

UNIVERSITATEA “BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE
ȘCOALA DOCTORALĂ DE FILOSOFIE

SEMN ȘI SENS ÎN IMAGINEA
CINEMATOGRAFICĂ:
DE LA SEMIOLOGIA STRUCTURALISTĂ LA
POSTMODERNISM
-REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT-

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. CODOBAN AUREL TEODOR

Student-doctorand:

MIRCEA EUGENIA

Cluj-Napoca

2013

CUPRINS

MULȚUMIRI	5
INTRODUCERE.....	6
CAPITOLUL 1. DESPRE IMAGINE ÎN GENERAL ȘI DESPRE IMAGINEA CINEMATOGRAFICĂ ÎN PARTICULAR.....	19
1.1. Repere pe drumul imaginii și valențe ale scopului.....	20
1.2. Walter Benjamin și <i>aura</i> operei de artă sub pecetea filmului.....	36
1.3. André Bazin și „transparența” imaginii cinematografice.....	40
1.4. Siegfried Kracauer și „estetica materială a cinema-ulu”.....	48
CAPITOLUL 2. SEMIOLOGIA STRUCTURALISTĂ CA REALIZARE A PROIECTULUI UNEI SEMIOLOGII A IMAGINII CINEMATOGRAFICE.....	52
2.1. Construcții ale noțiunii de structuralism.....	53
2.2. Coordonatele și teoriile semnului.....	58
2.2.1. Modelul diadic al semnului la Saussure.....	64
2.2.2. Modelul triadic al semnului la Peirce.....	72
2.3. Semiologia ca teorie pilot în câmpul cinematografiei.....	79
2.3.1. Prima semiologie- Cinema: limbă sau limbaj?.....	81
2.3.2. Noțiunea de cod în cinematografie.....	89
2.3.3. A doua semiologie sau apariția unei semio-psihanalize: Spectatorul de cinema și problema identificării.....	101

CAPITOLUL 3. DINCOLO DE SEMIOLOGIA STRUCTURALISTĂ ÎN FILOSOFIA IMAGINII CINEMATOGRAFICE A LUI GILLES DELEUZE.....	107
3.1. Gilles Deleuze: filosofia în imagini sau gândirea-cinema.....	108
3.2. Regimul imaginii-mișcare.....	112
3.3. Regimul imaginii-timp.....	124
CAPITOLUL 4. POETICILE ȘI POLITICILE POSTMODERNULUI: ÎNTRE DISCURS FILOSOFIC ȘI DISCURS FILMIC.....	132
4.1. Postmodernismul- Considerații preliminare.....	133
4.1.1. Jean Baudrillard și „paradigma” simulacului.....	139
4.1.2. Fredric Jameson și postmodernismul ca dominantă culturală.....	145
4.2. Concepte ale unei estetici postmoderne în film sau noutatea trecutului.....	152
4.3. Hollywood dream factory - „o societate cinematică”.....	159
PERORAȚIE: „MEDIUM SPECIFICITY”	166
CONCLUZII.....	173
GLOSAR DE TERMENI.....	187
BIBLIOGRAFIE.....	191

-REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT-

*Domeniul tehnicii demultiplică, dezassemblează,
dezorientează fără încetare sudarea infinită a unui Sens.*

Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*

Cuvinte cheie: Imagine, regim scopic, imagine cinematografică, aură, structuralism, semiologie, semn, semnificat, semnificant, cod, ideologie, imagine-mișcare, imagine-timp, simulacru, postmodernism, pastișă, parodie, sens, *medium-specificity*.

Prezenta teză de doctorat propune ca subiect cercetarea teoriilor imaginii cinematografice ca mediu producător de sens.

Termenul de “imagine cinematografică”, așa cum este el înțeles de obicei, cuprinde o înșiruire de fenomene distincte, fiecare dintre acestea ținând de un demers teoretic specific. Dacă e să menționăm doar câteva aspecte mai importante, el trimite la o instituție, la o producție semnificativă și la o estetică, precum și la un ansamblu de practici de consum. Deși reflecția asupra imaginii cinematografice a fost tradițional bazată pe fundamentări expresive (orientate către artist), mimetice (arta ca imitație a lumii) sau formaliste (artă concepută ca obiect), **demersul nostru încearcă să demonstreze** că impactul semiologiei structuraliste și, mai târziu al postmodernismului, a însemnat adăugarea a ceva diferit la aceste fundamentări teoretice ale imaginii cinematografice și a generat un fel de fuziune a intereselor lor, având însă un cu totul alt centru al atenției: investigarea procesului social și ideologic de producere a semnificației. La granița dintre cele două abordări se situează amplul proiect al lui Gilles Deleuze care își propune prin cele două volume, *Cinéma 1. L’image-movement* și *Cinéma 2. L’image-temps*, să desprindă imaginea cinematografică de sub primatul ideii de reprezentare pentru a o investi cu propria ei rezistență internă, extra-lingvistică, post-logocentrică. Dacă semiologia s-a ocupat cu studiul mesajelor vizuale -implicit și al imaginii cinematografice- a făcut-o conform întrebării “cum capătă sens imaginea?” pe care a raliat-o unei alte întrebări “folosește imaginea cinematografică

un limbaj specific?, “daca da, care este acela, din ce unități este format și prin ce se deosebește de limbajul verbal?”; ceea ce imaginile reprezentative și limbajul au în comun este dependența de niște coduri culturale determinate. Ori aici este locul unde, în postmodernism, ideologicul nu poate fi separate de cultural, de reprezentare, și deci, de imaginile cinematografice. Aici își face intrarea politica reprezentării căci, așa cum știm de la Marx până la Fredric Jameson și trecând prin Althusser, “ideologia este reprezentarea relațiilor imaginare pe care indivizii unei societăți date le consideră drept condiții reale ale existenței.”¹ Ca atare, ceea ce teoria și practica postmodernă sugerează, este că totul a fost întotdeauna cultural, adică a fost mediat de reprezentări. Dar aceasta nu înseamnă, așa cum observă Linda Hutcheon “că reprezentarea domină și anulează referentul, ci mai degrabă că acum, în mod conștient, ea își recunoaște statutul, adică recunoaște că își interpretează (creează) referentul și nu că oferă acces direct și nemijlocit la el.”² Procedând astfel, filmul postmodern sugerează că narațiunea își extrage realitatea din convențiile culturale care determină nu doar narațiunea, ci și construcția realității.

Considerăm că **noutatea și importanța temei** constă în aceea că demersul nostru propune o cercetare a teoriilor imaginii cinematografice ca mediu producător de sens într-un spațiu filosofic oarecum ignorant la o astfel de temă, asta în pofida numeroaselor discipline care se ocupă cu studiul imaginii cinematografice (comunicare audio-vizuală, studii de film etc.). Însă importanța demersului nostru vine și din aceea că cercetarea o realizăm printr-un dublu traseu metodologic: filosofic și interdisciplinar.

Premisa cercetării de față este că lumea contemporană se dă și semnifică în și prin imagine, iar imaginea cinematografică prin excelență este discurs despre lume. De fapt, filmul “vorbește” despre existența lumii ca imagine și astfel devine un mijloc de semnificare și de conservare a memoriei colective. Astfel premisa noastră se suprapune la remarcă lui Martin Heidegger care se dovedește mai actuală ca oricând: “imaginea lumii (*weltbild*), înțeleasă în mod esențial, nu exprimă o imagine despre lume, ci faptul că lumea este concepută ca imagine (...) asta marchează esența epocii moderne.”³ Mai mult, în acest caz cinematografia are o dimensiune aproape antropologică fiind un vehiculator al reprezentărilor pe care lumea și le face despre ea

¹ Louis Althusser, *Citindu-l pe Marx*, Editura Politică, București, 1970

² Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Ed. Univers, București, 1997

³ Martin Heidegger, *Timpul imaginii lumii*, Ed. Paideia, București, 1998, p. 47-48

însăși. Putem afirma, chiar, că cinematografia preia funcția marilor povestiri de care, așa cum a arătat Lyotard, s-ar sprijini cunoașterea, în măsura în care ea este capabilă să reproducă nu doar propriile ei sisteme de reprezentare sau de articulare, ci și ale lumii.

Ipoteza de cercetare esențială a demersului nostru creditează abordarea imaginii cinematografice din punctul de vedere al semnificației, analizată sub aspectul ei semiotic, adică a o evalua ca un sistem de semne, asta deoarece o dată cu apariția nominalismului medieval, apoi a formulării unei semiologii în secolul al XVII-lea (Logica de la Port-Royal), imaginea a fost din ce în ce mai mult tratată ca semn; iar imaginea în calitate de semn, se definește ca fiind ceva care ține locul a altceva pentru cineva (*aliquid stat pro aliquo* în scolastică), care servește deci, înainte de toate ca referință. Studiată sub acest aspect înseamnă a lua în considerare modalitatea ei de a produce sens, cu alte cuvinte, felul în care provoacă semnificație.

Pentru o teză a tezei afirmăm că nu există o esență proprie imaginii cinematografice-dacă am pretinde asta am cădea involuntar într-un miraj metafizic tipic întreprinderilor moderniste care au analizat fenomenul. Precum limbajul, imaginea cinematografică este un instrument care poate, în aceeași măsură, seduce și amăgi, poate distra, manipula sau înșela, dar care poate, la fel, să comunice o idee despre lumea reală. Cinematografia, ca mediu de expresie, este astfel realitate la proba imaginii, sau, am putea spune, conform definiției pe care Wittgenstein o dă imaginii, că este “ca o unitate de măsură aplicată realității”, prin aceea că transformă conștiința și sentimentul existenței care încetează să mai fie legat exclusiv sau prioritar de percepția originalului sau de releu verbal. Imaginea cinematografică este, în definitiv, plină de sens, numai că acest sens nu e accesibil doar cu resursele intelectului pur- el reclamă, pentru a fi capturat, un acord al facultăților și nu în ultimul rând privire activă, critică (critic în sensul unei distanțări potrivite față de obiectul vizat).

Dat fiind subiectul tezei de doctorat, **metodele de analiză și cercetare** se bazează pe argumentare conceptuală, descrieri, interpretări, studii culturale, teorie și studiu de film. În sprijinul demersului nostru am folosit analize din partea unor teoreticieni esențiali oricărui studiu ce are ca obiect imaginea cinematografică înțeleasă pe filiera semiologică și extinsă la sfera postmodernismului. Aceștia sunt Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce, Roland Barthes, Christian Metz, Gilles Deleuze, Theodor W. Adorno, Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, dar și mulți alții. Alegerea noastră este justificată tocmai de

faptul că acestor teoreticieni le este specifică o modalitate interdisciplinară de analiză. Nu în ultimul rând, demersul va prezenta și poziția adoptată de teoreticieni ca David Bordwell și Noël Carroll, poziție prin care modelul semiologic aplicat cinematografiei este respins, alături de teoriile postmoderniste.

Deși axele principale de cercetare sunt date de instituirea semiologie structuraliste ca teorie pilot în analiza imaginii cinematografice (anii '60 și '70) și apoi, de teoria și practica postmodernistă, considerăm că ele nu pot fi analizate decât într-un context mai larg, prin efectele și dialectica lor, luând seamă atât de ceea ce le precedă, dar și de ceea ce le relaționează sau, dimpotrivă, le distanțează, le separă- o problemă, așadar, de organizare, clarificare și legitimare. Astfel, pentru a-și îndeplini obiectivul enunțat, prezenta teză de doctorat este structurată în patru capitole și o secțiune finală cu rol de Perorație. Vom continua cu o prezentare sumară a acestora:

Capitol 1. intitulat *Despre imagine în general și despre imaginea cinematografică în particular* are un rol introductiv în modalitatea de a înțelege imaginea în cadrul unui discurs de tip ontologic. Capitolul se deschide cu secțiunea *1.1. Repere pe drumul imaginii și valențe ale scopului*- sunt schițate, într-o primă fază, ca referințe preliminare, observațiile privind ontologia și fluctuațiile terminologice ale imaginii, întreprinse de Jean-Jacques Wunenburger în *Filosofia imaginilor*. Apoi, menționarea teoriilor lui Platon și Aristotel despre imagine ca reprezentare sensibilă au rolul de a puncta faptul că încă din Antichitate, interpretarea filosofică a imaginii se instalează într-o teorie generală a creației ca reproducere. Imaginea se deplasează deci într-un registru semantic care pendulează între ideea de formă vizibilă și ideea de conținut ireal, fictiv. Tocmai aceste variații de definire și comprehensiune a imaginii fac posibilă situarea ei în centrul problemelor filosofice majore privitoare la distincția între realitate și aparență, la relația omului cu lumea care îl înconjoară sau la statutul imaginarului și al producțiilor sale și nu în ultimul rând la vedere. În acest context, prezentăm, pe larg, că optica geometrică (experimentele cu refracția luminii întreprinse de cercetătorul arab Ibn al-Haitham care are meritul de a fi utilizat cu mult înainte de Renaștere un model funcțional de *camera obscura*), pictura din Quattrocento, bazată pe reprezentarea iluzionistă a realului, științele perspective (folosind tehnologia proiecției) și mai ales experimentele din epoca Renașterii cu *camera obscura* și cu *camera lucida*, optează în mod clar pentru dispozitive optice ce au misiunea de a reconstitui o imagine care nu ține de o reproducere directă, ci de un artefact specular presupus a

garanta aparența cea mai conformă cu vederea, dar care, de fapt, nu reflectă decât iluzia realității. În această ordine menționăm contribuția lui Descartes, întrucât el este cel care va compara activitatea cerebrală cu funcționarea camerei obscura și, nu în ultimul rând, va răsturna oarecum idealul platonician al mimesisului: acolo unde Platon vedea în jocurile de siluete, provenite din schiografia antică, forme înșelătoare datorită asemănării lor, Descartes vede, dimpotrivă, o neterminare formală care aparține puterii reprezentării. Percepute ca reprezentări, imaginile urmează astfel niște reguli de construcție și nu în ultimul rând de convenție, pentru a putea fi înțelese. Imaginea lumii ține așadar de artefacte speculare presupuse a garanta aparența cea mai conformă cu vederea. Secțiunea se încheie cu expunerea, foarte pe larg, a regimurilor scopice propuse separat de Martin Jay și Jonathan Crary cu intenția de a arăta existența unor epoci dominate de ocularocentrism, epoci care au anticipat interesul pentru vizual și nu în ultimul rând rolul dominant al imaginilor vizuale, în special cele reproduse mecanic. Următoarele secțiuni ale primului capitol (1.2. *Walter Benjamin și aura operei de artă sub pecetea filmului*, 1.3. *André Bazin și „transparența” imaginii cinematografice*, 1.4. *Siegfried Kracauer și „estetica materială a cinema-ului”*) concentrează, după cum lasă să se vadă și titlurile lor, teoriile lui Walter Benjamin, André Bazin și Siegfried Kracauer. Structura acestor secțiuni vizează mai mult decât o descriere a concepțiilor despre imaginea cinematografică a acestor autori. În primul rând este vorba de evidențierea faptului că odată cu reproducerea mecanică, și în special cu imaginea cinematografică, se redimensionează sensibilitatea perceptivă, instituindu-se noi raporturi între cultural și natural. În acest fel experiența originalului este înlocuită cu experiența originală a reproducerilor, care generează tehnici specifice de recepție. Întrucât copierea și multiplicarea nu sunt o opțiune ci ceva întrinsec filmului, aceasta nu este o trăsătură care îi distruge individualitatea și aura. Rezultă că reprezentarea devine validă și acceptată doar dacă se situează în parametrii unei recunoașteri, altfel spus, o reprezentare cât mai realistă, care recrează obiectele existente, o reprezentare cu funcție referențială. Atât André Bazin, cât și Siegfried Kracauer- de pe poziții diferite pe care secțiunile capitolului le analizează, susțin că imaginea cinematografică are sarcina aproape ontologică de a reda realitatea, de a reproduce lumea reală în secvențialitatea ei fizică și evenimentială și asta întrucât dispune de gradul cel mai ridicat de obiectivitate în ceea ce privește obiectul ei referențial. Concluzia este că realismul propus de cei doi teoreticieni trebuie perceput ca o chestiune de grad, și că așa cum susține și Gregory Currie, realismul planului secvență combinat cu adâncimea câmpului, așa cum îl propune Bazin (exemplificat cel

mai bine în filmele neorealismului italian), este mai realist decât stilul bazat pe valorizarea funcțiilor montajului. Altfel spus, realismul cinematografic nu se evaluează decât în raport cu alte moduri de reprezentare și nu în raport cu realitatea, el este un discurs cu propriile sale reguli și convenții, un cod care nu e mai natural sau mai adevărat decât altele.

Capitolul 2. *Semiologia structuralistă ca realizare a proiectului unei semiologii a imaginii cinematografice* are ca obiectiv evidențierea rolului pe care semiologia l-a avut atunci când s-a instituit ca teorie pilot în studiul teoretic al imaginii cinematografice. Capitolul debutează cu secțiunea 2.1. *Construcții ale noțiunii de structuralism* care oferă o trecere în revistă a accepțiunilor pe care le are termenul de structuralism și implicațiile metodei structurale în câmpul filosofiei. Pe urmele lui François Dosse, definim structuralismul ca un proiect unificator care intenționează să dezvolte o știință generală, semiologia, care să regrupeze toate științele umaniste în jurul studiului limbajului și al semnului. Rezultatul este acela că structuralismului francez îi este subiacent un proiect semiologic și că noțiunea sa esențială, cea de structură, provine din corelarea acesteia cu sistemele de semne, cu natura lor, pe de o parte, și cu formele culturii pe de altă parte. Structuralismul rezidă astfel dintr-un ansamblu de idei și metode ca urmare a aplicării semiologiei la practicile culturale. În continuare, secțiunea 2.2. *Coordonatele și teoriile semnului*, are ca scop prezentarea trăsăturilor generale care definesc semnul în tradiția filosofică și cum s-a constituit acesta ca instanță în filosofia actuală. Rezultatul secțiunii este identificarea următoarei situații: începând cu stoicismul, sistemul de semne în lumea occidentală fusese ternar, recunoscându-se în el semnificantul, semnificatul și „conjunctura”, însă odată cu secolul al XVI-lea, dispunerea semnelor va deveni binară și asta pentru că, odată cu *Logica de la Port Royal*, semnul va fi definit ca o legătură între un semnificat și un semnificant. Pe aceste considerente, se desprinde ideea că dacă începând cu secolul al XVII-lea, întrebarea a fost cum poate fi legat un semn de ceea ce el semnifică iar epoca clasică a răspuns prin analiza reprezentării, gândirea modernă a răspuns prin analiza sensului și a semnificației. Următoarele două secțiuni ale capitolului (2.2.1. *Modelul diadic al semnului la Saussure* și 2.2.2. *Modelul triadic al semnului la Peirce*) vizează expunerea celor două mari teorii ale semnului și analizarea diferențelor care le separă: cea a lingvistului elvețian Ferdinand de Saussure și cea a filosofului și logicianului Charles Sanders Peirce. Scopul expunerii acestor teorii ale semnului este acela de a așeza contextul pentru metoda semiologică de înțelegere a imaginii cinematografice din secțiunea 2.3.1. *Prima semiologie- Cinema: limbă sau limbaj?*

Postulatul care a stat la baza acestei abordări a fost acela că intervenția lingvisticii și a semiologiei a putut garanta eliminarea discursurilor de tip stilistico-estetic sau tehnic asupra cinematografului, și a asigurat o analiză cu caracter științific. Simptomatic în această direcție a fost demersul lui Roland Barthes, unul dintre primii care au ales folosirea imaginii (publicitare și fotografice) ca teren de studiu pentru semiologia imaginii vizuale cu scopul de a observa semnele pe care le conține o imagine și mecanismele acesteia de producere de sens. Secțiunea argumentează că miza teoretică a dezbaterilor din această perioadă a fost aceea de a cunoaște modul de funcționare al cinematografului ca și mijloc de semnificație în raport cu alte limbaje și sisteme de expresie iar ideea constantă a teoreticienilor a fost, în aceste condiții, de a se opune oricărei tentative de asimilare a limbajului cinematografic de către limbajul verbal. Când Jean Mitry insistă pe faptul că un film „e mai întâi imagine”, el pune accentul pe nivelul analogic al limbajului cinematografic. Într-adevăr, materialul semnificant de bază în cinema este imaginea, însă și sunetul înregistrat, se prezintă ca un „dublu” al realului. În termeni lingvistici, legătura între semnificantul și semnificatul imaginii vizuale și sonore este puternic legitimată de asemănare. Din contră, nu există nici o legătură între semnificantul acustic și semnificatul său, între sunetul fonetic al limbii și ceea ce semnifică în cadrul unei limbi date, în afară de cazul particular al onomatopeei. Perspectivele teoretice ale lui Mitry permit, astfel, evitarea unei duble piedici. Ele vorbesc despre nivelul de existență al limbajului cinematografic, insistând pe faptul că cinematograful este o reprezentare a realului, nu un simplu decalc. Secțiunea dezvoltă aici o analiză a demersului lui Christian Metz care, apelând la lingvistică sauassuriană, a încercat să măsoare distanțele și zonele de acoperire între limbajul cinematografic și limbajul articulat. Astfel ajungem la o primă constatare: pentru Metz cinematograful este postulat ca un limbaj, dar este studiat din punct de vedere gramatical ca o limbă. Inspirându-se din tripartiția fondatoare saussuriană („limbaj ca sumă a limbii și a cuvântului vorbit”), Metz precizează statutul limbajului cinematografic opunându-l trăsăturilor care caracterizează o limbă. Argumentul nostru aici este că o confruntare sistematică între limbajul verbal și cel filmic așa cum își propune Metz prin semiologia sa cinematografică, reușește să sublinieze mai mult diferențele decât asemănările unuia în raport cu celălalt. În acest punct identificăm concluzia la care ajunge Metz, mai exact aceea că nu poate să existe o limbă acolo unde nu se manifestă fenomenul „dublei articulații” (dubla articulare lingvistică, prin care se instaurează și arbitrariul limbii și care structurează relația de semnificare, indică faptul că lanțul fonetic poate fi segmentat în unități de două tipuri

(aceste unități sunt cuvintele- unități semnificative- și fonemele -unități distinctive-, respectiv grafemele dintr-o limbă): primele au un semnificat care le este propriu, este vorba despre *unitățile semnificative*, cele din urmă, nu au semnificat propriu, dar servesc la a distinge unitățile semnificative unele de altele, sunt *unități distinctive*.

Secțiunea 2.3.2. *Noțiunea de cod în cinematografie* formulează, pe urmele lui Christian Metz următoarea situație: deși o segmentare de tipul dublei articulații nu poate fi stabilită când vine vorba de limbajul cinematografic, acesta pune totuși în joc mai multe niveluri de codificare, fiecare fiind un fel de articulare, cu scopul de a face un film inteligibil. Astfel, se distinge între: analogia perceptivă, „codurile de numire iconică” (cele care permit recunoașterea obiectelor și sunetelor), și „figurile semnificante” propriu-zis cinematografice (sau „codurile specializate” care constituie limbajul cinematografic în sens stric). Această secțiune conchide faptul că în cinematografie codul nu poate fi decât polimorf, întrucât el este locul de întâlnire al unor coduri de analogie vizuală care privesc toate imaginile figurative, al unor codurile fotografice care privesc imaginea mecanică (codul construcției planului, cel al clarității imaginii, etc.), dar presupune și coduri ce țin de sunet, de culoare, de montaj și nu în ultimul rând, în cazul filmelor narrative, codurile de gen filmic și toate codurile proprii povestirii (aceste coduri pentru Metz constituie „marea sintagmatică”, adică materia de expresie filmică urmează o logică de tipul cauză-efect pentru a ilustra o acțiune).

Dacă, așa cum se demonstrează în secțiunile anterioare, în anii '60 teoreticienii ca și Christian Metz și Roland Barthes au făcut posibilă o semiologie a imaginii, iar primul mai cu seamă o semiologie cinematografică după modelul lingvisticii saussuriene, secțiunea 2.3.3. *A doua semiologie sau apariția unei semio-psihanalize: Spectatorul de cinema și problema identificării* vizează o a doua semiologie cinematografică instituită în anii '70, pe bazele psihanalizei, unde atenția a fost îndreptată pe subiectul spectator și pe rolul ideologic al cinematografului- înțeles, în interpretare althusseriană- ca un element alienant al societății. Identificăm aici că ideea din spatele apropierei analizei imaginii cinematografice prin prisma psihanalizei constă în aceea că teoria psihanalizei, în special cea lacaniană, are o bază lingvistică întrucât pentru Lacan inconștientul este structurat ca un limbaj (de fapt ca o limbă vorbită și nu ca un limbaj). Secțiunea arată că cercetările teoretice ale lui Jean-Louis Baudry vis-à-vis de ceea ce el a numit „aparatură de bază” în cinematografie, metamorfozat prin camera de filmat, au avut

drept efect să distingă pentru prima dată în cinematografie în primul rând o dublă analogie între situația redată de „stadiul oglinzii” lacanian și cea a spectatoriului de cinema și în al doilea rând, jocul unei duble identificări, cu referință la modelul freudian al distincției dintre identificarea primară și identificarea secundară în formarea eului. În această dublă identificare în cinema, identificare primară, adică identificarea cu subiectul viziunii, cu instanța reprezentată, ar fi baza și condiția identificării secundare, adică identificare cu personajul, cu reprezentatul. Concluzia extrasă din această secțiune este aceea că potrivit modelului explicativ semiologic-psihianalitic, cinematograful este unul din ceea ce Althusser numește Aparatele Ideologice Ale Statului, care ne construiesc și ne poziționează de la început ca subiecți. Prin urmare, subiectivitatea devine un construct social al sistemelor de reprezentare (printre ele și cinematograful care este ideologic nu doar prin subiectele care le abordează, ci și prin structura lui formală).

Capitolul 3. *Dincolo de semiologia structuralistă în filosofia imaginii cinematografice a lui Gilles Deleuze* funcționează ca o contra-teorie la modelul semiologic de inspirație lingvistică aplicat cinematografului. Argumentul lui Deleuze este că dacă nu putem vorbi despre sisteme semiotice decât în termeni lingvistici, trebuie să acceptăm că acești termeni nu pot cuprinde sensul elementelor nelingvistice. Teza pe care se întemeiază acest capitol, exprimată în secțiunea 3.1. *Gilles Deleuze: filosofia în imagini sau gândirea-cinema*, este că pentru Deleuze arta se desprinde de legătura cu reprezentarea mimetică, are o valoare proprie, fără trimitere la original, iar cinematografia oferă cel mai bun exemplu în acest sens. Din această perspectivă, imaginea nu mai este o imitație a unei realități „ideale”, ci un simulacru creat de om pentru a-și oferi o prezentare a ceea ce el simte ca prezent în jurul lui; imaginea există ca pură fenomenalitate. În acest context, Deleuze își propune să „răstoarne platonismul” abolind tocmai trimiterea imaginii la original, care nu are sens decât într-o logică clasică a reprezentării. Imaginea cinematografică, înțeleasă ca imagine-simulacru, nu mai este reprezentare, ea nu mai este amplasată în diviziunea original-copie, ci are potențialul de a-și crea propriile mișcări și moduri temporale care o înscriu în practica gândirii; ea intervine astfel în activitățile de cunoaștere și de gândire. Demersul nostru accentuează, prin următoarele secțiuni 3.2. *Regimul imaginii-mișcare* și 3.3. *Regimul imaginii-timp*, că cercetarea pe care o întreprinde Deleuze imaginii cinematografice își găsește punctul de plecare în interpretarea făcută de acesta lui Henri Bergson, interpretare construită pe trei teze despre relația dintre mișcare și secțiunile imobile, instantaneele din cinematografie. Lucrarea noastră se concentrează aici pe descrierea acestor teze pornind de la afirmația lui

Deleuze cum că nu există o contradicție între aceste imagini imobile, fotografiile, și alterarea lor mecanică în mișcare; cinematograful folosește într-adevăr secțiuni imobile, adică cele douăzeci și patru fotograme/imagini pe secundă, însă ceea ce oferă el nu e fotograma, ci o imagine medie, căreia mișcarea nu i se adaugă: mișcarea aparține, dimpotrivă, imaginii medii ca un dat imediat. Mișcarea se stabilește între aceste secțiuni imobile și raportează părțile la durata unui întreg care se schimbă, ea exprimă astfel schimbarea întregului în raport cu părțile, în fapt este ea însăși o secțiune mobilă a duratei. Identificăm apoi o a doua sursă pe baza căreia Deleuze își întemeiază filosofia imaginii: este vorba de cele trei categorii faneroscopice pentru orice fenomen (faneron) pe care le stabilește logicianul american Peirce (*Firstness*- pură posibilitate, *Secondness*- existență reală, actualitate și *Thirdness*- lege a gândirii, mediere). Pornind de la aceste cele trei categorii fundamentale Deleuze își elaborează propria clasificare a imaginilor cinematografice. Teza noastră argumentează că imaginile pe care Deleuze le identifică ca aparținând imaginii-mișcare (imaginea-afecțiune, imagine-acțiune, imaginea-percepție) sunt profund legate de acest concept peircean de „faneron” a cărui extensiune este extrem de vastă: de la senzație și percepție la amintire și obiect.

În continuarea acestui capitol analizăm caracteristicilor pe care Deleuze le atribuie celor două tipuri de imagini pe care el le distinge în istoria cinematografului: „imaginea-mișcare”(cinema-ul clasic) și „imaginea-timp” (cinema-ul modern). Considerăm că acest partaj al cinema-ului în doi poli este esențial în dublu sens: întrucât e pus în legătură cu configurațiile care stau la baza compunerii imaginii cinematografice (mișcarea și timpul), dar și pentru că e pus în legătură cu istoria reală a lumii, și asta pentru că Deleuze susține că modernitatea cinematografică își găsește originile după Al Doilea Război Mondial. Ca și concluzie putem spune că Deleuze marchează/anticipează ruptura față de „imperialismul lingvistic” care a dominat studiile de film și nu în ultimul reprezentă „ultimul avatar” a ceea ce David Bordwell și Noël Carroll numesc „Marile Teorii” care au influențat reflecția asupra imaginii cinematografice.

Capitolul 4. *Poeticile și politicile postmodernului: între discurs filosofic și discurs filmic*, realizează convergența dintre teoria postmodernă și practica cinematografică postmodernă. Prima secțiune din acest capitol, 4.1. *Postmodernismul- Considerații preliminare*, oferă contextul în care se poate vorbi de un postmodernism filosofic prin raportare la condiția postmodernă pe care Jean-François Lyotard o identifică cu “neîncrederea în metanarațiuni”, acele principii și tradiții

călăuzitoare și universale care legitimau cunoașterea modernă, și apoi prin raportare la Gianni Vattimo care a încercat în mod explicit o conceptualizare a postmodernismului, înțelegându-l ca pe un moment în construcția filosofică în care sunt respinse valorile absolute. A fi postmodern înseamnă pentru Vattimo a accepta pe deplin nihilismul lui Nietzsche și Heidegger, reacție ce duce la ceea ce filosoful italian numește “gândirea slabă”. Este vorba, în primul rând, de excluderea oricărei transcendențe, și despre refuzul oricărui model ontologic al originii și al profunzimii. Sunt înlăturate astfel constrângerile “tari” ale normativității în toate planurile gândirii, de la pozitivismul științific, până la normativitatea legilor morale și a canoanelor științifice. Pe acest fundal, teoria postmodernă accentuează, așadar, fragmentarul ca trăsătură cheie a textelor și practicilor artistice, a subiectivității, a experienței și societății în epoca postmodernă.

Următoarele două secțiuni ale acestui capitol (4.1.1. *Jean Baudrillard și „paradigma” simulacrului* și 4.1.2. *Fredric Jameson și postmodernismul ca dominantă culturală*) prezintă și analizează două din cele mai influente sistematizări ale postmodernismului, cele realizate de Jean Baudrillard și de Fredric Jameson, argumentul nostru fiind acela că acestea două dau cel mai bine seama de problema fundamentării socio-economice și culturale a postmodernismului. O caracteristică a teoriei lui Baudrillard ar fi, substituirea noțiunii de reprezentare prin aceea de simulare. Principiul reprezentării care se bazează pe o echivalență între semn și real este înlocuit de principiul simularii care neagă semnul ca valoare, transformându-l în simulacru- semnele nu mai sunt obligate să aibă nici un fel de contact cu lumea pe care se presupune că o reprezintă. Baudrillard, dezvoltă astfel o critică la adresa semnelor așa cum era gândit în tradiția semiologiei structuraliste. Un exemplu pentru teoria lui Baudrillard privind simulacrul l-am identificat în cinema-ul hollywoodian de tip science-fiction așa cum este cazul seriei *Transformers* (regia Michael Bay). Filmul, ca mod hollywoodian de a gândi cinematografia în termeni de *blockbuster*, de profit, nu are ca scop sensul, cât fascinația; tocmai fiindcă lumea pe care o prezintă acest spectacol e mult mai vie, mai puternică și mai reală decât cea a realității dinainte sau după proiecție, se instituie efectul unui „mai real decât realul”, hiperreal, ceea ce duce la abolirea sentimentului de realitate. Dorința a vedea filmul nu e ceva ce proiectul impune de la sine, prin valoarea sa, ci este un edificiu al sistemului, al aparatului ideologic care se impune spectatorului prin costurile sale- este o „industrie a culturii” subliniată încă de Adorno. Concluzia ce se desprinde din astfel de proiecte cinematografice este că distincția dintre imaginea artistică

și imaginea marfă este abolită în termenii unei comodificări (transformat în marfă, filmul nu poate decât să seducă prin eclecticismul producției sale).

Așa cum Baudrillard și Lyotard leagă sfera culturală/estetică a postmodernismului de sfera socio-economică a postmodernității, înțelegând socialul ca pe o specie a culturalului, și pentru Fredric Jameson, postmodernismul nu este dominanta culturală unei ordini sociale cu totul noi, cât reflexul, sau mai degrabă simptomul unei modificări a capitalismului târziu. Recunoaștem în această secțiune trăsăturile constitutive pe care Jameson le atribuie postmodernismului (în special evaziunea nostalgică, slăbirea istoricității, reciclarea stilurilor *retro*, *pastișa*) și pe care acesta le exemplifică prin raportare la filmul *Body Heat* (1986, regia Lawrence Kasdan). Pe acest fond parodia, specifică modernismului, în opinia lui Jameson, este înlocuită în postmodernism de *pastișă*. Utilizată în construirea filmului postmodern, *pastișa* s-ar rezuma doar la o atitudine nostalgică ce vizează reciclarea unor stiluri din trecut și nu istoricitatea autentică. Constatarea noastră aici este că aceasta nu înseamnă că logica referetului este lipsită de importanță pentru filmul postmodern, ci, dimpotrivă, că filmul postmodern sugerează că totul a fost întotdeauna „cultural”, adică mediat de reprezentări.

Secțiunea 4.2. *Concepte ale unei estetici postmoderne în film sau noutatea trecutului* pornește de la premisa că o estetică postmodernă în film se constituie și are sens doar în raport cu modernul, cu trecutul. Prin urmare, postmodernismul rezultă din modernism mai mult decât urmează după modernism. Secțiunea prezintă ceea ce Susan Hayward numește „concepte ale esteticii postmoderne în film” (imitare- care poate fi parodie sau *pastișă*-, prefabricare, intertextualitate și colaj). Teza noastră argumentează aici că desfășurarea lor în filmul postmodern pune sub semnul întrebării „vechiul” sau „deja cunoscutul”, făcând cunoscutul de necunoscut. Rezultatul este că utilizarea lor în construcția filmică nu este recuperarea unei realități uitate, ci construirea unui imaginar care atrage atenția asupra convențiilor reprezentării. În același timp, acceptăm alături de Linda Hutcheon, că parodia postmodernă nu este indiferentă față de trecut, față de contextul reprezentărilor pe care le citează; însă ea nu este doar nostalgică (așa cum o interpretează Jameson), ci și critică, fiind astfel „dublu codificată”: ea legitimează și subminează ceea ce parodiază.

Ultima secțiune a capitolului, 4.3. *Hollywood dream factory- „o societate cinematică”* ilustrează convergența dintre teoria și practica postmodernă prin apelul la filme ce aparțin lui

Quentin Tarrantino și David Lynch. Motivul pentru care recurgem la acești regizori este că filmele lor atrag atenția în mod constant asupra propriului lor proces de ficționalizare. Subminând încrederea modernistă în imagine ca expresie autentică, filme precum *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*, *Inglorious Basterds*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, își afișează propria artificialitate. Demonstrăm că aceste filme reușesc să pună un semn de întrebare asupra concepțiilor pe care le avem în privința unor noțiuni ca realitate, ficțiune, iluzie, arătând că în lumea postmodernă totul stă sub semnul fragmentării, al discontinuității. Ele exprimă, de asemenea, că până și ceea ce considerăm a fi imuabil poate fi un construct al subiectivității umane. În fond, considerăm că ceea ce face legătura între cinematografia postmodernă și teoreticienii postmoderni este atitudinea care pune la îndoială toate construcțiile realității și sudarea unui sens.

Rezultatul în urma analizelor din acest capitol este acela că pentru postmoderni relația stabilită de Saussure dintre semnificat și semnificant reprezintă problema esențială a unei culturi în care „puterea imaginii” prevalează. Stadiul în care se află imaginea este ca și când existența ei ar fi independentă de o referință, separație care face imposibil accesul la semnificație. În timp ce modernismul căuta originalitatea, eliminând pe cât posibil în mod conștient legătura cu trecutul, filmul postmodern reinterpretează legătura cu trecutul și afirmă înainte de toate că sensul nu mai poate fi dictat de autor, ci este individual, și deci există tot atâtea sensuri câți indivizi iau contact cu filmul în cauză. După cum afirmă Jean-François Lyotard, a ne plânge de pierderea sensului în postmodernism se reduce la faptul că elementele narrative ale cunoașterii au devenit mulțimi de combinații eterogene și că s-a diluat coerența epistemică. Asta înseamnă, așa cum capitolul demonstrează, că multe dintre teoriile și practicile postmoderniste atrag atenția în mod constant asupra propriului lor proces de construcție- își reflectă propria lor mișcare- fapt pus în concordanță, în teza noastră, cu cinematografia postmodernă.

Ultima parte a lucrării, *Perorație: „Medium Specificity”*, se dorește o reevaluare a celor analizate în capitolele precedente din perspectiva studiilor filmologice care s-au consolidat la sfârșitul anilor '80, prin demersurile lui David Bordwell și Noël Carroll. Cercetarea noastră arată aici că pentru acești autori, studiul filmului s-a dezvoltat și legitimat ca o disciplină hermeneutică ale cărei interpretări sunt, de fapt, exemplificări, prin filme, ale diverselor doctrine, a ceea ce ei numesc Marile Teorii Despre Tot (semiotică, structuralism, post-structuralism, psihanaliza

lacaniană, interpretarea marxist-althusserină, toate dezvoltate în spațiul academic francez). Susținem că la aceste teorii s-a ajuns, într-un fel sau altul, din ideea căutării specificității cinematografului (*medium specificity*). Or, acest travaliu prin care se identifică o trăsătură ultimă, fără de care nu ar putea fi, este un demers tipic modernist. Secțiunea conchide, alături de Noël Carroll, că teza specificității medium-ului în cinematografie (*medium specificity thesis*)- adică ideea că fiecare artă are medium-ul ei propriu, care o distinge de celelalte arte, este destul de problematică și asta pentru că nu există criterii clare de a identifica, dintre toate materialele filmului, pe cel esențial.

După toate aceste rezultate obținute menționăm că **principala noastră contribuție** se bazează pe următoarele **două constatări**. Prima ar fi că imaginea cinematografică este compusă din diferite tipuri de semne reunite și coordonate într-un cadru- e vorba de semne lingvistice (limbajul verbal), semne iconice (obiectele vizuale care apar în imaginea cinematografică permit recunoașterea vizuală fondată pe o analogie perceptivă), semne plastice (culori, forme, compoziție internă etc.), semne indexice (în măsura în care cinematografia e un discurs despre lume, deci trimite la o realitate extra-cinematică)- semne care provoacă un demers de interpretare ce pune în joc o percepere progresivă a sensului printr-o participare activă în clarificarea unor conținuturi care se refuză unei dezvoltări depline și totale. Apoi, a doua constatare, și care, de fapt, coincide cu teza tezei noastre, este că nu putem vorbi de o esență proprie cinematografului, cu atât mai mult în societatea contemporană, în condițiile capturării digitale, a proceselor de hibridizare și convergență între medii, unde putem să considerăm filmul mai degrabă un intermediu. Singura esență, *in extremis*, gradul zero, „ectoplasma” imaginii cinematografice se reduce la tehnologie și la idee (fără de care nu ar fi posibilă); altfel spus, la conceptul care se află în spatele fiecărui film și la întâlnirea lui cu materia pentru a se contopi în sens.

Pe această linie precizăm încă o dată că obiectivul cercetării noastre nu a fost acela de a alege sau a propune ca model vreuna din teoriile prezentate și analizate, ci de a descrie și analiza ipotezele pe care acestea sunt construite, punctele în care acestea se separă, și nu în ultimul rând implicațiile și efectele lor în conceptualizarea imaginii cinematografice ca mediu producător de sens. În consecință nu putem decât să fim de acord cu definiția lui Althusser a teoriei în genere,

potrivit căreia „fiecare teorie este în esența ei o problematică, adică matricea teoretico-sistematică a oricărei problematizări raportate la obiectul teoriei.”⁴

În final, sperăm ca rezultatele obținute, unele în formă incipientă, altele reprezentative și aplicabile vor prezenta interes, iar teza în ansamblu va putea fi considerată o platformă în cercetarea imaginii cinematografice print-un dublu traseu metodologic: filosofic și interdisciplinar.

Bibliografie:

1. Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, Editura ART, București, 2007
2. Adorno, Theodor W. , Horkheimer, Max, *Dialectica luminilor*, Editura Polirom, București, 2012
3. Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, Ed. Paralela 45,
4. Aitken, Ian, *European film theory and cinema: a critical introduction*, Indiana University Press, 2001
5. Aumont, Jacques, *L'Image*, Ed. Nathan Université, Paris, 1990
6. Alain Badiou, *Secolul*, Ed. Idea Desing & Print, Cluj, 2010
7. Bazin, André, *What is cinema?*, Vol. 1 & 2, Translated by Hugh Gray, University of California Press, 1967- 1971
8. Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, Published by Fontana Press, London, 1977
9. Barthes, Roland, *Eseuri Critice*, Cartier, Chișinău, 2006
10. Barthes, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2009
11. Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2008
12. Baudrillard, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, Comunicare.ro, București, 2005

⁴ Louis Althusser, *Citindu-l pe Marx*, Editura Politică, București, 1970

13. Baudrillard, Jean, *La transparence du mal*, Éditions Galilée, Paris, 1990
14. Baudrillard, Jean, *Paroxistul indiferent*, Idea Design & Print, Cluj, 2001
15. Baudrillard, Jean, *America*, ed. a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
16. Benjamin, Walter, *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice în Iluminări*, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2002
17. Bergson, Henri, *Materie și memorie*, trad. de Cora Chiriac, Ed. Polirom, Iași, 1996
18. Bergson, Henri, *L'Évolution Créatrice*, Ed. P.U.F., Paris, 1989
19. Bergson, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, Institutul European, Iași, 1998
20. Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, Routledge, New York and London, 2003
21. Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press, 1985
22. Bordwell, David, Janet Staiger și Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York, 1985
23. Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, Routledge, New York and London, 2008
24. Bordwell, David and Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Fourth Edition, Madison: University of Wisconsin Press, 1993
25. Bordwell, David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, University of California Press, 2005
26. Buckland, Warren, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, 2000
27. Burch, Noël, *Praxis du Cinéma*, Gallimard, 1986
28. Burgin, Victor, *The Remembered Film*, Reaktion Books, London, 2004
29. Carroll, Noël, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, 1996
30. Carroll, Noël, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, 2003
31. Carroll, Noël, *Philosophy of Art. An introduction*, Routledge, London and New York, 1999
32. Casetti, Francesco, *Theories of cinema 1945-1995*, University of Texas Press, 1999
33. Cavell, Stanley, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Enlarged Edition, Harvard University Press, 1979

34. Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Polirom, Iași, 2005
35. Codoban, Aurel, *Structura semiologică a structuralismului. Critica unei semiologii pure și practice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
36. Codoban, Aurel, *Semn și interpretare: o introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică*, Dacia, Cluj, 2001
37. Codoban, Aurel, *Imperiul Comunicării. Corp, imagine și relaționare*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2011
38. Connor, Steven, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Ed. Meridiane, București, 1999
39. Cook, David A., *A History of Narrative Film*, Second Edition, W.W. Norton & Company, New York and London, 1990
40. Crary, Jonathan, *Technics of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1992
41. Currie, Gregory, *Image and Mind- Film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, 1995
42. Dagognet François, *Philosophie de l'image*, Vrin, Paris, 1986
43. Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement- Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, The Athlone Press, London, 1986, în original *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*, Minuit, Paris, 1983
44. Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time- Image*, trans. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, The Athlone Press, London, 1989, în original *Cinéma 2: L'Image- Temps*, Minuit, Paris, 1985
45. Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, trad. de Toader Saulea, Ed. Babel, București, 1995
46. Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, P.U.F., 1989
47. Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Ce este filosofia ?*, trad. de Magdalena Mărculescu-Cojocă, Ed. Pandora M, Târgoviște, 1998
48. Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Éd. Minuit, Paris, 1969,
49. Denzin, Norman K, *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*, SAGE Publications Ltd, 1991

50. Denzin, Norman K., *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, SAGE Publications Ltd, 1995
51. Derrida, Jacques, *Scriitură și diferență*, Editura Univers, București, 1998
52. Derrida, Jacques, *Despre gramatologie*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2008
53. Dosse, François, *History of Structuralism*, vol 1, The Risign Sign. 19445-1966, trans. by Deborah Glassman, University of Minnesota Press, 1997
54. Dosse, François, *Gilles Deleuze and Félix Guattari. Intersecting lives*, translated by Deborah Glassman, Columbia University Press, New York, 2010
55. Dudley, Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, 1984
56. Eagleon, Terry, *Illusion of Postmodernism*, Blackwell Publishing, 1996
57. Eco, Umberto, *Sémiologie des messages visuels*, în *Communications* No 15, 1970
58. Eco, Umberto, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana University Press, 1984
59. Eisenstein, Sergei, *Film Form. Essays in film theory*, edited and translated by Jay Leyda, Harcourt Brace & Company, 1977
60. Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, translated and edited by Jay Leyda, Harcourt Brace & Company, 1975
61. Ferro, Marc, *Cinema et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993
62. Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2003
63. Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri, 1963-1984*, Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2001
64. Foucault, Michel, *A supraveghea și a pedepsi*, ediția a II a, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005
65. Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, Ed. RAO, București, 2008
66. Francastel, Pierre, *Realitatea figurativă*, Ed. Meridiane, București, 1972
67. Gaudreault, André, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Nathan, Paris, 1990
68. Genette, Gérard, *Opera artei 1. Imanență și transcendență*, Ed. Univers, București, 1999
69. Gombrich, E. H., *Artă și iluzie*, Ed. Meridiane, București, 1973
70. Goodman, Nelson, *Languages of art*, London, Oxford University Press, 1969
71. Groys, Boris, *Topologia aurei și alte eseuri*, Editura Idea Design & Print,

72. Hardt, Michel, *Gilles Deleuze: an apprenticeship in philosophy*, Minneapolis University of Minnesota Press, 1993
73. Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Londra, Routledge, 2006
74. Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977
75. Hegel, G. W. F., *Prelegeri de estetică*, vol.1 și 2, Traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei R.S.R, 1966-1979
76. Heigedder, Martin, *Originea operei de artă*, Ed. Humanitas, București, 2011
77. Hoesterey, I., *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Indiana University Press, 2001
78. Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997
79. Imbert, Gérard, *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los limites (1990-2010)*, Catedra. Signo e Imagen, Madrid, 2010
80. Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, 1991
81. Jameson, Fredic, *Signatures of the Visible*, Routledge, 2007
82. Jarvie, Ian, *Philosophy of the Film*, Routledge & Kegan Paul, New York- London, 1995
83. Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*,
84. Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, trad. de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Ed. IRI, București, 1998
85. Kant, Immanuel, *Critica facultăților de judecare*, Ed. ALL, București, 2008
86. Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1997
87. Lehman, Peter (ed.), *Defining Cinema*, Londra, Athlone Press, 1997
88. Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia Structurală*, Ed. Politică, București, 1978
89. Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă: raport asupra cunoașterii*, Idea Design & Print, Cluj, 2003
90. Lyotard, Jean-François, *Inumanul: conversații despre timp*, Idea Design & Print, Cluj, 2003

91. Lyotard, Jean-François, *Postmodernul pe înțelesul copiilor. Corespondență 1982-1985*, trad. de Ciprin Mihali, Ed. Apostrof, Cluj, 1997
92. Martin, Marcel, *Le langage cinématographique*, Cerf, Paris, 2001
93. Merleau-Ponty, Maurice, „The Film and the New Psychology”, în *Sense end Non-Sense*, trans. by, Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, 1964
94. Metz, Christian, *Essai sur la signification du cinema*, vol. 1, 1968 și 2, 1972 Klincksieck, Paris, 1968;
95. Mitchel, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986
96. Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Cerf, 2001
97. Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, Ed. A. Collin, Paris, 1991
98. Pavel, Toma, *Mirajul lingvisticii. Eseu asupra modernizării intelectuale*, Editura Univers, București, 1993
99. Peirce, Charles S., *Semnificație și acțiune*, Humanitas, București, 1990
100. Pinel, Vincent, *Ecoles genres et mouvements au cinema*, Larousse, Paris, 2000
101. Pinel, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, Paris, 1999
102. Rancière, Jacques, *Existe-t-il une esthétique deleuzienne?* în: Alliez, Eric (ed.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Paris, 1998
103. Rancière, Jacques, *From one Image to Another? Deleuze and the Age of Cinema* în *Film Fables*, Berg Publishers, 2006
104. Rancière, Jacques, *The Future of Image*, Verso, London, 2007
105. Rodowick, D.N., *Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, 1997
106. Rodowick, D.N., *Reading the Figural or Philosophy after New Media*, Duke University Press, Durham & London, 2001
107. Rovența-Frumușani, *Semiotică, societate, cultură*, Ed. Institutul European, Iași, 1999
108. Saussure, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Polirom, Iași, 1998
109. Thomas A. Sebeok, Thomas A., *Semnele: o introducere în semiotică*, Ed. Humanitas, București, 2002
110. Souriau, Étienne, *L'Univers filmique*, Flammarion, Paris, 1953

111. Stam, Robert, *Film Theory. An Introduction*, Blackwell Publishing, 2000
112. Tarkovski, Andrei, *Sculpting in Time*, Second Edition, University of Texas Press, 1987;
113. Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, Editura Meridiane, București, 1981
114. Thompson- Jones, Katherine, *Aesthetics and Film*, Continuum, 2008
115. Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*, Ed. Pontică, Constanța, 1993
116. Vernet, Marc, *Lectures du film*, Albatros, Paris, 1975
117. Zourabichvili, François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris, 2003

Volume colective/editate:

118. Dicționar de psihanaliză, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2009
119. Aumont, Jacques & A. Bergala & M. Marie & M. Vernet- *Estetica filmului*, Idea Design & Print, Cluj, 2007
120. Bordwell, David & J. Staiger & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge, London, 1985
121. Bordwell, David & Noël Carroll, *Post-Theory: Reconstructing Films Studies*, The University of Wisconsin Press, 1996
122. Braudy, Leo & M. Cohen (ed.)- *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 1999
123. Carroll, Noël (ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*, Blackwell Publishing, 2006
124. Cazeaux, Clive (ed.), *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London & New York, 2001
125. Cogley, Paul (ed.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, London and New York, 2001
126. Flaxman, Gregory (ed.)- *The Brain is the Screen: Deleuze and the philosophy of*

- Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000
127. Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988
128. Hanson, Karen, eseu *Minerva in the Movies: Relations Between Philosophy and Film* din volumul *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*
129. Lecourt, Dominique, *Dicționar de istoria și filosofia științelor*, Ediția a II-a, Polirom, 2009
130. Livingstone, Paisley & Carl Plantinga (ed.)- *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London and New York, 2009
131. Patton, Paul (ed.)- *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers, 1996
132. Stam, Robert, Burgoyne, Robert and Flitterman-Lewis Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics*. Routledge, 1992
133. Wayne, Mike (ed.), *Understanding Film. Marxist Perspectives*, Pluto Press, London, 2005

Articole:

134. Adorno, Theodor W., „Schema culturii de masă”, *IDEA artă+societate*, 20, 2005
135. Adorno, Theodor W., „Rezumat despre industria culturii”, *IDEA artă+societate*, 20, 2005
136. Ayfre, Amédée, „Neo-realism and Phenomenology”, *Cahiers du Cinéma*, An Anthology, *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Edited by Jim Hiller, Harvard University Press, 1985
137. Barthes, Roland, „Towards a semiotics of cinema: Barthes in interview with Michel Delahaye, Jacques Rivette”, *Cahiers du cinema*, An anthology. 1960-1968: *New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*, Edited by Jim Hiller, Harvard University Press, 1986
138. Bonitzer, Pascal, „Reality of Denotation”, *Cahiers du Cinéma*, An Anthology, 1969-1972 *The Politics of Representation*, Edited by Nick Browne, Routledge, 1990
139. Bratu Hansen, Miriam, „Benjamin’s Aura”, în *Critical Inquiry* 34 (Winter 2008),
140. Codoban, Aurel, „Postmodernismul, o contrautopie?”, în *Postmodernismul*,

deschideri filosofice, Ed. Dacia, Cluj, 1995

141. Clement Greenberg, „Pictura modernistă”, în *IDEA artă și societate*, nr. 18, 2004, p. 15
142. Umberto Eco, „Marginalii și glosse la Numele rosei”, în *Secolul 20*, 8-9-10, 1983
143. Illich, Ivan, „Trecutul scopic și etica privirii”, *IDEA artă+societate*, 35, 2010
144. Illich, Ivan, „De veghe asupra ochiului în epoca spectacolului”, *IDEA artă+societate*, 35, 2010
145. Kellner, Douglas, “Hollywood film and society”, in *The Oxford Guide to Film Studies*. John Hill. Pamela Church Gibson (eds.). Oxford: Oxford UP, 1998, 354-361,
146. Kracauer, Siegfried, „Micile vânzătoare de prăvălie merg la cinema”, *IDEA artă+societate*, 17, 2004
147. Matthews, Peter, „The Innovatorrs 1950- 1960: Divining the Real, Sight and Sound”, august 1999: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/176>
148. Metz, Christian, „Le Cinéma: langue ou langage”, *Communication*, nr. 4, Paris, 1964, pp. 52-90
149. Metz, Christian, „Au-delà de l’analogie, l’image”, în *Communication*, nr. 15, Paris, 1970, pp. 1-10
150. Rodowick, D. N.- „An Elegy for Theory”, text publicat în *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, Fall 2007, pp. 91-109, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic242308.files/RodowickElegyOctober.pdf>
151. Rosen, Philip, *The Politics of The Sign and Film Theory*, *October Journal*, No 17, Summer, 1981