

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

**REZUMAT**

**TEZĂ DE DOCTORAT**

**CinemaNet - spre un cinematograf în rețea.**

**Estetica, politicile și tendințele culturii cinematografice contemporane.**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:**

Prof. univ. dr. Doru Nițescu

**DOCTORAND:**

Ilinca Grădinaru (Stihi)

2023

## CUPRINSUL

### TEZEI DE DOCTORAT

<b>Teza și ipotezele de lucru. Conștiința colectivă în secolul XX și apariția cinematografului.....</b>	<b>7</b>
Teză.....	7
Argument.....	7
<b>Premise de lucru. Cinematograful ca prim instrument în realizarea globalizării.....</b>	<b>11</b>
<b>Relevanța proiectului și metodologie. Cinematograful, principal creator de reflexe sociale prin produsele Inter-Media.....</b>	<b>14</b>
<b>CAP.1. FILMUL EUROPEAN ÎN ISTORIA CONTEMPORANĂ.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1.Trei capodopere cinematografice- Underground- Emir Kusturica, Film socialisme- Jean Luc Godard, About Endlesness- Roy Andersson.....</b>	<b>19</b>
1.1.1. Underground- Emir Kusturica.....	20
1.1.2. Film socialisme- Jean Luc Godard.....	22
1.1.3. About Endlesness- Roy Andersson.....	24
<b>1.2. Filmul politic european după căderea Cortinei de Fier.....</b>	<b>25</b>
<b>1.3. Filmul de propagandă.....</b>	<b>26</b>
1.3.1. Eu, Cuba.....	28
1.3.2. Aspecte ale cinematografului politic în România sub regimul comunist.....	33
<b>CAP. 2. SPRE O NOUĂ ETICĂ A CREATORULUI DE CINEMA.....</b>	<b>37</b>
<b>2.1. Societatea viitorului și pericolul controlului total al individului prin cinematograful în rețea.....</b>	<b>45</b>
<b>CAP. 3. FENOMENUL CINEMATOGRAFIC.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1. Arta care nu se supune criteriilor estetice.....</b>	<b>49</b>
3.1.1.Tehnologie și misticism.....	52
3.1.2. Discursul cinematic – alcătuirea ființei globale.....	65
3.1.3. Conflagrația mondială și perfecționarea iluziei.....	69

<b>3.2. Filmul și disoluția auctoriului.....</b>	<b>75</b>
<b>3.3. De la portretul pictural la prim planul cinematografic – fascinația chipului uman</b> .....	<b>83</b>
<b>CAP. 4.CINEMATOGRAFUL ȘI SOCIETATEA.....</b>	<b>86</b>
<b>4.1. CinemaNet,Cinematograful în rețea ca subconștient colectiv proiectat.....</b>	<b>87</b>
4.1.1. Studiu de caz: Domnii preferă blondele (1953) versus Vîsota (1956) .....	<b>93</b>
<b>4.2. Articularea Eului cinematografic. Apariția televiziunii.....</b>	<b>101</b>
4.2.1. Narcisismul.....	112
4.2.2. Orizontul de așteptare și Anti-pesimismul.....	114
<b>CAP. 5. CINEMATOGRAFUL CONTEMPORAN. TENDINȚE, POLEMICI, NOI</b> <b>TEHNOLOGII.....</b>	<b>118</b>
<b>5.1. Elemente de ideologie tematică și estetică în filmul european (1950-1980).....</b>	<b>118</b>
<b>5.1.1 Filmul vest-european postbelic, referințe ideologice și începutul esteticii</b> <b>subversive.....</b>	<b>118</b>
<b>5.1.2. Concluzie intermediară.....</b>	<b>123</b>
<b>5.2. Identitate.....</b>	<b>124</b>
<b>5.3. Etica, instrument de măsură a calității umane.....</b>	<b>127</b>
<b>5.4. Filmul anilor `90. Dinamismul polemicilor în relația esteticii cinematografice cu ea</b> <b>însăși.....</b>	<b>132</b>
5.4.1. Albastru.....	136
5.4.2. Născuți asasini.....	140
5.4.3. Blair Witch Project.....	149
<b>CAP.6.CETATEA ȘI CINEMATOGRAFUL.....</b>	<b>158</b>
<b>6.1. Schwarzenegger versus Donald Trump.....</b>	<b>158</b>
<b>6.2. Despre continuarea cercetării.....</b>	<b>165</b>
<b>6.3. Spre o comunicare în imagini: Google, Facebook, Youtube.....</b>	<b>166</b>

6.3.1. Dramaturgia comunicării, estetică, socială, economică.....	166
6.3.2. Google.....	170
6.3.3. YouTube.....	171
<b>6.4. De la efectul cinematic al cinematografului la caracterul cinematografic al realității înseși.....</b>	<b>171</b>
<b>CAP.7. HOMO IMAGO.....</b>	<b>174</b>
<b>7.1. Despre schimbarea naturii imaginii.....</b>	<b>174</b>
7.1.1. Noul realism al mașinii. Gregory Chatonsky și Hito Steyerl.....	174
<b>7.2. Care este suportul fizic al noii imagini?.....</b>	<b>177</b>
7.2.1. Imaginea ca rețea de imagini.....	181
<b>7.3. Perfecționarea inteligenței artificiale prin business-ul online.....</b>	<b>182</b>
7.3.1. ImageNet <a href="https://www.image-net.org/">https://www.image-net.org/</a> .....	182
7.3.2. Amazon Mechanical Turk <a href="https://www.mturk.com/">https://www.mturk.com/</a> .....	183
7.3.3. CAPCHA.....	186
<b>7.4. Noi termeni de morfologie vizuală.....</b>	<b>188</b>
7.4.1. Bounding box (casetă de încadrare).....	189
7.4.2. Segmentarea imaginii.....	190
7.4.3. Punctele cheie ale imaginii (image key points).....	191
7.4.4. Linii multiple într-o imagine (Image polyline).....	192
7.4.5. Clasificarea imaginilor (Image classification).....	192
7.4.6. Descrierea imaginii (Image description).....	192
<b>7.5. Concluzie intermediară.....</b>	<b>193</b>
<b>7.6. Banalizarea emoției.....</b>	<b>195</b>
<b>7.7. Imaginea lucrurilor care nu se văd. Media ca mediu.....</b>	<b>197</b>
7.7.1. Imaginea ca parte a mediului tehnologic.....	199
7.7.2. Imaginea ascunsă și cinematograful.....	202
<b>7.8. Noul narativ cinematografic.....</b>	<b>205</b>

7.8.1. Volodimir Zelenski. Povestea mașinii.....	208
7.8.2. Multilayer- narațiunea pluri-stratificată.....	219
7.8.3. Timpul liniar.....	221
<b>7.9.Volodimir Zelenski- un personaj, două structuri narative.....</b>	<b>226</b>
<b>CONCLUZII.....</b>	<b>231</b>

## **BIBLIOGRAFIE**

### **CUVINTE CHEIE**

Cinema, virtual, estetică, inter-conectat, internet, misticism, revoluție, politică, proxy, taxonomie, multilayer, Zelenski, Trump, Machine Learning, Machine Vision, informație, tehnologic, media, Metaverse, ideologie, identitate, realitate, cercetare, etică, auctoriat, subconștient, emoție

## Teza

În prezenta lucrare îmi propun să studiez felul în care conștiința omului modern și relația acestuia cu cultura au fost și sunt continuu modificate prin apariția și dezvoltarea cinematografului. Trecerea de la omul scrisului (al planetei Gutenberg) spre omul expresiei cinematografice a impactat și continuă să transforme relația individului cu lumea și cu sine însuși. Acest proces, actualmente în plină desfășurare, influențează și evoluția cinematografului ca artă și apariția de numeroase sub-genuri cinematografice care ar fi fost greu de anticipat chiar și cu cincizeci de ani în urmă. Prin conturarea și dezvoltarea conceptului de CinemaNet, cinematograful extins spre rețea, intenționez să analizez fenomenul prin care arta filmului a depășit nivelul proiecției pe ecranul alb, invadând lumea cu imagini virtuale și generând o nouă educație a simțurilor tributară limbajului cinematografic. Acum, ea este pe cale nu numai să dezvolte în adevărate universuri virtuale (Metaverse), ci chiar să se exerseze în crearea propriei forme de viață. Întocmai cum embrionul își formează trupul pornind de la sistemul nervos, tot astfel mediul virtual devine existență virtuală prin cinematograful.

## CAP.1. FILMUL EUROPEAN ÎN ISTORIA CONTEMPORANĂ

Impunerea cinematografului ca artă a coincis cu apariția marilor sisteme dictatoriale europene ale secolului XX. Și nazismul și comunismul au folosit sala de cinema pentru a răspândi cu cât mai mare rapiditate și maxim de efect propriile lor teorii propagandistice. Astfel, dezvoltarea stilistică și tehnică a filmului european s-a datorat de cele mai multe ori conjuncturii politice și s-a realizat adesea sub comanda regimurilor dominante. Pe măsură ce sistemele opresive s-au prăbușit, *cortina de fier* a căzut generând apropierea estului european de vest și, astfel, reunificarea Europei. Cinematograful a putut să *respire* liber și să ofere publicului adevărata sa meditație asupra secolului de istorie pe care l-a parcurs. Totuși, misiunea filmului politic după 1990 care a renunțat la discursul propagandist sau la mesajele ascunse de ochii cenzurii în semne și simboluri, se schimbă și în nici un caz nu dispăre. Filmul politic intră într-o nouă eră, o eră auctorială. Discursul este asumat și apărat de creatorii săi.

## **Trei capodopere cinematografice- Underground- Emir Kusturica, Film socialisme- Jean Luc Godard, About Endlessness- Roy Andersson**

Emir Kusturica, Roy Andersson, Jean Luc Godard sunt fiecare portavocea unui mediu socio-cultural care se cere ascultat. Strigătul de revoltă al Europei de Est proaspăt eliberată de sub comunism, privirea critică a Franței față de consumerismul filmului în societatea capitalistă și criza spirituală a modernității așa cum o surprinde cultura Nordului, sunt tendințe dominante în spațiul public nu numai raportat la cinematograful, ci la destinul civilizației eur-americane la început de mileniu.

### **Underground- Emir Kusturica**

*Underground* este un film politic prin implicarea pătimașă a autorului său în evenimentele reprezentate făcând astfel imposibilă o consemnare obiectivă a istoriei recente. Cu sau fără voința sa, Kusturica devine cel care aduce în discuție și un alt profil al dizidentului estic, sabotor al totalitarismului prin însăși vigoarea poftei sale de viață. El amintește Europei occidentale că, în spațiul balcanic, s-a luptat și altfel decât în Vest împotriva abuzurilor de putere, s-a luptat cu arma cea mai puternică a vieții în fața morții: forța ei creatoare de divers, de atipic, de original.

### **Film socialisme- Jean Luc Godard**

Filmul va fi socialist sau deloc, pare să susțină Godard într-un manifest politic ireverențios, așa cum, Europa va redeveni vie când se va redeschide lumii pe care va învăța s-o perceapă din nou, s-o integreze și s-o reflecte creativ, fără prejudecata vechii sale culturi. Practic, Godard acuză civilizația europeană de scleroză, așa cum acuză și spectatorul european de film de aceeași scleroză a percepției în care reflexele osificate nu mai lasă loc unor conexiuni novatoare. În ceea ce și-a dorit să fie testamentul său cinematografic, Godard descompune arta însăși a filmului în elementele sale pentru a propune redefinirea ei. Destinul acesteia este organic legat de soarta marii civilizații europene, astfel încât terapia nu pare posibilă decât împreună, societate și artă, iar filmul trebuie să redevină proprietatea absolută a comunității care l-a creat și dezvoltat.

### **About Endlessness- Roy Andersson**

Roy Andersson oferă o voce surprinzătoare istoriei contemporane. Marea istorie devine viața însăși a oamenilor care compun o comunitate și care vehiculează dinspre și înspre ei înșiși,

informație comună pe diverse paliere... spirituale, politice sau emoționale. Suma singurărilor lor creează un sistem coerent și, într-un mod straniu, sustenabil, în care energia traumelor și împlinirilor se retransmite continuu de la individ la individ.

### **Filmul politic european după căderea Cortinei de Fier**

Istoria contemporană este reflectată în cinematograful european cu originalitate. S-a abandonat schematismul prezentărilor de viziuni unilaterale aservite intereselor propagandistice. Artiști importanți ca Jean Luc Godard, Emir Kusturica sau Roy Andersson privesc cinematograful cu mesaj politic ca pe o formulă ofertantă de meditație asupra omului și societății moderne. Ei dezvoltă formule filozofice de raportare la istorie și noi modalități de a înțelege nevrozele societăților europene prin filtrul evoluției lor în timp. Astfel, discursul însuși asupra istoriei suferă modificări. El se desprinde de viziunea secolului XIX, mult mai epică și romantică, creatoare de figuri eroice sau, din contră, profund negative.

Războiul, luptele de stradă, sistemele opresive, declinul religiilor lasă amprente puternice asupra omului modern, obosit și derutat după ce a lăsat în urmă secolul XX. Este ceea ce consemnează cinematic în stiluri foarte diferite, și cei trei autori. Viitorul nu se întrevide altfel decât în rutina dezamăgirilor perpetuate continuu de aceste victime ale istoriei, europenii contemporani.

### **Filmul de propagandă**

Cinematograful, prin capacitatea lui de a ajunge foarte repede la publicul larg, la oamenii simpli pe care-i cucerește și fascinează cu fiecare registru propus (comedie, tragedie, horror, etc.) va fi în mod natural legat de evoluția ideologiilor politice în societatea modernă. Pe acestea le va reprezenta sau influența în funcție de crezul și conștiința autorilor care îl deservesc. Prin același proces de vase comunicante, cinematograful se va adapta și din punct de vedere estetic, scopurilor pe care și le propune. Discursul vizual al filmelor lui Eisenstein, cu accentul său pe arta montajului, este rezultatul reflectării unei societăți care trăiește cu pasiune revoluția bolșevică. Marcați de trauma Primului Război Mondial, dar și de valul anti-burghez care străbătea societatea europeană interbelică, artiști ca Fritz Lang sau Robert Wiene aleg să construiască realități intens subiective și să creeze anxietate printr-un discurs vizual dominat de contraste puternice. Realitățile dure ale societății italiene de după Al Doilea Război Mondial vor determina cineaștii să renunțe în mare măsură la platourile de filmare și, de multe ori, la actorii

profioniști, neo-realismul italian cucerind lumea cu poveștile sale simple. Societatea americană este un exemplu important pentru implicarea factorului politic în mesajul și tematica filmelor produse. Guvernul american își va asuma direct un departament dedicat industriei cinematografice și inclus în 1930 în Federal Bureau Investigation, FBI. El se va muta din 1947 la Pentagon, iar din 1966 până în prezent rămâne în componența CIA.

### **Eu, Cuba**

Finanțat de guverne pentru oportunismul său, filmul de propagandă beneficiază de bugete impresionante care vor stimula descoperirea și exploatarea unor tehnici noi în arta cinematografică.

Un exemplu relevant în acest sens este cel al filmului "Eu, Cuba", în regia lui Mihail Kalatozov. Intenția regizorului de a reprezenta cât mai mult din societatea în filmul său, va duce la multiple inovații: camera devine extrem de mobilă (ca un Steadicam avant la lettre), iar filmările cu grandangular permit înregistrarea unei mizanscene extrem de complexe în profunzime, dar și păstrarea în prim-plan a protagoniștilor fiecărei secvențe, prima cameră subacvatică- operatorul, Urușevski a folosit o substanță de izolare pentru lentila aparatului de filmat special creată pentru submarin, același Urușevskisă apelează la filtrul infraroșu obținut de la armata sovietică. Acesta exagerează contrastul și oferă astfel o redare mult mai fidelă a luminii cubaneze.

### **Aspecte ale cinematografului politic în România sub regimul comunist**

Cinematografia românească din perioada comunismului a avut un rol important în impunerea limbajului de lemn, a protocronismului care a semănat confuzie pe termen lung (cu ecouri și astăzi) asupra adevărului istoric național, asupra cufundării, în cele din urmă, a unei țări întregi într-o estetică vizuală sărac reprezentată, tristă și anacronică, atunci când nu era excesiv de contrafăcută și formală. Prin contrast, filmul nou, semnat de tineri cinești, film care vorbește de realități ne-ajustate, este respins de public. Sintagma *nu avem nevoie de mizerie și pe ecran mărturisește* deja o nostalgie a cenzurii care poate părea ne-naturală. Observăm, deci, cum cenzura infantilizează spectatorul. Îl reduce la statutul de copil etern, supus valorilor și explicațiilor livrate de o instanță adultă ce se erijează în instanță superioară. În felul acesta,

evident, și spiritul lui critic va intra în adormire, ceea ce este, de fapt, scopul ultim al aparatului propagandistic.

## **CAP. 2. SPRE O NOUĂ ETICĂ A CREATORULUI DE CINEMA**

Cinematograful contemporan este unul din principalii vector de informație. Abundența de producții cinematografice și cucerirea internetului prin crearea platformelor on-line ca Netflix sau HBO au dus la fidelizarea unui public numeros. Cu atât mai mult, responsabilitatea morală atât a producătorului cât și a creatorului de film, ar fi natural să fi crescut. Paradoxul pe care-l întâlnim în societatea contemporană este că, pe măsură ce cantitatea de informație este tot mai mare și ajunge la tot mai mulți oameni, principiile etice au suferit o relaxare. Măsura în care autorul unui mesaj este în vreun fel responsabil de efectele acestuia este greu de cuantificat. Aparent, asistăm la o dificultate de adaptare a valorilor comunitare la progresul foarte rapid al tehnologiei.

Se poate observa astfel că, etica, filozofie care s-a cizelat în timp și a propus omului nuanțe subtile de educație personală, se reîntoarce, în cadrul spațiului virtual, la semnificațiile sale primare, specifice mai degrabă unei societăți barbare decât uneia civilizate. Tot ce rămâne, sunt principiile de bază care asigură supraviețuirea ființei. Orice altceva, cade pradă relativizării. Astfel, se creează un spațiu important de ezitare principială care este și va fi, consistent speculat de indivizi sau organizații cu intenții manipulatorii. Dimensiunea etică a actului artistic, ca principal vehicul al informației în societate, creează, în mod tradițional, un filtru solid de apreciere a calității mesajului, filtru comun indivizilor din societate și care-i apără de toxicitatea eventuală a multor derapaje. În lipsa criteriului etic, omul ezită să-și formeze o opinie proprie și apelează, fie la comentariul altor indivizi confrunțați cu același mesaj, fie la direcția recomandată de propagatorul mesajului. Omul devine, așadar, o victimă sigură a intențiilor manipulative care abundă în spațiul internautic. Dintre acestea, cele mai multe uzitează limbajul vizual, de inspirație cinematografică. Preponderența și popularitatea formatelor vizuale pe internet aduce în discuție evoluția cinematografului însuși și responsabilitatea sa morală în crearea și dezvoltarea unei forme de expresie care a ajuns să remodeleze omul modern.

Moralitatea omului cu aparatul de filmat (astăzi, orice obiect cât de cât performant tehnologic) diferă mult de a celui dinainte, de acum, poate, nu mai mult de cincizeci de ani, intrat direct în

contact cu realitatea. Misiunea sau capacitatea de a înregistra un material vizual creează iluzia intangibilității și reflexul auto-excluderii din segmentul spațiu-timp izolat între ramele încadrării. Orice individ devine astfel un potențial complice la fapte care ar fi fost inacceptabile în contextul vechii ordini morale. Schimbarea lumii la impactul cu tehnologia va cere filozofiei etice să se redefinească și să se impună pentru a decreta o altfel de responsabilitate a individului în realitatea virtuală, de data aceasta și acolo unde, instrumentele lumii virtuale încep să modifice structura celei reale.

### **Societatea viitorului și pericolul controlului total al individului prin cinematograful în rețea**

Folosind cinematograful sau ceea ce am numit, în lucrarea de față, CinemaNet (New Media), reprezentanții scenei politice contemporane sunt conștienți de noile mijloace cu mare impact emoțional pe care le au la dispoziție. Reacția de apărare a cetățeanului împotriva acestora, are puțin timp de a se adapta sau, și mai mult, chiar perfecționa. Un studiu despre estetica, structura și impactul noilor discursuri cinematografice puse în slujba ideologiilor contemporane, va ajuta la conturarea portretului viitorului creator de cinema și dilemelor morale pe care le va întâmpina.

### **CAP. 3. FENOMENUL CINEMATOGRAFIC**

Necesitatea explicării **fenomenului cinematografic** ca treaptă pe evoluția în timp a gândirii omenești nu reprezintă doar o curiozitate estetică.

Laolaltă, revoluția romantismului și apoi a realismului literar, transfigurarea picturii prin impresionism, inspirațiile de cultură divers populară din muzica clasică, toate au fost anulate dovedind că nu au putut șterge de pe obrazul fin al artelor tradiționale paloarea sângelui albastru. De altceva era nevoie atunci, în prag de sfârșit de mileniu și, totodată, la apogeul victoriei industriale. Era nevoie de o nouă artă care să reprezinte fidel și fără ipocrizie structura noii ordini sociale și ideologia ei. Aceasta trebuia să fie o artă de echipă, cum colectivele erau preferate individualismului monarhic și trebuia să glorifice progresul industrial cu forța lui dovedită de a transfigura realitatea. Iată de ce, pentru afirmarea identității noii lumi în care viețuim de mai bine de un secol, analiza fenomenului cinematografic este extrem de importantă. Se va deschide drumul spre o mai bună înțelegere a **efectului cinematic** intrinsec societății contemporane care

pare să ne uimească și surprindă acum când îl trăim. Se vor detașa, astfel, concluzii firești asupra unui fenomen artistic care, negând tot ceea ce a fost înaintea sa, nu se poate încadra în judecata vechilor criterii.

### **Arta care nu se supune criteriilor estetice**

Hegel în ale sale *Prelegeri de estetică* notează: ”Întrucât este atras din pura lui esențialitate în existența exterioară idealul obține îndată un dublu fel de realitate pe de o parte opera de artă conferă conținutului idealului în general forma concretă a realității reprezentându-l ca stare determinată (...) pe de altă parte, arta transpune acest fenomen, în sine deja total, într-un material sensibil determinat, creând astfel o lume nouă, o lume a artei vizibilă și ochiului și perceptibilă și cu urechea.”<sup>1</sup> Dacă privim cu atenție și lipsă de prejudecată această definiție care circumscrie cumva procesul natural al creației artistice, putem constata că, în ceea ce privește arta cinematografică, i s-ar potrivi perfect axioma, dar formulată invers. Revăzând astfel fragmentul de mai sus ajungem la un parcurs diferit, dar mult mai natural filmului. Jocul propus ar da ca rezultat, următoarea considerație: creând o lume nouă, o lume a artei vizibilă și ochiului și perceptibilă și cu urechea, se obține îndată un dublu fel de realitate care atrage idealul din pura lui esențialitate, în existența exterioară. La o primă vedere, s-ar spune că raționamentul s-a întors asupra lui însuși păstrându-și mesajul inițial. Am obținut însă astfel două distincții fundamentale, străine, dacă nu chiar complet opuse credinței lui Hegel și anume, faptul că 1. forma precede conținutul și 2. Raționamentul consemnează prin inversarea lui un dinamism restrictiv pe care acțiunea de *încorporare* a idealului în realitatea exterioară pare să-l dobândească. Rezultă așadar următoarea determinare a operei de artă mult mai apropiată filmului și noii lumi în care se afirmă: realității exterioare prezentate simțurilor noastre, i se atașează un ideal.

Schimbarea aceasta, chiar dacă pare un joc al gândirii, circumscrie cu fidelitate fenomenul istoric la care asistăm la început de secol XX. Ne pregătim, astfel, de societatea lui *a face* și *a avea*, înlocuind-o pe aceea a lui *a fi*, considerată revolută. Ne pregătim, astfel, de ceea ce va deveni societatea consumeristă de astăzi, cu primele sale palate ale plăcerii imediate, uriașele săli de cinema numărând peste 6000 de locuri, care au împânzit Europa și America la începutul secolului XX.

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, p. 251

În prag de secol XXI, ne pregătim să lăsăm în urmă învățăturile Revoluției industriale și să aflăm consecințele Revoluției informaționale la care asistăm. Filmul merge mai departe, disprețuit adesea de artiștii săi, dar adulat se spectatori, filmul este născut din progresul tehnic și savurează instinctiv noile cuceriri tehnologice, schimbându-și formele, parcă dincolo de voința omenească.

### **Tehnologie și misticism**

Biserica s-a opus, încă de la întemeierea ei, practicilor magice. Depășind, adesea, puterea de înțelegere a omului simplu, tehnologia (rezultat al științei) a fost repede arondată fie distracțiilor paupere (bâlcuiului, circului), fie sectelor misterioase, renegate de practica spirituală oficială.

Iluminismul a fost primul curent de gândire suficient de bine articulat încât să propună bisericii un armistițiu cu știința. Secolul XIX este martorul înfloririi cutezătoare a rațiunii care prinde aripi deodată cu apariția primelor constituții. Afirmarea drepturilor omului, a dreptului său la viață, împlinire și proprietate, va schimba fața lumii aducând confort, viteză și longevitate. Regina acestor transformări este industria cu nenumăratele tehnologii pe care le descoperă și le aplică. Arta nu putea să fie lăsată deoparte pentru că progresul la care societatea umană asista și contribuia activ constituia un impuls natural, un efect al maturării conștiinței umane pluriseculare. Descoperirea mașinii de scris (anul 1874 marchează intrarea ei în producția de serie), a fotografiei (în jur de 1800) sau a patefonului (1887) au schimbat pentru totdeauna relația cu artele tradiționale care, de mai bine de o mie de ani, nu cunoscuseră asemenea provocări.

Descoperiri în domeniul anatomiei despre mecanisme ale percepției vizuale s-au încrucișat frenetic cu accesul la o nouă mobilitate (apariția automobilului, trenului, etc.) amestecând noi ritmuri ale vieții și cunoștințe revelatoare. Artiștii vizuali au înțeles că trebuie să se dedice experimentării și au făcut-o, dar întâlnirea cu fotografia a fost năucitoare. Sensul prim al artei lor a trebuit să se modifice. O nouă formă de expresie își făcea intrarea *en vedette* acaparând publicul și *furând* nobilele arte vizuale ținta principală a acțiunii lor, anume contemplarea suprafețelor lumeste și promisiunea imortalității. Fotografia va uzurpa relevanța cotidiană a acestora lăsându-le în grijă doar mult mai absconsa valoare estetică, nișându-le, trimițându-le în afara statutului de *arte necesare*.

De la primele proiecții care nu făceau decât să redea o înregistrare propriu-zisă, lipsită de personalitate sau gând creator, cinematograful a dovedit o capacitate fără precedent de a fascina publicul. Efectul cinematic a fost recunoscut de mulțimi drept uluitor și disprețuit de elite, drept

vulgar. De ce ? Mulțimile nu aveau cunoașterea marii culturi. Iluzia estetică rămânea, în cea mai mare măsură, pentru toți acești indivizi anonimi, o experiență inaccesibilă. Pentru a te bucura de un tablou, o carte sau o compoziție muzicală, spectatorul trebuia să intre în dialog cu aceasta, să fie într-un fel familiarizat cu un anumit cod estetic și să participe activ cu propria sa interioritate la deslușirea mesajului artistic.

Efectul cinematic era în același timp foarte simplu și extrem de complex. Până la urmă, nu era vorba decât de redarea ca atare a unei realități pe care orice spectator putea s-o urmărească dintr-un singur punct de vedere, cel al aparatului de filmat. Cinematograful a creat un dublu mai complex decât oglinda pentru că este un dublu al minții omenești ca sumă a percepțiilor despre lume. De aceea, încă de la începuturi, el a dovedit capacitatea de a se și substitui aceleiași minți umane oferindu-i din start o realitate însumată,

Există, așadar câteva elemente obligatorii pentru instalarea a ceea ce am numit *efectul cinematic*. Rezumându-le, acestea ar fi : originalitatea inovației tehnice, popularitatea ei, dublată de capacitatea de a ajunge la mai multă lume în același timp (diferență notabilă față de artele clasice), accesibilitatea cinematografului și capacitatea sa de persuasiune prin coagularea acelei oglindiri perfecte a realității filmate. Acestea le adăugăm faptul că proiecția cinematografică presupune un spectator pasiv care se predă experienței în mediul protejat al sălii întunecate de cinema.

### **Discursul cinematografic – alcătuirea ființei globale**

Gândirea are la bază cuvântul, dar amintirile noastre sunt imagini, iar amintirile omului modern s-au formulat în sintaxe cinematografice. Deci, suntem *oameni-cinema*, educați să fixăm realitatea cu armele iluziei, prin asocieri pre-definite în laboratoarele marilor industrii de profil. Procesul prin care s-a ajuns la acest punct final, la cinematografizarea lumii, este unul în același timp istoric și sociologic.

Până la începutul Primului Război Mondial, cinematograful a avut timp să-și evalueze capacitățile, să experimenteze nu numai cu efectele vizuale, dar și cu diferitele forme de realism. Dar, războiul european și frământările interne (Revoluția bolșevică, de exemplu) au fost contribuțiile istorice care i-au revelat atuul său cel mai spectaculos : relația particulară spațiu-timp în interpretarea montajului cinematografic.

Foamea de putere inerentă cinematografului, cu rădăcinile sale adânci în iluzie și magie, s-a întâlnit în mod natural cu foamea de putere politică, de supunere a maselor prin teorie, prin manipulare ideologică.

### **Conflagrația mondială și perfecționarea iluziei**

Camerele de filmat au invadat câmpul de luptă dovedindu-și utilitatea în a cartografia terenul inamic și a-i descoperi dotările. Foarte repede, pelicula a început să se consume în scopul obținerii avantajului cunoașterii față de oponent. Primul Război Mondial a devenit un război al informației vizuale, iar aparatele de filmat au fost montate pe armament luptând umăr la umăr cu acesta.

Conflagrația mondială a adus prin tehnicitate o nouă percepție vizuală și, prin violență, a rupt brutal cu tradiția permițând deschiderea de drumuri noi, mai ales pentru proaspăta artă. Remarcabila atenție acordată instrumentului vizual în explorarea câmpului de luptă a permis *specializarea* ochiului în percepția imaginii în mișcare. Decupajul însuși al violenței noii tehnologii de război care permite combatul la distanță, focalizând paradoxal când în lungimea spațiilor imense dintre combatanți, când în detaliul amplificat de spaimă al muniției, devastând tranșee, orașe, trupuri omenești, toate acestea au destrămat proporțiile clasice ale compoziției vizuale.

Prin dimensiune, prin violența depersonalizată a mașinilor opunându-se cărnii omenești și chiar prin idealismul romantic sau megalotimic (ar spune Platon) cu care fiecare bărbat a plecat spre câmpul de luptă, prin toate acestea, marele conflict de început de secol va determina ruptura violentă a individului de realitatea obiectivă. Din punct de vedere cultural, stabilitatea proporțională, certitudinea revelatorie, aparenta eternitate a culturii vizuale clasice, de sorginte bisericească, este alungată din conștiințe de aceeași realitate a războiului. Din punctul de vedere al spectatorului, înfricoșat de realitatea crudă care i se oferea, el se va înghesui în sălile întunecate ale cinematografelor pentru a se oferi ficțiunii satisfăcătoare. Cinematograful și războiul evoluează împreună, susținându-se reciproc.

### **Filmul și disoluția auctoriului**

Apariția criticului de artă a determinat nu numai suprapunerea imaginii artistului pe aceea a artei înseși, a dus și la adaptarea unor termeni străvechi cu scopul unic de a indica trepte inimaginabile

până atunci în aprecierea operei de artă. Noțiunea de capodoperă, de exemplu, care definea de secole calitatea de obiect artistic finalizat, cu adresă în general la operele cu finalitate materială ca pictura sau sculptura, a fost preluat și transfigurat. Instituția *criticului de artă* va juca un rol foarte important, dacă nu chiar esențial, în liberalizarea pieței artistice, ba chiar în crearea ei. Criticii colecționari sau sfătuitori ai galeriilor de artă (dacă vorbim de pictură), ai editorilor (în cazul literaturii), etc. își vor dovedi destul de repede valoarea lor comercială. Tot ei vor genera un fenomen ce va domina lumea artei pe tot parcursul secolului XX și anume acela că povestea operei este, de multe ori, mult mai importantă decât opera în sine. Arta a început să-și hrănească publicul cu *senzaționalul* punând în umbră astfel scopul său prim: mesajul artistic. Supradimensionarea artistului va duce treptat în derizoriu opera de artă propriu-zisă și, în cele din urmă, va naște un impuls firesc uzurpator în societate pentru acești ultimi privilegiați pe o piață liberală. Se va declanșa astfel disoluția auctorială sau democratizarea celui din urmă element tributar vechii ordini aristocratice, democratizarea artei.

Sistemul de promovare cinematografic va adopta și el tot o creație a secolului XIX, importând concepte de mare succes în Europa ca acela de *divă*. Efectul *divinizării* vedetei de spectacol combinat cu fascinația proiectării chipului uman pe marele ecran au făcut din imaginea eroului elementul primordial al creației cinematografice. Spre deosebire de celelalte arte, în cazul filmului receptarea a ajuns să depindă de farmecul și expresivitatea protagoniștilor.

Hegel, consideră obligatorie libertatea conceptului, chintesență a ideii, de a se exprima prin formele artistice care îi par juste. Presupunând că această atracție a conceptului spre formă ține de o lege naturală lumii în care trăim și, deci, ca orice lege naturală, că nu poate fi contrazisă, această observație a marelui filosof și estetician devine axiomatică. Dacă translăm atunci raportul menționat în considerarea fenomenului cinematografic, ar fi de aflat ce idee transpusă în concept este capabilă să determine evoluția filmului dinspre atracție tehnicistă spre formă artistică.

### **De la portretul pictural la prim planul cinematografic – fascinația chipului uman**

Identificarea semnăturii auctoriale în actorul de cinema, conține în sine indicii de mare importanță. Aflăm astfel cât de convingătoare este iluzia cinematografică prin evidenta identificare a spectatorului cu personajul de pe ecran al cărui chip se substituie imaginii sale și, implicit, a cărui lume, înlocuiește realitatea sa. Spectatorul este deci gata oricând să semneze asumându-și-o în totalitate, opera de cinema, considerând-o la fel de proprie, cum îi este viața

însăși. Chipul supra-dimensionat la prim plan al protagoniștilor operei de cinema, a înlocuit imaginea idealizată a conducătorului, monarh de drept divin (deci ființă supra-omenească). Deveniți vedete de cinema, dictatorii erei moderne nu numai că s-au bucurat de o popularitate fără precedent, dar au ajuns ei înșiși îmbătați de replicarea propriului chip.

Imaginea filmată, dar și fotomontajul viu al marilor manifestații populare au înlocuit biserica și aparatul ei propagandistic. În locul reprezentărilor hagiografice, omul simplu contempla chipul puterii, iar muzica impunătoare a orgii din catedrale a fost înlocuită cu ritmul de marș al cântecelor patriotice.

#### **CAP. 4. CINEMATOGRAFUL ȘI SOCIETATEA**

Promite cinematograful experiența reîncarnării în decursul unei obișnuite existențe umane? Acest bovarism identificat drept periculos de Flaubert însuși, devine dictonul filmului pe tot parcursul galopant al secolului XX și începe cu exuberanța unei civilizații post-belice: marele ecran al anilor `50.

##### **CinemaNet, Cinematograful în rețea ca subconștient colectiv proiectat**

Spectatorul a fost provocat mereu să-și adapteze instrumentele de percepție ale operelor de artă pe măsură ce limbajul a suferit modificări. Dacă admitem că filmul a schimbat codul general acceptat de artă ca formă de comunicare, limbajul simbolic, pentru că acesta, definit și acaparat de propria sa performare în reproducerea realității nu avea nevoie de acest vechi cod (cum s-a văzut prin abandonarea succesivă a curentelor desprinse din Film d'Art), atunci, este firesc să concluzionăm că succesul său de public va echivala pentru identitatea receptivă a publicului însuși cu o revoluție a percepției de sine și întregii lumi. Spectatorul de cinema trebuie să renunțe la sofisticare pentru a fi cucerit cu eficiență de iluzia specifică acestei arte. Până la urmă, ceea ce i se cere în fapt, este să investească din nou în naivitate, în capacitatea de a fi *încântat* de ceea ce i se oferă, fără filtru, fără jocul subtil al asocierilor pe care arta clasică, de esență simbolică, i le pretindea.

De aceea îi apare atât de eficientă puterii de stat obținerea victoriei asupra unui eventual inamic, folosind filmul pentru a convinge populația și mai puțin alte metode represive. După cel de-Al Doilea Război Mondial, arta filmului devine o artă a războiului subversiv. Prin dinamismul și mentalitatea negustorească, societățile capitaliste au fost cele mai în măsură să înțeleagă acest

lucru și să-l aplice în consecință. Mai puțin flexibile, ideologiile autoritare, în special comunismul, au tratat filmul ca pe toate celelalte arte încercând să uzeze de forța lui prin simpla înlocuire a unui conținut cu altul. Începea Războiul Rece.

### **Studiu de caz: Domnii preferă blondele (1953) versus Vîsota (1956)**

*Domnii preferă blondele* se dezlănțuie în toată splendoarea propagandei capitaliste finanțate de la Hollywood. Devine un adevărat altar ridicat scopului de a te îmbogăți prin orice mijloace. În tabăra adversă, *Vîsota*, totul pare pe dos. Înfrigurate de iarna rusească, femeile sunt îngropate în haine. În *Vîsota* munca este tema centrală. Ca filozofii de viață promovate în paralel prin cele două realități cinematografice, se desprind: păcălirea sorții pentru a trăi în lux și a nu munci o zi din viața ta și, în cazul filmului sovietic, păcălirea vieții pentru a munci până la epuizare și a obține satisfacțiile morale bine meritate în urma acestei realizări.

Cu siguranță ar fi fost greu de imaginat pentru omul anilor '50 unde se va afla societatea dincolo de pragul mileniului 2. O societate care orchestrează într-un echilibru precar indivizi devorați de dorință, bazată pe o logică industrială ce satisface și stimulează uneori simultan aceeași patimă. Există o logică narativă evidentă în hiper-stimularea imaginației vizuale. Spațiile geografice devastate de război, amintirea ororilor trăite viu-prezente în mintea celor ce trebuiau acum să construiască pacea, dar și impresionantele progrese din industria producerii de imagini impulsionate prin bugetele uriașe dedicate unui domeniu tactic, toate la un loc argumentează perfect inventivitatea vizuală post-belică. În același timp, o societate ce decide să mizeze tot pe individualism și egocentrism, pe creșterea exponențială a pulsivității dorinței, își va exhiba dezideratele în direcția insașiabilității ochiului uman. Nenumăratele mașini de proiecție și captare funcționează continuu și pe multe meridiane. Ceva lipsea încă acestor mașinării pentru ca prezența lor să acapareze lumea și acest unic element era inter-conectarea. Ea avea să își anunțe nașterea cu o primă încercare încă plină de imperfecțiuni: televiziunea.

### **Articularea Eului cinematografic. Apariția televiziunii.**

Televiziunea revelează această calitate persuasivă de mare potențial dovedind filmului și producției de imagini propriu-zise- care se va diversifica generând în ritm accelerat genuri specifice- dovedindu-le, deci, că pot trăi și dincolo de spațiul protejat al sălii de cinema. Individualismul proaspăt descoperit ca percepție socială asupra ființei, îi cultivă cu atât mai mult

dorința de a investi în propria sa perfecționare, fizică sau mentală, iar cetățeanul anilor 1950 identifică repede în cinema o modalitate ușoară și rapidă de a-și lărgi cunoștințele.

Metode de gândire filozofice ori psihologice diverse au încercat o definiție a eului. Aplicând definiția lui Freud la cinematograful, obținem următoarea succesiune de relații în proiectarea omului în cinematograful. Presupunând că filmul și-a arogat centricitatea Eului, înseamnă că producătorii și creatorii săi au acum dreptul de a transmite propriile lor concluzii percepute și conștiente despre lumea sensibilă, cu ajutorul filmului. Spectatorul este în primul rând alienat de experiența directă și, izolat în spațiul dedicat vizionării, gata să credibilizeze realitatea replicată de pe ecran ca pe realitatea însăși, căreia îi seamănă. Deposedat de Eu (rațiune și înțelepciune-cum îl definește Freud), spectatorul mai are în posesie doar propriile pulsioni ca instrumente pentru a relaționa cu sine însuși și cinematograful. De undeva, ex-centric, pânđește refulatul, motivul însuși pentru care spectatorul nu va părăsi sala de cinema, temător de o asemenea confruntare în obscur. Mașinăria cinematografică a învățat de la individ. Și-a construit limbajul astfel încât să răspundă reflexelor comunicaționale și educației sociale asimilate de acesta. Ajungem la evoluția *efectului cinematic* în *Eu cinematografic* printr-un proces de vampirizare a partenerului său inițial, omul. Deși se hrănește cu tot ce înseamnă conștientul omenesc, cinematograful se întoarce împotriva sursei sale vitale subjugându-l și făcându-l prizonier. Acestei presiuni sociale orientate spre supra-stimularea individului în sensul atingerii succesului social, dacă-i adăugăm modificarea percepției timpului și popularitatea uriașă a cinematografului alimentată de vârsta de aur a televiziunii, obținem terenul fertil pe care se produce prima alunecare a omului în iluzia cinematografică.

### **Narcisismul**

Prin chipurile care livrează de pe ecrane perfecțiunea, spectatorii află tot ceea ce au nevoie despre aspirațiile personale. Noțiunea de *model* definește nu atât un *obiect* anume, cât, mai ales, o relație, aceea dintre privitor și modelul propus. Există, deci, un narcisism al individului pe care cinematograful îl exploatează hrănindu-i egoul cu promisiuni lipsite complet de realism.

### **Orizontul de așteptare și Anti-pesimismul**

Meritocrația va construi nenumărate forme de ne-fericire și, toate, bine întemeiate pe un realism al vieții flagrant contrazis de un concept impus artificial. Ce va face atunci *ratatul*, categorie

reprezentativă pentru majoritatea ființelor umane, căci prea puține ajung la excepționalitatea unor scopuri propuse generic? Se va refugia în lumea perfect meritocratică a filmului comercial. Doar acolo, suprapunându-și propria persoană cu figura eroilor pe care îi admiră, va trăi fericirea adevărată și eliberarea de vinovăția socială (social guilt). Ajungem astfel la profilul spectatorului modern de cinema și definirea prizonieratului dintr-o lume a iluziei care-l păstrează în universul său ca o mamă blândă din ai cărei sâni curge mierea dulce a vieții perfecte.

## **CAP. 5. CINEMATOGRAFUL CONTEMPORAN. TENDINȚE, POLEMICI, NOI TEHNOLOGII**

### **Elemente de ideologie tematică și estetică în filmul european (1950-1980)**

#### **Filmul vest-european postbelic, referințe ideologice și începutul esteticii subversive**

După Al Doilea Război Mondial, filmul european cu industriile lui far, cea italiană și cea franceză, identifică pe cât posibil resurse locale de a crea producții cu un tot mai mare impact la public. Se nasc vedetele de comedie din Italia sau Franța (Toto, Alberto Sordi, Bourvil, Depardieu, Belmondo, etc.), apar montări de epocă impresionante având în centru dive capabile să nască adorația spectatorilor (Claudia Cardinale, Sophia Loren, Catherine Deneuve, etc.). Pentru o perioadă de timp concurența a fost acerbă și producătorii europeni au încercat să se ridice la nivelul așteptărilor. Treptat, capacitatea cantitativă, potența financiară și abilitatea de marketing a Hollywood-ului va lăsa în urmă filmul european și chiar îl va cuceri cumpărând parțial sau integral marile studiouri.

În paralel cu această confruntare pentru supremația comercială- confruntare semnal pentru un adevărat *clash* al civilizațiilor în plin secol XX- personalități singulare au ales un alt tip de tabără, cea a rezistenței estetice. Este remarcabil cum s-a transformat tradiția abia înfiripată, marcată de experiment și tributară artelor clasice, tradiția *filmului de artă* din perioada filmului mut, în ceea ce se poate numi *film de rezistență* sau acțiunea subversivă a esteticii.

Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski, Federico Fellini și toți cei care asemeni lor au devenit numele ce par să reclame dreptul cinematografului de a fi, în primul rând, artă, desfășoară o hartă estetică a *anti-establishmentului* în film. Astfel evoluția cinematografului de artă în Europa post-belică va trăda inevitabil demersul artistic genuin. El se va plasa în coerența unei arte subversive față de ea însăși, deci este asumat sau nu auto-referențial. Sintaxa

filmului artistic va căuta să saboteze farmecul irezistibil al filmului comercial încercând să denunțe, spre avertizarea publicului, pericolul din spatele unei lumi dominate de proiecție. Mai mult, acest tip de *artă avizată* pe care o deservește filmul european non-comercial se va răsfrânge și în implicarea lui socială.

Odată ce *efectul cinematic* cu mirajul pe care-l creează este eliberat în lume, el pare să fi fost confiscat de conștiința colectivităților diverse și imposibil de asumat de mult prea exclusivă conștiință individuală a artistului cineast.

### **Concluzie intermediară**

Cinematograful contribuie la uniformizarea societăților care învață în fața marelui și micului ecran coduri comune de comportament, principii și aspirații. Între 1950 și 1980 se consolidează relația dintre individ și iluzia cinematografică, iar aceasta din urmă capătă tot mai mult curaj, își sofistichează mijloacele de expresie și diversifică formele. Se pregătește terenul pentru ceea ce se va numi *social media*, media socială, tradusă mot-à-mot, sau cinematograful fiecăruia și al tuturor în același timp: CinemaNet, un cinematograful în rețea, prin tehnologia inteligentă și interconectivitatea globală.

## **5.2. Identitate**

Debutul secolului XXI se petrece sub un semn de rău augur pentru că individualismul înseamnă în primul rând o scindare, o debalansare a personalității, înseamnă criză. Individualismul generează disoluție, sadism și masochism, într-un cuvânt, violență și hiper-raționalizare. Intrăm, de altfel, în epoca ego-ului unde totul devine *hiper*. Realitatea cinematografică nu se lasă mai prejos. Oglinda își păstrează specificitatea. Rămâne realitate concretă, dar se perfecționează. Conștiinței hiper-raționalizate a individului îi va opune propria ei hiper-realitate. Omul știe că propria lui conștiință trebuie să verifice veridicitatea vieții și nu poate lăsa această misiune vitală să fie preluată de altceva. Rațional, însă, își dă seama că și-a atins limitele, iar singur nu poate merge mai departe. Conflictul este major și amenință cu disoluția ființa umană. Din această confruntare fără precedent în istoria umanității, factorul determinant rămâne cinematograful.

## **Etica, instrument de măsură a calității umane**

La nivel social, o comunitate care se oprește din evoluția ei istorică pentru a se privi pe sine, examinându-și articularea și cetățenii, creează o stază temporală care marchează debutul unei dictaturi. Atunci structurile încetinesc până la oprire pentru a se lăsa contemplate de privirile celor care le postulează și generează. Dedublarea dă naștere celor două ființe care la început erau una singură: ideea și conștiința. În subiectul astfel scindat, care, în cazul nostru este corpul abstract, dar nu mai puțin real al poporului (conștiința colectivă) în subiectul scindat, deci, tensiunea fixării (a conștiinței către idee și a ideii către conștiință) este singurul element capabil a menține unitatea conștiinței înseși, incapabile să se înstrăineze de orice îi aparține.

Așa se explică de ce pozitivul sentiment de dragoste de țară și popor se metamorfozează în asuprirea și pedepsirea aceluiași popor de către el însuși și în forme de o subtilitate care frizează perversitatea. Separate, conștiința și ideea sa, se urmăresc una pe cealaltă suspicionând continuu o eventuală trădare a pactului dintre ele. Conștiința, deci, va ucide inevitabil ideea pe care a creat-o. Acest eveniment generează cataclisme istorice și traume experiențiale. Societatea dictatorială ca expresie a narcisismului colectiv domină parțial "secolul națiunilor" (secolul XX) și creează contextul propice individualistului secol XXI. Disoluția conștiinței colective sabotează și relația cu ecranul. Acesta trebuie să abdice de la construcțiile axiomatice și să intre într-o nouă eră, a polemizării cu sine însuși sau/și cu proprii săi spectatori sau, și mai mult, să se ofere publicului drept instrument flexibil de expresie a fiecăruia dintre ei.

### **Filmul anilor `90. Dinamismul polemicilor în relația esteticii cinematografice cu ea însăși**

Debutul anilor `90 este gata să ducă la alt nivel ceea ce, generic și adesea depreciativ, se numea "entertainment". Filmul de box office, majoritar american, atinsese deja recorduri uluitoare de audiență și, bineînțeles, de încasări. Televiziunea continua marșul triumfal început în glorioasa epocă a anilor `50. Conținutul cinematografic devine astfel accesibil într-o manieră fără precedent. Asistăm la prima globalizare a produsului cinematografic. Casetele video și video-recorderele se răspândesc peste tot unde există electricitate. Autorii de film vor avea o cu totul altă zestre culturală și alte idealuri de atins. Părea să asistăm la un desant al filmului de autor împotriva rețetei de box office care a dominat anii `80. Noile forme de expresie cinematografică au un singur element comun, specific poate din încă o dată, prolificului deceniu nouă: polemizarea cu clasicismul sau cu ceea ce a însemnat până acum construcție cinematografică.

Pentru a putea extrage cât mai bine specificitățile estetice care se nasc acum pentru a contribui mai târziu la articularea cinematografului extins în CinemaNet, desprindem câteva titluri capabile, prin articulare și curaj, să anticipeze: *Albastru*, în regia lui Krzysztof Kieślowski, *Născuți asasini*, regizat de Oliver Stone și *Blair Witch Project* de Daniel Myrick și Eduardo Sánchez.

### **Albastru**

Kieslowski a presimțit apariția schimbării. *Albastru* este unul dintre puținele filme amprintate de tradiția elitistă a anilor '70, care ar putea fi refăcut în zilele noastre într-un vlog. Calitatea lui majoră și ceea ce-i conferă modernitate, este conștiința importanței detaliului nesemnificativ, caracteristic pentru arta subiectivă a epocii moderne și punct zero al atracției oricărui produs pe internet.

### **Născuți asasini**

Ceea ce realizează în special mixul de stilistici vizuale, estetice și comerciale din *Născuți asasini* este o primă idee a unității cinematografice dintre ele. Stone reușește o mică descriere a lumii noi în care filmul va cuprinde cu sau fără voia sa un șuvoi de căi comunicante, toate focalizate pe vizual și, în mare măsură, pe ficțiune. Clipurile de Tik Tok, Youtube sau Instagram aparțin cinematografiei.

### **Blair Witch Project**

Modalitatea de filmare beneficiază de toate inovațiile tehnologice la zi, dar își asumă și alăturarea *noului* cu *vechiul*, a vizualității de factură clasică și a celei de tip video, asociată cu zona televiziunii sau a filmărilor de familie. Aparatele de filmat au fost atașate fiecărui actor în parte. Reflexul de a ține aproape sursa de înregistrare video și, eventual, continuu pornită, pentru a imprima fiecare clipă a unei experiențe sau un jurnal-fluviu al vieții personale, sunt acum gesturi firești pentru orice membru al societății moderne. Motivația lui se aseamănă cu argumentul pe care regizorii *Blair Witch Project* l-au avut pentru a demara proiectul și pe care scriitorul Will Leitch îl citează într-un articol nostalgic din *SYFI Wire*: revelația despre forța spectaculară a vieții înseși. De altfel, jocul cu realitatea devine miza tuturor materialelor vizuale care vor popula globul inter-conectat.

## CAP.6.CETATEA ȘI CINEMATOGRAFUL

### Schwarzenegger versus Donald Trump

Arc peste timp, într-o lume a secolului XXI în care staff-ul politicianilor pare să aibă mai mulți profesioniști ai cinematografeiei decât marile studiouri, unde ecranele de cinema s-au multiplicat dincolo de săli prin saltul uriaș al internetului, în acest timp despre imagine mai mult decât despre oameni, liderii politici s-au metamorfozat în eroi de film. La 6 ianuarie 2021, grupuri nemulțumite de americani au asediat clădirea Parlamentului. Costume de super-eroi, cavaleri rătăcitori, Captain America, vulturi pleșuvi, o rață patrioată, au fost folosite de protestari pentru a da un mesaj de susținere pentru un președinte american, Donald Trump. Cinematograful invadase nu numai străzile. Practic, invadase istoria.

Donald Trump este, el însuși, un super erou care inflamează mulțimile insuflând fiecărui individ încrederea că puterea fizică este necesară pentru a re-duce justiția în lume și, că, aceeași forță fizică e principala calitate a fiecărui cetățean. ”because you’ll never take back our country with weakness. You have to show strength, and you have to be strong.”<sup>2</sup> (Trump speech 6 ianuarie 2021)

Replica oferită pe Twitter în 10 ianuarie 2021 adresată direct lui Trump, este semnată de Arnold Schwarzenegger, guvernator al Californiei, dar, în numele personajului care l-a consacrat, Conan Barbarul. În biroul oficial, mâinile sale stau pe sabia de recuzită a personajului întruchipat de el însuși odinioară, posterul tronează încadrat de steaguri amintind de invincibilitatea superstarului. Această imagine este răspunsul clar al comunicatorilor profesioniști recunoscând schimbarea de percepție a spectatorilor pe care îi văd în sălile de cinema. Omul modern trebuie să învețe din nou că realitatea abilă a universului cinematografic este totuși o umbră a realității naturale oferite omului de simțurile sale perceptive.

### Despre continuarea cercetării

Odată cu perfecționarea numeroaselor mijloace de reprezentare/reflectare cinematografică a realității, omul contemporan a reușit să asimileze cu atâta consecvență constructul filmic încât și l-a însușit ca pe propriul aparat perceptiv. Astfel, încercarea de a identifica rădăcinile organice

---

<sup>2</sup>*Pentru că nu veți lua țara înapoi fiind slabi. Trebuie să arătați că sunteți puternici și trebuie să fiți puternici.*(discursul lui Donald Trump din 6 ianuarie 2021)

ale acestei transformări globale atât la nivelul individului, cât și al societăților, ne apare a fi de maximă relevanță pentru a nota procesul fără precedent de transfigurare survenit în modernitate.

### **Spre o comunicare în imagini: Google, Facebook, Youtube**

#### **Dramaturgia comunicării, estetică, socială, economică**

Rețeaua de interconectare globală, dincolo de performanța algoritmilor ei informatici, conține în mare măsură întregul proces de dezvoltare al societății moderne de la începutul secolului XXI. Numărul indivizilor pe care-i atrage și include este argumentul major pentru afirmația de mai sus. În 1993, doar 1% din cantitatea de informații schimbate pe canalele de comunicare se făcea pe internet. În anii 2000, cantitatea de informații a ajuns la 51%, iar în 2007, 97% din toată informația transmisă de-a lungul globului se făcea prin intermediul internetului. Date ale ITU (International Communication Union) precizează că în 2021, 63% din populația planetei a ajuns să folosească internetul, adică în jur de 4,9 miliarde de oameni.

#### **Google**

**Google** se înființează în 1998 ca urmare a unui proiect de cercetare condus de doi studenți din cadrul Universității Stanford. Cu o valoare de piață estimată în 2016 de 133 miliarde de dolari și doar mai puțin de 140 000 de angajați, Google este noul model de business de succes.

#### **YouTube**

**YouTube** e dezvoltat în 2005. Din aprilie, când se deschide unui grup restrâns, până în decembrie când are lansarea oficială, YouTube ajunge la 8 milioane de vizualizări pe zi. În 2006 YouTube este vândut către Google cu 1,65 miliarde de dolari. În 2010 platforma ajunge la peste 14 miliarde de vizualizări, iar o altă estimare din februarie 2017 notează că un miliard de ore de YouTube sunt văzute zilnic și 400 de ore de clipuri încărcate în fiecare minut. Un an mai târziu, ajunge la 500 de ore de clipuri în fiecare minut. În 2020, în timpul pandemiei de Covid 19, consumul de YouTube a crescut atât de mult încât acoperea 15% din totalitatea traficului de internet. YouTube alături de Netflix au fost nevoiți să reducă suficient calitatea streamingului astfel încât să răspundă la cererea Uniunii Europene de a lăsa suficient spațiu de date pentru informațiile medicale.

**De la efectul cinematic al cinematografului la caracterul cinematografic al realității înseși**  
Relația strânsă dintre cinematograful și computer depășește deja colaborarea. Ea devine simbiotică în contextul dezvoltării inteligenței artificiale și a lumilor virtuale. O nouă construcție tehnologică, mult mai complexă, va beneficia de experiența istorică a filmului și de noul om-cinema. Se deschide astfel calea unei discuții aparte în care Homo Deus este și Homo Imago.

## **CAP.7. HOMO IMAGO**

### **Despre schimbarea naturii imaginii**

Precum pictorii din trecut au vizat a-și perfecționa tehnicile urmărind realizarea unei fidele reproduceri a realității aparente, asistăm acum la perfecționarea mașinilor inteligente în a se reprezenta pe sine, proces în care creativitatea umană este subordonată dezvoltării formulelor algoritmice.

### **Noul realism al mașinii. Gregory Chatonsky și Hito Steyerl**

Astfel, expozițiile de artă plastică (devenite, în mare măsură, instalații) propun tot mai mult construcții vizuale/sonore (sau hibride) generate de computer, putând fi astfel considerate, în contextul lumii moderne, drept indicatoare ale noului *realism al mașinii*.

Chatonsky dezvoltă programe dedicate studiului gândirii asociative a *mașinii* sau valențelor estetice ale imaginilor create de computere. Hito Steyerl este o regizoare de film, artistă de *imagini în mișcare* și scriitoare germană. Atât lucrările, cât și cărțile ei au devenit un punct de referință în cultura contemporană. Ceea ce aduce în discuție Hito Steyerl este impactul noilor tehnologii asupra dialogului fizic dintre artă și publicul său. Ea propune ideea de muzeu virtual, vehicul de valoare artistică la o scară mai mare decât oricare alt muzeu din lume, dar și propagator de *exponate* de o mult mai mare diversitate.

### **Care este suportul fizic al noii imagini?**

Relația omului cu imaginea (care-l conține pe el sau lumea sa) se va schimba, deși lent, în timp. Atașată de simțurile sale în mod natural, ființa umană este reticentă față transformarea radicală pe care reconsiderarea relației cu imaginea ar implica-o. Pentru că, trebuie să recunoaștem, o asemenea schimbare pe scara darwiniană este echivalentul cataclismului natural, un fenomen atât

de puternic încât poate determina diferențe în chiar constituția omului, precum au fost renunțarea fizică la coadă și redimensionarea trupului pentru mersul biped. Consecințele acestui fenomen au un rol determinant, deci, în procesul de apariție al unui alt tip de umanoid pentru care **Homo Imago** va fi doar o scurtă etapă de tranzit.

Teza noastră mizează pe importanța acestui nou **Homo Cinematicus** în determinarea saltului evolutiv, cinematograful fiind primul generator de algoritmi realiști, chiar dacă prin metode primitive și încă, într-o dependență totală de gândirea creatoare a ființei omenești. Dar, deși rudimentar, el a reușit să stimuleze procesul de transferare a zestrei de gândire și creativitate umane înspre un element tehnologic creând, în primul rând și fundamental important, legătura de încredere între om și mașină.

Elementele de citire și prelucrare a materialului vizual au importat cu succes regulile clasice, reguli de compoziție, expresivitate cromatică sau ecleraj. Apariția, însă, a interfeței numerice va muta complet și pentru totdeauna centrul de greutate în raportul dintre om și vizibil, iar acesta va migra către mașină.

### **Imaginea ca rețea de imagini**

Imaginea s-a transformat, practic, în rețea de imagini destinate antrenării inteligenței artificiale. Dacă scopul real al încurajării traficului de informație vizuală în mediul online este mai greu de identificat atunci când ne referim la platformele de social media, după o cercetare rapidă, noile afaceri din mediul online pot oferi perspectiva exactă a fenomenului.

### **Perfecționarea inteligenței artificiale prin business-ul online**

**ImageNet** <https://www.image-net.org/>

ImageNet, pe larg, ImageNet Large Scale Visual Recognition Challenge (ILSVRC), este un site de cercetare semnat Stanford Vision Lab și creat în 2009 de Universitățile Stanford și Princeton. Alăturând imaginile cu definiția lor verbală, Imagenet realizează o bază de date dedicată atât antrenamentului cât și testării mașinii pentru dezvoltarea procesului de Machine Learning.

**Amazon Mechanical Turk** <https://www.mturk.com/>

Pe scurt, MTurk este un site Amazon dedicat dezvoltării procesului de învățare al mașinii (Machine Learning). El oferă platformelor de dezvoltare a inteligenței artificiale baze de date consistente sau posibilitatea de a-și extinde propriile baze de date.

## CAPCHA

**Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart (CAPCHA)**, ceea ce ar putea fi tradus ca **Test Turing complet automat pentru a distinge computerele de oameni**. Prin fiecare test completat, fiecare dintre noi contribuie câte puțin la realizarea unei noi fișe de antrenament pentru inteligența artificială.

### Noi termeni de morfologie vizuală

Importanța domeniului reprezentat de *machine vision* (MV) pentru dezvoltarea și perfecționarea competențelor mașinii este oarecum evident și prin relația pe care acesta o denotă cu principalul simț de cunoaștere al lumii sensibile din dotarea corpului uman: văzul. Fără capacitatea de a interacționa cu imaginea realității, mașina, indiferent de calitățile ei, nu ar avea cum să se integreze în societățile omenești. Această preocupare a generat o schimbare majoră în felul în care oamenii de știință au început să se raporteze la imagine. Imaginea va trebui comunicată mașinii care indiferent dacă este dotată cu *ochi*, la fel de mecanici (camera de luat vederi), ea nu va putea să interacționeze cu lumea vizibilă în modul în care creierul nostru o face. Cu alte cuvinte, imaginea trebuie să fie comunicată mașinii cu totul altfel decât oamenii s-au obișnuit s-o transmită trans-generațional. Cum conceptele aparținând esteticii s-au dovedit irelevante, un alt limbaj vizual începe să-și facă apariția.

### Bounding box (caseta de încadrare)

*Caseta de încadrare* este o noțiune care provine din geometrie și reprezintă cel mai mic dreptunghi în care se regăsesc toate punctele unei imagini. În domeniul machine vision are ca scop furnizarea de dataset-uri pentru crearea de modele de computer vision.

### Segmentarea imaginii

În procesul de segmentare a imaginii sunt implicate și au un rol major băncile de date, accesarea informațiilor despre toate componentele imaginii fiind esențială în realizarea performanței.

### Punctele cheie ale imaginii (image key points)

Tehnică prin care imaginea vizată este identificată prin marcarea inițială a punctelor care, unite graphic, vor determina perimetrul figurii.

### **Linii multiple într-o imagine (Image polyline)**

Termen dedicat determinării unor perimetre prin recunoașterea liniilor deja existente în imagine.

### **Clasificarea imaginilor (Image classification)**

Elementele dintr-o imagine nu sunt doar izolate în perimetre prin diversele tehnici enumerate mai sus, ci și atribuite unei categorii cu definiție verbală.

### **Descrierea imaginii (Image description)**

Cea mai hibridă tehnică, descrierea imaginii, combină limbajul vizual cu cel verbal, fiecărei imagini atribuindu-se o descriere în cuvinte.

### **Concluzie intermediară**

Inteligența artificială nu este decât un ansamblu cinematografic personalizat, un Homo cinematicus mecanic, dar care, în forma sa momentan infantilă, trebuie să se *încarce* cu toate definițiile lumii acumulate până acum de om. Cumva, prin trecerea cinematografului în om (acel proces care ar fi fost perceput în alte vremuri, cu ecouri mistice) cinematograful se redimensionează tinzând să devină umanoidul mecanic, artificial inteligent și a cărui memorie fabuloasă va însuma întreaga umanitate cu toate poveștile și evoluțiile ei istorice, cu toate rasele și cunoștințele despre lume. Robotul inteligent ar oferi astfel ceea ce prin comunicarea limitată trans-generațională și comunicarea întreruptă de depărtări geografice sau lingvistice, trans-rasială, n-a fost posibil: o sinteză imens integrativă a cunoașterii umane fie ea științifică, estetică sau istorică.

### **Banalizarea emoției**

Încă din anii '90, după cele câteva decenii de expansionism al televiziunii, cineaștii țineau să remarce faptul că s-a depășit un prag critic de *alimentare* a publicului cu imagini.

### **Imaginea lucrurilor care nu se văd. Media ca mediu**

Vis al omenirii trecut prin lanțul generațional în parabolele apărute cu sânge ale tuturor religiilor, saltul ultim dincolo de simțuri pare să se apropie de o finalitate înfricoșătoare. Inteligența

artificială nu mai este un simplu instrument. Este refacerea conștiinței omenești pe baza unor capacități perceptive inaccesibile trupului uman sau, poate imposibil de accesat până la un moment dat. N-avem de unde ști dacă mașina care învață de la om nu va învăța la rândul ei omul să-și depășească limitele, să se perfecționeze la rândul său, înnoindu-se până și biologic așa cum a mai făcut-o până acum.

Dacă acceptăm existența unui alt mediu pe lângă cel natural, un mediu care s-a coagulat în timp rapid, pe parcursul unui secol, dacă putem accepta ideea că omul și-a construit, pornind de la propria sa creativitate și de la nimic altceva, un nou ecosistem, o infrastructură vitală alternativă, atunci vom adăuga la provocările evoluționiste, **mediul tehnologic**. Pășim deci într-o lume în care suntem martorii conviețuirii dintre două medii vitale, cel natural și cel tehnologic. Nu e de mirare că o asemenea realitate, care le conține pe amândouă, devine una de sinteză. Dat fiind că ambele infrastructuri, atât cea construită de om (mediul tehnologic), cât și cea oferită de natură (biosfera), cuprind în ele interstii sofisticate care le articulează într-un tot inexplicabil unitar și viabil, supra-tema **vizibil-invizibil** (ceea ce se poate percepe și înțelege și multiplele detalii care scapă individului) devine tulburarea existențialistă a începutului de mileniu și sursa legitimă a meditației sale profunde.

### **Imaginea ca parte a mediului tehnologic**

deodată cu dezvoltarea ca infrastructură și injectarea cu energie comunicațională, mediul tehnologic va deveni și un mediu religios, căci religia este umbra lumii și prin acest delir al limitelor perceptive omenești, oamenii reușesc să compenseze statura lor mărunță în fața aspirațiilor care le sunt mărețe. Vizibil-invizibil este deci esența mediului despre care vorbim în care media articulează conținuturi oferind un fel de materie primă comunicațională pentru indivizi. Începutul a ceea ce va deveni, metaforic vorbind, al treilea testament sau o nouă biblie a mediului cel nou, va fi generat de întrebarea: *Ce ascunde această imagine?*

### **Imaginea ascunsă și cinematograful**

Următoarea schimbare majoră a imaginii în câmpul receptării ei ține și de introducerea unui al treilea receptor. Acesta se numește AI (artificial intelligence), construcție inteligentă având mintea umană drept inspirație și căreia i se dedică tot mai mult întregul câmp al traficului de informații.

## Noul narativ cinematografic

Faptul că avem cu toții sentimentul de a fi integrați într-o imagine completă se datorează cinematografului, mai exact spus, educației cinematografice. Noile generații, crescute în contact direct cu cinematograful, au dobândit reflexele cognitive ale acestuia și acum, pe scurt, ne raportăm la realitatea virtuală interconectată ca la un imens film de cinema. Căutăm și descoperim în rețeaua de imagini sensul narativului cinematografic pentru că, suntem educați și-o facem și pentru că, la rândul lor, generatorii de conținut virtual sunt și ei educați să se exprime cinematografic. Asistăm deci la o perpetuare discontinuă a unui film gigantic într-o construcție fragmentară de momente cinematografice (secvențe de film). Narativul cinematografic a crescut precum o plantă radioactivă contaminând cu promisiunea sa de sens suprem o rețea globală de comunicare la distanță. Internetul ne propune ceva infinit mai larg decât o consultare aleatorie a numeroase povești generată de unul sau mai multe cuvinte notate în motorul de căutare. Internetul ne pune în contact cu un *meta-discurs* care însumează o serie potențial nesfârșită de secvențe narrative ordonate după criteriul suveran al motorului de căutare. Expunerea continuă la narațiunea pluristratificată a mașinii deformează treptat și modul în care începem să ne povestim lumea nouă înșine. Ce se întâmplă dacă narațiunea se descompune, dacă în locul procesului natural de coagulare vom suporta procesul de fragmentare, de favorizare a părților și, în ciuda tinderii spre povestea integrativă, neatingerea ei vreodată?

## Volodimir Zelenski. Povestea mașinii

Volodimir Zelenski este primul erou istoric pe care internetul îl poate consemna. Narațiunea pe care am ales să o deschidem în spațiul internautic tastând numele președintelui ucrainean Volodimir Zelenski este nu doar un rezultat *arbitrar* al interacțiunii dintre nenumăratele informații despre personalitatea și evenimentele în care numele redactat este recunoscut, ci este mai ales o **narațiune intermediară**. Pentru a ne livra un fragment de lume, internetul cere de la noi două operațiuni: 1. Identificarea întrebării, 2. Recunoașterea fragmentelor relevante pentru completarea puzzle-ului. Suntem, practic, antrenați mental pentru un fel de joc de Lego continuu cu elemente fragmentare din ceea ce pare a fi întreg fenomenul vieții. Nimic fluid, incert, dubitativ nu-și are locul în spațiul mental astfel simplificat.

Avem, deci, de a face cu adaptarea fiecăruia dintre noi la o limitare a mașinii. Folosirea taxonomiei, de exemplu, este proprie mașinilor. Sistemele construite pentru a sprijini procesul

lor de gândire nu au (încă) multe elemente din complexitatea creierului omenesc. Performanța lor cognitivă ține de cantitatea de elemente pe care le pot recunoaște și asocia. În mod ironic, folosirea lor frecventă, re-configurează și mintea partenerilor umani. Taxonomia reduce narativul oricărei pagini de internet la o structură de cuburi legate prin familia semantică de care aparțin. Orice categorie reprezintă o simplificare. Pentru a arhiva întreaga lume, însă, o asemenea simplificare a ei pare acceptabilă. Rolul fundamental pe care literatura l-a susținut milenar îi este uzurpat de narațiunea virtuală. Dacă suntem atenți și ne analizăm modul în care evoluăm în relație cu orice căutare în spațiul virtual, ne vom da seama că, informațiilor parcurse le adăugăm în mod reflex emoții, incertitudini, umplem golurile lăsate de aritmetica seacă devenind noi înșine scriitorii absenți. Astfel, fenomenul noii narațiuni este deocamdată intens personalizat apelând în mai mare măsură la interioritatea celui ce citește decât orice carte din bibliotecă.

### **Multilayer- narațiunea pluri-stratificată**

Mintea umană caută în continuare în virtutea unui antrenament milenar același *pattern*: introducere, desfășurare, punct culminant, final. Fie că este un algoritm învățat, fie că este doar reflectarea propriei noastre mortalități, o replicăm de tot atâta timp de când se consemnează sau transmit poveștile umanității. Și, poate tocmai pentru că imberba *mașină* se crede nemuritoare, ne creează un avatar și ne atrage în propriul ei raționament, suntem în momentul în care povestea omului își schimbă structura.

### **Timpul liniar**

Sinusoida aristotelică se întinde și se transformă în linie dreaptă. Linia dreaptă nu pare să pornească decât din punctul arbitrar al oricărui cuvânt și se desfășoară potențial la infinit sau la frâna accidentală a unei erori: *This site can't be reached*. Narativul virtual este nesfârșit, mai mult, datele existente în computer, *urmele* fiecărui vizitator, nu se șterg niciodată. Eposul virtual pluristratificat (al ferestrelor de căutare multiple) adaugă în componența sa prezența virtuală a cititorului însuși creându-i un adevărat avatar care-l va însoți și va evolua odată cu el în ritmul accesărilor sale.

Cinematograful s-a dovedit a fi preponderent o inovație tehnică precursoră a acestui fenomen, dar a fost deturnată de la adevărata sa esență de reflexele milenare ale comunităților umane.

Remarcabilă rămâne trecerea omului de la a fi scriitorul poveștii speciei sale în a rămâne doar eroul istorisirilor despre oameni.

Volodimir Zelenski, personajul istoric contemporan pe care l-am ales pentru ilustrarea acestor reflecții, este în sine un exemplu lămuritor. Întâmplarea a făcut ca viața și cariera sa să oglindească această tranzitare a comunicării cinematografice de esență clasică spre comunicarea cinematografică inter-conectată.

### **Volodimir Zelenski- un personaj, două structuri narative**

S-ar putea opina că Volodimir Zelenski este un actor care a interpretat doar un personaj de succes, deci natura sa umană, perfect reală, îl face apt pentru orice tip de activitate, fie ea și politică. Argumentul are un fundament logic corect, dar unde putem trage linia realității în condițiile în care actorul în cauză interpretează o vreme îndelungată un rol și apoi devine în viața reală exact ce reprezintă rolul său? Altfel spus, cum te raportezi la un mare interpret al prințului Danemarcei, Hamlet, dacă acesta ar deveni realmente prințul moștenitor al Danemarcei reale? Vorbim oare de ceea ce se cheamă un *proxy*?

Ce tip de *proxy* este Volodimir Zelenski? Ar fi plauzibil să presupunem că Zelenski, omul real, a devenit un *proxy* al personajului său de succes. Altfel spus, Zelenski a fost desemnat de personajul său de succes, profesorul Vasilii Petrovici Goloborodko, să-l reprezinte și să acționeze în numele său. Efectul personajului ficțional se extinde la o întreagă națiune care l-a ales în funcția de lider într-o proporție covârșitoare. Mai mult decât atât, ceea ce presupune noțiunea de *proxy* aplicată la colaborarea dintre ficțiune și realitate, este un fenomen extrem de periculos. De ce? Pentru că acest *proxy* este în același timp o individualitate, dar și canalul activ de comunicare între entitatea care-l desemnează drept *proxy* și toate acțiunile sale. Dacă aplicăm la cazul nostru, Volodimir Zelenski ar reprezenta însuși culoarul de comunicare permanent activ dintre ficțiune și realitate. Prin el, ficțiunea nu se va opri nici o secundă din a contamina realitatea și, invers, de a se lăsa contaminată de aceasta. Avem de a face cu o prezență extrem de periculoasă în spațiul public care activează chiar și la nivel inconștient, în mase, realismul ficțiunii, cu alte cuvinte, plasează aceleași mase în *spațiul magic*, acolo unde realitatea este concomitent reală și iluzorie.

## BIBLIOGRAFIE

### Bibliografie generală

#### A

Acuña Peña Beatriz, *The Power of Social Media Image, Journal of Alternative Perspectives in the Social Sciences*,( 2010) Vol 2

Alizart Mark - *Crypto Communisme*, Presses Universitaires de France/ Humensis, 2019

Allocca Kevin, *Videocracy*, Bloomsbury, London, 2018

Auletta Ken- *Frenemies, The Epic Disruption of the Advertising Industry (and Why This Matters)*, Harper Collins Publishers, 2018

#### B

Bachelard Gaston- *La Formation de l'esprit scientifique, Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Vrin, Paris, 1930

Baltrusaitis Jurgis- *Oglinda*, Ed. Meridiane, București, 1981

de Botton Alain- *Status Anxiety*, Vintage International, New York, 2004

Bradshaw Peter- *Three Colours trilogy: Decoding the blue, white and red*, The Guardian, 2011

Lord Byron, *Singurătate, Opere*, Editura Univers, București, 1980

#### C

Campbel Joseph -*The Hero with a Thousand faces*, Princeton University Press, 2004

de Chardin Pierre Teilhard- *Le Phénomène Humain*, Points, Paris, 2007

Culianu Ioan Petru- *Jocurile minții*, Polirom, București2002

## D

Danet Joël- *Penser les images : Le tournant des années 90 - Episode 1*, Laboratoire SAGE – UMR 7363 - Université de Strasbourg, 2020

Danet Noël- *Penser les images: Le tournant des années 90 – Episode 2-La fin du cinema?*, SAGE – DHVS – Université de Strasbourg, 2020

Debord Guy- *La Société du Spectacle*, Les Éditions Gallimard, 1967

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix– *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, USA, University of Minnesota Press, 1983

Descola Philippe- *Les formes du visible*, Editions du Seuil, 2021

Durham Peters John- *Marvelous Clouds, Toward a Philosophy of Elemental Media*, The University of Chicago Press, 2015

## E

Enache, Daniel-Cristea, de vorbă cu Paul Cornea – *Ce a fost-cum a fost*, Polirom, 2013

Elsaesser Thomas, Hagener Malte, *Cinema as eye – look and gaze*, Imprint Routledge, 2009

## F

Faure, Elie – *Introduction à la mystique du cinema*, Paris, éd. Edgar Malfère, coll. Perspectives

Freud, Sigmund – *Opere 3, Psihologia inconștientului*, Editura Trei, Iași, 2000

Freud, Sigmund – *Opere 4, Studii despre societate și religie*, Editura Trei, Iași, 2000

Fukuyama Francis- *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York

## H

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1966

Hinshelwood, R. D. – *Clinical Klein*, Basic Books, 2003,

Hölderlin, Friedrich – *Pagini teoretice*, Editura Paralela 45

## **J**

Jitea, Bogdan – *Cinema în RSR, Conformism și disidență în industria ceaușistă de film*, Polirom 2021

Johnston John, Preface to Friedrich A. Kittler, *Literature, Media, Information systems*, Routledge, New York

Jung Carl Gustav, *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, 2003

## **K**

King Alasdair - *Fault Lines, Deleuze, Cinema and the Ethical Landscape*, Taylor and Francis, New York, 2014

Kittler A. Friedrich - *Literature, Media, Information systems*, Routledge, New York, 2012

## **L**

Lacan, Jacques – *Radiophonie*, M.I.T.: University of Missouri, 1970

Levinas, Emmanuel – *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Humanitas, 2006

## **Y**

Youngblood Gene, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970

## **M**

Mazierska Ewa, Kristensen Lars -*Contemporary Cinema and Neoliberal Ideology*, Routledge, 2018

Milne Tom - *Godard on Godard, Towards a Political Cinema*, A Da Capo Paperback, 1986

Munsterberg, Hugo – *The Photoplay, a Psychological Study*, D. Appleton and Company, New York, London, 1916

## **R**

Rothblatt Martine, PH.D, *Virtually Human, The Promise and the Peril of Digital Immortality*, St. Martin's Press, New York, 2014

## **S**

Sontag, Susan – *Against the Interpretation and other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, 1990

Steyerl Hito, *Duty Free Art- Art in The Age of Planetary War*, Verso, London, 2017

## **T**

Tarkovski Andrei, *Sculptând în timp*, Nemira Publishing House, 2015

*Phenomenology and the Metaphysics of Sight*, Edited by Antonio Cimino and Pavlos Kontos, Koninklijke Brill NV, 2015

## **V**

Virilio Paul, *Guerre et cinema*, Editions Cahiers de Cinema, Paris, 1984

Vogel, Amos – *Film as a Subversive Art: The Film Experience*, Random House, New York, 2005

## **W**

Wenders Wim, *La verite des images*, L'Arche, 1992

### **Articole și studii online:**

Christensen Ove, *Authentic Illusions – The Aesthetics of Dogma 95*, Cf. Dagbladet Information, [https://pov.imv.au.dk/Issue\\_10/section\\_4/artc2A.html](https://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_4/artc2A.html), 19 noiembrie 1999, accesat ultima dată pe 02.08.2022, ora 15.33

Comolli Jean-Louis: *Les films de Daech sont une représentation de notre présent éclaté*, L'Humanité, Publié le Vendredi 20 Janvier 2017 Eugénie Barbezat

<https://www.humanite.fr/en-debat/jean-louis-comolli/jean-louis-comolli-les-films-de-daech-sont-une-representation-de-notre>, accesat ultima dată pe 08.07.2022, ora 18.15

Friedman Vanessa, *Why Rioters Wear Costumes*, The New York Times, 7 ianuarie 2021, <https://www.nytimes.com/2021/01/07/style/capitol-riot-tactics.html>, accesat ultima data pe 12.07. 2022, ora 22.23

Hagley Annika, Michael Harrison, *Fighting the Battles We Never Could: The Avengers and Post-September 11 American Political Identities*, American Political Science Association, ianuarie 2014 <https://www.cambridge.org/core/journals/ps-political-science-and-politics/article/fighting-the-battles-we-never-could-the-avengers-and-postseptember-11-american-political-identities/39AA08B1B03F405AAF5FA44D31E1E810/share/a72a4d907802ad660370c6dae9c7df6aa946e290>, accesat ultima dată pe 12.11.2022, 17.03

Halpern Dan - *The Misdirections of Emir Kusturica*, The New York Times Magazine, 2005/05/08, <https://www.nytimes.com/2005/05/08/magazine/the-misdirections-of-emir-kusturica.html>, accesat ultima dată pe 11.09.2021, 19.12

Gleiberman Owen, *Twenty-Five Years Later, Oliver Stone's 'Natural Born Killers' Is, More than Ever, the Spectacle of Our Time*, Variety, 2019

<https://variety.com/2019/film/columns/natural-born-killers-25th-anniversary-oliver-stone-the-spectacle-of-our-time-1203313212/>, accesat ultima dată pe 15.09.2021, 14.18

Heritage Stuart, *Zelenskiy's Servant of the People: the TV show that made Ukraine's president*, The Guardian, 2022

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/mar/07/zelinskiys-servant-of-the-people-the-tv-show-that-made-ukraines-president>, accesat ultima dată pe 26.07.2022, 20.35

Holden Stephen, *Krzysztof Kieslowski, Maker Of Enigmatic Films, Dies at 54*, New York Times, 1996 <https://www.nytimes.com/1996/03/14/nyregion/krzysztof-kieslowski-maker-of-enigmatic-films-dies-at-54.html>, accesat ultima dată pe 28.08.2021, 17.05

Leitch Will, *This Week in Genre History: The Blair Witch Project Fooled Us, I'll Admit It*, SYFY Wire, 14 iulie 2021 <https://www.syfy.com/syfy-wire/blair-witch-project-real-fake-22nd-anniversary>, accesat ultima dată pe 10.08.202, 12.30

Low Philip, Panksepp Jaak, Reiss Diana, Edelman David, Van Swinderen Bruno, and Koch Christof, *The Cambridge Declaration on Consciousness*, Francis Crick Memorial Conference on Consciousness in Human and non-Human Animals, 2012

Mazur, Paul – *Harvard Business Review*, 1927 <https://www.businessinsider.com/birth-of-consumer-culture-2013-2>, accesat ultima dată pe 19.08.2021, 16.12

McCarthy Todd, *The Blair Witch Project*, Variety, 26 ianuarie 1999 <https://variety.com/1999/film/reviews/the-blair-witch-project-1200456384/> accesat ultima dată pe 14.08.2021, 17.16

McGavin Patrick & Banas Zbigniew, *The Force of Chance: An Interview with Krzysztof Kieślowski*, Roger Ebert.com, 2016 <https://www.rogerebert.com/interviews/the-force-of-chance-an-interview-with-krzysztof-kielowski>, accesat ultima dată pe 19.09.2021, 13.10

Jung, C.G. – *Two Essays on Analytical Psychology*, London 1953 <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.218694/page/n11/mode/2up>, accesat ultima dată pe 12.11.2021, 18.43

Miller Ron, *The '80s Were Big For TV*, The Washington Post, December 24, 1989 <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/tv/1989/12/24/the-80s-were-big-for-tv/fce422b1-9857-4335-a1f6-ecb2461ac8c6/> accesat ultima dată pe 23.02.2022, 21.15

Paglen Trevor, *Invisible Images (Pictures are Looking at You)*, The New Inquiry, 2016 <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>, accesat ultima dată pe 15.05.2022, 20.30

Smith Stuart, *Marketing through the ages: The 1990s and the calm before the digital storm*, Marketing Week, 2018 <https://www.marketingweek.com/marketing-ages-1990s-calm-digital-storm/> accesat ultima dată pe 18.05.2022, 14.32

Sontag Susan, *The Decay of Cinema*, New York Times, 1996

<https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html> accesat ultima dată pe 29.05.2022, 18.45

Vinterberg Thomas, Lars von Trier, *On behalf of DOGMA '95*, Copenhagen, Monday 13 March, 1995 <https://designmanifestos.org/lars-von-trier-and-thomas-vinterberg-dogme-95/> accesat ultima dată pe 12.04.2022, 19.50

Young John, *The Blair Witch Project' 10 years later: Catching up with the directors of the horror sensation*, Entertainment Weekly, 9 iulie 2009

<https://ew.com/article/2009/07/09/blair-witch/>, accesat ultima dată pe 12.04.2022, 19.50

### Site-uri

<http://chatonsky.net/category/corpus/ami/>, 13.11.2022, 15.29

<https://www.image-net.org/>, 13.11.2022, 16.13

<https://www.mturk.com/>, 13.11.2022, 16.20

<https://www.datatang.ai/annotation>, 13.11.2022, 18.15

<https://www.yvescitton.net/liens/>, 15.05.2022, 14.20

### Dicționare

Decaux Emmanuel - *Dictionnaire du cinema mondial, Politique (Cinema)*/Editions du Rocher, Paris,1994

DEX online, <https://dexonline.ro/definitie/politic%C4%83>, 08.11.2022, 23h06

Merriam Webster Dictionary <https://www.merriam-webster.com/dictionary/proxy>, 2022

Oxford Dictionary