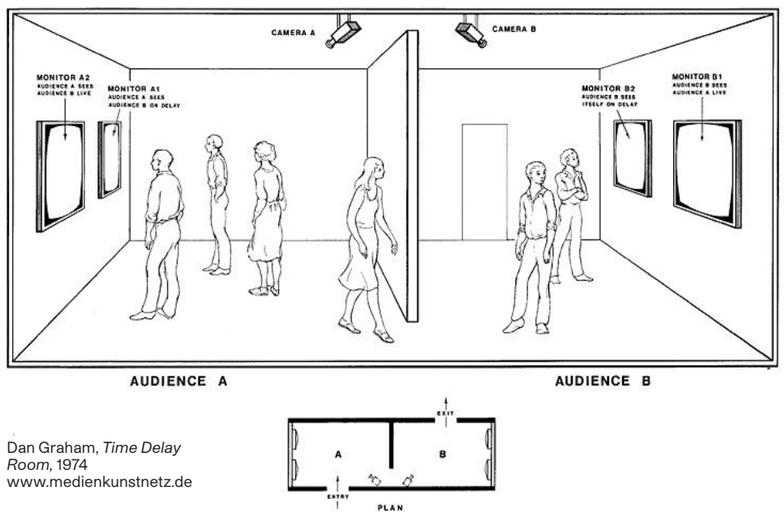
Traducerea formulei de mai sus, a antinomiei gustului, generează reale probleme, mai ales dacă se optează, aşa cum au făcut-o traducătorii români (Kant 1995, 173), pentru a reda prin „dispută" nu germanul *disputieren*, ci termenul opus în acest context (*streiten*). Însă opţiunea nu pare una hazardată, dacă înţelegem care sunt cele două tipuri diferite de *dezacord* verbal pe care Kant le are aici în vedere. Un fel de dezacord e sinonim cu dezbaterea raţională bazată pe concepte determinate şi obiective: cuvântul „discuţie" din limba română cred că redă bine acest caracter argumentativ al procesului ce urmează atestării unui dezacord de opinii, proces care, în gândirea medievală, se numea *disputatio*. În schimb, celălalt tip de dezacord se referă la o confruntare verbală între părţi ce rămâne, şi ea, în cadre discursive şi nonviolente, dar care nu poate fi tranşată prin invocarea „stării de fapt", adică într-un mod obiectiv şi independent de sentimentele individuale trezite şi exprimate în orizontul unei *comunităţi* determinate.

În joc este, astfel, dificultatea de a înţelege cum ceva *indiscutabil* – adică expresia unei preferinţe subiective – devine un subiect legitim de controversă între persoane raţionale. Asumpţia cheie a lui Kant, în acest context, e că orice dezbatere este posibilă doar pentru că – şi doar atâta vreme cât – există *speranţa* la înţelegere, speranţa de a putea cădea de acord (deloc întâmplător, cea de-a treia *Critică* era văzută ca răspuns la întrebarea: „Ce-mi este îngăduit să sper?"). Speranţă sau orizont raţional de aşteptare a faptului ca o altă persoană să consimtă la judecata mea individuală de gust, bazată pe stipularea unei structuri generice a subiectivităţii transcendentale (mai exact, pe asumarea existenţei aceloraşi facultăţi mentale şi a aceloraşi relaţii între acestea la toţi indivizii raţionali). „Mare argument kantian: putem spune «agreabil pentru mine» (la nivelul judecăţii simţurilor), dar «frumos pentru mine» ar fi contradictoriu, deoarece frumosul reclamă, prin sine, aprobarea celorlalţi" (Jullien 2010, 161). Aşadar, pot avea plăceri senzoriale singulare, dar să afirm că „ceva e frumos, dar numai pentru mine" ar fi, de fapt, contradictoriu: aspiraţia la universal ţine de însăşi ideea (europeană) de frumos.

Se cuvine subliniat faptul că noţiunea de gust estetic se constituie, ca atare, într-o *invenţie* a modernităţii, invenţie fără de care nici disciplina esteticii nu s-ar fi putut configura aşa cum o cunoaştem noi astăzi, depănându-i istoria relativ recentă. E cazul, atunci, să ne întrebăm: de unde această *metaforă* a gustului estetic? De ce *gustul* şi nu mirosul estetic sau auzul estetic? Sau de ce nu „clasicul" văz, simţul metafizic central, simţul cel mai pur, teoretic, cel care cunoaşte de la distanţă, neamestecându-se în materie? Ultima interogaţie conţine, probabil, şi un răspuns implicit. Întreaga metafizică europeană s-a articulat pornind de la un paradox platonician. „Vederea" este modul primordial de a cunoaşte, dintotdeauna deja metaforă pentru o *altă* vedere – cea a Formelor pure – şi o altă „lumină", cea intelectuală. În acelaşi timp, însă, cunoaşterea autentică trebuie înţeleasă anahoretic, pornind de la Parmenides şi Platon: e „retragere din simţuri", inclusiv (sau mai ales) din *văz*. În aceste condiţii, inventarea gustului estetic permite „vederii", în sensul de privire *teoretică* (devenită, în modernitate, cunoaştere obiectivă, „aseptică", a adevărului), să-şi refuleze propria sursă sensibilă, plasându-se la antipodul asimilării şi contopirii estetice. Pentru că gustul nu poate cunoaşte decît consumînd, ingerînd – *asimilându-şi* obiectul. Iată cum domeniul esteticii rămâne singurul în care se mai aplică veritabila axiomă a „epistemologiei" antice: „doar asemănătorul cunoaşte pe asemănător". Experienţa estetică păstrează numai ea, în epoca modernă, această condiţie originară a comuniunii, contopirii şi afinităţii pentru posibilitatea accederii la adevăr, iar registrul esteticului se *autonomizează* prin inventarea unei alte „puteri cognitive" (sintagmă de sorginte medievală) decât intelectul (*cealaltă* vedere): una specifică domeniului, adică *gustul* estetic.

Mai putem invoca un temei posibil pentru impunerea metaforei gustului ca mecanism al aprecierii estetice: e vorba despre caracterul intervalic şi cumva *indecis* al acestei capacităţi spontane de evaluare, devenind un adevărat punct de trecere, în ambele sensuri, între zestrea naturală şi norma socio-culturală. Raportat la raţiune sau la imaginaţie (altă facultate cu rădăcini eminamente vizuale), gustul îşi recunoaşte limitele, şovăiala sau erorile de apreciere, ca şi inerentele retractări. Dar raportat la simţurile propriu-zise, cele care ne atestă fiziologia, gustul estetic îşi vădeşte superioritatea prin aceea că este în mare măsură un „simţ" *educabil*, care se rafinează odată cu lărgirea paletei de experienţe directe şi se cultivă prin înţelegerea aprofundată a resorturilor creative ale artei şi a „formelor de viaţă" distincte pentru care depun mărturie diferite opere. Educabilitatea ca trăsătură cheie a gustului deja evidenţiată de Baltasar Grácian sau de Hume (1998) – în strânsă legătură cu capacitatea unui subiect de a-şi deschide mintea şi a pune între paranteze preferinţele sale primare – va constitui şi baza de legitimitate pentru o meserie prin excelenţă modernă: aceea de *critic de artă*.

După Kant, următoarea figură majoră pentru istoria esteticii moderne este, desigur, Hegel. Una dintre cele mai importante idei pe care acesta le-a exprimat, revenită puternic în actualitatea dezbaterilor din teoria artei în a doua jumătate a secolului al XX-lea (Danto 2004), e faimoasa teză a „morţii artei" sau a „sfârşitului artei". Fascinaţia pe care continuă să o exercite acest verdict radical se explică şi prin raţiuni istorice de ordin general, dincolo de constatarea „stării gazoase" (Michaud 2010) ce caracterizează arta contemporană, parcă tot mai precară în suportul ei fizic, tot mai circumstanţială în ideile care o inspiră şi tot mai pulverizată într-o multitudine de bule şi „audienţe" ce-şi duc existenţa în paralel, chiar dacă depind unele de altele pe o piaţă globală. Dar dacă definim modernitatea ca eră a mobilizării şi a credinţei în progres, putem înţelege că atracţia pe care o stârnesc profeţiile „apocaliptice" reprezintă, în plan psihologic, o contrabalansare a vertijului provocat de contemplarea viitorului ca un ocean nesfârşit de posibilităţi.



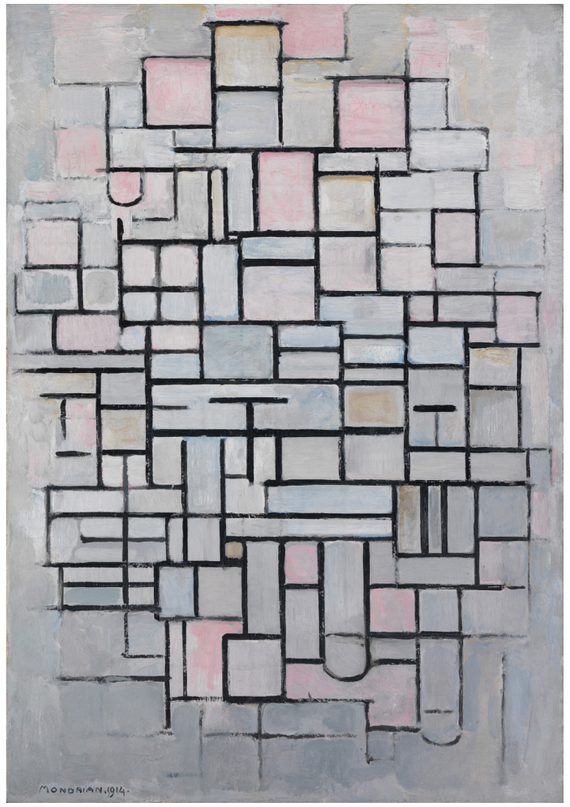
Dan Graham, *Time Delay Room*, 1974
www.medienkunstnetz.de

Doar că, aşa cum se întâmplă de obicei cu ideile şi motivele filosofice de succes, intensa vehiculare a tezei lui Hegel pe scena publică nu o face şi corect înţeleasă, cel mai adesea. Putem vorbi, cu siguranţă, despre mai multe paliere de semnificaţie ale tezei sfârşitului artei, însă un lucru e cert: Hegel nu voia să spună că va veni o vreme în care nimeni nu va mai face artă, în care arta va dispărea ca îndeletnicire sau ca vocaţie. De fapt, cea mai apăsată formulare a tezei în cauză o regăsim în introducerea la *Prelegerile de estetică*: „arta este şi rămâne pentru noi, în privinţa celei mai înalte vocaţii (*Bestimmung*) ale sale, ceva ce aparţine trecutului. Cu aceasta, ea şi-a pierdut pentru noi şi adevărul autentic şi vitalitatea şi a fost transferată mai degrabă în *reprezentarea* noastră (*in unsere* Vorstellung), în loc să-şi păstreze necesitatea ei de odinioară în cuprinsul realităţii şi să-şi ocupe locul superior" (Hegel 1966, 17; trad. modificată în acord cu Hegel 1989, 25).

Constatăm, în primul rând, faptul că Hegel nu se referea la un eveniment din viitor, ci lua act de o stare a artelor frumoase deja prezentă şi petrecută în prima parte a secolului al XIX-lea, atunci când se adresa studenţilor săi. De aici se degajă semnificaţia primară a tezei sale – una polemică – echivalând cu distanţarea critică faţă de crezul Romantismului german, care îi hrănise tinereţea şi prietenia cu Schelling şi Hölderlin. Într-adevăr, arta considerată sub semnul „celei mai înalte vocaţii ale sale" e ceea ce romanticii spuneau că este: întruchipare a adevărului istoric al unei lumi (poziţie pe care o va reitera Heidegger, reluând o idee de bază a Romantismului timpuriu). „În opere de artă şi-au depozitat popoarele reprezentările şi intuiţiile lor interioare cele mai bogate în conţinut valoros, iar cheia pentru înţelegerea înţelepciunii şi a religiei o dau adesea artele frumoase, şi la unele popoare exclusiv ele" (Hegel 1966, 13). Însă arta prezentului a pierdut această legătură directă cu adevărul şi viaţa, devenind, mai degrabă decât expresia esenţială a unei epoci, expresia experienţelor şi a frământărilor lăuntrice ale unui individ. Am intrat în era artei ca produs secundar, ca produs de consum, reductibil la *ornamentică* şi *divertisment*.

Dar acest fel de „sfârşit" al artei prin consumarea menirii ei originare nu e chiar o veste tristă, din perspectiva lui Hegel. E adevărat, cei care ar încerca în continuare să creeze şi să contemple artă motivaţi de nevoia spirituală de expresie şi recuperare a adevărului esenţial s-ar dovedi pur şi simplu anacronici. Dar aceasta pentru că spiritul vremurilor noastre e unul în care nu mai este nevoie ca Ideile să fie exprimate într-un mod mijlocit, indirect, prin reprezentări sensibile care să le „înstrăineze" de natura şi esenţa lor proprie – aceea de *gânduri* (Hegel 1966, 19). Ideile puse în operă pot fi acum exprimate direct în forma lor proprie, care este cea a conceptului. Ceea ce înseamnă că arta romantică face loc filosofiei ca expresie matură şi adecvată conceptual a adevărului fundamental al unei lumi.

E uşor de înţeles de ce, pentru mulţi teoreticieni contemporani, vestirea acestei mutaţii a artei în sfera reprezentărilor, a *ideilor* noastre, a părut confirmată, pe de-o parte, de procesul de *abstractizare* prin care a trecut imaginea picturală şi, pe de altă parte, de faptul că artele vizuale au devenit tot mai puţin „estetice", în sensul primar (al înrădăcinării în sensibil), şi tot mai mult *conceptuale*. Putem merge chiar mai departe: după picturi monocrome, *readymade*-uri, apoi simulacre de *readymade*-uri, a devenit evident că „nu mai există acum niciun fel de constrângeri *a priori* asupra a ceea ce poate fi o operă de artă"; însă, din momentul în care „orice lucru vizual poate fi o lucrare vizuală",



Piet Mondrian, *Composition IV,* 1914, Kunstmuseum den Haag, Haga

e limpede că „povestea unică a artei a ajuns la capăt. În locul său, există acum nenumărate poveşti, niciuna nefăcând să progreseze «arta» ca atare" (Julius 2008, 203). Libertatea noilor artişti de a nu mai fi nevoiţi să continue o „mare naraţiune" istorică a artei vine, totuşi, cu preţul ei, ne avertiza Danto: vorbim despre un statut social evident diminuat, vorbim despre un timp în care nu mai sunt de găsit mari maeştri, ci doar *antreprenori* de succes, mişcându-se cu abilitate în lumea (şi pe piaţa) artei.

Să completăm, însă, Marea Trinitate a istoriei esteticii moderne evocând figura rebelului Nietzsche, gânditor care nu s-a mulţumit să conteste proiectul iluminist de emancipare a omului prin cunoaştere raţională, ci a atacat cu aceeaşi vehemenţă platonismul şi creştinismul, în care a văzut o negare a vieţii şi o otravă fatală pentru cultura europeană. Nietzsche opunea „voinţei de adevăr" a ştiinţei, „voinţa de aparenţă, de iluzie, de impostură, devenire şi schimbare" a artei, în care vedea expresia plenară a vieţii (Ferry 1991, 216). Se poate, însă, susţine că această valorizare fără precedent a artei nu e total străină de căutarea unui adevăr „mai adevărat" decât cel al ştiinţelor (aşa cum căutau şi romanticii timpurii). Nu mai e vorba de adevărul platonician, nici de corespondenţa cu faptele sau de „rectitudinea reprezentării", dar e, totuşi, un mod de a fi în acord şi *în contact nemijlocit cu viaţa*, mereu pe creasta valului, recreându-te şi transformându-te neîncetat – aşa cum viaţa este devenire şi contradicţie perpetuă, fără odihnă sau „semnificat transcendental".

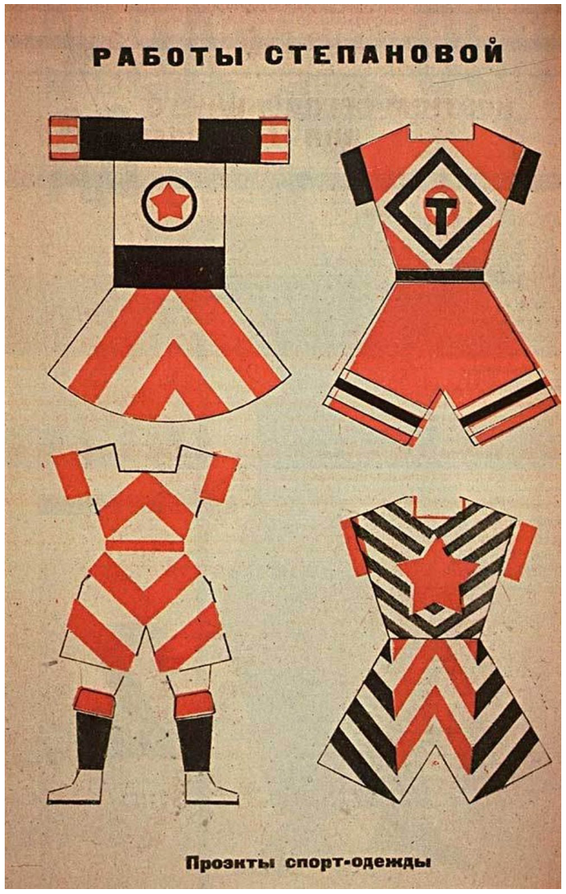
Viaţa „adevărată” pare să fie, în viziunea lui Nietzsche, viaţa „cea mai *intensă*”, implicând „perfecta integrare” sau armonizare a forţelor în joc, fără pierdere de energie sau „reactivitate” (Ferry 2002, 166-167). În schimb, pretenţiile de adevăr ale *discursului* filosofic sau ştiinţific sunt radical contestate. Limbajul este, „de la un capăt la altul şi în toate determinările sale, de esenţă metaforică” (Pautrat 1988, 214), iar „adevărurile sunt iluzii despre care am uitat ce sunt, nişte metafore tocite şi lipsite de forţă concretă, nişte monede care şi-au pierdut efigia, iar acum sunt considerate metal, nu monede” (Nietzsche 1998, 560). În fond, limbajul şi conştiinţa constituie, pentru Nietzsche, fapte secundare şi superficiale în raport cu viaţa, apărute doar sub presiunea „nevoii de a comunica”: limbajul ar presupune prin structura lui o inevitabilă falsificare, nivelare sau „egalizare” a unor experienţe singulare, la fel cum în câmpul conştiinţei nu ar fi loc decât pentru „ceea ce este comun”, ceea ce poate fi făcut *public*, ceea ce aparţine tuturor şi nimănui anume (Bondor 2008, 300-301).

Apel (2000, 76) sublinia faptul că Nietzsche a iniţiat „*critica totală a raţiunii* aşa cum este ea practicată în postmodernism”, critică ce se caracterizează nu doar prin tolerarea „*autocontradicţiei performative*” pe mai multe planuri (ceea ce Rorty califica drept „inconsistenţă auto-referenţială”), ci chiar prin cultivarea acesteia „ca mijloc de expresie filosofică”. Revoltându-se împotriva raţiunii, a tradiţiei culturale apusene, a limbajului metafizicii, Nietzsche se înscrie în chiar tradiţia pe care o respinge, uzează, la rândul său, de limbajul pe care îl înfierează, de concepte „fictive”, abstracţii „găunoase” sau metafore „arbitrare”, denaturează „forţa” sau „viaţa” chiar prin gestul de a le plasa în *afara* „piramidei ştiinţelor”.

Să adăugăm, însă, că avangardele şi neoavangardele artistice datorează infinit mai mult „hiperindividualismului” nietzschean decât teoriilor lui Kant sau lui Hegel. În fond, dacă ideea majoră a avangardelor este negarea separaţiei dintre *praxis* şi *poiêsis* în viaţa şi activitatea artistică – mai exact, refuzul disocierii dintre acţiunea „liberă” vizând propria transformare, modelarea de sine, şi munca de producţie „utilitară, supusă condiţiilor materiale” (Bourriaud 2009, 60-61) –, atunci se cuvine spus că pledoaria nietzscheană pentru „marele stil” al existenţei rămâne referinţa de căpătâi. „A «conferi stil» caracterului tău – iată o artă majoră şi rară! O exercită cel care vede în întregime tot ceea ce firea sa îi oferă ca puteri şi slăbiciuni, pentru a le integra apoi unui plan artistic, până când fiecare dintre ele apare drept artă şi raţiune, însăşi slăbiciunea încântând privirea (...) Urîtul ce n-a putut fi îndepărtat este aici ascuns şi dincolo transfigurat în sublim” (Nietzsche 1994, 173).

În acest orizont de idei, trebuie subliniat faptul că, pentru artistul modern, „obiectul nu este decât un element accesoriu şi tranzitoriu în raport cu dispozitivul de existenţă reprezentat de practica artistică. Modernitatea începe cu această *relativizare* a obiectului de artă în procesul creativ” (Bourriaud 2009, 41). Vedem această tendinţă probată iar şi iar în istoria recentă a artei, de la manifestările dadaiştilor, la „arta de atitudine”, la acţionismul vienez, la mişcarea Fluxus sau la Internaţionala Situaţionistă. Ben Vautier afirma în mod explicit că încercarea de a face din viaţă o operă de artă „poate fi considerată artă”, fără ca aceasta să însemne că viaţa însăşi devine operă în sens obiectiv. Pentru Robert Filliou (şi întreaga mişcare Fluxus), „arta este tot ceea ce face viaţa mai interesantă decât arta”. În timp ce Yves Klein insisita asupra faptului că munca artistică nu este altceva decât „necesitatea muncii cu tine însuţi, nevoia de a te sculpta pe tine însuţi, prin exerciţiu, pentru a atinge perfecţiunea gestului” (Bourriaud 2009, 70). „Operele mele sunt cenuşa artei mele”, avertiza Klein.

Aş putea oferi numeroase alte exemple, dar important este faptul că ne-am întors, prin ideea de *autocreaţie* artistică, la ceea ce am stipulat, în debutul acestui text, că este însăşi modernitatea ca *atitudine* sau etos specific: „omul modern nu este cel care porneşte să se descopere pe el însuşi, să-şi dezvăluie tainele şi adevărul ascuns; este cel care caută să se inventeze pe sine. Modernitatea nu îl eliberează pe om conform fiinţei lui proprii; ci îi impune sarcina unei elaborări de sine” (Foucault 2004, 73).



Varvara Stepanova - Design haine sport, *Revista LEF*, nr. 2, Uniunea Sovietică, 1923

Referințe

A

Apel, Karl-Otto (2000). „Philosophie première et paradigme postmétaphysique". În *Un siècle de philosophie: 1900-2000* (volum colectiv). Paris: Gallimard.

B

Bondor, George (2008). *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării.* Bucureşti: Humanitas.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Formes de vie: L'art moderne et l'invention de soi.* Paris: Denoël.

D

Danto, Arthur C. (2004). „Hegel's End-of-Art Thesis". În D.E. Wellbery şi J. Ryan (editori), *A New History of German Literature.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

F

Ferry, Luc (1991). *Homo aestheticus: L'invention du goût à l'âge democratique.* Paris: Le Livre de Poche/Grasset.

Ferry, Luc (2002). *Qu'est-ce qu'une vie réussie?.* Paris: Grasset.

Foucault, Michel (2004). „Ce sunt Luminile? (I)". În *Ce este un autor? Studii şi conferinţe.* Traducere Bogdan Ghiu. Cluj: Idea Design & Print.

G

Gadamer, Hans-Georg (2000). „Arta ca joc, simbol şi sărbătoare". În *Actualitatea frumosului.* Traducere Val. Panaitescu. Iaşi: Polirom.

Gilbert, Katharine şi Kuhn, Helmut (1972). *Istoria esteticii.* Traducere S. Mărculescu. Bucureşti: Meridiane.

H

Hamashita, Masahiro (2007). „Extending Meanings of Aesthetics and the Ethical Moment". În Guttorm Fløistad (editor), *Contemporary philosophy. A new survey. Volume 9: Aesthetics and Philosophy of Art.* Dordrecht: Springer.

Hegel, Georg şi Friedrich, Wilhelm (1966). *Prelegeri de estetică.* Vol. 1. Traducere D. D. Roşca. Bucureşti: Ed. Academiei Republicii Socialiste România; (1989) Werke 13: *Vorlesungen über die Ästhetik I.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hume, David (1998). „Of the Standard of Taste". În *Selected Essays.* New York: Oxford University Press.

J

Julius, Anthony (2008). *Transgresiuni. Ofensele artei.* Traducere T. Şiperco. Bucureşti: Vellant.

Jullien, François (2010). *Cette étrange idée du beau.* Paris: Grasset.

K

Kant, Immanuel (1995). *Critica facultăţii de judecare.* Traducere V. Dem. Zamfirescu şi A. Surdu. Bucureşti: Trei; (2004) *Kritik der Urteilskraft.* Ditzingen: Reclam.

N

Nietzsche, Friedrich (1994). *Ştiinţa voioasă. Genealogia moralei. Amurgul idolilor.* Traducere L. Micescu, S. Dănilă, Al. Şahighian. Bucureşti: Humanitas.

Nietzsche, Friedrich (1998). „Despre adevăr şi minciună în sens extramoral". În *Opere complete II.* Traducere S. Dănilă. Timişoara: Hestia.

M

Michaud, Yves (2010). *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique.* Paris: Arthème Fayard/Pluriel.

P

Pautrat, Bernard (1988). „Nietzsche. Imperiul metaforei". În *Secolul XX* nr. 1-3.

T

Taylor, Charles (1989). *The Sources of the Self. The Making of the Modern Identity.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Atelier
②

Bogdan
Ghiu

Bogdan
Ghiu

În traducere. Postmodernitate și deconstrucții

Pământul scrie. O antopologie

0. REZUMAT INCIPIT PREAMBUL(ARE)

„Și dacă sensul sensului [...] este implicația infinită? Trimiterea nesfârșită de la semnificant la semnificant? [...] nu există identitate cu sine a scrisului. [...] metafora, trecere de la o ființare la alta, sau de la un semnificat la altul[1]".

În traducere (în engleză), *traducere*, *trecere* (dintr-o limbă în alta, din spațiul unei limbi în altul, din câmpul, din geografia de locuri, de *topoi* a unei limbi în alta) se spune *translation*, termen sau operațiune retraduse (reimportate) prin *translație*, *transla(ta)re* – iar această traducere-retraducere-reimportare (a face ca un lucru, orice, să devină *mai important*, sau abia acum și abia așa *important*, demn de a fi luat în seamă, printr-o operațiune-scamatorie de export-import, de exportare/re-importare) constituie, deja, o indicație de metodă – și mecanismul de export-import al producerii de (plus)valoare (valoarea este întotdeauna plus-valoare, și este în plus, valoare în plus adăugându-se unei valori „prime", „de bază", inferior sau banal „ontice", pe care în felul acesta o și ascunde, ocultează, acoperă, transformând-o în soclu, în piedestal îngropat).

În 1990, un gânditor-ideolog proclama, în sens hegelian – dată fiind recuperarea, de către sistemul-lume capitalist, după „paranteza" comunismului „istoric", a Estul Europei –, „sfârșitul istoriei". Avea și nu avea dreptate, fiind depășit (dialectic) de propriul diagnostic-profeție (ce gen are acest cuvânt compus, hibrid? Cum ar trebui el acordat? Cu ce?).

În 2008, titlul unei mari expoziții de artă contemporană organizată, în cadrul bienalei mobile europene Manifesta, la MART (Muzeul de artă modernă și contemporană din Trento și Rovereto) se intitula *Eurasia. Dissolvenze geografiche dell'arte*, un fel de „sfârșitul istoriei artei în/ca geografie".

1
Jacques Derrida, „Forță și semnificație" [1963], *Scriitura și diferența* [1967], traducere de Bogdan Ghiu, Ed. Univers, București, 1998, pp. 44-47.

Alighiero Boetti, *Map of the World,* 1989, MoMA, New York

Cel mai important și influent corpus filosofic contemporan – așa-numitul poststructuralism" francez, cunoscut, pe scurt (din nou în traducere) ca *„French Theory"* (un fel de „bucătărie" sau „gastronomie franceză") – s-a născut și a ajuns dominant, hegemonic chiar, în traducere, prin traducere: francezi în America, și de-acolo mai departe, în/ca Lume. Traducere, deplasare, circulație, lateralitate, dez-identificare, multi-identitate.

„Nu mă așteptați acolo unde vă așteptați să fiu", declara Michel Foucault încă de la sfârșitul anilor 60 ai secolului trecut. Iar Jacques Derrida definea, prin preluare, titlul poate cel mai reprezentativ al noii gândiri, al schimbării de epocă: *deconstrucția*.

Dar poate că schimbarea, mutația, saltul din deplasare abia acum se realizează, începând să fie vizibil și dicibil: deplasarea, mutația, „traducerea" de la istorie și temporalitate la spațiu și spațialitate, de la Istorie la Lume, de la construcția și arhitectura „supraterană" la solul și subsolul Pământului însuși.

Paralelism sau izomorfism critic între post-istoria eliberatoare a filosofiei și aceeași mutație timp/spațiu în cadrul capitalismului neoliberal contemporan. Pentru această discuție, vezi, hipersintetic, Antonio Negri. În cadrul acestei discuții, conceptul, pe cât de flou (flu: viral!), pe atât de utilizat, de *heterotopii* (Foucault), în opoziție cu *non-locurile* sau *ne-locurile* (lui Marc Augé). Perechea târzie *geofilosofie* (Deleuze-Guattari, *Ce este filosofia?*) și *geosofie* (Guattari), până la gândirea „antropocenică" a lui Bruno Latour. În sfârșit, pe lângă multe altele în curs de neîncetată cooptare, de atragere în această constelație, în acest arhipelag de idei și concepte, discutarea (orală, deci inițiatică, secretă) a unui mic text epocal, dar prea puțin cunoscut, al lui Michel Foucault, *„Inutile de se soulever?"*, interpretat, „tradus", deplasat și recontextualizat nu numai ca nouă filosofie politică, ci și ca manifest (nemanifestat) al artei contemporane.

0-1

Scriind direct, la loc, în limba din care traduc, scriind de fapt *între limbi* și de la o limbă la alta, mereu în căutarea unei alte limbi în vederea altei limbi pentru un alt popor şi altă comunicare, și definind, în felul acesta, un spațiu nou, terț, intermediar, al gândirii-traducere, al deplasării-metaforă prin traducere, al eternei pre-ambulări, pre-de-ambulări, se poate spună că în ultima jumătate de veac (și ceva), după Al Doilea Război Mondial (ca apogeu al Destrucției ca Distrugere, ca „punere între paranteze" „epochală" a omului însuși prin reprezentanții săi, oamenii), a fost vorba de *Un coup de dés: déconstruction*, *déterritorialisation*, *devenir*, *digression* (vom vedea), *Derrida*, *Deleuze*.

Un coup de dés, relansare a jocului filosofic terminat, încheiat, distrus și „destrus", aruncare filosofică de zaruri în fața epocii și a istoriei dominante, întotdeauna însă urmate, dacă nu chiar însoțite, dacă nu chiar preîntâmpinate, pre-venite, de enorme *coups de ré-* reacționare și conservatoare, *coups de Rex* și *coups de res*: re-regalizări și retorsiuni din partea „lucrurilor înseși".

Ceea ce urmează este un drum, un spațiu, un câmp un montaj și evidențiere de „citate", un mont(r)aj de *loci* și *topoi*, un arhipelag-arhipelogos, o colecţie şi o constelaţie-compilație, o antologie de *locuri*, așadar o *antopologie* care, manifestând, prin deplasarea din loc în loc și din semnificant în semnificant, digresiunea infinită a gândirii-traducere non-regresive, ține să arate devenirea-deconstrucție a Pământului însuși, felul în care, din simbolic-culturală, o mișcare intercontinentală de idei nu numai s-a planetarizat, ci, acum, se „antropocenizează", cuprinzând nu numai Pământul ca suprafață locuită a Planetei, ca suprafață de ocupație plantaționistă și extracționistă, de exploatare intensivă a solului și subsolului, ci Pământul însuși, subiectivându-l ca actor istorico-politic. Istoricitatea a pătruns, a cucerit în sfârșit Pământul însuși, gândirea-traducere continuă și se extinde, se insinuează și se infiltrează generalizându-se în „lucruri", care devin puri „semnificanți flotanți" – o primă traducere a Pământului-subiect în/ca semnificant vid fiind, poate, an-ontologicul Virus contemporan, altfel spus lumea ajunsă în stadiul ei viral, care propune, deja, o altă globalizare-mondializare, a re-planetarizare a Pământului însuși sub semnul rezervei, al reținerii, al *grijii* și *îngrijirii*.

Lucrurile au început însă „cultural", politico-cultural.

0-2. RELUARE ȘI DEPLASARE

În miezul (dacă se mai poate spune așa) mișcării de post-modernizare, altfel spus de auto-depășire internă continuă a modernității proiective, de continuă discontinuitate cu (față de) „sine", s-ar afla așadar două procese – sau poate doar unul singur, unul și același, dar în disrupție: traducerea și meta-deplasarea dinspre timp spre spațiu, „dizolvarea" și detensionarea tensiunilor istorice în/ca spațiu și loc. O cucerire și o realizare modernistă (plantaționist-extractivistă) a Planetei la Lume, urmată (acum) de o redescoperire, azi, a Pământului. Liniarității proiectiv-propulsive îi ia inevitabil locul – inclusiv în prezentarea de față – colecția, constelația, arhipelagul – *constelația*. Pământul depășit ca (auto)htonicitate și (re)devenit acvatic – și *cosmic*. Voi vorbi așadar „dezlânat" și poate chiar „incoerent", altfel spus spațial, din loc în loc.

Esența (fără de esență) *pharmakonică* (B. Stiegler) a momentului, relevată hipersintetic (axiomatic) de Antonio Negri în *Constituția timpului* (traducere de Alex Cistelecan: „Circulația, spre a putea garanta propria-i perfecțiune formală, trebuie să evite timpul [...] Timpul nu există [...] Întreaga societate devine productivă. Timpul de producție este timpul vieții [...] Trecerea la subsumarea reală, în măsura în care afirmă colectivul ca unic substrat temporal și real al acțiunii, nu doar că nu îl reduce la indiferența formală a echilibrului, ci propune din nou, reproduce, reîntemeiază antagonismul subiecților [...] Timpul este concretul vieții mele [...] Pe măsură ce dezvoltarea instituțională a sistemului capitalist antrenează ansamblul vieții, timpul nu este măsură a vieții, ci viața însăși" etc.): ceea ce ne unifică sub formă de Lume – capitalismul – ne și distruge ca Lume, dar constituie și o șansă de eliberare, altfel spus de creație, de noutate. Hölderlin: unde e nenorocirea e și scăparea, șansa. Lumea contemporană: războiul dintre timp și spațiu.

0-3. „FRENCH THEORY" CA DEBORDARE, TRANSBORDARE ȘI TRADUCERE

Sau ca trecere de la „marginile interioare" spre „marginile exterioare".

Local, punctual, istorico-geografic vorbind, oricât de paradoxal le-a putea părea unora, lucrul de care consideram (și consider și azi) că avea, imediat după Revoluție (dar până azi), nevoie cultura română și „spiritul public" românesc era (este) nu, potrivit unei logici strict *economice* reparator-compensatorii, o gândire de dreapta, ci, tocmai, o adevărată (adică multiplă, plurală) gândire de stânga, pe care fostul regim o evacuase. Fostele regimuri comuniste din Europa de Est aveau – și au în continuare – nevoie de re-deschiderea și de pluralizarea gândirii de stânga post-, extra- sau chiar neo-marxiste, pentru că oricum depășiseră de mult gândirea lui Marx, pe care o păstraseră doar, cel mult, ca pe o vitrină prăfuită, de cavou, altfel spus ca dogmă oficială. Comunismul estic avea nevoie de creativitatea gândirii de stânga. Care tocmai atunci era în floare, dar în capitalism, în miezul capitalismului occidental, între un capitalism și un altul: ca obiect și ca reflex al unei lupte pentru putere, pentru hegemonie, materială și/sau simbolice, externă și internă.

Altfel spus, *dorința de a traduce* principalul „instinct" sau „reflex" cultural cu adevărat *universal* (căci singurul care produce singura universalizare „corectă", aceea din aproape în aproape și pe puncte, arhipelară, nu bloc-continentală)? Din ianuarie 1990 și până azi, ceea ce m-a mânat și continuă să mă mâne în lupta culturală a traducerii n-a fost oare exact ceea ce, în Statele Unite, între Statele Unite și Franța, a produs ceea ce, bastard, poartă denumirea de *„French Theory"*, aparent straniul, căci de fapt absolut curent, banal, fenomen al teoriei franceze, dar în engleza americană? Ba da.

„Foucault, Derrida, Deleuze & Co." sunt citiți și citați, azi, cel mai mult în limba engleză, adică în traducerea anglo-americană contra-globalizantă care le-a asigurat contra-hegemonia globală. Fenomenul *„French Theory"* a constituit tocmai un exemplar și pasionant caz de întâlnire, de (re)organizare, de preluare a unei gândiri născute într-un anumit mediu cultural (cel francez și, în general, continental postbelic și post-sistemic, adică post-metafizic, post-totalitar: post-existențialist, post-marxist, post-structuralist) de către un alt mediu cultural (așa-numitul campus universitar nord-american), ceea ce a rezultat, așa-numita *„French Theory"*, fiind o creație *terță*, nici măcar un hibrid, ci altceva (aici, desigur, se poate discuta) decât datele de pornire. Cert este că acești gânditori în franceză au ajuns *canonici*, adică referințe globale, prin și în limba *engleză* (anglo-americană, de fapt). Este normal, așadar, ca ei să fie citiți preponderent în engleză.

Adică în traducere, *ca și cum* ar fi scris în acest idiom deja postlingvistic, în această post-limbă care este anglo-americana globală. Or, ceea ce trebuie să li reproșeze consumatorilor și utilizatorilor de *„French Theory"* în limba engleză este faptul, aparent minor, că nu citează, inocent, tocmai numele *traducătorilor* din franceză în engleză fără de care fenomenul *„French Theory"* nu ar fi fost posibil. Utilizând ideile *„French Theory"*, dar neevidențiind tocmai faptul traducerii care l-a produs, ei îi ratează, altfel spus, tocmai „esența" non-esențialistă translativă, adică relațională, libidinală, nomadă, migrantă, marginalizantă, apropriativă, instrumentalizantă. *„French Theory"* este în primul rând, tocmai, un mare fenomen de traducere culturală – rămânând, desigur, să înțelegem traducerea tocmai potrivit acestor teorii *„frenchies"* cărora le-a fost aplicată și din care s-a inspirat. Pentru *„French Theory"*, traducerea și traducătorii nu reprezintă (așa cum nu reprezintă nici în general) un epifenomen, ci, ca să mă exprim în limbaj vechi, însăși esența lui – relațională, traductivă, translațională, transnațională.

Mai mult, mai radical: *„French Theory"* înseamnă, tocmai, traducere. *„French Theory"*a fost tradusă și exportată, devenind, producând altceva, înmulțindu-se, tocmai pentru că ideea de traducere constituia miezul, vectorul, structura ei „fundamentală" de deschidere și de dez-identificare re-ex-apropriativă: există *„French Theory"* (adică această creație *terță* produsă printr-o masivă și improbabilă întâlnire franco-americană) ca fenomen cultural de traducere tocmai pentru că *„French Theory"*este, din capul locului, o *gândire-traducere*. Filosofia – o *traducere*.

Jaques Derrida, Roland Barthes, Jaques Lacan, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean François Lyotard www.altexploit.wordpress.com

Altfel spus, pentru *„French Theory"*, ideea de traducere nu este accesorie, accidentală, exterioară, adăugată, „tehnică", mimetizantă, așa cum încă ne îndeamnă să gândim vechiul reflex dualist metafizic cu care s-au luptat, tocmai, autorii *„French Theory"*, ci mod de existență. Filosofiile care au dus la *„French*

Theory” sunt traducere, există deja, „în sine”, ca traducere. Dacă n-ar fi decât teoria necesității *decontextualizării*, la Derrida, sau cea a *liberei utilizări* a-sistematice, deci tot a decontextualizării, a aproprierii, la Foucault (metafora „cutiei cu scule”). Gânditorii francezi *se cereau traduși*, am putea chiar spune: *traduceau ei înșiși*, gândeau traducând, în traducere (despre deconstrucția ca traducere am început deja să scriu, mai mult ca agendă de lucru, ca inventar de ipoteze). Că au și fost, și continuă să fie traduși, dându-se curs tocmai modului deschis, alterant, hibridant, traductiv, translațional de a fi al acestor teorii deschise, abia acesta este miracolul cultural care a făcut, nu întâmplător, epocă. Dar a cărui elucidare este încă în curs.

Astfel încât a nu cita numele traducătorilor în cazul filosofiilor *„French Theory”*, care este un fenomen de traducere culturală și al cărui principal merit, de care abia acum, la distanță, începem să ne dăm seama, îl constituie tocmai evidențierea traducerii ca inimă ocultată a culturii și (deci) a gândirii – altfel spus a uita, a sări „umila istorie a acestor intermediari și traducători de campus”, a acestor „mijlocitori trecuți cu vederea”, a acestor „colportori anonimi fără de care adevăratele deturnări intelectuale și toate trădările salutare nu pot avea loc”, cum spune François Cusset în cartea dedicată istoriei complicate a acestui fenomen cultural –, nu înseamnă doar o măruntă uitare protocolar-academică, ci dovada unei ne(re)cunoașteri a teoriilor înseși, altfel spus a unei lecturi naive, ne-critice, cel mult tangențiale a lor. O lectură (aproape) degeaba, am putea spune. Adică un fenomen de ciudat decalaj: cum să te situezi înainte deși vii *după*, cum să te porți *pre* când ești *post*!

Filosofiile translaționale din care o mână de traducători și de mediatori americani au născut o teorie unificat hegemonică globală (de-asta erau interesați, în anii 1990, și editorii români de ea: pentru că era o gândire încă la modă, un fenomen de dominație culturală americană!) sunt, în continuare, *profetice*, adică mai urmează să (se) nască. Și poate tocmai ideea inexplicită de traducere care le-a făcut posibile, și care tocmai de aceea trebuie explicitată, le poate menține în continuare productive.

(Im)personal (căci este vorba, așa cum se poate vedea, de o logică, nu de o opțiune), de-a lungul celor peste douăzeci de ani de când traduc și introduc („intraduc”) „teorie franceză”, am ezitat, inconștient, desigur, și istoric, între aceste opțiuni, între aceste „straturi”: am vrut când (mai ales la începuturi) să alipesc cultura română la „moda” *„French Theory”* în speranța apariției unei *„French Theory”* de limba română, când să favorizez mai curând o întoarcere la autorii înșiși (dar nu știu dacă ceea ce am numit „esența traductivă”, adică deschisă, ne-tiranică, ce le caracterizează modul de a gândi nu conduce inevitabil spre preluarea și aproprierea, deci „înstrăinarea” gândirii lor), când, în sfârșit (mai de curând), să extrag din gândirea lor și din *„telos”*-ul ei dez-apropriabil o meta-teorie a traducerii și, mai departe, un model traductiv al gândirii și al culturii.

Tocmai mișcarea, deplasarea, „furtul” Franța-SUA m-a pus în mișcare și mă interesează.

Atât *„French Theory”* ca fenomen politico-cultural, cât și autorii francezi dominați, dez-identificați, din care ea a fost, de către eroi secunzi americani, compusă continuă să ne fie, pe planuri distincte, dar care se intersectează, disponibili, obligându-ne la creație și la *rezistența prin teorie*.

Tocmai prin neînțelegerile creatoare și prin defazajele dintre noi, care sunt instrumentalizate politic pentru a ne condamna la repliere și la excludere reciprocă, putem crea, colectiv, libertate și demnitate, un *spațiu al comunului*, o *comunitate de diferențe*, altfel spus, în adevăratul înțeles al cuvântului, o *lume*. Umanismul nu e un unanimism (și nici un unanim-animism): e traductiv sau nu e deloc.

Filosofia în act și în desfășurare (în stare desfășurată), ca traducere, în colectiv.

0-4. LA CE BUN A TRADUCE FOUCAULT?

Sunt aproape treizeci de ani de când nu încetez să-mi pun, nevrotic, această întrebare. Mă uit și citesc de jur-împrejur, în gesturile, acțiunile, textele și discursurile unora dintre conaționalii mei promovați, prin jocurile sistemului (care are oroare de vid), pe diferite trepte ale rangului de „autor”, aflați, foucaldian, în poziția de a emite și, implicit, de a prescrie și induce idei, simțiri și comportamente, și-mi spun asemeni cronicarului: *la ce bun?* Caut, mai mult în negativ, amplasamente, falii, suprafețe de contact sau de „înscriere” pe care semințele gândirii capilar-radicale a lui Foucault s-ar putea „nișa” și ar putea fi activate. Nu prea găsesc: rănile creatoare își acoperă repede fața, se retrag în suferința lor mută pentru a nu fi recunoscute.

Deconstrucțiile practice, obiective operate de mai multe extremisme, dictaturi, autoritarisme, războaie, și chiar de o revoluție, n-au acționat salvator, regenerator asupra „ființei noastre naționale” pentru că n-au avut „gazdă” și n-au întâlnit partener de conflict și de negociere: *construcții*. Pentru noi, deconstrucțiile istorice n-au „reprimat”, cât mai cu seamă au ținut loc de construcții: au construit pe locul neconstrucției, sau al unor construcții insuficiente.

Singura istorie cu adevărat aplicată – și singura autentic eroică – pe care s-ar cuveni s-o scriem despre noi înșine ar fi una de inspirație „mediologică”: a transportatorilor și „împământătorilor” civilizatori, războinici-cărăuși de idei, moravuri și instituții.

De aceea, un proiect precum cel al lui M. Foucault nu poate să ne pară decât străin și ostil, periculos, inutil și temeinic nepotrivit: *inactual*. Gândirea noastră nu poate fi critică decât în măsura în care trebuie, este obligată să-și supra-„fenomenologizeze” cu forcepsul obiectul de aplicație, mai mult producându-l, deocamdată, metafizic – fiind din start, din preliminarii deviată de la rosturile ei analitico-„destructive”. Teribilă suferință fără durere! Apăsătoare experiență netrăită, cum ar spune psihanaliștii!

La ce bun a traduce Foucault?! Pentru că, pur și simplu, ni se potrivește, este mai practic și mai eficient, și ne-ar face mult mai mult bine decât multe alte (puține, de fapt) proiecte de aculturație ontologic-istorică. Gândim, de multe ori, spontan-foucaldian și nu știm, preferând să adăstăm bovaric amețindu-ne ieftin cu *ecstasy*-urile unor metafizicieni de serviciu (și de substituție), simpli gânditori de divertisment și de evadare, perfect congruenți cu societatea media în care omul a reușit, în sfârșit, să-și înfrângă neputința, denunțată de Pascal, de a rămâne singur la el în odaie. Gânditori care, în plus și mai ales, deși se referă și se reclamă (pe alese, totuși) de la marile evenimente dislocante contemporane (războaie, dictaturi, holocausturi – neapărat la plural: de ce să nu universalizăm ceea ce se revendică tocmai de la universal? – și chiar revoluții), par, după cum ne propun să gândim, să a nu le fi trăit cu adevărat, actual, eternizându-ne într-un secol al XIX-lea eontic. Menținându-ne, altfel spus, în blocajul unui imens *anacronism de noi înșine*: în inactualitate cu sine, deci în im-potența de a ne

inventa și lucra pe noi înșine *ca și cum nici n-am fi fost*. Ca români, n-avem modele, suntem liberi să ne autoelaborăm, și tocmai aici intervine (se introduce) blocajul, ni se dă o „tradiție". Marii noștri creatori, atâția câți au fost, au existat prin ruptură, nu prin continuitate. Tocmai de aceea ne și atrag, ne și plac, dar această constatare nu trebuie să urce, vai, la conștiință: aici veghează, atenți, ultimii intelectuali „organici", cu falsele lor analize, globalizante și spiritualiste.
Foucault e mai bun și mai sănătos, ne e le îndemână și ne-ar fi cu adevărat de folos: tocmai de aceea și trebuie ținut, cu orice preț, la distanță, sau măcar în carantină, forțat la clandestinitate, ca să n-apuce să intre, la vedere, pe piața ideilor, în competiție deschisă.

0-5. DECONSTRUCȚIA CA TRADUCERE

Traducem traduceri. Derrida a trăit și a murit traducând. A-l traduce pe Derrida înseamnă a nu traduce. A învăța când să traduci și când nu. Și cum să nu. Traducându-l pe Derrida, dar nu orice Derrida, ci poate mai ales seminariile lui, altfel spus acţiunea lui filosofic-pedagogică, de *profesor de filosofie* – activitate care trece obligatoriu prin traducere, în care traducerea este discret-centrală, și care abia acum, postum, începe să fie descoperită, cerând, prin urmare, obligându-ne să-l re-centrăm pe Derrida însuși, și poate chiar ceea ce am putea numi nu „activitatea filosofică", ci *acțiunea filosofică* –, traducându-l prin urmare pe Derrida îți dai seama că suprema lecția filosofică a lui Derrida o constituie filosofia trăită ca filosofie-traducere. Textul lui, aici, este un alt fel de text, de scriitură: o scriitură „imperfectă", neîncheisă, non-definitivă: lecția filosofului este tocmai *in-definitivul*. Pentru seminariile sale, ca lecţie de filosofie implicită, performativ-monstrativă, „mimetică" (mimă, nu copie: Aristotel prost, interesat tradus!), scriitura lui Derrida este, aici, *pedagogic*, una de lucru și pentru lucru, pentru lucrat/de lucrat, pentru a da de lucru și a pune la lucru, a menține în permanentă lucrare, adică în deconstrucție.
Pentru a menține lucrurile în permanenta ușoară „cutremurare", oscilație, ezitare, cernere (*chora* platoniciană) care e deconstrucția, Derrida urcă ceea ce, intens problematic, Chomsky ar numi structura de profunzime la suprafaţă: ordinea discursivă, frastică şi transfrastică, e scurtcircuitată, devine direct, fără „traducere", una a „alăturării" sau a „contiguităţii" şi proximităţii (ce este „aproapele"?) structurale, gândirea pliindu-se pe limbă pentru a o face să gândească „obiectiv" sau „impersonal", ceea ce produce o telescopare care pune probleme diferite şi capitale operaţiunii de traducere.
Cum să traduci traducerea? Dar facem altceva, atunci când traducem, decât să traducem, tocmai, traduceri în act (*„se"* traduce), viaţa-filosofare-traducere? Verbul de fiinţă nu este oare tocmai verbul care arată, care divulgă (acoperind-o) traducerea, adică juxtapunerea, alăturarea, adăugarea, învecinarea, proximitatea? Prin telescoparea „profunzime"/suprafaţă a discursului său filosofic, în special *aici*, în seminarii şi în special în *acest* seminar, deconstrucţia derridiană, incizia deconstructivă în istoria filosofiei traduce verbul ontic-ontologic „a fi" ca supremă traducere „ontic-ontologică".
De ce sunt aceste seminarii mai întâi scrise, apoi spuse, scrise anume pentru a fi spuse, neputând fi spuse dacă nu sunt scrise? Cum se redefinesc aici scrisul şi vocea? Derrida gândeşte scriptic, adică structural, „traductiv".
De fapt, Derrida *nu se traduce* – pentru că nu traduce sau nu face decât să traducă, cu şi ca infinită responsabilitate. O spune el însuşi, din când în când, când atrage atenţia „nu traduc", „nu mă grăbesc să traduc": imperativul etic de a nu te grăbi să traduci (onticul în/ca ontologic de pildă), deci de a-ţi apropria şi devora, înghiţi aproapele diferit, aproape-diferitul, dar şi – aceeaşi logică a dublului imperativ, a situării „între fronturi" – obligaţia, datoria de a traduce permanent, ca incapacitate, „prostie", ca imposibilitate de a pretinde că putem face altceva decât să traducem. Suprem filosofic, nu putem să traducem, dar nu putem decât să traducem. Nu putem, deci, să nu traducem. Fiara traduce, suveranul, suveranitatea suveranului este o falsă traducere, o trădare a traducerii, un salt, o operaţiune de/pentru putere, o fugă de umana, omeneasca, animalica traducere, de vieţuirea-filosofare.
Dar cum să traduci aşa ceva, asta? Cum să traduci traducerea ca ne-traducere, ca traducere, tocmai, între traducere şi ne-traducere, mai exact între „sărirea" (ontic-ontologică) a traducerii (care efectuează, ne spune, ne arată, ne dă să gândim aici Derrida, tocmai „diferenţa ontologică") şi imposibilitatea de a traduce?
Ne-traducând. Sau netraducând aşa cum se traduce. *Să nu traduci!* – noua poruncă ultimă. Să traduci netraducând, traducând, meta-traducând, arhi-traducând, dacă se poate spune aşa, între refuzul, evitarea traducerii, şi imposibilitatea de a traduce.
A nu traduce, a „metaforiza": cititorul trebuie, abia, să traducă, tocmai a putea să participe la aceste seminarii, la gândirea-seminar, iar aceasta, astfel, să continue.
Derrida nu se traduce, ci *se dă (mai departe) spre traducere*. Cea mai mare greşeală: a vrea să-l traduci pe Derrida (care traduce între traduceri, în sânul traducerii). Dar dacă tocmai asta înseamnă, de fapt, a traduce?
Gândirea-traducere-deconstrucţie a lui Derrida: traducere treptată, din aproape în aproape, niciodată prin alt salt decât acela al pasului (şi acela exorbitant), ci prin parafrazare şi sinonimare, repetare propriu-zis, în act, hermeneutică (cerc, însă, desfăşurat: cerc-drum): limbă pe limbă.
Trebuie insistat, aici, asupra legăturii consubstanțiale, s-ar putea spune dacă nu ne-am afla într-un metatext despre anti-substanțialistul Derrida, trebuie insistat așadar asupra legăturii structurale, s-ar putea spune ceva mai aproape de Derrida, dintre *filosofia ca deconstrucție (a metafizicii)*, *traducere* și școală. Filosofie-deconstrucție-traducere-școală constituie, după părerea mea, o corelație-constelație „epoc(h)ală", „istorială", un „plan" sau un „câmp" de resurse problematice asupra căruia ar trebui să nu încetăm a medita. Ne poate asigura viitorul.
Și asta deoarece naşterea deconstrucției ca *„traducere"* a destrucției se realizează, se înfăptuiește în context pedagogic și în interiorul unui discurs de inițiere și de formare, anume adresat. În senzaționalele seminarii-cursuri de față asistăm așadar la elaborarea și la căutarea deconstrucției – prin traducere și ca traducere –, care deocamdată – cu atât mai senzațional, epoc(h)al chiar – refuză sau nu îndrăznește să-și spună pe nume, să-și (pre)ia numele, altfel spus încă nu se (re)cunoaște. Tatonare a deconstrucției, care tocmai tanonare și e (filosofie ne-scopică, tactilă, tactico-haptică, „animală"). Filosofie *performativă*, în act. „Cvasi-traducere", cum o numește unul dintre editorii francezi.
Cum am putea aici, în Est, între Orient şi Occident, să nu fim, etic şi politic, practic-filosofic, sensibili la convertirea *marginalităţii* în *„marjinalitate"* sau în

„marjănalitate” (stâlcire politic incorectă a pronunţiei, stricare a cuvintelor: apropriere şi transformare deseori comică, bufă, *„dada”*), adică a graniţei, a limitei, a excluderii, în *teritoriu propriu*, ca spaţiu de manevră al singurei suveranități sustenabile, *suveranitate de traducere*? Deconstrucţia derridiană are, poate, ceva specific, anume să ne spună, nouă, celor de aici, esticilor, marginali arhi-tipici.
Texte care ar mai trebui traduse: *Monolingvismul celuilalt*, *Schibboleth. Pentru Paul Celan*, *„Ce este o traducere relevantă?”* (1998) și Lawrence Venuti, *„A-l traduce pe Derrida despre traducere: relevanța și rezistența la disciplină”*

0-6. SĂ NU TRADUCI! (PUNE MÂNA ȘI FOLOSEȘTE!)

Gilles Deleuze şi Félix Guattari au produs împreună, în aceste 4/5 cărţi, şi prin „evoluţii creatoare” sensibile de la o carte la alta, câteva dintre conceptele cele mai actuale, cele mai active nu numai în câmpul propriu-zis, „specializat”, al filosofiei (unde, deseori, poate tocmai din pricina deschiderii lor, sunt evitate), ci care au fost şi continuă să fie discutate, preluate, utilizate, deviate, „deteritorializate” activ, practic, politic – „micropolitic” –, producând „linii de fugă” dintre cele mai neaşteptate şi divergente: exact conform dorinţei şi visului celor doi autori. Concepte centrale şi indispensabile pentru gândirea asupra actualităţii în desfăşurare, în perspectivă lungă, infinit „actualizabile” şi infinit actualizate: concepte *virtuale*. Dar ale căror, tocmai, utilizări par a se război, de multe ori, în momentul de faţă, într-un mod ireconciliabil, dualizându-se şi putând servi atât la o mai bună înţelegere practică şi, mai ales, productivă, ne-aservită, non-fatalistă, ne-pasivă a actualităţii, cât şi la producerea, pornindu-se de la ele, a unor *imagini normativ-ideologice* a-critice, vulgarizat-dominante, care închid, de fapt, în loc s-o menţină deschisă, *in potentia*, discuţia, „cearta”, depotenţându-le şi de-virtualizându-le.
Mulţi se folosesc, astăzi, de conceptele *profetice* produse de către Deleuze, fie singur, fie în combinaţie, în „asamblaj” cu prietenul şi „co-gânditorul”, cu „împreună-filosofantul” Guattari. Din divergente însă, adică producătoare de multiplicitate, de diferenţe total-punctuale nontotalizabile (nu doar de opoziţii dialectizabile), de deteritorializări multiple, utilizările practice ale acestor concepte ajung, însă, de multe ori, să fie re-unificate şi re-dialectizate, fiind întoarse, de-a dreptul, împotriva lor însele, nu doar deviate creator, pentru a justifica *reteritorializări* acolo unde ele susţin *deteritorializări*, justificând dominaţii unice acolo unde ele propun „linii de fugă”, reintroducând dualismele (separaţiile, depotenţializările, dezbinările) metafizice în locul monismului lor activist, divers accesibil (gândirea şi expresia ca unică acţiune, ca unică *putinţă/putere* spinozistă împotriva *puterii*).
Miza conceptelor deleuzian-guattariene este, astăzi, centrală şi enormă, decisivă pentru orice înţelegere *practică*, adică *unificat-productivă*, nu simplu şi *dualist re-productivă* şi *mimetică*, pasiv-aservită, a ceea ce, cu un termen, tocmai, fals unificator, totalizant, singularizat (substantivat, adică reificat, de-verbalizat) numim „globalizare”, viaţa în globalizare, în locul unor posibile, infinite *globalizări* (la plural). Căci, tocmai, nu de problematica falsificantă, ideologizată, a vreunei, la fel de totalizante, „alter-mondializări” este vorba, ci de

Francis Alÿs, *Painting,* 2008, Panamá, video, snapshot http://francisalys.com/

menţinea în deschidere a unor posibilităţi de întâlnire, de „asamblare”, de enunţare-producere singulare, multiple, imprevizibile, non-predictibile. Exact când Lumea ar putea deveni, în sfârşit, un plan de aventuri, ea ni se închide, pretinzându-ne, imanent, nu transcendent, comportamente unice.
Multe dintre conceptele deleuziene şi deleuzian-guattariene centrale, aşa cum se va întâmpla, de pildă, după *Mii de platouri*, cu cel de *rizom*, sunt, azi, prost înţelese, falsificate, pentru a putea fi aplicate grăbit, reducându-li-se, astfel, considerabil bogăţia, adică nu doar capacitatea critică, ci, mai ales, cea *creativă*. Tocmai de aceea, ele se cer re-propuse, tocmai acum, percepţiei şi discuţiei publice, dar nu dintr-o dorinţă total nepotrivită de restauraţie, de revenire la „original”, ci pentru a relansa bătălia politică şi conceptuală pe care tocmai pripita şi nepriceputa lor posteritate o blochează, încheind-o cu mult înainte de termen. În mod ironic sau nu, aşa cum de multe ori se întâmplă în istorie, ne-am ucis obiectele pasiunii din prea multă pasiune...
Traducând, de exemplu, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, mi s-a întâmplat un lucru, am atins un prag pe care aş dori să-l împărtăşesc public. În caietul de însoţire al traducerii, la un moment dat, scrie: *Cel mai bine, când traduci, este să* nu *traduci. Momentul culminant, zen, al faptului de a traduce este când ajungi să* nu *mai traduci, ci să scrii pur şi simplu.*
Un fel de *de-traducere*, aşadar: momentul când autorul însuşi pare a scrie, prin tine, în limba ta. Momentul când *scrii autorul*.
Dar acest lucru nu s-a întâmplat, şi nu se poate întâmpla dintr-o dată, „din prima”, de la început. Mai întâi, aşadar, *am tradus* cartea de faţă. Traducere care s-a dovedit, apoi, a fi una preponderent *semantică*.
Scrisul lui Deleuze are o particularitate, de care m-am izbit şi cu prilejul celorlalte traduceri din el: este uscat, descărnat, „sicizat”, „maşinal”, lipsit de conectori, de „carne”: „deşertic”; direct, sec, brutal aproape în conectarea cuvintelor; nu „curge” – *funcţionează*. Este, prin urmare, perfect adaptat ideilor pe care le profesează. Exact opusul scriiturii baroce, întortocheate, a lui Foucault, de exemplu. Traducându-l pe Deleuze, te cuprinde disperarea: *nu va da nimic în română!*
Şi totuşi! După ce am tradus, recitind, am de-tradus, cuvânt cu cuvânt şi frază cu frază, aproape calchiind, uneori, frazele originale, şi *textul merge*. Abia acesta, acum, este Deleuze! Abia acum am devenit perfect transparent la autorul original. După traducere, de-traducerea.
Am intrat, altfel spus, în „asamblaj” şi în devenire cu autorul, cu autorii. „Fac maşină” cu ei, *şi merge!* Comunitate de dorinţă şi de enunţare *deschisă*, linie de fugă continuă, care te împinge să o prelungeşti. Maşina merge, deraiază, trebuie ţinută în funcţionare prin continuă demontare, trăgând după ea măruntele maşini, maşinuţele tehnice existente.

0-7. A CONTINUA O GÂNDIRE-SCRIERE PRIN TRADUCERE

Mii de platouri este o carte-*pharmakon*, care propune calea, dificilă, realistă, pragmatică, intermediară, recuperatoriu-reparatorie (inclusiv în sens clinic: să nu uităm că Guattari, a cărui contribuţie la această întreprindere comună cu Deleuze începe să fie tot mai corect reevaluată, era un terapeut

revoluţionar), a unei strategii „farmakeutice”: logica oportunismului revoluţionar, a profita de condiţiile imanente ale capitalului care, tocmai, imprimă imanenţă (capitalismul ca plan de imanenţă) pentru a (se) putea sustrage, *transcende* (ca) profit. Capitalismul simulează, deci acaparează revoluţiile, „revoluţionându-se” tehnic, strategic, derivat singur.

Lumea actuală este o mare aporie, pe care *Mii de platouri* o exprimă: cum putem să ne deteritorializăm autentic eliberator, altfel spus creator, în condiţiile-lume, care sunt însăşi Condiţia Umană actuală, în care suntem deja şi permanent deteritorializaţi, suntem în capitalul-deteritorializare, care însă impune structura, schema (ea însăşi de recuperare): 1º de-teritorializare a fluxurilor; 2º re-teritorializare a capitalului ca profit (resolidificare a lichidului), „ocolul” acesta fiind însăşi Lumea, chiar societatea? Cum să redevenim activi şi creatori exact acolo unde suntem pasiv-activaţi şi „creativi” (creativitatea fiind inventivitate în adaptare, *training* de darwinism social), tocmai atunci când suntem *internaţi*, cu toţii, în „CMI” (Capitalismul Mondial Integrat), cum spune Guattari?

Prin *război epistemic* şi chiar *epistemologic*. Prin *re-conceptualizare* şi chiar *trans-categorializare*: asta schiţează, începe să facă, propune *Mii de platouri*. Re-calificarea epistemic-operaţională a ştiinţelor nomade, ambulante, care au fost descalificate prin expropriere şi instrumentalizare-subordonare, contra-ştiinţă, contra-politică, contra-ontologie istorică. *Re-subiectivarea cunoaşterii*: a (re-)deveni, din obiect al ştiinţelor (şi toate ştiinţelor sunt, azi, ţintit, „despre om”), subiecţi ai cunoaşterii, prin asta *deja* subiecţi politici. Hidraulic, mecanica fluidelor împotriva „solidificării” ei statale, de pildă (cunoaşterea trebuie să curgă, să circule). Să nu uităm: nu există, substanţial, „stat”, nu există decât – procesual, război continuu de monopolizare şi blocare, tocmai, a luptei – *etatizare* (Foucault).

0-8. RE-LOC

„Sfârșitul cărții și începutul scrisului”, constatase, declarase, decretase, deja, în titlul primului capitol din *Despre gramatologie*, Jacques Derrida[2]. Intrând într-un joc pe care tot el avea să-l joace ceva mai târziu, acela – perfect idiomatic și, deci, intraductibil, rezistent la traducere deci rezident, definind o rezidență, o reședință, un *loc* și un *„top”* – dintre *et*-și și *est*-este (ceea ce este, faptul-de-a-fi e în plus și întotdeauna adaugă, deci multiplică, înmulțește, definește o multiplicitate și o pluralitate în creștere), putem transla: „Sfârșitul cărții E începutul scrisului”.

Scrisul, ținut captiv în Carte, scapă și cucerește, rizomatic-viral, Lumea ca atare, o scrie ca lume. Dar – vom vedea, vom ajunge – nu într-un mod *regresiv-revoluționar* (odiseic), ci *digresiv*, altfel spus *progresiv*, ca devenire la infinit și devenire-infinit.

Să continuăm însă producerea, adăugarea de dovezi la dosarul gândirii-traducere, a deconstrucției-traducere care împânzește acum Pământul ca sol, subsol și substrat, transformându-l, în loc să-l distrugă, în Subiect istoric deja golit și Viral. O mărturie (în plus).

„În primul rând, el [Derrida] este cel care – cu ocazia unei conferințe despre Joyce ținute la Urbino în 1984 – mi-a atras atenția asupra situației cu totul speciale a «faptului-de-a-fi-la-telefon» [*l'être-au-télé*: ființa-la-telefon], pe care Derrida o considera a fi atât de intensă, încât nu s-a folosit niciodată de *e-mail*. Pentru a ajunge, însă, la telefonul mobil, există o filiație directă. Ne aflam la Siracuza, în 2001: mă plimbam cu Derrida, căruia trebuia să i se decerneze un premiu, când acesta a afirmat că telefonul mobil este un obiect mult mai puternic decât computerul. Nu știu ce spirit profetic și vizionar trădează această previziune. Care dovedește, desigur, aceeași bătaie vizionară ca atunci când, cu multă vreme în urmă, în 1967 – când McLuhan afirma că scrisul va dispărea, într-un moment când nimeni nu anticipa apariția computerelor personale, astfel încât se putea presupune că ne aflam în ajunul unei noi ere –, Derrida afirma că ne aflăm, poate, aproape de sfârșitul cărții, dar că acest sfârșit va coincide cu o explozie a scrisului. Este tocmai ceea ce s-a întâmplat de atunci încoace, și încă într-un timp foarte scurt, surprinzând pe toată lumea, inclusiv pe cei care îl inventaseră, grație răspândirii capilare a computerului personal. Atunci când profeția triumful telefonului mobil asupra computerului, Derrida era, într-un anumit sens, logocentrist, pentru că, în raționamentul său cu privire la natura a ceea ce era, în acel moment, telefonul mobil (ne aflam în 2001, *sms*-urile și *e-mail*-urile abia dacă apăruseră), el prevedea evoluția acestuia spre un instrument de tortură, cu cască audio și microfon permanent conectate, ca în cazul actorilor și al piloților de avion. Așa cum am văzut, lucrurile s-au petrecut altfel, și telefonul mobil a evoluat devenind o nouă mașină de scris și o mare arhivă. Contrazicându-l pe Derrida cu Derrida, și dându-i prim urmare dreptate mai mult ca oricând lui Derrida, telefonul mobil reprezintă cea mai mare victorie a gramatologiei[3].”

0-9. DIN LOC ÎN LOC, DE-LOC

Aici suntem. Aici am ajuns. Acesta e locul nostru acum. Dar mișcarea continuă, deplasarea, deconstrucția-traducere continuă și se generalizează intensiv-extensiv, arhi-traducându-se și definind deja figura stranie în care ea nu mai marchează doar, ca aici, un drum, o cale, un parcurs, o configurație, o constelație – un discurs –, ci și „mediul” și „fondul” însuși, limbajul ca fond și substrat de posibilitate al oricărui discurs.

Deconstrucția-traducere nu numai ca filo-sofie, ca orient-are și căutare îndrăgostită a *sofiei*, ci deja ca sofie, ca *sophia*, în care însă – revelația pen-ultimă, dar deja postumă și postumană – că înțeleptul nu poate fi om, uman, ci Pământul însuși, ca întreg, ca stea în constelația întregului – care prespune însă, arhipelar, arhipelogic, alteritatea ontologică radicală intermediar, singura care face comunicarea posibilă, „marea” dintre entitățile-insule (indivizi, popoare, țări, nații, „blocuri” și banchize), „vidul” dintre indivizii-stele ai tuturor constelațiilor, „aerul”, „nimicul” care asigură propagarea vibrațiilor și metamorfozele traducerii, ca singură posibilitate de mișcare-translare, pur și simplu și ca atare.

„Doar o articulare etico-politică – pe care eu o numesc ecosofie – a celor trei registre ecologice – al mediului, al relațiilor sociale și al subiectivității umane – ar putea să clarifice așa cum se cuvine aceste probleme.” „Este vorba de o recompunere a practicilor sociale și individuale pe care eu o repartizez în trei rubrici complementare: ecologia socială, ecologia mentală și ecologia mediului, toate sub egida etico-estetică a unei ecosofii.” „Această nouă logică ecosofică, subliniez, e înrudită cu cea a artistului, care poate ajunge să-și remanieze opera plecând de la pătrunderea unui detaliu accidental, a unui eveniment-incident care dintr-odată face ca proiectul inițial să-și schimbe direcția, antrenându-l departe de perspectivele lui anterioare cele mai sigure. Un proverb spune că

2
Jacques Derrida, *Despre gramatologie* [1967], traducere de Bogdan Ghiu, Tact, Cluj Napoca, 2008.

3
Maurizio Ferraris, „Et nunc manet in te”, postfață la Jacques Derrida, Maurizio Ferraris, *Le Goût du secret.* Entretiens 1993-1995, Hermann, Paris, 2018, pp. 129-130.

«excepția confirmă regula», dar ea poate foarte bine şi s-o devieze sau s-o re-creeze.” „O ecosofie de tip nou, în acelaşi timp practică şi speculativă, etico-politică şi estetică, mi se pare deci că trebuie să ia locul vechilor forme de angajament religios, politic, asociativ etc. ” [4]

0-10. DEVENIREA-FILOSOFIE A PĂMÂNTULUI

Și mai departe, pe verticală acum, în elice de fapt, în vrie (dar vrie ascendentă, a Pământului subiectivat (re)devenind Subiect-Stea, nu căzătoare, a cine știe cărui cer căzându-ne-n cap), cum devine și cum va tot deveni, la nesfârșit, Pământul însuși, la început doar în anumite puncte ale lui (cum ar fi Grecia) filosofie. Nu numai devenirea-sofie, devenirea-traducere-deconstrucție-Înțelept a Pământului, în jurul căruia/căreia ar continua să graviteze, să orbiteze, cosmic, con-stelant, filosofii, asemenea unor sateliți sau unor planete în jurul Soarelui platonician al Înțelepciunii, ci Pământul definind spațiul gravitațional, tensionat, atracție-respingere, al filosofiei și devenind nu numai Înțeleptul, ci și Filosofii. Felul în care mișcările cultural-politice de la (pe) suprafața Pământului anticipează și prefigurează, sunt deja, *intensiv* și *intensional*, deveniri totale, ale întregului, cosmice.

„Pământul nu este un element între altele, reunește toate elemente într-o aceeași îmbrățișare, folosindu-se însă de unul sau altul pentru a deteritorializa teritoriul. Mișcările de deteritorializare nu pot fi separate de teritoriile care se deschid spre un altundeva, iar procesele de reteritorializare nu pot fi separate de pământul care restituie teritorii. Este vorba de două componente, teritoriul și pământul, cu două zone de indiscernabilitate, deteritorializarea (a teritoriului spre pământ) și reteritorializarea (a pământului pe teritoriu). Nu se poate spune care e primul. Ne întrebăm în ce sens este Grecia teritoriul filosofiei sau pământul filosofiei.” – „Hegel și Heidegger rămân istoricişti, în măsura în care postulează istoria ca pe o formă de interioritate în care conceptul își dezvoltă sau își dezvăluie cu necesitate destinul. Necesitatea se întemeiază pe abstracțiunea elementul istoric făcut să devină circular. Devine greu de înțeles, atunci, imprevizibila creație a conceptelor. Filosofia este o geo-filosofie, exact așa cum istoria este o geo-istorie din punctul de vedere al lui Braudel. De ce filosofia în Grecia exact într-un anumit moment? Se întâmplă la fel ca în cazul capitalismul potrivit lui Braudel: de ce capitalismul exact în anumite locuri și în anumite momente, de ce nu în China în alt moment din moment ce atâtea componente erau deja reunite? Geografia nu se mulțumește să-i furnizeze o materie și niște locuri variabile formei istorice. Ea nu este doar fizică și umană, ci și mentală, ca peisajul. Smulge istoria cultului necesității, atrăgând atenția asupra ireductibilității contingenței. O smulge cultului originilor, afirmând puterea unui «mediu» (ceea ce găsește filosofia la greci, spunea Nietzsche, nu este o origine, ci un mediu, o ambianță, o atmosferă ambiantă: filosoful încetează a mai fi o cometă...). O smulge structurilor, trasând liniile de fugă care trec prin lumea grecească străbătând Mediterana. Ea smulge, în sfârșit, istoria ei înseși, descoperind devenirile, care nu sunt istorie, chiar dacă recad în ea: istoria filosofiei în Grecia nu trebuie să ascundă faptul că *grecii, de fiecare dată, trebuie mai întâi să devină filosofi, așa cum și filosofii trebuie să devină greci*. «Devenirea» nu înseamnă istorie; și azi încă, istoria nu desemnează decât ansamblul condițiilor, oricât de recente, de la care ne abatem pentru a putea deveni, adică pentru a putea crea ceva nou.

4
Félix Guattari, *Cele trei ecologii* [1989], traducere și introducere de Bogdan Ghiu, Idea, 38, 2011.

Francis Alÿs, *Sometimes Making Something Leads to Nothing (Paradox of Praxis 1.)*, 1997, Mexico City, video, snapshot http://francisalys.com/

5
Gilles Deleuze, *Ce este filosofia?* [1991], cap. 4, „Geofilosofie”.

Grecii au făcut-o, dar nu există abatere valabilă o dată pentru totdeauna. Filosofia nu poate fi redusă la propria-i istorie, deoarece filosofia nu încetează să se smulgă din această istorie pentru a crea noi concepte care cad înapoi în istorie, dar care nu vin din ea. Și cum ar putea ceva să vină din istorie? Fără istorie, devenirea ar rămâne nedeterminată, necondiționată, însă devenirea nu e istorică. Tipurile psiho-sociale sunt istorie, însă personajele conceptuale sunt devenire. Evenimentul însuși are nevoie de devenire ca de un element non-istoric. Elementul non-istoric, spune Nietzsche, «este similar unei atmosfere învăluitoare, singura în care se naște viaţa, spre a dispărea iarăși odată cu distrugerea acestei atmosfere». Este asemenea unui moment de grație, căci «unde se află faptele de care ar fi în stare omul, fără să fi pătruns mai întâi în stratul pâclos al anistoricului?». Dacă filosofia apare în Grecia este mai curând în funcție de o contingență decât de o necesitate, de o ambianță sau de un mediu mai curând decât de o origine, de o devenire mai curând decât de o istorie, de o geografie mai curând decât de o istoriografie, de o grație mai curând decât de o natură.” – „Dacă filosofia se reteritorializează pe concept, ea nu găsește condiția pentru a o face în actuala formă a statului democratic ori într-un *cogito* al comunicării mai dubios chiar și decât *cogito*-ul reflecției. Nu de comunicare ducem noi lipsă, dimpotrivă, avem chiar prea multă, ceea ce ne lipsește este creația. *Ne lipsește rezistența față de prezent*. Creația de concepte face apel, în ea însăși, la o formă viitoare, invocă un nou pământ și un popor care nu există încă. Europenizarea nu constituie o devenire, constituie doar istoria capitalismului care împiedică devenirea popoarelor aservite. Arta și filosofia se întâlnesc în privința acestui punct, constituirea unui pământ și a unui popor care lipsesc, ca un corelat al creației. Nu niște autori populiști, ci cei mai aristocratici cer acest viitor. Acest popor și acest pământ nu vor putea fi găsite în democrațiile noastre. Democrațiile sunt niște majorități, însă o devenire este prin natura ei ceea ce întotdeauna se sustrage majorității. Poziția multor autori față de democrație este complicată, ambiguă[5].”

0-11 RE-DE-LOC. FALSA REÎNTOARCERE

Derrida: obsedat de ambivalența pharmakonikă, violent-salvatoare, a intraductibilității, a singularității idiomatic-„idioate” (*idiota*).

Deleuze: traducerile – la fel de discret, de invizibil-centrale – ca *deveniri-împreună*: nu putem deveni de unii singuri (ca „idioții”), ci doar împreună, în „combinație”, și devenim întotdeauna ceva nou. Împreună și *noutate*, împreună-creație, așadar. Ca în dragoste.

Foucault: gândirea spațială, gândirea-spațiu, turnantă radicală.

Dar asta nu e totul, lucrurile nu se opresc aici, dimpotrivă, de-abia par a fi început să fie perceptibile, să fi devenit cu adevărat *sensibile* (adică auto-reflectate și auto-reflexive, ca dovadă că au au *pătruns întregul, că au devenit generale: lucrurile își generează propria imagine în exces,* la extremă, în afara lor, „pe marginea lor exterioară”, cum distinge Derrida, devenind astfel vizibile abia când au prins corp, când au cuprins întreg corpul).

„French Theory”, ca gândire planetară pe cale de a deveni (revela, re-marca), azi, însăși mișcarea de subiectivare postum(an)ă a Pământului, gândirea-Planetă și Înțelepciunea-Pământ, a cunoscut și o mișcare de balans, o contra-mișcare, care doar fals pare a o completa pe prima și, astfel, a desăvârși și a pune capăt procesului.

„French Theory”, ca gândire-(în)-traducere, a constat nu numai într-o translare americană a unei mișcări post-belice, post-distrugere, deja postume, europene, ci și în mișcarea reciprocă – de fapt, continuare și generalizare a ei –, încă secretă sau insuficient analizată, prin care acești cuceriți-cuceritori „răpiți” de niște traducători americani au adus și ei înapoi în Europa ceva american, ceva originar, autohton și reprimat, *autentic* american: *pragmatismul*.

Deleuze și Foucault, în principal, dar și Derrida (în disputa sa cu John Searle), și după aceea Latour, au importat în (sau mai curând *spre*) Europa, prin gândirea lor, translare, pragmatismul american refulat de logicismul și analitismul american dominant, aducând în-spre Europa o gândire revoluționară deja înfrântă, oricum dominată și marginalizată, rămasă pe veci *sub-versivă*, *în America.*

În felul acesta, gândirea-traducere, filosofia-deconstrucție pornită la desăvârșirea revoluției coperniciene, adică la subiectivarea Pământului prin dobândirea Înțelepciunii lui ca des-centrare, altfel spus ca re-cosmicizare, dădea un prim ocol Pământului, efectua, altfel spus, o primă revoluție în același timp filosofică, politică, culturală și astronomică. „Răpită” de Proiectul „America” revoltată și marginalizată, cucerită și deja distrusă, gândirea continentală europeană la rândul ei marginală, care acceptase să lucreze și să repornească de la Zero-ul Destrucției inventând, împotriva acesteia, dar și împotriva falsei polemici și a falsului război al acesteia cu falsul Progres, calea Zen, apofatică, re-„orientală”, a deconstrucției, Euramerica filosofică, care includea translația și Oceanul alterității și al comunicării interteritoriale, „infecta” Europa cu niște proto-americani, întemeietorii pragmatismului filosofic, definind, în felul acesta, gândirea bastardă, infinit și veșnic intermediară (adică promițând la nesfârșit un *va urma*) care cuprinde, astăzi, Planeta, devenind în același timp evidentă și banală, adică invizibilă.

Geo-filosofie și geo-sofie în act și în lucruri, devenite însăși mișcarea istorică a Planetei:

„Tabloul proletarului din secolul al XX-lea se prezintă astfel: instaurarea omului comunist, sau societatea tovarășilor, viitorul Soviet, din moment ce fără proprietate, fără familie și fără națiune el nu are altă determinație în afara aceleia de a fi om, *Homo tantum*. Dar este și tabloul americanului, cu alte mijloace, iar trăsăturile unuia și ale celuilalt se amestecă sau se suprapun adesea. America se gândea să facă o revoluție a căror forță ar constitui-o imigrația universală, emigrații din toate țările, tot așa cum Rusia bolșevică se va gândi să facă una a cărei forță să fie proletarizarea universală, «Proletari din toate țările...»: două forme ale luptei de clasă. Astfel încât mesianismul secolului al XIX-lea are două capete, exprimându-se la fel de bine prin *pragmatismul* american ca și prin socialismul până la urmă rus.

Nu înțelegi pragmatismul dacă vezi în el o teorie filosofică sumară fabricată de americani. Înțelegi, în schimb, noutatea gândirii americane dacă vezi în pragmatism una dintre tentativele de a transforma lumea, și de a gândi o lume nouă, un om nou în măsura în care *se fac*. Filosofia occidentală era căpățâna [*le crâne*], sau Spiritul patern realizându-se în lumea ca totalitate, și într-un subiect cunoscător ca proprietar. Contemporan cu transcendentalismul american (Emerson, Thoreau), Melville schițează deja trăsăturile pragmatismului care îl va prelungi. Este vorba, în primul rând, de afirmarea unei lumi în *proces*, în *arhipelag*. Nici măcar un puzzle, ale cărei piese, adaptându-se, ar reconstitui un întreg, ci mai curând ca un zid de pietre libere, necimentate, în care fiecare element valorează pentru el însuși și totuși prin raportare la ceilalți: entități izolate și relații flotante, insule și inter-insule [*entre-îles*], puncte mobile și linii sinuoase [...]. Nu o căpățână, ci un cordon de vertebre, o măduvă a spinării; nu un veșmânt uniform, ci o pelerină de Arlechin, chiar și alb pe alb, un patchwork cu continuare infinită și racorduri multiple [...] Dar pentru asta mai este nevoie și ca subiectul cunoscător, unicul proprietar, să cedeze locul unei comunități de exploratori, tocmai frații din arhipelag, care să înlocuiască cunoașterea cu credința, sau mai curând cu «încrederea»: nu credință în altă lume, ci încredere în această lume [...].Pragmatismul este acest dublu principiu al arhipelagului și al speranței. Ce trebuie să fie comunitatea oamenilor pentru ca viitorul să fie posibil? *Truth* și *trust*.

Pragmatismul nu va înceta să lupte pe două fronturi [...] sufletul nu se împlinește decât plecând la drum, fără alt scop, expus tuturor contactelor, neîncercând niciodată să salveze alte suflete [...] formând cu egalii săi niște acorduri chiar și fugitive și indecise, fără altă împlinire decât libertatea, gata mereu să se elibereze pentru a se împlini. [...]

Pentru asta este nevoie de o nouă perspectivă, de perspectivismul în arhipelag care îmbină panoramarea cu travlingul [...] Eroul pragmatismului nu este omul de afaceri care a reușit, ci Bartleby, și Daisy Miller, este Pierre și Isabelle, fratele și sora.

Pericolele «societății fără tați» au fost deseori denunțate, dar singurul pericol este reîntoarcerea tatălui. Din acest punct de vedere, nu putem disocia falimentul celor două revoluții, cea americană și cea sovietică, cea pragmatică și cea dialectică [...] tații monstruoși revin cât ai zice pește, în vreme ce fiii fără tată încep să moară [...] răul american, noul ciment care restabilește zidul [...] escrocul american [...][6]”.

6
Gilles Deleuze, „Bartleby, ou la formule”, *Critique et clinique,* Minuit, Paris, 1993, pp. 110-113.

0-12. DIGRESIUNEA, OCOL PLANETAR NESFÂRȘIT ȘI DECOLARE, DEVENIRE INFINITĂ

Așa cum se poate vedea (de aici de unde am ajuns cu mișcarea, în mișcare, tot traducând), mișcarea traductiv-digresivă, fabulator-delirantă a gândirii, care, atât în cazul lui Deleuze, cât și în al lui Derrida, a știut să se plieze și, astfel, să preia tensiunea disruptivă, dislocantă și discronizantă, a *viitorului anterior*, nimerește perfect, exact, actualitatea american-mondială strictă și imediată, altfel spus stricta noastră *localitate istorică*.

Plecați în America și devenind împreună cu devenirea-America a întregii Planete, niște filosofi-călători europeni nu s-au întors acasă cu mâna goală, ci au venit cu niște confrați revoluționari gata înfrânți (ca și ei) ascunși pe fundul dublu al conceptelor lor *planetarizante*, concepte-mișcare. De fapt, nici măcar nu s-au întors, ci au rămas (în) drum să figureze Oceanul, acvaticul cosmic care unește, despărțindu-le și delimitându-le strict, teritoriile-planete terestre, nelăsându-se la rândul lor teritorializate decât cu imense riscuri și „goluri” deconstructive ascunse în structura marilor construcții imperiale ce tind spre Lume.

Pragmatismul european produs, declanșat de *„French Theory”* este un fenomen de „reciprocitate” încă insuficient explorat, analizat și, mai ales, exploatat, dar care, bastard și prin bastardizare, lucrează, continuând să-i denunțe pe bastarzii de toate culorile și din toate taberele.

Dar acesta nu e decât începutul, și nici măcar nu e, poate, un început, ci doar o continuare în același timp intensivă și extensivă, intensională și extensională. Altfel spus, o *digresiune*. O mișcare de modulare și amplificare la infinit, care nu presupune reciprocitate și întoarcere, mișcare non-odiseică sau prin care „odiseismul" grec se dovedește a fi doar o traducere reteritorializantă, imperială, europenizantă și mondializantă, ulterioară. Nu, lucrurile nu revin, nu se întorc, ci cresc, se deplasează, translează, traduc până la a deveni în același timp generale și (deci) de nerecunoscut, producând, altfel spus, alteritatea însăși prin „diferare și repetare".

Digresia (de la retoric-latinescul *digressio*, „a te abate de la", „a te îndepărta de") este opusul simetric al *regresiei*, care amândouă par a se opune – în sensuri opuse însă – *locului*, localizării, localității, așezării. Într-o ciudată complicitate virtuală, totuși. Deși, totuși, digresia fuge de loc din loc în loc, la infinit, în vreme ce regresia mai curând sapă locul și-l adâncește, golindu-i subsolul pentru a-i crea rădăcini...

Într-un manuscris neterminat, abandonat, într-un proiect deci, mai mult, mai radical, într-un început, în începutul unei mișcări de gândire rămasă pe vecie un început, deci de la care se poate neîncetat începe, manuscris regăsit și publicat recent, Jacques Derrida, într-un text experimental punând la încercare limitele volumetrice ale Cărții și dorința scriiturii, a scrisului, de a evada și de a se face, neremarcat, ca azi, Lume, text experimental dispus așadar pe două coloane și care pendulează, oscilează, *double bind*, analitic între singularitatea Condillac și delirantul Freud, scrie, premonitoriu, așa:

> „Ce este dorința de digresiune? Există digresiuni din care nu te mai întorci? Să grăbim pasul: din care *nu* speri să te *mai* întorci? Mai repede: din care speri *să nu* te mai întorci? Și mai repede: de la care *nu* speri *nimic*? [...] digresiunea bună trebuie să fie condusă în vederea întoarcerii, ea trebuie să readucă înapoi la subiect, procurând prin acest ocol, în cursul drumului, un plus de cunoaștere și de plăcere. Abaterea lucrează în beneficiul legăturii și al «economiei» ei, altfel spus legea care o face să se reîntoarcă acasă [...] Digresiunea rea este cea frivolă. Digresiunea bună face cale întoarsă. Digresiunea serioasă [...] ar fi o regresie (întoarcere la origine) dacă nu ar exista decât un singur punct fix. Ar fi un cerc. Metafora cercului ar fi buna mișcare a digresiunii. Dar dacă multiplicăm punctele fixe [...], întoarcerea nu mai este asigurată; și nici măcar sosirea, nici măcar șederea, căminul, locuința [*demeure*] [...] o teorie a digresiunii [...], a ocolului fără sfârșit, a ocolului fără întoarcere [*du détour sans retour*] sau în vederea morții [...] în care niciun punct de plecare și niciun punct de sosire nu poate fi stabilit, nicio teză nu poate fi vreodată fixată, niciun punct de vedere, decis [*arrêté*: pus la punct] [...] Cheltuire retorică cu, undeva, scurgerea fără întoarcere a unei pierderi pure [...] *timp al plăcerii* [...][7]".

Deconstrucția-digresiune, traducerea ca digresiune infinită și absolută ducând, răpind filosofic Pământul în Cosmos, (ne)re-întoarcere la „original" și origini altfel decât făcând ocolul Lumii, întorcându-te „acasă" (și definind, tocmai prin această reîntoarcere, prin acest re-tur, „acasa" ca loc al tuturor regresiilor) și circumscriind Pământul ca Ocol: de-centrat spre Soarele deloc unic al Binelui și al Adevărului, și în felul acesta orbită imanentă a tuturor, pentru toți, fără deosebire.

7
Jacques Derrida, *Le Calcul des langues*. Distyle, édition établie par Geoffrey Bennington et Katie Chenoweth, „Bibliothèque Derrida", Seuil, Paris, [1974] 2020, pp. 65-77.

Francis Alÿs, *Reel-Unreel,* 2011, Kabul, video, snapshot http://francisalys.com/

Pământ-Filosofie și Pământ-Sofie. Pentru o umanitate în curs de definitivă dezrădăcinare, de comună orbitare.

În deconstrucție, Pământul scrie. În deconstrucție, traducem Pământul.

Înțelepciunea Pământului cosmic, centru, dar la rândul lui orbital, orbitând, Soare delegat, *suplement* al Soarelui. Deteritorializarea (relativ absolută) a Pământului ca reteritorializare (absolut relativă) a lui pe Soare.

Lumea: carte infinită, dar închisă; azi, carte care nu se mai închide.

Deconstrucția ca înțelepciune a Pământului.

Referințe

C

Cusset, François (2016). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. și transformările vieții intelectuale din Statele Unite.* Traducere Andreea Rațiu. Cluj-Napoca: TACT.

D

Derrida, Jacques (1998). „Forță și semnifcație" [1963], *Scriitura și diferența* [1967]. Traducere Bogdan Ghiu, București: Univers.

Derrida, Jacques (2008). *Despre gramatologie* [1967]. Traducere Bogdan Ghiu. Cluj Napoca: Tact.

Derrida, Jacques (2020). *Le Calcul des langues. Distyle* [1974]. Édition établie par Geoffrey Bennington et Katie Chenoweth. „Bibliothèque Derrida". Paris: Seuil.

Derrida, Jacques. și Ferraris, Maurizio (2018). *Le Goût du secret.* Entretiens 1993-1995. Paris: Hermann.

Deleuze, Gilles (1998). *Ce este filosofia?*. Traducere Magdalena Mărculescu-Cojocea. Târgoviște: Pandora-M.

Deleuze, Gilles. și Guattari, Félix (2013). *Mii de platouri. Capitalism şi schizofrenie 2.* Traducere Bogdan Ghiu. București: ART.

Deleuze, Gilles (1993). *Critique et clinique.* Paris: Minuit.

F

Foucault, Michel (2001). *Dits et écrits* (1954-1988). Tome I: 1954-1975. Tome II: 1976-1988. Édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard.

G

Guattari, Félix (2011). *Cele trei ecologii* [1989]. Traducere și introducere Bogdan Ghiu. Idea 38.

Atelier
③

Christian
Ferencz-Flatz

Christian
Ferencz-Flatz

Pop-Art și reducția fenomenologică

1.

Introdusă de Husserl oficial abia în 1913, în *Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filosofie fenomenologică*, dar dezvoltată deja cu câțiva ani înainte, reducția este pesemne cel mai cunoscut instrument metodologic al fenomenologiei. Prezentarea ei u rmează, în cele mai multe texte introductive, firul asemănărilor și deosebirilor sale față de modelul ei de referință în istoria filosofiei: îndoiala metodologică a lui Descartes. Comparația este utilă. În *Meditațiile despre filosofia primă*, cartea ce-a inspirat explicit *Meditațiile carteziene* ale lui Husserl, Descartes își propune, după cum se știe, nimic mai puțin decât o fundamentare radicală a întregii noastre cunoașteri prin supunerea ei la o probă simplă de verificare. Ea constă în a vedea care dintre cunoștințele noastre rezistă în mod absolut oricărei încercări a noastre de a o pune la îndoială. Astfel, se dovedește că până la urmă tot ceea ce considerăm a fi cunoaștere comportă îndoiala: simțurile se pot dovedi înșelătoare, ba chiar și evidența matematică ar putea fi gândită în condiții extreme ca iluzorie. Din contră, de un singur lucru nu te poți îndoi: de faptul că, atunci când te îndoiești, te îndoiești și deci gândești, așadar exiști în calitate de ființă gânditoare – și tocmai pe această temelie încearcă Descartes apoi, după cum se știe, să reconstruiască întregul edificiu al cunoașterii.

Husserl însuși vede în acest experiment piatra de temelie a unei filosofii transcendentale riguroase, și îl adoptă făcând din el modelul reducției fenomenologice. În același timp, însă, el îl acuză pe Descartes că nu și-a înțeles până la capăt descoperirea și aduce câteva amendamente decisive metodei lui. Întâi de toate, după Husserl, rezultatul acestui întreg procedeu nu e nicidecum doar „axioma” privind existența subiectului cugetător, cum o prezintă Descartes tributar încă, pe de o parte, modelului cunoașterii geometrice, și pe de altă parte, stilului de argumentație al filosofiei scolastice, ce-l constrânge să privească

întreaga chestiune sub aspectul potențialului său pentru a susține deducții valide. Din contră, pentru Husserl – care generalizează aici, întâi de toate, formularea lui Descartes, extinzând-o asupra tuturor actelor de conștiință în genere, a căror sesizare (bunăoară a percepției împreună cu perceptum-ul ei) rămâne apodictică chiar dacă referentul lor real (obiectul perceput) e îndoielnic – un demers ca al lui Descartes descoperă propriu-zis un întreg *domeniu de cercetare*, care este „fluxul conștiinței". În el, filosoful se poate instala profesional pentru a-l explora sistematic trecând de la „atitudinea naturală" a vieții obișnuite într-o „atitudine transcendentală", făcând uz sistematic de „reducția fenomenologică". Procedând astfel, el asumă sarcinile tradiționale ale filosofiei transcendentale ca pe unele realizabile concret printr-un demers propriu-zis de „cercetare" pozitivă. În al doilea rând, Husserl ajustează întregul demers al lui Descartes, punând în locul îndoielii mobilizate de acesta, i.e. a suspiciunii de inexistență a obiectului, o stare de conștiință inspirată din filosofia sceptică, ce vizează mai curând neutralitatea sau abținerea de la judecată. În optica ei, obiectul nu e pur și simplu decredibilizat ontologic, cum se întâmplă în cazul îndoielnii, ci creditarea lui ca realitate/ irealitate/ realitate posibilă sau îndoielnică este mai curând „scoasă din funcțiune" cu totul, și tocmai această indiferență față de realitatea sau irealitatea sa definește în mod specific tratarea obiectului ca *fenomen*. În fine, în al treilea rând, Husserl extinde și diversifică instrumentul metodologic al lui Descartes, considerând că procedura sa nu e în definitiv decât una dintr-o multitudine de căi posibile pentru a opera „reducția fenomenologică".

Tocmai în acest punct, însă, e deja ușor de întrevăzut și o scurtătură spre domeniul estetic. Căci Husserl însuși identifică, într-o scrisoare celebră către dramaturgul Hugo von Hoffmansthal scrisă în 1907, la scurt timp după ce are revelația reducției fenomenologice, starea de conștiință specifică, în care se transpune fenomenologul prin intermediul acesteia, cu aceea la care e condus receptorul operelor de artă pe calea contemplației estetice, realizând astfel o legătură de profunzime între fenomenologie și artă.[1] Dacă, după Husserl, privitorul ce contemplă o operă de artă pur estetic suspendă orice credință în existența obiectelor sale laolaltă cu derivatele ei emoționale sau volitive – altfel spus: el nu-și pune problema valorii documentare a unui portret de Tițian și nu e stârnit, bunăoară, să-și compare propria situație reală cu aceea a modelului său simțind invidie – și fenomenologul suspendă la rândul său orice perspectivă empiric documentară asupra realității, preferând s-o privească mai curând ca simplu fenomen. Astfel, Husserl vede în esență reducția pe care o operează fenomenologul, încifrată în formula: „dacă toată cunoașterea devine problematică, sigurul dat cert rămâne fenomenul 'cunoaștere'",[2] operantă deopotrivă și în privirea cu care iubitorul de artă contemplă tabloul rămânând strict în sfera datului pictural.

Formulând, în schimb, problema din start în termenii „atitudinii pur estetice", această interpretare reduce în mod fatal domeniul artei la un mod de receptare definit prin contemplația dezinteresată, aflată după Kant în contrast cu perspectiva pragmatică, animată de interese și dorințe particulare, ce definește comerțul cotidian cu lumea. Acest mod de receptare are fără îndoială în spate o tradiție venerabilă, dar el corespunde în tot cazul unui mod de a înțelege arta,[3] cu care arta contemporană rupe în mod vizibil, și tocmai de aceea întreaga tematică a reducției pare din start condamnată să fie puțin promițătoare pentru o analiză a acesteia din urmă. O atare impresie nu poate fi dezmințită decât cu ajutorul unei înțelegeri alternative a întregului procedeu al reducției, și tocmai aceasta e linia pe care voi încerca să merg aici, punctând două aspecte centrale.

1
E. Husserl, *Briefwechsel* (Husserliana Dokumente, vol. III), Teil 7: Wissenschaftlerkorrespondenz, Springer, Dordrecht, 1994, pp. 133 și urm.

2
Ibidem, pp. 134.

3
O scurtă reflecție asupra felului cum e preluată ideea lui Husserl în fenomenologia de după el, mai exact: în *Imaginarul* lui Sartre, ne poate arăta însă că lucrurile nu stau neapărat așa. Astfel, Sartre adoptă în mare măsură interpretarea husserliană a contemplației estetice într-o terminologie ușor diferită, susținând că un obiect estetic nu se lasă propriu-zis sesizat atâta vreme cât e privit ca o realitate, ci el e accesat cu adevărat ca atare abia prin prisma imaginarului. Un portret, bunăoară, e fără îndoială un obiect real, ce poate fi privit potrivit materialității lui, dar aprecierea estetică nu vizează acest obiect, ci reprezentarea picturală, care pretinde să fie privită ca o irealitate aici și acum. La fel, culorile unui tablou sunt reale și ele pot produce o anumită delectare senzorială, dar în aprecierea propriu-zis estetică a tabloului culoarea respectivă nu e – nici măcar în cazul unei opere de artă non-figurative – pur și simplu atribuită ca proprietate reală obiectului „tablou", ci ea e dimpotrivă irealizată prin atribuirea sa unui referent imaginar, fie acesta și doar o simplă reprezentare abstractă, așa cum irealizează în cele din urmă și actorul, prin joc, emoțiile pe care eventual le simte real pe scenă sau cum e irealizat sunetul real în audiția unui concert simfonic, în sensul în care toate acestea devin propriu-zis, ca obiecte reale, în receptarea estetică analogonul unui referent care nu e el însuși real, ci imaginar. Ele sunt, fără îndoială, percepute real, dar percepția lor are, după cum spune Sartre, față de percepția realității, mai curând structura pe care o are paramnezia față de memoria propriu-zisă. Mai mult decât atât, după Sartre, irealitatea esteticului se întinde în egală măsură nu doar asupra imaginilor în sensul clasic al termenului, ci și asupra realității înseși, atunci când e privită estetic, și tocmai acest punct duce mai departe problema. Astfel, potrivit lui Sartre, frumusețea nu e niciodată un atribut al realității, ci ea presupune mai curând irealizarea obiectului și în viața de zi cu zi, ilustrând această teză cu un exemplu din domeniul erotic: „frumusețea extremă a unei femei ucide dorința, căci noi nu putem simultan să ne plasăm pe un plan estetic, vizând obiectul ireal al admirației noastre, și pe planul realizării sale, prin posedarea sa propriu-zisă; pentru a o dori, trebuie să uităm că e frumoasă, întrucât dorința e tocmai o recădere în sânul existenței, a ceea ce e mai contingent și mai absurd" (J.P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination,* Gallimard, Paris, 2005, pp. 372. Vezi și Ch. Ferencz-Flatz, „Realism și pornografie", în Vatra nr. 3/4/2019). Fără ca Sartre însuși s-o mai spună explicit, o asemenea paralizie a interesului erotic, ce poate surveni oricând de la sine într-un context cotidian, ar fi încă, conform analogiei lui Husserl, echivalentă unei reducții fenomenologice, extinzând odată cu conceptul acesteia și sfera aplicabilității ei estetice.

4
V. de pildă E. Husserl, *Zur Phänomenologischen Reduktion.* Texte aus dem Nachlass (1926-1935), Springer, Dordrecht , 2002, pp. 154 ș.a.

2.

Inutil de menționat că reducția a fost dintotdeauna un procedeu controversat. Adversarii săi au ridicat încă de la început numeroase obiecții împotriva sa, acuzând-o ba că întoarce filosofia la o fază revolută a istoriei sale (în speță la cartezianism), ba că e profund neclar cum anume se efectuează, procedeul asemănându-se în obscuritate sa, zice-se, cu ezoterismul practicilor de meditație orientale, ori în fine că el ar fi ca atare cu totul lipsit de finalitate, fie în sensul în care n-ar face în cele din urmă decât să reproducă încă o dată inutil aceleași date pe care le aveam și înaintea sa, ori că ar duce, ca o consecință nemijlocită, direct la solipsism și deci la un proiect filosofic ale cărui rezultate sunt eminamente private. Dacă, însă, Husserl caută fără îndoială soluții la aceste dificultăți, iar husserlienii ortodocși ar fi dispuși mai curând să le privească ca pe niște false probleme, impresia generală, pe care o împărtășesc ceilalți, este că fenomenologii de după Husserl s-au și debarasat deja tacit sau explicit de această exigență, neconsiderând-o a fi o condiție indispensabilă a unui demers fenomenologic.

Ei bine, dacă în pofida acestei opinii larg răspândite, considerăm aici totuși că reducția fenomenologică merită încă tratată cu atenție, măcar și numai în orizontul unei discuții estetice, asta se datorează întâi de toate faptului că, după cum se poate ușor arăta, procedeul n-a fost în realitate nicidecum abandonat în evoluția ulterioară a mișcării, ci el a fost mai curând, pentru a zice așa, *naturalizat* și *operaționalizat*, pe calea unui proces ce se lasă descris succint pornind de la trei jaloane esențiale.

Deja la Husserl, întâi, întreaga chestiune a reducției mai cunoaște deopotrivă, dincolo de aspectele pomenite înainte, și o latură semnificativă și mai puțin cunoscută, ce se leagă de ceea ce el însuși numește „motivațiile reducției".[4] Problema care se pune în acest context e întâi de toate aceea a felului în care o filosofie precum fenomenologia, care se vedea a fi încununarea sau *telos*-ul întregii istorii anterioare a filosofiei, poate totuși să depindă pentru aceasta drept precondiție de un instrument metodologic atât de abstract, arbitrar și de artificial precum pare a fi experimentul mental al reducției. Răspunsul lui Husserl constă în a arăta că, de fapt, încă dinaintea performării oficiale a acestei metode și deci înainte de a accesa în mod genuin „atitudinea fenomenologică", atitudinea naturală cunoaște deja ea însăși felurite incidente epistemice, care prefigurează, cum ar fi, reducția și o motivează din capul locului. Acestea ar instanția ceva de tipul unei practici vernaculare a reducției în viața de zi cu zi, anterioară performării sale metodologice propriu-zise, iar dacă remarcile lui Husserl asupra acesteui subiect nu sunt până la urmă foarte elaborate și concludente, ideea se lasă totuși ușor urmărită mai departe în fenomenologia de după el.

Ce gen anume de incidente cotidiene s-ar califica în acest sens putem vedea bunăoară cu ușurință pornind de la analiza pe care o face Heidegger experienței disfuncției în comerțul nostru cotidian sau natural cu lucrurile. Altfel decât Husserl, care interpretează atitudinea naturală din start în termenii unei simple percepții a lumii înconjurătoare, ce conține implicit în sine teza realității ei, Heidegger crede, dimpotrivă, că un atare mod de raportare e deja doar consecința derivată a asumării unei perspective pur teoretice în considerarea sa. Altfel spus, efelul în care definește Husserl atitudinea naturală pleacă tacit de la

asumpția că relația epistemică a subiectului cu obiectul reprezintă nivelul de primă instanță al tratării lui, în vreme ce, după Heidegger, relația epistemică cu lucrurile nu e în genere cu putință decât ca o modificare ulterioară a unui comerț *practic* anterior cu lumea, în care ne găsim deja angrenați. Acest lucru implică din start necesitatea unei regândiri a atitudinii naturale și, odată cu ea, deopotrivă și a reducției. Astfel, potrivit descrierii alternative a lui Heidegger, comerțul nostru natural cu lumea se înțelege pe sine, își înțelege obiectele și contextul – în contrast total cu modelul epistemic – cu atât mai bine și mai eficace cu cât se lasă mai mult absorbită în simpla lor manipulare practică, fără a căuta să le fixeze perceptiv sau teoretic. În mod paradoxal, deci, modul de vizare propriu practicii, care ia obiectul ca de la sine înțeles și nu-i acordă nicio atenție pentru sine, ci vizează mai curând, printr-o deflecție, ceea ce are de făcut cu el, implică în miopia sa absorbită o înțelegere funcțională mai desăvârșită a sa și a întregului, decât ar putea-o obține simpla contemplație teoretică distanțată – dar această înțelegere este, evident, una în care subiectul însuși e captiv și care n-are pentru el decât o transparență praxeologică și nu existențială. Din contră, cea din urmă, inaccesibilă la rându-i obiectivării teoretice, survine abia prin efectul revelator al defecțiunilor.[5] Astfel, după Heidegger, atunci când obiectul de uz se strică, când e nepotrivit, stă în drum sau lipsește, pe scurt: când o sincopă a practicii blochează exercițiul nemijlocit al atitudinii naturale și se pune pieziș în raport cu dorința noastră de utilizare, comerțul nostru praxeologic cu lucrurile suferă un șoc capabil să reveleze dintr-un foc cu ostentație și iritant, ansamblul a ceea ce până atunci era, în atitudinea naturală, acceptat nereflectat ca de la sine înțeles în modul unei familiarități implicite și difuze. Or, tocmai acest efect, care deschide revelatoriu nu doar un anume fenomen sau altul, ci întreg câmpul de acțiune al vieții uzuale praxeologice, echivalează în fapt, s-ar putea spune, printr-un accident, cu o formă naturalizată a ceea ce se voia a fi reducția fenomenologică.

Același fenomen, însă, pe care Heidegger îl descrie astfel vorbind despre defecțiune în comerțul subiectului cu lumea nemijlocită a obiectelor sale se lasă identificat deopotrivă și în privința lumii sociale. Elementul corespunzător defecțiunii îl constituie aici evenimentul disruptiv, descris pe larg în microsociologia de orientare fenomenologică, în speță: în școala etnometodologică. Etnometodologia este adesea privită, laolaltă cu derivatele sale precum analiza conversațională, ca o dezvoltare a sociologiei fenomenologice a lui Alfred Schütz cu mijloacele cercetării empirice.[6] Ca atare, ea urmărește asemeni fenomenologiei clarificarea structurilor de experiență ale lumii vieții pe baza înțelegerii mutuale în situații concrete de interacțiune. Mai precis, abordarea etnometodologică pornește de la premisa că țesutul social se alcătuiește în mod fundamental din corelații de gesturi, mișcări și acțiuni sociale, care sunt mutual recognoscibile, coerente și inteligibile pentru participanți, iar obiectivul său de cercetare e acela de a se insera în micro-dinamica acestei interacțiuni reciproc inteligibile și de a descrie astfel felul în care participanții locali la o anumită situație produc *ad hoc* ordinea socială a acesteia. Exemplul său predilect îl constituie statul la coadă, ce vădește o formă locală de ordine socială edificată spontan în baza schimburilor intercorporale dintre cei implicați. Astfel, cei care stau la rând își arată unul altuia prin gesturi și postură corporală cum decurge ordinea de servire, dispunându-se în așa fel încât să fie clar unde începe și unde se termină coada, în ce direcție merge, cine vine după cine, cine stă la rând și cine nu ș.a.m.d. Întrucât aceste detalii ale comunicării mutuale nu se adaugă pur și simplu cozii din afară, ci o constituie pe dinăuntru ca fenomen, abordarea etnometodologică caută să arate că ele oferă atât în socializarea cotidiană, cât și în situațiile normate ale diverselor practici profesionale, cheia teoretizării și interpretării lor sociologice – și tocmai în acest context etnometodologica acordă un rol central exercițiului numit în cuprinsul său „experiment disruptiv". Acesta pleacă de la scene familiare de organizare socială – cum ar fi, bunăoară, tocmai statul la coadă – și concepe intervenții posibile pentru a le bruia, dezvăluind prin asta organizarea lor invizibilă altminteri. Exemplele procedeelor folosite de ei în acest scop sunt numeroase, de la simplul exces de politețe într-o conversație amicală, la încălcarea distanțelor intercorporale uzuale, și până la utilizarea unor dispozitive speciale precum lentilele de inversare în rezolvarea unor sarcini banale precum așezarea pe scaun sau jocul de șah, ce pot toate, în funcție de context, servi îndeajuns pentru a forța defamiliarizarea practicilor sociale respective. Înțeles astfel, procedeul pare, pe de o parte, desigur, să generalizeze o experiență precum cea descrisă de Heidegger în privința relației cu ustensilele, extinzând-o asupra întregii lumi sociale. Pe de altă parte, el operaționalizează totodată această experiență, trecând-o înapoi, din registrul simplelor accidente involuntare, cum o descrie Heidegger, în aceea a unei practici epistemice, instrumentabile metodologic, cum era reducția deja la Husserl. Or, e limpede că, dincolo de faptul că o asemenea operaționalizare se debarasează din start de suspiciunea solipsismului, ea se poate totodată vădi de interes și pentru a înțelege practicile performative ale artei contemporane.

5
M. Heidegger, *Ființă și timp*, trad. rom. de G. Liiceanu și C. Cioabă, Humanitas, București, 2003, pp. 97 și urm.

6
Cf. H. Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology,* Polity, Cambridge, 1991. În privința relației cu fenomenologia, vezi și G. Psathas. „On Garfinkel and Schutz: Contacts and Influence", în *Schutzian Research* 4/2012, pp. 23–31 sau M. Hammersley, „Alfred Schutz and ethnomethodology: Origins and departures", în *History of the Human Sciences* 32(2)/ 2019, pp. 59–75.

7
Cf. H. Garfinkel, *Ethnomethodology's Program. Working out Durkheim's Aphorism,* Rowman & Littlefield, New York, 2002, pp. 135 și urm.

3.

Aceasta ar fi una dintre liniile de urmat, pentru a regândi întreaga problematică a reducției în alți termeni. O alta ar putea pleca, în completarea ei, de la expresia grafică și lingvistică pe care o capătă îndeobște reducția în fenomenologie. Astfel, Husserl însuși recurge frecvent, după cum se știe, atunci când vrea să descrie efectul reducției, ca o alternativă la „scoaterea din funcțiune" deja menționată anterior, la imaginea „punerii între paranteze", preluată pesemne din matematică. Precum „punerea în modul", în matematici, reducția permite fenomenologiei să privească lucrurile făcând abstracție de semnul lor plus sau minus sub aspectul realității. Ulterior, parantezele vor juca într-adevăr un rol central și în scrierile etnometodologiei,[7] unde, bunăoară, parantezele simple () sunt folosite pentru a indica constructele conceptuale ale sociologiei tradiționale, în vreme ce descrierile etnometodologice caută să prezinte fenomenele, scrise între paranteze bifate, ca pentru a arăta efortul de a trece dincolo de simpla conceptualizare teoretică a fenomenelor înspre plenitudinea fenomenală a lucrurilor însele, semnalizată alternativ și prin scrierea lor între paranteze pătrate. Atunci când etnometodologii scriu de pildă: [ambuteiajul de trafic], ei se referă prin asta la fenomenul social respectiv în puzderia sa de detalii concrete observabile, pe care acroșarea sa după o schemă conceptuală prestabilită o ratează în mod inevitabil. Astfel, parantezele etnometodologiei semnalează din start un joc mai complicat al grafiilor decât pare inițial la Husserl, scopul lor nefiind în fond doar acela de a da tuturor

fenomenelor conștiinței forma unitară de „fenomene ale conștiinței” prin punerea lor în modul. Din contră, vederea fenomenului ca fenomen implică totodată din start dezactivarea unor moduri de a-l vedea ce-l ratează, așa încât s-ar putea spune și că punerea în paranteze e de la bun început deopotrivă și o scoatere dintre paranteze, i.e. un act de defamiliarizare.

Dar, chiar dacă imaginea parantezelor revine frecvent la Husserl, ea nu e totuși nicidecum scrierea predilectă în fenomenologie pentru a desemna fenomenele reducției. Aceasta o constituie mai curând trecerea între ghilimele:

> În cadrul percepţiei reduse (aşadar în trăirea fenomenologic pură) găsim – ca pe ceva ce aparţine în mod ineluctabil de însăşi esenţa sa – perceputul ca atare, ce poate fi exprimat ca „lucru material”, „plantă”, „pom”, „în floare” ș.a.m.d. Ghilimelele sunt în mod vădit semnificative aici, căci ele exprimă tocmai acea schimbare de semn amintită, aşadar o modificare la fel de radicală petrecută la nivelul cuvintelor.[8]

Acest mod de notare e apoi, folosit constant în expunerile fenomenologice ale lui Husserl, fiind subliniat expres în numeroase pasaje din *Idei*.[9]

La fel ca și parantezele, și această grafie a avut, evident, detractorii ei. Astfel, Adorno scria bunăoară sarcastic în *Metacritica teoriei cunoașterii*: „Prin folosirea ghilimelelor, care ar trebui să semnaleze puritatea fenomenologică, cercetătorul riguros cade pradă umorului fatal al jurnalistului care scrie ‘doamnă’ când vrea de fapt să spună prostituată. Lumea pusă între ghilimele e o tautologie a lumii reale, iar *epoche*-ul fenomenologic este o ficțiune.”[10] Dacă, însă, Husserl nu pare, în pasajele amintite, să vadă în ghilimele nimic mai mult decât o simplă convenție, utilă pentru a transcrie la nivel textual efectul reducției fenomenologice, deja exemplul ironic al lui Adorno arată suficient, în contra sa însuși, că ele nu sunt totuși nicidecum doar o simplă tautologie fără sens, indiferentă pentru conținutul pus între ghilimele, ci aruncă în realitate o cu totul altă lumină asupra cuvântului însuși. Pe scurt: ghilimelele au o funcție performativă și obțin un efect epistemic, pe care deja filosofia analitică îl notează tradițional prin distincția sa cardinală dintre utilizarea propriu-zisă a unei expresii și simpla ei menționare. Trecând cuvintele din primul registru în al doilea, ghilimelele performează întâi de toate o „scoatere din funcțiune” a limbajului, și tocmai în acest aspect constă din capul locului afinitatea lor cu reducția.

Evident, aici trebuie făcute niște precizări, căci, pe de o parte, e clar că nu orice uz docil al ghilimelelor, bunăoară în practicile culturale obișnuite ale citării unui text într-altul, poate fi echivalat numaidecât cu o practică disruptivă analogă reducției fenomenologiei. Din contră, deseori tocmai contrariul unui atare uz poate avea o funcție disruptivă, precum bunăoară inserarea unor porțiuni de text vădit deosebite stilistic fără niciun marcaj special în fluxul uzual al discursului, sau dimpotrivă citarea explicită a ceva, precum un truism sau un loc comun, ce nici nu reclamă în mod normal o atribuire a sursei. Pe de altă parte, ghilimelele și citarea nu sunt aici în fond, evident, decât indicatorul unei practici, care se lasă din capul locului generalizată și extinsă deopotrivă și asupra altor domenii decât acela textual.

Un atare sens larg e deja, se știe, încetățenit în arta contemporană prin experimentele lui Bertolt Brecht,[11] pentru care gestul citării devine unul dintre principalele instrumente ale efectului de înstrăinare, descris de el adesea în termeni cu totul analogi celor în care e expusă îndeobște reducția fenomenologică. Mai precis spus, efectul de înstrăinare împărtășește cu reducția fenomenologică

8
E. *Husserl, Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filozofie fenomenologică*, trad. rom. de Ch. Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2011, pp. 337.

9
Vezi, de pildă, ibidem, pp. 352: „’obiectivitatea’ este scrisă aici cu ghilimele, așa cum o pretinde reducţia fenomenologică”; sau la fel pp. 360: „trebuie să distingem şi aici între obiectitatea valorică înţeleasă ca atare (schlechthin), pe de o parte, şi obiectitatea valorică între ghilimele, ce se găseşte în cadrul noemei, pe de altă parte”.

10
Th.W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie,* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, pp. 200.

11
Pentru o interpretare mai detaliată a afinităților dintre tehnica lui Brecht și metoda lui Husserl, vezi și M. Kelly, „Estrangement, epoche, and performance: Bertolt Brecht's Verfremdungseffekt and a phenomenology of spectatorship”, în *Continental Philosophy Review* 53/4 (2020), pp. 419-431.

întâi de toate faptul că ambele sunt ca atare concepute ca dispozitive metodologice, al căror scop central rezidă în dislocarea „atitudinii naturale” – iar sensul atribuit acesteia din urmă într-o parte și în alta nu e defel atât de diferit cum s-ar putea crede. La Husserl, am văzut, „atitudinea naturală” era definită destul de formal ca orizont al tezei de realitate a lumii, servind pentru a delimita fenomenologia de toate celelalte științe care presupun încă actualitatea lumii. Presupoziția lui Husserl era în acest sens că, privind lucrurile într-o optică pentru care e indiferent dacă sunt reale sau simple halucinații prin dezangajarea credinței în ele, acestea se revelă sub un nou aspect invizibil mai înainte. Deja la Heidegger, însă, iar apoi cu atât mai mult în etnometodologie, atitudinea naturală ajunge să se definească întâi de toate prin faptul că, în modul nostru de existență de primă instanță, ansamblul lucrurilor din jurul nostru, ori forma relațiilor noastre sociale, pe scurt: cadrul în care funcționează viața noastră uzuală, sunt într-așa măsură habitualizate, încât nu mai sunt propriu-zis vizibile, iar reducția devine dimpotrivă operațiunea necesară pentru a bloca această obișnuință îndeajuns încât să restabilească vizibilitatea fenomenelor. Or, tocmai o atare operațiune reclamă deopotrivă și Brecht în raport cu ceea ce el consideră a fi atitudinea naturală a spectatorului în raport cu scena. Această atitudine se definește la el, după cum se știe, prin empatizarea spectatorului cu personajele, ce face cu putință iluzia realității nemijlocite a proceselor de pe scenă. Astfel, perturbarea acestei tendințe habituale prin efectele de înstrăinare este la Brecht, ca la Husserl, actul prin care e operată „scoaterea din funcțiune” a tezei de realitate nemijlocită a piesei, sau ca la Heidegger și la etnometodologi: un experiment disruptiv menit pentru a face vizibil cadrul de funcționare implicit pe care atitudinea naturală îl ignoră.

De altfel, e demn de remarcat că și Brecht însuși își generalizează procedeul arătând că „efectul de distanțare” are ca atare surse cotidiene, el fiind operant deja *in nuce* în relatarea animată pe care o face martorul unui accident stradal celorlalți trecători curioși să afle ce s-a întâmplat,[12] oarecum în același fel în care vorbește și Husserl despre „motivațiile reducției” în planul atitudinii naturale. Cert e, în tot cazul, că între diferitele tehnici pe care le discută Brecht ca potențiale instrumente pentru a produce efectul de distanțare, fie ele de ordin scenic (supraeclerarea scenei sau includerea ostentativă a surselor de lumină pe scenă), dramaturgic (întreruperi prin intertitluri sau *songs*, ori varierea tonalităților de limbaj), sau în fine: actoricesc, o formă importantă o reprezintă în tot cazul, la nivelul celor din urmă, citatul.[13] Astfel, se știe, teatrul brechtian le pretinde actorilor să evite transformarea lor deplină în personaj, precum în tradiția stanislavskiană, păstrând față de aceasta în permanență o distanță, ce-și găsește expresia cea mai palpabilă în faptul că ei nu mai trebuie să-și prezinte textul ca și cum aceasta ar fi o improvizație, i.e. ca pe niște cuvinte rostite *in actu* aici și acum, ci mai curând ca și cum ar fi simple citate. Astfel, după Brecht, actorii trebuie să-și ia drept model al performanței lor pe scenă felul expeditiv în care ei înșiși își parcurg textul atunci când recapitulează în viteză la probe, fără a intra efectiv și deplin în rol. Aceeași formă a citatului, a performării distanțate și neutralizate, ar trebui însă, după el, să marcheze în egală măsură nu doar vorbirea însăși, ci deopotrivă și gestica, ce renunță astfel la pretenția nemijlocirii naive și se prezintă dimpotrivă din start ca simplă copie, ca reproducere sau relatare a unui gest, pe scurt: ca citat gestic. Or, prin toate aceste lucruri, forma citatului se lasă propriu-zis interpretată la Brecht ca o operaționalizare estetică precisă a prestației reducției fenomenologice.

12
B. Brecht, „Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters” [1940], în *Schriften 1920-1956*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005, pp. 300-311.

13
Vezi în special B. Brecht, „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt”, în op. cit., pp. 467-486.

4.

Această discuție poate fi concretizată și mai mult pe cazul specific al Pop Art. Asocierea sa cu fenomenologia nu e desigur nouă, ci ea a fost schițată deja în mod amplu de fenomenologul de origine română Walter Biemel într-un text scris la începutul anilor 1970, la scurtă vreme după apogeul mișcării și în plin vârf al receptării sale germane.[14] În textul său, Biemel pleacă la rândul lui de la o paralelă făcută între fenomenologie și artă, dar se concentrează ceva mai precis pe altceva și anume: pe similitudinile dintre criza filosofiei, tratată în textele tardive ale lui Husserl, la care ar răspunde fenomenologia, și evoluțiile corespunzătoare din domeniul artei contemporane. După cum se știe, criza filosofiei și a științei europene în genere, despre care vorbește Husserl, nu este una datorată unor contradicții sau dificultăți interne ale științelor, care le-ar afecta credibilitatea, ci ea se trage mai curând dintr-o degradare a ideii însăși de știință, ce are drept consecință, în perioada imediat următoare Primului Război Mondial, o veritabilă ostilitate față de idealul științific și implicit față de filosofie. Această degradare e clarificată de el printr-o analiză celebră a edificării de către Galilei a fizicii matematice, în cuprinsul căreia se vorbește, pe de o parte, despre nașterea geometriei în Antichitatea greacă din practicile de măsurătoare ale epocii prin construcția figurilor geometrice ca idealizări ale formelor experienței sensibile, și, pe de altă parte, despre extinderea de către Galilei a ideii matematizării, după modelul geometriei, asupra întregului spectru al naturii, inclusiv a determinațiilor sale calitative. Consecința acestui fapt a fost după Husserl, cu timpul, substituirea unui simplu construct matematic abstract, alcătuit din determinații ideale, în locul lumii reale a experienței concrete, pe care el o mai denumește și „lumea vieții" sau lumea percepției sensibile nemijlocite, precum și a înțelegerii mutuale sociale și a sedimentărilor culturale și istorice, într-un fel ce avea să se repercuteze nu doar asupra fizicii matematice în sens îngust, ci și asupra întregii istorii a psihologiei, concepută dintru început ca un simplu complement al celei dintâi, și apoi a științelor umane și a filosofiei moderne în genere, care a adoptat tacit această paradigmă. Or, după Husserl, această uitare a „lumii vieții" e cu atât mai paradoxală în sfera științei și a filosofiei contemporane cu cât, deși ea este ostracizată ca atare din câmpul tematic al acestor discipline, ea le determină totodată în permanență pe toate, bunăoară prin comerțul firesc al cercetătorilor cu instrumentarul lor de laborator, ori prin firescul interacțiunii dintre ei, care nu se petrece cu certitudine în „lumea fizicală". Cert e, în orice caz, că după Biemel, această situație, pe care Husserl o analizează în amănunt ca pe o dimensiune ascunsă a științei și a filosofiei contemporane, se regăsește deopotrivă și în domeniul artei, unde arta non-figurativă a dus, pe urmele cubismului, la forme de reprezentare din ce în ce mai ezoterice, în cuprinsul cărora receptorul nu-și mai poate regăsi sub nicio formă lumea concretă a vieții. Or, pe măsură ce filosofia ajunge să recupereze acest neajuns, odată cu analizele lumii vieții întreprinsă în fenomenologie de Husserl și, pe urmele lui, de Heidegger, același lucru se întâmplă de fapt, după Biemel, și în domeniul artei, prin Pop-Art. Mai mult, dacă, în filosofie, lumea de la sine înțeleasă a vieții nu e deja dată în atitudinea naturală a vieții de zi cu zi, ci reclamă mai întâi o operațiune reflexivă specială – i.e. o reducție – pentru a intra în vizorul atenției, în vreme ce altminteri ea este pur și simplu ignorată din exces de familiaritate, același lucru se întâmplă deopotrivă și în domeniul artei, care nu poate deci doar să reproducă recognoscibil lumea vieții, e s-o poată face totodată vizibilă reflexiv și deci să opereze o formă de „reducție" critică.

14
W. Biemel, „Pop-Art und Lebenswelt", în *Aachener Kunstblätter* 40/1971, pp. 194-214.

Tom Wesselmann, *Interieur nr. 4,* 1965, National Art Museum of China, Beijing

Dintr-un anumit punct de vedere, analiza lui Biemel extinde pur și simplu problematica dezvoltată, pe urmele lui Husserl, de Heidegger, pe de o parte, și de școala etnometodologică, pe de alta. Dacă deci, după Heidegger, ansamblurile de ustensile care alcătuiesc lumea vieții nu sunt propriu-zis accesibile pentru noi decât implicit în forma de atenție absorbită a comerțului cu ele, în cadrul căreia tocmai că nu luăm act de ele în chip conștient, ci le înregistrăm doar periferic, în vreme ce ele devin explicite sub aspectul anume în care ele ne apar în uz doar cu prilejul defecțiunilor și al perturbărilor utilizării lor, după Biemel, un întreg segment al curentului Pop-Art, precum „interioarele" lui Tom Wesselmann sau „obiectele" lui Jim Dine, urmărește, bunăoară prin reproducerea unor colțuri de bucătărie într-un context expozițional, să producă același efect frapant, capabil să reveleze prin discrepanță felul de a fi al lumii vieții întocmai precum defecțiunea frigiderului în viața de zi cu zi după Heidegger. La fel, dacă relațiile interumane în genere, ori raporturile sexuale în mod particular, ce sunt prinse potrivit descrierii lor fenomenologice sau etnometodologice în de la sine înțelesurile unui comerț nereflectat, nu devin propriu-zis vizibile ca atare decât în virtutea unei perturbări, expunerea unor situații tipice de interacțiune în

plasticile lui George Segal produce prin hiper-realismul lor și prin amplasarea lor în contexte de interacțiune reale, tocmai un atare efect disruptiv, capabil să facă explicită forma interacțiunii noastre uzualmente latentă.

Dincolo de considerațiile amintite ale fenomenologiei clasice, însă, expunerea lui Biemel devine ceva mai interesantă atunci când se apleacă, ca asupra unui alt moment central al lumii vieții revelat în Pop-Art, asupra *reclamei*. Evident, reclama nu e discutată nici de Husserl și nici de Heidegger ca o particularitate a lumii vieții, dar ea este în tot cazul, din cel puțin trei motive, un aspect esențial aici, capabil să complice problema. Întâi de toate, fiindcă reclama nu este un simplu fenomen particular al lumii vieții, un aspect local al acesteia, ci – în măsura în care o înțelegem într-adevăr în forma ei socială și istorică concretă – o parte esențială a statutului de marfă al obiectelor, și deci o caracteristică universală, i.e. un „existențial". În al doilea rând, fiindcă această caracteristică, laolaltă cu tot ceea ce ține de sfera așa-numitei industrii culturale, precum cinemaul, radioul, televiziunea, benzile desenate etc. vin oblic față de dihotomia clasică, ce subîntinde întreg textul lui Biemel, dintre „uitarea lumii vieții" în știința, filosofia și arta contemporană, pe de o parte, și recuperarea ei prin fenomenologie și Pop-Art, pe de alta, în condițiile în care industria culturală nu se face evident vinovată de o uitare a lumii vieții, dar nici nu o reflectă pe aceasta propriu-zis în sensul elucidării sale critice propriu-zise, ci mai curând contribuie la mistificarea ei. Reclama creează lumii un „veșmânt de determinații ideale" de cu totul altă factură decât știința matematică. În al treilea rând, fiindcă acest veșmânt de determinații ideale, pe care îl așează reclamele asupra obiectelor, și industria culturală asupra lumii vieții sub toate aspectele ei, face problematică intenția fenomenologiei de a reveni de la abstracțiunile științei și ale filosofiei clasice la lumea experienței așa cum ni se prezintă ea în primă instanță în măsura în care, în definitiv, acest mod de prezentare primar e deja el însuși adesea un fabricat comercial al industriei culturale purtând sedimentări ale reclamei. Or, tocmai în aceste condiții, Pop-Art-ul s-ar dovedi, potrivit lui Biemel, relevant pentru fenomenologie în măsura în care el e capabil, punând în joc același procedeu precum în situațiile menționate mai devreme, să reflecteze lumea vieții și sub acest aspect problematic: ca o lume transfigurată de reclamă, făcând-o inoperantă printr-o formă de reducție fenomenologică. Vorbind astfel despre câteva lucrări celebre ale lui Warhol, Biemel conchide în mod principial că „simpla reiterare a reclamei reușește să provoace o schimbare de perspectivă remarcabilă, făcând ca ea să se indice pe sine însăși."[15]

15
Ibidem, pp. 199.

5.

Privind lucrurile din această perspectivă, întreaga chestiune pare deja că și-a găsit rezolvarea. Potrivit interpretării lui Biemel, actul însuși de a cita reclama în acest fel, reproducând-o într-o imagine artistică, aduce cu sine un efect reflexiv, ce face vizibil în mod tematic reclama luată altfel de bună în mod implicit și ignorată tocmai din exces de familiaritate, și tocmai prin aceasta el deschide receptorului îndeobște necritic al reclamei posibilitatea unei critici a ei.
În acest punct, însă, interpretarea lui Biemel începe să scârțâie, întâi de toate deja din simplul motiv că Warhol nici nu pare propriu-zis interesat de un asemenea exercițiu critic, care s-ar face de pe pozițiile culturii artistice înalte și a idealurilor sale de transparență și reflexivitate, la adresa formelor decăzute ale artei comerciale sau publicitare. Din contră, Warhol însuși a debutat și a înregistrat primele sale succese majore în anii 1950 tocmai ca designer publicitar pentru revistele *glossy* new-yorkeze și a continuat apoi să producă publicitate încă mult timp după ce a reușit să-și facă un nume ca artist în sensul emfatic al termenului. Mai mult decât atât, relația lui cu publicitatea nu pare să fi fost niciodată în mod real animată de obiectivul chestionării sale pausal critice de pe pozițiile culturii înalte, cum implică în fond considerațiile lui Biemel, ci fascinația sa genuină față de reclamă și în genere față de stridențele culturii de masă par să sugereze mai curând intenția unei fluidizări continue, și dintr-o parte și dintr-alta, a granițelor dintre arta înaltă și cea comercială.

Andy Worhol, *Campbell's Soup Cans,* 1962, MOMA, New York

O asemenea fluidizare pun într-adevăr în joc și principalele lucrări la care se referă textul lui Biemel, întâi de toate celebrele „Conserve de supă Campbell" (1962). În fapt, Biemel pare să rateze complet intenția de fond a acestei lucrări, privind-o în prelungirea reflecțiilor sale asupra interioarelor lui Wesselmann, ca și cum și aici s-ar încerca, la fel precum acolo, luminarea reflexivă a unui element netematic și „ignorat din familiaritate" al lumii vieții, precum este publicitatea, în vreme ce, din contră, gestul acestei lucrări, ce a provocat la expunerea sa inițială un scandal similar celui stârnit de „Fântâna" lui Duchamp cu câteva decenii în urmă, vizează mai curând o intenție comparabilă cu aceasta din urmă. Căci, așa cum „Fântâna" nu făcea în cele din urmă o „fenomenologie a obiectelor sanitare", care să scoată la lumină părți ale universului funcțional în care trăim îndeobște fără a le reflecta tematic etc., ci căuta mai curând să chestioneze contextul său expozițional însuși, în care se poziționa câș, punând provocator întrebarea „ce este arta?", la fel și „Supele Campbell" sunt menite întâi de toate mai curând să

chestioneze așteptările implicite ale receptării sale ca artă, iar nu supele însele. Pe scurt, dacă această lucrare își propune într-adevăr să chestioneze ceva pe calea unei utilizări disruptive a citatului, acesta nu este în cele din urmă mediul sursă, din care e prelevat citatul, în speță: discursul publicitar, ci mai curând mediul destinație, al expoziției artistice, sau poate și mai precis spus: atitudinea naturală a receptării artei și presupozițiile sale tacite, așa cum apar ele confruntate cu fenomenul publicitar.

În confruntarea cu aceste presupoziții, lucrarea lui Warhol nu se mulțumește doar, precum Duchamp, cu un simplu efect de discrepanță, manifest pentru anti-artă, ci ea dezvoltă în plus un punct mai subtil, privind fluidizarea graniței dintre artă și marfă în genere. Căci, în fapt, atunci când obiectele lumii vieții sunt în mod ontologic întâi de toate mărfuri, reprezentarea lor cea mai adecvată este în fond reclama. Iar atunci când reclama mistifică în fond tocmai calitatea de mărfuri a mărfurilor sub o aparență a idealității, ea se întâlnește deja cu arta înaltă, care fuge la rândul ei de constatarea acestor relații, practicând o formă analogă de mistificare. Tocmai aceste echivalențe ies la iveală fulgurant în unele dintre lucrările lui Warhol, care se prezintă experienței receptorului ca niște obiecte în privința cărora diferența dintre artă și marfă sau reclamă pare pusă în modul, dovedindu-se și prin acest punct, iar nu doar prin exercițiile sale în domeniul serialității operelor de artă, care exemplifică într-un mod aproape literal teze din „Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice”, ceva precum executorul artistic al testamentului lui Walter Benjamin.

6.

Privind lucrurile din această perspectivă, analogia dintre demersul fenomenologic, pe de o parte, și acela al Pop-Art, pe de altă parte, pe care o schițează Biemel, s-ar lăsa reformulat ceva mai precis în alți termeni. Așa cum fenomenologia ajunge prin intermediul reducției să privească lucrurile în calitatea lor de simple „fenomene” prin faptul că le abordează sub aspectul indiferenței lor ontologice, punând așadar „în modul” faptul lor de a fi reale sau ireale, la fel și Warhol ne face să privim lucrările sale într-o formă de indiferență ontologică, față de categoriile definitorii „artă” și „reclamă”. Evident, o atare indiferență nu e posibilă doar în câmpul imaginilor statice și în relația dintre tabloul artistic și afișul publicitar, ci ea e cu atât mai pregnantă și în domeniul imaginilor în mișcare, găsindu-și domeniul de predilecție în domeniul televiziunii, unde programul artistic și reclama sunt, după cum se știe, puse pe același plan și ajung frecvent la confuzie. Acest aspect l-a fascinat în mod special pe Warhol și se reflectă sub numeroase aspecte în opera lui, după cum a notat deja cât se poate de precis filmologul Graig Uhlin:

> „Calitatea continuă a reprezentării televizuale a fost înțeleasă adesea prin conceptul de ‘flux ‘ al lui Raymond Williams, ce descrie procesul prin care spectatorul TV este captivat de succesiunea ‘iresponsabilă’ de imagini, i.e. felul cum este ghidată atenția sa prin multiplele registre textuale ale aparatului televizual. (...) O caracteristică definitorie (...) a fluxului televizual se leagă de felul în care succesiunea ‘iresponsabilă’ de imagini nivelează diferențele dintre programe și conținuturile comerciale. ‘Întreruperile’ comerciale mimează programele narative, iar spectatorii le privesc adesea nu doar ca pe niște simple distracții, ci drept elemente semnificative ale divertismentului televizual. Răsturnarea acestei ierarhii își găsește oglindirea la Warhol în amestecul său de artă înaltă și comercială, obținut prin apropierea imaginilor culturii populare (Coca-Cola, conservele de supă Campbell's etc.). Acest aspect se extinde și asupra unor elemente ale practicilor sale filmice și video, care se situează provocator între imersiunea totală în imagistica culturii de masă și distanța discriminatorie față de ea”.[16]

16
G. Uhlin, „TV, Time, and the Films of Andy Warhol”, în *Cinema Journal,* Vol. 49, Nº 3, 2010, pp. 1-23.

În modul cel mai vizibil, această intenție își găsește realizarea în *Soap Opera*, filmul său din 1964. Filmul ar putea fi descris, în mare, ca un film mut, asemenea celor mai multe dintre producțiile lui Warhol de până la acea dată, conținând elemente narative mizanscenate, axate preponderent pe scene de cuplu și conținând o varietate de sugestii erotice, mai mult sau mai puțin manifeste, întrerupte când și când de reclame. Acestea din urmă sunt, spre deosebire de segmentele de film, materiale originale sonore apropriate de Warhol – reclame reale, vechi de aproape 10 ani la momentul realizării filmului – și par utilizate fără vreun alt concept decât acela de a imita parodic fluxul televizual, cu calupurile sale publicitare fără legătură între ele sau cu programul, repetitive și șablonarde ș.a.m.d.

Andy Warhol, *Soap Opera,* 1964, snapshot (10:51')

O asemenea descriere ar fi însă improprie întâi de toate fiindcă filmul începe propriu-zis cu o reclamă, iar reclamele sunt în realitate infinit mai pregnante și mai coerente decât segmentele de film, ale căror dialoguri și interacțiuni stufoase rămân ininteligibile pentru spectatorul fără acces la banda de sunet, și rămân prin comparație elementul mai anost și opac. Astfel, s-ar putea spune că, mai curând decât să vedem aici un film întrerupt de reclame, vedem în realitate mai degrabă un șir de reclame întrerupte de pseudo-filme, i.e. o ierarhie răsturnată prin raport cu aceea uzuală dintre programul de televiziune și momentul publicitar. Dacă însă o

atare răsturnare pare a servi întâi de toate unui comentariu ironic la adresa televiziunii în genere, care spune că, în realitate, programele artistice nu servesc decât drept pretext pentru afacerea de a vinde publicitate – o notă, de altminteri, implicită în noțiunea însăși de „soap opera", ce dă titlul filmului – atitudinea lui Warhol pare și aici totuși, la fel ca în cazul lucrărilor sale picturale mai ambiguă decât atât.

Ea ține nu atât spre o condamare a producției publicitare și a incidenței sale, cât mai curând spre o anume formă de fenomenalizare a ei. Astfel, *Soap Opera* nu e poate prin nimic mai percutant decât prin permanentele interferențe pe care le întreține între cele două tipuri de materiale. Acestea se întind de la simple potriviri narative, rezultate din racordurile de montaj – personajul din reclamă lansează spectatorilor apelul de a suna la un număr de telefon pentru a comanda produsul, iar în secvența următoare vedem un personaj din segmentul de film ridicând telefonul pentru a suna etc. – până la asocieri semantice mai complicate, ce leagă bunăoară intențiile erotice frustrante din programele „artistice" de forme sublimate de satisfacție, îndeosebi culinară, încărcate astfel prin alăturare de note sexuale altminteri numai implicite. Mergând chiar un pas mai departe de atât, Tania Modleski vorbește în cartea ei dedicată culturii de masă pentru femei în epocă despre o funcție reparatorie a reclamei, care supravine peste frustrările cumulate ale programelor de televiziune – ce se servesc de amânare ca dispozitiv central – prin formele sale de gratificare și soluționare imediată.[17] Acest punct devine vizibil în mod pregnant la Warhol, al cărui film, s-ar putea spune, înfățișează „fenomenul televizual" în sensul cel mai tare al expresiei, ca unul în care programul propriu-zis și reclama sunt aduse la indiferență ontologică.

17
T. Modleski, *Loving with a Vengeance:* Mass-Produced Fantasies for Women, Routledge, New York, 1982, p. 101 și urm.

Andy Warhol, *Soap Opera,* 1964, snapshot (26:53')

7.

Textul de față se vrea în cele din urmă un exercițiu euristic. Warhol nu este Sergiu Celibidache, legăturile sale cu fenomenologia sunt destul de improbabile. Cu toate acestea, însă, miza a fost aceea de a arăta că discursul fenomenologic vine ca atare cu niște atuuri, care permit analistului să prindă mai bine forma specială de subversiune și de reorientare a perspectivei pe care le mobilizează opera lui Warhol. Mai mult decât atât, însă, un atare demers are relevanța sa și pentru fenomenologia însăși, în măsura în care ea vine în mod explicit în contra unei tendințe uzuale încă în interpretarea reducției. La una din conferințele sale, un fenomenolog contemporan celebru i-ar fi răspuns unui contestatar din public: „Se vede că nu ați făcut reducția!" Remarca întruchipează o formă de fetișizare a reducției, care cântă isonul celor ce văd în ea în fond nimic altceva decât un demers mistificator. Țintite în contra unei asemenea fetișizări, observațiile de mai sus caută să arate că reducția poate fi gândită deopotrivă și ca un demers subversiv, cu funcție demistificatoare, ce-și găsește în asta solidaritatea cu arta contemporană.

Referințe

A

Adorno, Th.W. (1990). *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

B

Brecht, B. (2005). „Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters" [1940]. În *Schriften 1920-1956.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Biemel, W. (1971). „Pop-Art und Lebenswelt". În *Aachener Kunstblätter 40.*

F

Ferencz-Flatz, Ch. (2019). „Realism și pornografie". În *Vatra* nr.3/4.

G

Garfinkel, H. (1991). *Studies in Ethnomethodology.* Cambridge: Polity.

Garfinkel, H. (2002). *Ethnomethodology's Program. Working out Durkheim's Aphorism.* New York: Rowman & Littlefield.

H

Hammersley, M. (2019). „Alfred Schutz and ethnomethodology: Origins and departures". În *History of the Human Sciences* 32(2).

Husserl, E. (1994). *Briefwechsel* [Husserliana Dokumente, vol.III]. Teil 7: Wissenschaftlerkorrespondenz. Dordrecht: Springer.

Husserl, E. (2002). *Zur Phänomenologischen Reduktion.* Texte aus dem Nachlass (1926-1935). Dordrecht: Springer.

Husserl, E. (2011). *Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filozofie fenomenologică.* Trad. Rom. Ch. Ferencz-Flatz. București: Humanitas.

Heidegger, M. (2003). *Ființă și timp.* Trad. Rom. G. Liiceanu și C. Cioabă. București: Humanitas.

K

Kelly, M. (2020). „Estrangement, epoche, and performance: Bertolt Brecht's Verfremdungseffekt and a phenomenolology of spectatorship". În *Continental Philosophy Review* 53/4.

M

Modleski, T. (1982). *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women.* New York: Routledge.

P

Psathas, G. (2012). „On Garfinkel and Schutz: Contacts and Influence". În *Schutzian Research* 4.

S

Sartre, J.P. (2005). *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination.* Paris: Gallimard.

U

Uhlin, G. (2010). „TV, Time, and the Films of Andy Warhol". În *Cinema Journal.* Vol. 49. No. 3.

Atelier
④

Constantin
Vică

Constantin
Vică

Probleme de mediu: o privire difuză asupra tehnologiilor mediatoare

„Cele mai profunde tehnologii sunt cele care dispar.”
— Mark Weiser, „The Computer for the 21st Century”

„Every god is lonely, an exile
composed of parts: elk horn,
cloven hoof. Receptacle
for wishes, each god is empty
without us, penitent,
raking our yards into windblown piles....”
— Rita Dove, „The Breathing,
The Endless News”

VEZI PE ECRAN CE ESTE SCRIS? Sau pe hârtie? Într-un fel, ești aici și azi,dar și cu 2000 de ani în urmă, folosind una dintre primele tehnici sau tehnologii cognitive care mediază realitatea: scrisul, respectiv cititul. Dacă dai *like* sau *love* sau *hate*, te muți încă 2000 de ani înapoi, spre proto-scriere și cioplirea de simboluri în piatră, ca prim sistem înscris de semne. Dacă dai pagina, te apropii de 1500. Dacă scroll-ezi, adică *derulezi*, călătorești înapoi în timp spre 1000 î.e.n., 500 e.n. sau ești pur și simplu azi, în era noastră. Nu e doar o călătorie imaginată, ci coexistența tuturor mediilor precedente în mediul total al zilelor noastre, adică cel digital, desfășurat online și offline. Până și oralitatea dintâi e purtată în biți, prin video-chat sau YouTube.

}nv[‘. Pardon, am uitat să schimb limba tastaturii. Învăț un program nou, de *streaming*. Propriu-zis nu este un mediu nou, ci doar un alt program digital, dar în și prin acest aparat, acest dispozitiv descopăr cum pot gândi pentru un mediu nou. Ce e permis nu e interzis. Ce nu e interzis e permis. Ce trebuie poate fi. Așa este și cu a învăța un program care, pe scurt, e un studio virtualizat de emisie video „în direct” (live), ceva ce acum chiar zece ani nici măcar televiziunile nu ar fi avut. Se numește Open Broadcaster Software (OBS), iar copilul tău adolescent e posibil să-l știe – fără de el n-ar fi nici Youtube, Twitch sau alte locuri de *streaming*. Nu poate fi utilizat oricum, are limite, dar mai ales posibilități (non-posibilitățile nu sunt nici ele permanente fiind un program cu sursă deschisă, deci deschis îmbunătățirii și dezvoltării comunitare). E versatil, dar și normativ. Ce trebuie făcut poate fi făcut, iar doar ce nu e interzis e permis în program. Ca orice program, ca orice aparat disciplinar tehnologic (adesea extrem de plăcut) îmi oferă atâta libertate de acțiune câtă îi este înscrisă, indiferent de capacitățile mele de a fi un agent creativ total sau aproape total.

Pot fi orice artist, dar mediul în care lucrez îmi dă dimensiunea ultimă a expresiei mele. Așa și cu OBS. Ce m-a surprins este că a fost programul, pe care inconștient îl căutam – după cum ai aflat, școala în (din?) 2020 este teleșcoală, iar eu acolo-mi fac televeacul –, pe care l-am învățat cel mai ușor fără a face cel mai mic efort. Fiecare descoperire a fiecărei funcții, inclusiv cum poți rula scripturi în Python, venea natural, parcă *deja* știam ce trebuie să fac. Nu aveam nimic de judecat, cunoașterea era încorporată. Destul de ciudat, nefiind niciodată un îndemânatic sau posesorul celor mai bune intuiții spațio-tehnice. Probabil răspunsul stă în faptul că am crescut odată cu civilizația digitală, participând *malgré moi* la primele cyberculturi, că utilizez deja zeci de programe și, mai ales, că-i „prind logica" și mă încântă să lucrez digital cu imaginea. Totuși, când eram un creier proaspăt, acum peste 20 de ani, m-am chinuit teribil să învăț un program absolut mai ușor, mai simplu, pentru *desktop publishing* (QuarkXPress), adică un program care aranjează pagini statice, nu scene dinamice video, cu animații, tranziții etc. Răspunsul pare a sta în faptul că a manipula imagini în spațiul plan, în mediul digital, a devenit deja un reflex cultural.

TOTALISMUL NU ESTE TOTALITARISM. Încă, spun vocile rele. Mediul totalizant și integrant al tuturor mediilor precedente de stocare și transmitere a informației *aka* digitalul reticular, cu a sa rețea ca o lume mică de grafuri, internetul, ar trebui să facă posibilă, în principiu, existența artistului total, multilateral mediat.

PROBLEMELE DE MEDIU DUC LA EXTINCȚIE. Ce știm din marile schimbări ale climei, ale mediului (până de curând propice) vieții noastre biologice, este că multe specii dispar. Știm și din schimbările mai recente, la care contribuim aproape indiferent. Anual dispar specii. Specii și limbi. Extincția este finalul unei lumi lipsite de teleologie. Filogeneza se termină în nimic, în dispariție. Filogeneza repetă ontogeneza, de data asta. Viața nu are finalitate, nici limbile. Ele există ca procese agnostice față de entitățile în care se încorporează, pentru o perioadă de timp. Pentru gene și pentru foneme suntem doar niște vehicule particulare, supuse distrugerii, din care sar la vremea potrivită, (mult) înainte de *crash*-ul final. „Pentru gene și pentru foneme" e o expresie idiosincratică, căci niciunele nu au vreo intenționalitate, doar exercițiul automat și autonom al perpetuării.

În sens slab, aproape orice e un mediu. Spațiul, timpul, limbajul, sala de clasă, atelierul, natura prin care facem drumeții sau pur și simplu natura urbană, cea dintre blocuri, radioul, uzina, cărțile, world wide web-ul, tomograful, telescopul etc. În sens tare, un mediu face posibilă medierea sau mijlocirea, care se prezintă ca un transfer, de obicei având o natură informațional-comunicațională. În sens slab, pentru că aproape orice poate fi un mediu, funcțiile sale nu țin doar de necesitatea transferului, ci de o înscriere existențială mult mai amplă – nu necesitatea este cea care ne preocupă, e evident că nimic nu ne apare în sine, totul e mediat, ci puterea de cuprindere a mediului, conexiunile sale cu subiectul. Mediul face subiectul să fie recognoscibil, am putea zice chiar real, chiar dacă subiectul este cel care e sursa conținuturilor și categoriilor necesare existenței acelui mediu. Un mediu fără subiecți cunoscători și acționali nu există. Ori sunt *dead media*, medii moarte, nefolosite de nimeni, ori încă într-un stadiu pur conceptual. Mediul nu poate fi o mulțime vidă de subiecți. Și niciun mediu nu poate fi realizat identic în alt mediu, dar vedem că e posibilă conversia conținuturilor între medii.

Unele medii informaționale pot avea o existență virtuală, chiar una obiectivă fără subiecți cunoscători în jur (cum ar fi biblioteca, care apar într-un exemplu favorit la Karl Popper), dar toate mediile comunicaționale presupun cel puțin doi subiecți. Robinson Crusoe trăiește într-un mediu natural și folosește și scrisul, dar al doilea nu e mediu comunicațional, ci doar de arhivare pentru uz propriu. Primul da, căci Robinson ascultă și comunică cu alte vietăți ale naturii.

Dacă nu ar fi cineva să-i dea semnificație, adică o minte, natura n-ar mai fi pentru nimeni natură, adică ceva din care ne-am desprins făcând cultură, ci pur și simplu ar fi. Actualizarea ei ca natură o fac niște ființe care, acceptând că sunt și parte a ei, prin asta se diferențiază de ea. Un mediu se actualizează, este aici și acum, prin subiecții numiți atâta de tehnic „cunoscători". Internetul, desigur, ar continua să existe ca rețea de *routere*, *switch*-uri și cabluri, dar fără agenți care să-l „țină în viață" utilizându-l, degeaba ar fi. Nu înseamnă că internetul nu și-ar actualiza existența, rezistând în timp, fără oameni conectați. În mediul digital sunt posibili și alți subiecți cunoscători care să acționeze: de exemplu, sisteme de inteligență artificială, *chatbots* și alte făpturi artificiale, născute din algoritm și cod. Chiar dacă tehnologia încă există – să ne gândim, pentru o secundă, la dischete (sau să căutăm pe Google, pentru cei mai tineri) –, nu înseamnă că și mediul pe care îl face posibil mai există fără computere cu *floppy-disk drive* și utilizatori care să mai știe ce e o protecție la scriere. Datele care au rămas pe dischete sunt tot acolo (dacă nu s-a demagnetizat natural suportul), dar ele sunt „moarte" fără un instrument de citire a lor cât de cât intenționată. Putem să ne imaginăm cum accidental o dischetă ajunge pe mâna unor extratereștri mult mai avansați, care scanează aleatoriu o zonă și descoperă datele stocate acolo. Totuși, nu vor ști ce au făcut și ce au descoperit, căci nu și-au propus să citească date de pe o dischetă, un mediu care le este total străin (cum ne este și nouă azi).

MARSHALL MCLUHAN A FOST UN DETERMINIST TEHNOLOGIC. Pentru el mediul precedă și domină mintea subiecților. Mesajele lor comunicaționale iau formă și substanță după menghina, limitele mijlocirii. Subiectul se prezintă ca un sclav în fața unui stăpân-maestru, incapabil să aibă alte dorințe decât cele permise de mediu, exact ca-n dialectica hegeliană. Aici mai avem și o altă idee, care ne urmărește de la Aristotel și Kant până azi: presupoziția hilomorfistă. În plan ontologic, ea susține o distincție fundamentală între *formă* și *materie* în constituția oricărui fenomen. Materia fenomenelor e variată, dar cum ajungem să le detectăm și să le ordonăm în anumite raporturi? Kant rezolvă, unii zic incorect, provocarea așa: materia vine sau e dată *a posteriori*, dar forma trebuie să fie *a priori*, cu necesitate independentă de senzație. Forma, care e „gata pentru a se aplica tuturor fenomenelor" (*Critica rațiunii pure*, p. 72), se regăsește în mintea sau simțirea (depinde cum traduci termenul *Gemüt*) subiectului. Felul în care e constituit mediul cognitiv va da sens senzațiilor realității, adică cele generate de fenomene. McLuhan e un kantian târziu, pentru care forma structurală a mediului comunicațional exterior va da cu necesitate cadrul de percepere și înțelegere a mesajului. Accentul pică pe *formă*. Putem merge mai departe în acest joc, spunând că mesajul e real pentru că forma mediului e rațională, ca să-l parafrazăm, poate inoportun, pe Hegel. Inoportun, pentru că el se înșală, iar lecția kantiană e cea adevărată: nimic nu ne apare în sine, ci *mediat* după o formă pe care nu o putem modela oricum. La Kant forma precedă realul care ni se dezvăluie. La McLuhan, forma mediului e normativă pentru ce putem crede din mesajele care se înmagazinează și/sau transmit. Mediul e constitutiv mesajului și prescriptiv asupra percepției sale de către subiect.

O altă analogie de ajutor este cea făcută de Neil Postman privind relația dintre mediu și tehnologie. Și aici se ascunde un cartezianism întârziat. „Am putea spune că o tehnologie este pentru un mediu ce este creierul pentru minte. Ca și creierul, tehnologia e un aparat fizic. Precum mintea, un mediu este o utilizare a aparatului fizic care o conține. O tehnologie devine un mediu pe măsură ce folosește un cod simbolic, își găsește rolul într-o configurație socială particulară, pe măsură ce se insinuează în contexte sociale și economice". Apoi continuă concluziv: „Cu alte cuvinte, o tehnologie e doar o mașinărie. Un mediu este de fapt mediul social și intelectual pe care mașinăria îl creează" (*Amusing Ourselves to Death*, p. 86). Un mediu are nevoie atât de subiecți, cât și de un aparat fizic care să-l ancoreze în lumea atomilor. Chiar dacă analogia cu distincția minte – corp (creier) este parțială, și nu ar trebui să ne ducă la ideea că mintea este un mediu, rolul observației lui Postman este de a reaminti că nu există actualizare a unui mediu fără o tehnologie, un *aparat*, mașinărie fizică sau nu, care să-l implementeze. Mai degrabă determinismul funcționează dinspre mașinărie spre mediu, ca o formă care dă formă, și mai puțin dinspre mediu spre cogniția umană. Procesul de *in*-formare e direcționat dinspre posibilitățile mașinii sau aparatului spre deschiderea, versatilitatea, maleabilitatea și limitele unui mediu. Postman reia un trop clasic: tehnologiile nu sunt neutre, a crede asta e naiv; astfel, nici mediile nu sunt neutre, ele se configurează cu o agendă proprie și impun feluri, moduri de a face. Exemplul autorului american e tiparul: acesta are un *bias* spre a fi folosit ca mediu lingvistic, nu de imagine. Raportul dintre cuvântul scris și imagine va fi inversat de-abia de televiziune. Nu înseamnă că nu tipărim imagini, ci faptul că imaginea trebuie însoțită de o explicație sau o încadrare realizată cu mijloacele limbajului scris, cum facem în cazul albumelor de artă, afișelor sau chiar romanelor grafice (care au, cel puțin, un titlu). Altfel, imaginea nu ar prea avea sens sau ar putea avea orice sens.

Mașina de tipar creează cartea sau ziarul, dar ea nu creează întrutotul mediul, ci autorii și cititorii între care acestea mijlocesc mesajele, conținuturile, oricare ar fi (de la știri, reportaje, anunțuri și imagini la poeme, proze scurte sau aforisme). Cărțile și ziarele fără cititori sunt medii moarte. Viața formelor are nevoie de oameni sau, cel puțin, de alte minți.

SUCCESIUNEA MEDIILOR nu este neapărat o dovadă că noi căutăm continuu un remediu, însă mediile noi vin întotdeauna cu promisiunea ameliorării. Îmbunătățirea, ameliorarea, actualizarea ca înnoire – toate sunt etichete pe care pionierii (care aproape niciodată nu sunt intelectualii sau artiștii) unui nou mediu informațional și comunicațional le flutură încrezători în schimbare. Optând pentru o ontologie procesuală, mulți văd peste tot doar schimbare. Heraclitieni fără măsură, descoperă pretutindeni tensiuni, un *polemos*, un război al depășirii și înnoirii. De ce nu ar fi doar o repetiție eternă, în care formele nu fac decât să ne păcălească, ascunse în textura vieții? Odată ce accepți principiul procesului continuu de schimbare, elimini posibilitatea repetiției. Dar pare că diferențele dintre medii nu sunt decât o iluzie de suprafață, căci toate acționează cu același scop: încadrarea realului. Toate vin cu o ordonare proprie, toate repetă procesul devenirii, de la ezoteric și ciudat (cum a fost televiziunea în 1950, world wide web-ul anilor 1990 sau, mai bine, să ne închipuim un țăran medieval analfabet răsfoind filele unei Biblii iluminate tipărite la Meinz post-1450) la integrat social și economic până la a nu mai fi ceva diferențiabil de restul vieții. Așa cum azi nu mai are sens să mai pui atributul „digital" niciunde, căci între digital și analogic e un continuum – ne-a mai rămas distracția intelectuală de a scrie că trăim în post-digital. Într-un final, totul pare că s-a întâmplat ca mediul să moară. Formele nu apar aleatoriu, dar nu ar trebui să credem că apar ca să schimbe ceva în senzațiile noastre, îmbunătățindu-le. Ele apar doar să reluăm arta percepției sensibile după precepte noi. *Repetitio est mater studiorum* (sau, în traducere engleză, „practice makes perfect"). Trecerea la un nou mediu dominant este, cel mult, un remediu tehnologic al instabilității sau limitelor precedentelor tehnologii generatoare de medii, o îmbunătățire în planul obiectului sau obiectelor-aparat, o nouă aranjare (angajare?) a atomilor. Fără îndoială, tiparnița și instrumentele de clasificare pre-digitale ale bibliotecilor sunt inferioare mașinii universale Turing, instanțiată de computerele noastre, care poate îndeplini și funcțiile acestora, câtă vreme ele sunt computabile. Dar nu are sens să vorbim despre remedii culturale. Asumând, precum Edward Hall, măcar ca exercițiu, că dimensiunea fundamentală a culturii este comunicabilitatea, cultura digitală nu este un remediu comunicațional al celei vizuale, în forma imaginii sau a inscripției, iar cultura scrisă nu a fost un remediu al celei orale. Așa cum pentru antropolog nu există culturi primitive sau avansate, în vreun sens calitativ (nu există culturi *mai bune*), ci toate culturile sunt *forme de viață care se pot echivala structural* (știi vreo cultură fără instituții sau roluri materne?), nu are sens să vorbim despre ameliorare prin trecerea de la un mediu dominant la altul. Remedierea nu este o reparație, ci o re-mediere, o altă punere în formă, in-formare, a unor caracteristici care pot trece de la mediul vechi la cel nou. Nostalgicii, reacționarii și conservatorii numesc asta uneori deformare, sluțire, sărăcire de formă. Dar nici pentru cei orientați spre viitor sau progresiști noul nu ar trebui să fie o rezolvare, terapie sau cură. Îngrijirea de sine rămâne în grija fiecăruia, după cum își alege mediul. Iar mediul își imprimă agenda despre care vorbea Postman printr-o negociere a legăturii sale cu tradiția, cu vechile semnificații ale mediului precedent, după cum observă mai târziu Bolter și Grusin (în *Remediation: Understanding New Media*).

ÎNTREBAREA CARE RĂMÂNE: CINE PE CINE SAU CE PE CE DETERMINĂ? Mediul digital, să ne limităm la un exemplu prea mare, este predeterminat sau el predetermină, ca *forma artificii*, adică formă tehnologică, semnificația mesajelor sale și conștiința subiecților săi? Care este puterea de pre/determinare a tehnologiei asupra culturii și societății? Schimbă noile medii tot? McLuhan susține cu tărie forța civilizatoare a unei tehnologii-mediatoare de genul televiziunii sau computerului azi, prinse în rețeaua electronică. Alții, precum Raymond Williams, critic cultural marxist, consideră că orice impact pe care l-ar avea aceste tehno-medii are loc în structuri economice și sociale deja date, și ca un ecou al lor, reproducând în fond ceea ce există deja în schema relațiilor de putere. Forța cauzală asupra minții se întâmplă în cadrul mai larg al structurii de bază, a relațiilor de putere dintre indivizi privind diversele tipuri de capital, în producția economică și a vieții sociale, nu e deconectată, ca o depășire sau mântuire. Mediul aduce modalitățile proprii (necesitate, posibilitate etc.), dar acestea nu au de la sine forța modelatoare sau puterea cauzală a schimbării sociale. Mai bine, ar zice Williams, am privi aceste tehnologii purtătoare de medii ca mijloace de producție ale existenței noastre culturale. Puterea-asupra pe care o au în raport cu mințile noastre e făcută posibilă doar de statutul pe care îl au pe harta mai largă a puterii.

„Conținutul unui mediu este întotdeauna alt mediu" afirma apodictic McLuhan, în stilul său, dar probabil are dreptate numai atunci când vorbim despre internetul înțeles ca mediu total, final. Conținutul care circulă online e o

mulțime imensă, o multitudine, poate nenumărabilă dar nu infinită, de alte medii: imagine, imagine video, în mișcare, text scris, text tipărit, conținut audio, muzică, coduri și scripturi etc. Despre teza aceasta glosam mai sus: mesajul are un *sens* predeterminat în forma dată de mediu, dar nu și *semnificația* sa. E teza cea mai puțin problematică. „Noile medii nu sunt punți de legătură între oameni și natură: ele sunt însăși natură", mai afirma tot McLuhan (*Texte esențiale*, p. 397), încă de acum cincizeci de ani, la vârsta la care era deja o *voce* publică. Această teză, a fundalului permanent mediat tehnologic, se conjugă cu cea a mediilor ca extensii ale simțurilor noastre. Împreună, par a izgoni orice liber-arbitru din subiectul care insuflă viață mediului. Dar și orice altă mediere a realității. Însă lucrurile stau chiar așa? Nu ne mai aflăm deloc în controlul mașinii care produce mediul și suntem, într-o măsură mai mică sau mai mare, controlați de el?

Relația de fundal (noile medii sunt natură) nu e singura relație de mediere sau mijlocire, la fel cum nu doar tehnologiile pot fi extensiile (simțurilor) noastre. Și alte organisme pot fi, cum ar fi câinii. Tehnologiile ne cer să fim și hermeneuți (adică să interpretăm ce semnale ne transmit și ce fac – încearcă să *nu* înțelegi ce-ți spune uneori sistemul de operare al telefonului sau laptopului, când dă erori, și persistă în acțiune) și, nu în ultimul rând, ne cer să interacționăm cu ele direct, ca și cum am împărtăși calitatea de agent (nu și pe cea de subiect). Toate aceste patru relații de mediere, pe care Don Ihde le analizează atent în *Technology and the Lifeworld. From Garden to Earth*, merită explorate pentru a înțelege cum au fost și sunt exploatate. Nu doar prima, care privește puterea tehnologiilor media de a structura, respectiv a doua, o relație privind sensibilitatea noastră, deci o relație în planul estetic. Sau chiar neuroestetic și neuroprostetic, căci aceste tehnologii electronice, în limbaj mcluhian, îl eliberează pe om din corpul său, în afara sa, devenind extensia sistemului său nervos în lume (și conversa e adevărată, vedem azi, rețeaua, internetul ca extindere a lumii externe în creierul fiecăruia). Toată încercarea dualistă pare sortită eșecului. Ne întoarcem în monism: suntem una, o *res cogitans* planetară, om-aparate pe care rulează un mediu cognitiv integrat, holist, capabil de interacțiunea emergentă a părților și chiar de conștiință colectivă. În cuvintele antropologului Claude Lévi-Strauss, ceva nici artificial, nici natural, doar cultural.

PRACTICĂ ȘI EROS. Williams nu se lasă impresionat. Profeția mcluhiană privind faptul că subiectul uman nu va mai fi singurul agent, că tehnologia îl va modifica ireversibil, ca o forță modelatoare necontrolabilă, uită că orice tehno-mediu are nevoie de o *practică*, iar practica este ceva uman. Obiceiul de a sta pe Facebook și Instagram sau de a juca jocuri nu este creația mediului, ci practici umane care însuflețesc mediul digital al rețelelor electronice. A te mândri și a bârfi sunt de când lumea, iar *homo ludens* nu s-a născut în beciurile de la Nintendo. Faptul că am trăit o schimbare culturală odată cu computerele și digitalul era ceva de așteptat într-o lume capitalistă în care „producția comunicativă" (Raymond Williams, *Culture and Materialism*, p. 53), de mesaje, a luat locul producției de oțel. Practicile comunicării, unele cu rădăcini vechi, în practicile confesionale și dialogurile antice, sunt din ce în ce mai valoroase și mai necesare ca materie primă a mașinăriei productive. Tot ce facem online este (încă) în slujba capitalului. Odată ce aceste practici, în vechile lor medii, au putut fi dataficate, drumul spre totalism al mediului digital nu mai poate fi oprit. Dar mediul, oricare ar fi el cel dominant, nu poate fi desprins din pânza forțelor sociale, cum ar zice marxistul, nevoilor și relațiilor de putere, el nu este autonom.

Un sociolog ca Williams nu avea cum să desprindă mediul de abilitățile umane, priceperea necesară sau neîndemânarea în a-l utiliza. Pe scurt, mediul e chiar procesul, nu are o existență separată, cu siguranță este constitutiv realității ca fapt și facere, dar nu ca fundal determinist al acțiunii, el este *odată cu practica* ta. A scrie nu este o tehnologie a comunicării câtă vreme nu avem atât oamenii care scriu, cât și pe cei care citesc. Iar a scrie și a citi nu se întâmplă spontan, ci cu cât abilitățile scrierii/citirii se transferă mai mult între oameni. Iar acest transfer, această producere de oameni literați, este condiționată de întreaga structură în care omul e plasat. Eradicarea analfabetismului este azi un deziderat mondial, coordonat de ONU, dar e o politică foarte recentă dacă ne gândim că se poate citi în masă (și în tăcere, căci fiecare stă în camera sa sau în noile, pe atunci, biblioteci universitare) încă de pe la 1500 – simpla apariție a tiparului nu a făcut oameni literați. În cuvintele lui Williams, mijloacele de comunicare (de la limbajul scris la internet) sunt „întotdeauna produse social și material, și, bineînțeles, reproduse" (p. 51). Chiar dacă mcluhienii nu contestă istoricitatea mediilor, le decuplează de structura economică și socială, alunecând într-un determinism tehnologic care susține că utilizarea și relațiile sunt pre/determinate tehnic doar de proprietățile mediului, indiferent de complexul forțelor de producție în care acesta se dezvoltă (p. 52). Iar acest mod de a privi generează explicații parțiale și derutante.

Urmatoarele trei imagini sunt extrase din catalogul expoziției „Les Immatériaux" (Centrul Pompidou, Paris, 28.03.1985 – 15.07.1985 https://les-immateriau-.net/other-online-resources/). Expoziția marchează un stadiu de reflecție cu privire la implicațiile societale ale noilor tehnologii, fiind deci relevantă pentru discuția despre medii.

Saul Steinberg, *Masques*, 1958

Ce să alegem: o sociologie marxistă a mediilor sau o filosofie a erosului? Pot fi ambele, căci se întrezărește o compatibilitate. Dacă privirea sociologică are avantajul de a ne reaminti că-n centrul existenței oricărui mediu se află practici umane, ale tale, ale mele, ale lor, cea filosofică ne ajută să ajustăm perspectiva din studiile culturale mcluhiene și să vedem mediile ca *aspirații* și

tendințe, nu ca realizări definitive, constrângătoare. În *Banchetul*, Socrate are vreo 52-53 de ani și se prezintă ca un mesager al Diotimei, cea care îl învață ce este arta dragostei (*ta erôtika*). În dialog apar șase elogii ale erosului, dar doar Aristofan și Socrate depășesc teologia tradițională a vremii. Aristofan introduce mitul androginului (probabil cel mai celebru „mit" regăsibil la Platon), de influență orfică, iar Socrate via Diotima prezintă Erosul ca pe un *daimon*. Daimonul are o funcție de intermediere, dar el nu e o relație, ci aspirație. El are puterea de a transforma aspirațiile spre Bine și Frumos în ceva actual, veșnic și propriu, pentru că stârnește tocmai capacitatea de procreație, atât corporală, cât și pe cea a sufletului. Erosul este „ceva mijlociu" (*Banchetul*, 202a), un „punct de trecere" (202b) între frumos și urât, bun și rău. Ca daimon, deci o ființă „între zeu și muritor" (202e), nici prost, nici înțelept, dar cu o „năzuință către înțelepciune" (204b), Eros se aseamănă filosofului, e o ființă tranzitivă în aspirația sa către înțelepciune, spre care tinde asimptotic. Dragostea este năzuință „către cele bune și către fericire" (205d), dar nimic nu garantează, dincolo de firea fiecăruia, că prin aceasta ajungem „să stăpânim binele" (206a), respectiv frumosul. Mediile vieții noastre au întotdeauna, pe un interval de mișcări asimptotice, dimensiunea năzuinței, a dorinței. Dar împlinirea ei are loc odată ce mediul și-a epuizat procesul și tu nu mai ai nevoie să-l utilizezi. Nu mai citești când ești deja luminat de cunoaștere. Nu mai pictezi când ai văzut deja forma. Nu mai postezi pe Insta când ai atins frumusețea eternă. Și tot așa.

Pentru ultima dată, internetul e parmenidian sau heraclitian? Promisiunea sa e ființa deplină, desprinsă de limitările biologicului, parmenidiană (vărsată ciudat și la Platon, care deja e *scris*), chiar eternă, în visul transumanist, dar realitatea socială online de azi e heraclitiană. Schimbarea e permanentă la nivelul conținutului, acțiunea umană e condusă de *polemos*, de ideea cuceririi, a războiului opiniilor. Tranzitivitatea și tranzactivitatea sunt dimensiuni ale lumii online: nu te poți scălda de două ori în același internet/web (e foarte volatil, caută să accesezi pagini de acum cinci sau zece ani, fără ajutorul unei Internet Archive cu a sa Wayback Machine) și nu poți primi dacă nu dai, cel puțin date personale sau alte conținuturi pe care le generezi, adică datele personale ale gândurilor tale – opiniile, convingerile –, de cele mai multe ori, *just for the fun of it*.

MEREU O DIALECTICĂ ȘI MEREU ACELAȘI MEDIAT. Marea contribuție a antropologiei digitale la discuția despre medii și mijlocire nu privește internetul *per se*, ci conștientizarea faptului că nimic nu e niciodată *imediat* sau *nemediat* în viața noastră. Teza lui Heather Horst și Daniel Miller (*Digital Anthropology*, p. 4) susține că digitalul, care e o cultură materială chiar dacă virtualizează (dar presupune utilizarea unor mașinării fizice), e mai mult decât un substrat, devine o parte *constitutivă* din ceea ce ne face umani. Digitalul – tot ce se poate reduce la cod digital – duce la o proliferare atât a universalului, cât și a particularului, de aceea nu are rost să vorbim nici despre omogenizare, nici despre o tribalizare-fragmentare culturală, ci de o dialectică specifică între acestea, specifică oricărei culturi. Odată cu digitalizarea, ceea ce înainte funcționa prin tehnologii separate converge într-un singur mediu (p. 5), ceea ce am denumit, mai sus, totalism. Cu el comodificarea, transformarea în marfă tranzacționabilă, de consum, pare a fi totală. Procesul începe în Antichitate, cu primele abstractizări (un exemplu favorit ar fi banii), nu e o invenție a ocultei digitale, dar acum totul se poate copia și transfera extrem de ieftin. Există moduri de a decomodifica (pirateria e un alt exemplu la îndemână tuturor, căci ea este o scoatere din circuitul comercial al unor mărfuri), dar tot pe o piață a schimbului voluntar (așa cum e piața de *torrents* care mijlocește săracului accesul la valiza de semnificații). Mai interesantă azi pare încercarea de nu-ți performa nicio identitate online sau de a o/le juca burlesc, spectaculos, sub pseudonim sau anonim.

Împotriva lui McLuhan funcționează și următoarea idee a celor doi antropologi: posibilitățile, permisiunile și înlesnirile diverselor tehno-medii nu țin doar de tehnologie, ci și de contextul în care sunt folosite (p. 11). Predeterminarea tehnologică nu e una deloc completă, ci, cel mult, parțială. Cu cât avansăm în istoria mediilor și ajungem în zilele noastre putem avea impresia că acestea au adus mai multă participare și astfel o mai bună guvernare democratică a societății. Dar efectul e invers: creșterea și întărirea regulilor democratice a extins aria de utilizare a digitalului și a permis continua convergență. Utilizarea internetului și a serviciilor sale, aplicațiilor sale, ca world wide web-ul, sau a aplicațiilor de mobil este supervenientă pe cadrul politic. De aceea experiența utilizatorului chinez nu va fi echivalentă structural experienței utilizatorului rus sau a celui român. Chiar dacă toți trei folosesc aceleași aparate, aceleași protocoale și aceleași aplicații online. Universal sau particular? Ambele.

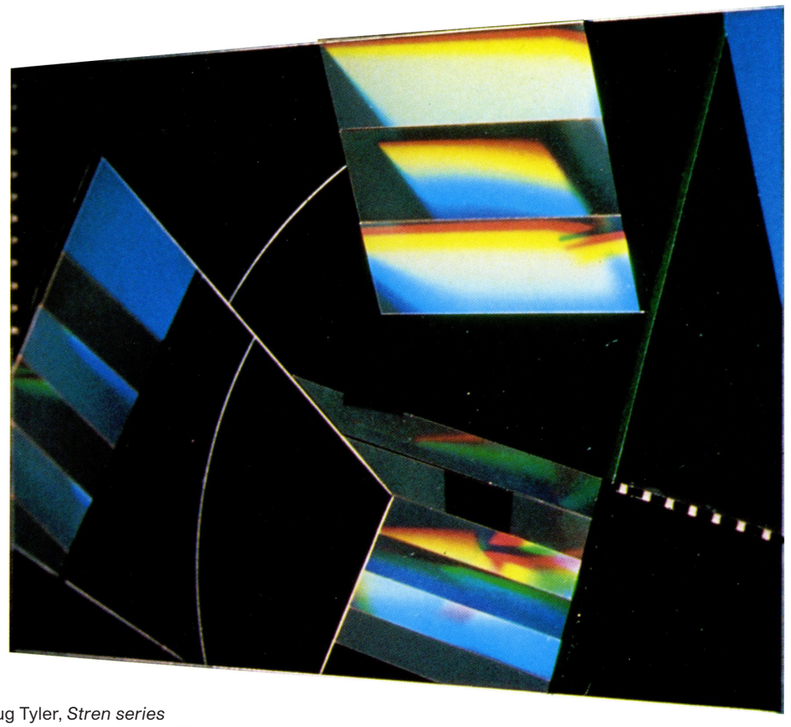
Orice interacțiune este mediată sau încadrată. Chiar și cea *față în față*. Camera web ne face conștienți de încadrare prin faptul că e tangibilă, în fața noastră, ca un obiect, aparat fizic reperabil (p. 12). Dar aparatele sau dispozitivele vieții nedigitale nu se arată atât de ușor, de aceea urmăm prejudecata că doar tehnologiile digitale ar fi mediatoare. Să credem că lumea de dinainte de digital a fost una pur nemediată, că totul ne apărea imediat, nefiltrat sau neîncadrat, este o iluzie (p. 12). Nu doar antropologia digitală ar trebui să se ocupe de ridicarea vălului care acoperă credințele noastre privind o idealizată lume a accesului direct la lucrul în sine. Lumea fără computere și rețele electronice nu este mai reală decât cea în care participăm la un creier-stup global, ci ambele conțin practici umane care însuflețesc medii artificiale spre a produce același lucru: semnificație, cultură.

MEDIU ȘI ISTORICITATE. De ce ar trebui cineva să citească istoria lumii ca pe o istorie a succesiunii mediilor? Ce relevanță are aceasta pentru filosof sau artist? Ne face să înțelegem mai bine istoricitatea noastră? Să înțelegem ce încadrează, astfel ținând, uneori cu forța, împreună diversele idei, stiluri și practici ale unei perioade? Genealogia mediilor se prezintă, desigur, ca o serie de rupturi, derapaje, fracturi, discontinuități, dar oare mai putem înțelege fiecare nou mediu ca speranța unui remediu a ceea ce a fost? Sau, reluând o butadă, toate tehnologiile generatoare de medii apar de două ori în istorie, prima dată ca tragedie, a doua oară ca farsă?

Nimic nu este așteptat. O tentație ar fi să gândim teleologic: tot ceea ce s-a întâmplat în istoria mediilor a fost ca să culmineze în mediul total de azi, internetul. Dar dacă, să zicem, putem vedea o continuitate între pictură și fotografie sau între fotografie și film, mediul nou ca o împlinire firească a mediului vechi, ca o realizare mai înaltă a celui vechi, este pentru că ne-am ales exemple facile, să convină crezămintelor noastre, să le confirme. Scandalos este că nimeni nu a gândit computerul ca mediu al vieții, ci doar ca o unealtă căreia să-i delegăm matematica și anumite sarcini tehnice. Cu toate acestea, computerele și rețelele electronice formează mega-aparatul în care se generează, laolaltă cu mințile umane, mediul cultural al existenței. În acest sens sunt o natură, nu doar o punte, iar McLuhan are dreptate. Dar apariția lor este contingentă, nu semnul unei evoluții istorice deliberate, calculate, direcționate, cu scop. Ca și în cazul

parantezei Gutenberg, adică perioada de la apariția mașinii de tipar la ascensiunea digitalului, s-a întâmplat să fie. Putea fi altfel, așa cum vedem tot istoric. Nu e nimic revoluționar, în sensul progresului social, în a folosi pixeli și vectori digitali față de pensule și pânze. Iar tocmai faptul că mediul digital poate face posibile reprezentări artistice mai realiste, perfecte după model, a eliberat pictura de povara mimesisului și îl lasă pe pictor cu adevărat liber. Atât de liber că, față de pictorii finalului de secol al XIX-lea, post-impresioniștii și cei ai avangardelor, eliberați prin fotografie, ei nici măcar nu trebuie să-și justifice noul, opoziția, diferența.

Mediile apar, sunt depășite, înlocuite, (de)dublate, ocultate sau uitate, apoi reapar, în moduri neașteptate, (re)făcute posibile de tehnologii noi. Emergența unui mediu dominant (că vorbim de scriere, tipar, televiziune sau, astăzi, world wide web) vine la pachet cu ridicarea unui nou imperiu sau întemeierea unei noi civilizații, crede Harold Innis. Natura mediilor nu este dependentă de natura tehnologiilor care le susțin, ci mai degrabă funcțiile, posibilitățile deschise ale acelor medii cer noi implementări de ordin tehnic. De exemplu, ce au în comun banii și Google? Sunt medii tranzitiv-tranzacționale, care mijlocesc, prin păstrarea memoriei valorii, încrederea. Ele mediază existența umană. Voi reveni mai jos.



Doug Tyler, *Stren series*
untitled nr. 3, hologram, 1981

Reacția pe care au avut-o intelectualii și mare parte dintre artiști, odată cu ascensiunea internetului, a fost una de mefiență și chiar fatalism defetist. Anii 1990 și 2000 au fost plini de litaniile elegiastice ale celor care deplângeau sfârșitul culturii și al vieții spiritului. Fără să știe, ei erau captivi unui mediu pe care-l credeau final, mediul tipărit, al cuvântului scris și al imaginii. Credeau teleologic în unica predeterminare a acestuia. Tot ceea ce urma era deviant. Dar deviația, susține Thomas Pettitt, e de fapt a culturii cărții (tiparului și fixării pe suporturi în general). Ea deviază de la o istorie preponderent orală a omenirii, de la idealul comunității care-și împărtășește experiența fără a o delimita, abstractiza și obiectualiza, orizontal și de-a lungul generațiilor. Pettitt a numit perioada dintre 1450 și orientativ anul 2000 drept „paranteza Gutenberg”, preluând un concept deja existent. Cartea tipărită și întreaga ei cultură, a originalității și diferenței, a exemplarului finit și definitiv, este doar o interferență, un „zgomot” în lunga istorie a mediilor de comunicare. Lunga istorie media, de mii de ani, e una preponderent a efemerității, construită din comunicare orală, flux continuu și înlănțuirea mesajelor ca într-un fir invizibil de țesătură. În toată această istorie, apariția cărții a fost mai degrabă o deviație care impune o disciplină nenaturală. Ipoteza conform căreia cultura axată pe carte e doar o paranteză în care diferite moduri de comunicare intră și ies a fost formulată tocmai în momentul în care cartea și publicația tipărite încetau să mai fie mediul dominant. În paranteza Gutenberg, orice mesaj este prins într-un container finit, limitat, el este încadrat și delimitat de celelalte mesaje. Asistăm astăzi la diferite medii care părăsesc modul de transmitere bazat pe container: muzica e unul dintre primele. De altfel, muzica are doar un secol de „închidere”: de-abia cu apariția primelor fonograme muzica încetează, la nivel popular, să se mai transmită oral. Apariția Youtube sau Spotify readuce muzica în fluxul oralității, cu toată presiunea pe care producătorii de fonograme au exercitat-o asupra publicului.

INTERNETUL ESTE POARTA PRIN CARE PĂRĂSIM PARANTEZA GUTENBERG. Toate distincțiile tari operate în „perioada gutenbergiană”, toate categoriile și toate containerele care au purtat mesajele în timp se estompează. Forma lor spațială, care delimita, se dizolvă. Lucrurile reintră în fluxul firesc al compilării, preluării și modificării. Limitele se transgresează cotidian; redevenim, în cuvintele lui Thomas Pettitt, țărani medievali. Această mișcare culturală, care pentru conservatori pare o barbarie, ne va face fericiți: vom percepe lumea mai puțin categoric, mai puțin panicați și mult mai indiferenți la distincții. Semnele le vedem deja în activitatea din rețelele sociale online, unde dezbaterea după regulile disciplinei intelectuale impuse a cărții și textului rațional nu se mai poate petrece. Evul Mediu se întoarce, cu mult ludic și multă retorică. Și nu e doar vina algoritmilor.

APARIȚIA CĂRȚII TIPĂRITE A FOST O AFACERE, NU O REVOLUȚIE. O afacere cu Biblii, singura carte care la 1450 avea nevoie de circulație, din motive ecleziastice, nu comerciale. Cel care aduce tiparul în zorii unei revoluții nu e Gutenberg, nici măcar faptul că mașinăria preparată de el (e o discuție întreagă dacă vorbim de o invenție sau doar de o îmbunătățire incrementală și mixare a unor tehnologii preexistente) penetrează spațiul european cu o rapiditate de care niciun alt tehno-mediu precedent nu a dat dovadă. Cel care folosește mediul în mod revoluționar este, de fapt, preotul Martin Luther. Tezele sale, 95, publicate mai întâi în latină la 1517, apoi în germană la 1518 (de-abia aceste variante sunt cele care dau avântul revoluționar, căci puteau fi citite și în afara clerului și intelectualității care folosea latina), sunt tipărite și multiplicate. *New media* nu era doar tiparul, ci și formatul propriu-zis al tezelor, care astăzi ar fi încăput fără probleme pe Twitter. Luther înaintea lui Trump. Scurt și direct ca un manifest

(invenție totuși a secolului al XIX-lea, să nu procedăm anacronistic), în limba vernaculară, ușor multiplicabil. Acest mix a dat avânt Reformei. Luther nu *folosește* tiparul, el, ajutat de o rețea de prieteni, face prima *campanie media*. Tiparul devine mediul a ceea ce, tot anacronic, am putea numi primul „război cultural" sau informațional (care a degenerat într-unul civil-militar). Mașina de tipar a creat posibilitățile schimbării, dar nu a determinat-o unilateral. Practica umană a criticii, a contestării a însuflețit mediul ducându-l într-un *polemos* ideologic. Reforma nu a fost copilul tiparului, ci ea e cea care a introdus tiparul în jocul puterii: instrumentul tehnologic se răspândește în toată Europa ca să servească nevoilor unora sau altora. În plus, revoluția informațională a secolului al XVI-lea nu ar fi fost posibilă dacă nu apăreau primele servicii de mesagerie și rețelele de comercianți, chiar traficanți de carte. Un efect al mișcării lui Luther a fost Contra-reforma care, deloc surprinzător, a folosit ca vehicul tot cartea.

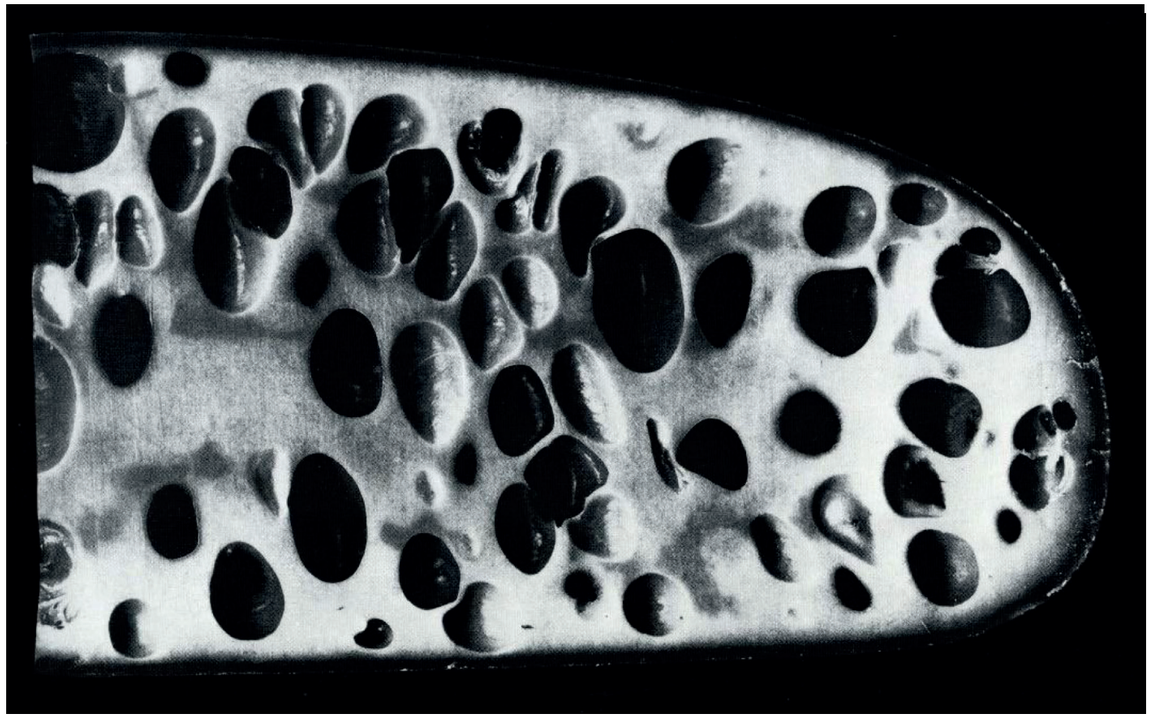
ORICE MEDIU COMUNICAȚIONAL E COPILUL TIMPULUI său și promisiunea remedierii o poartă așa cum toți copiii poartă la naștere, virtual, în potență, ideea unei împliniri sau, în logos creștin, a unei mântuiri de rău. Dar dacă McLuhan are dreptate, potențialul eliberării nu poate fi împlinit în același mediu unde el este promis. Aceasta ar fi o altă contradicție.

Biserica catolică și-ar fi dorit un monopol al cunoașterii, dar mișcarea revoluționară a lui Luther – de a traduce Biblia într-o germană vorbită, accesibilă – a făcut acest lucru imposibil. Aceste monopoluri, ar afirma Harold Innis (în *Empire and Communications*, p. 22), sunt poate lucrul cel mai rău, prin care putem priveghea populații prin controlul unui mediu dominant. Nu doar regimurile totalitare încearcă să dețină monopolul cunoașterii, ci și grupările religioase, statele democratice sau companiile. Acestea din urmă au chiar un instrument legal eficace în lumea cărții, mai puțin în cea a internetului: proprietatea intelectuală. Odată stabilit un monopol asupra unui mediu, drumul către supremația imperială e liber. Google și-a asumat încă de la început acest drum, când și-a anunțat scopurile: să ordoneze întreaga cunoaștere a lumii. Pentru aceasta a trebuit să monopolizeze căutarea în parabibliotecă haotică, în devălmășie, web-ul. Făcând acest lucru, s-a asigurat că va clasifica nu doar cunoașterea obiectivată din texte, imagini, mesaje etc., ci mai ales interacțiunea dintre cunoaștere și subiectul cunoscător. Clasificarea algoritmică privește în primul rând subiecții, nu conținuturile. „O guvernare eficace a unei mari suprafețe depinde într-o foarte mare măsură de eficiența comunicării" (p. 26). Acest fapt ar explica de ce Google, Facebook, Amazon, Apple sau Microsoft pot guverna mai bine viețile și practicile unei populații decât statele. Și, la fel, ar explica, de ce există o cursă a statelor pentru a-și supraveghea informațional populația.

Imperiul american a fost creat prin telegraf, film și televiziune. Imperiul sovietic prin carte (care presupune alfabetizare) și electrificare. Imperiul chinez al zilelor noastre prin digital, care permite copiere și proliferare continuă. Și tot așa. E un mod simplist de a vedea desfășurarea creșterii (și apoi descreșterii) imperiale (unde sunt armatele, unde sunt industriile, infrastructura, unde sunt lagărele?), dar e un mod de a vedea decupat, din imensitatea fără sens a istoriei, momentul când se naște dinamica imperială, a dominației civilizatoare. Acel moment este catalizat de un mediu sau altul de informare/comunicare, pe scurt de *expresie*. Imperiul Britanic rezistă în continuare prin faptul că mediul pe care l-a propus și care îi asigură cu succes și azi existența (uitați granițele politice postromantice și postbelice) este chiar limba engleză. Se poate contra-argumenta că limba este doar un sistem de semne, nu un mediu de comunicare. Dar schimbarea premisei (cu păstrarea presupoziției că sistemul de semne este o necesitate a unui mediu comunicațional) nu face decât să întărească teza unei dominații lingvistice mondiale.

Innis, în 1950, susținea că putem împărți istoria Occidentului în două perioade: cea a scrisului și cea a tiparului (p. 27). Ambele par astăzi foarte departe. Tiparul rămâne o afacere de colecționari, încet-încet, iar oamenii nu vor mai scrie, ci vor transmite expresiile lor direct, uneori vor fi, poate, transcrise automat. De altfel, comenzile vocale sunt noua distracție. La început a fost linia de comandă, zice un eseu despre originile sistemelor de operare și operării raționale, metodice a computerului (care e pentru muncă, nu pentru distracția atenției prin mijloace captologice specifice *social media*). Iar comanda era scrisă. Computerul a fost o mașină de scris și de dat comenzi scrise (uneori *interogam* computerul), dar una care poate scrie orice, orice reductibil la entitățile discrete 0 și 1. Acum e o mașină de vorbit și profeția e că va fi una de pus în acțiune direct gândurile utilizatorilor.

Ne scapă printre degete cum să evaluăm semnificația mediilor de bază, esențiale, ale civilizației noastre, reamintește Innis (p. 29), și orice evaluare este la rândul ei în conformitate cu mediile de bază. Ne putem uita foarte ciudat la alte civilizații, de exemplu felul în care chinezii din orașele medii și mari privesc românii care încă folosesc numerar, bani peșin. Și invers. Dar, dacă Innis are dreptate, incapacitatea de a avea traduceri inter-civilizaționale e depășită doar de inabilitatea de a ne da seama ce se întâmplă cu noi, noi fiind pe rând acei țărani medievali, intelectuali și, azi, internetuali. Cum se uită ciudat unii copii din 2020 la cărți ar trebui să ne uităm și noi ciudat la mediul esențial, digitalul reticular căruia nu-i putem ghici semnificația fiind înlăuntru. Față de copiii nativi digital, ceilalți încă se mai pot întreba, inter-medii, de ce.



Lilian Terrier - Fotocopie a unei bucăți de caşcaval emmentaler, 1984

Unde să ne uităm? Tot Innis are două răspunsuri. Primul: la materialitatea mediului și ce influență are aceasta asupra sa. Materialitatea tiparului e hârtia. Materialitatea codexului medieval e pergamentul. Materialitatea scrisorilor imperiale ale Egiptului, dar și a epistolelor apostolice pauliene stă în papirus. Fiecare imperiu pune un monopol pe dimensiunea materială a mediului. De la sfârșitul secolului al XVI-lea a devenit clar că monopolul cunoașterii se face prin hârtie, nu pergament (p. 172) – cine deține hârtia reglează tiparul și astfel apariția cărții. Al doilea: la lupta care se duce între formele de clasificare a informației. Așa cum observa și McLuhan, Innis a fost cel care „înțelege și recunoaște structuri" (*Texte esențiale*, p. 130), care a folosit istoria ca laborator „în care să poți studia viața și natura formelor" (p. 132). Lecția lui Innis, *apud* McLuhan (p. 131), ar fi să privim spre felul în care fiecare formă are o putere proprie de a modela alte forme. Iar tehnologia dominantă a unei civilizații are „forța modelatoare a întregii structuri" (p. 133), așa cum industria tiparului a modelat secolele occidentale moderne. Cum scriam și mai sus, trebuie să privim spre tehnologiile care in-*formează* mediul, și care sunt cauza lor materială, și să nu uităm că aceste tehnologii însele sunt prinse, ca forme materiale de producție, în hățișul bazei, structurii economice (de la nivelul suprastructurii, unde regăsim mediul și-l populăm ideologic, cu convingeri, sentimente și chiar reguli legale, nu prea se vede baza în care e ancorat economic). Unele medii sunt mai predispuse la a fi mecanizate și algoritmizate, revine Innis. Alfabetul, ca sistem de semne, este adaptabil mecanic (p. 172) (mai ușor decât un sistem ideografic, aș zice) și astfel mai ușor de folosit în clasificare. Iar digitalul are nevoie doar de doi pași spre a putea clasifica orice e clasificabil. Și chiar inclasificabilul, zgomotul.

CE NU AVEM: BANII CA MEDIU. Horst și Miller apelează la o analogie deja loc comun în știința sau filosofia socială: „Precum digitalul, banii au reprezentat o nouă fază în abstractizarea umană – practic, pentru prima dată totul se poate reduce la un singur element" (p. 5). Keith Hart a făcut primul analogia, căci banii întotdeauna au fost virtuali, au extins „posibilitatea abstractizării" (idee pe care o regăsim și la Marx) – valoarea lucrului poate călători fără lucru, calitatea e măsurabilă, deci cantitate, pot fi echivalați și tranzacționați etc. Ca un numitor comun, au mijlocit și mijlocesc între oameni în legătură cu obiectele vieții. În mediile digitale banii sunt și mai abstracți, mai eficienți și, oricine știe din aventura criptomonedelor, foarte ușor de produs. Digitalul ne arată nud ce sunt banii: informație care trebuie să curgă, de-containerizată, de-conținută, care semnalizează și poartă tranzitiv memoria unei valori. Noile sisteme de schimb poate vor destabiliza capitalismul, după cum pare că ar prezice cei doi antropologi, prin faptul că scapă printre degetele marelui capital financiar (discutabil, dacă urmărim piața criptomonedelor și cine joacă pe ea, direct sau prin interpuși). E mai puțin important, morala banilor stă în această dialectică: cu cât reduci mai mult prin abstractizare, cu atât se poate prolifera mai divers (din aceiași 0 și 1 se face acest document, iar cât de curând dintr-un qbit), cu cât ești mediul tranzacțional favorit, cu atât ești mai nedetectabil în textura vieții, topit în practica pe care o porți.

Implementarea fizică a banilor, a mediului transferului de valoare (mediu de semnale, numite prețuri), adică felul în care ei sunt reprezentați nouă, ca

Joseph Beuys, *Kunst = Kapital*, 1980

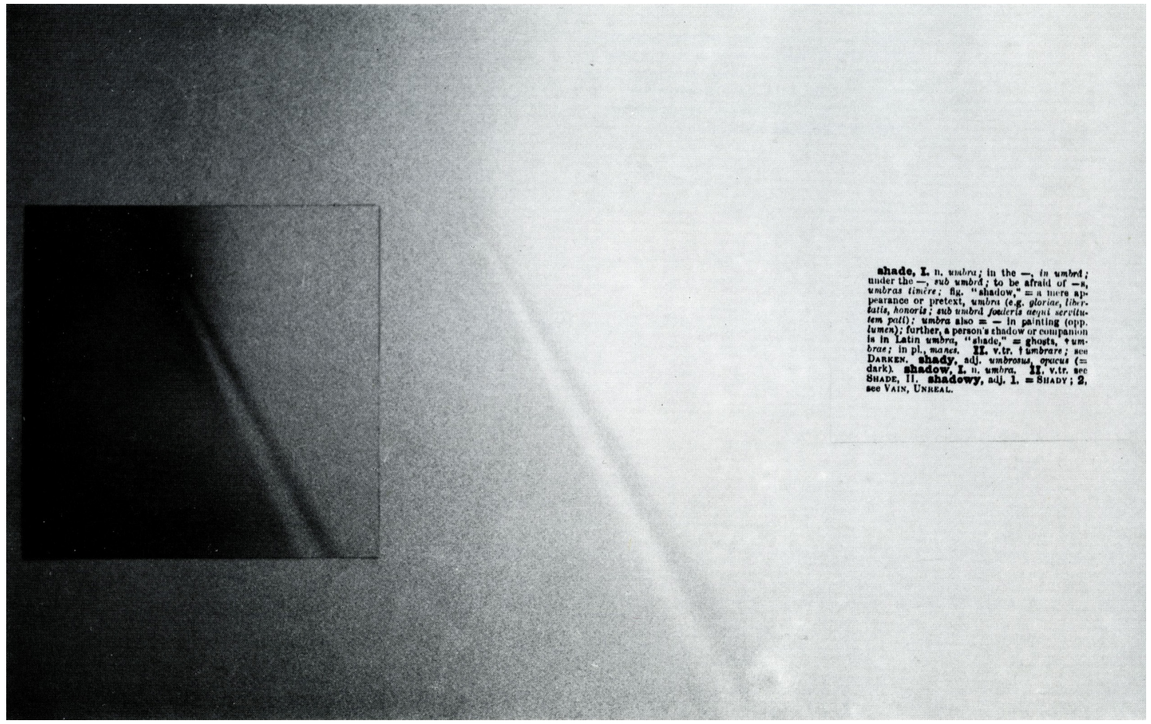
monedă sau cod, contează mai puțin dacă te interesează rolul lor, funcția, *ergon*, pe limba lui Aristotel. Căutăm să vedem instituția banilor. Cu ce scop sunt banii pe lume, care e activitatea lor? Să asigure încrederea că valoarea reprezentată poate fi răscumpărată, că e acoperită, astfel utilă. Joseph Beuys scria pe bani „Kunst = KAPITAL" și se semnează, pentru că acoperirea, garanția valorii de schimb a artei e totuși artistul. Când nu mai sunt demni de încredere, oamenii nu mai folosesc banii, ci altceva. Țigări și cafea de calitate (în comunismul târziu), aur sau mărgele. Banii poartă întotdeauna o promisiune cu ei. Când nu o îndeplinesc (din varii motive), oamenii îi tratează ca pe medii moarte. Inflația aduce moartea acestui mediu. Proliferarea continuă. Ca memele și clipurile pe TikTok sau Youtube?

Datele și informația pot fi manipulate ca banii. Se pot inflaționa. Se poate face dobândă. Se pot falsifica (alt mod în care banii devin artă). Online nu prea plătești cu bani, dar plătești cu atenție – o formă de servitute, după cum observa și James Williams în *Stand out of our light*. Cel care călărește valul datificării îl poate mâna spre scopurile sale. La fel, cel care îi poate fi stăvilar și filtru. Orice monedă nouă e o promisiune, așa cum și internetul a venit cu o promisiune a eliberării de sub tutelă, a autodeterminării. Fiecare era propriul stăpân și naviga în voie. Anii trec și suveranitatea personală este pierdută, omul intră el însuși în procesul abstractizării și transformării în marfă, ca agregat de date valoroase. Nici revoluția comunicării online nu e o revoluție, ci o afacere. Am ieșit din paranteza Gutenberg ca să redevenim țărani medievali lipsiți de griji epistemice, dar nu să retrăim ca șerbi sedentari pe terenul, feuda cuiva, unde să-i creștem datele și astfel cotația. Din navigatorii anilor de început, care se mișcau mai degrabă ca într-o parabibliotecă imensă lipsită de curatori și bibliotecari, n-a mai rămas mai nimeni, căci web-ul colonizat a devenit unul al sedentarilor platformizați.

FINAL. Ce leagă anii adolescenței mele digitale de ziua în care învăț să predau prin OBS este un format popular al lumii internetului: gif-ul. Animația cu cadre puține și o paletă limitată de culori, care surprinde un moment, un fragment, stârnește o reacție, poartă o semnificație „memetică” scurtă, percutantă, reproductibilă. O prostie kitsch, de ce nu. A face gif-uri a devenit azi o artă la mare trecere, dar eu am deprins-o încă de pe vremea când era ezoterică, adică la finalul anilor 1990. Graphics Interchange Format (GIF) a apărut în 1987 și folosește algoritmul de comprimare LZW. A fost sub un monopol, adică „protejat” de un brevet, până în 2004. A devenit popular pentru că a fost îmbrățișat în primul rând de utilizatorii online, abia apoi de navigatoarele web și restul industriei online (Facebook a refuzat o lungă perioadă, de exemplu, să-l implementeze pe platforma sa).

Nu ar trebui să mă surprindă ce se întâmplă azi, căci (aproape) toate mediile intră în istorie de două ori. Mai puțin are să-l surprindă pe omul antic felul în care noi citim Facebook, Twitter și aproape orice website azi, căci funcția *scroll*, de derulare, este implementarea unui papirus care se dorește infinit (când ați ajuns la capătul *feed*-ului vostru?), decât l-ar surprinde pe burghezul sferei publice reimaginat de Habermas citind ziarul la cafenea. Aranjarea informației ca-n formatele vizuale ale ziarelor sau revistelor a fost o încercare la începuturile world wide web (promisiunea unui ziar infinit era cel puțin plictisitoare, câtă vreme cele mai mari ziare ale secolului trecut aveau oricum atât de multe pagini că, se spune, nimeni n-a citit vreodată *The New York Times* cap-coadă) și abandonată odată ce procesul de tranziție digitală, digitalizare, se apropia de final. Informația în post-digital e aranjată privirii mai degrabă ca informația din pre-tipar.

Rostul filosofiei, pentru fiecare dintre noi, ca fiice și fii ai timpului nostru, ar fi surprinderea timpului în gând, spunea Hegel. Gându-i gând, imaterial, am spune, dar cum *persistă* și pe ce suport? În rețeaua neuronală, în scris, pe hârtie, pe pânză, în piatră, aruncat în comentarii pe Facebook, ca o memă sau ca o serie zgomotoasă de semnale analog, pe unde scurte, cum? Persistența este o categorie temporală, anduranța sau rezistența la fel, diferența dintre ele fiind dată de o privire metafizică: persistența de-a lungul timpului a obiectelor se manifestă în procese sau evenimente, părți temporale distincte care dau continuitatea obiectului. De exemplu, am spune că Corabia lui Tezeu persistă în timp, la fel și corpul nostru care-și schimbă celulele. La fel, obiectele culturii persistă în timp trecând din mediu în mediu, categoriile minții noastre întâlnindu-le, dar mediile au, în schimb, anduranța lor. Mediile sunt cu totul prezente în fiecare moment al existenței lor, ca întreguri depline. Pentru obiecte, timpul ne pare că ar fi o funcție continuă. Pentru medii, una discretă. Când mediile obosesc și categoriile minții vor ceva nou, începe migrația, care nu e o teleportare, ci o nouă integrare în forme. E posibil să ne oprim aici, înainte de conexiunea creier-către-creier (puțin probabilă, ne avertizează filosofii și lingviștii, căci gându-i gând, nu-i investigăm corect natura uitându-ne doar computațional), la mediul total, digital, căci acesta pare a căpăta, tocmai pentru că este implementat discret, în 0 și 1, anduranța finală, permanența. Însă, neuitând sfatul lui Innis, să nu credem că această evaluarea a propriei modalități mediale se face obiectiv, din exterior, ci *dinlăuntru*.



Joseph Kosuth, *One and three shadows,* 1965 https://les-immateriau-.net/other-online-re-sources

Referințe

B

Bolter, J. David. și Grusin, Richard. (1999). *Remediation: Understanding New Media.* Cambridge MA: MIT Press.

H

Horst, Heather A. și Miller, Daniel (2012). Digital Anthropology. Londra, New York: Berg.

I

Ihde, Don. (1990). *Technology and the Lifeworld. From Garden to Earth.* Bloomington: Indiana University Press.

Innis, Harold (2007). *Empire and Communications* [1950]. New York, Toronto: Rowman & Littlefield Publishers.

K

Kant, Immanuel (1998). *Critica rațiunii pure.* Traducere Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc. Ediția a III-a îngrijită de Ilie Pârvu. București: Editura IRI.

M

McLuhan, Marshall (2006). *Texte esențiale* [1995]. Editat de Eric McLuhan și Frank Zingrone. Traducere Mihai Moroiu. București: Nemira.

P

Pettitt, Thomas (2013). "Media Dynamics and the Lessons of History. The 'Gutenberg Parenthesis' as Restoration Topos". În *A Companion to New Media Dynamics* 53–72. Londra: Wiley-Blackwell.

Platon (1968). „Banchetul". În *Dialoguri.* Traducere Cezar Papacostea. Revizuită de Constantin Noica. București: Editura pentru Literatură Universală.

Postman, Neil (1987). *Amusing Ourselves to Death* [1986]. Londra: Methuen.

W

Williams, James (2018). *Stand out of Our Light: Freedom and Resistance in the Attention Economy.* Cambridge: Cambridge University Press.

Atelier
⑤

Adrian
Bojenoiu

Adrian
Bojenoiu

Țesătura imaginii și cultul vizualului.

Studiu de caz: Arhiva Club ElectroPutere

În toamna lui 2019 am fost invitat de către Emilian Mărgărit să particip, în calitate de lector, la organizarea unui atelier despre instituțiile independente asociate artelor vizuale contemporane. Am acceptat invitația, alegând să mă „conformez" tezei lui McLuchan, pentru a sublinia implicațiile practice ale faptului că „societățile au fost întotdeauna modelate mai degrabă de natura mijloacelor de comunicare între oameni decât de conținutul comunicării".[1]

Pe fondul împlinirii a zece ani de activitate ai Centrului pentru Cultură Contemporană Club ElectroPutere (CEP) și deoarece tema atelierului atingea în mod direct contextul problematic în care CEP se află, în calitate de producător și emițător de conținut artistic, dar și în raport cu producția și consumul de imagine, am decis să realizez acest articol recurgând alternativ la imagine și text.

Din poziția de mediator și emițător de conținut artistic, prin intermediul CEP, am sesizat în ultimii ani o reducere a frecventării spațiilor de expunere, de către public, în favoarea prezenței online, însoțită de o creștere rapidă a marketizării digitale a produselor artistice. Acest fenomen care a cuprins majoritatea mediilor culturale, economice, sociale etc., potrivit sintagmei „totul s-a mutat în online", accentuat de măsura distanțării sociale, deschide un context ce vizează în mod direct relația dintre instituțiile producătoare și mediatoare de artă, obiectul de artă, public și comunicarea prin canalele social media.

Pe fondul fulminant al tehnologizării și digitalizării societăților din ultimele două decenii, producția și emisia de imagini a devenit practica de bază a comunicării globale. Deși această practică a aparținut artei, astăzi ea a devenit cea mai populară formă de comunicare, care țese și întreține interstițiul social. În aceste condiții, care este rolul artei atunci când producția de imagine a devenit baza comunicării de masă? Imaginea obiectului de artă distribuită online poate

1
Marshall McLuhan, *Mass-media și universul invizibil,* Nemira, București, 1997, pp. 232.

substitui obiectul artistic? În baza cărui temei comunicarea artei poate emite un conținut critic, în condițiile în care social media dezvoltă relații de dependență anulând orice strategie de distanțare, esențială perspectivei critice? Este producția și distribuția de imagine, în social media, manifestarea unei culturi a vizualului sau a unei ideologii?

Pentru a putea integra aceste interogări, în contextul menționat, sunt necesare câteva clarificări de natură teoretică cu privire la relația dintre mediul oferit de spațiul fizic de expunere, mediul de expunere online și structura imaginii. Așadar avem un emițător și un receptor, două medii de comunicare (modern/contemporan) cu două coduri sau limbaje de comunicare (text/imagine).

Datorită calității de indice, imaginile simulează o realitate asemănătoare cu a lucrurilor. Puterea de a arăta proprie imaginilor emise prin canalele social media se substituie formelor de comunicare moderne. Dacă ideologia modernă, bazată pe cunoaștere, folosea un cod normativ și interpretativ ce avea ca mediu „cartea", noua ideologie pare a fi, mai degrabă, pur ostensivă. Nu mai aveam de-a face cu judecăți, care au forma raționamentelor logice, ci cu simple percepții. Scenariul comunicării online nu este referențial în raport cu un mediu exterior, pentru că adevărul comunicării este marcat de intersubiectivitate, fapt ce aduce cu sine o indistincție (interior-exterior) și o pierdere a realității. Așadar, comunicarea imaginii artei prin intermediul canalelor de relaționare online se confundă cu arta (justețea verdictului „mediul este mesajul"), iar această relaționare, pe măsură ce se extinde, transmite propria medialitate, și nu un conținut pe care sugerează că l-ar transmite. Observăm, astfel, că în comunicarea prin canalele social media (interactive computer-mediated communication) relația dintre imagine și realitate este răsturnată, în sensul că nu realitatea este cea care garantează adevărul imaginii, ci imaginea garantează adevărul realității. În aceste condiții apare indistincția dintre semnificat și semnificant, dintre imaginea inițială și copie, iar realitatea devine similară cu construcția ei în comunicare, adică, în cazul de față, un fel de fake art al comunicării artei.

Foarte pe scurt, teza este că, deși arta ne-a educat să privim realitatea dintr-o perspectivă proprie, ea iese din scenă ca mod de comunicare pentru că tehnologia social media, preluând metodele comunicative ale artei, impune un nou mod de percepție al realității propunând o societate care pare bogată în informații și relații, dar săracă în atenție și distanțare critică.

Pentru a trece în planul aplicat al reprezentării prin imagini, în cele ce urmează voi face o scurtă istorie a Clubului ElectroPutere pe baza unor serii de imagini care au fost publicate în ultimii zece ani în mediul online, cu scopul de a comunica activitatea centrului. Doresc să precizez că imaginile publicate în acest articol nu au doar scopul de a reprezenta acțiuni sau situații concrete, ci sunt și exemplificarea participării la fluxul comunicării prin difuzarea de imagini, care, de altfel, au mediat în mare parte relația CEP cu publicul.

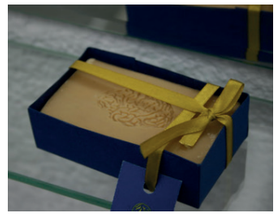
Fotografiile fac parte din arhiva CEP

În 2009 clădirea Clubului Electroputere se afla în proprietatea Sindicatului Liber Electroputere. Ultimul eveniment cultural organizat de sindicat și găzduit de Club a fost festivalul de satiră și umor, „Prazul de argint” ediția 1998. În intervalul 1998 - 2009 clădirea a găzduit doi ani un club de noapte și opt ani o sală de fitness. În noiembrie 2009, împreună cu Alexandru Niculescu, am înființat Asociația „Centrul de Cultură Contemporană Club ElectroPutere” și am primit în folosință câteva spații în clădirea Clubului Cultural al Sindicatului Liber Electroputere, pe care le-am amenajat cu scopul de a organiza proiecte expoziționale.

Deși Club ElectroPutere s-a deschis în Craiova, primul proiect CEP a fost realizat în Leipzig la Baumwollspinnerei, spațiul Werkschau. Cu suportul ICR Berlin, pe 1 mai 2010, s-a lansat proiectul expozițional și editorial „Romanian Cultural Resolution”. Proiectul a reprezentat o cercetare colectivă despre arta românească de după 1990.

În iunie 2010 se redeschide la Craiova Club ElectroPutere cu o primă expoziție relocată din Leipzig, sub titlul „Fetish Factory”. Pe fondul extinderii pieței capitaliste a anilor 2000, arta contemporană (postcomunistă) s-a mercantilizat, fiind integrată în occident datorită utilizării unor stereotipuri și simboluri ale comunismului, ușor de identificat și asimilat de un public pentru care gândirea de stânga reprezenta un exercițiu intelectual la modă, iar tema comunismului un produs cu potențial comercial.

Fotografiile fac parte din arhiva CEP



„An Image instead of A Title” este cel de-a doilea proiect expozițional relocat din Leipzig la Craiova, curatoriat de Mihnea Mircan, următorul fiind „Figurative Painting in Romania, 1970 - 2010”, curatoriat de Mihai Pop.

Al patrulea proiect relocat din Leipzig a fost „Here and Then”, curatoriat de Magda Radu. Lucrările prezentate în această expoziție și-au asumat o atitudine autobiografică și au urmărit să redea - prin auto-reprezentare și performativitate - condiția artistului într-un mediu care aducea în discuție aspecte precum relația dintre trecut și prezent, problema identității naționale și legătura dintre piața de artă și contextul politic.

Fotografiile fac parte din arhiva CEP

Cele patru proiecte curatoriale realizate în cadrul „Romanian Cultural Resolution” au urmărit hașurarea contextului artistic local prin abordarea unor teme care puteau acoperi câteva generații de artiști. În general, selecția artiștilor a avut la bază măsura succesului, caracterizată în acea perioadă de vizibilitatea internațională și de capacitatea critică a operelor lor, fiind marcate de caracterul tranzitoriu al societății din care proveneau.

În decembrie 2010, Club ElectroPutere este desemnat să reprezinte România la cea de-a 54 ediție a Bienalei de Artă de la Veneția cu proiectul „RCR Documentary”, găzduit de Galeria Nouă a Institutului Cultural Român din Veneția. Participarea a constat în transferarea activității Asociației CEP în contextul Bienalei.

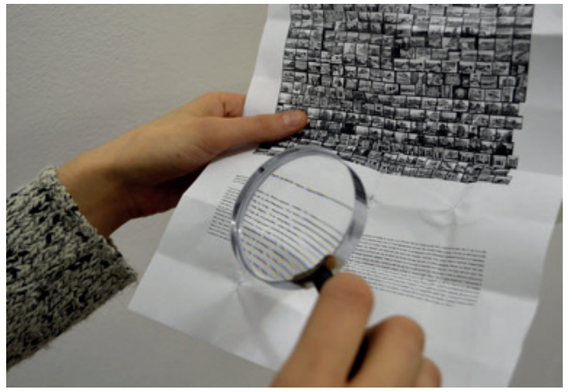
Fotografiile fac parte din arhiva CEP

Participarea CEP la Bienala de la Veneția a urmărit să mapeze documentar contextul artistic din România, folosind două coduri de comunicare în masă: textul scris, tipărit și distribuit internațional în format de tip carte și imagine foto/video, distribuită online. Ambele direcții de comunicare doreau o creștere a vizibilității actului cultural prin vehicularea de conținut artistic. Rezultatele efortului de a construi o critică a reprezentării s-au dovedit a fi insesizabile în condițiile socio-culturale existente în 2011, care, de altfel, nu diferă cu mult față de cele din prezent.

Finalul proiectului de la Veneția din 2011 a readus în discuție problema sustenabilității și a suportului financiar pentru proiectele viitoare, o tema recurentă, imposibil de soluționat din poziția unui ONG situat într-un oraș de provincie, în care cultura nu reprezenta o prioritate. În 2012 - 2013 CEP și-a continuat activitatea cu sprijin din partea Erste Stiftung, reușind să organizeze o serie expoziții și să reactiveze pentru o scurtă perioadă de timp cinematograful CEP. Pe langă problemele generate de lipsa unui suport financiar constant, care să permită administrarea corectă a spațiului, perspectiva de a produce conținut cultural pentru un public care migra constant spre online și presiunea pierderii locației au impus o chestionare a predictibilității și a statutului CEP.

Fotografiile fac parte din arhiva CEP

Pe fondul reducerii salariaților fabricii Electroputere și al scăderii veniturilor Sindicatului, clădirea Clubului Electroputere este dată în administrație Consiliului local Craiova, care, la rândul său, o va da în folosință Teatrului pentru Copii și Tineret Colibri. Imposibilitatea de realiza proiecte într-un spațiu a impus căutarea de noi soluții. În iunie 2012 Club ElectroPutere își mută activitatea în București, într-un spațiu obținut de la Uniunea Artiștilor Plastici - Căminul Artei. Evenimentul de deschidere a constat în lansarea proiectelor ”Dictando” și ”Turul României în 7 zile”, ambele concepute pentru a fi implementate independent de o locație fizică stabilă. Experiența pierderii spațiului de expunere al CEP din Craiova a determinat evaluarea și aplicarea unor concepte care vizau, cu precădere, arta relațională definită ca interacțiune directă, fără a fi mijlocită sau condiționată de anumite canale de comunicare sau structuri economice.



Fotografiile fac parte din arhiva CEP

Finalitatea proiectului „Turul României în 7 zile” a fost organizarea a două expoziții cu lucrări realizate de 40 de artiști participanți, pe baza experienței celor șapte zile ale călătoriei prin România. Caracterul relațional și experimental al TR7Z a permis schițarea unor direcții de cercetare noi, care au substituit la nivel conceptual precaritatea mediului în care activam.

În 2013, prin insistențe directe la primăria Craiova, am reprimit în folosință sala de expoziții a Clubului Electroputere. După organizarea a două proiecte expoziționale, activitatea CEP intră în repaus până în toamna lui 2014. Lipsa unui suport financiar pentru implementarea proiectelor, retragerea constantă a publicului spre online și relația tensionată cu administratorii locației CEP vor produce schimbări atât în structura asociației, cât și în formatul proiectelor.

2
Bogdan Ghiu, *Linia de producție. Lucrând cu arta*, Tact, Cluj, 2014, pp. 517.

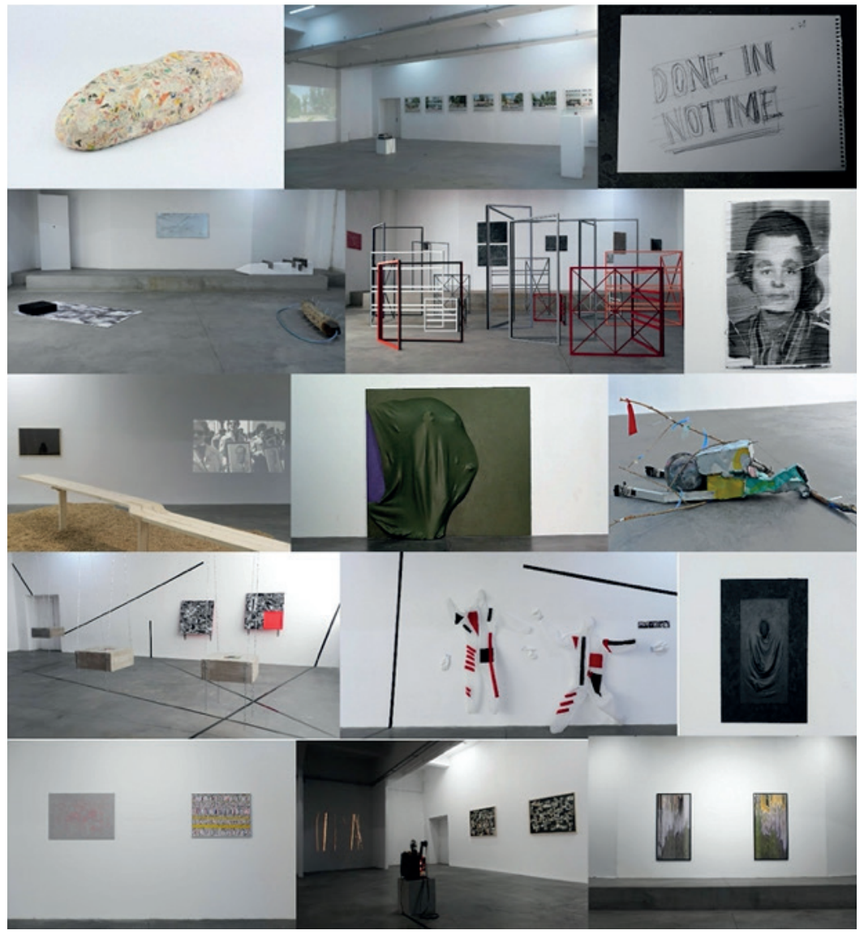
Lansarea Bienalei Mobile din 2014 și ediția a doua din 2017 au reprezentat un răspuns ironic deconstructiv la mediul artei contemporane. Eliminarea obiectului de artă, a spațiului de reprezentare și crearea unui cadru relațional generalizat și auto-performativ au pus manifestarea artei sub semnul imaterialului și al cognitivului.

”Luăm vacanță, plecăm în excursie, în turneu..., ieșim temporar din arta însăși, care, mai mult sau mai puțin, le-a fost confiscată azi artiștilor generalizându-se și dizolvându-se politico-economic”. [2]

Fotografiile fac parte din arhiva CEP

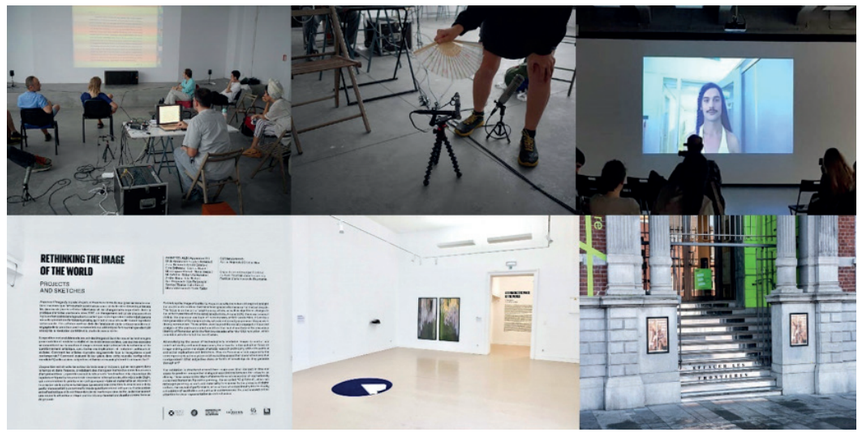
Lansarea programul de rezidențe ElectroPutere AIR din 2016 și a Galeria ElectroPutere au apărut din necesitatea de a lucra aplicat cu o anumită generație de artiști și de a construi și menține relații apropiate de colaborare. De asemenea, perspectiva propriei sustenabilități a fost un considerent esențial.

Temele abordate în cadrul celor două programe au urmărit, în general, studiul imaginii în calitate de cod de comunicare în masă. Începând cu 2018, direcțiile de cercetare și producție s-au mutat în sfera artei digitale și s-au inițiat colaborări cu Furtherfield și Catedra de Rețele de la Universitatea de arte din Köln.



Fotografiile fac parte din arhiva CEP

În 2019, în cadrul EUROPALIA, este lansat proiectul curatorial și editorial „Romanian Contemporary Art 2010 – 2020. Rethinking the Image of the World / Project and sketches”, găzduit de MILL Museum din La Louviere, Belgia.



Fotografiile fac parte din arhiva CEP

Ultima expoziție realizată a fost imposibil de vizionat offline, pe motivul distanțării sociale, alternativa rămasă a fost publicarea unor imagini, ale lucrărilor expuse, în mediul online.

Activitatea CEP a fost și este condiționată de dinamica imanentă câmpului de artă românesc. Deși singulare, proiectele desfășurate în cei 10 ani de la înființare reflectă și direcțiile instituțiilor independente de artă: de înțelegere, poziționare și interpretare a generațiilor de artiști, de adaptare la mediul comunicării și la fluxul de producție și distribuție a imaginii.

Biografii

Cristian Iftode

→ https://filosofie.unibuc.ro/cristian_iftode/

Este conferențiar univ. dr. la Facultatea de Filosofie, Universitatea din București, specializat în filosofie greacă antică, etică, estetică, precum şi filosofie contemporană, cu un interes special pentru Michel Foucault. Cursurile şi seminariile sale acoperă numeroase problematici, printre care, mai recent, etică şi negociere interculturală, perspective filosofice asupra modernismului, antimodernismului, postmodernismului, precum şi privind relaţia dintre ştiinţele umaniste, filosofie şi viaţa practică. Este prezent prin conferințe publice și articole în reviste generaliste cu analize filosofice ale problemelor prezentului, dar și cu articole dedicate artelor contemporane (Dilema veche, Revista ARTA, Scena9). A publicat „Metafora și discursul metafizic” (Antet, 2002), a colaborat la realizarea volumului colectiv „Pentru ce istoria filosofiei?” (Paideia, 2003), este coautor al lucrării „Aristotel. Program filosofic și prelungiri doctrinare” (Ed. Universității din București, 2006), de asemenea, a publicat volumele „Filosofia ca un mod de viață: Sursele autenticităţii” (Paralela 45, 2010) și „Aristotel: Problema analogiei şi filosofia donaţiei” (Ed. Universității din București, 2015).
În 2017 a editat, împreună cu Cristina Voinea, volumul colectiv „Critică, marginalitate, cinism” (Ed. Universității din București).

foto: Zeinab Cheikh-Khamis

Bogdan Ghiu

→ https://ro.wikipedia.org/wiki/Bogdan_Ghiu

Este poet, eseist (literatură, filosofie, media, arhitectură și urbanism, artă contemporană), traducător și teoretician al traducerii (French Theory și literatură franceză), jurnalist (Idea arta+ societate, Observator cultural, Arhitext, Dilema), realizator radio-tv (Radio România Cultural).
A absolvit Facultatea de Litere (secția română-franceză) a Universității București și a urmat studii de filosofie sub îndrumarea lui Jacques Derrida la École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. A tradus peste 50 de lucrări din filosofia franceză contemporană (Bataille, Foucault, Deleuze, Derrida, Bourdieu, Baudrillard etc.) și din literatură franceză (Sade, Baudelaire, Artaud, Duras etc.), având și o constantă activitate publicistică și publică pe teme de filosofie, literatură și artă contemporană. Este autorul mai multor volume de eseuri: „Totul trebuie tradus. Noua paradigmă (un manifest)” (Cartea Românească, 2015), „Linia de producție: lucrând cu arta” (Tact, 2014), „Dadasein” (Tracus Arte, 2011), „Inconstrucția. Pentru o arhitectură etică” (Arhitext, 2011), „Telepitecapitalism. Evul Media 2005-2009” (Idea, 2009) etc. Coautor al proiectului „Performing History”, care a reprezentat Romania la Bienala de Arta de la Venetia (2011), și curator al expoziției internaționale de arhitectură „Fluente” (Timișoara, 2011).

foto: Andrei Dudea

Christian Ferencz-Flatz

→ https://institute.phenomenology.ro/researchers/dr-christian-ferencz-flatz/

Este cercetător la Institutul de Filosofie „Alexandru Dragomir” / Societatea Română de Fenomenologie, bursier al Fundației Alexander von Humboldt la Arhivele Husserl ale Universității din Köln și profesor asociat la UNATC „I. L. Caragiale” (Filmologie). A publicat la Humanitas volumele „Obişnuit şi neobişnuit în viaţa de zi cu zi. Fenomenologia situaţiei şi critica heideggeriană a conceptului de valoare” (2009) şi „Retro. Amorse pentru o fenomenologie a trecutului” (2014), iar în 2016, „Sehen Als-ob. Ästhetik und Pragmatik in Husserls Bildlehre” (Bautz), precum și numeroase studii în reviste academice şi volume colective din țară și din străinătate (Husserl Studies, Phenomenology and Mind, Studia Phaenomenologica, Phänomenologische Forschungen, Tijdschrift voor Filosofie etc.). A tradus în limba română lucrări fundamentale de fenomenologie (Edmund Husserl, Martin Heidegger) şi teorie critică (Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer). Este autorul studiilor despre cinema, „Filmul ca situație socială. Eseuri fenomenologice” (2018) și „Incursiuni fenomenologice în noul film românesc” (2015), ambele publicate la editura Tact. Împreună cu Julian Hanich, a editat volumul „Studia Phaenomenologica XVI: Film and Phenomenology” (Zeta Books, 2016).

sursă foto: http://filosofie.unibuc.ro

Constantin Vică

→ https://filosofie.unibuc.ro/vica/

Este lector universitar la Facultatea de Filosofie și cercetător afiliat, director adjunct şi editor online al Centrului de Cercetare în Etică Aplicată. Activitatea sa se concentrează asupra aspectelor etice ale proprietăţii intelectuale, eticii şi politicii noilor tehnologii, diverselor problematici de etică aplicată, precum şi dezvoltării noilor media în contextul comunicării interculturale. A participat la conferințe internaționale (CEPE/ETHICOMP 2017 – Values in Emerging Science and Technology, Italia; Bucharest Oxford Workshop in Applied Ethics – Uehiro Lectures and Associated Events, Anglia, 2014 etc.), a publicat numeroase articole în reviste academice (Science and Engineering Ethics, International Journal of Social Robotics, Public Reason), dar și articole de popularizare a subiectelor sale de cercetare la Scena9, Dilema veche, Dilemateca, precum și studii în volume colective („Contemporary Debates in Bioethics: European Perspectives”, Berlin: DeGruyter, 2018; „Etica cercetării și proprietatea intelectuală”, Editura Universității din București, 2015). A co-editat volumul colectiv „Filosofia ştiinţelor umane. In memoriam Mihail Radu Solcan” (2015) și este coautor al manualului de „Etică și integritate academică” (2018), ambele apărute la Editura Universității din București.

foto: Andreea Lorena Bojenoiu

Adrian Bojenoiu

→ https://www.clubelectroputere.ro/

Este curator independent, doctor în filosofie și cercetător postdoctoral, profesor asociat la Universitatea București, unde predă istoria artei contemporane românești. Cercetarea sa în domeniul artei se concentrează asupra studiului imaginii și a practicilor artistice contemporane. Din 2009 este cofondator, alături de Alexandru Niculescu, al Centrului pentru Cultură Contemporană Club ElectroPutere, coautor al proiectului curatorial "Romanian Cultural Resolution - documentary" ce a reprezentat România în 2011 la Bienala de Artă de la Veneţia și coeditor al catalogului „Romanian Cultural Resolution” (Hatje Cantz, Berlin, 2011); din 2012, coinițiator al Bienalei Mobile. În cadrul CEP, Adrian Bojenoiu dezvoltă din 2016 programele ElectroPutere AIR (Artist In Residence) și Galeria ElectroPutere, cu numeroase expoziții solo și de grup, precum și participări la târguri internaționale (Art Market Budapest 2019). În 2019, Adrian Bojenoiu și Cristian Nae au curatoriat expoziția „Rethinking The Image of The World: Projects and Sketches” (Complexul Muzeal MILL, Belgia), în cadrul celei de-a 27 a ediţie a Festivalului Europalia. Coeditor și coautor al volumului „Romanian Contemporary Art 2010-2020. Rethinking The Image of The World: Projects and Sketches” (Hatje Cantz, 2020).

Emilian Mărgărit

→ https://revistaarta.ro/ro/author/emil/

Este doctor în filosofie al Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași din 2011, specializat în filosofie franceză contemporană, cu burse de cercetare doctorală (Paris XII, Marne La Vallée, 2010) și postdoctorală în Germania (Universitatea din Konstanz, 2012) și Franța (Paris VIII, 2012-2013). A publicat articole, recenzii și studii în volume colective („Imagine şi text”, coord. George Bondor, Cristian Nae, Editura UAIC, 2013) și reviste de specialitate (Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy, UAIC Iași, 2009-2012). Din 2014 se stabilește în București și activează ca PR, copywriter, analist, curator independent și publică articole dedicate artelor contemporane (Revista Arta, ODD THEORY 2018) și studii despre minorități lingvistice în volume colective (Scientific Annals of “Alexandru Ioan Cuza” University of Iasi. (New Series) Sociology and Social Work, 8(1), 2015; „Mulțimi. Reuniuni și intersecții”, Editura Societății Culturale Aromâne, București, 2019). Este cofondator al asociației Image and Sound, cursant al programului post-gradual Cultural Management Academy 2017 și coordonator de proiecte culturale, cu un interes special pentru zona de cercetare practică și teoretică a artei contemporane.

Image and Sound este un cadru dedicat explorării practice și teoretice a artei contemporane.

În încercarea de a trasa noi linii de experiență vizuală – și – sonoră, își propune realizarea de proiecte și evenimente care antrenează medii diferite de expresie și cercetare, cu accent pe interferența lor și caracterul experimental al producției artistice.

Image and Sound este platforma online a asociației “Centrul Cultural pentru Imagine și Sunet”, înființată în 2017 de Emilian Mărgărit, Elena Dobîndă și George Călugăru, la București.

PROIECT CO-FINANȚAT DE:

Administrația Fondului cultural național

Proiect cultural co-finanţat de Administrația Fondului Cultural Național.
Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național.
AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.