

REPREZENTAREA ÎN OPERA PLASTICĂ, LITERARĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ

Representation in Painting, Literature and Cinematography

Alexandra Noemina RĂDUȚ¹

Abstract

This research undertakes to situate representation in relation to painting, literature and cinematography. Since Plato and Aristotle mimesis is the central concept in analyzing literature and aesthetics. In modern art, the spectre of representation refers to the inner world of the artist; the artist gives rise to a self-representation within which the object is disintegrated. Therefore, there is always a reconstruction and a resignification involved in the process of symbolisation. To represent is to present again – the entire history of art since the Renaissance offered different attempts of solving this assertion. The work of art is not an ordinary mimetic image, but, on the contrary, it becomes a model/ prototype for the creator who, as a representing *subjectum*, moves in *imaginatio*. Although representation creates worlds of illusion and therefore it should not be confused with the reality effects, we argue that it has provided in cinematography the existence of the so-called „le spectacle de la vérité”.

Keywords: representation, *mimesis*, reality, negativity, cinematic imaginary.

*Le monde se reflétait dans le miroir du cinématographe. Le cinéma nous offre le reflet, non plus seulement du monde, mais de l'esprit humain.*²

Puterea de reprezentare a operei de artă contribuie la (re)cunoașterea lumii, iar arta a fost considerată, în dese rânduri, o practică reprezentatională ce creează, bineînțeles, reprezentări și imagini. Activitate proprie *psyche*-ului, „mentală” chiar, capacitatea de a imagina înseamnă substituie sau copiere a „realității” într-o formă imaginară. Artistul (*technites*), ca subiect reprezentant, notează M. Heidegger³, este un punct de trecere care se „autodistrugă” în procesul de creație, pe măsură ce opera e eliberată „în vederea purei ei subzistări în sine însăși”; el plămăiește fantezii, fantasme, se mișcă în *imaginatio* și produce, prin intermediul poieticului *technē* o scoatere din ascundere a adevărului, un *ec-stasis*, mai precis „o punere-de-sine-în operă a adevărului” („das Inswerksetzen der Wahrheit”). Tehnica se dezvăluie, așadar, drept un început al Ființei ca semn al determinării. Cu toate acestea, paradoxul retragerii în „regatul inalienabil al spiritului”⁴, un *regressus ad uterum* jungian, presupune necesitatea ontologică a contemplatorului, deoarece opera de artă se (auto)reprezintă (noțiunea gadameriană de *specularitate*, *i.e.* prezentare de sine), dincolo de orice hedonism estetic – cu amendamentul că ea nu mai *mimea* realitatea, ci devine o *imago dissimilis*: artistul nu mai pictează ceea ce vede (el nu mai reproduce, în niciun caz, figura ființei umane sau aparența naturii ca atare), ci ceea ce „gândește” despre ceea ce vede (remarcă Mircea Muthu), privitorului revenindu-i sarcina de a reconstitui, de a

¹ PhD Candidate, “Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca.

² Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 205.

³ M. Heidegger, *Originea operei de artă*, cap. „Întrebarea privitoare la tehnică”, pp. 106-145.

⁴ Cf. W. Kandinsky, *Spiritualul în artă*.

(re)cunoaște (prin suferință cathartică sau prin delectare) și de a vizualiza/ viziona această „realitate”. Mai mult, printr-un act receptiv inovator, el poate comite o „resimbolizare” și o resemnificare a lumii pe care pictorul a surprins-o deja.

În istoria teoriei literare problema raportului dintre reprezentare și realitate survine printr-o varietate de termeni— artă vizuală, realism, naturalism, iluzie, figurativ, non-figurativ, abstractizare, artă non-reprezentatională, mimesis, semiosis etc – cu toate acestea, a *re*-prezenta (*vorstellen*) presupune, în primul rând, o relație particulară cu lumea, iar mai apoi, un mod particular de percepere, prin care „realul” este conceput ca o situație disponibilă. Din acest motiv, considerăm că arta simbolică a secolului al XX-lea⁵ se apropie de actul primar al „facerii”, al *poiesis*ului, prin experimentarea netrucată a vizibilului și a invizibilului, totul din dorința de a realiza o sinteză între „marele realism” (mimesis în sensul lui Platon, Aristotel și al Renașterii) și „marea abstracție” (artisticul pur, originar și „etern” inaugurat în secolul al XIX-lea, rezultat din tendința de a elimina obiectualul și de a întruchipa conținutul operei în forme nemateriale). „A face vizibil” e sinonim cu „a reprezenta” și presupune posibilitatea de a opune forma structurală și de sine stătătoare imaginii nedefinite, cețoase și schimbătoare, înseamnă apelul la farmecul iraționalului, după cum vom vedea și în cazul filmului, plus puterea de a acorda credit imaginației, visului și memoriei (adică Tăcerii, Indicibilului, Inexprimabilului). Bunăoară, mult discutata afirmație a lui Paul Klee⁶: „pictura nu redă vizibilul, ci face vizibil”, magistral așezată în incipitul eseului *Credo-ul creatorului* (din *Teoria artei moderne*), trimite la semnificația pe care Leonardo da Vinci o acorda picturii – drept problemă a minții, o „cosa mentale”. „Facerea”, producerea de vizibil înseamnă revelarea, într-un mod simbolic, a unei componente ascunse și pierdute a lumii – grație picturii, dimensiunea imediat accesibilă conduce spre cea ascunsă. Pe de altă parte însă, „operația” artistică specifică lui Klee, care recurge la anumite mijloace tehnice, la o precaută coordonare între ochi și mână, este tocmai aceea de a face vizibile microorganismele care populează domeniile profunde ale memoriei inconștiente (ca imemoriale), iar ele se fenomenalizează numai în clipa în care sunt dezvăluite. După cum am putut observa mai sus, ceea ce are semnificație este tăcerea⁷, acel ceva ce nu poate fi spus sau omitem a spune. Inefabilul, prin care se ajunge la gândirea lui „il y a”, e locul ființei. Opera pictorului își are originea în Deschidere⁸, între pictor și lume producându-se simultan o *co*-naștere, o cunoaștere originară („une co-naissance”). Simțirea pictorului este „gazdă” a evenimentului, a

⁵ Werner Hofmann în *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, cap. „Imagine și configurație”, notează diferența dintre arta imitativă (apropierea de natură și tendința obiectivării sensibile) și arta simbolică (depărtarea de natură și năzuința abstractizantă).

⁶ Recomandăm următoarele titluri: Felix Klee, *Paul Klee. Viața și opera în documente selecționate din însemnările postume și din scrisori nepublicate*, ed. Meridiane, 1975; Paul Klee, *Écrits sur l'art I - La pensée créatrice* et II - *Histoire naturelle infinie*, Éd. Dessain et Tolra, 1980, 1977, Textes recueillis et annotés par Jürg Spiller; P. Klee, *Journal*, Éd. Bernard Grasset, 2006; P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Éd. Denoël, 2007.

⁷ Subliniem că Tăcerea este analogă amuțirii tabloului (și nu muțeniei). H.- G. Gadamer în *Actualitatea frumosului*, cap. „Despre amuțirea tabloului”, pp. 181-190, semnalează că tăcerea sau amuțirea nu înseamnă a nu avea nimic de spus, ci, din contră, a avea prea multe de exprimat. „În amuțire ceea ce este de spus ne este adus mai aproape, ca fiind ceva pentru care căutăm cuvinte noi (...) ne întrebăm cum s-a ajuns la această amuțire a tabloului modern, care ne surprinde printr-un fel de elocvență fără glas.”

⁸ Importanța jocului deschiderii și al închiderii la M. Heidegger.

semnificațiilor lumii, așadar gazdă deopotrivă a vizibilului și a invizibilului. Iată motivul pentru care Klee notează în *Jurnalul* său câteva rânduri edificatoare în ceea ce privește dihotomia realitate – reprezentare, respectiv artă – creație⁹: „În opera mea nu aparțin speciilor, ci sunt un punct de referință cosmic. Ochiul meu pământean privește prea de departe și vede prin și dincolo de mai toate lucrurile frumoase. « De ce nu vede nici măcar lucrurile cele mai frumoase? », spune lumea despre mine. Artă imită creația. Și nici Dumnezeu nu se preocupă în mod special de cele prezente și întâmplătoare”.

Dacă lumea se înfățișează ca un „tablou” sau „bazin de imagini”¹⁰, omul devine *subjectum*-ul acțiunii sale de a simboliza¹¹. Simbolicul, ceea ce unește „lucrurile imposibil de unit” (considera Aristotel), opus diabolicului, transgresează și expune adevărul; în interiorul lui coexistă prezența și absența, semnificatul și semnificantul, semnificația și manifestația. Deslușirea, mai mult, interpretarea simbolului, presupune experiența enigmei și riscul morții. De pildă, nenorocul lui Oedip („oida pais” – copilul care cunoaște) rezidă în constituirea Sfinxului într-un simbolic al simbolicului¹². Acțiunea-de-a-face-să-vină, să (re)apară („fort-da”-ul freudian), să re/auto-prezentifice, acel *encore, une fois de plus* al ființei, atribuie verbului „mimesthai”¹³ funcția de învățare, de la cunoașterea și locuirea lumii, până la, în cazul narațiunii literare, recunoașterea temei de către cititor în receptarea intrigii (Northrop Frye – noțiunile *mythos, dianois* și *anagnorisis*) și instaurarea unei „literarități” a operei de artă (Paul Ricoeur). Bruno Latour constată existența a două vaste regimuri de reprezentare în cultura occidentală; „ca și cum”-ul creștinismului timpuriu și al picturii medievale echivalează reprezentarea cu lucrul, cu „prezența”: Hristos este omniprezent, acum și mereu; în vreme ce, de la Descartes încoace (în contemporaneitate, de la era heideggeriană a reprezentării până la pierderea aurei în epoca reproducerii mecanice la Walter Benjamin¹⁴), reprezentarea stă „în locul”/ „pentru” obiectul absent, ea este un model, un prototip. Avem de-a face, în acest context, cu ruptura dintre cuvântul poetic și cel al rațiunii, al „minții”, nu de puține ori setea de cunoaștere fiind caracterizată drept o schizofrenie a culturii occidentale. ”Only if one is capable of entering into relation with unreality and with the unappropriable as such is it possible to appropriate the real and the positive.”¹⁵ Așadar, reprezentarea este o imitație a imitației (de grad secund), accepțiune platoniciană, ce determină decisiv direcția discursului lui Erich Auerbach din *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală* în elaborarea celor două stiluri, „înalt” și „umil”, care și-au exercitat influența constitutivă asupra prezentării realității în literatura europeană. *In extenso*, realitatea este ceea ce este, iar reprezentarea - (doar?) o copie a acesteia (un mimesis-creație). Reprezentarea reflectă realitatea...

⁹ De o mare însemnătate în opera pictorului elvețian sunt: punctul gri, procesul „creației ca geneză” și considerarea tabloului drept un fenomen.

¹⁰ Cf. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii; Structurile antropologice ale imaginarului*.

¹¹ În sensul afirmației lui Jacques Derrida „nous sommes en représentation”.

¹² Giorgio Agamben, *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, pp. 135- 139, în conjuncție cu Annick de Souzaenelle, *Oedip interior*, pp. 30-45.

¹³ Cf. Aristotel, *Poetica*.

¹⁴ Cf. Walter Benjamin, *Iluminări*, cap. „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”.

¹⁵ G. Agamben, *op. cit.*, „Introduction”, p. xix.

... iar tragedia lui Narcis ne reamintește acest fapt. Agamben susține că Eu „este” doar acela care vorbește și își vede propria față reflectată în apă, dar nici reflecția, nici ecoul vocii (care înseamnă de fapt „nimicul”)¹⁶ –, nu îmi pot garanta consistență în fața instanței discursului. „Acesta”, „This”, „Da”- ul heideggerian, „Diese”- ul hegelian, „To”- ul grecesc, pronumele demonstrative, deictice, infinitatea evenimentelor limbii, poezia, ca loc al memoriei și al repetiției, toate acestea circumscriu semne goale, reprezintă nimicul și poartă pecetea Negativului. Poemul lui Giacomo Leopardi, *Infinitul*¹⁷, scoate la suprafață „nimicul” regăsit numai în Timp și în cuvinte: „Dintotdeauna mi-a fost dragă- această/ colină- nsingurată și desişul/ ce până-n zări ascunde orizontul./ Cum stau și-n larg privesc, nemărginite/ spații peste hotarul lui, și- imense/ tăceri, și-o pace infinit adâncă/ în gând cu gândul înfirip; și spaima/ mi se strecoară-n suflet. Iar când vântul/ foșnește-n crâng, acelei nesfârșite/ de dincolo tăceri eu îl aseamăn:/ și mi-amintesc atunci de veșnicie,/ de moarte ere și de cea prezentă/ în zvâcnet vie. Gându-mi se cufundă/ în largul fără margini; și mi-e dulce/ în mare-aceasta calmă naufragiul.” Vocea este *shifterul* suprem, vocea fără sunet – negativul (adică nimicul care nimicnicește la Heidegger sau negativitatea absolută a lui Socrate din perspectiva lui Kierkegaard). „Întotdeauna” e *habitus*-ul poeziei, compus din „acesta” și „acela” – dialogul și reprezentarea Tăcerii, tragica și totodată comica experiență a limbajului, a vinovăției instaurate de către Oedip. Prin urmare, actul (un mimesis al lui Adam care precede păcatul) de „a numi”, de a da un nume lucrurilor, aduce cu sine negația și memoria obiectului; tărâmul imaginilor lui Leopardi este un tărâm al numelor, în care memoria se transformă în limbaj, iar limbajul omului în voce a conștiinței. Parafrazându-l din nou pe Agamben, limbajul este atât vocea, cât și memoria morții – o moarte care recheamă și menține moartea, articulație și gramatică a urmei morții. Pe de altă parte, cercetând originile *Trauerspiel*-ului, W. Benjamin confirmă că „A fi numit – chiar dacă cel care te numește este un egal al zeilor sau un binecuvântat – rămâne poate întotdeauna un presentiment al tristeții.”¹⁸ Orice tristețe cade în muțenie, în amuțire, iar argumentul lui Benjamin se preschimbă în sentință – creatura mută e capabilă să sperie la o salvare doar prin semnificat. Apropierea dintre regatul morților și noțiunea de cinema, *i.e.* regatul umbrelor (expresia lui Morin) în sensul cavernei platoniciene se poate face tocmai în virtutea celor afirmate mai sus. Pelicula poartă mesajul sufletului și face din suvenir, amintire, străin, “fantomalitate”, prin intermediul cultului morților - o prezență perpetuă „... le royaume de la mort, mais où la mort est transfigurée dans les ruines, où une sorte d'éternité vibre dans l'air, celle du souvenir transmis d'âge en âge.”¹⁹

De la oglinda lui Narcis până în atelierul lui Pygmalion, imaginea poate semnifica iubirea inertă, tabloul, fotografia imperfectă, sau concomitent lucrul vizibil și forma

¹⁶ În G. Agamben, *Language and Death. The Place of Negativity*, p. 86 și pp. 107-108, există două afirmații sugestive: „Death and Voice have the same negative structure and they are metaphisycally inseparable”, respectiv „The human voice does not exist... We speak with the voice we lack...”

¹⁷ Cf. traducerea Smarandei Bratu Elian în G. Leopardi, *Opere*, p.77.

¹⁸ W. Benjamin, *Originea dramei baroce germane*, p. 244.

¹⁹ E. Morin, *op. cit.*, p. 27.

transparentă, căci ea apare în suflet ca și cum ar fi pictată pe un perete²⁰. Legătura dintre fantasmă și reprezentare este strânsă; pentru Aristotel și doctrina pneumei, impresia și imaginația (*phantasia*) sunt învăluite de lumină (*phaos*), iar pentru Platon peisajul interior este la rândul lui învăluit de *Mnemosyne*. Ochiul și sufletul sunt cele două dimensiuni în care fantasmă se reflectă, în drumul lor de la fantezie spre speculație; dacă spiritul fantastic este un liant între rațional și irațional, corpor(e)al și incorpor(e)al, putem privi oglinda lui Narcis drept o oglindă pneumatică (pneuma vitală *zotikos*, împreună cu pneuma psihică *psychikos*). „Pneumofantasmologia” ne îndeamnă să credem că din această mișcare spirituală ia naștere probabil fundamentul teoriei limbajului poetic: fantasmă/ inspirație – dorință – cuvânt - reprezentare.

În ceea ce privește „la représentation vivante” în opera cinematografică, vom considera că cinema-ul²¹ ne invită să reflectăm asupra imaginarului realității, dar și asupra realității imaginarului. Imaginarul filmic e parte constitutivă a „realității umane”. Edgar Morin face distincția între *homo faber* (meșteșugarii, inventatorii, primii teoreticieni – Canudo, Delluc, Richter, Dulac, Moussinac, Vertov, Kulechov, Balasz, Pudovkin ș.a.m.d.)/ *sapiens* (rațional) și *homo demens*, ultimul fiind cel care produce fantasmă, mituri, magie. Pentru acesta, imaginea este simultaneitatea realului și a imaginarului. Realismul în cinema nu vizează doar „realul”, ci și imaginea lui; într-adevăr, imaginea reprezintă, ea restituie o prezență. Cinema-ul ca viziune subiectivă a lumii asimilate de către spiritul uman, se reîntoarce în lume printr-un proces de sublimare, elaborare, transformare, schimbare etc. „C'est parce que toute image de film est symbolique que le cinéma porte en lui toutes les richesses de l'esprit humain à l'état naissant. Le propre du symbole est de réunir en lui la magie, le sentiment, l'abstraction.”²² Creator de viață suprarreală, ochi suprarreal (la Vertov), vis artificial (la Apollinaire și Epstein), cinematograful face referire la o „realitate”, propunând ca alternativă o iluzie a realității: de la feeria cotidianului a fraților Lumière – un realism absolut²³ (în formulare brută: mă minunez când revăd ceea ce, de obicei, nu mă surprinde) –, la filmul ca teatralitate spectaculară la Méliès, un „irealism” total. Anii 1896-1897 rămân printre cei mai marcați din istoria cinematografului – filmul devine sinonim cu ficțiunea și cu mișcarea, prin tehnici de provocare, accelerare, intensificare, proiecție, identificare. Georges Méliès introduce în film fantoma, *le fantomatique* și dublul, prin suprainpresiune, *trompe-l'oeil*, trucuri și tehnici de expresie realistă; astfel, teatrul fantastic, lanterna magică, vrăjitoria și ocultismul gravitează în jurul metamorfozei, o a doua imortalitate, prin care moartea devine renaștere. Dacă timpul cinematografului era cel cronologic, un real radical imanent, cinema-ul instaurează, cu

²⁰ Potrivit lui Pliniu cel Bătrân (*Istoria naturală*), pictura își are originea în desenul pe care fiica lui Butades îl realizează la plecarea iubitului ei. Desenul s-ar constitui din conturul umbrei chipului acestuia, proiectat pe perete de lumina unei flăcări.

²¹ În acest paragraf vom explica diferența dintre cinema și cinematograful în accepțiunea școlii franceze de teorie a filmului.

²² E. Morin, *op. cit.*, p. 186.

²³ Recomandăm câteva scurt-metraje semnate de frații Lumière: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon*, *Le Repas de bébé*, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. De asemenea, pentru rândurile care urmează, câteva de G. Méliès: *Le voyage dans la lune*, *Faust et Marguerite*, *La tentation de saint Antoine*, *L'homme-orchestre*, *Barbe-Bleue*.

ajutorul montajului (e vorba de părintele teoretizării montajului S. Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory* - numeroase tipuri de montaj, printre care și cel al „atracțiilor”) și al duratei bergsoniene, un timp nou, reversibil, accelerat, dilatat sau mortificator, subiectiv și afectiv – nu e în joc un prezent continuu, ci un „trecut prezent”, care se încorporează spațiului și prin care chipul uman se dezvăluie drept peisaj²⁴. Efectul Kulechov e uimitor, căci provoacă marea metamorfoză a universului – „l'univers réaliste du cinéma n'est plus l'ancien univers du cinématographe”²⁵. Mișcarea eliberează un sentiment irezistibil de realitate și de viață concretă; ea dezlanțuie corporalitatea și vitalitatea paralizate anterior în siajul fotografiei secolului al XIX-lea. Dinspre acest aspect pornește binecunoscuta dispută André Bazin – Christian Metz – Jean Mitry: gândirea cinematică a lui Bazin a fost dominată de relația ontologică dintre realismul filmic și obiectul său, în timp ce Metz articulează distincția dintre capacitatea cinema-ului de a denota, respectiv de a conota (a arăta și a sugera); dacă literatura este arta conotației eterogene („connotation expressive sur dénotation non-expressive”), cinema-ul este, *a fortiori*, arta conotației omogene („connotation expressive sur dénotation expressive”)²⁶; prin urmare, filmul înseamnă mai degrabă expresie decât semnificație. Revenind la Bazin, apărător al „specificității cinematografice” și al neorealismului italian (în special al lui Vittorio de Sica), importante sunt, în primul rând, noțiunile de „cinematografie a transparenței” și „ambiguitate imanentă a realului”, de-abia apoi capacitatea unui regizor de a oferi un surplus de realitate tocmai prin intermediul iluziei, „un spectacle de la vérité” așa cum îl putem percepe din *Ladri di biciclette*²⁷ (1948) – „un de premiers exemples de cinéma pur. Plus d'acteurs, plus d'histoire, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin dans l'illusion esthétique parfaite de la réalité: plus de cinéma”²⁸. De aceea, folosind ca exemple filmele lui Orson Welles și William Wyler, Bazin se concentrează asupra puterii simbolului, asupra desăvârșirii destinului realist și a narațiunii realiste în cinema. Istoria cinematografului este prezentată ca o serie de conflicte între regizorii care cred în imagine și cei care cred în realitate, *i.e.* conflicte între „realismul ontologic al imaginii cinematice” (poziție de neutralitate și ambiguitate a realului) și „mijloacele impuse de montaj”/ de *écriture*. Realul este ambiguu, iar a-i oferi o reprezentare fragmentară (prin montaj și scriitură, ilustram anterior) înseamnă estomparea acestei ambiguități și înlocuirea ei cu o subiectivitate (viziune asupra lumii); utilizând tehnica profunzimii câmpului, imaginea filmică se apropie de cea reală, înregistrată de ochiul uman, diferența dintre film și realitate, reprezentant și real, fiind desființată. Avem aici o revelație idealistă, un „spiritualism”, atacat de J. Mitry în *Esthétique et psychologie du cinéma* – în critica lui, realitatea filmică este un mediator: între lumea reală și noi există filmul, camera (un „kino-glaz” vertovian cu caracter supraomenesc),

²⁴ J. Aumont, *Du visage au cinéma*, pp. 149- 163, consideră că, exploatat de camera de filmat, chipul uman a sfârșit prin a-și pierde umanitatea – „la dé-visagéification du visage”, „la mortification de la chair du visage”.

²⁵ E. Morin, *op.cit.*, p. 71.

²⁶ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, pp. 82- 83.

²⁷ Construit ca o tragedie, *à chaud et à sable*, în planul accidentalului pur, *Ladri di biciclette* circumscrie o triplă dispariție: a actorului, a punerii în scenă și nu în ultimul rând a Istoriei, impresia globală fiind astfel cea a unui spectacol de adevăr.

²⁸ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, p. 309.

reprezentarea, chiar și în cazul extrem în care autorul nu ar mai exista. De aceea, lentila structurează o nouă realitate conform unor valori formale – *reprezentatul* este privit din perspectiva unei *reprezentări* care, inevitabil, îl transformă. Ca o consecință, cadrul încetează să mai însemne pentru Mitry celebra „fereastră către lume” despre care vorbise Bazin, deoarece e, în sens literal, *tăiat*, privat de orice relație cu lumea exterioară ramei.

Efectul de real (ceea ce Roland Barthes numește „l'être là des choses dans le cinéma”, diferit de efectul de realitate) e cea dintâi noțiune care trebuie analizată pentru înțelegerea reprezentării cinematografice. Sistemul reprezentării în pictura occidentală, de la dictonul de auto-mimesis al Renașterii (potrivit căruia orice pictor se pictează pe sine) până în secolul al XX-lea²⁹, oferă o referință – lumea – și implică, totodată, o „asumare a existenței”³⁰, un element esențial și în istoria cinematografului. Reflecția devine mediul prin care spectatorul însuși este reînscris, privilegiat, ca *subjectum* în indexul existenței sale, deși, paradoxal, el se implică doar fantasmatic (e un inclus-exclus) în reprezentare, într-o poziție de *méconnaissance* – adică sub forma unei lipse (*manque* vs. *perte*). Cu alte cuvinte, „ideologia” realistă a Renașterii, care se prelungește până în secolul al XX-lea, maschează o articulație simbolică („semnificanți” în sensul lacanian), o restructurare perpetuă a reprezentării prin intermediul lipsei și, foarte important, o narațiune la persoana întâi determinată de repetiție. Semnul cu încărcătură simbolică oferă prezență lucrurilor, iar lanțul semnificațiilor creează aparența de comprehensiune; prin această întemeiere a realului, adevărul (re)intră în starea de ascundere. Reflecția asupra referinței este rediscutată în cadrul unei semantici a lumilor posibile, dintre care lumile ficționale sunt doar o varietate; ele pot deveni „adevărate” până în momentul în care eroul desenează „cercuri pătrate”³¹. În altă ordine de idei, efectele de real sunt structurate metonimic, remarca același Oudart, afirmație valabilă în cazul curentelor artistice ale secolului al XX-lea (exemplul reprezentării analogice în cubism și suprarealism – un obiect estetic al cărei valoare este de a fi o pură iluzie). În cinema, regizorul abandonează structura scenică a reprezentării, mai mult, el fetișizează întotdeauna obiectul filmic, construindu-și propriul discurs pornind de la concretețea imaginilor (*i.e.* imagini ale negativului, după cum am convenit în paginile anterioare, care sunt deja metaforice). Problematika înscrierii efectelor realității în opera cinematografică, dincolo de fetișizarea obiectelor, rămâne însă deschisă.

Bibliografie

AGAMBEN, Giorgio, *Language and Death. The Place of Negativity*, Univ. of Minnesota Press, 1991.

AGAMBEN, G., *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis and London, 1993.

²⁹ Subliniem în primul rând valoarea pătratelor lui Malevici ca imagini ale antireprezentării sau, dimpotrivă, ale reprezentării infinitelor reprezentări, iar în al doilea rând, „hiperrealizarea persoanei în propriul neant” (afirmația lui Victor Ieronim Stoichiță) pe care Warhol o „comite” prin reproducerea, multiplicările și serializările sale.

³⁰ Jean- Pierre Oudart, „The Reality Effect” in *Cahiers cu cinéma*, pp. 189-202.

³¹ Antoine Compagnon, *Demonul teoriei*, p. 159.

- ARGAN, G. C., *Arta modernă*, ed. Meridiane, 1982.
- ARGAN, G. C., *Căderea și salvarea artei moderne*, ed. Meridiane, 1970.
- ARISTARCO, Guido, *Cinematografia ca artă. Istoria teoriilor filmului*, ed. Meridiane, București, 1965.
- ARISTARCO, G., *Utopia cinematografică*, ed. Meridiane, București, 1992.
- ARISTOTEL, *Poetica*, ed. Iri, București, 1998.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, EPLU, București, 1967.
- AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Ed. de l'Etoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1992.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Les Editions du Cerf, Paris, 1990.
- BENJAMIN, Walter, *Iluminări*, ed. Idea Design& Print, 2002.
- BENJAMIN, W., *Originea dramei baroce germane*, ed. Tact, Cluj Napoca, 2010.
- BURCH, Noël, *Un praxis al cinematografului*, ed. Meridiane, București, 2001.
- COMPAGNON, Antoine, *Demonul teoriei*, ed. Echinoc, Cluj Napoca, 2007
- GADAMER, H.- G., *Actualitatea frumosului*, ed. Polirom, Iași, 2000.
- HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de artă*, ed. Univers, București, 1982.
- HOFMANN, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, ed. Meridiane, București, 1977.
- LEOPARDI, Giacomo, *Opere*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, ed. Klincksieck, Paris, tome I – 1983, tome II – 1986.
- MITRY, Jean, *Ésthetique et psychologie du cinéma*, Les Ed. du Cerf, Paris, 2001 (2009).
- MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Arguments, Les Editions de Minuit, 1985.
- de SOUZENELLE, Annick, *Oedip interior. Prezența Logosului în mitul grec*, ed. Amarcord, Timișoara, 1999.
- STOICHIȚĂ, Victor Ieronim, *Creatorul și umbra lui*, ed. Humanitas, București, 2007, ediția a II-a.
- STOICHIȚĂ, V. I., *Scurtă istorie a umbrei*, ed. Humanitas, București, 2008.
- *** *Cahiers du Cinéma*, vol. 3, 1969-1972, *The Politics of Representation*, anthology from *Cahiers du Cinéma* nos 210-239, ed. by Nick Browne.

Acknowledgement. Drd. la Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, prof. Mircea Muthu; Academia Romana Bucuresti. Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.