

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L.CARAGIALE” BUCUREȘTI
DEPARTAMENTUL DE STUDII DOCTORAL

REZUMAT TEZA DOCTORAT

LUMEA POST-SUBCULTURALĂ ÎN ARTA VIZUALĂ CINEMATOGRAFICĂ

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC
Prof.univ.dr. Gheorghe Bălășoiu

DOCTORAND
Ioana-Roxana Simion

2022

CUPRINS

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| CUPRINS | 2 |
| SINTEZA CAPITOLELOR | 3 |
| CONCLUZII | 17 |
| BIBLIOGRAFIE | 19 |
| FILMOGRAFIE | 23 |

Cuvinte- cheie: subcultură, contracultură, Underground, cultură de masă, cultură populară, disident, cinema extrem, vizual extrem, micro-cosmosuri, ingineri excentrici, antierou, obicei cultural, capital cultural, public participativ, crowdfunding

REZUMAT

Această teză de doctorat este produsul muncii a patru ani de studiu și cercetare, însă este și produsul unei pasiuni vechi pentru artele vizuale și pentru subcultură. Acest subiect m-a însoțit constant pe parcursul studiilor și vieții profesionale, de la începuturi când descopeream pictorii nonconformiști în primii ani de școală, până la lucrarea efectuată pentru studiile masterale despre dinamica mediului Underground. Motivația acestei cercetări este una dublă: în primul rând pentru că există puține studii care tratează subiectul post-subcultură în artele vizuale sau în artele cinematografice, iar în al doilea rând pentru că există un potențial fantastic în subculturi pentru a înțelege ceea ce se întâmplă cu societatea noastră contemporană. Mi se pare vital pentru un om modern conștient să cunoască ce s-a întâmplat înaintea existenței lui pe acest pământ, apoi să proceseze aceste informații și eventual să le folosească în căutările sale artistice sau pur și simplu în drumul său înainte.

Sinteza capitolelor

Structura acestei lucrări este și ea una care a fost bazată atât pe factori obiectivi, dar și subiectivi, pentru că în final subcultura este îmbrățișarea unei anumite doze de subiectivism. Acest studiu este unul de cercetare, este un studiu academic, însă este și unul care are suflet. Studiile de caz au fost alese pentru a încerca să reprezint modele din cadrul fiecărei categorii. Lista lor ar fi putut fi una de kilometri, însă am dorit să surprind momente în istoria cinematografică recentă care au marcat fiecare categorie imaginată în acest studiu.

În primul capitol al acestei lucrări abordez definițiile, un aspect extrem de important pentru orice lucrare, dar în mod deosebit pentru aceasta. Terminologia este punctul-cheie al acestei lucrări pentru că din ea și prin ea putem să ne imaginăm forme noi și curente noi și putem să dăm un sens produselor cinematografice pe care le observăm în ultima vreme. Al doilea capitol al acestei lucrări tratează evoluția subculturilor, abordând atât nevoia societății postmoderne de subculturi cât și un subiect destul de evitat în studiile culturale sau cinematografice – ochiul. A doua parte a acestui capitol se conturează în jurul acestui organ, ochiul, organul vital pentru orice artă vizuală, dar și obiectul unei fascinații aproape bolnăvicioase în cadrul artelor vizuale. Al treilea capitol al lucrării vorbește despre produsul cinematografic subcultural, încercând o categorisire inovatoare și folosind

puterea de observație rezultate din vizionare multor acestor produse. Este poate facil să vorbim despre o clasificare cronologică sau una bazată pe curente, așa cum este destul de facil să vorbim despre o clasificare bazată pe naționalitatea regizorilor. În acest capitol am încercat să reperez ceea ce era valoros pentru studiul meu, și anume elementele ce leagă atât personajele acestor filme subculturale, cât și regizorii lor. Al patrulea capitol este dedicat unei categorii numite Vizualul Extrem. Pe parcursul acestei cercetări am înțeles faptul că nucleul este de fapt acest capitol și acest subiect și, deși mi-aș fi dorit într-o oarecare măsură să îi fi fost dedicată toată lucrarea, mi-am dat seama la finalul acesteia că rolul acestei cercetări este tocmai acesta, conturarea unor rezultate. O cercetare este în definitiv munca de arheolog pe un anumit subiect cât se poate de obiectiv, nu este căutarea unor rezultate anume. În cadrul acestui capitol am identificat patru categorii de vizual extrem și am ales câte un studiu de caz pentru a discuta despre acel subiect. Studiile de caz au fost, de altfel, aerul acestei cercetări, deoarece ele mi-au permis să pot traduce elementul vizual într-o teză scrisă. În realitate una din provocările acestei lucrări a fost tocmai transformarea unei arte vizuale în scris, iar studiile de caz mi-au permis acest lucru. Al cincilea capitol al acestei lucrări este dedicat publicului, însă nu oricărui fel de public, ci al celui participativ. Publicul participativ este un subiect controversat în domeniul studiilor culturale, însă pentru mine un subiect vital în subculturi, în analiza post-subculturală și contextul noilor tehnologii.

Înainte de orice altceva, în acest studiu am încercat să cuprind definițiile atât de importante pentru înțelegerea temei. Subcultura a fost și este un organism viu, un organism ce se mișcă, se revoltă, se ascunde și toate acestea o fac extrem de dificil de surprins în studii. Teoreticieni și cercetători în studii culturale s-au lovit de această dificultate până în prezent. Andy Bennett, Raymond Williams, Richard Hoggart, Paul Gilroy, Lawrence Grossberg, Angela McRobbie, Dick Hebdige, Ken Gelder, Andrew Potter, Joseph Heath, Theodore Roszak, toți acești autori au avut într-un moment sau altul dificultăți în a pune într-o capsulă academică acest fenomen atât de fluid. Acest studiu a ales să înceapă cu definiții pentru că formele subculturale sunt prost înțelese uneori și în consecință sunt analizate dintr-o perspectivă greșită. De foarte multe ori cuvântul *subcultură* provoacă nemulțumire, teamă sau dezaprobare pentru că în mentalul colectiv el reprezintă opusul culturii populare, culturii elitelor. Ce este mai puțin cunoscut este faptul că subcultura, contracultura, culturile alternative în general nu sunt forme inferioare de cultură. Ele reprezintă în esență formele cele mai puternice de curaj și inconștiență, de nebunie și

geniu, de implicare și dezbateri. Nu sunt forme culturale ce trăiesc la periferia culturii de elită și se hrănesc din resturile acesteia din urmă, ci sunt forme ce își propun să dea buzna în centrul orașului cu un buldozer și să dărâme orice formă învechită sau opresivă. De partea dreaptă a ringului avem termeni precum cultură populară și cultura de masă, amândoi referindu-se la o formă consacrată sau o formă de cultură îmbrățișată de majoritate. De partea stângă a ringului avem termeni precum subcultură, contracultură, Underground, avangardă, Do It Yourself, scenă și neo-trib, cât și termenii care definesc subculturile și care le ajută în formarea lor, precum distincție, alternativ, disident, deviant, subversiv.

Este foarte adevărat că deși a fost de foarte multe ori prost înțeleasă, subcultura a pornit dintr-un sentiment de revoltă și nemulțumire, ceea ce a făcut-o să fie asociată adesea cu delincvența. Teoreticianul și criminalistul american Albert K. Cohen concluzionează că această *subcultură delicventă* este *non-utilitară, malițioasă și negativistă*¹ deoarece este folosită de tinerii frustrați în scopul atacării culturii populare, nu a distingerii de aceasta. În momentul în care analizează subculturile observă cum membrii săi se identifică ușor cu același grup vulnerabil în speranța găsirii unei super-puteri care să îi apere de societatea care îi respinge, văd delincvența ca pe o soluție colectivă la o problemă impusă structural. Aceste subculturi sunt cunoscute pentru elementele distinctive (cum ar fi limbajul comun, codul de îmbrăcăminte și muzica), împărtășite de grupuri subculturale populare, cum ar fi Teddy boys, membrii punk sau hip-hop. Aceste elemente culturale îi deosebesc de orice alt grup sau grupări și le influențează inclusiv modul în care se comportă, oscilând de multe ori între exuberanță și frustrare. Comportamentele lor pot fi criminale sau pașnice, însă vor răspunde mereu provocărilor și nu se vor lăsa intimidăți. Ce este important de notat este că în majoritatea cazurilor, membrii subculturilor răspund cu violență sau teribilism dintr-o durere veritabilă, caracteristică ce o împărtășesc de multe ori și creatorii de film subcultural.

*„Ea nu implică doar un grup de oameni, ci și o rețea de simboluri, semnificații și informații, legate de activități zilnice sau de o anumită rutină a celor ce încalcă legea.”*²

¹ Cohen, Albert K., *Delinquent Boys The Culture of the Gang*, Glencoe, 1955, p.25

² Ferrell, Jeff, *Confronting the Agenda of Authority: Critical Criminology, Anarchism, and Urban Graffiti*, 1994, ed. Gregg Barak, p. 161-178

Observând și atrăgând atenția asupra pericolului pe care aceste concepte rigide binare le reprezintă, ne putem chiar întreba care mai este utilitatea termenului *antierou*, a termenului de erou sau a prepoziției *anti*. Putem identifica un spectru întreg de *antieroi*, care pun la îndoială ce înseamnă să fii bun și că în loc de *antieroi* este mai util să ne gândim la ei ca la eroi obișnuiți. Antieroi apar în interiorul și ca răspuns la cinematograful de Hollywood, care a intoxicat publicul multă vreme cu aspectul său nerealist, aproape de domeniul basmului. Antieroi sunt adesea conduși de propria lor busolă morală și resping codurile de conduită, normele societății moderne. Complexitatea antieroului îl umanizează, îl face să ne raportăm la el ca la cineva care s-a ridicat de pe canapea și a intrat în ecranul cinematografului, nu ca un personaj ce fabulează dintr-un cod etic. Astfel de personaje sunt credibile pentru că acțiunile lor nu sunt sigure, nu sunt albe, nu sunt negre, nu sunt binare, acțiunile lor sunt atât din spectrul primar cât și din cel profund, dar pot fi înțelese de public, spectatorul poate spune că nu este de acord, că ar fi procedat altfel, însă poate oricând să îi acorde antieroului câteva momente de reflecție, în urma cărora să înțeleagă motivațiile din spatele acțiunilor cu care nu era de acord. Este inevitabil ca motivele lor să fie variate, dar fiecare reflectă totuși tensiunile acumulate într-o lume incertă.

Dacă lumea culturală ar fi un teren de tenis, iar creatorul un jucător, cultura ar fi racheta sa, iar subcultura ar fi un *back-hand* al jucătorului. Există terenuri de tenis de zgură, de gazon, de ciment, există jucători de locul 1, de locul 34 sau de locul 485, așa cum există și rachete de diverse prețuri. Evident că nu se poate juca un joc numai din *back-hand*, însă aceste mișcări pot salva jocul uneori. Principalul motiv pentru care unii cercetători au dorit să găsească un alt termen care să îmbrace cât mai corespunzător aceste mișcări culturale așa-zis subversive este faptul că termenul de subkultură este unul care supraestimează coerența și stabilitatea acestor mișcări. În consecință cercetătorii de studii culturale au încercat să găsească un termen care să înglobeze "*apartenențele culturale atât de instabile și schimbătoare, care să caracterizeze și identitățile bazate pe consumerism din post-modernitate*"³

Motivul pentru care am ales să operez cu termenul de subkultură în continuare este unul dual: nici un alt termen nou nu m-a convins că ar putea vorbi mai bine din perspectiva culturală globală, iar încercările de a găsi noi termeni vizau fie colectivitățile și publicul, fie modul de producere a actului cultural, și mult prea puțin creatorii de forme subculturale; iar acest studiu își propune să găsească atributele prin care subcultura a

³ Bennett Andy, *Subcultures and neo-tribes*, Sociology Vol.33 No.3, 1999, p.56

devenit progresiv, din anii 1920 până în prezent, o atracție pentru factorii de decizie din consumerism, să analizeze modurile în care vizualul subcultural a contribuit la noi forme cinematografice, cât și greutatea pe care ele o mai au în societatea contemporană.

A treia lege a lui Newton sună în felul următor: *"Legea III: La fiecare acțiune se opune întotdeauna o reacție egală: sau acțiunile reciproce a două corpuri unul asupra celuilalt sunt întotdeauna egale și direcționate către sensuri contrare."*⁴ Ea se continuă cu o explicație: *"Orice trage sau presează altul este la fel de mult tras sau presat de celălalt. Dacă apăsați o piatră cu degetul, degetul este de asemenea apăsat de piatră. Dacă un corp lovește un altul și prin forța sa schimbă mișcarea celuilalt, acel corp de asemenea va suferi o schimbare egală, în propria sa mișcare, spre partea opusă."* Sub umbrela acestei legi a fizicii se dezvoltă și subcultura. Cu cât se opune mai mult cultura dominantă cu atât capătă puteri mai mari formele de disidență. De exemplu, în *Citizen Kane*, Orson Welles împinge unghiul de filmare spre ceea ce în artele plastice se numește perspectivă monumentală, lucru care a pus lumină pe un element arhitectural de obicei ignorat – tavanul. Tavanul apare ca un element ce într-o măsură servește firului narativ și intenției dramaturgice (limitările ascensiunii spre putere a personajului), iar în altă măsură este motorul unei noi scheme de scenografie. Absența ulterioară a perspectivei monumentale, în scena după pierderea alegerilor, este la fel de puternică precum folosirea ei, punctând un moment din dramaturgie. O altă reacție la cultura dominantă este raportarea avangardiștilor din *Nouvelle Vague-ul* francez la spațiu. Similar cu tehnica folosită de impresionisti în pictură, autorii din *Nouvelle Vague* reinterpretează acel *en plein air* și schimbă raportul pe care îl au cu spațiul arhitectural obișnuit: ies pe stradă. Desigur că această pornire inovatoare este perfect ajutată de avansarea tehnologiei cinematografice, însă ceea ce împinge regizorul cu camera de filmat pe marginea trotuarului este și dorința arzătoare de a face altfel lucrurile. Există multiple limitări și restricții cât și zone gri în a defini ceea ce înseamnă cinema subcultural. În încercarea de a-l defini în acest studiu am luat în considerare următoarele: producția, distribuția, modul de difuzarea și recepția. Jeffrey Skoller formulează limpede o posibilitate prin care se recunosc formele cinematografice *altfel*:

"Definirea unei practici avangardiste se referă la o artă care aspiră să fie o critică implicită sau explicită la adresa formelor și ideologiilor culturii dominante. Pe de o parte

⁴ https://ro.wikipedia.org/wiki/Legile_lui_Newton

această critică este formată din ideea de a se retrage din ordinea socială dominantă, dezvoltând autonomie. Similar contraculturii, aceasta oferă o alternativă esteticii și politicilor dominante care vorbesc despre rolul acesteia în ridicarea nivelului de conștientizare în societate.”⁵

Filmul subcultural se datorează în mare parte avangardei anilor 20, însă este răsfățat în mod deosebit în anii 50 și 60, atât din punct de vedere teoretic, cât și practic. Anii 20 reprezintă un moment cheie în tot ceea ce a ajuns să însemne fenomen subcultural, aducând experimentul și inovația în prim plan, dezvoltând stiluri și forme reacționare la practicile standard. În foarte multe privințe, cineștii anilor 20 au răspuns prin arta lor inspirați de ce se întâmpla atât în societate, cât și în lumea artistică în general. Există chiar studii întregi despre cum artele plastice sau arhitectura au influențat cinematografia. Ceea ce se întâmplă la nivel global uneori poate naște același curent artistic, cu aceleași credințe și practici, în două părți de lume diferite. Aceasta nu este decât o altă formă de influență. Uneori materia creatoare se acumulează și explodează în puncte diferite de lume, fără ca acest lucru să însemne epigonism sau copiere. În consecință, anii 20, cu încărcătura socială, emoțională, chiar economică, nu puteau să fie decât o bombă creativă, în cazul de față pentru cinematografie. Pentru a putea spune că ne apropiem de o înțelegere a avangardei cinematografice cred că este necesar să înțelegem contextul politic al anilor 1910-1920. Primul Război Mondial a fost unul din cele două motive pentru care filmul avangardist a existat. Este cu o puternică durere numit *The Great War*⁶ sau *The war to end all wars*⁷, căci numai dintr-o profundă rană poți numi Primul Război Mondial cel care va sfârși toate războaiele. Traumele individuale și colective și semnele socio-economice adânci lăsate de acel conflict global merg până în măduva regizorilor din vremea aceea și până în mentalul lor care trăiește cinematografia într-o stilistică nouă. Ca în legea lui Newton, o acțiune cu o forță extraordinară precum Primul Război Mondial nu putea genera decât o reacție la fel de teribilă - avangarda. Până și din punct de vedere al terminologiei, avangarda este atât de strâns legată de război. Termenul original se referă la o anumită parte a armatei, desemnând grupul de soldați care merge înaintea armatei principale și atacă inamicul. Desigur că în cazul cultural armata principală este filmul ca artă, iar inamicul este însăși cinematografia tradițională. În consecință nu mai este o surpriză faptul

⁵ Skoller, Jeffrey. *Shadows, Specters, Shards: Making history in avant-garde film*, University of Minnesota Press. 2005. p.11

⁶ Marele Război

⁷ Războiul care va sfârși toate războaiele

că acest fenomen apare imediat după Primul Război Mondial. Și chiar dacă el a fost în multe cazuri asociat cu modernismul în sine, putem spune că avangarda reprezintă mai mult un mod de a face lucrurile, nu un curent în sine. Cubismul, dadaismul, suprarealismul, toate sunt curente artistice moderne, și toate se pot numi avangardiste din perspectiva felului în care activitatea artistică a fost efectuată. Spre deosebire de fenomenul Underground, care optează pentru varianta de evadare în spații necunoscute, subterane (fie în sens propriu, fie în sens figurat), avangarda sugerează ceva ofensiv, implică reacțiune și un atac. Daunele Primului Război Mondial au făcut ca autorii avangardei să își dorească o cu totul și cu totul altă realitate; și când au observat că nu este de ajuns o altă realitate, au recurs la singura mișcare viabilă atunci: a se opune realității. Realitatea nu mai există pentru avangardiști, există doar imaginar, există descompunere geometrică, există lumea micro-organismelor, cea abstractă, etc.

Filmul subcultural este un catalizator extraordinar și un motor pentru întregul sector și pentru societatea în ansamblu, deoarece filmul subcultural poate întemeia un mod complet nou de a înțelege arta și lumea, explorând diferite instrumente cinematografice. Atunci când vine vorba de definirea aspectelor sociale și culturale, precum și îmbinarea pieselor de puzzle în ideea creării unei identități culturale, filmul are probabil cea mai mare forță de propulsie și rata cea mai mare de succes în a aduna și angrena oamenii în alternative. De altfel, unul din teoreticienii curentului *New Left Cinema*, Morgan Adamson, merge în completarea acestei idei și face o observație despre cum *"cinematografia are abilitatea de a deveni vehiculul ce transportă noi posibilități politice, moduri de organizare socială, forme de comunicare afectivă."*⁸ Adamson susține cu ardoare că filmul de stânga reprezintă posibilitatea de a influența și de a se poziționa împotriva burgheziei, concepte ce sunt desigur relativ stranii pentru secolul în care trăim, însă ea mai observă și faptul că dacă acest curent are posibilitatea de a crea divergențe și de a separa idei și grupări, atunci are și capacitatea de a acționa ca un liant și o ocazie ca oamenii să inventeze noi relații sociale și de a-și găsi alte lucruri în comun.

Subcultura încurajează implicarea emoțională, financiară, intelectuală a spectatorului, însă îi și dă ocazia să se dea doi pași înapoi pentru a se observa pe sine, ecranul de proiecție și mediul. Întregul proces, întreaga interacțiune dintre subcultură și spectator nu este foarte diferită de cele folosite în psihanaliză, forțând de fapt crearea unui

⁸ Adamson, Morgan. *Enduring Images: A Future History of New Left Cinema*. Univ Of Minnesota Press. 2018, p.16

spațiu artificial și controlat, fiind terenul de joacă al conflictelor din interiorul nostru, ringul de box dintre convingerile noastre și subconștient. Subcultura avansează implicarea aceasta a spectatorului, însă în mod paradoxal îi cere o distanțare pentru a o putea vedea bine, reprezentând o bătălie până la urmă dintre *îndeajuns de aproape pentru a vedea detaliile*, dar *îndeajuns de departe pentru a nu pierde ideea generală*.

Produsul subcultural pentru cinematografie este rezultatul creatorilor ce nu respectă norme și își doresc să împingă crezurile lor estetice indiferent de ce presupune asta. Sunt de multe ori provocatoare, fără compromisuri, nu țin cont de liniile deja trase, creatorii produsului subcultural nu colorează în interiorul liniilor. Pe lângă alegerile artistice există desigur și aspectele ce țin de producție, finanțare, distribuție, etc. ce vor fi și ele împotriva curentului și vor fi pe alocuri complet inovatoare pentru că scopul final este ca acest produs să existe în forma și conținutul gândit. Creatorul de produs subcultural va face tot ce îi stă în putință ca acest produs să ajungă la public și este rareori interesat de aspectele financiare, cele legate de premii sau faimă. Am ales ca în analiza produsului subcultural să iau în considerare personajele și impactul pe care l-a avut tehnologia asupra exprimării cineaștilor subculturali. Ar fi existat desigur un milion de moduri de a categorisi aceste filme subculturale, însă în final am optat pentru cea de mai jos deoarece are cel mai mare sens pentru studiile de caz alese. Prima categorie, *Micro-cosmosurile alternative*, este constituită din *Trainspotting*, *Easy Rider*, *La Haine*. Această categorie prezintă mici universuri marginale, cu comportamente deviante. A doua categorie, *Antieroul*, se concentrează pe acel personaj central care tratează fie criminalitatea fie protestul ca singura formă de viață și supraviețuire pentru el, tematică punctată de *Captain Fantastic*, *Bronson*, *A Clockwork Orange*, *Hedwig and the angry inch*. A treia categorie, *Inginerii excentrici*, este alcătuită din filme ce au folosit sau inventat noi metode tehnologice, sfidând sfaturile producătorilor, mergând pe linia subțire a încăpățânării, iar în această categorie am inclus *Rope*, *Inception*, *The Royal Tenenbaums*. A patra categorie aleasă are ocazia de a se desfășura și de a fi prezentată într-un capitol întreg dedicat *Vizualului extrem*.

Ce anume determină un individ să se conformeze și pe altul să se sfideze? Motivele pentru conformitate, din punct de vedere sociologic, au fost dezbătute intens până în prezent; primul ar fi că individul caută în ceilalți răspunsul la cum să se comporte sau un ghid pentru realitate și al doilea ar fi căutarea aprobării celorlalți sau pentru a evita izolarea

și pedeapsa. Motivele pentru care un individ alege să se distingă și să sfideze normele grupului sunt mai puțin documentate, însă după o analiză a filmelor alese pentru această categorie am putut repera câteva motive principale:

- Lipsa de respect față normele masei
- Loialitate față de „ai lor”
- Dorința de a-și exprima individualitatea, de a se diferenția
- Recompense reale, câștiguri care rezultă direct din acțiunile deviante

Ce am ales să numesc microcosmosuri alternative în această lucrare sunt acele mici grupări (de cele mai multe ori nu mai mult de câțiva indivizi) care se constituie pentru că acei indivizi găsesc motive comune de a se distinge și se a nu se conform societății din care fac parte. Membrii microcosmosurilor alternative sunt loiali, însă doar până unde această loialitate îi ajută; se vor lepăda rapid de ea în momentul în care nu le mai servește scopului și hedonismului accentuat. Ei sunt de asemenea uniți fundamental pentru că găsesc un inamic comun: șablonul, și vor rămâne uniți într-un mod intrinsec pentru că societatea i-a împins către periferia sa, în loc să încerce să îi integreze. Din acest motiv extrem de personal dar și extrem de pertinent, membrii acestui microcosmos se vor simți nedreptățiți și nedoriți și vor dori la un moment sau altul să se răzbune, însă rareori acțiunile lor sunt unele de violență extremă. În foarte multe cazuri aceste acțiuni de răzbunare ajung chiar să se răsfrângă asupra lor înșiși.

Antieroi, în ciuda superficialului prefix, nu sunt personajele negative ale filmului. Prefixul *anti* în cazul lor este mai degrabă o metodă de a spune că nu sunt de acord cu sistemul și sunt cunoscuți pentru metodele neconvenționale și neplăcute pe care le folosesc pentru a ajunge la ce își doresc. De cele mai multe ori nici nu au aceleași țeluri sau dorințe precum toată lumea, deci cum pot avea aceleași metode? Antieroi cinematografici sunt de multe ori personaje inteligente, timide sau antisociale, cu forme de sociopatie sau chiar de psihopatie, aroganți și egoiști, focusați aproape exclusiv pe hedonism imediat și fără prea multă considerație pentru grup sau comunitate. Antieroul este de cele mai multe fie solitar, fie are în jurul său doar câteva persoane necesare supraviețuirii sale, fără să îi lege o loialitate particulară. De asemenea, antieroul are ceea ce americanii numesc *a dark side*, sau mai bine spus, nu se teme în a-și dezvălui partea întunecată, căci este mult mai conștient decât eroul clasic că nimeni nu este bun sau rău până la capăt și fără dubiu.

Așa cum Mircea Cărtărescu s-a întrebat *De ce iubim femeile*, m-am întrebat și eu cu ocazia acestei lucrări de ce iubim antieroi? Pentru că sunt personaje complexe, greu de distins între alb și negru, greu de categorisit, greu de etichetat, sunt personaje ce ating nervul sensibil, pentru că recunosc că își doresc uneori să se răzbune, recunosc frica de întuneric sau neputința de a trece peste un eveniment tragic, pentru că sunt egoiști uneori și nu își cer scuze, pentru că vorbesc tare sau au pantofi cu sclipici, pentru că nu împing pe alții să se compromită, pentru că au ochii albaștri, negri sau verzi și asta nu contează, pentru că își mușcă din mâini și nu vor să renunțe, pentru că admit că le-a fost aproape imposibil să ia o decizie grea, pentru că nu tac atunci când există o nedreptate, pentru că le lipsește un braț sau un deget dar nu se victimizează nici măcar un moment, pentru că înăuntru fiecărui om există acea parte de întuneric și ei ne arată că este în regulă să admitem că o avem; trebuie doar să avem grijă să nu câștige.

Tehnologia în cinematografie a avut un impact enorm în producție, însă nu s-a limitat niciodată la asta. Evoluția de la filmul alb-negru la filmul color, de la filmul mut la *talkies*, de la 35mm la HD, au avut la fel de mult de spus despre folosirea lor cât și despre alegerea de a nu le folosi. Foarte multe din tehnologiile care au pătruns în cinematografie au schimbat atât modul de producție, dar mai ales percepția pe care spectatorul o are și relația sa cu filmul în sine. Animația a ajuns să fie un mimesis al realității, pe când la începutul ei era un produs aproape exclusiv al imaginației, sound design-ul a ținut morțiș și el să fie o replică a realității, să aibă fidelitatea realității și să scufunde spectatorul în ea. Revoluția tehnologică a împins mereu arta cinematografică spre a lua inițiative, spre a face altceva, spre a perfecționa stiluri și a găsi modalități prin care să spună povești mai complexe, cu mijloace complexe. Multe din acestea nu ar fi fost posibile dacă tehnologic nu ar fi existat posibilitățile, însă progresul tehnologic nu a fost și cu siguranță nu va fi garanția existenței unei calități. Evoluția tehnologică a dat cineaștilor puteri de decizie în privința unor aspecte care păreau imposibile chiar și cu un an în urmă, le-a pus la dispoziție o trusă de scule variată, cu tehnici diverse, însă nu îl absolvă nimic pe creatorul de film de responsabilitatea dată de deciziile legate de construcția unui personaj, folosirea corespunzătoare a metodelor tehnologice în concordanță cu acest personaj, însă mai presus de orice de a nu se lăsa fermecat de noile tehnologii până în punctul formei fără fond. Au fost încercări de a lipi calitatea de tehnologie, însă nu consider că au și reușit să convingă publicul sau criticii, deoarece în final calitatea extraordinară a filmului este dată și de abilitatea creatorului său de a folosi tehnologia vremii fără a abuza de ea, de face alegeri

extrem de personale pentru a transmite eficient și clar o narațiune, a evoca o emoție sau a lăsa o urmă în pielea spectatorului.

Douglas Gomery a studiat modul în care tehnologia a influențat cinematografia și a formulat trei etape: mai întâi este procesul prin care noua tehnologie este inventată, etapa care presupune formularea conceptului, a doua este inovația, care presupune fabricarea conceptului și marketingul lui, iar ultima este evident modul în care ea este distribuită în cadrul industriei cinematografice. Așa cum de decenii se dispută teoria *"nature versus nurture"*⁹, într-un mod similar putem spune că se dispută și dacă noile tehnologii sunt cele care au născut noi forme cinematografice sau avangardele au forțat inventarea acestor tehnologii. Sunt opinii valide de ambele tabere, însă ce putem spune cu siguranță este că în momentul în care un realizator a dorit ca ceva să existe, acel ceva a apărut la scurt timp (a se vedea podeaua distrusă a lui Orson Wells pentru unghiul monumental, turnanta lui Alfred Hitchcock din *Rope* sau *Steadicam-ul* personalizat pentru Stanley Kubrick). Evoluția tehnologiei filmului rămâne un lucru inevitabil, de neoprit, oricine dorește să împiedice asta ar fi ca și cum ai încerca să oprești un val cu mătura. Noile tehnologii sunt ușor de inventat și perfecționat. În ultimii ani, viteza cu care echipamentele digitale și tehnologiile dedicate cinematografiei a fost uimitoare. Ce rămâne însă valid este faptul că viteza de inovațiilor și această tehnologie servește doar ca o altă opțiune pe care cineștii o au la dispoziție, însă nu o condiție a calității. Și ca în orice caz rămâne oricând posibilitatea să nu fie acceptată. Unii regizori, cum ar fi George Lucas și Robert Rodriguez, privesc noile tehnologie digitale cu entuziasm, alții cu teamă și precauție. Thompson și Bordwell scriu:

*„Mulți regizori, designeri și alți profesioniști ai cinema-ului au fost supărați de posibilitatea dispariției filmului fotografic, așa cum au fost și mulți cinefili, însă ascensiunea cinematografiei digitale părea inevitabilă.”*¹⁰

Însă această inevitabilitate nu presupune un efect pozitiv, așa cum nu presupune unul negativ. Cinefilii și cineștii nu au motive de îngrijorare, pentru că nici adoptarea, nici respingerea acestei noi tehnologii nu vor opri sau înlocui calitatea produsului cinematografic. În realitate, această calitate este dependentă de abilitățile regizorului și a echipei sale, și va depinde în cele din urmă de capacitatea lui de a folosi în mod eficient

⁹ Natura umană versus educație

¹⁰ Thompson, Kristin & David Bordwell, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill. 2010. p.6

elementele formale, îmbinate (sau nu) cu părțile eficiente ale tehnologiei. Ca formă de artă și practică profesională, cinematografia se mândrește cu capacitatea sa de a induce senzații puternice și vii, o tendință care, în unele cazuri, este dusă la extrem. În timp ce majoritatea filmelor își atrag spectatorii promițându-le să transmită satisfacție sau plăcere vizuală, unele filme au exact tendință opusă, alegând forme agresive și abrazive. Pentru unii, regizorii din *Vizualul Extrem* întruchipează cinematografia la rang înalt: incisivă, neclintită, fără compromisuri. Pentru alții, o astfel de cinematografie este pe cât de insuportabilă pe atât de grotescă, împingând imaginea către limite nedorite, ridicând probleme primordiale despre ce este acceptabil să apară pe ecran.

Antieroi au fost identificați și analizați în cadrul acestei lucrări ca personaje complexe și care oferă perspective noi despre cinema. Antieroi sunt motorul cinematografiei subculturale și al *Vizualului Extrem*, ei împing (uneori singuri, alteori în grupuri) barca în care se află ideile alternative ale regizorului, îi duc în spațiu visele și sunt mediul prin care acesta vorbește. În ciuda nenumăratelor sale defecte de caracter sau morale, antieroul va comenta despre preocupările contemporanilor săi, încercând să atragă atenția asupra problemelor. Ce am putut observa limpede în cadrul acestui studiu a fost că nu există un antierou arhetipal, el ia forma de care este nevoie în societate și în filmul respectiv. Antieroul cinema-ului contemporan nu este un erou care a fost întors la 180 de grade, nu este *ANTI*-eroul, ci mai degrabă un erou complex a cărui busolă morală este defectă și este folosită pentru a pune la îndoială ceea ce este considerat *corect* sau *normal*. În consecință aceste personaje nasc conflicte exterioare și trăiesc conflicte interioare, iar în cadrul acest studiu a fost nevoie de nuanțe și straturi multiple pentru a încerca să le surprind. În aceeași măsură ca și subcultura, antieroul fuge de etichetări și definiții academice rigide. Analiza din cadrul acestui studiu a arătat însă un lucru sigur, și anume că există un spectru larg de antieroi, că nu există o singură formă a sa și că întotdeauna ei vor vorbi publicului de cinema mai mult în perioadele cu tulburări sociale sau incorectitudini politice și economice. Antieroi sunt personaje ale căror acțiuni și atitudini provoacă spectatorul și îl forțează aproape să se întrebe cu seriozitate și profunzime ce înseamnă *bine* și *rău*. Ei încurajează spectatorul de *Vizual Extrem* să pună la îndoială tot ce i se servește ca lecție, într-o oarecare măsură acționează precum un profesor de școală generală care nu forțează elevii să învețe pe de rost poezia, ci îi provoacă la dezbateri despre ce cred ei că înseamnă *Corola de minuni a lumii*. Antieroul pune oglinda societății contemporane și acordă generațiilor noi de adolescenți sau tineri în formare să înțeleagă că există forme

prin care se pot regăsi. grupuri în care se pot simți ei și forme prin care își pot exprima sentimentele, că nu este obligatoriu să devină cetățeni anesteziați ai societății.

Un alt aspect vital al acestei lucrări este înțelegerea comportamentului consumatorului de cinema subcultural. Elementele teoriei post-subculturale și subculturale sunt combinate pentru a crea o cartografiere mai eficientă a unui teren cultural al tinerilor, în care identitățile tineretului formează un amestec din ce în ce mai complex de influențe culturale globale și locale. Până acum s-au înregistrat puține progrese în această direcție, studiile subculturale și post-subculturale continuând să reprezinte un segment mic din studiile culturale și cercetarea științifică cu privire la tineri și cultura lor se bazează încă foarte mult pe trecut (a se vedea, de exemplu, Shildrick și MacDonald¹¹). Într-adevăr, diferența dintre cele două abordări s-a lărgit, pe măsură ce perspectivele subculturale au devenit din ce în ce mai aliniată cu cercetările care investighează problemele socio-economice substanțiale legate de tineret, de exemplu, devianță, riscurile și tranzițiile – astfel de cercetări rămânând în esență negative față de intervențiile teoretice și metodologice ale teoriei post-subculturale, în special în ceea ce privește semnificația consumului cultural. Lucrările în acest domeniu care recunosc consumul cultural ca o trăsătură în viața tinerilor folosesc un vocabular analitic destul de limitat. În același timp în aceste studii există o tendință de a clasifica și cuantifica doar modelele de consum cultural, în loc de a folosi o analiză profundă a interacțiunii dintre experiența structurală și consumul cultural în formarea practicilor culturale ale tinerilor. Există în schimb și autori și lucrări care își depășesc aceste limite și care utilizează o perspectivă post-subculturală, cum ar fi Andy Bennett. Pentru a determina mai pe deplin natura și amploarea interacțiunii dintre experiența locală și fluxurile globale de consum, timp liber și stil de viață în rândul tinerilor sunt necesare seturi de date calitative și cantitative la scară largă. Realizarea unei abordări la scară largă, cu mai multe metode este, prin urmare, un punct evident în care teoreticienii subculturali și post-subculturali ar putea colabora în mod semnificativ.

Cultura fanilor, sau *fandom*, este un termen care descrie comunitățile construite în jurul unei bucurii comune a unui produs al culturii populare, cum ar fi cărți, filme, emisiuni TV, trupe, sporturi sau echipe sportive etc. Cultura fanilor este un exemplu de cultură participativă. Culturile participative implică fanii care acționează nu numai precum consumatori, ci și ca producători și creatori ai unui produs cultural. Deși majoritatea

¹¹ Shildrick, Tracy & MacDonald, Robert. *In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions*. *Journal of Youth Studies*, 9(2), p.125-140

culturilor fanilor, inclusiv fanii sportului și fanii grupurilor muzicale, au elemente de cultură participativă, *fandom*-ul cinematografic în special încurajează exprimarea creativă și producția artistică a participanților săi. Cinematografele sunt prezentate ca locație culturală marcată de o intensă nostalgie, dedicată în ultimii ani doar publicului care ține un picior în era digitală și altul în cea analog. Scufundarea publicului în plăcerea spațio-temporală a cinematografului este din ce în ce mai ignorată de teoreticienii de cinema și studii culturale, concentrați parcă să aducă argumente pentru zădărnicia cinematografului ca locație. Însă dacă soarta este relativ stabilită și marcată de era digitală pentru cinematograful (ca locație și loc de întâlnire a unei comunități), este un pământ fertil pentru modurile noi de distribuție și chiar producție. În era digitală în care trăim, din ce în ce mai multe publicații încep să vorbească despre conținutul generat de utilizatori și comunitățile creative online, însă proiectele așa-zis *participative* au primit totuși puțină atenție și susținere, în mod special din partea comunității creative. Accentul pe care ele îl pun pe activitatea în sine și pe comunitățile creative atrage atenția și asupra faptului că aceste noi forme au nevoie de literatură de specialitate, de cercetare și de analiză. Astfel este ușor de observat modul în care indivizii dezvoltă legături afective puternice cu proiectele de care se simt personal legați, fie ca cetățeni implicați social (ca în unele documentare participative), fie ca pasionați ai media (ca în unele filme legate de fani sau filme *crowdsourcing*), fie ca fani ai unui anumit realizator care văd în această nouă formă participativă un prilej de a privi *în spatele cortinei*.

Tehnologiile și platformele pentru crearea, co-producția și distribuția conținutului audiovizual sunt esențiale în această exprimare a culturii participative, la fel ca și valorile sociale și culturale atribuite creativității digitale, în special atunci când ne referim la producția de film și televiziune. Multe solicitări iau forma unei invitații de a face parte din ceva unic, *în spatele ușilor închise*, unei promisiuni ambițioase și tentante (și pe alocuri nerealiste), promisiune că participanții *vor face istorie*, vor deveni coproducători sau că vor beneficia de o conexiune cu cei pe care îi admiră și urmăresc (de exemplu, Kevin Spacey, Paul Verhoeven, Ridley Scott sau Lars von Trier au apelat la asemenea tehnici).¹² Henry Jenkins susține și că în esență cultura participativă poate fi o formă de rezistență. De exemplu, videoclipurile ale fanilor explorează adesea teme și aspecte ale sursei care îi interesează, mergând dincolo de poveștile de care este interesată mass-media și pe care

¹² Allen, Robert, *Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Cinemagoing Age*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, pp.41-57

este dispusă să o expună. El sugerează că însăși existența unei baze de fani reprezintă o critică a formelor convenționale ale culturii consumatorului, oferind în același timp „*un spațiu în care fanii își pot articula preocupările specifice cu privire la sexualitate, gen, rasism, colonialism, militarism și conformism forțat*”¹³. Nu numai că fanii își generează în mod activ propriul material creativ, dar o fac adesea în moduri care critică media pe care o consumă, în mod deosebit produsul cinematografic.

Concluzii

În timp ce teoria post-subculturală susținută în mare parte de Andy Bennett pare să contribuie mult la înțelegerea dinamicii culturale, la rândul ei subcultura poate fi discreditată pentru adoptarea unui punct de vedere naiv și bunăoară simbolic cu privire la rolul industriilor culturale în modelarea identităților și stilului de viață al tinerilor. Deoarece subcultura este considerată inadecvată, post-subcultura devine o simplă transformare a subculturii în nume, care nu a reușit să înțeleagă viața culturală a tinerilor. Unii cercetători, precum Shildrick și MacDonald, susțin că studiile post-subculturale tind să ignore viețile culturale ale tinerilor și identitățile tinerilor mai puțin avantajați și că, teoretic, urmăresc să submineze semnificația potențială a clasei și a alte inegalități sociale în cultura tineretului contemporan. Orice neglijare sau respingere totală a acestor variabile este dăunătoare pentru înțelegerea corectă a cadrului conceptual – subcultură.¹⁴ Regândirea subculturii și a teoriei post-subculturale implică căutarea unor modalități alternative de utilizare a conceptului și a teoriei pentru a aborda activitatea criminală a tinerilor la nivel global.

În loc să folosească terminologii alternative, cum ar fi post-subcultura, care în cele din urmă a devenit contraproductivă și într-adevăr repetitivă pentru subcultura clasică, o sugestie convingătoare este ca utilizarea subculturii și a teoriei subculturale să fie extinsă pentru a cuprinde o explicație universală a vieții deviate a tinerilor. Noțiunea de globalizare sau mai degrabă expresia *sat global* cuplat cu tehnologia modernă poate avea un rol major aici, în sensul că tinerii din zilele noastre sunt mult mai informați de rețelele de socializare să se comporte în mod similar. În 1962, când Marshall McLuhan, un renumit

¹³ Jenkins, Henry. *Textual Poachers, Television Fans and Participatory Culture*. Routledge. 2012, p.283

¹⁴ Journal of Theoretical and Philosophical Criminology Rethinking Subculture & Subcultural Theory, January 2015, Vol. 7: 1-16 Nwalozie 11

expert american în comunicare, a venit cu conceptul de *sat global*¹⁵, el a avut în vedere sau mai degrabă a prezis că, mai devreme sau mai târziu, cultura lumii se va mișca precum un val ca urmare a unei societăți experte în tehnologie, ceea ce ar putea conduce către o împărtășire instantanee a culturii. Întrucât Internetul este cel mai rapid mecanism de partajare a culturii, iar culturile anglo-americane domină piața virtuală, ambele aspecte au o influență copleșitoare asupra identităților culturale și tind să influențeze alte societăți din întreaga lume. În studiul său asupra culturii tineretului, Mike Brake¹⁶ a susținut că multe dintre formele lor culturale au fost *împrumutate* mai degrabă decât autentice.. Acest lucru poate fi descris din punct de vedere tehnic ca hibriditate care „... *denotă un registru larg de experiențe și stiluri de identitate multiplă, încrucișare, alegere și amestecare, depășire a granițelor*”¹⁷, reflectând migrația în creștere, mobilitatea și multiculturalismul. Tinerii care sunt mai susceptibili la a se implica în hibridizarea culturii pot să nu fie neapărat afiliați unui grup subcultural specific sau cunoscut, dar au tendința de a face o impresie în mediul în care se află. O privire mai atentă asupra evenimentelor din recente revolte și revoluții care au adus schimbări de regim în unele părți ale lumii, în special în cazul Primăvara Arabă, arată că acestea au fost orchestrate de tinerii acelor țări, care deși s-au comportat deviant și violent, puteau la fel de bine să fie considerate subculturi. Pur și simplu au fost motivați de ceea ce au văzut că au făcut alți tineri din regiune pentru a-și aborda problemele sociale care se profilau. Acest lucru înclină spre concluzia că funcția târzie a unei subculturi este *de a exprima și rezolva* contradicțiile care apar în cultura dominantă. Tinerii din diverse societăți nu sunt imuni la comportamentele repetitive, la a copia ce fac alte grupuri, din motivul că interacțiunea cu o cultura dominantă poate aduce influență și/sau o schimbare a culturii.

Nu toate filmele care conțin violență sau sexualitate fac parte dintr-o subkultură, așa cum nu toate subculturile prezintă violență și sexualitate. Este foarte adevărat că în foarte multe cazuri ale vizualului extrem te poți întreba dacă ești spectatorul unui documentar al cruzimii și durerii sau al unui film de ficțiune. Multe dintre filmele vizualului extrem conțin astfel de scene și cred că unul din scopurile acestui tip de cinema este, pe lângă să provoace, să estompează granițele dintre pornografie, documentar, artă, reality-show. Consider în continuare că a studia motivele pentru care acest *enfant terrible*

¹⁵ McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy : the making of typographic man*. Toronto, Canada: University of Toronto Press. 1962. pp. 293

¹⁶ Brake, Michael. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Subcultures in America*. London: Routledge and Kegan Paul. 1985. P.228

¹⁷ Nederveen Pieterse, Jan. *Hybridity, So What?* Sage Journals. Volume 18, Issue 2-3, June 2001.

al cinematografiei - filmul subcultural - reprezintă un pas mai aproape de înțelegerea societății moderne, de la aspecte culturale până la cele politice. Filmul subcultural prezintă toate aceste povești, toți acești indivizi fără menajamente, dar și grupările care se formează în urma unirii unor indivizi cu inamic comun. Vulnerabilitatea este posibil pentru unii mai ușor de gestionat dacă este comună, dacă durerea și furia sunt împărtășite. Soluțiile sunt mai variate în mijlocul unui grup decât în singurătate, furia este alimentată și ea în interiorul lui și aroma actului violent sau deviant este îmbietoare. A fi implicat în acte violente sau deviante ca un grup implică de asemenea sentimentul de bucurie pe care individul îl are pentru eliberarea de forțele ce deveneau distructive, el beneficiază de confortul protector și de simpatia grupului, împărtășind vinovăția.

„Cinema-ul este un mediu vital pentru formarea identității unui grup și a sentimentelor de camaraderie ce există între membrii unui subculturi din diverse locații.”¹⁸

¹⁸ Marchetti Gina, *Film and Subculture: The Relationship of Film to the Punk and Glitter Youth Subcultures*, Northwestern University, PhD dissertation, 1982

BIBLIOGRAFIE

1. Adamson, Morgan. *Enduring Images: A Future History of New Left Cinema*. Univ Of Minnesota Press. 2018
2. Allen, Robert. *Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Cinematic Age*, Oxford: Wiley-Blackwell. 2011
3. Artaud, Antonin. *Selected Writings*. Farrar, Straus and Giroux. 1976.
4. Athanassoglou- Kallmyer, Nina. *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press. 2010
5. Aveyard, K., & Moran, A. *Watching Films: New Perspectives on Movie-going. Exhibition and Reception*. Intellect Books, 2012
6. Banks, John & Potts, Jason. *Co-creating games: a co-evolutionary analysis*. Sage Journal. Volume: 12 issue: 2, 2010
7. Baudrillard, Jean. *Baudrillard Live: Selected Interviews*. Mike Gane (ed.). London and New York: Routledge. 1993
8. Bennett, Andy & Kahn Harris Keith. *After Subculture: Critical Studies In Contemporary Youth Culture*. Palgrave Macmillan. 2004
9. Bosséno, Christian-Marc. *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*. Découvertes Gallimard. 1996
10. Brake, Michael. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Subcultures in America*. London: Routledge and Kegan Paul. 1985
11. Buache, Freddy. *The Cinema of Luis Buñuel*. The Tantivy Press, London. 1973
12. Bunuel, Luis. *My Last Sigh: The Autobiography of Luis Bunuel*. Vintage. 2013
13. Caryn, James, Articol în New York Times, 1990
<https://www.nytimes.com/1990/04/06/movies/review-film-peter-greenaway-s-elegant-and-brutal-cook.html>
14. Cohen Albert K. *Delinquent Boys The Culture of the Gang*. Glencoe. 1955
15. Dawson, Nick. *Dennis Hopper: Interviews*. University Press of Mississippi. 2012
16. Feldman Barrett, Lisa. *Feelings or Words? Understanding the Content in Self-Report Ratings of Experienced Emotion*. J Pers Soc Psychol. 2004.
17. Ferrell, Jeff. *Confronting the Agenda of Authority: Critical Criminology, Anarchism, and Urban Graffiti*. Gregg Barak. 1994
18. Frey, Mattias. *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*. Rutgers University Press. 2016

19. Gelder, Ken. *Subcultures: Cultural Histories And Social Practice*, Routledge. 2007
20. Giannetti, Louis. *Understanding Movies*. Pearson. 2013
21. Gitelman, Lisa. *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*. MIT Press, 2006
22. Hay, J., & Couldry, N. *Rethinking convergence/culture an introduction*. Cultural Studies, 2011
23. Heath, Joseph & Potter Andrew, *Nation Of Rebels: Why Counterculture Became Consumer Culture*, Harpercollins, 2004
24. Hebdige, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Routledge, 1979
25. Horeck, Tanya & Kendall, Tina. *Introduction. The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Ed. Horeck and Kendall. Edinburgh UP, 2011
26. Hughes, Howard. *Crime Wave: The filmgoer's guide to great crime movies*. I.B. Tauris & co. 2006
27. Jenkins, Henry. *Textual Poachers, Television Fans and Participatory Culture*. Routledge. 2012
28. Journal of Theoretical and Philosophical Criminology *Rethinking Subculture & Subcultural Theory*, January 2015
29. Kaczynski Ted. *Manifesto: Industrial Society and Its Future*. WingSpan Classics. 2008
30. Knoll J, Bevens G. *Supermax Units & Death Row. In: Handbook of Correctional Mental Health*. Washington, DC: American Psychiatric Publishing, Inc., 2010
31. Kuhn, Annette & Westwell, Guy. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press. 2012.
32. Kuhn, Annette & Westwell, Guy. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press. 2012
33. Macdiarmid, Hugh. *Selected poetry*. New Directions Publishing. 2006
34. Marchetti, Gina. *Film and Subculture: The Relationship of Film to the Punk and Glitter Youth Subcultures*. Northwestern University. 1982
35. McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy : the making of typographic man*. Toronto, Canada: University of Toronto Press. 1962
36. Mitry, Jean. *Semiotics And The Analysis Of Film*. Athlone. 2000
37. Morley, David. *Television, Audiences and Cultural Studies*. Routledge, 1992
38. Mulligan, Kevin & Scherer, Klaus R. *Toward a working definition of emotion*. *Emotion Review* 4 (4):345-357. 2012

39. Nederveen Pieterse, Jan. *Hybridity, So What?* Sage Journals. Volume 18, Issue 2-3, June 2001.
40. Niesius, Sarah. *Punk and Post-Punk Cinema: A Subculture and Its Influence on Screen*. Technische Universität Dortmund. 2019
41. Nihart, Terry & Lersch, Kim Michelle & Sellers, Christine & Mieczkowski, Tom. *Kids, Cops, Parents, and Teachers: Exploring Juvenile Attitudes toward Authority Figures*. School of Information Faculty Publications. 2005
42. Pizzato, Mark. *Theatres of Human Sacrifice: From Ancient Ritual to Screen Violence*. Albany: SUNY, 2005
43. Potts, J., S. Cunningham, J. Hartley and P. Ormerod. *Social Network Markets: A New Definition of Creative Industries*. Journal of Cultural Economics. 2008
44. Powrie, Phil & Reader, Keith. *French Cinema: A Student's Guide*. Bloomsbury Academic. 2002
45. Prédal, René. *Le Jeune cinéma français*. Paris: Nathan, 2002
46. Rasmussen, Randy. *Stanley Kubrick: Seven Films Analyzed*. Jefferson, N. C.; London: McFarland, 2001
47. Rombes, Nicholas. *New Punk Cinema*. Edinburgh University Press. 2005
48. Sandvoss, Cornel. *Fans: The Mirror of Consumption*. Boston: Polity Press, 2005
49. Savage, Jon. *England's Dreaming: The Sex Pistols and Punk Rock*. Faber & Faber. 2005
50. Scott-Heron, Gil. *The Revolution Will Not Be Televised*. The Spoken Word Revolution Redux. Naperville, Ill.: Sourcebooks MediaFusion. 2007
51. Shildrick, Tracy & MacDonald, Robert. In Defence of Subculture: Young People, Leisure and Social Divisions. *Journal of Youth Studies*, 9(2). 2006
52. Silet, Charles. *Oliver Stone: Interviews*. University Press of Mississippi. 2001
53. Skoller, Jeffrey. *Shadows, Specters, Shards: Making history in avant-garde film*. University of Minnesota Press. 2005
54. Smith, Murray. *Modernism and the Avant-Gardes*. Oxford Guide to Film Studies, Oxford University Press, 1998
55. Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Pearson Education Limited. 2008
56. Thompson, Kristin & David Bordwell. *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill. 2010

57. Van De Vijver, Lies & Biltereyst, Daniel. *Cinemasgoing As A Conditional Part Of Everyday Life*. Cultural Studies. Taylor and Francis Online. 2012
58. Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. C. T. Editions. 2005
59. Walker, John & Chaplin Sarah. *Visual Culture*. Manchester University Press. 1997
60. Welsh, Irvine. *The Bedroom Secrets of the Master Chefs*. W. W. Norton Company. 2006
61. Welsh, Irvine. *Trainspotting*. Secker & Warburg. 1993

FILMOGRAFIE

1. *28 weeks later* (2007). [DVD]. Regizat de Juan Carlos Fresnadillo. UK & USA: Fox Atomic & DNA Films
2. *À bout de souffle* (1960). [DVD]. Regizat de Jean-Luc Godard. France: Les Films Impéria
3. *A Clockwork Orange* (1971). [Amazon Prime]. Regizat de Stanley Kubrick. New York, USA: Polaris Productions.
4. *Bande à part* (1964). [DVD]. Regizat de Jean-Luc Godard. France: Anouchka Films
5. *Black Mirror: Bandersnatch* (2018). [Netflix]. Regizat de David Slade. London, UK: Netflix.
6. *Boxing Helena* (1993). [DVD]. Regizat de Jennifer Lynch. USA: Main Line Pictures.
7. *Bronson* (2008). [Amazon Prime]. Regizat de Nicolas Winding Refn. London, UK: Aramid Entertainment.
8. *Captain Fantastic* (2016). [Blu-ray]. Regizat de Matt Ross. USA: Electric City Entertainment
9. *Cidade de Deus* (2002). [DVD]. Regizat de Fernando Meirelles & Kátia Lund. Brazilia: O2 Filmes.
10. *Climax* (2018). [DVD]. Regizat de Gaspar Noé. France & Belgique: Rectangle Productions
11. *Dreams That Money Can Buy* (1947). [Dailymotion]. Regizat de Hans Richter. USA: Kenneth Macpherson.
12. *Easy Rider* (1969). [DVD]. Regizat de Dennis Hopper. USA: Pando Company Inc.
13. *El laberinto del fauno* (2006). [DVD]. Regizat de Guillermo del Toro. Espana: Telecinco Cinema
14. *Fire in the sky* (1993). [DVD]. Regizat de Robert Lieberman. USA: Joe Wizan & Todd Black
15. *Hable con ella* (2002). [DVD]. Regizat de Pedro Almodóvar. España: El Deseo S.A.
16. *Hedwig and the Angry Inch* (2001). [DVD]. Regizat de John Cameron Mitchell. USA: Killer Films.

17. *Hereditary* (2018). [DVD]. Regizat de Ari Aster. USA: A24
18. *Hostel* (2005). [DVD]. Regizat de Eli Roth. USA: Next Entertainment
19. *Idioterne* (1998). [DVD]. Regizat de Lars von Trier. France: Arte, Canal +.
20. *Inland Empire* (2006). [DVD]. Regizat de David Lynch. USA: Absurda.
21. *Irréversible* (2002). [MyCanal]. Regizat de Gaspar Noé. France: Les Cinémas de la Zone.
22. *It follows* (2014). [DVD]. Regizat de David Robert Mitchell. USA: Northern Lights Films
23. *Kids* (1995). [DVD]. Regizat de Larry Clark. USA: Independent Pictures.
24. *La Haine* (1995). [Amazon Prime]. Regizat de Mathieu Kassovitz. France: Christophe Rossignon.
25. *La nuit a dévoré le monde* (2018). [DVD]. Regizat de Dominique Rocher. France: Haut et Court.
26. *Le Petit Soldat* (1963). [DVD]. Regizat de Jean-Luc Godard. France: Films Georges de Beauregard.
27. *Le Voyage dans la Lune* (1902). [Lumni]. Regizat de Georges Méliès France: Manufacture de films pour cinématographes.
28. *Love* (2015). [MyCanal]. Regizat de Gaspar Noé. France: Les Cinémas de la Zone.
29. *Memento* (2000). [DVD]. Regizat de Christopher Nolan. USA: Summit Entertainment
30. *Meshes of the Afternoon* (1943). [Vimeo]. Regizat de Maya Deren & Lewis Jacobs. USA: Maya Deren.
31. *Midsommar* (2019). [Netflix]. Regizat de Ari Aster. USA & Sverige: Square Peg
32. *Mother!* (2017). [Prime Video]. Regizat de Darren Aronofsky. USA: Protozoa Pictures
33. *Mulholland Drive* (2001). [DVD]. Regizat de David Lynch. USA: Les Films Alain Sarde
34. *Natural born killers* (1994). [DVD]. Regizat de Oliver Stone. USA: Regency Enterprises.
35. *Pierrot le Fou* (1965). [DVD]. Regizat de Jean-Luc Godard. France: Films Georges de Beauregard.
36. *Requiem for a Dream* (2000). [DVD]. Regizat de Darren Aronofsky. USA: Thousand Words.
37. *Rope* (1948). [DVD]. Regizat de Alfred Hitchcock. USA: Transatlantic Pictures.

38. *Stilyagi* (2008). [DVD]. Regizat de Valeri Todorovski. Rusia: Russia-1.
39. *Suspiria* (2002). [DVD]. Regizat Dario Argento. Italia: Seda Spettacoli
40. *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989). [DVD]. Regizat de Peter Greenaway. France&UK: Allarts.
41. *The Darjeeling Limited* (2007). [Blu-ray]. Regizat de Wes Anderson. USA: American Empirical Pictures.
42. *The Grand Budapest Hotel* (2014). [Blu-ray]. Regizat de Wes Anderson. USA: Fox Searchlight Pictures
43. *The Life of Juanita Castro* (1965). [Mubi]. Regizat de Andy Warhol. USA: Factory Films, Inc.
44. *The Neon Demon* (2016). [DVD]. Regizat de Nicolas Winding Refn. USA: Gaumont
45. *The Royal Tenenbaums* (2001). [Blu-ray]. Regizat de Wes Anderson. USA: Touchstone Pictures
46. *Todo sobre mi madre* (2002). [DVD]. Regizat de Pedro Almodóvar. España: El Deseo S.A.
47. *Trainspotting* (1996). [Blu-ray]. Regizat de Danny Boyle. UK: Channel Four Films
48. *Un Chien Andalou* (1929). [Vimeo]. Regizat de Luis Buñuel & Salvador Dalí. France: Luis Buñuel & Pierre Braunberger
49. *Velvet Goldmine* (1998). [DVD]. Regizat de Todd Haynes. UK: Channel Four Films
50. *Vertigo* (1958). [DVD]. Regizat de Alfred Hitchcock. USA: Alfred J. Hitchcock Productions