

# Cuprins

<i>Notă asupra ediției</i> .....	9
<i>Mulțumiri</i> .....	11
Introducere .....	15
Opacitatea cotidianului .....	15
Câteva concepte .....	23
Despre carte .....	41
Final .....	61
<i>Mircea Eliade: Noaptea de Sânziene, mai de aproape</i> .....	63
Introducere. Despre ego-istorie .....	63
Narațiune prin extindere concentrică .....	67
Nuclee narative .....	74
Ștefan: portret sau autoportret? .....	76
Logica ficțiunii .....	81
Ingarden și Eliade: indeterminare sau destin? .....	85
Fuga din sistem .....	93
<i>Lecția de teatru a Anei Blandiana</i> .....	98
Narațiune .....	98
Figurarea lumii .....	105
De la narativitate la filosofie .....	113
Concluzii .....	122
<i>Dumitru Țepeneag sau Despre textul bine temperat</i> .....	126
Un text în mișcare .....	127
Jocul de reflexe între lumile narative .....	129
Intriga recurentă: doi contra unui al treilea .....	131
Travestiuri în lumi posibile .....	132
Structura profundă a textului .....	133
Careul de lumi .....	135
Din viață, spre moarte: patru căi .....	139
Textul în exil .....	142
Incertitudine .....	146
<i>Intermezzo I</i> .....	149

Mircea Nedelciu: ecou sau răsunset? . . . . .	150
O povestire . . . . .	150
Rezonanța textului . . . . .	154
O semiotică a rezonanței . . . . .	156
Înapoi la povestirea lui Nedelciu . . . . .	157
Denunțul ca act de limbaj . . . . .	158
Rezonanța este constitutivă actului de limbaj . . . . .	162
Răspunderea pentru consecințe . . . . .	164
Bahtin: genurile discursului . . . . .	165
Competența socială . . . . .	167
Ecou sau răsunset? . . . . .	169
Vizualul: un complement necesar textului . . . . .	171
Tranziția în acest volum: principiul incertitudinii . . . . .	173
Intermezzo II . . . . .	176
Dincoace și dincolo de real sau De la Ion Grigorescu și Marcel Iancu la Victor Brauner și Ștefan Câlția . . . . .	179
Cultura vizuală . . . . .	179
Dincoace de real, cu Hal Foster . . . . .	182
Ion Grigorescu, avangardist <i>malgré eux</i> . . . . .	191
Marcel Iancu sau coșmarul amânat . . . . .	201
Victor Brauner: <i>Le surréalisme pour soi</i> . . . . .	204
Ștefan Câlția, între inorog și alai . . . . .	213
Dincolo de real, adică unde? . . . . .	244
Brâncuși sau Despre sublim . . . . .	255
La Bozar . . . . .	255
Sculptura și cuvintele . . . . .	257
Despre sublim . . . . .	261
Brâncuși: sublimul inaparent . . . . .	265
Incertitudine . . . . .	272
Transfigurare . . . . .	276
...dar nu ezoterism . . . . .	279
Lumea sublim impersonală a lui Brâncuși . . . . .	283
Prezența . . . . .	285
Memoria ca scenă (pornind de la un spectacol de Gavriil Pinte) . . . . .	291
Trăire și reprezentare . . . . .	291
Gavriil Pinte . . . . .	294
Module narative . . . . .	294
Structura repetitivă a spectacolului . . . . .	295
Spectatori și actori . . . . .	297
Priviri în loc de cuvinte . . . . .	300
Noi medii . . . . .	302
Problema istorică . . . . .	305
Memoria . . . . .	306
Despre vină și avatarurile ei . . . . .	307
Un final posibil. Și apoi? . . . . .	310

<i>Touch Me Not: sens și prezență în filmul Adinei Pintilie</i> . . . . .	313
Intrare . . . . .	313
Act de privire . . . . .	314
Act de limbaj . . . . .	316
Spațiul dintre . . . . .	319
Stranietate . . . . .	320
<i>Fremd</i> . . . . .	321
Prezență . . . . .	325
Final . . . . .	326
Epilog . . . . .	328

### Anexă

Mircea Nedelciu, <i>Efectul de ecou controlat</i> . . . . .	335
---	-----

Sorin Alexandrescu

# Lumea incertă a cotidianului

Texte și imagini românești

## Dincoace de real, cu Hal Foster

M-am gândit să reflectez asupra tuturor acestor lucruri pornind de la o carte a lui Hal Foster, *Return of the Real*<sup>248</sup>, apărută în 1996. Acest mare istoric american al artei mai ales de avangardă a trăit, ca și alți autori americani din acea perioadă, în admirația fără margini a culturii franceze de prin anii 1960-1980: unii fuseseră elevi ai lui Barthes, alții doar trecuseră prin seminarul lui de la Paris și pentru toți franceza era a doua limbă, dacă nu chiar prima, intelectual vorbind, deși au scris în engleză. După Foster, avangarda americană din anii 1960, să zicem Pop Art-ul, reia multe aspecte ale avangardei din timpul și după Primul Război Mondial, adică dadaismul, suprarealismul etc. Arta americană a fost atunci doar tangențial atinsă de avangarda europeană, cunoscută în acel moment numai prin vizionarea unor expoziții invitate acolo. Dimpotrivă, în anii 1960, Pop Art-ul american a marcat începutul unei avangarde proprii, ca și al unei perioade de dominație americană asupra multor inovații intelectuale și artistice din lume. Cum se explică acest fapt, cum s-au transformat deodată americanii, din provinciali timizi cu gusturi tradiționaliste, în iubitori și chiar în specialiști în avangardă? Foster vine cu două idei, pe care le ia din psihanaliză, de la Freud și mai ales Lacan, stelele teoretice călăuzitoare ale acestei generații americane. Puțin dificil de crezut astăzi, când modelele intelectuale s-au rotit a nu știu câta oară, la fel ca metodele de cercetare, și când studiile culturale și antropologice i-au deplasat pe Lacan și pe Freud din avanscenă în fundal, tot așa cum au făcut mai înainte cu semiotica sau cognitivismul, urmate și ele de post-cognitivismul lui Hubert Dreyfus, un mai vechi critic, și al lui Francisco Varela, astăzi uitați și ei. Acest lucru nu înseamnă nici dezinteres, nici specializare devenită inutilă câțiva ani mai târziu, ci doar faptul fundamental, pe care noi nu-l trăim, nu-l cunoaștem și adesea nici măcar nu-l bănuim încă în România, că modul de a gândi arta și societatea, în lume, se schimbă la vreo douăzeci de ani o dată cel puțin, nu din frivolitate, cum spun unii pe la noi cu un ton superior perfect ridicol, ci din pasiunea mereu vie de-a găsi ceva nou în interpretare, ceva totodată tipic noii generații din acel moment, adică modului ei de-a gândi, acționa și construi altceva și altfel decât părinții ei. Dimpotrivă, noi încă gândim aici în modele superclasice: vorbim la istorie literară, de exemplu, tot despre

248. Hal Foster, *Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1996 (seria October Books).

modelul Călinescu, ceea ce ar însemna în Italia să-ți declari acum via admirație pentru estetica lui Croce sau, în critica literară franceză, pentru Brunetière!

Dimpotrivă, în Statele Unite și poate peste tot în lumea occidentală, pericolul este că multitudinea și viteza schimbărilor creează o stare de frustrare: odată ce *anything goes* și nimic nu mai rezistă ca înnoire de durată, totul fiind dependent de piața de artă, Foster considera, din interiorul postmodernismului atunci în floare, că problema crucială pentru arta, dar și pentru critica americană era, în acel moment, cum să păstrezi ori să refaci radicalitatea în artă fără a trece la noi excluderi de artiști și critici astăzi firesc demodați, dar și fără un nou dogmatism, dat fiind că o nouă excludere poate veni atât printr-o revenire *postmodernă* la ideea de istorie, cât și printr-un nou reduccionism *modern*<sup>249</sup>. Excluderea (= *foreclosure*), ca și dogmatismul fiind refuzate, cum putem ieși din marasm, din „our new tradition of the eclectic-neo”<sup>250</sup>? Văd în *Recodings* un prolog la teoria pe care Foster o desfășoară în *The Return of the Real*, ca posibilă soluție la ceea ce pare mai sus un paradox<sup>251</sup>.

Hal Foster pornește aici de la *parallax*, adică faptul că un obiect sau poziția lui în spațiu pare să-și schimbe sensul atunci când este privit din alt punct decât fusese privit înainte sau decât este privit în mod obișnuit. Altfel spus, nouă *ni se pare* că se schimbă, în asemenea situații, obiectul însuși, în timp ce, de fapt, noi ca privitori ne schimbăm locul (intelectual) din care îl privim sau modul în care o facem, ca și sensul acordat. Aplicarea acestui concept de către Foster la percepția operei de artă este în fond foarte simplă, anume că noi privim opera (a doua oară) dintr-un alt spațiu, nu numai material, dar și psihic, decât au privit-o creatorii ei, ori noi (prima oară), ori generația precedentă. Faptul în sine este evident, dar efectul lui paralactic (de la *parallax*) este major. Colajele dadaiste, de exemplu, nu mai scandalizează astăzi pe nimeni precum o făceau prin anii 1920. Ele totuși nu s-au schimbat, ci noi, privitorii, suntem alții decât cei de acum aproape un secol, *privirea noastră*

249. „This, then, is the crucial issue that faces both art and criticism today: how to retain (or restore) a radicality to art without a new foreclosure or dogmatism. Such foreclosure, it is now clear, can come of a post-modern „return to history” no less than of a modern „reductionism” (Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press Seattle, Washington, 1985, p. 32).

250. Foster a intrat în 1990 în redacția revistei *October*, editată de Rosalind Krauss și Annette Michelson începând din 1976 (*ibidem*, p. 24).

251. David Hopkins sugerează o aceeași interpretare în *After Modern Art. 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 225.

este deci diferită de cea a spectatorilor de atunci. Nu este vorba aici de istoricitatea reacțiilor, fapt ultracunoscut, ci de modul concret de-a privi obiectele de artă. Acest fapt totuși, precizează Foster, poate fi interpretat în sensul că modul de-a privi de acum este un *efect întârziat* produs de obiect, în raport cu primul mod de-a privi. Această *deferred action* traduce, la Foster, de fapt ceea ce Freud numea *nachträglichkeit*, un efect ulterior, chiar întârziat<sup>252</sup>, adesea traumatic, oricum neprevăzut în niciun fel ca atare în momentul creării obiectului<sup>253</sup>. După Foster, deci, un eveniment este resimțit ca traumatic numai datorită unui altuia ulterior care-l recodifică pe primul retroactiv, acesta din urmă acționând deci cu efect întârziat<sup>254</sup>. În altă parte, tot el precizează sensul de traumă printr-un citat din Lacan. Trauma apare, după Lacan, ca urmare a unei întâlniri ratate cu realitatea. Dacă este ratată, aceasta nu poate fi reprezentată și atunci întâlnirea se cere repetată. A repeta ceva însă nu înseamnă a-l reproduce ca atare. Realitatea distruge ecranul repetiției, dar distrugerea are mai puțin efect în lume decât are în subiect: ea are loc între percepție și conștiința subiectului

252. Aș sublinia faptul că adjectivul *nachträglich*, ulterior, tardiv, se referă la *efectul* acțiunii, nu la acțiunea însăși, cum s-ar putea – greșit – înțelege din traducerea engleză ca *deferred action*. Foster, desigur, interpretează corect expresia.

253. Aceste concepte au fost prezentate de Freud în diverse nuanțe, sintetizate în Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, pp. 313-317 (publicată în franceză la PUF, Paris, 1967). Definiția: „Erfahrungen, Eindrücke, Erinnerungsspuren werden später aufgrund neuer Erfahrungen und mit dem Erreichen einer anderen Entwicklungsstufe umgearbeitet. Sie erhalten somit gleichzeitig einen neuen Sinn und ein neue psychische Wirksamkeit” (p. 313). În diverse texte, impresia produsă de o scenă inițială, infantilă, este fie reală (Freud), fie fantazată (Jung), după cum efectul traumatic este produs de o altă scenă, tardivă, în neașteptată sincronie cu prima. În volumul al doilea al *Vocabularului*, capitolul despre traumă (pp. 513-518), se precizează că „die erste Szene wird nur als Erinnerung nachträglich pathogen” (p. 516): scena inițială devine doar ca amintire, deci tardiv, patogenă. Foster are astfel dreptate să precizeze că al doilea eveniment îl recodifică, retrospectiv, pe primul ca traumatic. La comentatorii francezi termenul *umgearbeitet*, adică transformat, modificat, este întrebuințat în același sens.

254. „...an event is registered as traumatic only through a later event that recodes it retroactively, in deferred action” (Hal Foster, *The Return of the Real*, ed. cit., p. XII).

atinsă de imagine<sup>255</sup>. O precizare, am adăuga, care amintește de conceptul lui Barthes, *punctum*.

Unele explicații ar fi aici, cred eu, bine-venite, dacă nu chiar necesare. Mai întâi faptul că, în acest cadru teoretic, privirea nu este (numai) un fapt individual, reglat (doar) de privitor, ci este un act social, conturat prin adaptare reciprocă între individ și grupul în care trăiește sau chiar de societate, în genere<sup>256</sup>. Privirea sau unele tipuri de privire ce se află în lume, precizează Foster, pot sluji subiectul, dar este posibil și ca ele să i se impună acestuia, chiar agresiv, de către mediul în care trăiește și care astfel îi *pre-determină* reacția<sup>257</sup>. În fine, Realul însuși nu este accesibil, nu-l putem atinge ca atare, deși ne fascinează, ne ademenește (*lures*) ca și cum ar fi identificabil undeva, aici sau acolo: numai simbolizat – semi-otizat, așa spune eu – ca atare, realul devine identificabil, mai bine zis este identificat<sup>258</sup>.

Reluând explicația, repetarea experienței cu un obiect – text sau imagine – nu înseamnă o reproducere propriu-zisă a vechii experiențe, așa cum precizează citatul german din textul lui Foster, probabil după o frază a lui Freud, în sensul că a doua oară același text – eu așa zice și aceeași imagine – are o încărcătură traumatică mai mare decât prima oară, când încă speram în atingerea

255. „...the traumatic is a missed encounter with the real. As missed, the real cannot be represented, it can only be repeated. *Wiederholen ist nicht reproduzieren*. The real ruptures the screen of repetition. It is a rupture less in the world as in the subject – between the perception and the consciousness of the subject *touched* by the image” (Hal Foster, *The Return of the Real*, ed. cit., p. 132).

256. Ne putem aminti, unii dintre noi, modul pieziș, nicideată direct, în care ne priveam unii pe alții în comunism, mod de altfel nu foarte diferit de cel de astăzi între politicieni sau oamenii de afaceri, în anumite momente de tensiune, mai ales când un ziarist este de față!

257. Lacan, ca și Merleau-Ponty situează privirea în lume: „It preexists the subject, who, looked at from all sides, is but a stain in the spectacle of the world. Thus positioned, the subject tends to feel the gaze as a threat, as if it queried him” (Hal Foster, *The Return of the Real*, ed. cit., p. 132). Tocmai de-aceia se folosesc în artă anumite artificii care domesticesc privirea, numite chiar *trompe l'œil* sau *dompte-regard*, adaugă Foster termenii francezi corespunzători (*ibidem*, p. 141).

258. Totuși, „a perfect illusion is not possible, and even if it were possible it would not answer the question of the real, which always remains, behind and beyond, to lure us. This is so because the real cannot be represented; indeed it is defined as such, as the negative of the symbolic, a missed encounter, a lost object” (Hal Foster, *The Return of the Real*, ed. cit., p. 141).



Realului. Repetiția nu este o reproducere egală cu sine: a doua încercare de atingere a realului are un caracter traumatic mai mare decât prima tocmai din pricina ratării primeia. Trauma duce la faptul că realul rămâne nereprezentat, iar repetarea în continuare a gestului de a-l căuta produce o ruptură în subiect<sup>259</sup>.

## *Realul*

Astfel înțeles, Realul este deci intangibil, iată o primă concluzie a acestui excurs prin psihanaliză călăuziți de Foster. A doua concluzie este aceea că repetarea unui gest, a unei acțiuni sau a unei creații nu duce nicidecum la reducerea sa, ci la o creștere a efectului traumatic, *deși* – dacă înțeleg eu bine – subiectul care o încearcă a doua oară nu este integral același care a încercat-o prima oară. Efectul traumatic se menține totuși, interpretez eu în continuare, chiar crește. Avangarda istorică și neoavangarda „sunt constituite în mod similar [...] ca un releu complex de viitor anticipat și de trecut reconstruit, adică printr-o acțiune întârziată care desființează orice schemă simplă de termeni, anterior și posterior, cauză și efect sau origine și repetiție”<sup>260</sup>. Avangarda reprimată în trecut sau neînțeleasă revine deci printre noi, dar „returns from the future”, încărcată deci și cu *alte* experiențe<sup>261</sup>.

Foster presupune astfel că mișcările culturale urmează o logică asemănătoare mișcărilor psihice, o concluzie care, în anii 1990, încă saturați de psihanaliză, părea de la sine înțeleasă. Mai rezistă oare această presupunere acum, două decenii mai târziu și după schimbările de paradigmă a interpretării sugerate mai sus? Greu de răspuns: aceste schimbări nu interzic, deși nici nu încurajează astfel de echivalențe de sens. În ultimele pagini ale cărții, Foster crede că modernismul (anii 1930) și postmodernismul (anii 1960, după el) întrețin aceeași relație de acțiune întârziată, „ca un proces continuu

259. Invocarea lui Freud în analiza lucrărilor lui Grigorescu nu este deloc inadecvată; o cronologie a vieții acestuia notează lecturi din Freud și Jung în anii 1961-1965, parțial ani de studii (*Ion Grigorescu, omul cu o singură cameră*, editat de Alina Șerban, Sternberg Press, Berlin, 2009, p. 326).

260. „are constituted in a similar way: [...] a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts – in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition” (Hal Foster, *The Return of the Real*, ed. cit., p. 29).

261. *Ibidem*, p. 29.

de viitor anticipat și trecut reconstruit. Orice epocă o visează pe cea următoare, cum remarca Walter Benjamin odată, dar când face acest lucru, ea totodată o revizuieste pe cea precedentă<sup>262</sup>. Subiectul care dispărea din teorie prin anii 1960 la Foucault revine însă acum<sup>263</sup>. Ce domină atunci lumea noastră? se întreabă la sfârșitul cărții Foster, scriind în anii 1990. El propune modelul paralactic, un model de acțiune cu efect întârziat, un releu de anticipare și reconstrucție, dar și de distanță critică<sup>264</sup>.

Cât despre Real, acesta a fost reprezentat ca un semn codat, apoi ca o suprafață fluidă, iar acum, ca o enigmă (*conundrum*, pp. 141-142), imposibil de dezlegat. Cartea se încheie deci oarecum indecis, ceea ce face mai complicat efortul nostru de înțelegere actual, aflați mulți ani mai târziu, într-o istorie care a văzut între timp căderea comunismului, dominația mediei, cognitivismul, antropologia și studiile culturale devenite metodologic-centrale etc., fapte evident neremarcate în cartea lui Foster<sup>265</sup>. Apoi, postmodernismul occidental, datat în carte, pe bună dreptate, ca fiind originar prin anii 1960, a avut loc la noi prin anii 1980 și 1990. Urmând cronologia lui Foster, ar rezulta că noi abia acum ne-am afla într-un al treilea moment, unul nenumit ca atare, dar posibil de-a fi descris, conform tot lui Foster, în termeni paralactici, adică cei de acțiune cu efect întârziat, de anticipare și reconstrucție, ca și de distanță critică.

Mărturisesc că nu mi se pare nepotrivit să mă exprim cu această prudență sau rezervă în definirea unei perioade pe care noi o găsim cu atât mai dificil de definit cu cât, cred eu, încă o trăim ca atare. Dar nu a fost oare totdeauna așa? Nu a fost interpretat sensul unei perioade (mai clar) totdeauna *după* terminarea ei? Sensul acesteia nu a fost totdeauna *întârziat* cu privire la modul în care perioada era admirată de cei care o trăiau direct? Răspunsul fiind, probabil, pozitiv, cred că nu mai este nevoie să-l argumentez.

Mai departe, Foster nu spune dacă sensul influenței este univoc, adică doar din trecut spre prezent sau și invers. Vorbind de un *releu* de influențe, putem să interpretăm însă mișcarea drept având loc

---

262. „a deferred action, as a continual process of anticipated futures and reconstructed pasts. Each epoch dreams the next, as Walter Benjamin once remarked, but in so doing it revises the one before it” (*ibidem*, p. 207).

263. *Ibidem*, p. 212.

264. „a model of deferred action, a relay of anticipation and reconstruction”, plus „critical distance” (*ibidem*, p. 225).

265. Foster menționează doar rolul mai important în societate al tehnicii (*ibidem*, p. 218).