

## Noile provocări ale procesului contemporan de comunicare publică

Instaurarea unei noi ordini sociale vine ca o reacție firească la răspândirea vertiginoasă a noului tip de Coronavirus. Această nouă ordine socială pornește de la operarea unor restricții ce țin de modul în care membrii societăților actuale interacționează unii cu alții. În câmpul acestor schimbări, unele concepte, precum ar fi ideea interacțiunii sociale cu o componentă fizică diminuată, ideea realității în cadrul comunicării virtuale sau ideea dreptății și priorității bunăstării sociale, care, anterior pandemiei, în mare parte, erau privite prin prisma altor condiții decât cele impuse de pandemie. Regândirea și explicitarea șirului de probleme generate odată cu instaurarea unei noi ordini, dar și a structurilor coabitării sociale în timpul pandemiei, reprezintă o necesitate esențială – întreținerea unei vieți sociale favorabile.

În filosofia socială a stoicilor este jinduită o unică ordine mondială – Cosmopolisul, care se baza pe respectarea principiilor de bază ale rațiunii, cea mai mare autoritate în ultimă instanță. În acest polis mondial aspectul omogen al egalității între oameni este omis, fiind calificat ca irelevant. Ceea ce rămâne cu adevărat pertinent pentru stoici este modul în care fiecare om este în stare să-și asume angajamentul de a-și subordona acțiunile unui regim de operaționalitate rațională. *Pneuma* universală a rațiunii reprezintă elementul de bază al prosperității sociale. În realitățile noastre cele mai recente s-a făcut posibil instaurarea unui așa-zis Cosmopolis, doar că centrul de greutate al acestuia se relevă în prefixul *pan-* din epidemia de COVID-19. Un pericol ce se manifestă în mod ubicuu și pretutindeni, care poate afecta pe oricine, indiferent de statut, bunăstare, talent sau putere. Acest pericol ne omogenizează și ne apropie de iminența sfârșitului din care sunt prelevate valori pentru cea mai cotidiană viață. Prefixul *pan-* nu indică doar scara globală la care a ajuns această epidemie, dar și respectarea unor reguli valabile pentru toți fără excepție.

Etosul pandemic se manifestă în aceeași manieră ca și vălul ignoranței din teoria dreptății a lui John Rawls. Riscul contaminării îi vizează pe toți, iar virusul nu este o entitate instituțională, o organizație sau un individ cu care ar fi posibil de întreținut negocieri, de inițiat tratative sau chiar de corupt. Disonanțele sociale se omogenizează în fața acestui risc de infectare, întrucât este ignorată suma inegalităților rezultate din diferențele de statut și

bunăstare. Prin urmare, problema reevaluării conceptului de dreptate socială bazată pe o colaborare între membrii unei comunități iese pe prim-plan.

La fel, în condițiile distanțării sociale devine sensibil și subiectul interacțiunii sociale. Mediile virtuale au devenit mai solicitate ca niciodată, iar majoritatea activităților cotidiene au trecut în regim *on-line*. Dat fiind acest fapt, comunicare socială este adusă în sfera interacțiunilor virtuale. În acest context, comunicarea necesită o clarificare în vederea unei înțelegeri mai bune și utilizării mai eficiente a mediilor în care aceasta se operează.

O analiză a fluctuațiilor și transformărilor din cadrul sferei de semnificații cu certitudine va contribui la clarificarea și înțelegerea modului în care se perindă viziunile și abordările din diverse domenii sociale. Habitusul mediului ambiental, ce servește omului drept o *lume la îndemână*, este pătruns de transformări importante în acest timp scurt în care s-a declanșat pandemia. Lucrurile din proximitatea noastră imediată nu se mai reduc doar la componenta lor fizică, mai mult decât atât, această componentă se află pe un plan secund lipsit de importanță cotidiană, dar care capătă o valoare deosebită în urma unor izolări teoretice.

Lucrurile își capătă sens și valoare ca rezultat al utilizării lor intersubiective pe terenul extins al mediilor virtuale. Aflat într-un raport strâns cu facticitatea vieții umane, stratul de sens se face disponibil într-un mediu al manifestării sale. În așa mod fiecare persoană se raportează la prezentul și la trecutul său prin prisma acestui strat de semnificații oferit de percepțiile sociale în care se conturează identitatea unor anumite concepte, precum ar fi democrația, dreptatea, comunicarea și libertatea, sau a unor gesturi, precum ar fi gestul pictării și fotografierii.

Pe lângă accepțiunea vagă a mediului, care necesită și ea o clarificare, mediul capătă sensul unei platforme în care sunt concentrate multiplele posibilități de arătare și manifestare a sensului. În societatea contemporană se găsesc numeroase medii de manifestare a sensului, ceea ce corespunde cu o flagrantă învedereare a sinelui uman aflat în autoizolare.

Schimbările accelerate de dezvoltarea tehnicii contemporane influențează direct sensul de utilizare în societate a unor lucruri. Dacă de la începutul secolului XX produsele tehnice și obiectele redimensionate de tehnică erau privite de unii gânditori, printre care și Martin Heidegger, prin prisma unor suspiciuni întemeiate pe aspectul inautentic al tehnicii,

cea ce venea în opoziție cu proiectul modern iluminist în care se vehicula convingerea în conformitate cu care omul domina natura cu ajutorul științei și tehnicii, atunci în realitățile contemporane ar fi eronată acuzația de intruziune în mediul autentic al omului a tehnicii. În mod deosebit, această imersiune a tehnicii în viața privată a omului se resimte în condițiile actuale ale pandemiei de COVID-19. Aceasta se dovedește prin faptul că tehnică a devenit o componentă indispensabilă a mediului cotidian din prezent, iar ambianța genuină a omului nu mai poate fi reflectată într-o predominantă componentă naturală.

O atenție deosebită în acest context o merită și ideea realității raportată la nivelele virtuale de comunicare. În ce măsură suntem îndreptățiți să ne încredințăm în ceea ce vedem pe canalul unui video-chat? Capacitatea omului de a se concentra pe un strat cultural sau pe unul fizic al unui obiect pune în lumină conceptul libertății. În tot cuprinsul libertății umane se degajă travaliul deliberării în care își face apariția și minciuna. Doar atunci când există posibilitatea de a trata, nefondat, un lucru sau o situație, atribuindu-le înțelesuri truate, se face simțită minciuna. Prin urmare, minciuna este un produs al puterii omului de a delibera în vedere a unui simulacru, de a decide dintre minim două opțiuni, precum ar fi o relatare despre un lucru, care nu corespunde cu habitusul acestuia. În gestul minciunii se vede destul de clar tendința de a devansa ceva ce se dă drept *ceva anume* și de a-l lega de cu totul altceva decât este.

Secțiunea realității în care obiectele sunt luate drept ceea ce apar într-o întâlnire directă a lor este o secțiune de manifestare a sensibilului și se definește ca un câmp al fenomenalității. Obiectul fizic, brut, întâlnit direct este o componentă dintr-un expozeu în care dincolo de acest substrat material se dezvoltă conținutul de sens și de esență. Sigur într-o privire naturalistă despre un obiect nu vom putea spune mai mult decât ceea ce el apare într-o percepție originală. Și, fără îndoială, ne putem concentra să tratăm obiectul anume din această viziune. Or, nu se poate omite nici acea parte a realității ce se dă peste apariția brută a obiectului. Câmpul semnificațiilor, ce este direct proporțional cu cel cultural, se determină în funcția de indicare a obiectelor. Funcția de referire este simetrică cu definiția clasică a simbolului din care recurge o conexiune dintre două obiecte ce nu au nimic în comun dintr-un punct de vedere natural. Așadar, un obiect trimite către un cu totul alt obiect, idee sau semnificație. Capacitatea de a delibera a omului se face evidentă în posibilitatea de a diferenția aceste straturi luate împreună focusându-se pe unul sau pe altul.

În percepția vizuală a unei imagini fotografice întâlnită pe o rețea virtuală de socializare, în care este dat în experiență un bărbat grizonat, este experimentată nu doar imaginea bărbatului propriu-zis, dar și ideea generală a senilității către care trimite acesta. Astfel, în acest caz vom distinge o referință în trei nivele, dintre care primul este (1) substratul material al fotografiei, imaginea căreia trimite către (2) bărbatul grizonat ca atare, habitusul căruia trimite către (3) ideea generală a senilității.

Cu toate acestea, nu doar fotografia se descrie în felul acesta, nu doar o entitatea de tipul ei trimite către un alt obiect diferit de cel care se arată. Facultatea de a indica și de a se referi la altceva decât este se aplică tuturor obiectelor ce se manifestă în perimetrul sensibilului, motiv pentru care nu întâlnim doar apariții de gradul întâi al percepției, în care obiectul se referă exclusiv doar la ceea ce poate fi perceput la nivelul materialității brute. Într-o optică reflexivă aceste obiecte sunt *golite* de sens prin obiectivare. În mod curent, aceste apariții sunt impregnate cu sens și trimit către obiectele lor de referință. În cele din urmă, simultan apariției sale, un obiect se face inteligibil prin fixarea semnificației sale.

Zilnic ne confruntăm cu diverse persoane, dispoziția cărora o înțelegem fără nici o dificultate, dat fiind faptul că aparițiile fizionomice ale acestora ne sunt inteligibile. În mod cert, aparițiile primare ale mimicii din cauza măștilor de protecție sunt voalate. Cu toate acestea, în mare parte, înțelegerea dispoziției *mascate* nu este stânjenită, datorită capacității noastre de *apercepe*, adică de a merge mai departe decât apariția din primul strat al obiectului. Într-un mod puțin mai diferit stau lucrurile în cazul imaginilor percepute într-un regim on-line. Fără îndoială, o imagine fotografică este mereu mai mult decât o imagine. În maniera imaginii fotografice se pot trata și conexiunile de comunicare dintr-un video-chat. Dincolo de apariția de pe ecranul calculatorului se prevede sau se caută constant inteligibilul. Scrutarea manifestării sensibile în vederea surprinderii inteligibilului rezultă din exigența de a numi și de a înțelege ceea ce apare în experiență. Această exigență persistă, după Giorgio Agamben [2], mai cu seamă și în fotografia din conținutul căreia se revendică neconținutul numelui subiecților săi. Numirea se apropie de înțelegere, prin urmare, numind ceva, înțelegem ce este și ce sens are.

Tensiunea internă sau *intentio* despre care vorbește Agamben scoate din sine obiectul. Obiectul explodează rar într-o zonă a fenomenalității, în care își face loc și comunicarea on-

line. Aparițiile *sclipitoare* ale obiectului corespunde cu existența sa. Atât cât se lasă văzut în plinul fenomenalității sale obiectul își etalează și, totodată, își confirmă ființă. Șirul continuu de arătări scoate în vileag identitatea, sinele, esența sa. Viziunea asupra acestei manifestări devine crasă din moment ce după una sau câteva arătări se judecă despre esență. Această viziune se corectează într-o perspectivă holistică asupra fluxului neîntrerupt de arătări, ceea ce deschide accesul către esență. Arătările fragmentate totuși nu sunt de neglijat, întrucât doar în ele se relevă și se exprimă esența. Rămâne eronată extragerea prin privilegierea unei singure arătări dintr-o totalitate. În consecință sinele și esența nu are cum să se reveleze doar într-o singură arătare. La nivel de fundament există o cooperare între cel care percepe și aparență. Judecând sinele după o singură arătare, scoatem obiectul din cursul vital al manifestării necurmate a sinelui său.

Viața la cel mai cotidian nivel este o viață sensibilă, o existență într-un domeniu al manifestării de sine, într-o zonă a fenomenalității. Ne este extrem de complicat să ne închipuim o lume sechestrată de această zonă a fenomenalității în care este revelat sinele. Chiar și ideile abstracte sunt manifestabile, fiind atestabile într-o experiență a conștiinței. Ceva ce se arată deschide o cale de acces către propriul eidos, propria esență, propriul sine.

Punându-ne în acord cu Immanuel Kant [8], nu am putea vorbi despre un lucru în sine decât în cazul în care acesta ar fi fost dat într-o experiență, fiind experimentabil pentru conștiință. Probabil, într-un mod similar pentru filosofii scolaști natura în totalitatea ei se dă ca o arătare continuă a divinității, i.e. a esenței. Natura în fiecare clipă este susținută de esența ei divină. La fel dacă vom echivala divinitatea cu ființa sau cu viața ne vom da seama, fără mari dificultăți, că acestea sunt cele ce se manifestă în fluxul neîntrerupt al arătărilor. Respectiv, în raportul dintre *substanță* și *specie* cea din urmă o înfățișează pe cea dintâi, ne fiind, totodată, identică cu ea, întrucât *specia, se definește ca ceea ce i se întâmplă posesorului unei substanțe*. Spunând despre un obiect că este mare, nu spunem decât că acesta apare ca fiind mare. Specia în opinia lui Agamben [2, p. 44], nu este o formă, ci o aparență a unei forme. Un subiect nu poate, așadar, să fie caracterizat ca lung sau lat în sine, ci ca apărând lung sau lat. Simpla înșiruire a părților componente ale trupului nu ne aduce nicidecum la viață – esența acestuia. Din alinierea pielii, cărnii și a oaselor nu se compune viața. Doar puse împreună aceste elemente trimit către viață.

În aceeași măsură stau lucrurile și în analiza kracaurieană a fotografiei [9]. Dimensiunea sensului uman nu este etalată pe șleau în suprafața vizibilă a fotografiei. Ceea ce este dat privirii se rezumă la o înșiruire de obiecte ce se tratează dintr-o prismă naturalistă, a căror înțeles se condensează pe aspectul lor vizibil. Cu scopul de a ilustra și dezvolta mai departe această idee, Kracauer optează pentru o fotografie a unei splendide doamne, care după o scurgere ireversibilă a timpului se stinge din viață, iar nepoții acesteia sunt surprinși de chipul din fotografie, ne având probe experiențiale pentru a recunoaște că tânăra din poză este de fapt bunica lor. Bunica din amintirile nepoților nu are nimic în comun cu femeia din poză. Fără îndoială, nepoții pot afla de la părinți că persoana din fotografie este bunica lor de când era tânără. Dar cu toate acestea, pentru nepoți doamna din poză este o persoană străină. Pornind de la ideea că semnificațiile se croiesc pe seama experiențelor trăită de om, nepoților nu le rămâne decât să graviteze în preajma datelor vizibile, care ies în prim-plan. Ceea ce răsare în fața nepoților sunt obiectele din care s-a extirpat orice urmă de sens viu, iar ceea ce rămâne este fundamentul natural brut.

Din aceasta se disting cel puțin două idei, din care una ține de activitatea cotidiană a conștiinței în care se generează orizontul de semnificații acordat obiectelor, iar alta ține de baza naturală a obiectelor care există indiferent dacă au fost sau nu decorate cu sens. Fotografia, după Kracauer, scoate în evidență anume această bază naturală a obiectelor. De obicei, aceasta trece neobservată, luându-se în considerație în primul rând câmpul de semnificații în care obiectele devin inteligibile. Având la dispoziție baza naturală a obiectelor etalată în fotografie, peste care se aplică sensul, omul devine capabil să reformateze și evalueze dintr-o perspectivă diferită conținuturile experienței sale. Este evident că Agamben tratează ființa specială – *specia* – în consonanță cu ideile lui Kracauer. De asemenea, la Emanuele Coccia [3] întâlnim haina, a cărei semnificație cu mult depășește atât conformația sa naturală de stofă, cât și segmentul utilitarist al acestei și care se prezintă ca un loc de manifestare de sine – ca un mediu. Obiectele culturale cum le numește Lester Embree [5], la fel își depășesc dimensiunea lor naturalistă și fizicalistă.

A fi mai mult decât prezența vizibilității rudimentare, înseamnă a dezvălui coordonatele lumii invizibile întregite într-o plasa de semnificări. Ceva apare și se arată drept ceva anume, depășind astfel aparența sa brută manifestă într-o obiectualitate reică. În funcție de modul în care accentul se schimbă, prevalența uneia dintre aceste două dimensiuni

alternează. În lume vizibilul, adică sensibilul, este mereu însoțit de o fâșie invizibilă a semnificațiilor, adică a inteligibilului. În natură, iar în fotografie acest aspect al ei se vede mai pronunțat, vizibilul nu este mai mult decât vizibil. În măsura în care ne propunem să tratăm doar segmentul fizic al vizibilului, vom descoperi obiectul dincoace de stratul său de semnificare, ca un obiect ce ni se dă în plinătatea prezenței sale naturale. Dat fiind acest fapt, în interpretarea lui Kracauer a fotografiei, obiectele se dau anume în acest mod, ca fiind circumscrise exclusiv în statutul vizibilității ce se dă direct privirii. Astfel, se întâmplă și atunci când lăsăm la o parte funcția de utilizare, de exemplu, a unui pahar și încercăm să-i descoperim conținutul reic în care ni se dă, enumerându-i într-un registru ontic părțile din care este compus și care se fac vizibile. Din înșiruirea și însumarea acestor componente ale paharului, nicidecum ne se va surprinde nici gestul de a bea ca atare și nici sensul cotidian investit de o ființa umană concretă cu care acest pahar împarte o istorie comună. Pe de altă parte, dacă ne propunem să explorăm zona invizibilului, stratul material își va pierde din relevanță. În pofida acestui fapt, nu e deloc cazul să disecăm tranșant vizibilul de invizibil, din simplul motiv că vizibilul ne ajută să vedem invizibilul. Acestea doua vin într-o singură garnitură, apoi într-o privire reflexivă acestea se pot desprinde una de alta, însă, fără să-și întrerupă corelările.

În raportul cu mediul său omul este capabil să întrerupă relația de acaparare din care animalul nu are posibilitatea să iasă [1]. În acaparare animalul nu are altă opțiune decât aceea ce-i este prescris de natura sa. Animalul acționează într-o indigență de alternative, care sunt limitate în număr și sunt predeterminate de propriile propensiuni ale animalului. Până într-un anumit moment și omul este acaparat și acționează în funcție de declanșatorii care îi iese în cale și care îi accesează seriile de comportamente compatibile cu un declanșator sau altul. Însă, cu toate acestea, omul este în stare să acceseze registrul posibilității de a întrerupe relația de acaparare cu declanșatorul, care este indisponibil pentru animal. Aceste moduri diferite de raportare circumscriu hotarul dintre *natură* și *lume*, în sensul lor heideggerian. Factorul vieții umane este cel care primează în lume.

În lume, ca și în natură de fapt, ne întâlnim cu diverse apariții ale entităților de orice tip. Aparițiile din lume nu sunt niște simple apariții prin care se confirmă prezența a ceva ce ocupă un loc în spațiu, deoarece lor li se mai adaugă și o funcție de indicare prin care se conectează două obiecte ce, adesea, nu au nimic în comun dintr-un punct de vedere natural.

Dat fiind acest fapt, într-adevăr, pentru filosofii din Evul Mediu nu era deloc problematic să enunțe o conexiune directă între natură și divinitate, în care natura în splendoarea aparițiilor sale trimite către o esență divină [4]. În acest mod, aparițiile capătă o dimensiune ideatică în care este surprins sinele, esența a ceva.

Specia, aparența, habitusul, imaginea se constituie ca o parte vizibilă a unei manifestări și care ne ajută să accedem către sinele ce se manifestă astfel. Chiar dacă sinele se lasă simțit și ușor de recunoscut, el nu se identifică cu o apariție singulară și, respectiv, nu are cum să fie ambalat într-o haină imuabilă de protocol. Plus la asta, aparițiile nu sunt obiecte, ci procese ce li se întâmplă obiectelor, în care acestea se fac sensibile, manifeste și gata pentru a fi percepute. În virtutea acestui fapt, obiectele se percep într-un flux continuu de apariție în care se dezvăluie sinele acestora, motiv pentru care sinele se interpretează în contextul acestui flux și nu în afara lui, ultimul fapt ar duce la o *devivificare* a sinelui. Sinele se pierde fiind extras din fluxul aparițiilor sale și captat într-una singură ruptă din acest flux.

Acesta este și contextul în care Martin Heidegger [7] afirmă că ființa unei ființări nu este o ființare, ceea ce înseamnă pentru noi că sinele este un ansamblu de manifestări corelate între ele. Aceste apariții ce li se întâmplă obiectelor, din câte deja am văzut, se mai pot numi și specii. De exemplu, dacă ceva apare ca înalt, aceasta nu înseamnă că obiectul ar poseda categoria cantității, ci doar că o ilustrează fiind o specie a sa. Așadar, ceva se manifestă și apare ca fiind înalt într-o situație concretă dată fără să conțină în structura sa categoria cantității, dar, cu toate acestea, trimițând spre ea. Esența unui obiect se manifestă într-o specie, care însă nu se poate identifica ca fiind esența însăși.

Stratul material al unei apariții poate fi interpretat și prin prisma privirii naturaliste. Sub această privire obiectul apare ca ceea ce-l prezintă stratul său material, astfel încât funcția indicării este sistată. Dacă din percepția unei fotografii se sustrage câmpul trăirilor și prin urmare, a amintirilor ce-l leagă pe cel care percepe obiectul reprezentat în imaginea fotografică, atunci se vor sesiza obiectele propriu-zise în prezența lor naturală.

Fotografia este un caz particular al speciei, din care rezultă și existența altor cazuri particulare. Capacitatea de a se face văzut, i.e. de a deveni sensibil, transpune un obiect în sfera speciei. Ar fi trivial să afirmăm că pendulăm în fiecare zi între specii și ne-specii. Mai curând am putea spune că experiența noastră nu a ajuns deocamdată la unele arătări sau că



ar există o incompatibilitate la nivel de arătare și receptare. Câtă vreme prin mediu înțelegem un loc de deschidere fenomenală, formele sensibile – speciile – vor fi definitorii atât pentru obiectul ce se relevă, cât și pentru fluxul de trăiri al unei conștiințe ce se lasă afectată de aceste expoziții. Indiferent de cine se raportează la ea, manifestarea sensibilă rămâne aceeași. Manifestare care poate avea loc implicit și într-un spațiu virtual. Să luăm drept exemplu modul în care se arată o păpădie. Albină ar fi acaparată ca urmare a manifestării sensibile a păpădiei. Astfel încât albină se prinde *cum trebuie* să acționeze întâlnind în cale o păpădie. Activitatea insectei corespunde cu colectarea nectarului de pe această plantă meliferă. Disonanța cu privire la receptarea unei arătări se atestă în cazul muștei care se zbate de sticla unui geam. Mediul natural al unei muște este împărțit în suprafețe netransparente sau opalescente, pe care ar fi cazul să le ocolească ca să evite posibilele coliziuni, dar și pe care se poate așeza, și eterul, a cărui proprietate este transparența, în care musca își efectuează zborul. Sticla unui geam este transparentă, motiv pentru care musca nu e în stare să realizeze prezența unui obstacol în față, ceea ce aduce la neîntrerupte coliziuni cu sticla geamului.

Ceea ce tocmai a fost spus despre modul în care o albină se raportează la manifestarea unei păpădiei, cu o schimbare de accent poate fi spus și despre modul omului de a se corela la aceasta. Din câte am aflat de la Heidegger, omul are puterea de a sista legătura strânsă de acaparare a unui declanșator precum ar fi păpădia din exemplul nostru. Deși, nu prea putem spune multe lucruri despre modul în care ar reacționa omul în starea sa de o eventuală acaparare în fața unei păpădiei, însă odată cu manifestarea unei păpădiei omului i se deschide un spațiu extins de posibilități. Păpădia îl poate conecta la un șir de semnificații din care sunt scoase la iveală multe alte obiecte. În manifestarea păpădiei, omul găsește posibilitatea de a cabla la un loc mai multe flori în vederea confecționării unei diademe. Aceeași păpădie îl poate trimite spre senzația plăcută obținută după lectura cărții lui Ray Bradbury *Dandelion wine*. Heideggerian vorbind, această păpădie scoate din umbră anumite semnificații întretesute într-o *istorie*. Chiar dacă animalul nu se bucură de aceeași flexibilitate ca și omul în aprecierea unei manifestări – specii –, totuși el dispune de o lume. Deschiderea lui în mediu se face în maniera unei acaparări, fapt pentru care lui i se atribuie o indigență de lume. În orice caz atât omul, cât și animalul se deschid într-o lume.

Captată într-o fotografie, păpădia nu încetează să se manifeste. Oricine ar putea să spună că vede în poză o păpădie, chiar dacă aceasta este întâlnită indirect pe seama altui

obiect (de ex. hârtia fotografică sau ecranul computerului). În aceeași măsură ca și într-o întâlnire directă, păpădia din poză de pe un dispozitiv digital îi poate declanșa privitorului o multitudine de semnificații. Dar dacă ne vom permite să suspendăm acest monolit de semnificații pentru a aborda tot ce rămâne după acesta, vom avea oare de a face cu o lume?

Componentele ce apar în câmpul fotografiei după sistarea corelărilor de semnificare sunt supuse unei parități barbare. Nu mai există nici un fel ierarhizare făcută pe baza valorificărilor conținute în preferințele produse de viața unui om. Păpădia este limitată la elementul ei natural, la simpla ei apariție. Această platitudine aplicată manifestărilor definește conceptul de natură. După cum susține Kracauer, aceeași structură de omogenizare proprie naturii o vom urmări și în cazul tehnicii, în care stratul cultural este posibil doar fiind plasat de către om și este menținut atâta timp cât omul ia uz de semnificație și sens. Aranjamentul naturii expulzează din conținutul ei orice judecată de valoare, orice semnificație umană. Astfel încât ceea ce în lume ar erupe într-o diversitate vastă de aprecieri valorice – în maniera în care despre ceva s-ar crede că este bun, rău, adevărat, fals, frumos, urât, mare, mic, onest, corupt etc. – în natură se află pe același picior de egalitate cu restul manifestărilor.

Reziduul rămas în urma suspendării stratului de valorificări corespunde cu ceea ce se poate numi natură. Această fisionare este posibilă doar cu implicarea actului reflexiv. Ceea ce se înlătură ar fi, în limbajul lui Embree, totalitatea poziționărilor – valorificare, credință, voliție – ce se acordă obiectului experimentat. Mediul natural constituie un loc de deschidere pură a fenomenului, la fel cum ar fi *khora*, ce se definește ca un spațiu disponibil pentru arătare. La fel diversele platforme de comunicare on-line se manifestă drept loc prielnic de apariție și manifestare de sine. Ceea ce rămâne în urma barării afluxului de semnificări definește cu desăvârșire arătarea în plina ei manifestare. Existența se încorporează întru totul în aparența patentă a obiectului. Obiectele etalate în formele lor sensibile cele mai primare sunt ceea ce se arată că sunt.

Indiferent de calificările ce îi se acordă, natura, ca o entitate unitară, își continuă existența. Ceea ce se identifică ca temă centrală într-un discurs ce de-a dreptul pretinde să fie ecologic, este în fapt calitatea vieții umane dusă într-un mediu. Poluarea și încălzirea globală îi afectează în primul rând pe oameni. Dăunând mediului numit natură, omul în realitate se sugrumă pe sine. Un discurs ecologic adevărat se dovedește a fi un discurs umanist, un discurs

în care se consolidează grija față de om. Devenind umanistă, ecologia nu are cum să se distanțeze de natură. Natura poate fi comparată cu un copil răcit, care strănută și are rinoree, însă în pofida acestui fapt acesta în continuare își menține dispoziția de joacă. O altă tangentă poate fi făcută în legătura cu trupul uman, a cărui funcționalitate în nici un mod nu se va lăsa afectat de preferințele axiologice ale subiectului său. Cu certitudine, cineva poate să-și facă un tatuaj sau intenționat să-și mutilizeze un braț, dar asta îl vizează în primul rând pe om, pentru că el este acela care suferă, iar dacă deciziile omului accelerează apropierea sfârșitului letal, atunci cel care intră în zona nesimțirii este omul și nu trupul său, care pur și simplu se descompune. Trupul, ca și natura în întregul său, este nepăsător în ceea ce privește conceptele ce i se acordă. Diferențele dintre oameni devin evidente în aria vieții culturale umplută de concepte și semnificații, la treapta naturii toți oamenii sunt la fel.

Acest ecart îndeosebi se lasă remarcat în fotografiile vechi de epocă, a căror grad de semnificație cotidiană nu mai este vivace. Pătrunderea în istoriile de viață ale oamenilor din fotografiile de epocă este dificil de înfăptuit. Cu siguranță, în unele cazuri aceste istorii, în care se revelează *cum*-ul omului viu din poză, pot fi recuperate apelând la izvoare și mărturii ce se raportează la epoca din care vine. Totuși, această recuperare nu va corespunde cu o reconstituire în plinul sens al cuvântului, întrucât, în primul rând, nu va fi realizată de la fața locului, ci pe cale indirectă, iar în al doilea rând, va fi efectuată din prisma formelor de sens valabile în prezentul celui care încearcă să înfăptuiască această recuperare.

Într-un mod similar stau lucrurile și în cazul artefactelor descoperite de arheologi. Semnificațiile și funcționalitățile vestigiului sunt neprietenose. Scoaterea lor la suprafață este dificilă, dacă nu chiar imposibilă. Ceea ce se menține la suprafață este aspectul vestigiului, ce se consumă și se limitează la stratul material, obiectual, în care acesta se identifica cu ceea ce apare. Munca anevoioasă a arheologului constă în depistarea înțeleșurilor și utilizărilor pe care le avea un vestigiu sau altul. Pentru o persoană din afara domeniului un ciob din ceramică va rămâne un ciob de ceramică, în timp ce pentru un arheolog acesta ar putea fi o părticică a unui vas dintr-o cultură arhaică destinat unui tip anume de ritual, fiind în folosința sacerdoților. Tot aici se înscriu veșmintele și bijuteriile, care cu mult își depășesc statutul lor de decor simplu, ne mai vorbind de sistemele de scriere nedescifrate, precum are fi liniarul A din Creta și transparența căruia avansează exact până la

liniile drepte și curbate din care e format. Lucrurile devin și mai complexe din momentul în care avem de a face cu un om din trecut.

Fotografia ne ajută să luăm act cu privire la această bază naturală a omului, din care ulterior se pot conjuga alte semnificații, diferite față de cele care au preexistat anterior divizării stratului reic de cel al semnificării. Punctul cardinal din care fotografia și pictura încep să se deosebească una de alta își află locul în chestiunea raportului dintre spațializare, formalizare, expunere, aparență pe de o parte și sens, idee, înțeles pe de altă parte. Pictorul tinde să transpună pe o suprafață bidimensională o idee sau o trăire formată din urma unei experiențe personale în lume. Într-o pictură este reprezentată intenția celui care a produs. În fotografie este urmărită aceeași intenție, însă grație conformării sale, fotografia păstrează un grad mare de reflectare trans-subiectivă, pe seama căreia desprinderea cadrului natural devine mai ușor de realizat. Într-o fotografie de epoca sau în una în care nimic nu ne este cunoscut sensul este produs pe seama obiectelor formalizate într-un spațiu bidimensional. Cu alte cuvinte, în primul prag al fotografiei ne confruntăm cu aspectul brut al obiectelor, ca mai apoi să le prindem într-o semnificație. Ceea ce vine opus modul în care se dă sensul în pictură. Cum se exprimă Vilém Flusser [6], revoluția fotografiei constă în inversarea raportului dintre *fenomenul concret și ideea noastră de fenomen*. Ceea ce ar însemna că în pictură omul însuși construiește o idee pentru a o captura pe o suprafață, or, în fotografie fenomenul, adică obiectul, își produce propria idee pe o suprafață destinată omului. Cel din urmă nu face altceva decât să consolideze și să sintetizeze datul din fotografie pentru a dezvălui un sens.

Percepția vizuală, manifestată pe filiera unei platforme virtuale, are un caracter fragmentar raportat la o imagine sau la o serie de imagini, ce se comportă în structură ca *specie* a obiectului, ca un mod de a fi al obiectului, ca la ceva ce i se întâmplă, la care acesta nu-și poate reduce întreaga lui esență. În consecință, apariția online și nu numai, subînțelege a percepția obiectului în care sunt depășite datele fragmentare rezultate dintr-o singură experiență. Problema realității din spațiul on-line distinge straturile fenomenale în care obiectul este experimentat. Fiind suspendată sau chiar restricționată dimensiunea fizică, fondatoare pentru o percepție directă, este înlocuită cu experiența indirectă a obiectului.

### **Referințe bibliografice**

1. Agamben G. Deschisul. Omul și animalul. București: Humanitas, 2016. 120 p.
2. Agamben G. Profanări. Cluj: Tact, 2010. 77 p.

3. Coccia E. Viața sensibilă. Cluj: Tact, 2012. 114 p.
4. Eckhart M. Întrebări pariziene și alte scrieri. Iași: Polirom, 2013. 396 p.
5. Embree L. Analiză reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică. Cluj: Casa cărții de știință, 2007. 190 p.
6. Flusser V. Pentru o filosofie a fotografiei. Cluj: Ideea Design&Print, 2003. 128 p.
7. Heidegger M. Ființă și timp. București: Humanitas, 2012. 676 p.
8. Kant Imm. Prolegomene la orice metafizică viitoare care se va putea înfățișa drept știință. București: Humanitas, 2014. 263 p.
9. Kracauer S. Ornamentul maselor. Cluj: Tact, 2016. 427 p.