

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

REZUMAT

TEZĂ DE DOCTORAT

**FOTOGRAFIA ȘI IMAGINEA DE FILM,
INTERFERENȚE ȘI INFLUENȚE ESTETICE**

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof.univ.dr. Alexandru Sterian

DOCTORAND:

Cornel Dumitru Lazia

2023

Cuprinsul Tezei

INTRODUCERE	3
FOTOGRAFIA CA INSPIRAȚIE PENTRU CINEAȘTI	11
FOTOGRAFIA CA PARTE ACTIVĂ A CONSTRUCTULUI NARATIV	11
FOTOGRAFI PE ECRAN	19
FOLOSIREA IMAGINII NEMIȘCATE CA LIMBAJ CINEMATOGRAFIC	25
FASCINAȚIA ȘI INSPIRAȚIA FOTOGRAFIEI REFLECTATĂ ÎN VIZIUNEA CINEAȘTILOR	33
CONVERGENȚA FOTOGRAFIEI ȘI A FILMULUI ÎN MIȘCAREA AVANGARDISTĂ	49
CRONOFOTOGRAFIA CA O PRIMĂ EVADARE DIN CURENTUL PICTORIALIST ȘI PRECURSOARE A CURENTELOR AVANGARDISTE ÎN FILM ȘI FOTOGRAFIE	55
O ANALIZĂ A RELAȚIEI ÎNTRE SPAȚIU ȘI TIMP ÎN MIȘCAREA AVANGARDISTĂ A PERIOADEI INTERBELICE	62
TRECEREA DE LA CINEMATOGRAFUL EXPERIMENTAL AL VITEZEI LA „SLOW-CINEMA” ȘI ECHIVALENTELE ACESTUI PROCES ÎN FOTOGRAFIA CONTEMPORANĂ	81
ECOURI ALE AVANGARDEI ÎN CINEMATOGRAFIA ȘI FOTOGRAFIA CONTEMPORANĂ	81
CONCLUZII	86
INFLUENȚA OMNIPREZENȚEI ECRANULUI ASUPRA PERCEPȚIEI FOTOGRAFIEI ȘI FILMULUI	88
PREMISE ISTORICE	89
SIMEZA VS. ECRAN	102
OMNIPREZENȚA ECRANULUI	107
ECRANUL, FORMATUL ȘI SCARA DE REPREZENTARE	109
NOILE MODALITĂȚI DE AFIȘARE ȘI CONSECINȚELE APARIȚIEI ACESTORA PENTRU FOTOGRAFIE ȘI CINEMA	117
CONCLUZII	125

ABORDAREA SINERGICĂ A FOTOGRAFIEI ȘI A IMAGINII DE FILM

ÎN EXPERIENȚA MEA PERSONALĂ.....	131
ABORDAREA CINEMATOGRAFICĂ A SUBIECTULUI.....	133
METODE ȘI MILOACE	133
Seria <i>Sanctuary</i> realizată de Gregory Crewdson.....	138
<i>Your place, my vision</i> – studiu de caz	140
TIMPUL CA ACTANT NARATIV	151
FOTOGRAFIA DE PLATOU ȘI FOTOGRAFIA DE MAKING-OF: ÎNTRE CONVENȚIE ȘI APLICAȚIE PRACTICĂ, ÎNTRE AUCTORIALITATE ȘI INTEGRARE ÎN CONTEXT	154
Este fotografiul de platou un autor?	158
FOTOGRAFIA DE CONCERT ȘI EVENIMENTE	160
Seria de fotografii <i>Backstaged</i>	163
POTENȚIALUL PEISAJULUI ÎN FILM ȘI FOTOGRAFIE.....	164
DISCURSUL DE GARDĂ ȘI IMPLICAȚIILE SALE ÎN DISEMINAREA MESAJULUI AUCTORIAL ÎN SPAȚIUL PUBLIC.	168
Multiplicitatea temporală explorată în proiecte personale: seria <i>Re-Flex</i>	178
PORTRETUL – ÎNTRE CINEMA ȘI FOTOGRAFIE	187
Ambiguitatea temporală a fotografiei de casting și rolul acesteia în cinema.....	192
ÎNCADRATURILE CINEMATOGRAFICE ȘI ROLUL LOR ÎN PORTRETUL FOTOGRAFIC NARATIV/CONCEPTUAL	194
EXPLORĂRI PERSONALE ÎN DOMENIUL PEISAJULUI CA GEN FOTOGRAFIC.....	197
DIMENSIUNEA CINEMATICĂ A ORAȘULUI.....	199
TIPURILE DE MONTAJ CINEMATOGRAFIC CA SURSĂ DE INSPIRAȚIE ÎN DISCURSUL FOTOGRAFIC: EXPOZIȚIA <i>MONOLITH</i>	201
ÎNFLUENȚA CINEMATOGRAFICĂ ȘI PREZENȚA UMANĂ ÎN PEISAJUL FOTOGRAFIC – UN STUDIU DE CAZ AL SERIILOR <i>PEISAJ INTERIOR</i> ȘI <i>MADE TO MEASURE</i>	204
SPAȚIUL NEGATIV ȘI REPREZENTAREA SA ÎN DIMENSIUNEA TEMPORALĂ.....	209
CONCLUZII FINALE.....	214
BIBLIOGRAFIE ȘI FILMOGRAFIE	219
IMAGINI ȘI ILUSTRĂȚII	227

REZUMAT

TEZĂ DE DOCTORAT

FOTOGRAFIA ȘI IMAGINEA DE FILM, INTERFERENȚE ȘI INFLUENȚE ESTETICE

Cuvinte Cheie

Fotografie, cinematografic, cinema, durată, lungime, ecran, cronofotografie, narațiune, avangardă, slow-cinema, timp, încadrare, construcție, spațiu, spațiu negativ, percepție, limbaj, cadru de film, polaroid, colaj, cinema experimental, imprimare, editare, omniprezența ecranului, imagine statică, liniște, fotodinamism, futurism, constructivism, multiplicitate temporală, abordare cinematografică, format, scară, relație spațiu-timp, dimensiune temporală, flux temporal, vizionare, spectator, aspect, design, aspect în pagină, înregistrare mecanică, influență, interferență, cadru, cadru fix, moment decisiv, interval, fotograf, limbaj cinematografic, flux de imagini, Instantaneitate, imagine proiectată, conștiință colectivă, tehnologii de afișare, convergența dintre fotografie și film, format de reprezentare, dimensiune temporală, interval temporal, teoria montajului, temporalitate finită, simeză, sală de cinema, monitor, obiectiv, interferență estetică

Argument

Lucrarea de față își propune o analiză a aportului direct sau indirect al cinemaului asupra fotografiei și viceversa. Ea examinează influențele, fie ele estetice, conceptuale sau tehnice, exercitate de acesta asupra imaginii statice. În particular este analizat modul în care apariția mișcării, ca și dimensiune temporală, a influențat funcția socială a fotografiei, reconfigurând percepția nemișcării ca și coordonată definitorie a mediului fotografic.

Abordarea exhaustivă a unui subiect atât de amplu ar presupune o desfășurare mult mai mare decât permite contextul acestei cercetări, din această cauză am ales să creez mai mult un cadru pentru găsirea constantelor prezente în relația dintre cele două medii și să mă concentrez pe studiul interacțiunii acestor elemente.

Pe parcursul celor patru capitole ale lucrării prin dinamica cercetării se urmărește oferirea unui răspuns acestor căutări prin folosirea dimensiunii temporale ca și criteriu de raportare la relația dintre fotografie și cinema. Primele trei părți principale sunt relativ independente una de cealaltă ordinea lor fiind datorată în mare parte demersului meu de a crea un context coerent pentru ultima parte care împletește diverse studii de caz cu analiza unor serii fotografice realizate și publicate de mine, precum și concluzii extrase din experiența practică a utilizării celor două medii în propriul parcurs profesional.

În pofida originii comune, cele două medii au avut drumuri diferite. Amplitudinea subiectelor abordate și frecvența crescută a utilizării metodelor vizuale de înregistrare și exprimare din ultima vreme a dus la numeroase „întâlniri” ale celor două medii, intersectări ce sunt potențatoare și generatoare de noi dimensiuni stilistice și estetice.

Memoria, timpul, dovada, iluzia mișcării și valoarea de document sunt câteva dintre conceptele ce sunt explorate în cadrul cercetării de față. Exemplele analizate, departe de a fi parte a unei catalogări exhaustive, sunt mai curând elemente ce susțin linia prezentei cercetări, în care este urmărit felul în care cele două medii converg, generând noi sensuri.

În demersul acestei cercetări sunt formulate întrebări cheie pentru relația dintre cele două medii, întrebări ale căror răspunsuri, în loc să definească relația celor două, devin elemente de bază în constructul hibrid al interacțiunii dintre fotografie și cinema. Dintre aceste întrebări una revine constant, regăsindu-se în diverse forme în lucrare. Dilema legată de faptul că fotografia și procesul fotografic sunt componente de bază în formarea imaginii cinematografice, aduce în discuție felul în care această înrudire apropie cele două medii. Astfel apare potențialul creării unei simbioze între cele două modalități de expresie vizuală, reperarea și explorarea modalităților practice prin care aceste două medii se întâlnesc și se influențează reciproc, generează alte întrebări vis a vis de specificitatea acestora în relația lor, precum și felurile în care acestea interacționează.

Într-o societate în care stimulii vizuali ne asaltează constant, este din ce în ce mai dificil să aducem o reprezentare fotografică la același nivel cu restul actanților din peisajul vizual contemporan (imaginea în mișcare, jocurile de lumini, afișe grafice, firme luminoase, signalistica urbană ș.a.m.d.). Prin însăși coordonata sa meditativă, fotografia presupune captarea atenției privitorului, atenție ce în condițiile potrivite poate crea contextul intrării în rezonanță cu conținutul vizual al acesteia. Dacă în cazul imaginilor izolate fotografia este relativ eficientă în adaptarea și găsirea diverselor tehnici și metode de captare a interesului audienței, în cazul seriilor de imagini gândite să funcționeze împreună, este din ce în ce mai greu de găsit modalități care să provoace și să capteze intervalurile de atenție (ce devin din ce în ce mai scurte) ale audienței. Folosirea metodelor și tehnicilor cinematografice împreună cu diverse citate vizuale preluate din acest mediu, poate să creeze premisele unei narativități intrinseci a seriei fotografice, facilitând privitorului conectarea cu conținutul imaginilor ce formează această serie. Necesitatea depășirii demersului pur documentar și explorarea metodelor ce pot crea o conexiune mai puțin pasivă a privitorului cu conținutul, este în opinia mea una dintre provocările constante în contextul actual al fotografiei ca mediu vizual.

Capitolul 1: Fotografia ca inspirație pentru cinești

Acest prim capitol este dedicat prezenței și influenței fotografiei în cinema. Această analiză a felului în care fotografia este parte activă a constructului narativ aduce în prim planul cercetării diferența existentă în modalitățile de ilustrare a prezenței temporale în cele două medii. Pornind de la prezența acesteia ca obiect de recuzită, trecând prin accesarea ei ca parte activă a mizanscenei

și ajungând la rolul de element de limbaj filmic, percepția unei fotografii în cinema este foarte diferită de experiența privirii acesteia în realitate. Calitățile sale specifice fiind asimilate cu imaginea statică sunt accentuate de mediul gazdă, alimentând astfel convenția prin care fotografia este asociată cu timpul trecut. Prezența exclusivă a acestui mediu, ca și element de limbaj cinematografic, este cercetată într-un subcapitol dedicat analizei implicațiilor estetice și funcționale ale acestei transgresări a imaginii nemișcate dintr-un mediu în celălalt. Inevitabil în această abordare conceptuală dimensiunea temporală este definitorie ea fiind negociată între cele două forme de expresie într-un demers ce beneficiază de posibilitatea preluării atributelor conceptuale din ambele medii. Această abordare hibridă a discursului cinematografic este analizată prin intermediul a trei producții (*La jetée/Terminalul* r. Chris Marker, *Țară moartă* r. Radu Jude și *Frank Film* r. Frank și Caroline Mouris) ce cu toate că împărtășesc teoretic aceeași metodă, speculează diferit temporalitatea implicită a fotografiei.

Intermedierea realității prin reprezentarea fotografică a deschis o serie de mijloace de exprimare ce au fost în mare parte preluate în film. La un nivel mai sincretic, reprezentarea timpului în părți constituente ale unui întreg își are originea în fotografie și a fost preluată ca unitate de expresie de fotograma din cinema. Prezența acestei unități independente și relativ indivizibile temporal conduce la un anumit gen de relații.

Cel mai adesea, atunci când cinemaul abordează fotografia, o face de cele mai multe ori indirect, pretextând că prin acest demers intenționează să acceseze alte nivele semantice și narrative. Depășind prezența intrinsecă a fotografiei în constructul narativ, influența pe care acest mediu (de exprimare vizuală) o are asupra filmului poate fi regăsită de multe ori în afara discursului narativ propriu-zis al filmului. Astfel, pornind de la prezența fotografiei ca referință vizuală în faza de pregătire și ajungând la implicarea autorilor în promovarea sau re poziționarea produsului finit în procesul de distribuție, de multe ori imaginea fixă este folosită ca element-cheie.

Raymond Bellour a descris ca „meditativ” răspunsul spectatorului în fața unei fotografii sau a unui stop-cadru în film.¹ Starea meditativă este o suspendare, un moment de anticipare a stării de echilibru a lucrurilor. Literal și psihologic, imaginea statică din film provoacă o pauză, o sincopă ce conduce la o evadare în spațiu și timp.

Percepția unei fotografii în cinema este foarte diferită de experiența privirii unei fotografii în realitate. Filmul are tendința de a accentua elementele de imagine statică ale fotografiei,

¹ Bellour, Raymond, *The Pensive Spectator*, publicat în *Wide Angle*, vol. 9, nr. 1, 1987.

prezentându-le ca însăși esența acesteia. Anumite caracteristici ale fotografiei (cum ar fi: nemișcarea, încremenirea temporală, obiectivitatea, liniștea, starea de finalitate intrinsecă și chiar relaționarea cu conceptul de moarte) sunt explorate frecvent în cinema.

Influența fotografiei în film poate depăși nivelul mijloacelor de expresie vizuală, ajungând chiar la esența poveștii, fiind parte dominantă din însuși subiectul sau mediul în care se desfășoară narațiunea. În covârșitoarea majoritate a momentelor în care cinemaul apelează la fotografii, acestea joacă rolul de mărturie. Fie că sunt comerciale, de avangardă sau postmoderne, producțiile cinematografice apelează la fotografie în calitate de document, de martor al unui timp trecut.

În contextul unei prezervări imparțiale a memoriei, apare normală tendința cinemaului de a utiliza fotografia ca o prezenta în cadru ce este sinonimă cu trecutul. Nu este astfel deloc surprinzător că tipurile de fotografie de care este atras cinematograful sunt cele care subliniază deja această trăsătură. Investigațiile juridice, criminalistica, știrile și fotografiile din albumele de familie sunt cele mai frecvente materializări ale fotografiei în discursul narativ. Nu toate genurile de filme utilizează fotografiile în acest fel, dar este evidentă zona estetică din care fac parte acestea: filme noir, filme polițiste, melodrame, filme fantastice și filme istorice. Prezența fotografiilor în numeroase filme noir este o consecință directă a faptului că multe trăsături ale acestui gen pot fi identificate cu potențiale subiecte ale unor reprezentări fotografice (amintiri ale unui trecut dramatic și obsedant, dovezile indubitabile, trădarea, șantajul și așa mai departe). Când fotografiile apar în cinematografia recentă, cel mai adesea filmele respective pot fi încadrate în categoria neo-noir.

Urmărind modul în care fotografii sunt portretizați în filme, putem accede mai ușor către o esență a relației dintre cinema și fotografie. Cu rare excepții aceștia sunt prezentați ca fiind adesea inadaptați și singuratici, parțial imersați în lumile imaginare pe care și le creează.

Cel mai adesea, atunci când fotografia este subiect pentru cinema, abordarea este una indirectă. Astfel, fotografia este de obicei un pretext pentru accesarea altor teme. Acest mod de tratare a subiectului poate fi privit ca fiind evaziv, cu toate că, deși cinematografia este atrasă de procesul înregistrării mecanice, ea nu poate explica direct nici fotografia, nici propria sa natură în calitate de metode de reprezentare și interpretare a realității. Aici ne aflăm într-un unghi mort. Chiar și așa, tendința cinematografiei de a fi incapabilă să reproducă direct și total procesul de fotografiere sau fotografia ca operă finită ne poate spune foarte mult despre natura relației dintre cele două medii.

Întrucât filmul este predisus să sublinieze excesiv dovezile din fotografii, am putea să privim dincolo de acea masă de filme care văd în fotografie o simplă metodă de înregistrare oficială a trecerii timpului. Trecând peste tiparul abordării fotografiei ca dovadă a trecutului, regăsim câteva exemple notabile în care fotografia poate avea o altfel de relație cu dimensiunea temporală.

Una dintre cele mai interesante și originale explorări ale dimensiunii temporale în cinematografie o reprezintă filmul științifico fantastic *La jetée/Terminalul* al lui Chris Marker (1962, lansat în 1964). Cel mai apropiat gen vizual pentru demersul său ar fi foto-nuvela sau foto-romanul, genuri adesea considerate o formă de expresie inferioară literaturii și filmului. Cu toate acestea, *La jetée* abordează toate temele majore care i-au preocupat pe principalii cineaști europeni ai epocii, inclusiv memoria, istoria, războiul, identitatea, pierderea, dorința și incertitudinea. În mai puțin de o jumătate de oră, Marker țese o rețea filosofică pe coordonatele trecutului, prezentului și viitorului. Imaginea statică este regăsită și exploatată de Marker în multiple forme ale înregistrării fotografice cum ar fi fotografie documentară, capturi cinemactice, imagini de arhivă și fotografii regizate. În demersul său, regizorul reușește să extragă din fiecare cadru utilizat o temporalitate specifică, temporalitate pe care o integrează în fluxul narativ utilizând o panoplie de tehnici și mijloace de editare (montaj). Interpretat într-un limbaj atemporal și atopic, *La jetée* ar putea fi evocat doar prin intermediul fotografiilor. Acest mediu are capacitatea unică de a anihila dihotomia dintre încremenire și impuls, dintre greutatea memoriei și posibilitatea unui viitor.

Un alt exemplu de film care tratează narațiunea numai prin fotografii este *Țară moartă* (2017) al lui Radu Jude. Acest demers este relativ unic în cinematografia românească, deoarece, chiar dacă pornește de la o premisă documentară, filmul depășește simpla relatare a faptelor sau a contextului istoric, oferind autorului ocazia de a recrea tensiunea socială și politică a perioadei, prin polarizarea ce apare în contactul dintre cele două straturi narrative (cel al fotografiilor și cel al jurnalului lecturat chiar de către regizor). Prin demersul său de folosire a imaginii fixe, Radu Jude chestionează în *Țară moartă* o realitate istorică construită, iar pentru aceasta apelează la fotografie ca dovadă și martor istoric.

În cazul lui *Frank Film*, imaginea fotografică este folosită ca modalitate de extragere a statutului iconic al unor subiecte. Această extragere este un proces fizic, autorii decupând și, astfel, izolând subiectul care îi interesează, pentru ca ulterior să îl includă într-un discurs continuu animat. Astfel, fotografia nu este propriu-zis un element de limbaj, ci mai degrabă un subansamblu, o piesă într-un angrenaj minuțios conceput.

Filmul ca artă colaborativă, în care autorii interacționează cu celelalte arte pe parcursul activității creative, generează inevitabil premisa apariției unui demers multicultural și interdisciplinar. După literatură, dintre toate celelalte arte, fotografia este cel mai prezent mijloc în construcția proiectului filmic. Rolul său strict documentar este depășit de multe ori, ajungând să transgreseze în zona conceptuală sau emoțională datorită faptului că cele două arte sunt înrudite. Aceste origini comune facilitează accesarea accelerată a zonei narative prin intermediul elementelor de limbaj comune, cum ar fi compoziția, luminarea și relaționarea față de subiect.

Regizori cum ar fi Gus Van Sant, Wes Anderson, Spike Jonze sau Sofia Coppola au avut ca sursă de inspirație pentru unele din filmele lor imagini create de diverși fotografi celebri.

O abordare dintr-o direcție alternativă este cea în care unii regizori își încep cariera ca fotografi și își folosesc experiența acumulată în proiectele lor cinematografice ulterioare, dezvoltând un limbaj vizual aparte.

De la origini, intermedierea realității prin reprezentarea fotografică a deschis o arie de mijloace de exprimare ce a fost în mare parte preluată în film. La un nivel mai sincretic, reprezentarea timpului în părți constituente ale unui întreg are origini în fotografie și este preluată, folosind fotograma ca unitate primară de expresie, în cinema.

Pornind de la o afinitate emoțională sau estetică și ajungând la pure întâmplări, relația regizorilor cu fotografia poate fi definitoare pentru constructul filmic final. Astfel, în cazul unor cineaști ce au fost fotografi la începutul carierei (Mark Romanek, Stanley Kubrick, Anton Corbin, Chris Marker etc.), influența imaginii fixe poate fi regăsită nu atât la un nivel semiotic, cât mai degrabă la un nivel funcțional estetic. Astfel, pentru cinema, fotografia a fost și este o inepuizabilă sursă de inspirație, la toate nivelurile. O fotografie poate fi oricând un început de film, sau un final al acestuia. Această potențialitate continuu narativă merită explorată și exploatată. Fie că este vorba de participarea ca element activ în constructul narativ, de constituirea sa în limbaj cinematic propriu-zis sau de influența sa, directă sau indirectă, asupra autorilor și procesului de realizare a filmului, fotografia este intrinsec o prezență continuă în cinema. Cele două medii continuă să se influențeze reciproc și o vor face probabil și în viitor, având în vedere că această interconectare a lor este parte din structura intimă a cinematografului.

Referindu-se la totalitatea elementelor constitutive ale constructului narativ în context temporal, ca premisă a specificității celor două medii, Wim Wenders a simplificat la maximum întregul proces al interacțiunii dintre film și fotografie: „Și toate acestea apar în fața camerei doar

o singură dată, și fiecare fotografie transformă acest moment într-o eternitate. Numai prin imaginea capturată timpul devine vizibil și în intervalul de timp între prima fotografie și a doua apare povestea, o poveste care, dacă nu ar fi aceste imagini, ar fi alunecat în uitare pentru aceeași eternitate”.

Capitolul 2

Convergența fotografiei și a filmului în mișcarea avangardistă

Apariția mișcării avangardiste ca reacție împotriva canoanelor din lumea artei, a avut un ecou semnificativ în fotografie și cinematograf, medii ce prin „tinerețea” lor reprezentau candidate perfecte pentru manifestare și experiment în noua paradigmă creativă, acestea neavând timp să fie „contaminate” la fel de mult ca mediile tradiționale de canoanele clasice, tradiționale (pictorialiste). În același timp, implicarea tehnologiei și a reproducerii mecanice, a posibilității copiilor multiple a celor două medii ofereau posibilitatea unei penetrabilități sporite, mai ales în mediile înclinate spre nou și inovație.

Acest capitol se constituie ca o analiză a felului prin care mișcarea avangardistă a influențat cele două medii din perspectiva experimentului și a colaborării intense cu celelalte arte. Pe parcursul acestui demers va apărea ca o constată specularea dimensiunii temporale, fie prin urmărirea evoluției montajului și a explorării expunerilor multiple sau a mișcărilor de aparat, fie prin folosirea și manipularea, într-un moment ulterior avangardei ca și curent artistic, a conceputului de timp în „slow-cinema”.

Progresele tehnice și estetice ale fotografiei și filmului în prima jumătate a secolului al XX-lea au fost marcate profund de conceptul de viteză ca simbol (exponent) al modernității. A fi contemporan și progresist presupunea, în această perioadă, a utiliza cele mai recente medii de expresie, a fi reactiv, instantaneu și rapid. Această tendință a motivat multe din operele artiștilor avangardiști. Astfel, putem remarca structura dinamică și caleidoscopică a filmelor lui Dziga Vertov și ale lui Walter Ruttmann, tăieturile dinamice între cadre (vezi teoria montajului avansată de Eisenstein) și tendința fotografiei de a explora și a exploata instantaneul ca epitom al vitezei în surprinderea *momentului decisiv*.

După cel de-al Doilea Război Mondial, cultura europeană și nord-americană a început să fie dominată de ideologiile cinematografului ca mediu popular, a televiziunii, a culturii stilului de

viață marcat de consumerism, a publicității agresive și omniprezente, precum și a spectacolului ca fenomen de masă. În această paradigmă, viteza ca și atribut și-a pierdut o mare parte din avantajul său conceptual, fapt ce a avut ca și consecință o majoră scădere a credibilității sale artistice. A fi modern și novator în acest nou context implică lentoare. Astfel își face apariția o împotrivire continuă față de ritmul accelerat al industriei spectacolului și de modernizare având ca singur motor valoarea materială sau capacitatea exclusivă de monetizare a actului creativ, această rezistență față de transformarea artei în produs comercial părea singura opțiune viabilă, ce ajunge să fie numitorul comun al majorității reperelor artei și filmului din ultimele decenii ale secolului trecut. Încetinirea ca fenomen ce apropie timpul cinematografic de timpul real stă la baza filmelor lui Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Chantal Akerman, Andrei Tarkovski, Wim Wenders, Krzysztof Kiesłowski, Aleksandr Sokurov, Béla Tarr și a multor alora. Această reducere a ritmului poate fi văzută și ca un vector favorizant al conștientizării relației complexe între realitatea percepută de spectator și valoarea de simbol alocat acesteia.

Rezistența la viteză o regăsim și ca element de bază în filmele experimentale ale lui Andy Warhol, Michael Snow, Stan Brakhage, Danièle Huillet și Jean-Marie Straub, Hollis Frampton și alții, toți aceștia fiind autori care au realizat o corespondență directă între imaginea cinematografică și liniștea imaginii fotografice.

Fotografia și filmul împărtășesc baza comună a procesului argentic, precum și a înregistrării mecanice a imaginii. Pornind de la aceste elemente și tehnici comune, prima legătură istorică între cele două medii este realizată prin intermediul „cronofotografiilor” de la finalul secolului al XIX-lea; este vorba, mai precis, de experimentele lui Eadweard Muybridge și a lui Étienne-Jules Marey.

Eadweard Muybridge a fost supranumit părinte al cinematografului la câțiva ani după moartea sa. Acest apelativ poate fi nepotrivit din mai multe puncte de vedere, primul fiind chiar intenția aflată la originea demersului său, el nedorind să integreze mișcarea, respectiv evoluția temporală, ci propunându-și mai degrabă să o descompună în elementele sale constitutive, pentru a o analiza. Un argument adițional împotriva etichetării lui Muybridge drept simplu precursor al cinematografului este faptul că această caracterizare restrânge semnificația operei sale. Fotografia lui Muybridge are o legătură mai strânsă cu pictura și sculptura din ultima parte a secolului al XIX-lea, cu fiziologia umană, cu dezvoltarea tehnică a fotografiei și cu evoluția conceptelor

sociale legate de gen și corp, decât cu statutul de experiment care a contribuit la apariția cinematografului. Prin urmare, etichetarea lui Muybridge ca precursor al cinematografului este o simplificare excesivă și o interpretare redusă a complexității și a semnificației artistice a demersului său artistic. Cu toate acestea, în demersul de a clarifica rolul cronofotografilor în apariția și dezvoltarea cinematografului, putem interpreta poziția lui Muybridge în raport cu originile filmului mai curând ca pe o redefinire, o examinare și o explorare a ambiguităților acestor origini, în scopul unei mai bune înțelegeri a legăturilor intrinseci dintre imaginea de film și fotografie, decât să o respingem.

Demersul avangardist fiind unul radical, ce își propune să întrerupă orice legătură cu vechile curente și direcții artistice, pentru a fi în acord cu propriul său credo, apelează la fotografie și film ca noi medii de expresie ce au la bază timpul ca dimensiune definitorie. Din punct de vedere conceptual, cele două medii reprezentau la momentul respectiv chintesența modernității, fiind vârful de lance ale progresului tehnologic al perioadei, acest lucru dându-le un grad sporit de credibilitate în rândurile avangardiștilor și oferindu-le un avantaj în mai amplul discurs estetic din cadrul mișcării. Un alt motiv pentru care cele două medii au fost considerate foarte potrivite pentru o abordare avangardistă este faptul că sunt medii cu o penetrabilitate crescută în rândul audienței, putând fi distribuite, căutate și regăsite.

Futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul sau modernismul sunt câteva dintre curentele ce folosesc experimentul artistic pentru a extinde granițele fizice și temporale ale mesajului creativ. Folosirea timpului drept coordonată omniprezentă în arta militantă a diverselor mișcări artistice, membre în marea familie avangardistă, este o constantă ce se regăsește și în utilizarea filmului și a fotografiei. Având în vedere dezvoltarea și evoluția mediilor de transmitere a informației, această revoluție artistică a avut loc în paralel cu perioada de aur a noilor canale de comunicare, exercitând o puternică influență asupra discursului artistic, manifestându-se cu precădere în fotografie și cinema. Dacă la început proliferarea paginii scrise în discursul cotidian, ca mijloc principal de comunicare populară, va oferi un teren fertil pentru experimentul grafic combinat cu tehnicile de colaj în care fotografia capătă valențe noi, mai târziu jurnalul de actualitate va genera un punct de pornire pentru multe din reprezentările cinematografice cu iz documentar prezente în constructivismul sovietic.

Fotografia și cinematograful au un loc aparte în cadrul futurismului, loc datorat în mare parte și faptului că dintre toate mișcările avangardiste din cadrul mișcării futuriste este poate una

dintre cele mai radicale și mai militante, însuși manifestul său fiind în totală opoziție cu caracteristicile definatorii ale fotografiei, respectiv ale cinematografului. Mai precis, în afirmarea mișcării ca modalitate supremă de redare a emoției, futuriștii disprețuiau reproducerea rece, directă și mecanică a realității, specifică celor două medii. În acest context ia naștere fotodinamismul, un curent din fotografie ce folosește expunerile lungi pentru a capta integralitatea mișcării. Conceptul captării unitare a unei evoluții, a unei acțiuni sau a unei stări și înregistrarea acesteia ca urmă pe materialul fotosensibil folosește lumina drept integrator al continuumului spațio-temporal.

În cadrul constructivismului sovietic, metodele de montaj avansate de Vertov pot fi regăsite în multe din fotomontajele lui Rodcenko. În acea perioadă, fotografiile încep să arate ca și cadrele de film, iar filmele sunt construite din cadre aproape fotografice. În această nouă metodă de abordare a perspectivei și a punctului de stație al aparatului sunt create premisele conceptului de imagine parțială, ca parte constituentă a unui întreg ulterior.

Ascensiunea cinematografului ca fenomen de masă între anii 1920 și 1930 s-a desfășurat în paralel cu proliferarea tiparului ca mediu de expresie pentru text, grafică și fotografie, proliferare ce a culminat în nou apăruta presă ilustrată adresată publicului larg. Modul în care cinemaul jonglează cu construcția spațiului, a timpului și a mișcării a determinat o reconfigurare fundamentală a paginii în mediile tipărite. În 1923, El Lissitzky, încercând să redefinească designul paginii tipărite în Rusia, propune în manifestul său artistic conceptul *cărții cinematice (bioscopic book)* ce cuprinde o *secvență continuă a paginilor*.² Primul album a lui Moholy-Nagy, *Pictură, fotografie, film* (1925), a luat naștere având ca punct de pornire această experiență formativă. O mare parte din această lucrare este bazată pe prezentarea imaginilor și a conceptelor vizuale în plină dezvoltare în cultura din jurul său. În acest divers expozeu, Moholy-Nagy selectează și juxtapune imaginile folosind diverse modalități de asamblare și alăturare a conținutului vizual, în care regăsim multe influențe ale tehnicilor și teoriei cinematografului.

În anul 1929, la Stuttgart, s-a desfășurat expoziția *Film und Foto*, aceasta reprezentând prima inițiativă oficială de a combina cinematografia și fotografia într-un eveniment artistic.

Criticii și istoricii de film văd acest eveniment istoric ca un reper pentru noile direcții de expresie ale cinemaului din perioada premergătoare apariției sunetului, pe când istoria fotografiei percepe această expoziție ca pe un moment definitiv pentru acest mediu.

² Lissitzky, El, *The Topology of Typography*, publicat în *Merz*, nr. 4, 1923.

Cinemaul mișcării avangardiste din perioada interbelică este caracterizat de folosirea conceptului de viteză în corelare cu tehnicile de montaj. La începutul anilor 1950, acest subiect predilect și-a pierdut treptat din potențialul estetic, devenind un concept învechit și care a început să fie din ce în ce mai uzitat în producțiile populare, fiind „îmblânzit” și pierzându-și puterea de a anima spectatorii. Lumea imaginilor accelerate a devenit dezumanizantă, repetitivă și monotonă. În acest nou context încetinirea, refuzul deliberat al vitezei, a devenit o temă recurentă în artă și cultură, temă ce poate fi regăsită și în fotografie și film.

Cineaști influenți precum Ingmar Bergman, Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Andrei Tarkovski, Daniele Hulot și Jean-Marie Straub, Stanley Kubrick, Chantal Akerman, Wim Wenders, și mai recentii Terence Davies, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang și Béla Tarr au explorat diverse moduri de expresie (cadrul secvență, camera fixă pentru lungi perioade de timp, împreună cu cadre cu acțiune propriu-zisă minimală, dar de lungimi considerabile) în contextul încetirii, al acordării unui spațiu fizic și temporal pentru emoție. Ritmul mult încetinit al filmelor lor distanțează aceste producții de spectacolul hollywoodian și de schematismul televiziunii.

Adoptarea încetirii ca tendință estetică a fost, de asemenea, un semn al pierderii încrederii în veridicitatea imaginii înregistrate în general, în mare parte cauzată de apariția și hegemonia televiziunii, care a abuzat de puterea de convingere pe care o exercită imaginea asupra privitorului.

Cinematograful experimental al anilor 1960 și 1970 a folosit o metodă asemănătoare bine exemplificată de filmele lui Warhol și de căutările cineaștilor „structuraliști” și „materialiști”. Filmele structuraliste au tendința de a prelua o singură idee directoare din gramatica cinemaului (plan/contraplan, folosirea zoomului, mișcarea de cameră, înlănțuiri de cadre, structuri de dialog, gesturi, sunet etc.), pe care o interoghează pe parcursul întregului film, pentru ca mai târziu să tragă concluzii de ordin antropologic.

Anii 1970 au adus în industria fotografică apariția unor noi tehnologii de printare ce a făcut posibilă realizarea unor reproduceri fotografice de dimensiuni mari și foarte mari, în condițiile unor reduceri majore de cost. Multiplicarea ordinului de mărime al imaginii printate și expuse aduce privitorul într-o paradigmă imersivă mult mai apropiată de percepția pe care acesta o are în fața ecranului de cinema. Spre deosebire de cinema, fotografia oferă posibilitatea utilizării unor formate mult mai mari ale suprafeței fotosensibile utilizate pentru captarea imaginii, fapt ce duce la un nivel al detaliului mult superior. Aceste noi premise tehnice au fost combinate cu tendințele

estetice de abordare a cadrului într-o manieră holistică, care au integrat prim-planul și planurile secunde într-un întreg ce oferă mult mai multă libertate privitorului de a parcurge imaginea în diverse moduri și de a face propriile analogii și descoperiri, precum și de a se conecta la un nivel mai profund cu universul ontologic al imaginii.

Influențele cronofotografiei ca mod de analizare a mișcării și a dinamicii temporale sunt prezente în demersul creativ a numeroși autori din film sau fotografie. Referindu-se la explorarea imaginii fixe în film, realizatorii au realizat decantarea unor noi moduri de sondare temporală a subiectului.

O astfel de modalitate de reprezentare a încremenirii temporale o regăsim în experimentele regizorului britanic Tim Macmillan, care la începutul anilor 1980, dezvoltă o tehnică denumită „time-slice”³

Mulți comentatori au remarcat importanța timpului în imaginile Verei Lutter, care sunt produse cu ajutorul unei camere obscure, ce implică un timp de expunere de ore, zile, săptămâni sau chiar luni. În loc să capteze sau să înghețe momentul, cum fac majoritatea fotografiilor, opera lui Lutter pare mai degrabă să înregistreze, precum și să conțină trecerea timpului.

Într-o abordare complet diferită, combinând mai multe imagini într-una singură, Stephen Wikes reușește să înregistreze într-o singură imagine atmosfera unui peisaj în trecerea acestuia de la zi la noapte.

Utilizând tehnici fotografice specifice și un aparat ce folosește pe rol de captor un scanner secvențial, Adam Magyar surprinde într-o formă creativă și spectaculoasă realitatea spațiilor urbane aglomerate, într-o viziune ce sfidează limitele timpului și spațiului. Metoda de captare a imaginilor poate fi privită ca o reinterpretare a experimentelor cronofotografice în noul context digital.

O altă preluare conceptuală a modelului propus de fotodinamism se regăsește în unele din seriile fotografice realizate de Hiroshi Sugimoto, autor ce jonglează în toată opera sa cu concepte direct legate de ilustrarea timpului ca dimensiune transpusă vizual. În viziunea lui, camera are capacitatea de a face vizibile elemente pe care ochiul liber nu le poate vedea, cum ar fi timpul și efectele sale asupra spațiului.

³ Pentru experimente vizuale din perioada de început a „time-slice”, vezi Tim Macmillan, „Early Work 1980-1994”; online: <https://vimeo.com/6165108>. (accesat la 21 decembrie 2021)

Mișcarea avangardistă a realizat un salt decisiv în ce privește mijloacele de comunicare vizuală, aducând filmului și fotografiei un nou spectru îmbogățit de tehnici și metode de folosire a dimensiunii temporale, pe care a ridicat-o la rangul de actant narativ.

Capitolul 3

Influența omniprezenței ecranului asupra percepției fotografiei și filmului

Prin partajarea unui mediu comun de afișare, fotografia și filmul (cinemaul) sunt acum mai aproape ca niciodată. Acest nou context accentuează trăsăturile lor comune și în același timp scoate în evidență diferențele existente între aceste două modalități de exprimare ce au la bază înregistrarea mecanică a realității.

Variatatea tehnologiilor de afișare a dus și la o varietate a modalităților de expresie prin intermediul ecranului. Apariția noilor feluri de ecrane, cum ar fi ecranul tactil, ecranul virtual (în realitatea virtuală sau cea augmentată), ecranul ca parte constituentă a mediului urban, ecranul ca element a interfeței om-computer nu va duce la dispariția ecranului clasic, ci mai degrabă creează premisa unei coexistențe a acestuia (în planul fizic) cu noile tipologii apărute. Interferența între aceste nenumărate denumiri ale aceluiași proces de proiectare a unei imagini se produce însă la nivelul privitorului, care este supus acțiunii comune a acestor mijloace și este transformat continuu de fluxul informațional și senzorial produs de multitudinea ecranelor cu care are contact în viața de zi cu zi.

Pornind de la etimologia cuvântului ecran, putem observa evoluția terminologiei care folosește termenul ce are în zilele noastre sensul preponderent consacrat, cel de suprafață utilizată în procesul formării și distribuirii imaginii.

De la IMAX la ecrane de cinema standard, de la televizoarele HD sau PC-uri de dimensiuni medii, apărute după anii 1990, la tablete și smartphone-uri de dimensiuni mici, ne-am obișnuit să vizionăm filme și materiale video pe o varietate de ecrane. Diversele modalități de percepție vizuală implicate de varietatea echipamentelor folosite nu pot fi înlocuite între ele, fapt datorat subordonării acestora unor regimuri de vizionare, alături de obiceiurile particulare fiecărui tip de audiență. Ca atare, experiența vizionării diferă semnificativ în funcție de circumstanțe, dar și de scara reprezentării, calitatea vizuală și auditivă a conținutului sau de mărimea ecranului. Efectul

miniaturizării (smartphone-ul), respectiv al gigantismului (cinema și ecranele urbane de mari dimensiuni) și reducerii (televiziune) asupra practicilor de vizionare a filmelor, se reflectă în noile schimbări apărute ca urmare a experiențelor și obiceiurilor de vizionare generate de înmulțirea și comutarea între ecrane de toate dimensiunile.

Unul dintre aspectele care fac anumite dispozitive de vizionare atât de atrăgătoare constă chiar în modul în care ele permit modificarea scării imaginii, creând astfel efecte vizuale unice și captivante.

Omniprezența ecranului a dus la „împrumutarea” formatului, care astfel devine, la fel de des, un citat, un mod de transfer și o asumare parțială a unui anumit gen de fotografie sau de film. Un exemplu clasic este formatul pătrat, cu trimiterea subliminală la formatele fotografice istorice, la fotografia de albume muzicale (coperțile discurilor de vinil și de CD-uri). Desigur, fiecare format vine cu specificitatea sa, precum și cu tiparele sale estetice, dictate în mare parte de genul fotografic abordat (portret, natură statică, peisaj etc.).

Video-arta a fost scoasă din galerii și muzee, filmul este scos din sala de cinema, TV-ul din casă și fotografia este extrasă din paginile tipărite și din expoziții, toate acestea fiind aduse în stradă sau oriunde noile ecrane sunt prezente. Ecranul ca atare, prin diviziunile sale mobile, transcende paradigma poziționării fixe a imaginii nemișcate. Prin afișarea în mișcare, relația dintre mediu și imaginea proiectată devine definitivă.

În calitate de mediu predestinat unei imagini în mișcare, ecranul, prin folosirea sa preponderent în acest scop, oferă fotografiei o nouă dimensiune temporală, transferând acesteia o temporalitate finită ce face ca prezența sa să transcendă poziția sau valoarea de simplu document. Prin asimilarea imaginii fotografice cu o imagine fixă, dar aflată într-o evoluție temporală, se presupune că vizionarea sa are un început și un sfârșit, care sunt independente de intenția privitorului (în lipsa interactivității în acest sens) și care este mai aproape de intenția autorului în ce privește timpul de afișare a acesteia.

În contextul folosirii imaginii în mare parte în format electronic, pe ecrane de dimensiuni reduse, dimensiunea temporală și temporară a fotografiei este prezentă la un nivel subliminal, chiar dacă privitorul are controlul asupra timpului destinat vizionării. Atunci când acesta decide să acceseze o altă imagine, aceasta încetează să mai existe vizual în spațiul respectiv. În cazul imaginii printate și afișate pe o simeză, aceasta are o prezență permanentă, chiar și dacă nu apare în planul primar al vederii. De cele mai multe ori este doar vag prezentă în spațiul acoperit de

vederea periferică, fotografia având astfel o prezență temporală continuă aflată în afara controlului primar al privitorului. Acesta poate alege să nu o mai privească, dar nu o poate „opri”.

Față de print, ecranul are proprietatea instantaneității și a sincronicității, atu ce-l face mai reactiv ca mediu de expresie și mai puțin mediativ, în cazul în care este scos din context. *Momentul decisiv* este din ce în ce mai frecvent un concept istoric ancorat în contextul epocii imaginii argentice, în care limitările tehnice cereau o concentrare a esenței într-un cadru unic. În contextul actual avem mai degrabă de a face cu o plasare relativă a imaginilor într-o secțiune a unui flux continuu informațional, în care demarcația dintre imaginea fixă și cea în mișcare devine din ce în ce mai neclară.

Extinderea potențialului prezenței imaginii proiectate în existența de zi cu zi aduce cu sine diverse întrebări și în același timp dileme estetice. Depărtarea de contextul fizic al mitului peșterii lui Platon și implantarea în existența obișnuită a imaginii construite face ca imersivitatea imaginii să treacă din contextul în care convenția este prezentă direct și să ajungă la un stadiu în care reprezentările unei realități construite să fie din ce în ce mai aproape de experiența cotidiană. Acest proces duce la o micșorare până la disipare a frontierei dintre imaginar și real, dintre intermediat și percepția directă (vezi apariția tot mai frecventă a încercărilor de creare a unor metaversuri).

În fotografie, și mai ales în fotografia gândită și concepută pentru a fi expusă pe simeze, principala premisă este transgresarea limitărilor specificității mediului în procesul de redare a trecerii timpului. Paradoxala alăturare a înregistrării momentului cu redarea trecerii timpului este speculată de diverși autori prin abordări, tehnici și eventuale artificii estetice sau conceptuale. Transgresarea mediilor (transgresarea metodei de lucru, a modului de expunere și a conceptului), aduce de multe ori artiștii și audiența mai aproape de efectul scontat.

Dacă în cazul cinemaului legătura cu ecranul este una evidentă, pentru fotografie această relație este una mai puțin evidentă, dar din ce în ce mai prezentă. Ecranul își definește rolul prin necesitatea proiecției în calitate de condiție esențială pentru materializarea unei imagini. În zilele noastre, în toate etapele producerii și receptării imaginii post-argentice, întregul flux de lucru presupus de captura digitală este accesat și controlat prin intermediul imaginilor afișate electronic.

Capitolul 4

Abordarea sinergică a fotografiei și a imaginii de film în experiența personală

Acest ultim capitol urmărește experiențele personale ale autorului în demersul său de explorare a interferențelor și a posibilei sinergii între cele două medii, explorând în principal dimensiunea lor temporală definitorie. Mai mult, el trasează paralele între demersurile proprii și cele ale altor artiști, care, de asemenea, explorează interacțiunile dintre imaginea statică și cea în mișcare.

Fotografia și cinematograful, prin relația lor de independență unul față de celălalt, implică prezența unei opțiuni latente de conlucrare pornind de la faptul că amândouă posedă o variantă proprie de reprezentare temporală. Această influență reciprocă, privită prin prisma acestei coordonate comune, poate fi văzută ca fiind cheia multora din cazurile ce urmează să fie analizate pe parcursul acestei documentări.

În această parte a cercetării despre relația între fotografie și cinema, am ales să folosesc metoda calitativă ca instrument de analiză, propunându-mi să urmăresc felul în care sunt adaptate și folosite în fotografie diverse tehnici și metode utilizate în producția de film. În același context, voi cerceta felul în care elemente de limbaj specifice cinemaului sunt transgresate și adaptate discursului fotografic.

O ipoteză pe care îmi doresc să o analizez este legată de modalitățile prin care narativitatea implicită a structurii filmice se regăsește în diverse demersuri fotografice ca o prezență constantă la un nivel conceptual.

Analiza conceptelor de durată și de evoluție temporală (ca dimensiuni definatorii ale expresiei cinematografice, a modului în care acestea sunt folosite în scopul creării de noi sensuri și valori narrative în diverse genuri și stiluri fotografice) constituie o altă direcție a acestei cercetări calitative. Iar manifestările temporale vor fi reperate și analizate în multiple demersuri personale sau aparținând altor autori.

O altă ipoteză pe care doresc să o explorez este cea conform căreia viziunea aceluiași autor poate fi extinsă prin intermediul abordării interdisciplinare a celor două medii. În acest sens, este analizată extinderea creativă în ambele dimensiuni în cadrul demersului artistic al lui Cristi Puiu din *Sieranevada*.

Pornind de la un preambul structurat în jurul diverselor experiențe personale, abordarea comparată a celor două medii va fi extinsă asupra mai multor categorii ce se pot regăsi în mai multe contexte fotografice.

Primul dintre acestea este abordarea cinematografică a subiectului și felul în care aceasta se regăsește în demersul fotografic. Aici mă voi referi la tehnici, strategii, metode și mijloace utilizate, precum și la implicațiile tehnice și conceptuale ale preluării lor în acest mediu. Pornind de la abordarea conceptuală a spațiului, în procesul de pregătire voi analiza două serii de imagini ce folosesc această probare fizică și temporală în scopul edificării unui construct vizual unitar, asemănător procesului reperării locațiilor în cazul

producțiilor cinematografice. În acest caz voi analiza *Sanctuary*, un demers fotografic al lui Gregory Crewdson, bazat pe o explorare poetică a decorurilor istorice din Cinecitta, în care autorul inversează metoda de pregătire, pornind de la constructul narativ alocat (anexat) decorurilor și vizând dimensiunea poetică a documentării procesului de reperare și reconstruire a discursului cinematografic. În contrapunct cu această abordare, voi repera modul în care imaginile din seria mea *Your place, my vision*, precum și cele din proiectul *Intersecții* sunt construite având la bază procesul direct de negociere a spațiului în preambul și folosirea acestei explorări ca element activ de expresie în discursul fotografic personal.

Pornind de la cartografierea metodelor prin care imaginea statică folosește timpul ca parametru de reprezentare a mișcării, îmi propun să analizez de asemenea modul în care o parte a fotografiei contemporane își depășește statutul de imagine singulară (sau de „moment decisiv”) și accesează dimensiunea narativă extinsă a cinemaului în reprezentarea realității ca fenomen dinamic; astfel, se va putea observa prezența timpului ca actant în demersul fotografic.

Această abordare a organizării și reprezentării realității ca parte a unui flux este justificată de noul context în care imaginea este omniprezentă în existența contemporană și de modul în care omul modern s-a adaptat la aceste noi condiții, devenind mult mai bine „echipat” pentru a aduna, integra și face analogii bazându-se pe serii de imagini.

În acest context, al doilea reper pe care îmi propun să îl analizez în abordarea interdisciplinară a celor două medii este folosirea seriei de imagini *City In_Flux*, ca dublă explorare, temporală și spațială, a cărei finalitate este redefinirea realității înregistrate. Plecând de la premisele tehnice și ajungând la intențiile estetice ce stau la baza imaginilor din această serie, voi analiza modalitățile prin care imaginea fotografică obținută capătă o nouă valoare narativă.

În mod tradițional, în fotografie spațiul negativ este asociat, după cum ne spune și numele, cu noțiuni legate de volum și suprafață. Pe parcursul acestei cercetări am constat că, odată cu acestea, prin sinergia sa cu mediul cinematografic, demersul fotografic creează premisa transgresării acestui concept.

Prin analiza conceptului de spațiu negativ, extrapolarea acestuia din dimensiunea spațială în cea temporală, a adus cercetarea influențelor cinematografice regăsite în fotografie într-o direcție care este determinantă în procesul de interferență a celor două medii. Reprezentarea unei desfășurări temporale printr-o singură imagine intermediară unui început și a unui final, prin mijloacele utilizate în acest proces cât și prin calitatea relativ non-particulară a momentului surprins, ilustrează la un nivel simbolic conceptul de durată. Această transgresare a calității de captare a clipei, a momentului, se regăsește în construcția unei imponderabilități temporale, calitate ce deschide fotografiei calea către o dimensiune ce transcende propriile sale limitări.

Concluzii finale

Ipoteza avansată în finalul ultimului capitol al lucrării conform căreia întâlnirea dintre fotografie și cinema într-un discurs vizual este mult mai benefică decât simpla influență estetică sau stilistică a unuia dintre medii în celălalt deschide acest proces către o colaborare, în care putem vedea prezențele și influențele fiecărui mediu în celălalt ca participări active mai degrabă decât citări vizuale pasive.

Imaginea și valorile sale plastice au devenit din ce în ce mai des instrumente preluate și adaptate de cele mai variate proiecte vizuale. Suntem martori la un proces de asimilare forțată a unor coordonate cinematice în fotografie. În acest context, preluarea tehnicilor și metodelor cinematografice fără a fi însoțită de un demers conceptual solid are ca urmare o erodare a acestor modalități de expresie, ajungând într-un final la efectul invers, cel de pierdere a contactului cu audiența, în cazul nostru cu privitorul. Accesarea mot à mot a unor citate cinematografice și folosirea superficială a diverselor tehnici și procedee împrumutate din acest mediu au drept rezultat cel mult niște copii nereușite, eșecul acestora fiind datorat ignorării diferențelor estetice și perceptuale pe care le posedă cele două modalități de expresie vizuală.

Cele două medii câștigă cel mai mult nu atunci când se influențează unul pe celălalt, ci mai degrabă atunci când se întâlnesc într-un demers creativ. În cazul de față, fotografi precum Gregory Crewdson, Todd Hido, Duane Michals, Jeff Wall sau Cindy Sherman au intuit diferențele specifice dintre cele două medii și au ales să speculeze creativ „slăbiciunile” fotografiei față de imaginea în mișcare, în loc să facă abstracție de ele, sperând să le depășească prin simpla preluare a „instrumentelor” cinematografice.

Aceste interferențe între cele două medii subliniază ideea că fotografia și cinematografia pot câștiga cel mai mult nu prin simpla influență reciprocă, ci mai degrabă prin întâlnirea creativă în cadrul efortului artistic. Și de aici, stipulația mai amplă a lui Deleuze, conform căreia o întâlnire între două discipline se produce cu adevărat "când o disciplină își dă seama că trebuie să rezolve, pentru sine și prin propriile mijloace, o problemă similară cu dilema cu care se confruntă cealaltă",

deschide ușa către nenumărate posibilități artistice care aduc împreună vastul arsenal al ambelor domenii: fotografia și cinematografia.

Bibliografie și filmografie

1. Barthes, Roland, „Al treilea sens”, în *Obviu & obtuz. Eseuri critice III*, Cluj-Napoca, Tact, 2015.
2. Barthes, Roland, „Diderot, Brecht, Eisenstein”, în *Image, Music, Text*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1977.
3. Barthes, Roland, „Retorica imaginii”, în *Obviu & obtuz. Eseuri critice III*, Cluj-Napoca, Tact, 2015.
4. Barthes, Roland, „Rhetoric of the Image”, în *Image, Music, Text*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1977.
5. Barthes, Roland, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2009.
6. Baudry, Jean-Louis, „The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality în the Cinema”, în Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York, Columbia University Press, 1986.
7. Bazin, André, „Ontologia imaginii fotografice”, în *Ce este cinematograful*, vol. 1, București, UNATC Press, 2014.
8. Beckman, Karen, & Jean Ma (eds.), *Still Moving: Between Cinema and Photography*, Durham & London, Duke University Press, 2008.
9. Bellour, Raymond, „The Pensive Spectator”, *Wide Angle*, vol. 9, nr. 1, 1987.
10. Benjamin, Walter, „The Work of Art în the Age of Mechanical Reproduction”, în *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1969.
11. Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge, Massachusetts, & London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
12. Bierend, Doug, „Alone Together: Adam Magyar’s techno-infused portraits from our invisible moments”, *Vantage*, 7 aprilie 2015.
13. Bergson, Henri, *Duration and Simultaneity*, Indianapolis, New York & Kansas City, The Bobbs-Merrill Company, 1965.

14. Bouillet, Marie-Nicolas, „Écran”, în *Dictionnaire universel des sciences, des lettres et des arts*, ed. a III-a, partea a II-a, Paris, Hachette et C^{ie}, 1857.
15. Bragaglia, Giulio Antonio, „Futurism Photodynamism”, în David Company (ed.), *The Cinematic*, London & Cambridge, Massachusetts, Whitechapel & The MIT Press, 2007.
16. Burgin Victor, *Thinking Photography*, ed. a II-a, London, Red Globe Press, 1982.
17. Company, David, *Photography and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008.
18. Company, David (ed.), *The Cinematic*, London & Cambridge, Massachusetts, Whitechapel & The MIT Press, 2007.
19. Caspari, Uta, „Digital Media as Ornament în Contemporary Architecture Facades: Its Historical Dimension”, în Scott McQuire, Meredith Martin & Sabine Niederer (eds.), *Urban Screens Reader*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2009.
20. Chateau, Dominique & José Moure, „Screen, a Concept in Progress”, în Dominique Chateau & José Moure (eds.), *Screens: From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016.
21. Cook, Olive, *Movement in Two Dimensions: A Study of the Animated and Projected Pictures which Preceded the Invention of Cinematography*, London, Hutchinson, 1963.
22. Crewdson, Gregory, *Sanctuary*, New York, Harry N. Abrams, 2010.
23. Darke, Chris, „Agnès Varda”, *Sight & Sound*, vol. 25, nr. 4, 2015.
24. Davidson, Carol, „A critique: Letter to Jane”, *Women and Film*, nr. 3-4, 1973.
25. Deleuze, Gilles, *Cinema 1: Imaginea-mișcare*, Cluj-Napoca, Tact, 2012.
26. Deleuze, Gilles, *Cinema 2: Imaginea-timp*, Cluj-Napoca, Tact, 2013.
27. Filimon, Monica, *Cristi Puiu*, Chicago, University of Illinois Press, 2017.
28. Fletcher, Alan, *The Art of Looking Sideways*, London, Phaidon, 2001.
29. Frampton, Hollis, „Eadweard Muybridge: Fragments of a Tesseract”, în *Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Texts, 1968-1980*, Rochester, Visual Studies Workshop Press, 1983.
30. Freund, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.
31. Friedberg, Anne, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.
32. Fritz, Ben, *The Big Picture: The Fight for the Future of Movies*, Boston, Eamon Dolan/Mariner Books, 2019.

33. Gefter, Phillippe, „Sofia Coppola on pictures”, *Aperture*, nr. 231, 2018.
34. Goldin, Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986.
35. Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
36. Griffin, Jonathan, „Gus Van Sant a thousand compositions”, *Aperture*, nr. 231, 2018.
37. Gunning, Tom, „Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century”, în David Thourburn & Henry Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2003.
38. Gunning, Tom, „Never Seen This Picture before: Muybridge in Multiplicity”, în Phillip Prodger (ed.), *Time Stands Still: Eadweard Muybridge and the Instantaneous Movement*, New York, Oxford University Press, 2003.
39. Hagener, Malte, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007.
40. Harper, Graeme, și Jonathan Rayner, „Introduction – Cinema and Landscape”, în Graeme Harper și Jonathan Rayner (eds.), *Cinema and Landscape*, Bristol, UK, & Chicago, USA, Intellect, 2010.
41. Herbert, Stephen (ed.), *A History of Pre-cinema*, vol. 1, London & New York, Taylor & Francis, 2000.
42. Hill, Sarah Patricia & Giuliana Minghelli (eds.), *Stillness in Motion: Italy, Photography, and the Meanings of Modernity*, Toronto, Buffalo & London, University of Toronto Press, 2014.
43. Huhtamo, Erkki, „Messages on the Wall: An Archaeology of Public Media Displays”, în Scott McQuire, Meredith Martin & Sabine Niederer (eds.), *Urban Screens Reader*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, 2009.
44. Lissitzky, El, „The Topology of Typography”, *Merz*, nr. 4, 1923.
45. Manovich, Lev, „An Archeology of a Computer Screen”, *Kunstforum International*, 1995.
46. Manovich, Lev, *The Language of New Media*, London & Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001.
47. Meigh-Andrews, Chris, *A History of Video Art*, ed. a II-a, London, Bloomsbury Academic, 2014.

48. Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York, Zone Books, 2004.
49. Moholy-Nagy, Laszlo, *Painting, Photography, Film*, London, Lund Humphries, 1969.
50. Moholy-Nagy, Laszlo, *Vision in Motion*, ed. a III-a, Chicago, Paul Theobald, 1947.
51. Orléans, Matthieu (ed.), *Gus Van Sant: Icons*, Paris, Actes Sud/Cinémathèque français, 2016.
52. Remes, Justin, *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*, New York, Columbia University Press, 2015.
53. Røssaak, Eivind (ed.), *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.
54. Rush, Michael, *Video Art*, London, Thames & Hudson, 2007.
55. Sherman, Cindy, *The Complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003.
56. Snow, Michael, *The Collected Writings of Michael Snow*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2010.
57. Sobchack, Vivian, „Comprehending Screens: A Meditation in *Medias Res*”, *Rivista di estetica*, vol. 55, nr. 1, 2014.
58. „Sofia Coppola on making *The Virgin Suicides*: «When I saw the rough cut I thought: Oh no, what have I done?»”, *The Guardian*, 25 ianuarie 2018
59. Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham & London, Duke University Press, 2007.
60. Suler, John, & Richard D. Zakia, *Perception and Imaging: Photography as a Way of Seeing*, New York, Routledge, 2018.
61. Sutton, Damian, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2009.
62. Tolmer, Alfred, *Mise en page: The Theory and Practice of Lay-Out*, London, The Studio, 1931.
63. Verhoeff, Nanna, *Mobile Screens: The Visual Regime of Navigation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.
64. Wall, Jeff, *Selected Essays and Interviews*, New York, The Museum of Modern Art, 2007.
65. Wenders, Wim, *Once: Pictures and Stories*, New York & München, Schirmer & Mosel, 2001.
66. Wenders, Wim, *The Act of Seeing: Essays and Conversations*, London & Boston, Faber & Faber, 1997.

67. Wenders, Wim, *The Logic of Images: Essays and Conversations*, London & Boston, Faber & Faber, 1992.
68. Tarkovsky, Andrey, *Time Within Time: The Diaries, 1970-1986*, London & Boston, Faber & Faber, 1994.
69. Tzu, Lao, *Tao Te Ching*, vol. 1, Boston & London, Shambala, 2011.

Filme

1. Altman, Robert, *Pret-a-Porter/Crimă în lumea modei* (1994)
2. Antonioni, Michelangelo, *Blow-Up* (1966)
3. Bacon, Lloyd, *Picture Snatcher* (1933)
4. Bragaglia, Antonio Giulio, *Thais* (1917)
5. **Brambilla, Marco, *Civilization (Megaplex)* (2008)**
6. Coppola, Sofia, *Lost in Translation/Rătăciți printre cuvinte* (2003)
7. Coppola, Sofia, *Marie Antoinette/Maria Antoaneta* (2006)
8. Coppola, Sofia, *Virgin Suicide/Sinuciderea fecioarelor* (1999)
9. Fricke, Ron, *Baraka* (1992)
10. Ginna, Arnaldo, *Vita futurista* (1916)
11. Godard, Jean-Luc, *Cinétracts* (1968)
12. Godard, Jean-Luc, *Je vous salue, Sarajevo* (1993)
13. Godard, Jean-Luc, *Les carabiniers/Carabinierii* (1963)
14. Godard, Jean-Luc, *Passion* (1982)
15. Godard, Jean-Luc, *Sauve qui peut (la vie)* (1980)
16. Godard, Jean-Luc, *Une femme mariée/O femeie măritată* (1964)
17. Godard, Jean-Luc, & Jean-Pierre Gorin, *Letter to Jane: An Investigation about a Still/Scrisoare către Jane* (1972)
18. Godard, Jean-Luc, & Jean-Pierre Gorin, *Tout va bien* (1972)
19. Hitchcock, Alfred, *Rear Window/În spatele ferestrei* (1954)
20. Jonze, Spike, *Her/Ea* (2013)
21. Jude, Radu, *Țară moartă* (2017)

22. Kiarostami, Abbas, *Five* (2003)
23. Kubrick, Stanley, *Barry Lyndon* (1975)
24. Kubrick, Stanley, *Day of the Fight* (1951)
25. Lang, Fritz, *Beyond a Reasonable Doubt/Dincolo de orice îndoială* (1956)
26. Lang, Fritz, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder/M – Un oraș își caută ucigașul* (1956)
27. Lumet, Sidney, *The Verdict/Verdictul* (1982)
28. Macmillan, Tim, *Dead Horse* (1998)
29. Macmillan, Tim, „Early Work 1980-1994”; online: <https://vimeo.com/6165108>
30. Magyar, Adam, „Stainless, 42 Street” (excerpt); online: <https://vimeo.com/83664407>
31. Marker, Chris, *La jetée/Terminalul* (1962)
32. Marquand, Richard, *Return of the Jedi/Întoarcerea lui Jedi* (1983)
33. Mendes, Sam, *The Road to Perdition/Drumul spre pierzanie* (2002)
34. Mouris, Frank & Caroline, *Frank Film* (1973); online: <https://youtu.be/Orftuw8Q-w0>
35. Muybridge, Eadweard, *Human and Animal Locomotion*; online: <https://vimeo.com/419386175>
36. Nolan, Christopher, *Memento* (2000)
37. Puiu, Cristi, *Aurora* (2010)
38. Puiu, Cristi, *Moartea domnului Lăzărescu* (2005)
39. Puiu, Cristi, *Sieranevada* (2016)
40. Ray, Man, *Le retour à la raison* (1923)
41. Raso, Mark, *Kodachrome* (2017)
42. Reggio, Godfrey, *Koyaanisqatsi* (1982)
43. Roeg, Nicolas, *Don't Look Now/Nu privi acum* (1973)
44. Romanek, Mark, *One Hour Photo/Obsesia* (2002)
45. Rossellini, Roberto, *La macchina ammazzacattivi/Aparatul care ucide ticăloși* (1948)
46. Ruttmann, Walter, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt/Berlin – Simfonia unui mare oraș* (1927)
47. Scott, Ridley, *Blade Runner/Vânătorul de recompense* (1982)
48. Snow, Michael, *Wavelength* (1967)
49. *The Mandalorian* (2019)
50. Trent, Barbara, *The Panama Deception* (1992)

51. Van Sant, Gus, *Elephant/Elefant* (2003)
52. Van Sant, Gus, *Gerry* (2002)
53. Van Sant, Gus, *Last Days/Ultimele zile* (2005)
54. Varda, Agnès, *La Pointe-Courte/Pointe-Courte* (1955)
55. Varda, Agnès, *Ulysse* (1983)
56. Vertov, Dziga, *Chelovek s kinoapparatom/Omul cu aparatul de filmat* (1929)
57. Wachowski, Andy, & Larry Wachowski, *The Matrix/Matrix* (1999)
58. Warhol, Andy, *Empire* (1965)
59. Warhol, Andy, *Sleep* (1964)
60. Waters, John, *Pecker/Ciocănitoearea* (1998)
61. Weir, Peter, *The Truman Show/Truman Show* (1997)
62. Wenders, Wim, *Paris, Texas* (1984)
63. Wenders, Wim, *Der Himmel über Berlin/Cerul deasupra Berlinului* (1987)

Alte resurse online

1. <https://500px.com/p/cornellazia/galleries/monolith-an-expression-of-viewing>
2. <https://500px.com/p/cornellazia/galleries/re-flex>
3. <https://www.jr-art.net/projects>
4. <https://youtu.be/XrCUFfM7wEQ>
5. <https://youtu.be/DePPNhdlQ5o>
6. <https://youtu.be/EsCx5FU9GnQ>
7. <https://youtu.be/IY0EeBIXEaM>

8. <https://youtu.be/D74wg2prn5o>
9. <https://youtu.be/gUnxzVOs3rk>
10. <https://youtu.be/Ufp8weYYDE8>
11. <http://www.magyaradam.com/>
12. <https://www.sugimotohiroshi.com/>
13. <https://www.wallpaper.com/art/hiroshi-sugimoto-italian-theatres-fondazione-sandretto-re-rebaudengo>
14. <https://anamariaonisei.ro/regizorul-cristi-puiu-despre-prima-lui-expozitie-de-fotografie-este-ceea-ce-n-putut-pune-film-propria-mea-tristete/>
15. <https://transilvaniareporter.ro/cultura/regizorul-cristi-puiu-la-tiff-lounge-sieranevada-este-un-film-care-va-tine-departe-de-sala-de-cinema-pe-foarte-multi-oameni/>
16. <https://geraldinearesteanu.com/>