

### REZISTENȚA NATURII PRIN TEHNICĂ – INTERPRETAREA FILOSOFICĂ A FOTOGRAFIEI LA SIEGFRIED KRACAUER (I)

### THE RESISTANCE OF NATURE THROUGH TECHNOLOGY – PHILOSOPHICAL INTERPRETATION OF PHOTOGRAPHY AT SIEGFRIED KRACAUER (I)

Andrei PERCIUN, *doctor în filosofie*  
Institutul de Istorie,  
undreaperciun@gmail.com

#### Rezumat

Conform lui Siegfried Kracauer, omenirea, dar și viața omului concret, este derulată în istorie. Progresul istoriei are un sens care constă în emanciparea conștiinței de sub dominația naturii. În conformitate cu programul iluminist, omul într-un final va reuși să devină independent și capabil să stăpânească natura. Performanțele tehnice și economia capitalistă sunt rezultate firești ale acestui program. Astfel, calea spre victoria mult râvnită se clădește pe puterea conștiinței de a conferi sens obiectelor din lume. Natura prin sensul ce i se atribuie devine transparentă, cognoscibilă și inofensivă pentru om. Tehnica, precum fotografia, trebuie să ajute omul să lupte cu natura. Însă în structurile de esență ale fotografiei nu se prevede nici o funcție de semnificare. Din acest motiv, obiectele reprezentate în fotografie se înfățișează așa cum sunt în natură, lipsite de sens și de prezență umană. Fotografia, ca și alte dispozitive tehnice, nu reține sensul lucrurilor. Prin acest fapt fotografia se echivalează cu natura, care la fel nu are nimic de a face cu semnificațiile și valorile umane. Doar în câmpul subiectivității și intersubiectivității umane sensurile date obiectelor din lume sunt în stare să supraviețuiască.

**Cuvinte-cheie:** tehnică, natură, istorie, fotografie, capitalism, masă, sens, funcție de semnificare, cotidianitate, subiectivitate, intersubiectivitate, rațiune, abstractizare, dezumanizare.

#### Summary

According to Siegfried Kracauer mankind, but also the life of each man is unfolding in history. The progress of history is the emancipation of consciousness from the dominance of nature. According to the Enlightenment program, man will ultimately become independent and capable of mastering nature. Technical performance and capitalist economy are the natural results of this program. Thus, the path to the sought-after victory is built on the power of consciousness that gives meaning to the objects of the world. Nature becomes transparent, cognizable and harmless to man. Tools, like photography, are helping man fight nature. However, the essential structures of photography do not include a signifying function. Thus, the objects represented in the photograph appear as they are in nature, meaningless and without human presence. The photo, like other technical devices, does not retain the meaning of things. Thus, photography is equivalent to nature, which has nothing to do with human meanings and values. Only in the field of subjectivity and human intersubjectivity the meanings given to objects in the world are able to survive.

**Keywords:** technique, nature, history, photography, capitalism, mass, meaning, signifying function, everydayness, subjectivity, intersubjectivity, reason, abstraction, dehumanization.

### Dezacordul dintre rațiune și raționalitatea capitalistă cu privire la chestiunea emancipării omului de sub dominația naturii

În unul dintre textele sale dedicate problematicii variate a vieții sociale Siegfried Kracauer introduce sintagma *ornament al maselor*. Ideea, prezentă uneori mai manifest, alteori mai puțin în textele lui Kracauer, se referă la modalitățile prin care omul se cunoaște pe sine, conducându-se după anumite modele ce se reflectă în sistemul economic, social și politic în totalitatea sa. Ornamentul maselor se află într-o tangibilitate directă cu această idee, desemnând prin *ornament* capacitatea de a se arăta, de a se face sensibil și de a fi disponibil *maselor* pentru a fi perceput de către mase. Calea pe care masele se arată sieși corespunde cu acest concept. În mode cert, determinarea conceptului de masă nu va suportă în nici un chip reducerea sa la o personalitate individuală și nici la o grupare a mai multor personalități individuale. Masa se caracterizează printr-un specific aparte.

Pe lângă toate acestea, Kracauer este convins că o epocă istorică poate fi cunoscută nu din judecățile ei formulate cu privire la sine, dar din ceea ce se manifestă la un nivel inconștient la suprafață, adică la un nivel ce iese din sfera unei vieți particulare. Drept dovadă pentru astfel de ornamente sociale servesc, în opinia lui Kracauer, ansamblurile de *tillegirls*, extrem de populare în viața culturală a Europei și Americii din perioada interbelică. Aceste ansambluri sunt relevante în contextul dat datorită figurilor compuse în urma mișcărilor executate în unison de fiecare fată în parte. Or, se pune accent nu pe individualitatea fiecărei fete, ce de fapt se determină ca o parte dintr-un întreg, ci pe *ornamentele* ce se profilează din dinamica ansamblului luat în totalitatea sa. Acest model al ansamblurilor, care devin relevante doar atunci când sunt luate în totalitatea sa, se atestă ca o prefigurare specifică masei.

Așezați în preajma acestui exemplu, este ușor să trasăm câteva diferențe între situația persoanei individuale, masei și națiunii. Așadar, masele, spre deosebire de o persoană individuală, nu sunt înzestrate cu un suflet propriu, original, iar un ornament de masă nu are puteri suficiente pentru a *străpunge* stratul gros al individualității. Nici modelele construite în planul națiunii nu se suprapun masei, deoarece, în primul rând, prefigurarea națională se trage dintr-o comunitate în care destinul este conținut implicit, iar în cel de al doilea rând, grupul-națiune este legat în mod organic de modelul său, ce conține o semnificație bine determinată. Cu privire la mase, Kracauer susține că formele acestora plutesc liber flotante fără să-și trădeze originea. Ceea ce vrea să însemne imposibilitatea depistării unei surse originale ce ar fi prilejuit apariția acestor forme.

Aferentă acestei descrieri este și concepția despre impersonalul *se* tratat de Heidegger [5] ca un mod de a fi în lume a Dasein-lui, care face așa cum fac *alții* și nu ca cineva ca atare. Modelele maselor șterge toate referințele la individualitate, păstrând doar componenta statistică de prezență în calitate de element component, cum ar fi cărămizile dintr-o clădire. Componentele ce constituie masa se pot numi indivizi, însă în nici un caz individualități. Totuși, această organizare nicidecum nu se aplică națiunii, chiar dacă și ea presupune grupuri alcătuite din oameni. Distanța dintre masă și națiune devine cu atât mai mare cu cât ni se înfățișează mai clar raportarea tembelă și ignorantă a masei

la viața subiectivă, pe care o mai putem numi și *viața lăuntrică*, a fiecărei *cărămizi* ce o edifică. Dat fiind faptul că figura națiunii este degajată din cuprinsul unei comunități, toți membrii săi sunt etichetați drept componente de valoare și nu sunt tratați doar în calitatea unui material de construcție. Astfel încât fiecare membru al acestei figuri este investit cu o valoare ce se relevă în capacitatea lui de a semnifica ceva mai mult decât este printr-o trimitere la un construct general precum ar fi națiunea. În așa fel Kracauer se apropie de teza sa centrală cu privire la esența ornamentului maselor, a cărui piatră de temelie este lipsa oricărei semnificativități extrinseci. Prin urmare, „ornamentul este pentru sine însuși scop în sine” [6, p. 117].

Această idee se referă la toate fenomenele de masă prezente în societate pe care Kracauer le abordează unul câte unul. Dansul, călătoria, revistele ilustrate, fotografia sunt doar câteva exemple în care se face vădită această idee. În spatele acestor fenomene din societate nu se mai găsește nici un sens, decât doar acela ce se afișează în față. În consecință aceste fenomene devin ornamente cu un sens intrinsec. Dacă odinioară baletul trimitea la un sens în care se conțineau configurațiile plastice ale vieții erotice, dansul contemporan, cum spune Kracauer, se limitează la etalarea unor mișcări ritmice care nu trimit la altceva decât la ele însele. Tot așa stau lucrurile și în cazul picturii și a fotografiei. O pictură este mai mult decât se arată într-un tablou, deoarece în ea se conține o semnificativitate ce trece cu mult peste granițele empirice ale suprafeței bidimensionale, revelând, de exemplu, intensitatea unei experiențe pe care a trăit-o pictorul la un moment dat. Fotografia, însă, își dezumanizează conținutul, înlăturând orice posibilitate de conferire a unui sens în afara celui care se arată pe șleau.

Ornamentul de masă se semnifică doar pe sine, nimic mai mult, iar masele ce se conțin în ornament nu iau act de acesta. Ca și în cazul analizei fotografiei, care la fel este un ornament, Kracauer evocă același exemplu imaginilor aeriene în care ornamentul nu rezultă din datele ce-l compun, ci apare deasupra acestora.

Fiind un rezultat al evoluției istorice a omenirii, ornamentele maselor apar pe fundalul confruntării petrecute între rațiunea *slabă* și *abstrasă* și natura luată în totalitatea forțelor sale. După Kracauer, această confruntare, pe care am putea-o denumi clasică pentru o parte din teoriile cu privire la sensul istorie, nu a ajuns nici pe departe la un sfârșit canonic, ci continuă și în prezent.

În afară de aceasta, o atenție specială merită calificativele *slabă* și *abstrasă* prin care se caracterizează rațiunea. De la ce judecăm ar trebui să pornim ca să înțelegem aceste trăsături definitorii pentru rațiune? Pentru început sensul cuvântului *slab* se clarifică atunci când îl relativizăm la ceva. Prin urmare, rațiunea este slabă în raport cu natura. Și tot în raport cu ea rațiunea este abstrasă, ceea ce ar însemna că natura se manifestă într-o concretețe brută, iar rațiunea este capabilă s-o disocieze în fragmente. Deci starea firească a rațiunii în istorie este cea de opunere în față naturii.

Marile culturi ale popoarelor își găsesc resortul în natură, de altfel ca și gândirea mitologică ce vine în sprijinul menținerii puterii sale. Fiind edificate pe un temel natural, aceste culturi prin necesitate trebuie să ajungă la sfârșitul existenței, deoarece tot ce are o proveniență naturală este perisabil. Modelul după care funcționează gândirea

mitologică corespunde cu configurările generale ale organismului. Nu vom greși dacă vom spune că modul de a fi al unui organism nu este conflictual în raport cu natura din care face parte, ba dimpotrivă, organismul funcționează asemeni unei piese dintr-un angrenaj al naturii. Această lipsă de rezistență prescrisă în esența organismului se vede în deosebi în modul lui de a se lăsa în voia destinului, la fel și în simplul fapt doar de a reflecta datul naturii, iar suportarea puterii aplicată asupra sa nu-i trezește nici un impuls de răzvrătire.

Asemeni unor organisme sunt și societățile, astfel încât teoriile organice ale societății, ne sugerează Kracauer, sunt aferente naționalismului. În ambele cazuri este atinsă o scoarță mitologică imanentă prin care se legitimează unitatea de destin al națiunii, sau al societății ca un organism întreg.

Activitățile rațiunii depășesc natura. Obiectivul primar al acestor activități constă în obținerea și menținerea adevărului în lume [6, p. 121]. Iminența instaurării rațiunii în lume dezvăluie sensul evoluției istoriei, iar împreună cu rațiunea în lume se va încetățeni binele și dreptatea. Ne luând în considerație aspectul utopic al acestei concepții, ce devine tot mai persistent în Epoca Luminilor, schema confruntării rămâne viabilă încă de la începuturi, unde prin basme se întâlnește ideea triumfului adevărului asupra naturii. Puterea naturii se demantează în fața ne puterii rațiunii, ce vine cu toată garnitura ei compusă din bine, adevăr și dreptate. În concluzie Kracauer susține că istoria este un proces de demitologizare, în care natura pierde în fața rațiunii.

O treaptă din acest proces de demitologizare este capitalismul. Gândirea sistemului economic capitalist face uz de resursele naturii, asigurând independența omului în raport cu forțele ei. Însă, nu trebuie să ne grăbim să credem că lucrurile stau până într-atât de simplu și să începem să-i aducem laude capitalismului, prin care omul a izbutit să scape de sub dominația naturii. Fără îndoială, capitalismul este un produs firesc al dezvoltării rațiunii, însă raționalitatea ce operează în capitalism este diferită de cea a omului. Ca să evidențieze această diferență, Kracauer divide *ratio*, care e raționalitatea sistemului, și *vernunft*, care e rațiunea însăși. În nici un chip nu se are în vedere ne preocuparea gândirii capitaliste față de om. Ceea ce o diferențiază este caracterul ei de a fi abstractă, dat fiind acest fapt gândirea capitalistă înglobează toate manifestările umane, iar cea mai mare obiecție ce i se poate adresa este neputința ei de a prinde conținutul particular al vieții. Rațiunea nu se lasă mulțumită de modul în care sistemele economice, politice și sociale sunt concepute printr-o formă abstractă. Contrar abstractizării, cunoașterea particulară a rațiunii nu face din intuiție o vedere opacă, fiind determinată nu de sensul brut al concretului prins în planul vieții naturale, ci într-un sens derivat.

Așadar, marca prin care se identifică raționalitatea este puterea ei de abstractizare, însă ea este insuficientă pentru rațiune, care tinde să întreprindă o cunoaștere înscrisă în conținutul concret al lumii.

Abstracțiunea specifică lumii contemporane are un dublu înțeles. Într-o accepție, abstractizarea depășește natura și se ridică pe o treaptă mai superioară a rațiunii. Începutul acestei detașări poate fi atestat chiar în ansamblul teoriilor mitologice în care, se mai pot urmări secvențe de dependență față de natură. Iar avântul abstractizării se

face manifest mai ales în domeniul științelor naturii din epoca modernă, în care se realizează această abstractizare. În astfel de condiții, abstracțiunea devine un surplus de raționalitate raportat la natură. Deci, interpretată în această accepțiune abstractizarea este un instrument eficient dobândit de rațiune pe parcursul confruntării sale cu natura.

Într-un alt înțeles, abstractizarea este condiționată ea însăși de natură. Natura în acest caz servește drept o condiție necesară pentru geneza abstractizării. Ceea ce vrea să însemne că abstractizarea este un rezultat firesc al progresului natural al rațiunii. Din acest punct de vedere, abstractizarea nu se mai poziționează pe o treaptă superioară în raport cu natura, deoarece punctul de plecare pentru acest înțeles este rațiunea. Această situație în care ne-m pomenit se califică ca fiind una de-a dreptul paradoxală, dacă nu chiar bizară.

Prin prisma naturii abstractizarea se prezintă ca fiind separată de ea, pe când prin prisma rațiunii aceasta este văzută ca o continuare neîntreruptă a dezvoltării naturale a rațiunii. Așadar, pornind de la rațiune, putem spune că abstractizarea este un rezultat firesc al evoluției naturale a rațiunii, caracterizat printr-un *formalism gol*, care de fapt degajă natura, dându-i un spațiu extins de manevre și împiedicând cunoașterea rațională să pătrundă în esența ei. În rezultat, dominația abstractizării desemnează faptul că procesul de demitologizare deocamdată mai continuă și ar fi poate prea pripit să anunțăm sfârșitul acestui proces.

În paralel cu acest dublu înțeles al abstractizării, pentru Kracauer prinde contur o importantă dilemă a gândirii contemporane exprimată în opțiunea de a rezista rațiunii sau în opțiunea de a se deschide în fața ei. Gândirea contemporană este cea care trasează granițele pe care tot ea nu le poate depăși. Câmpul de manifestare a gândirii contemporane este dirijat din cadrul sistemului economic. Relația dintre maniera contemporană de a raționa și sistemul economic o putem califica ca pe una de tip redundant, din simplul motiv că gândirea contemporană se reflectă în acest sistem pe care tot ea l-a edificat. Dezvoltarea frivolă și neconstrânsă a capitalismului inserează un accent tot mai pronunțat pe o gândire abstractă ieșită de sub control. De asemenea, această gândire capitalistă ne scufundă într-o falsă concretețe.

În loc să contribuie substanțial asupra procesului de reprimare a forțelor naturii de către rațiune, abstractizarea se întoarce împotriva omului. Din momentul în care ea își instaurează dominația netăgăduită, omul este expulzat de sub protectoratul rațiunii. Pe măsură ce rațiunea devine tot mai abstractă controlul asupra omului se pierde tot mai mult. Nu putem vorbi despre o compatibilitate între o gândire abstractă și o cunoaștere concretă, ca și între un om ce gândește abstract și o cunoaștere concretă, deoarece acestea se exclud reciproc. Astfel, omul revine într-o stare de frivolitate a forțelor naturale.

Kracauer este convins că dezvăluirea părții esențiale a omului se produce pe calea raționalității, revenită cu noi forțe din abstractizare în domeniul concretului. Etapa în care prevalează raționalitatea abstractă, reprezintă starea intermediară de dezvoltare la care a ajuns rațiunea. Iar formalizarea, ce rezultă din abstractizare, se afișează ca un procedeu prin care raționalitatea capitalistă resuscită naturalețe în viața omului. Aceasta revine prin platitudinea proprie ornamentelor de masă în care se estompează orice urmă de individualitate și în care *supraviețuiesc* exclusiv niște forme comune pentru toți.

Ca element și purtător al ornamentului, omul nicidecum nu figurează ca natură și *spirit*, adică ca o ființă vie întrupată, ce se incintă într-o tonalitate vastă de trăiri subiective. Ceea ce transpare în modul său de a fi în ornament este omul determinat de raționalitate. Un exemplu elocvent pentru această idee este fotografia, ce este unul dintre produsele raționalității, motiv pentru care din perspectiva concepției lui Kracauer i se atribuie statutul de ornament.

În compoziția acestui ornament, luând în considerație cazul unui portret, se include o persoană concretă. În cazul în care nu am întâlnit-o niciodată în carne și oase ne vine greu să spunem ceva despre aspectul subiectiv al vieții sale. În schimb, pentru a spune ceva despre acea persoană din poză, care e purtătoare a ornamentului, nu e nevoie de o experiență ca atare a ei. Persoana din fotografie servește drept eșantion în care se reflectă și prin care își află expresia ornamentul. Ceea ce se relevă la suprafață, dincolo de viața privată a subiectului, sunt ornamentele ce se atestă în el.

O idee similară întâlnim și la Roland Barthes în însemnările sale despre fotografie în pasajul în care se referă la fotografia lui Richard Avedon în care apare chipul lui William Casby [1, p. 35]. Ornamentul lui Kracauer rezonază cu ceea ce numește Barthes mască. Disponibilitatea fotografiei de a viza un sens general se efectuează pe baza măștii, care transformă un chip fotografic în *produsul unei societăți și al istoriei ei*.

Poate că în cazul ansamblului de fete *tillgirls* lucrurile sunt și mai vădite. Formele obținute din urma mișcărilor bine ordonate ale dansatoarelor corespund ornamentului, pentru care fiecare fata luată în parte este irelevantă. Organicul și individualitatea sunt neglijate în vederea imersiunii în anonim, fapt ce îndepărtează de adevăr. Cunoașterea abstractă „dizolvă contururile formei naturale vizibile” [6, p. 126], ceea ce corespunde cu o desubstanțializare a naturii.

Asupra ornamentului maselor la fel se aplică o dublă perspectivă, a naturii pe de o parte și a rațiunii pe de alta, din care se alcătuiesc înțelesuri contrare.

În primul înțeles, ornamentul maselor se dezvăluie din perspectiva naturii sau, mai exact, înțelesul ornamentului este captat din perspectiva teoriilor unității organice ale omului. În tabloul creat din această perspectivă ornamentul desubstanțializează natura. În aceste condiții reușesc să *supraviețuiască* doar acele elemente ale naturii ce deocamdată n-au ajuns să fie clarificate de rațiune. În fond, desubstanțializarea și clarificarea operate de rațiune ca un singur proces se suprapun formalizării. Clarificarea rațională a naturii presupune abstragerea unor forme valabile pentru cele mai multe cazuri ale ei, dar și excluderea elementelor a căror semnificație este irelevantă formei. Raționalitatea ce stă în spatele ornamentului reduce natura la o formă abstractă, secată de conținut prin desăvârșire. În cele din urmă, natura desubstanțializată este o natură formalizată printr-o gândire abstractă ce extrage doar forme, iar în ornamentele maselor întâlnim doar o natură formalizată. Exemplul artei tradiționale chinezești, în opinia lui Kracauer, ar trebui să illustreze această formalizare, deoarece elementele naturale ale peisajelor, precum ar fi copacii, apa, munții, se transformă în simple semne ornamentale lipsite de un miez organic. Golite de conținutul lor natural, ornamentele nu mai *ascultă* de natură, ci de legile cunoașterii adevărului. Aceste forme reziduale ale „complexului uman de odinioară”

compun ornamentul maselor. Elementele împrăștiate ale ansamblului uman sunt organizate într-un mediu sensibil după un principiu rațional în stare să diminueze natura într-o formă pură, ce depășește principiul ce-l dezvăluie pe om ca unitate organică.

Al doilea înțeles este oferit din perspectiva rațiunii, care, din câte s-a văzut, nu este identică cu versiunea ei din capitalism. Rațiunea, spre deosebire de raționalitatea capitalismului, nu este doar abstractă, ciuruind conținutul viu al naturii în vederea închistării sale în forme imuabile, ci rămâne acea rațiune prin care omul se poate face independent de natură. Intuit din planul rațiunii, ornamentul este și el o formă funciar ce se trage din natură, ce se voalează într-o formă abstractă. Ornamentul se cufundă într-un „cult mitologic”, care continuă să ne aducă la cunoștință posibilitatea omului de a se desăvârși prin eliberarea de dominația naturii. Deci, ornamentul nu se prezintă în nici un fel ca o separe de natură. În această accepție, ornamentul este rațional doar în măsura în care este comparat cu „reprezentările corporale concret nemijlocite” [6, p. 126]. În esență ornamentul este „o manifestare crasă a naturii în elementul ei cel mai inferior” [*ibidem*]. Acesta fiind motivul pentru care omul este abandonat în schimbul unui gol abstract ce este vizat de raționalitatea capitalistă din spatele ornamentului.

Raționalitatea proprie capitalismului se abate de la mersul firesc al istoriei în care rațiunea prinde la puteri în vederea abolirii presiunilor venite din partea naturii, *i.e.* rațiunea trebuie să fie mijlocul prin care omul s-ar face independent de natură. Inflexiunile iluministe ale rațiunii converg în aspirația de a pătrunde până-n *măduva* naturii, cu scopul de a o face accesibilă cunoașterii. În acest plan al cunoașterii naturii se ivește marele privilegiu de a deține control asupra ei. Ca să fie de succes, proiectul iluminist al modernității sondează resursele ce l-ar duce până la un bun sfârșit. Suma factorilor economici, politici și sociali prilejuiește apariția raționalității (*ratio*) specifică capitalismului. Cel mai distinctiv semn al acestei raționalități este abstractizarea, identică cu formalizarea, în care omul nu-și mai găsește nici un loc. Rezultă că raționalitatea specifică capitalismului face un pas dialectic înapoi spre natură, iar omul, în loc să fie eliberat, este scos din modul de ei funcționare. Atât raționalitate abstractă, cât și natura manifestă o nepăsare față de subiectivitatea omului viu. Fluxul etanș al raționalității capitaliste, ca și acel al naturii de altfel, își continuă calea fără participarea directă a omului.

Raționalitatea în versiunea ei capitalistă, în loc să-și asume un rol de frunte în menținerea mizei confruntării duse cu natura pentru emanciparea omului de sub *farmecele* ei, își schimbă macazul și se alătură naturii abandonând acest proiectul uman. Chiar în sânul acestei raționalități se naște un element natural. Proprietatea originală al acestui element natural desemnează lipsa de transparență expusă în incapacitatea omului de a pătrunde în miezul lui. Natura și raționalitatea există *din capul lor*, ne luând în considerare, ba chiar ignorând în chip manifest orice implicare umană. Ele funcționează în afara omului, care nu are nici o atribuție la modul lor de a fi.

Unitatea organică, cosmopolită chiar, a omului este absorbită de ornament. În pofida acestui fapt, nu putem vorbi despre o recoltare a fundamentului uman din urma înlăturării determinărilor sale organice. Doar o componentă a masei este ceea ce rezistă înlăturării aspectului organic, aflată pe picior de egalitate cu elementele formale produse prin abstracție în care omul ca atare este o *persona non grata*.

Așadar, lucrurile se află într-o coeziune organică naturală. Rațiunea *destramă* în fragmente această coeziune. Figura umană, de exemplu, este descompusă de rațiune pentru a fi apoi re-compusă pornind de la un adevăr general stabilit într-o formă vagă. Raționalitatea produce un model pentru mase eliminând orice element natural. În pofida acestui fapt, raționalitatea este slabă, pentru simplul motiv că în situația acestor figuri (modele, ornamente) nu prevede posibilitatea cunoașterii efective ce pornește de la condițiile clarității și transparenței ale respectivelor forme. Totodată, pe lângă această incapacitate, raționalitatea nu deține suficiente resurse pentru a-i diferenția pe oameni în mase.

După Kracauer, natura se refugiază de rațiune în planul abstractizării, ce se cataloghează, de fapt, ca o modalitate a rațiunii. Natura și abstractizarea împart aceeași apatie manifestată față de fluxul trăirilor subiective ale unui om concret. Natura și rațiunea abstractă excelează printr-o uniformizare în care toate elementele au aceeași pondere. Controlată parțial, natura continuă să persiste sub stratul raționalității abstracte. Camuflată în așa mod, ea face uz de semne abstracte pentru a se expune pe sine însăși.

Capacitatea unui semn de a se racorda la altceva decât ceea ce este, delimitează un semn abstract de unul ne abstract. Această diferență se învederează mai intens dacă aducem în discuție simbolul, a cărui esență constă în crearea unui racord dintre cel puțin două obiecte ce nu au nimic în comun dintr-un punct de vedere natural. Kracauer pomeneste despre faptul că popoarele primitive și culturile religioase traduceau raționalitatea, ce avea putere asupra oamenilor ca simboluri.

Raționalitatea transpusă în ornamentul maselor disturbă puterea semnelor de a se referi la altceva, precum ar fi sensul original al unui obiect. Ornamentele rămân *mute*, *i.e.* ele nu sunt la fel de grăitoare ca semnele care inițiază o coeziune dintre forma lor și conținuturi cu sens. Dezmușirea ornamentelor este obturată de raționalitatea ce le produce. Ornamentul este un semn de suprafață care se reprezintă pe sine însuși și care corespunde cu forma vidă a cultului în care se face vădită lipsa de sens. Oricare o fi el sensul ornamentului efectiv nu are spațiu de manevră, motiv pentru care nu se poate depista în lipsa unei căi de exprimare. În lipsa sensului rămâne doar o formă vidă care se exprimă singur pe sine, nimic mai mult. Probabil, una dintre cele mai importante concluzii ale lui Kracauer se referă la dezacordul dintre raționalitatea capitalistă și rațiune, din care reiese o recădere în mitologie a ornamentului.

### Fotografia în timp și în afara timpului

Chiar dacă apare pe o suprafață compusă din mii de puncte granulate imaginea fotografică nu poate fi redusă la acestea. Mai mult decât atât, imaginea fotografică nici nu se referă la aceste puncte, ci la obiectul ce apare și se profilează în ea. Obiect al fotografiei devine tot ce poate fi întâlnit în experiența noastră cotidiană, pornind de la o persoană familiară nouă, pe care o cunoaștem bine datorită imersării sale în efectivitatea mediilor noastre de trai și ajungând la o persoană cunoscută indirect doar datorită mediilor puse la dispoziție de internet sau tv printr-o sumă enormă de texte, poze sau material video, în afară de asta suntem capabili să recunoaștem într-o fotografie casa bunicilor noștri din satul lor natal, dar la fel de bine putem recunoaște și Colosseum-ul pe care unii din noi nu l-au văzut niciodată în realitate, la asta se mai adaugă și dexteritatea de a identi-



fica într-o poză un eveniment, indiferent de prezența noastră la el, fie vine vorba despre o poză de la woodstock sau de la nunta unui prieten. Cu ajutorul fotografiei străpungem spațiul și timpul, întâlnind obiecte aflate la o distanță imensă în Univers precum o gaură neagră sau evenimente istorice dintr-un trecut irevocabil, precum debarcarea trupelor aliate în Normandia redată în fotografiile lui Frank Capra. Experiența anterioară servește drept condiție pentru recunoașterea unei persoane concrete dintr-o poză. În cazul în care fotografia este veche și-și pierde contactul neîntrerupt cu prezentul, suntem predispuși să avem încredere în ceea ce vedem, din simplu motiv că dispunem de o minimă siguranță pentru a legitima relația de asemănare dintre fotografie și realitate. De regulă, însoțim fotografiile cu o confirmare relatată printr-o tradiție orală că, de exemplu, persoana din fotografie e de fapt cineva anume în tinerețe, care din cauza scurgerii anilor nu mai arată acum la fel ca în poză. În condițiile în care această tradiție orală, ce vine în pachet cu o fotografie trecută în timp, lipsește – un fapt prin care se atestă obturarea contactului efectiv cu prezentul, identitatea persoanei fotografiate va fi greu de reconstruit, dacă nu chiar imposibil. Dintr-un punct de vedere ontologic, o fotografie veche devine cu atât mai problematică cu cât ea nu mai satisface sarcina trimerii către un obiect concret din realitate, precum ar fi o persoană vie.

Kracauer, a cărui concepție cu privire la fotografie și tehnică în genere o vom analiza în amănunt în acest articol, susține că *asemănarea nu mai servește la nimic*, [6. p. 82] odată ce persoana apărută în fotografie nu poate fi regăsită în realitatea efectivă a celui care se uită la o fotografie cu ea. Un raport de asemănare se edifică pe baza corelării a cel puțin doi factori, dintre care unul trebuie să conțină criteriul de adecvare pentru altul. Atestarea unei asemănări dintre o imagine fotografică și obiectul reprezentat de ea presupune o serie de experiențe anterioare în care respectivul obiect a fost perceput în mod original și care servește drept un criteriu de validare pentru recunoașterea sa printr-o sinteză de asemănare. În cazul în care acest set de experiențe lipsește, asemănarea nu-și poate împlini sarcina. În virtutea faptului trecerii timpului, omul *viu*, contemporan cu momentul în care a fost fotografiat sau cel puțin aflat într-o apropiere relativă cu acel moment, este pulverizat și dat dispariției, iar ceea ce rămâne este ansamblul formelor vestimentare de epocă în care se înfățișa persoana din fotografie. În cele din urmă, cei care n-au avut nici o experiență perceptuală (originală) cu obiectul fotografiat sunt tacit obligați să admită că cel din fotografie e un acel cineva despre care se spune că e.

În acest sens, fotografia se determină ca o posibilitate de recuperare a trecutului. Amintirea unei experiențe anterioare în care a fost întâlnit obiectul fotografiat se determină ca o condiție necesară pentru stabilirea unui raport de asemănare. Cunoașterea momentului trecut în care cineva a fost prins de cameră într-un fel anume nu este totuși lipsit de lacune. Cea mai „gravă” scăpare scoate la iveală incapacitatea amintirii, a cărui resort este experiența originală, de a reconstitui modul exact în care era la momentul fotografierii obiectul ce apare *acum* în fotografie. Motiv pentru care, în lipsa experienței și respectiv a amintirii unui obiect, cel care se uită la o fotografie trebuie să cedeze în fața declarațiilor că în poză apare anume *această* persoană într-un mod al ei de a fi dintr-un trecut îndepărtat. La nivel ordinar, cunoașterea trecutului prin fotografie are loc în lipsa obiectului reprezentat de ea.

O fotografie făcută într-un prezent recent dezvăluie chipul cuiva care printr-un minim efort poate fi întâlnit într-o experiență directă cotidiană. Posibilitatea de a întâlni originalul este inclusă în registrul experiențelor noastre directe. În opusul fotografiilor în care se reflectă câmpul prezentului recent stau fotografiile în care legătura cu prezența efectivă a originalului nu se atestă în nici un chip. Astfel încât, în fața mea în cea mai ultimă instanță va sta doar chipul din fotografie. Corelarea cu originalul nu este posibilă. Asta nu înseamnă că fotografia își pierde funcția sa de trimitere la un obiect. Dimpotrivă, referirea persistă. Or, aici avem două laturi în care raportarea la referentul fotografiei rezonază în funcție de prezența sau absența lui în amintirea celui care se uită la o fotografie.

Dacă e să ne referim în continuare la exemplul lui Kracauer cu fotografia unei *dive*, care între timp a devenit bunică, va fi evident că, pe de o parte, va fi cineva care își aduce aminte de bunică pe baza unor experiențe directe anterioare, cum ar fi copiii ei, iar pe de altă parte, vor fi cei care n-o pot recupera în amintire din simplu motiv că n-au întâlnit-o așa cum se arată în fotografia respectivă. Celor din urmă nu le rămâne decât să accepte *dive* din fotografie ca fiind bunica lor dintr-un trecut îndepărtat.

Din câte se vede, imposibilitatea de a întâlni obiectul în experiență, dar și lipsa amintirii unui mod de a fi dintr-un trecut îndepărtat al acestuia, deturneză referința fotografiei de la obiectul original către ea însăși. Prin urmare, medierea care de regulă leagă omul dintr-o poză cu prezența lui efectivă este obstrucționată, astfel încât fotografia devine izolată și ruptă de originalul său în condițiile în care nu există nici o amintire a originalului și nici a unei posibilități de a-l atesta în experiență pe acesta.

În consecință chipul din fotografie își găsește eco-ul în originalul de care ne putem aminte și pe care îl putem atesta în cotidian. În celălalt caz, raportul se va reduce la un privitor și la o fotografie, care se referă la ceva despre care nu putem spune nimic în cuprinsul experienței directe efective sau amintirii în care acesta poate fi readus. Altfel spus, raportul se reduce strict la doi operatori, și anume la privitor și la imaginea fotografică.

Totuși, vizarea nu dispare cu totul, aceasta nu este îndreptată către ceva concret ca atare, ci către unele chestiuni luate în genere. Deși referințele ei nu dezvăluie identitatea ca atare a obiectelor, determinându-le la un nivel general, fotografia continuă să se refere la ele prin ceea ce este reprezentat în ea. Nu voi avea nici un dubiu că ceea ce se arată într-o poză dintr-o revistă de specialitate este o persoană care ține în mână o lulea, dar fără amintirea și întâlnirea ei, ba și mai mult, fără mărturia altor persoane care au cunoscut-o, nu voi putea spune cine este anume această persoană.

Racordarea directă la un obiect presupune o cuplare din care rezultă o influență suportată de operatorul (subiectul) interacțiunii pentru care obiectul se deschide într-o dimensiune a unei istorii autentice de experimentare și cunoaștere din care se desprinde o semnificație. Revenind la exemplul cu fotografia divei, se observă modul în care nepoții acesteia sunt nevoiți să accepte că în această poză este reprezentată bunica lor, chiar dacă nu-și pot aduce aminte că arăta astfel în tinerețe.

În vederea completării acestui exemplu, să revenim la fotografia unei persoane care ține în mână o lulea. Despre ea sunt constrâns să spun că este Mircea Eliade, dar de unde știu eu că cel din poză e anume Mircea Eliade? De fapt, văd un bărbat chel, cu niște ochelari mari cu lentile groase, care ține o lulea. Sunt anunțat prin pregătirea mea

culturală, în care m-am format, că cel din fotografie este Eliade, în pofida faptului că nu l-am întâlnit niciodată în carne și oase.

Interesul pentru fotografiile vechi devine mai mare îndeosebi atunci când realizăm că acestea re-aduc în fața ochilor o persoană care a încetat să mai fie în felul în care e reprezentat în imaginea fotografică. Deci, nu mai trimite către o persoană ca atare, pe care, dacă vrem, o putem atesta în experiență. Mai mult decât atât, Kracauer utilizează calificativul vieții pentru a revela neputința revenirii în punctul său în clipa din care a decurs în primă instanță persoana din fotografie.

În astfel de condiții asemănarea sau *mimesis-ul* platonice, ceea ce ar trebui să caracterizeze un semn iconic, precum și este în particular fotografia, este sistată în baza faptului că nu mai servește la nimic. Este necesar să atragem atenția asupra faptului că Kracauer nu vorbește despre o înlăturare a asemănării din rândul atributelor fotografiei. La fel ca și în cazul funcției de referință, imaginea fotografică nu suspendă asemănarea, ci o întreține la un nivel general. Stratul ce-l preocupă pe Kracauer se regăsește în cel mai concret mediu cotidian cu putință. Motiv pentru care ne uităm cu alți ochi, dintr-un alt prezent, la prezentul trecut dintr-o poză fotografică. Acele forme prin care cineva se manifestă și în aceeași măsură își revelează identitatea sunt întâlnite în câmpul prezentului viu, ca mai apoi, odată cu succesiunea neîntreruptă a timpului, să le evacueze din actualitate. Așadar, revenind la exemplul de mai sus, nu-mi amintesc de acel cineva că era exact așa cum apare în fotografie. Persoana de care îmi amintesc nu seamănă cu persoana din fotografie. Prin urmare, între persoană amintită și persoana din fotografie se iscă o disonanță la nivelul recunoașterii. Iar dacă nu mai percep persoana de care îmi aduc aminte - o condiție indispensabilă pentru recunoașterea ei - ce-mi rămâne să văd în această fotografie? Dat fiind acest fapt, percepția nu se circumscrie în identificarea persoanei ca atare. Percep fără nici un impediment o persoană care îmi este necunoscută din cauza lipsei unei amintiri în care ea ar apărea măcar aproape la fel ca în fotografie. În felul în care urmează aflu că în fotografie e reprezentat cineva pe care îl știu, însă nu-mi pot aduce aminte că a fost în modul în care mi se arată în fotografie. În rezultat, reiterez întrebarea: Ce-mi rămâne să fac? Să cedez sub presiunea dovezilor venite din partea unor martori care dețin o amintire a chipului specific livrat în fotografie. Dovezi care, de altfel, pot fi și ele obținute nu neapărat din prima sursă, adică dintr-o experiență originală, ci *din auzite*. O altă opțiune pe care aș avea-o în lipsa unei conexiuni dintre amintire și fotografie ar fi să-mi plimb privirea peste întreaga suprafață a fotografiei, oprindu-mă la fiecare detaliu aparte, cum ar fi, de exemplu, particularitățile vestimentare.

Kracauer descrie perspectiva din care bunica în percepția nepoților, care n-au cum s-o țină minte tânără și zveltă, se afișează drept un manechin al unei perioade de timp deja trecute „ce ilustrează propriul său veșmânt temporar” [6, p. 83]. Persoana ce nu mai este vie se fragmentează și se diluează în detaliile specifice ale vestimentației și ale coafurii de epocă, ce sar în față și captează atenția. Fiind redusă la aceste amănunte, persoana se refasonează într-o mostră pe care se afișează acestea. Lipsa *purtătorului* dislocă atenția în planul formelor prin care acesta se face văzut. În rezultat, avem de-a face cu o serie de decorațiuni patente ce se desprind de *soclu* pe care apar și se fac autonome.

Persoana, bunica din exemplul lui Kracauer, este transformată într-un soi de suport sobru pe care se distinge această ornamentare. Retragerea persoanei propriu-zise din

componentele degajării sale vestimentare stârnește prilejul de captare a unei clipe din ireversibila succesiune a timpului de către cel care se uită la fotografie. Totuși, Kracauer ține să clarifice, timpul nu este fotografiat în același fel ca zâmbetul de pe buzele divei sau cocul din coafura acesteia, prin urmare, fotografia poate să reprezinte timpul prin tot ce se conține în ea. Iar dacă fotografia ar putea cumva să confere durată acestor componente, atunci, fiind durabile, nu s-ar reține în afara timpului. Mai mult decât atât, în mod contrar, conchide Kracauer, timpul și-ar face imagini din aceste componente - din zâmbetul și cocul divei. Kracauer sesizează o incompatibilitate în raportul dintre fotografie și timp, care, în principiu, devine și mai evidentă odată cu trecerea timpului. Imaginea fotografică stă pe loc, nu are durată inerentă, ceea ce o poziționează în afara timpului.

Trebuie să fim atenți în acest moment la straturile prin care ne este dată o fotografie și să nu confundăm suprafața reică a imaginii, pe care o experimentăm direct, cu imaginea ca atare în care ne apare un chip de om. Discordanța ce separa fotografia de timpul *viu* se atribuie imaginii și nu suportului pe care aceasta apare. În mod cert, suportul are o durată și se poate învechi printr-o schimbare de culoare, în cazul hârtiei, sau poate să-și piardă din intensitate și contrast dacă vine vorba despre uzajul tehnic al unui ecran. Deci, având o durată, noi mergem mai departe în timp, iar imaginea fotografică a unui chip nu se mai urnește din locul în care a fost *concepută*, fiind scoasă din fluxul viu al lucrurilor din lume.

### Raportul dintre fotografie și amintire

Încă o legătură pe care o stabilește Kracauer este aceea dintre fotografie și istorism. Pornind de la filologia goethiană, care e guvernată de principiul gândirii istorice, Kracauer clarifică esența istorismului. Conform istorismului, se poate vorbi despre ce este un fenomen doar dacă acesta este recuperat prin geneza și succesiunea lui temporală. Pornind de la dorința de a surprinde realitatea istorică a unui eveniment, trebuie să acceptăm condiția unei refaceri fără lacune în succesiunea lui temporală. În istorism este alimentată convingerea că sensul unui eveniment poate fi cunoscut în condițiile în care acesta este reflectat fără cusur în orice moment din evoluția sa temporală. Cu cât mai exact este reflectat evenimentul în continuumul lui temporal, cu atât mai mult cresc șansele de a revela adecvat sensul acestuia.

În paralel cu istorismul și fotografia își revendică dreptul de a ilustra un continuum. Or, spre deosebire de istorism, fotografia înfățișează un continuum spațial. Chiar dacă se deosebesc prin faptul că urmăresc să ilustreze diferite nivele ontice ale realității - timpul și spațiul - istorismul și fotografia au în comun tendința „obsesivă” de a înfățișa *tot* cu amănunt fără implicarea vreunui criteriu de cuantificare a importanței unui element față de altul. Atât istorismul, cât și fotografia pistonează în reținerea și arătarea tuturor detaliilor ale unei scene sau ale unui eveniment. Motiv pentru care Kracauer se simte îndreptățit să relateze funcția istorismului prin operarea fotografierii. Prin urmare, istorismul fotografiază timpul în neîncetata continuare a lui, iar această fotografie temporală se regăsește într-un „film gigantic” [6, p. 84] în care sunt acroșate toate laturile posibile luate împreună.

În prelungirea scurtei sale analize cu privire la raportul dintre istorism și fotografie, Kracauer se implică în explorarea legăturii dintre fotografie și amintire. Cu ajutorul

ambelor ne putem recupera trecutul. Diferențele între acestea apar în câmpul manierei în care ne sunt livrate lucrurile din trecut. Din capul locului, pentru o delimitare tranșantă între conceptele fotografiei și cele ale amintirii e firesc să fie descris modul în care funcționează acestea două. Așadar, amintirea în esența ei nu poate fi niciodată exhaustivă, atrăgând după sine crâmpoșe de conținut spațial sau temporal: „Amintirea nu cuprinde ca atare nici o apariție spațială totală și nici derulare temporală totală a faptului vizat de ea” [6, p. 84].

Datele precise sunt irelevante pentru amintire. Fluctuațiile ei dinamitează distanțele temporale. Fiind selectivă în funcție de structura și scopul ei, amintirea, după Kracauer, poate refuza, falsifica sau accentua unele aspecte ale obiectului său. Evidența acestui fapt îl putem urmări în oricare amintire individuală deținută de fiecare din noi. Indiferent de conținutul scenelor de care își amintește un om, aceste scene *semnifică ceva cu privire la el însuși, fără ca el să știe neapărat ce anume semnifică ele*. Se are în vedere implicarea, participarea directă, prezența în miezul evenimentului în care cineva este afectat în câmpul unui larg diapazon de trăiri. Simplul fapt că amintirile sunt păstrate indică o semnificație aparte pentru subiectul care e și deținătorul acestora.

Una și aceeași scenă poate avea o semnificație cu totul aparte pentru cineva anume, însă această semnificație nu poate fi distribuită cu aceeași valoare altcuiva pe care aceasta nu-l atinge absolut cu nimic. În acest context, semnificațiile nu mai sunt ca niște bunuri comune, distribuite omogen. În urma interacțiunii mele cu un lucru pe care-l consider ca având o valoare pozitivă sau negativă pentru mine, se desprinde o istorie particulară a corelării mele cu acesta din care se reifică o semnificație ce mă vizează în particular doar pe mine.

Nicidecum nu se are în vedere faptul că sensul unui lucru rămâne izolat la nivelul experimentării sale subiective. Dimpotrivă, la nivelul intersubiectivității recunoaștem un sens al lucrului, care este valid atât pentru mine, cât și pentru altcineva. Altfel spus, în sensul unui lucru se reflectă esența sa, care poate fi prinsă de oricine, și de aceea vom avea în vedere același sens atunci când vom vorbi despre, de exemplu, un cal. La acest nivel eidetic, fără să sufere vreo schimbare, calul rămâne cal pentru oricine. Însă la un nivel particular forma generală a calului se umple cu un conținut provenit dintr-o experiență subiectivă. Având în față un cal, îl voi identifica fără probleme că este un cal, dar totodată îl voi experimenta ca pe anume acest cal, ce stă în fața mea și paște. Concretitudinea *acestui* cal în nici un chip nu-i denaturează sensul lui de cal în genere. Mai probabil ar fi să spunem că îl întregeste prin adăugarea unei dimensiuni cotidiene. Suntem capabili să vorbim din perspectiva aceluiași sens despre un lucru, dar mai avem în vedere și un sens particular valabil pentru fiecare din noi. Ceea ce face ca o întâmplare să se aglutineze în memorie este sensul ei distinct rezultat dintr-o experiență subiectivă originală.

În filmul *Rashōmon* în regia lui Akira Kurosawa se prevede aceeași idee a sensului particular diferit de la om la om dat unei singure situații. Reconstituirea are loc prin istorisirile mai multor participanți și martori oculari, printre care se numără banditul, soția, samuraiul și tăietorul de lemne. Cu toate că reflectă o singură scenă, reamintirile variază de la unul la altul. Ceea ce le determina să fie diferite este sensul particular prin care s-a acordat fiecare la acea împrejurare.

Așadar, amintirea păstrează un dat în virtutea faptului că el semnifică ceva. Fotografia surprinde datul ca pe un continuum spațial sau temporal, ceea ce vrea să însemne că amintirea și fotografia sunt organizate după principii diferite. Amintirile nu se confundă cu reproducerile fotografice. Din perspectiva fotografiei, evenimentele reproduse apar ca simple fragmente, deoarece, susține Kracauer, fotografia nu reflectă și nu dezvăluie sensul evenimentelor, datorită căruia acestea încetează să fie niște simple fragmente spațiotemporale. Modul propriu în care lucrează fotografia este tăgăduit de amintire, pentru care tot conținutul fotografiei reprezintă „un amalgam compus în cea mai mare parte din deșeuri irelevante” [6, p. 85].

Un loc aparte în câmpul analizei lui Kracauer îl ocupă conținutul de adevăr al imaginilor amintirii (obiectelor amintite). Imaginile amintirii rămân confuze, ambigue și „mate ca sticla opalescentă”, [6, p. 85] fiind împotmolite în activitatea nestăpânită a pulsionilor. Ceea ce le limpezește este cunoașterea. Facultatea cunoașterii eliberează conștiința de pulsionile sufletului și o ajută să rețină în amintire conținuturi ce vizează adevărul condensat într-o imagine pe post de prototip. Anume la conținutul acestei imagini se reduc toate celelalte imagini ale acestui obiect. În cuprinsul imaginii model a amintirii este derulat „ceea ce e cu adevărat e de neuitat”, [6, p. 86] astfel încât „imaginea din urmă a unui om este istoria lui autentică” [6, p. 86]. Din această imagine sunt excluse toate elementele și părțile irelevante, care nu corespund sensului *adevărat* al obiectului amintit, dar mai bine-zis al omului ce s-a întâlnit cu aceste obiecte. Omul înfățișează istoria lui autentică prin imersiunea unor fragmente din formația lui naturală și coeziunea aparentă a individualității sale.

Kracauer apelează la exemplul monogramei pentru a consolida ideea lui cu privire la *cea din urmă* imagine model întipărită în memorie, care este clădită ca urmare a unei selecții înfăptuite după criteriul ponderii semnificațiilor acordate împrejurărilor din viața unui om. Monograma, asemeni formației naturale, este constituită din linii arcuite ce se întrepătrund și din care se formează numele unei persoane. Specificul monogramei constă în capacitatea de a concentra în câteva linii arcuite ce se întrepătrund numele și prenumele unei persoane. Aceste linii, după Kracauer, au tocmai în calitatea lor de ornament, semnificație. Probabil, la rândul ei și *cea din urmă imagine* deține proprietatea de a însuma toate aspectele valoroase pentru viața unui om.

Din această cauză Kracauer este de părerea că mai curând vom putea descoperi o istorie autentică într-o legendă sau într-un basm genuin, fiind concentrată în ele la fel ca și în cazul monogramei, decât într-o fotografie a unui om în care „istoria sa este îngropată sub un strat de zăpadă” [6, p. 86].

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Barthes. R. Camera luminoasă. Cluj: Ideea Design&Print, 2010. 110 p.
2. Coccia. E. Viața sensibilă. Cluj: Tact, 2012. 114 p.
3. Flusser. V. Gesturi. Cluj: Ideea Design&Print, 2015. 240 p.
4. Flusser. V. Pentru o filosofie a fotografiei. Cluj: Ideea Design&Print, 2003. 128 p.
5. Heidegger. M. Ființă și timp. București: Humanitas, 2012. 676 p.
6. Kracauer. S. Ornamentul maselor. Cluj: Tact, 2016. 427 p.