

**REZISTENȚA NATURII PRIN TEHNICĂ –  
INTERPRETAREA FILOSOFICĂ  
A FOTOGRAFIEI LA SIEGFRIED KRACAUER (II)\***

**THE RESISTANCE OF NATURE THROUGH TECHNOLOGY –  
PHILOSOPHICAL INTERPRETATION  
OF PHOTOGRAPHY AT SIEGFRIED KRACAUER (II)**

**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. Pe lângă asta, obiectele eliberate de sens din fotografie sau film sub dirijarea conștiinței se pot combina în moduri cu totul neașteptate și în rezultat să compună sensuri alternative.*

**Cuvinte-cheie:** tehnică, natură, istorie, fotografie, 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. In addition, objects released from the sense of photography or film under the guidance of consciousness can combine in unexpected ways and, as a result, produce alternative meanings.*

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

---

\*Începutul vezi în Revista de Filosofie, Sociologie și Științe Politice, Nr. 2, 2019.

**I**n cele ce urmează vă prezentăm continuarea articolului publicat în numărul precedent al Revistei de Filosofie, Sociologie și Științe Politice. Scrutarea din cadrul acestui articol compus din două părți se răsfrânge asupra conceptului de fotografie, tratat de Siegfried Kracauer drept unul dintre exponentele tehnicii din care se prelevă esența acesteia. Astfel încât, prin tehnică, crede Kracauer, omul se detașează singur de el, ceea ce în fotografie se manifestă printr-o fragmentare amănunțită a elementelor conținute în ea. Datul fotografic merge în paralel cu datul conținut în trăirile unei subiectivități ca atare, din care este croit stratul de semnificații și valori, ce compune istoricitatea unei vieți umane. În cele din urmă, chiar dacă constituie un rezultat al evoluției tehnicii inițiată de o raționalitate umană, fotografia pătrunde dincolo de acest strat de semnificații, dezumanizându-l pe om. Însă, această detașare a omului de sine nu este nicidecum o ruptură, ci o schimbare de perspectivă prin care omul devine conștient de propriul său fundament natural.

### **Natură și artă, realitatea efectivă și istorie, fotografie și pictură**

Un alt exemplu la care se referă Kracauer îl vizează pe artistul german Wilhelm Trübner, care, rugat de un domn ce se portretiza la el să nu uite să-i reprezinte ridurile de pe față, îl trimite pe acesta la fotografatul de peste drum. Justificarea lui Wilhelm Trübner pornea de la ideea că el unul pictează istorie [6, p. 87]. Astfel, ca Trübner să înfățișeze istoria, *el distruge coeziunea de suprafață a fotografiei* [6, p. 87].

Opera de artă face ca semnificația propriu-zisă a obiectului să devină spațială. Sensul, într-un fel, premerge forma sa pictorială. Dacă să luăm și să privim mai în de aproape enunțul dat, vom vedea că într-adevăr semnificația unei opere de artă poate fi sesizată în măsura în care aceasta apare într-un mod cu totul special în lucrarea unui artist. Mai mult decât atât, spațializarea semnificației este diferită de reprezentarea întocmai sau oglindirea tehnică a realității, fapt care ne facem să reiterăm ideea după care semnificația este rezultatul unei sinteze a conștiinței ce vine din urma corelărilor împlinite de aceasta cu lumea. Ar fi destul de bizar pentru această idee de definire a semnificației să excludem din fluxul trăirilor conștiinței lumea. Întâlnirea cu ea ne oferă material pentru diverse moduri de afectare, iar semnificația apare într-o strictă corelare cu lumea. Puse la un loc, legate într-o coeziune puternică, conștiința și lumea dau naștere semnificațiilor.

Cu totul altfel stau lucrurile în resortul fotografiei, în care însăși *apariția spațială a obiectului devine semnificația acestuia* [6, p. 88]. Astfel, fotografia ar fi un semn optic pentru acesta, iar apariția lui în fotografie devine semnificația sa. În fotografie lucrurile nu sunt aduse și arătate în baza unor trăiri intense și puternice indiferent de polul pe care le ocupă, așa cum se întâmplă în amintirea unei persoane sau a unui eveniment trist sau a altui mai puțin trist. Durata și intensitatea amintirii unei persoane dintr-un moment trecut sunt proporționale cu valoare, deci însemnătatea pe care îi atribuim acesteia. Funcția fotografiei se manifestă în aducerea în fața ochilor cu lux de amănunte a unui obiect prins într-o clipă trecută, ceea ce nu înseamnă că detaliile încremenite trebuie să conțină o valoare anume pentru cineva. Or, în fotografie apariția

spațială a obiectului devine semnificația acestuia. Astfel, aceste două forme de apariție spațială – forma apariției „naturale” a obiectului și forma apariției obiectului revelat în cunoaștere – nu coincid. Opera de artă preferă pe cea de a doua formă, cea a apariției obiectului revelat în cunoaștere. Această reorientare, crede Kracauer, este suficientă pentru a suprima asemănarea întocmai la care aderă fotografia. Fotografia este fidelă obiectului, mai exact aspectului său, așa cum se prezintă cunoașterii, gata pentru a fi cunoscut. Opera de artă oferă o imagine translucidă a obiectului, dând prioritate în primul rând sensului. Kracauer face o analogie cu oglinda fermecată, în care cel ce se reflectă se vede așa cum se vrea, „așa cum el este în fond” [6, p. 88] și nu așa cum apare.

Fotografia nu păstrează trăsăturile transparente ale obiectului. Ea le înregistrează doar ca simplu continuum spațial. O amintire rezistă în timp tocmai datorită faptului că ea este de neuitat. Fotografia însă, spre deosebire de amintire, este corelată momentului temporal în care a fost produsă.

Fotografia redă un fenomen sau un obiect familiar conștiinței prezente. Dar în ea mai pătrunde ceva *din viața originalului*. Acest fapt se înțelege ca unul corelativ, în care conștiința prezentă este familiară cu obiectul fotografiat. Această recunoaștere în care se conturează familiaritatea conștiinței surprinde un șir de poziționări constituite în prealabil. În perceperea unui obiect din fotografie această familiaritate este menținută, însă pe lângă asta fotografia redă obiectul de parcă el încă nu i-ar fi familiar unei oarecare conștiințe. Astfel, fotografia înscrie un aspect exterior al obiectului, care este la fel ca și limba - un mijloc de expresie general. Fotografia este un semn optic al obiectului fotografiat. Kracauer crede că un contemporan nu vede doar detaliile pulverizate ale unui chip ce apare într-o fotografie din același timp, dar percepe însăși persoana a cărei semn optic este fotografia respectivă. Fotografia e o marcă a unei persoane, ce-ți amintește de faptul că ea este reală (sau a fost reală).

Ideea lui Kracauer se atestă ușor și în condițiile actuale ale mediilor digitale, în care cunoașterea se realizează cel mai frecvent prin mijlocirea fotografiei. Funcția de mijlocire pe care o relevă Kracauer rămâne valabilă și astăzi. Dacă intenționez să aflu ceva despre o persoană, deschid profilul ei de Facebook sau Instagram, în care dau peste pozele care o reprezintă și care trimit către ea. Fotografia se pare că își pierde din valoare odată cu trecerea timpului. Devalorizarea fotografiei în timp este legată de pierderea reprezentativității sale în raport cu originalul. Din cuprinsul ei este sustrasă toată *viața*.

Amintirile însă se amplifică și se adaugă în timp, „devenind monograme ale vieții reamintite”, iar conținutul de adevăr al originalului se condensează și se păstrează în istoria acestuia [6, p. 90]. Într-o fotografie veche chipul *viu* al unei persoane se pulverizează în detaliile lui componente. Chipul din fotografie nu mai reprezintă nimic. Asemănarea dintre chipul fotografiat din trecut și persoana reală se șterge, motiv pentru care, cum s-a văzut mai devreme, în cuprinsul atenției privitorului își fac loc detaliile, ce anterior contau doar ca fiind integrate într-o imagine unitară a unui chip familiar. Astfel, surprindem elementele de modă *veche* din poză. Învelișul prezent – *moda* – este transparent din momentul în care deslușim omul în el. Învelișul trecut, de *modă veche*, este opac, în măsura în care nu se mai corelează cu persoana care ce se arata în el.

Totuși, susține Kracauer, un element demodat își recapătă valoarea în urma scurgerii timpului și a pierderii contactului cu prezentul real, ce survine odată cu ea. Atât timp cât mai păstrează unele legături slabe cu prezentul și „care mai evocă viață” o haină mai rămâne comică.

### **Fotografie și simbol – moartea amintirii**

Valoarea incontestabilă din actualitatea lui Kracauer de care se bucură fotografia este confirmată de prezența aglomerată a revistelor ilustrate. În revistele ilustrate este redată lumea în modul în care aceasta este accesibilă camerei fotografice. „Nicio altă epocă nu a știut vreodată mai multe despre sine decât a noastră, dacă prin aceasta înțelegem întâi de toate: faptul de a avea o imagine asupra lucrurilor ce seamănă cu ele precum fotografia” [6, p. 95].

De cele mai multe ori, obiectul fotografiei este dat și este accesibil în original. Modul de existență a fotografiei este cel al unei reproduceri, a cărei menire este să ne conecteze la obiectul ei. Această funcție de aglutinare a fotografiei reflectă structura ei de semn, ce trimite către și se referă la ceva anume. Astfel încât voi recunoaște un prieten într-o fotografie din facebook pe care l-am întâlnit cu o zi înainte în carne și oase. Cu toate acestea, nu putem să nu admitem faptul că există persoane, lucruri și fenomene pe care le-am întâlnit doar în fotografii, iar aceasta trebuie să ne conducă la ideea unei inversări în care recunoașterea unei persoane, de exemplu, se realizează pe baza apariției ei în fotografii.

Cu toate că în fotografie se regăsesc toate condițiile necesare pentru un semn prin care se face legătura cu originalul, fotografia totuși nu poate fi un punct de sprijin pentru amintire. Așadar, un alt mod de abordare a fotografiei prin care se atestă că ea nu urmărește să reproducă în imagini un original se distinge pe fundalul modului selectiv de manifestare a amintirii. După Kracauer, selecția este o proprietate a amintirii. Prezența copleșitoare a fotografiilor în lume declanșează o suprimare a amintirilor. Fotografiile redau obiectul în tot amănuntul lui spațial prins într-o clipă, pe când amintirile pun accent pe unele proprietăți și manifestări relevante pentru o conștiință, adică pentru o viață concretă de om. Ne aducem aminte despre un obiect în urma unor cazuri și perspective concrete în care l-am întâlnit și în care am rămas marcați pozitiv sau negativ de acesta. *Marea* luptă se dă între felul în care îmi aduc aminte că este un obiect și felul în care se arată în fotografie. Avalanșa de fotografii, crede Kracauer, trebuie să-mi trezească dubii referitor la valabilitatea amintirilor și pe această cale să lipsească pilonii pe care este consolidată o amintire de vigoare. Deci, avem o viziune aparte asupra trăsăturilor decisive ale unui obiect, care însă riscă să fie șterse de mulțimea de fotografii ce-l reproduc. Operele de artă își pierd din valoarea lor de original tocmai din această cauză a reproducerii. În loc să se distingă pe fundalul reproducerilor sale, originalul pur și simplu se pierde. Kracauer, pentru a ilustra această uniformizare, face o trimitere către un vechi proverb german - *mi(t)gefangen, mitgehungen* (prinși împreună, spânzurați împreună). Un alt exemplu din aceeași serie ar fi parabola despre cum Charlie Chaplin, care a participat la concursul sosiilor lui, a luat locul doi.

În revistele ilustrate apare o lume pe care publicul o vede, dar n-o poate percepe. „În revistele ilustrate publicul vede o lume pe care revistele ilustrate îl împiedică s-o perceapă” [6, p. 95]. Ștergerea barierei dintre prinderea obiectului în continuumul spațial al fotografiei și apariția sa spațială în virtutea unui grad înalt de asemănare determină evaporarea „istoriei” acestuia. Această idee îl face pe Kracauer să afirme că epoca noastră știe cel mai puțin despre sine. Revistele ilustrate reprezintă o grevă declarată cunoașterii. În așa condiții fotografia *omoară* amintirea. Revistele ilustrate interpretează lumea drept o totalitate de fotografii. Lumea însăși are un chip fotografic. Disponibilitatea de a fi fotografiată pornește de la acest chip, prin care lumea se reduce la un continuu spațial. O celebritate captează obiectivele camerelor asupra ei, fiind demnă pentru a fi fotografiată și pentru a nimeri pe paginile revistelor ilustrate. În această suprasolicitare avidă a revistelor ilustrate cu fotografii Kracauer vede o frică de moarte în care se împotmolește lumea. Amintirea morții este cuprinsă implicit în orice altă amintire, iar fotografiile o pot înlătura. Fotografierea lumii presupune eternizarea ei.

În așa mod sunt surprinse două accepțiuni ale fotografiei în lumea contemporană ce se bat cap în cap. Prima accepție rezonază cu ceea ce trebuie să facă fotografia de fapt în calitatea unui semn ce este. Astfel încât *must*-ul fotografiei coincide cu aducerea cât mai aproape a unui lucru care efectiv în acel moment lipsește, ceea ce înseamnă că fotografia trimite la originalul pe care ea îl reprezintă.

Cea de-a doua accepție vizează raportul dintre conștiință și lume, pe care, de altfel, ea îl mediază. Prin fotografii lumea ne devine mai aproape, dar, în același timp, tot mai departe. Fotografiile barează lumea, fiind un tip de întâlnire indirectă a ei. Faptul reducerii lumii la suma tuturor fotografiilor în care ea apare preia o dezvoltare în revenirile dese ale lui Kracauer la comparația dintre amintire și fotografie.

În această accepție fotografia distruge amintirile. O concluzie destul de neașteptată apărută pe fundalul credinței că de fapt fotografiile ne ajută să ținem minte ne ajută să ne amintim. Cu toate acestea, fotografiile funcționează după o altă structură decât amintirile, dar chiar și așa parcă n-ar trebui să fie anulat ajutorul venit din partea fotografiilor amintirii. Poziția lui Kracauer se justifică pornind de la corelarea amintirii cu istoria, iar cea din urmă, la rândul ei, se realizează prin atribuirea unui sens, unei idei și se regăsește într-o viziune personalizată a celui care își construiește o viziune asupra celor întâmplate cu el. Dat fiind acest fapt, în funcție de intensitatea valorizărilor, dorințelor și credințelor, conștiința operează selectiv întâlnirile petrecute cu ea. În mod normal nu vom reține ceva ce pentru noi nu a avut nicio valoare și, dimpotrivă, ne vom aminti de ceva ce ne-a afectat plăcut sau neplăcut. Fotografiile decupează dintr-un continuum spațial o scenă în care lucrurile se arată în tot amănuntul lor. Motiv pentru care apariția spațială a obiectului este acoperită de continuumul spațial dat din perspectiva camerei.

Într-un alt aspect al analizei, Kracauer se referă la evoluția istorică a reprezentărilor prin imagine, care începe cu *simbolul*, ce își află originile în societatea de tip natural. Fotografia este o manifestare contemporană a acestei evoluții. Referința la societatea naturală Kracauer o ia de la antropologul elvețian din sec. XIX Johann Jakob Bachofen, care s-a remarcat prin studiile sale despre familia primitivă și matriarhat. În concepția lui Bachofen, evoluția societății a cunoscut la începuturile sale o unitate

dintre conștiință și natură, motiv pentru care în cuprinsul simbolurilor era reprezentată lumea fizico-materială. Această reflectare directă a naturii nu se mărginește doar la simboluri, la fel cuvintele de la început se refereau la o realitate senzorial-materială și ulterior se cufundă într-o distanțare, scoțând la iveală concepte din în ce în ce mai abstracte. Tot în acest registru al evoluției de la referenți *palpabili* la concepte nebuloase se poziționează și religia. Debutul rupturii din sânul naturii are loc atunci când conștiința devine autoreferențială, ceea ce va avea ca consecință pierderea identității dintre natură și om. O idee inculcată în întreaga gândire a sec.XIX pornind de la reprezentanții filosofiei clasice germane, care își atinge apogeul în concepția lui Marx despre societate.

Cu toate acestea, reprezentările prin imagine nu s-au detașat de structura lor simbolică. Aceste raporturi naturale satisfac nevoia de simboluri ale omului în care se condiționează *intențiile vizibil-trupești ale conștiinței*. Chiar dacă conștiința se separă de natură, ea continuă să gândească în concepte, ce încă mai sunt utilizate cu o funcționalitate mitologică. Oricum, imaginilor li se înlătură treptat funcția simbolică, astfel încât reprezentarea simbolică devine o alegorie. Repoziționată astfel, imaginea face inteligibilă o idee generală care e diferită de ea.

Să ne focusăm un pic pe această schimbare de accent a modului în care funcționează imaginea. În condițiile unei societăți naturale, marcată de o unitate dintre conștiință și natură, imaginile erau niște simboluri ce trimiteau către o zonă sensibilă în care natura era întâlnită direct. Apoi, pe tot parcursul istoriei, dezvoltarea conștiinței de sine destramă această unitate, fapt pentru care conștiința începe a opera cu concepte generale, însă modul în care o face rămâne unul de o structură simbolică. În consecință, reprezentările simbolice sunt luate drept instrumente pentru semnificarea unei idei, cum se întâmplă cu alegoriile, iar simbolurile devin o întrupare sensibilă a acestei idei. Prin urmare, dacă în prima instanță prin simboluri omul își apropria natura, atunci în evoluția conștiinței de sine omul prin simboluri își aproprie ideile generate de conștiința lui.

Diferența de abordare a unei idei de către o alegorie și, respectiv, un simbol este preluată de Kracauer de la filologul german Georg Friedrich Creuzer, după care obiectul gândirii este cuprins în simbol, iar în alegorie „gândirea își prezervă doar imaginea” [6, p. 97].

### **Acordul dintre fotografie și natură**

Din câte s-a observat în tot cuprinsul eseului său despre fotografie, Kracauer pornește de la poza unei dive, care între timp a devenit bunică. La fel se revine de mai multe ori la ideea insuficienței de resurse pentru înfăptuirea corelării dintre imaginea fotografică și experiența în vederea atestării identității divei. Deci, spusele altora nu sunt de ajuns pentru a atesta identitatea acestei persoane.

Revenind în mai multe rânduri la această fotografie, Kracauer, în interpretarea noastră, discerne între capacitatea de a identifica și recunoaște o persoană pe seama unor întâlniri directe și, prin urmare, imposibilitatea de a o trata din perspectiva unei experiențe proprii, din simplul motiv că nu a fost niciodată întâlnită în carne și oase. Fapt pentru care nu ne rămâne decât să luăm drept adevăr ce spun alții, care, la rândul lor, au cunoscut-o și o țin minte sau poate la fel au auzit de la altcineva o întâmplare despre acea persoană care apare în fotografie.

Imposibilitatea de a face conexiuni între chipul din fotografie și experiența personală conduce la o reorientare a atenției, ce lunecă de pe chipul divei și se oprește pe elementele vestimentației de epocă. Nepoții care nu au văzut-o niciodată pe bunica lor în statutul ei de divă se pomenesc într-o situație dificilă, în care trebuie să facă o conexiune între ceea ce-și amintesc și chipul din această fotografie. De regulă, chipurile percepute în fotografii funcționează ca niște semne optice, datorită faptului că am întâlnit-o într-un prezent relativ recent, prin urmare, pe baza acestor apropieri și asemănări recunoaștem aceeași persoană în fotografie și în amintire.

Dar până la urmă, ce are să ne ofere o fotografie? La ce trebuie să fim atenți când avem în față o fotografie? Cum ar trebui s-o tratăm?

În interpretarea lui Kracauer, fotografia este de partea naturii. Această aderare este aparent uluitoare din cauza incompatibilității ce se ivește între natură și fotografia.

Natura, cum o vede Kracauer, este lipsită de sedimentul semnificațiilor umane din care se croiesc prioritățile valorice ale realității. Natura pură se dezbracă de rețeaua de sensuri culturale, adică umane, lăsând în urmă doar o înșiruire de lucruri separate de semnificațiile acordate de o conștiință dominatoare și emancipată.

Dintr-o perspectivă similară, tema dată este tratată și de filosoful contemporan italian Emanuele Coccia [2], pentru care ordinea naturală nu coincide cu ordinea umană. Survolând într-o analiză atentă sfera umanului și cea a naturii, filosoful italian surprinde o nepotrivire între caracteristicile naturale ale lucrurilor și funcțiile ce le sunt agățate de om. Această incompatibilitate se poate atesta într-un exemplu pe care-l evocă însuși Coccia și care se referă la esența funcțională a hainelor. Prin urmare, haina în care se îmbracă o entitate de tip uman în vederea diferitor scopuri dintr-o perspectivă naturală nu este altceva decât o bucată de stofă, care nu are nimic în comun cu formația corporală sau, mai specific, cu pielea trupului uman. Însă, la nivelul vieții culturale această frântură de stofă, datorită semnificației dobândite, se transformă într-un mediu de manifestare a modului în care se vrea văzut cel care-și acoperă corpul cu ea. În câmpul semnificațiilor culturale haina nu poate fi interpretată prin enumerarea cutelor și nasturilor, deoarece în ea se regăsește sensul ce rezonază nu doar cu identitatea purtătorului, dar și cu împrejurările în care acesta se face manifest.

Să revenim la afilierea fotografiei la natură, pe care am explicat-o din perspectiva considerațiilor lui Kracauer. Nepotrivirea ce se conturează pe fundalul acestei aderări provine dintr-o evidență a evoluției civilizației occidentale. Resortul fotografiei se află în societatea industrializată, care s-a instaurat pe seama activităților cu sens ale omului. Prin urmare, nedumerirea noastră ar trebui să se îndreptățească odată cu întrebarea: Cum un produs firesc al dezvoltării tehnico-științifice, care în principiu ar trebui să fie plasat la o distanță considerabilă de natură, într-un final se cuplează cu ea?

Ceea ce apropie fotografia de natură este modul comun în care sunt înfățișate lucrurile. În ambele cazuri se întrevide un soi de tratare indiferentă, plată și omogenă, ce se plasează în afara zonei semnificațiilor umane. Cu alte cuvinte, în natura nudă se suspendă orice semnificație conferită lucrurilor. Pe de altă parte, ne implicarea omului în aceeași măsură purifică natura de semnificații. Nuditatea naturii se arată prin fotografie, deoarece chiar dacă aceasta a fost produsă ca urmare a dezvoltării tehnice

umane, iar la nivel cotidian a fost produsă de cineva concret, accesul înăuntrul ei este restricționat, motiv pentru care la nivel ontologic omul nu mai e capabil să mai facă nici o schimbare. Ne pomenim puși în fața unei realități crude, în care ne sunt înșirate lucruri precum o vestimentație demodată, la care nu știm cum să ne raportăm din cauza incapacității de a găsi o semnificație ce ne-ar permite să ne conectăm la conținutul epocii din care provine. Lucrurile dintr-o poză veche sunt lipsite de semnificație și, respectiv, de orice prezență efectiv umană. Dat fiind acest fapt, lucrurile dintr-o fotografie veche ne sunt pur și simplu prezentate dintr-o perspectivă naturală, așa cum sunt ele curățate de orice fel de semnificație sau istorie umană. Prin ne prezența efectivă a omului se recurge la ideea pierderii contactului direct cu acele lucruri în care cândva s-a investit un sens, ce a rezultat dintr-o experiență nemijlocită a cuiva cu acestea.

Ce trebuie să înțelegem din toate acestea? Sigur, nu înseamnă că odată ce nu avem acces direct la lucrurile din trecut nu putem vorbi despre ele sau nu le putem cunoaște. Ba suntem capabili s-o facem, însă pe seama experiențelor indirecte, ce presupun ideea de mijlocire. Marea absență, sugerată de Kracauer, se referă la prezența actuală, cotidiană, care este cea mai concretă și în care fiecare din noi este aflat în clipa în care ne întrepătrundem cu lucrurile pe care le întâlnim, înființând semnificații în care nu devin cunoscute doar lucrurile, ci și oamenii într-o istorie concretă.

Ceea ce apropie fotografia de natură este modul univoc prin care sunt tratate lucrurile. Fiind înfățișate în fotografie, nu li se adaugă nimic în plus, rămân doar formele prin care acestea se lasă văzute. În ambele cazuri se prevede un soi de tratare, cum am menționat, indiferentă, plată și omogenă plasată dincolo de zona semnificațiilor umane. Naturii nude, precum am văzut, în esență îi lipsește componenta culturală. Aceasta este introdusă printr-o viață de om.

Faptul că fotografia, provenind dintr-un capăt opus al naturii, cel al tehnicii, care la rândul său a evoluat într-un cadru al semnificațiilor umane, se apropie cel mai mult de esența naturii se întărește odată cu calificarea ei drept „inventar general al naturii potrivit elementelor sale ireductibile” [6, p. 99]. Așadar, pentru Kracauer, fotografia este un mediu în care se arată succedarea lucrurilor în spațiu. Fotografia plasează elementele într-o linie, ignorând semnificațiile acestora. Chiar dacă aparent s-ar asemena cu monograma, fotografia nu este o monogramă. În monogramă se arată ceva care nu se vede, adică numele și prenumele unei persoane. Nici unul, nici altul nu se găsește la suprafața liniilor care se încolăcesc neuniform și în diverse moduri. Abia în spatele acestei decorațiuni putem surprinde explicit persoana. Dacă ar fi să dăm la o parte monograma ce se prinde de un fenomen din urma unei experiențe umane în care acesta este întâlnit, vom descoperi „un inventar general al naturii” construit din elemente a căror proprietate esențială este apariția sa spațială.

Aspectul subiectiv și cel intersubiectiv se află implicit pe postul componentelor ce se manifestă în câmpul celei mai vii cotidianități. Fiind *în*, omul se întretese cu lumea. Într-o monogramă reușesc să se reunească toate însușirile esențiale prin care se determină o persoană. Nu aflăm nimic despre persoană zăbovind doar pe suprafața liniilor curbate ale monogramei. Ea nu se identifică cu liniile înțepenite în câteva zigzaguri și, limitându-ne doar la ele, nu putem desluși decât niște linii ca atare trasate într-o

manieră specifică. Totuși, de ceea ce se dă din prima depinde captarea și recunoașterea persoanei. Mai mult ca atât, acest prim strat, la care nu se reduce persoana ca atare, condiționează apariției ei, care vine ca ceva mai mult decât prestația liniilor intersectate din acest strat. Nivelul fotografiei este suprafața sau mediul apariției spațiale. Împreună cu pătrunderea fotografiei în cotidianitatea vieții sociale se produce o divizare a realității în cea *umană*, la fel o putem numi și realitate culturală, cea *tehnică* și cea *naturală*. Faptul existenței acestor trei componente ale divizării nu ar trebui să ne ducă la idee unei triade. Având la dispoziție această triplă fragmentare a realității, totuși în esență e vorba despre o bifurcație caracterizată prin contrapunerea realității semnificațiilor umane cu realitățile naturii și ale tehnicii. Coeziunea dintre tehnică și natură are loc grație aceluiași mod de tratare a lucrurilor, ce presupune o *nepăsare* cu privire la semnificațiile atribuite de om. Motiv pentru care Kracauer identifică fotografia, din câte am văzut, prin asemănare cu un inventar al lucrurilor ilustrate dintr-o perspectivă naturală.

Parteneriatul stabilit dintre fotografie și natură este consolidat pe eradicarea omului din conținutul acestora. Dar nu atât omul este cel care este înlăturat, ci mai cu seamă semnificațiile provenite din aflarea lui *în lume*. Semnificațiile se dovedesc a fi un înveliș ideatic ce se așază peste lucruri așa cum se afișează acestea în natură și care sunt date într-o experiență subiectivă. Pornind de la cel mai general grad de semnificare, precum ar fi determinarea semnificației a unui *lucru* în genere, care deseori este implicit avut în vedere și strămutând la un grad mai particular, în care un lucru concret, prezent ca atare, pe lângă eventualele semnificații instrumentale, preia o semnificație în care se reflectă un rost intenționat de cineva anume, viața omului nu poate fi imaginată în lipsa acestor grade de semnificare.

Ar fi o interpretare eronată cea care ar considera *expulzarea* omului ca o marcă a fotografiei. Fotografia în continuare servește unor obiective umane și se manifestă într-o comunitate de oameni, de altfel, în acest loc se și află sensul ei - cel de a arăta ceva care, cel mai probabil, nu este prezent într-o actualitate imediată. În consecință, fotografia este făcută de om și este destinată tot omului.

Dacă e să utilizăm o metaforă, cu speranța că opțiunea ei va face lucrurile mai clare, am putea spune că fotografia a câștigat trofeul într-o competiție de recuperare a trecutului după criteriul celui mai meticulos nivel posibil. Cu certitudine nu trebuie luate în calcul posibilele editări ale materialului fotografic, a căror obiectiv este de a denatura modul în care au stat lucrurile.

Revenind prin fotografia la un obiect din trecut, captat într-o frântură înțepenită de timp, descoperim obiectul *exact așa cum a fost* în clipa în care s-a operat declanșatorul. Acest atribut al exactității se acordă fotografiei în măsura în care aceasta redă obiectul în afara oricărei preferințe, pentru un aspect sau altul, care ar rezulta dintr-o triere bine gândită. Ar fi nesocotit să afirmăm că în fotografie prevalează mai mult un aspect decât altul. Pentru un individ în carne și oase acest tip de triere este firesc, deoarece suntem în diferite măsuri afectați de o situație cotidiană în care suntem aruncați. În fotografie, însă, totul este neted, egal și la fel dintr-o perspectivă naturală. Această omogenitate naturală se denivelează și se scofâlcește în fluxul de trăiri ale unui om concret. Iată de ce fotografia nu este o monogramă. Ea nu are nimic de ascuns, tot ce are de arătat apare

într-o succesiune spațială indiferentă unde toate elementele sunt egale. În spatele ei nu se ascunde nici o semnificație. Modul în care se arată ceva într-o fotografie este asemănător cu o grilă în care se introduce un grupaj de lucruri înregistrate exclusiv după proprietatea lor de a apărea în spațiu.

În paralel cu fotografia, istorismul își asumă inventarierea tuturor fenomenelor care se arată în timp. Dar așa cum din alinierea spațială a elementelor dintr-o fotografie nu putem afla nici un sens, la fel și din succesiunea temporală a evenimentelor, prin care se definește istorismul, nu vom afla nici un înțeles al acestora. În mod normal, după Kracauer, conștiința străpunge lanțul succesiunilor temporale și descoperă o istorie cu sens pe care o prezervă.

Din simpla rânduială succesivă a acestora nu putem extrage decât o *simplă rânduială a acestora*. Trecerea în revistă a succesiunii în timp a evenimentelor ca atare nu scoate la suprafață nici un înțeles transparent.

Cu privire la această diferențiere apare impresia că în textul lui Kracauer s-ar duela concepțiile filosofice ale lui Husserl și Heidegger. Primul apreciază anume aspectul pur, original, al datului, în care se suspendă orice tip de prejudecare, iar celălalt pune pe prim-plan corelările individuale ale unei persoane din care se compune istoria relaționării acesteia cu anume acest obiect concret. Cel din urmă încearcă să dezvălui semnificația obiectului printr-un proces de hiper cotidianizare a lui; în discursul radical, pus sub epoche, al celui dintâi semnificația și respectiv identitatea obiectului se află dintr-un proces din care s-au suspendat pre-meditările culturale legate de el, astfel încât se poate surprinde esența acestuia.

În această privință, Kracauer circumscrie conștiința ca fiind prinsă în natură, fapt ce se repercutează negativ asupra capacității sale de a-și desluși propriul fundament. Anume în acest context sarcina fotografiei prinde contur consistând din dezvăluirea *fundamentului natural* al omului de care nu s-a luat niciodată act.

Fotografia desprinde componenta naturală de om. Datele înșirate de fotografie sunt desecate de orice manifestare umană. Într-un fel sau altul, din structura acestor elemente omul este expulzat, iar eventualele intruziuni de semnificație dau peste o neglijență invincibilă a perspectivei naturale din care acestea se arată.

Ca urmare a epurării dezlănțuite, absența omului este vădită în resortul fotografiei sau tehnicii în genere, dar și în câmpul naturii nude. Odată cu scoaterea omului din circuitul natural și fotografic se releva, încă un atribut propriu acestora, care este moartea. Într-adevăr, domeniul morții se caracterizează prin absența totală a omului, iar tehnica și natura sunt și ele independente de om. Rezultă că în fotografie și în natură se prezintă o lume a morții - o lume defrișată de om.

Omul în istoria sa, în viața lui, în trăirile sale este capabil să țină la un loc o mulțime de elemente rătăcite, în baza faptului că acestea au o valoare de semnificație pentru el ca atare. În natură nu vom găsi nici un sens, iar în viața unei persoane îl vom găsi. Elementele înmagazinate într-o fotografie sunt lipsite de închegare din care s-ar naște o semnificație, ele sunt așa cum sunt dintr-o perspectivă naturală și independente de om.

Această idee se atestă ușor în felul în care, de exemplu, este calificat pe două planuri un portret fotografic. În plan natural portretul va fi fragmentat într-o multitudine de

elemente, iar în plan uman acestea se vor încheaga într-un chip cu o semnificație aparte. Conținutul realității sale este ținut laolaltă de om. După dispariția lui prin moarte este scoasă din circuit și convergența lucrurilor din viața lui. Ele își pierd sensul treptat. Ținându-se o vreme la suprafață datorită amintirilor altor oameni și, totodată, grație unui prezent actual care încă mai e comun atât pentru cei rămași în viață, cât și pentru cel plecat din viață, aceste elemente se scufundă lent într-o mare a uitării de sens.

Pierderea contactului cu prezentul al costumului bunicii, din exemplul lui Kracauer, îl face să nu mai fie comic și în același timp să fie ciudat. La fel, demonia, cocul *chignon* va rămâne în urmă. Iar tot tabloul din față va fi fragmentat, dat fiind faptul că nu-l mai reunește nimic într-un întreg. Așadar, colecțiile fotografice ilustrează reziduurile naturii îndepărtate de „orice sens vizat” [6, p. 100].

O altă performanță a fotografiei constă în capacitatea ei de a apropia sau îndepărta, mări sau micșora obiectele din realitate. Cu ajutorul ei suntem capabili să admirăm orașe întregi de la mari înălțimi și să ne apropiem de lună. Datorită variatelor tipuri de obiective se obțin suprapuneri, uneori bizare, ce ne pun la încercare parametri spațiali cu care ne-am obișnuit în calitate de oameni, având în vedere că trupul constituie punctul zero în tratarea spațiului.

Faptul că în fotografie putem vedea o altă perspectivă asupra lucrurilor decât cea cu care suntem obișnuiți trădează încă odată independența ei față de om. În fotografie lucrurile sunt trecute în registrul naturii, fapt ce etalează ieșirea lor de sub controlul puterii de semnificare a omului. În fotografie, ca și în natură de altfel, dimensiunea semnificațiilor se desprinde de obiecte.

În cele din urmă, pe tot parcursul istoriei, conștiința tinde să devină independentă față de natură printr-un proces îndelungat de cunoaștere, ceea ce presupune o conferire de sens obiectelor din natură. În conformitate cu programul Iluminist, cunoașterea este menită să-l elibereze pe om de sub dominația naturii. În așa mod omul programat de Iluminism trebuie să devină stăpân pe sine și pe natură. Din câte se știe, evoluția și progresul cunoașterii răspândite în toate sferile societății a dus la performanțe tehnice inedite a căror scop era să ajute oamenii să atingă apogeul independenței sale de natură. Într-un mod cu totul neașteptat, îndeosebi odată cu nașterea fotografiei, printr-o demarcare brută a ieșit la iveală baza naturală a lucrurilor din lume, care au fost *eliberate* de către tehnică de sub asuprirea semnificațiilor conferite de om. Dispozitivele tehnice încă de la începutul conceperii sale sunt tratate pe post de ustensile, a căror obiectiv constă în organizarea unor condiții ușoare de trai pentru om. Odată cu avansarea acestor dispozitive implicarea omului este tot mai puțin importantă.

Repercusiunile progresului tehnologic în cele din urmă duc la demarcare intransigentă dintre uman și natural, la fel în baza acestei delimitări obiectele își lasă sensul în domeniul umanului, etalându-și cu ajutorul tehnicii fundamentul natural. În cazul nostru particular, în fotografie se dezvăluie fundamentul natural al obiectelor, al modului în care acestea sunt *dezbrăcate* de orice sens. Or, această idee devine și mai evidentă, cum crede Kracauer, în cazul fotografiilor vechi, scoase din circuitul cotidian al semnificațiilor actuale. Emanciparea omului prin rațiune, prevestită în programul Iluminist, devine în realitate o emancipare a naturii de sub dominația sensurilor umane, iar omului nu-i rămâne decât să ia act de fundamentul natural ce i se dezvăluie.

Posibil că pe această cale a discernământului dintre uman și natural omul va fi capabil să realizeze emanciparea mult râvnită.

Prin prestația ei, fotografia facilitează opoziției dintre conștiință și natura. În fotografie lucrurile sunt arătate în modul lor *pur*, lipsite de om. În esență, natură nu este umană și se află în afara oricărui sens. Într-un mod analog, conștiința, după Kracauer, se raportează la societatea industrializată în care prevalează latura mecanică. Tehnica produsă în urma evoluării rațiunii luminate se află în aceeași poziție de închidere față de om ca și natura.

Predominantă în această tendință de dezumanizare a tehnicii nu este capacitatea de autogestiune a unui IA, ci însăși structura lui de esență în care nu este prevăzută prezența omului. Conținutul ca atare al fotografiei este purificat de orice tip de semnificare umană. Ea ne arată lucrurile brute, așa cum sunt lipsite la om. În fotografie se realizează o triere radicală dintre ansamblul de semnificații, produse într-o comunitate umană la o etapă determinată a istoriei, și lucrurile cu care acestea se acordă.

Ca să devină și mai explicită această fragmentare, trebuie să avem o vedere clară asupra părților pe care le separă atât tehnica, cât și natura. Astfel, obișnuim să ne întreținem dincolo de a discerne conștient aceste laturi, iar în acest caz e o normalitate cotidiană să împreunăm sunetul și sensul într-un tot întreg. În virtutea acestui fapt n-ar fi deloc problematic să spunem că unele sunete, dacă nu chiar majoritatea, pe care le auzim sunt impregnate de sens. De cele mai multe ori nu dezbatem sensul de sunet, nici sunetul de sens. Vedem implicit lucruri cu sens, ce deja au un sens reflectat în funcționalitatea lor de ustensile, cum ar spune Heidegger [5].

În fotografie vedem lucruri cu sens atâta vreme cât acestea pot fi întâlnite și în experiență, mai mult decât atât le putem desluși fără nici o greutate datorită derulării sale într-un mediu actual de semnificații. Din momentul în care se schimbă macazul după care se stabilesc semnificațiile dintr-un prezent efectiv, elementele dintr-o fotografie încep să capete o alură comică, iar mai târziu, odată cu trecerea timpului, acestea devin bizare din cauza pierderii totale a contactului cu prezentul. Semnificațiile ce au fost până nu demult actuale se vaporizează și nu se mai potrivesc cu noile semnificații actuale. Dacă vine vorba despre o persoană pozată, cum e fotografia bunicii la Kracauer, atunci cât mai e contemporană cu prezentul ei efectiv, ea servește drept un centru în jurul căruia se învârt toate elementele sale, însă odată cu dispariția acestui centru viu toate lucrurile care aveau sens particular, la fel de viu ca și persoana, se spulberă într-o mulțime omogenă, de la început comică, iar apoi ciudată. Cazul unei fotografii vechi confirmă efectele acestui proces progresiv de schimbare a semnificațiilor derulat la nivelul culturii în genere, dar și la nivelul unei vieți umane concrete.

Nu ne rămâne decât să acceptăm ideea că fotografia, la fel ca și toată tehnica luată în totalitate, îl dezumanizează pe om, *dezvăluind natura în modul în care ea se arată fără om*. Așadar, din câte s-a văzut, conștiința stă față în față cu natura, pe de o parte, dar și cu tehnica, pe de altă parte.

Acest antagonism se materializează într-o experiență subiectivă a cuiva care stă în fața unei fotografii. Ceea ce se vede în fotografie este o reflectare în imagine a naturii descompuse în elementele ei. Adeziunea inițială a acestor elemente este pierdută, dat fiind faptul că și-au rătăcit sensul în trecerea timpului. De asemenea, amintirile în legă-

tură cu acestea nu mai pot fi recuperate, motiv pentru care revenirea la original se face cu totul imposibilă. Debusolați din cauza unei lipse de semnificații, ce s-ar vehicula în cadrul unor realități intersubiective valabile într-o cotidianitate, dar și de dispoziția amintirilor, ce ne-ar ancora în preajma originalului pe seama unei experiențe anterioare directe, nu ne rămâne decât să deliberăm printre aceste elemente dezbinat combinându-le în diverse moduri. Acestea ne sunt puse la dispoziție prin capacitatea fotografiei de a deschide aspectul lor natural. Resturile de care ne izbim sunt golite de imaginile amintirii, prin urmare, tot ce rămâne corespunde cu o natură cu totul impasibilă.

Formalizarea naturii prin imaginea fotografică este, totuși, provizorie. Iar dacă s-a vorbit despre o sarcină a fotografiei, Kracauer încearcă să formuleze și o sarcină pentru conștiință, care constă în explicitarea provizoratului acestor formațiuni ce se arată în fotografie, „dacă nu chiar de a trezi presentimentul unei ordini juste a realității naturale” [6, p. 100].

Privat de amintiri și de semnificații, înconjurat de deșeuri naturale, omul este dacă nu însărcinat, atunci cel puțin capabil să reconstruiască prin demolare ordinea naturală a lucrurilor.

Diferențele aduse de Kracauer în eseul său despre fotografie sunt de-a dreptul justificate în realitatea în care trăim. Suntem înconjurați deopotrivă de o realitate naturală și una tehnică. Deosebirea relativă dintre acestea două și realitatea umană pornește de la specificul realității umane de a conține sau de a fi un mediu pentru trăiri, fapte și istorii cu sens. Suntem tentați să recunoaștem că aceste trei realități, care doar printr-un efort teoretic se pot lua aparte una câte una, deoarece în regim *live* acestea se contopesc, corespund conceptelor de natură, cultură și civilizație, ce sunt frecvent vehiculate în tratatele de istorie a filosofiei.

După cum s-a spus, la Kracauer se produce o revenire la natură prin tehnică, fapt ce nu se prevede în concepțiile ce pun accent pe demersul liniar al omenirii în care etapa tehnică denotă începutul emancipării omului de natură, făcându-l să fie independent. Însă în spatele acestei independențe se poate surprinde un alt aspect, care n-ar trebui trecut cu vederea. Prin urmare, independența de care se bucură omul la etapa actuală se datorează în mare parte factorilor tehnici, care, la rândul lor, se autonomizează și în așa mod se detașează de om. Cu ajutorul tehnicii omul se face *stăpân* pe situație și scapă din hăturile naturii, dar această eliberare riscă să fie una iluzorie. Fără a ne fi perturbată viața de zi cu zi, avem la dispoziție o varietate mare de dispozitive tehnice care preiau unele activități umane, făcându-ne viața mai ușoară. Ceea ce e luat drept independență în principiu poate să fie nu mai mult decât o înlocuire a unei dependențe cu alta.

Centrul gravitațional în jurul căruia se învârt aceste trei realități este individul uman și acest fapt se datorează nu pentru că lui i se atribuie postul de diriguitor al acestora, ci pentru că el se confruntă cu acestea, cu toate că fără el nu poate fi concepută coexistența acestora. Avem o realitate compusă din trei straturi, din care cel din mijloc se repercutează asupra omului.

Am aflat de mai sus că natura este pătrunsă de un soi aparte de indiferență în care nu se prevede nici măcar un interes minuscul pentru soarta ei, care deturneză în condițiile unei poluări masive. În ciuda cataclismelor natura merge mai departe, iar

cel care pierde cel mai mult din urma acestora este omul. Ființa umană formulează întrebări cu privire la mediu său natural, tot ea este deranjată și afectată de ceea ce se întâmplă cu natura. Din partea naturii se strecoară o *dispoziție* surdă față de tot. Surprinzător, dar dintr-un punct de vedere ce depășește evoluționismul și care în nici un fel nu vrea să tăgăduiască fundamentele biologice ale vieții umane natura nu poate fi *prima* realitate. Ea ar fi mai curând *blatul* pentru celelalte realități. Tot în această logică cultura, adică realitatea artefactelor umane impregnate cu sens, nu ar fi o realitate secundă, ci mai curând o sursă de cuplaj dintre conștiință și natură.

Cum rămâne cu tehnica, unde-i locul ei? Performanța inventării unor ustensile ce facilitează o anumită activitate umană pornește tot de la om. E firesc ca un individ să aibă grijă și să fie cointeresat de o viața mai bună. În egală măsură e firesc ca o ustensilă să nu presupună implicarea activă a omului în funcționarea sa. Cel mai adesea implicarea omului este una minimală și se aplică declanșării unui mecanism[1]. Despre o asemenea implicare minimă pomenește și Vilém Flusser în eseurile sale despre fotografie [3], [4]. Flusser susține că fotografatul mai puțin se interesează de modul în care funcționează aparatul pentru a face poze. Mai în glumă, mai în serios, ustensilele în epoca tehnicilor performante ne scapă de sub mână și la propriu și la figurat. Aceasta se datorează autonomizării tot mai intense a ustensilelor din prezent. Ele ne ajută, dar *o fac din capul lor*. Tehnica și natura își văd de treabă și nu-l amestecă pe om în treburile sale interne. Acestea încep să aibă o *viață* aparte.

În legătură cu acestea se configurează o evidență, că ceea ce este cel mai des întâlnit printre oameni - tehnica și rezultatele operării sale - în esență se află în afara omului. Fiind creatorul acestor ustensile, omul le separă de el însuși.

Într-un final, dacă ne vom aminti de funcția primară a artei după Aristotel, vom descoperi că fotografia și alături de ea filmul, ce ne arată natura fragmentată, evacuată de sens și de amintirea unei legături cu originalul, ne oferă un aranjament omogen, instaurat pe o durată provizorie de timp, pe care noi îl putem asocia în ansambluri cu totul neașteptate. Funcția artei după Aristotel constă în oferirea unui tablou alternativ realității. Accentul este pus pe valoarea *posibilă* a acestui tablou. În procesul de evaluare a posibilităților de asamblare a formelor de organizare a realității se pot descoperi structuri de esență ale acesteia. Conform lui Kracauer, care a scris eseurile sale despre fotografie și film la începutul secolului XX, omul modern se află de fapt la începutul cunoașterii acestor forme de organizare a realității, datorită perspectivei care se dă în fotografie și film. Rătăcit într-o mulțime de produse media situația omului, la fel de confuz ca și mirat, se conjugă cu condiția visului compus din fragmente discordante.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

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