

Universitatea "Babeș-Bolyai"

Facultatea de Litere

***TEZE ASUPRA VIZUALITĂȚII NARATIVE
CA MATRICE A LITERATURII CONTEMPORANE***

REZUMAT

Coordonator: Prof. Dr. Corin BRAGA

Doctorand: Aurora ȚEUDAN

Cluj-Napoca, 2012

Cuprins:

Partea întâi

Capitolul I: Marguerite Duras. Imagine-timp. Vizualitate narativă.

Intro/ Cinema și roman. Un nou tip de imagine/ Duras pe înțelesul copiilor. Despre reducățiile interpretative/ Moderato cantabile. Discontinuitate și conștiință a diferenței/ Imagine-timp și locuri-oricare/ Scriitura durasiană. Vizualitate și narațiune/ Scriitura durasiană ca vizualitate narativă/ Tu n'as rien vu à Hiroshima.

Capitolul II: Vizibil – vizual. Imagine-ruptură. Fracturi ale vederii în cubism

De la subiect la obiect. Dubla inflexiune a corpului imersat în spațiu/ Deconstrucția imaginii. Mutații și fracturi ale vederii/ Imagine. Interval/ De la Cézanne la cubism/ Imagine – ruptură – clivaj/ Experiența rupturii ca simptom/ Câmpuri de forme ale vizualului/ Un tableau est un cristal de temps/ L'image est une crise de temps/ Experiența spațiului și experiența interioară: simptomul vizual

Capitolul III: Narațiunile fotografiei. De la Meudon la Letter to Jane

Inconștientul vizual în fotografie/ Arta ca fotografie/ Meudon. Fotografia prinde realul într-o străfulgerare./ Roland Barthes, de la structuralism la Camera lucida/ Între imagine și text. Fotografia – contingență pură/ Dincolo de opoziția studium - punctum. Temporalitatea detaliului. Punctum-simptom./ Scrisoare către Jane. Despre o politică a imaginii./ Fotografia-simptom sau simptomul fotografiei/ Fotografia – celulă nervoasă a societății și vizualitate a narațiunilor politicii

Partea a doua

Capitolul IV: Aby Warburg și știința fără nume

Tentația certitudinii în tradiția istoriei artei/ Concepții asupra Renașterii în epoci diferite/ Influențe asupra gândirii lui Warburg/ Interpretările lui Warburg la Primăvara și Nașterea lui Venus de Botticelli/ Configurarea mișcării în reprezentare/ Arta portretului/ Narațiunile nimfei/ Urmele lui Warburg. Nachleben-ul gândirii warburgiene./ Un timp al fantomelor/ Mnemosyne – simptom și metodă a unei științe a culturii/ Pathosformeln Atlas/ Atlasul ca formă a unei științe a culturii. Passage-partage.

Capitolul V: Walter Benjamin și imaginea dialectică

Puncte de plecare. Vizualitate narativă în cheie benjaminiană/ Benjamin supus reducăției. O istorie a istoriei artei/ Etapele gândirii lui Benjamin. Cunoaștere-simptom sau simptom al cunoașterii/ Pasaje – modernitate și fantasmagorie/ Origine – origine-turbion/ Tezele asupra istoriei/ Imagine dialectică și Dialektik im Stillstand/ Aură – pierdere – declin

Partea a treia

Capitolul VI: Istoria artei reîncepe mereu. Georges Didi-Huberman

Preliminarii/ O gândire prin imagini. Imaginea ca temporalitate/ Regândirea istoriei artei pornind de la fundamente/ Imaginea ca proces/ Imaginea ca accident al privirii/ Problema certitudinii în spațiul istoriei ca disciplină/ Prejudecata figuralului/ Imagine-memorie/ Cunoașterea prin montaj/ Ochiul istoriei/ Recuperarea lui Warburg. De la simbol la simptom/ Simptomul ca efect de memorie. Anacronismul/ Imaginea cu orice preț/ Vizualitatea narativă - o imagine "à bout de souffle"/ Asta va fi – Asta a fost/ Imagine, eveniment, durată

Capitolul VII: Jacques Rancière. Partajul sensibilului

Introducere la o politică a esteticului/ Celui qui voit ne sait pas voir/ Intolerabilul imaginii/ Poetica politicii figuralului/ De la intolerabilul imaginii la intolerabilul din imagine/ Dispozitive de vizibilitate, regimuri de adevăr/ Image pensive – politica literaturii

Partea a patra

Capitolul VIII : Studiu de caz – analize ale narațiunii

Clipa cea repede: survivance – parergon/ Anacronism – supraviețuire – simptom: un montaj temporal care funcționează la nivelul imaginii/ Simptom - spectru. O simplă formalitate

Capitolul IX: În loc de concluzii, un *détour*

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma. Amneziile realului/ Aurélie Steiner: partaj – simptom – vizual. Literatura ca spațiu al simptomului

Cuvinte cheie:

vizualitate narativă, punctum, imagine-timp, câmp de forme, *Pathosformeln*, simptom, *Nachleben*, anacronism, imagine dialectică, montaj, politici ale literaturii, partaj al sensibilului

În istoria recentă (ultimele două-trei decenii de istoriografie, istoria artei, teorie literară etc.), o nouă narațiune și-a făcut apariția și a devenit unul dintre discursurile principale despre artă (în tot ceea ce înseamnă această sintagmă: perspectivă, opțiuni metodologice, noțiuni, criterii etc.), iar în acest moment (2011-2012) reprezintă, dacă nu cea mai importantă linie de partaj, atunci cu siguranță cea mai fecundă dintre cele care ne înconjoară. Schițând și simplificând, am putea spune că, dacă lăsăm deoparte discursurile conservatoare (deseori reacționare) ce prelungesc deceniile anterioare lui 1980, precum și încercările repetate de *a inventa* noi direcții (*noua* filosofie franceză etc.), mai ales pentru a le discredita pe cele devenite prea influente, ultimii treizeci de ani ne-au oferit două narațiuni centrale, apropiate sau depărtate în funcție de poziția observatorului: discursul postmodern, despre care s-a scris atât de mult și în atâtea direcții, încât ultimii ani relevă o certă uzură și saturație, și studiile culturale,

ale căror diferite avataruri, de la dimensiunile strict politice la implicațiile complexe de disciplină și atitudine academică, au ocupat și în același timp *măturat* obișnuințele tradiționale de lectură, devenite, în această nouă lumină, deseori un mănunchi de prejudecăți.

Teza noastră încearcă să schițeze o a treia linie, apărută și dezvoltată mai întâi în umbra mediatică și academică a celorlalte două direcții, împărțășind deseori cu ele puncte și atitudini comune (mai ales în ceea ce privește distanța față de un tradiționalism conservator), direcție care în prezent, departe de a fi ajuns la un punct de uzură, se află dimpotrivă în punctul probabil cel mai vizibil (până acum) al importanței sale. E vorba, precum în cazul celorlalte două (și în general în cazul oricărei linii de partaj teoretice), de un fenomen a cărui radicalitate trebuie cunoscută și ale cărui efecte trebuie înțelese. Istoria gândirii este firește istoria unor puncte de discontinuitate care nu permit evoluția lentă a unei teorii, ci cer, cu fiecare moment radical, reconsiderări profunde și interdisciplinare. E motivul pentru care ne ocupăm de această a treia linie. Pentru orice istoric actual, comparatist sau critic de artă, mișcările teoretice din ultimele decenii nu pot fi evitate. E necesară așadar mai întâi cunoașterea unei asemenea linii de partaj: ce alege ea din trecutul mai îndepărtat sau mai recent, cum recreionează cartografia unui domeniu, ce poziționări și ce limbaj permite, care este marja de creativitate conceptuală pe care o face posibilă, care este noul canon pe care îl presupune și ce criterii îl fac posibil etc. E obligatorie apoi urmărirea efectelor mai apropiate și/sau mai îndepărtate ale unei asemenea schimbări: schimbarea vocabularului unei științe, mecanismul diferit în practica analitică propriu-zisă, redefinirea interpretării și valorizării etc. Toate acestea le numim *efecte conceptuale*, preluând în fapt o distincție a lui Derrida (între concept și efect conceptual). În primul rând pentru a sublinia că teoria (metoda) nu vine niciodată înainte; ea poate fi construită doar prin observarea acestor efecte și doar în felul acesta funcționarea ei e posibilă. În al doilea rând pentru că materialul însuși (adică arhiva presupusă de linia de partaj pe care o alegem și o descriem) și reconfigurările pe care acesta le implică cer această prudență (atunci când viziunea asupra istoriei, imaginii, semnificației și formei suferă re poziționări, e normal ca propriul nostru limbaj să le amintească în mod constant, altfel spus să preîntâmpine, atât cât e posibil, lectura unei teorii cu limbajul altei teorii). *Vizualitatea narativă*, pe care titlul acestei lucrări o așază în poziția unui punct de referință, numește în primul rând această constelație de efecte conceptuale specifice celei de-a treia direcții amintite mai sus, ce rezistă la orice încercare de limpezire în expunerea simplă, didactică a unei definiții. Am ales așadar un punct de referință reliefat ce ne va permite orientarea de-a lungul demersului nostru descriptiv și interpretativ. În al doilea rând am ales această sintagmă pentru că ea sugerează deja continuitatea istorică a acestei linii de partaj: relația dintre *vizualitate* și *narațiune* acoperă atât importanța imaginilor în desfășurarea cunoașterii, caracterul de *simptom* (pe care îl definim provizoriu aici drept ceea ce nu se poate explica în logica internă a unui cadru, a unei opere, a unui sistem – ceea ce așadar dereglează, perturbă o logică, un mecanism etc.), apărând într-o formă vizuală ce radiază apoi în spațiul narațiunilor (de la gesturile care supraviețuiesc dincolo de orice cauzalitate pozitivistă și anunță așadar o necesară

repoziționare – am urmărit aceste aspecte în analiza lui Warburg – până la puterea politică a stilului vizual din opera lui Flaubert de a produce ulterior un alt partaj al sensibilului – am urmărit această viziune în analiza lui Rancièrè), cât și în faptul că doar narațiunile sunt conceptuale (adică producătoare de efecte conceptuale) în măsura în care conțin fecunditatea unor imagini.

Scopul acestei teze este conturarea orizontului în care se naște și se dezvoltă a treia direcție în teoria ultimelor trei decenii. Ca orice linie de partaj teoretică însă, ea se bazează pe câțiva piloni, câteva alegeri de care prezentul se simte vizat. Structura acestei lucrări urmează în mare parte expunerea acestor piloni și descrierea legăturilor dintre ei – construirea până la urmă a constelației care îi conține. Patru intuiții, patru autori între care ia naștere un montaj. Patru autori esențiali, reliefați printre celelalte nume (pentru că firește sunt mulți alți autori pe care îi luăm în considerare, însă didactic e benefică o ierarhizare a acestora, pentru a îngroșa mai bine liniile direcției pe care o urmăm), prin aportul unei cotituri: Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman și Jacques Rancièrè. Ei acoperă atât un număr de concepte care intră în țesătura vizualității narative, cât și domeniile și direcțiile în care se mișcă istoria artei, teoria literară și interpretarea actuală. Nu în ultimul rând, din punctul de vedere personal al proiectului acestei teze, ei au contribuit la limpezirea și configurarea direcției pe care o urmăm.

Am descoperit în conceptul de *Nachleben* al lui Aby Warburg o diferență esențială față de direcția istoriografiei artei în mare parte din secolul XX. Ne aflăm, o dată cu Warburg, ”în timpul spectral al supraviețuirilor”. E un alt model cultural, în care pe de o parte viziunea temporală implică o urgentă reformulare ce ia în calcul anacronismul și montajul, iar pe de altă parte imaginile sunt definite ca rezultatul unor mișcări cristalizate și sedimentate în mod temporar (ceea ce e uitat în percepția lor simbolică sau în generalizarea lor arhetipală), implicând în mod necesar o percepție *simptomală* (care observă mai întâi felul în care perturbă o anumită logică internă sau o metodologie care încearcă să le cristalizeze definitiv) și o teorie istorică. Pentru Warburg imaginea e un fenomen antropologic total, în care e cristalizată (doar temporar!) o cultură, o epocă într-un anumit moment istoric. O dată cu Warburg istoria artei se dovedește în mod necesar extinsă înspre o știință a culturii care deschide analiza înspre o interdisciplinaritate ce dinamitează convențiile pozitivistice prin care discursurile sunt controlate instituțional. *Nachleben* implică faptul că orice prezent e străbătut și în fapt constituit de trecuturi multiple, aflate rareori într-o relație armonioasă, de bântuiri continue (vizibile prin *simptom*, prin deplasări, perturbări, nicidecum prin trăsături globale, prin puterea esențialistă a simbolurilor sau anistoricitatea arhetipurilor). *Nachleben* numește, într-un prim moment, tot ceea ce dereglează o înțelegere evolutivă, dezorientează o cristalizare temporală, perturbă o metodologie orientată după testul verificărilor și stabilităților. În plus reconsiderarea artei și a interpretării din perspectiva supraviețuirilor, a spectrelor, a urmelor, nu promite deloc o înlocuire a unor noțiuni ce nu mai funcționează prin altele care joacă după regulile aceluiași mecanism. E motivul decepției unor gânditori precum Gombrich și Panofsky față de Warburg și acuzelor de ambiguitate, dezorganizare

metodologică și complicații conceptuale pe care i le aduc. Evident, dintr-o perspectivă care încearcă să salveze limpezimea, organizarea și stabilitatea, Warburg nu poate apărea decât așa. *Nachleben* însă conține o complexitate temporală ce vizează o depășire a modelelor canonice de înțelegere a artei înspre o ”*memorie* a formelor – o teorie făcută din salturi și latențe, din supraviețuiri și anacronisme, din forme ale voinței și forme ale inconștientului”. Acesta este orizontul de lucru, cu toate efectele implicate, pe care l-am preluat de la Warburg și pe care l-am urmărit în apropierea sa față de concepția istorică a lui Benjamin, răsturnarea metodologică la Didi-Huberman și dimensiunea politică din viziunea lui Rancière. Viziunea lui Warburg reprezintă deja, potențial, o a treia cale între istoria pozitivistă și cea idealistă. O direcție care depășește studiul faptelor și al obiectului estetic în calitățile sale intrinseci (faptele și obiectele valorează doar în măsura în care anunță, reflectă problemele mai vaste ce doar radiază în ele), la fel cum depășește posibilitatea de organizare sistematică a semnificațiilor (pentru că o teorie a artei sau a istoriei nu poate fi ruptă, expusă metodologic, în afara singularității complexe a actului estetic sau a evenimentului istoric – de aceea teoria nu se expune, ci se face, de aceea complexitatea imaginilor complică narațiunile care o discursivizează și construcția narațiunilor rămâne dependentă de puterea de iradiere și strălucire a imaginilor.

Nici o istorie nu e posibilă în afara unor înțelegeri a dinamicii temporale. Orice analiză a formelor e o analiză a forțelor, orice analiză a artei e în fapt o simptomatologie a timpului, dar nu pentru că arta reproduce o epocă în mod pasiv, mimetic, ci pentru că îi oferă montajul narativ în care aceasta se recunoaște, se poziționează. Istoricul de artă trebuie să renunțe la tipologiile sterile și să observe jocul forțelor, fenomen capital în dinamica înțelegerii estetice. Nu suntem departe aici deja de viziunea de mai târziu a lui Rancière pentru care schimbarea partajului literar (spre exemplu inventarea de către Flaubert a unui stil în care obiectele sunt descrise cu aceeași atenție cu care sunt descrise personajele) induce o schimbare treptată a partajului social (fisurarea lentă a viziunii tradiționale ce pune accent pe controlul subiectului și al conștiinței are loc *datorită* unei schimbări a formelor/forțelor în narațiunea lui Flaubert), de aceea literatura este politică prin specificul ei, prin ceea ce o face să fie literatură.

Nachleben și *Pathosformeln* preîntâmpină o înțelegere schematică a imaginii (în sens kantian sau fenomenologic și bineînțeles în sensul identificării imaginilor cu simboluri, motive, conținuturi etc., sens pe care istoriografia artei îl menține încă în secolul XX). A gândi imaginea în afara acestor reduții înseamnă a o gândi ca montaj. Fascinația lui Warburg pentru ritualul indienilor hopi în care este inclusă imaginea șerpilor înlănțuiți sau pentru reprezentarea părului în tabloul lui Botticelli, *Nașterea lui Venus* (cca. 1484-1486), ține de un inconștient al formelor care, mai degrabă decât să reia noțiunea de inconștient colectiv a lui Jung, anunță noțiunea de *inconștient vizual* a lui Benjamin. Istoria însăși (percepția ei) e prinsă în această dinamică, în care semnificațiile rămân fluide, dar tocmai prin aceasta corecte, reale, spre deosebire de tendința de dez-istoricizare din gândirea lui Jung. Doar intuițiile lui Freud, dintre gânditorii contemporani lui Warburg, se apropie de acesta și prin faptul că pentru Warburg imaginea e o categorie critică ce explodează tipologiile obișnuite de înțelegere, așa

cum simptomul e o categorie clinică permanent supradeterminată, dinamică, activă (etc.) și nicidecum un semn ce anunță o altă logică, o altă narațiune a conștiinței.

Există în intuițiile lui Warburg un întreg proiect necesar de reconfigurare disciplinară, un proiect multă vreme șters și care, asemenea unui spectru, a revenit în ultimele decenii într-un prezent care, spre deosebire probabil de mijlocul secolului XX, se simte vizat de acesta. Vedem, în acest sens, în Warburg un gânditor contemporan care ne cere, în orice înțelegere a prezentului (a pozițiilor și gesturilor noastre) să îl analizăm nu după regulile unei istorii înțelese evoluționist (în care am urmări așadar influența directă a lui Warburg asupra unui gânditor sau asupra altuia), ci după mecanismul anacronismului, în care Warburg poate fi citit uneori ca și cum ar fi scris după Benjamin sau chiar Derrida sau Deleuze. Credem în plus că acesta e și mecanismul obiectiv (chiar dacă poate contra-intuitiv și evident anti-positivist) al istoriei și al interpretării.

Conceptul de *image dialectică* al lui Benjamin accentuează intuițiile warburgiene (fără a porni de la ele, ceea ce e important de reținut) în spațiul relației dintre artă și istorie, dintre imagine și interpretare, care vertebreză nu doar o posibilă știință a culturii, ci procesul înțelegerii și interpretării în general. Modelul dialectic al imaginii e singurul prin care pot fi evitate tipologiile fixe și pozițiile discursului istoriografic tradițional și e vorba de un model prin care iarăși imaginea e redefinită într-o înțelegere ce se leagă de cea a narațiunilor temporale complexe.

O imagine dialectică nu rezolvă, nu etichetează un timp, o epocă, la fel cum ea nu e rezolvată într-o expunere discursivă. Narațiunea care încearcă să o redea, redă mai degrabă structura temporală pe care ea o face posibilă. Similar, am putea spune, interpretarea unei opere de artă anume, procesul singular al acestei interpretări e de fapt expunerea mecanismului propriu chiar interpretării, a organizării narative pe care opera o cere. Nu interpretăm opere așadar, în sensul că descoperim trăsăturile lor fixe sau codul lor secret, simbolic pe care îl conțin, ci *reasezăm* structura interpretării cu care lucrăm și care, într-o măsură esențială, *ne* lucrează.

Viziunea lui Benjamin ne permite să extindem spațiul cultural și antropologic în care se limitează Warburg, înspre filosofia istoriei care e traversată de problematica imaginii dialectice, iar aceasta, la rândul ei, de către opera de artă. Relevanța lui Baudelaire în proiectul *Pasajelor* e în acest sens sugestivă, la fel cum analiza fotografiei e de fapt străbătută de necesara evidențiere a unui *inconștient vizual*, iar relația dintre opera de artă și progresul tehnologic e o formulă de analiză a unei modificări pe care Rancièr e numit-o de partaj al sensibilului. În același timp departe (prin critica și concepția proprie) și aproape (prin contemporaneitate sau supraviețuire ulterioară) de, pe de o parte, încercările pozitivismului de a menține o științificitate a discursului istoric și o stabilitate a semnificațiilor și formelor culturale (în termenii noștri de a susține hotărât o despărțire posibilă între vizualitate și narațiune), iar pe de altă parte de fisurarea postmodernă a sistemelor de cunoaștere bazate pe prezumții în fapt de limbaj, fisurare ce duce uneori la o neîncredere totală în posibilitatea cunoașterii, opera lui Benjamin reprezintă în ultimele două decenii cheia unei atitudini diferite, în preajma căreia

funcționează reconfigurări disciplinare și un nou vocabular teoretic și critic. Printre aceste reconfigurări disciplinare, una care ne interesează în mod special, pentru că privește statutul istoriei artei, al teoriei estetice și al imaginii e cea expusă, mai ales într-o carte de căpătâi a trecutului apropiat, de Georges Didi-Huberman.

Opera lui Georges Didi-Huberman e în prezent în Occident o lectură obligatorie pentru cercetători din domenii diferite, ce traversează teoria literară, istoriografia, teoria vizuală, cercetarea imaginarului (etc.), și deseori un fundament pentru elaborări ulterioare. Spațiul anglo-saxon a început la rândul său în ultimii ani să se refere la acest autor-cheie. Pentru noi, autorul francez este important mai ales pentru că este primul care sintetizează mișcările conceptuale din ultimele două decenii ale secolului XX și, în același timp, observă necesitatea elaborării unei noi metodologii, în fapt a regândirii, pornind de la fundamente, a istoriei artei și a disciplinelor care o înconjoară. Este vorba de ”a crea noi *praguri teoretice* în interiorul disciplinei”, ceea ce implică o reconsiderare a perspectivelor aplicate, a definițiilor în lucru, a unui nou vocabular conceptual etc. Bazându-se pe recenta reconsiderare a lui Aby Warburg și Walter Benjamin, dar în egală măsură pe o suită de alți autori esențiali, de la Carl Einstein și Jean-Martin Charcot, până la Jacques Derrida, Hannah Arendt și Pierre Fedida, Georges Didi-Huberman elaborează o teorie a istoriei artei vertebrată de o teorie a imaginii și a realului. Din punctul nostru de vedere, fără a fi vorba de o influență directă, autorul francez găsește limbajul potrivit pentru a vorbi despre ceea ce unește proiecte diverse, precum *Mnemosyne* al lui Warburg, *ABC de la guerre* al lui Brecht, *Histoire(s) du cinema* al lui Godard etc. Dacă Warburg sublinia necesitatea unei științe culturale, iar Benjamin o extindea la nivelul cunoașterii în general (o cunoaștere dialectică, istorică și nu idealistă sau pozitivistă, acestea două din urmă fiind doar două iluzii colective ce traversează discursurile și instituțiile academice ale secolului), dacă așadar cei doi autori presupuneau că pentru înțelegerea operei de artă e nevoie de extinderea câmpului de analiză și de reconsiderarea acestui câmp în funcție de *simptomele* estetice, Didi-Huberman merge mai departe și consideră că travaliul simptomal al formelor (felul în care survin în vizibil prin bulversări continue ce au repercusiuni asupra spectatorului) are ca efect o bulversare continuă a subiectului și obiectului, o sciziune continuă a privirii și a reprezentării (motiv pentru care imaginea și arta sunt întodeauna un element perturbator pentru reprezentare și pentru metodologiile analitice) și în acest fel deschiderea unei cunoașteri de tip nou, capabilă să inventeze subiectul și obiectul, capabilă să răspundă provocării artistice și în felul acesta să *ne* ofere istoricitate (relevanță istorică, semnificație, narațiune proprie etc.).

Imaginea este un concept operațional și nu pur și simplu suportul unei iconografii. Pe de o parte, această premisă presupune două răsturnări critice majore: o critică a reprezentării în sens larg (implicând așadar legitimitățile sale teoretice, mecanismul metodologic, vocabularul subînțeles etc.), re-evaluând o gândire a *psihicului* și a inconștientului, precum și o critică a cunoașterii, implicând o gândire a timpului ce ia în calcul diferența și repetiția, supraviețuirea și anacronismul etc. (combinarea

celor două dimensiuni – psihică și temporală – va permite elaborarea unei istorii a artei ce se hrănește și din psihanaliza recentă, de genul unui Pierre Fedida, și din istoriografia recentă, pornind de la Michel de Certeau și Arlette Farge). Pe de altă parte, această mișcare e semnificativă și chiar legitimizează pentru încercarea noastră de a detașa punctele comune ale celei de-a treia direcții teoretice pe care o urmărim în intersecția continuă a vizualității și a narațiunii. Imaginea dialectică benjaminiană, prim punct de referință în înțelegerea vizualității narative, e elaborată mai departe de Georges Didi-Huberman în problema fundamentală a cunoașterii (montaj între psihic și temporal, deconstrucție a istoriei și constituire a istoricității etc.) care e ordonată (inaugurată și controlată) de imaginile-simptom ce bântuie, asemenea spectrelor, fiecare prezent.

Imaginile-simptom nu aparțin artei, spre deosebire de alte imagini ce ar aparține realului. Deconstruind problema reprezentării, ideea în sine a unor imagini ce intră în zona artei și a altora ce țin de zona realului, dispare. Care este însă relația dintre imagine și real? În ce măsură, în vocabularul nostru, narațiunile care structurează o imagine sunt și narațiuni ale realului? Aparțin, spre exemplu, *Histoire(s) du cinema*, istoriei, vorbesc ele despre real? Există, în imagini, o lizibilitate a realului în ciuda fluidității lor, demontajului și montajului constant pe care îl presupun? Răspunsul e, firește, afirmativ, chiar și atunci când e vorba de *ireprezentabil* (Holocaustul). E vorba însă de o *seismografie a istoriei*, în care imaginea e în centrul problematicii etice și astfel o anumită politică a formelor trebuie luată în considerare. Ceea ce ne aduce în preajma celui de-al patrulea autor central al tezei: Jacques Rancière.

Dacă Georges Didi-Huberman re-fundamentează metodologic disciplina istoriei artei (cu efecte în majoritatea celorlalte discipline, efecte presupuse deja de ceilalți doi autori prezentați pe scurt mai sus), bazându-se mai ales pe problema imaginii și lucrând preponderent pe exemple ce provin din zona artelor vizuale, Jacques Rancière ne permite să așezăm literatura în centrul problemei. Textul literar nu e o reprezentare, o frescă a realului, ci lucrează în acest real, dincolo de distincțiile prea puțin pertinente dintre ficțiune și realitate sau de problema greșit pusă a autonomiei estetice, producând efecte, inaugurând cotituri și reorganizând sensibilul în direcții ce sunt ulterior asumate nu numai de o viziune estetică sau o paradigmă culturală, ci de discursul științific, care evident încearcă să șteargă această proveniență care la bază e literară. Miza politicii este *partajul sensibilului*, definit de Rancière drept locul și mecanismul care permite să se vadă cine/ce are loc în *comun* în funcție de acțiuni și de modelele temporale și spațiale în care își exercită activitatea. Există deci, la baza politicii, o estetică, un sistem de forme, de maniere de a acționa, care reglează ceea ce se poate spune (modurile cuvântului), ceea ce este vizibil (formele vizibilității, modalități de cadraj și montaj) și protocoalele inteligibilului (normele funcționale). Altfel spus, realul este definit de Rancière prin relația dintre trei planuri: operațiunile artei (care sunt regimuri ale diferenței), formele de constituire a imaginilor (operațiuni ale asemănării) și discursivitatea simptomelor (care reglează jocul și tensiunea continuă între celelalte două). În acest caz, literatura joacă un rol extrem de important. Narațiunile sunt

operațiunile singulare ce redistribuie raporturile vizibilului, dicibilului și a ceea ce poate fi gândit. În limbajul lui Rancière, sunt operațiuni ce execută un partaj. Nu sunt mimetice, nici anti-mimetice (distincția a devenit irelevantă), ci sunt redistribuiri ale asemănării, alterări ale gesturilor, devieri ale mecanismelor (etc.), ce duc la parcelări diferite în ceea ce este comun. În acest context, a devenit un exemplu cheie în toate domeniile de gândire care în prezent se bazează pe viziunea filosofului francez interpretarea pe care acesta o aduce stilului lui Flaubert: deși conformist politic și aristocrat în viața personală, e acuzat în epocă de un *egalitarism democratic*, datorită faptului că nu mai păstrează o ierarhie a eroilor sau a descrierii în romanele sale și prin preferința de a descrie în dauna celei de a instrui. Efectul Flaubert nu va fi doar unul literar sau estetic. Va fi un efect politic: o nouă manieră de a lega vizibilul de dicibil, de a desfășura narațiunile unei vizualități – un alt partaj al sensibilului.

Ideii sociologice că literatura nu schimbă realul, ci doar îl interpretează, Rancière îi răspunde, pe de o parte că interpretările sunt ele-însele schimbări reale când transformă formele de vizibilitate ale lumii comune și, pe de altă parte, că metodologiile și principiile proprii sociologiei (precum și cele pe care și le asumă istoriografia, discursul științific etc.) sunt la bază modele produse de către literatură. Literatura este politică prin specificul ei. Literaritatea ei, altfel spus, e politică. Formele literare, în discontinuitatea lor, produc relația dintre practici, maniere și discursuri care decupează una sau mai multe lumi comune (tocmai, în fapt, definiția politicii). Realul este un imens țesut de semne în care se scrie istoria unui timp, iar acest țesut este firește într-o dinamică neîntreruptă. Arta și politica nu sunt două realități distincte și stabile. Pornind de la această constatare, toate distincțiile luate ca naturale în ultimele decenii, mai ales în zona gândirii anglo-saxone - decupajul modernității și al postmodernității, decupajele între formațiuni discursive, în vocabularul acestora, gramatica metodologiilor academice etc. – sunt măturate pentru a lăsa loc unei concepții care desfășoară o altă linie de partaj în istoria cunoașterii și în percepția prezentului.

Structura lucrării vizează însă mai mult decât o descriere a concepțiilor acestor autori. În primul rând este vorba de trasarea legăturilor (continuităților) dintre ei – o problemă așadar de organizare, de limpezire și de legitimare. În al doilea rând este vorba de a urmări o evoluție a unor concepte ce nu pot fi tratate și reduse la o definiție stabilă, ci care ne interesează mai mult prin efectele lor și prin dialectica lor. În acest sens, spre exemplu, *Nachleben* permite o serie de definiții pornind de la modalitatea în care gândirea lui Warburg evoluează de la eseurile despre pictura florentină până la proiectul *Mnemosyne* (și această evoluție reprezintă pentru noi tocmai *viața* conceptului, motivul pentru care el este operațional), însă apoi implică o serie de retrăsări și reînțelegeri în funcție de intersecția cu gândirea lui Benjamin, cu descoperirea, de către ultimele două decenii ale secolului trecut, în Warburg, a unui gânditor esențial pentru prezent și pentru practicile interpretative ale acestuia și în plus în raport cu linia urmată de teza noastră, a relației dintre vizualitate și narațiune ca relație-cheie pentru paradigma teoretică actuală. În al treilea rând, deși teza insistă precumpănitor pe analiza teoretică, pe istoria teoriei, ea a pornit de la o serie de intuiții provocate de diferiți artiști. Este

vorba de opera literară și cinematografică a lui Marguerite Duras, rezistentă la orice simple etichetări de istorie și critică literară. De la început ne-a fost evident că analiza mecanismelor formale din opera scriitoarei franceze nu doar solicită o altă metodologie decât cele aflate la îndemână și vehiculate de școlile critice actuale, ci conține o problematică relevantă dincolo de spațiile proprii literaturii sau chiar ale discursului estetic. Problematika realului, fețele complexe ale imaginii, protocoalele narative etc., toate ne-au îndreptat analiza înspre un alt regim al interpretării ce rămânea de construit. În egală măsură, opera cinematografică a lui Jean-Luc Godard (mai ales regândirea statului imaginii și al formelor vizuale și narative în filmele și experimentele sale din anii 70, apoi regimul estetic diferit aplicat în deceniul următor și, firește, proiectul fundamental din *Histoire(s) du cinema*, proiect în care se regăsesc toate problemele fundamentale ale epocii din care facem încă parte) ne-a intrigat și ne-a ajutat să reconsiderăm formele și protocoalele analitice capabile să redea țesătura complexă și rolul teoretic al unor asemenea opere. Intuiții asemănătoare au apărut în urma analizei unei perioade de creație din fotografia lui André Kertész, reconsiderarea picturii cubiste sau relația dintre discursul romanesc și realul epocilor totalitare etc. Lucrarea reflectă aceste puncte de pornire și revine la ele în mod constant.

Există trei modalități care, în viziunea noastră, pot defini proiectul acestei teze:

- el reprezintă în primul rând o încercare de trasa o istorie a istoriei artei recente. Finalitatea sa e descriptivă și firește analitică. Am văzut, în paragrafele de mai sus, că nici trecutul, nici prezentul nu există într-o formă stabilă. Orice încercare de descriere, de prezentare așadar, e implicit o analiză, o reconfigurare a pozițiilor, o testare a vocabularului critic etc. Acest lucru nu relativizează proiectul descriptiv. El rămâne mai mult sau mai puțin corect, mai mult sau mai puțin relevant sau nu. Obiectivul nostru a fost așadar de a structura (temporar) o direcție de gândire teoretică în care ne aflăm;
- din acest motiv, proiectul nostru încearcă să contureze, într-o măsură importantă, un orizont de lucru pentru istoricul de artă, analistul, comparatistul, teoreticianul și chiar criticul literar actual. Considerăm că nici unul dintre aceștia nu poate funcționa în afara cunoașterii (ce nu înseamnă neapărat raliere) acestei direcții de gândire cu tot ceea ce presupune ea metodologic, perspectival, canonic, etic etc. Orice interpret, deja în viziunea lui Benjamin, dacă e incapabil să recunoască prezentul în care se mișcă e inevitabil orb la trecut.
- nu în ultimul rând proiectul nostru e și o pledoarie. Un partaj e întotdeauna o opțiune, o decizie. Distanța obiectivă, visată de historicismul pozitivist și de fantasma științificității unei discipline, funcționează doar în perimetrul redus și ineficient al etichetelor și aparențelor.