

Rezumatul tezei

Conceptul de transparență a imaginii nu a făcut obiectul vreunui studiu în domeniul fotografiei și cinematografului până în prezent. Împreună cu derivatele sale, estomparea, filtrarea, difuzia, distorsia, reflexia, inversarea sau solarizarea, acesta apare deseori în cele două domenii vizuale, astfel încât este pe deplin justificată analiza sa structurală, la fel ca definirea termenilor care îl pot desemna. În teza noastră, am demonstrat valoarea estetică și importanța funcțiilor pe care imaginile de acest tip le dețin în diegezele din care sunt parte integrantă.

În primul capitol, am arătat că imaginea se naște într-o zonă în care materialitatea și limitele ei sunt transgresate. Aura care însoțește imaginea artistică, potrivit lui Walter Benjamin, se transpune, în cazul atributelor mai sus menționate, în interiorul operei de artă și poate fi analizată ca element structural al acesteia, așa cum Damien Sutton remarca la Eugène Atget. Am extins această interpretare și la celelalte opere care sunt astfel concepute, așa încât aura obiectelor imaginii fotografice sau filmice devine pilon al compoziției de sine stătător. Statutul imprecis al acestora permit remodelarea aparențelor materiei fizice cunoscute, precum și recontextualizarea lor în sens artistic. Prin aplicarea de tehnici care au ca rezultat efectele de transparență, difuzie, reflexie, distorsie ori radiografiere, artiștii reușesc să oculteze parțial zona vizibilului, dar mai ales să exprime, să sugereze ori să invoce invizibilul, împreună cu masiva sa încărcătură imaginară. Reprezentarea celor două ordine ale realității și, mai mult, a lumilor posibile, se negociază în zona de apariție și de dispariție a imaginii.

În partea a doua a primului capitol, am demonstrat că nebuloasa, ca rezultat al lucrului cu diverse tehnici, este caracteristică obiectelor fotografiei sau filmului care se află în mișcare sau în transformare. Dinamica elementelor din ansamblurile vizuale de acest tip fac posibilă ilustrarea spațiului *semi-spectral*, în care vedem și nu vedem ceea ce este conținut în imagine. Plecând de la opera lui Duane Michals, cu elogiul său continuu pentru omul spiritual, am arătat

că este posibilă, în fotografie, reprezentarea momentelor de ieșire din corporalitate, la limita între materialitate și evanescență, iar acest rezultat se datorează utilizării a tehnici de expunere, în general lungă, ori de post-procesare a imaginii în laborator. De asemenea, am identificat efectele de strălucire și dispersie al nebuloasei, care, aplicate corpului uman în fotografie și film, alterează limitele acestuia. La Maya Deren și Leos Carax, am urmărit parcursul utilizării imaginii negative și a figurilor luminoase în spații abisale, unde corpul uman devine corp ceresc eliberat de legile fizicii cunoscute. Am demonstrat că, în acest mod, corpul devine parte a fenomenelor cosmogonice.

Mai departe, am analizat posibilitățile de situare în spațiu ale corpurilor evanescente, atrăgând atenția asupra posibilei lor ubicuități, dovedită de Schrödinger în *Paradoxul* său. Am arătat că acest tip de prezențe, considerate de Jacques Aumont prezențe supranaturale care depășesc reprezentarea, pot locui, în consecință, simultan mai multe spații. De asemenea, am analizat diverse cazuri ale evanescenței în fotografie (Duane Michals, Peter Lik), cinematografie și arta video, (Gus Van Sant, Inmar Bergman, Bill Viola), demonstrând semnificativele lor valențe estetice. Transgresarea spațiilor prin fenomenul de evanescență implică trecerea dintre lumi, care a constituit un obiect important în capitolele ulterioare. Am încheiat *Aură și transparență* cu studiul radiografiilor și al halucinațiilor. Tipul de imagini de inversat, folosit atât în fotografie cât și în film, aduce după sine estetica stranie a unei nopți fără sfârșit, în care socialitatea este răsturnată, funcționează cu susul în jos, iar infernul, lumea întunecată de dincolo își arată marginile, ca în filmul *Orphée* (1950) al lui Jean Cocteau și a seriei *Minotaure* (1936) a lui Man Ray. Am analizat aceeași estetică a solarizării la Lászlo Moholy-Nagy, Raoul Ubac, Maurice Tabard, Floris Nessüs, Gary Fabian Miller, Susan Derges, Adam Fuss ori Pierre Cordier, inventatorul chemigramei. În imaginile inversate, la limita realului, transparența apare și se manifestă la un alt nivel decât cel pur vizual. Astfel, am arătat că, deși nu apare în mod necesar în

imagine, ea este prezentă ca peliculă între lumi, ca strat intermediar, conceptual abstract sau abia vizibil concret ori ca suprafață de reflexie între acestea.

Am continuat, în cel de-al doilea capitol al tezei noastre, cu reperarea unui dublu al realității și investigația asupra felului în care el apare și se separă de aceasta. Modalitățile de a reprezenta acest dublu sunt extrem de variate. Urmărind operele unor artiști ca de pildă Eugene Ralph Meatyard, Diane Arbus, Bill Henson, Michael Kenna, André Kertesz am demonstrat că falia dintre real și replica sa este exploatată în mod explicit, cu efecte estetice și conceptuale dense. Prin difuzia și estomparea obiectelor fotografiei se obțin spații goale care se cer a fi umplute de imaginația privitorului, în calitate sa de participant la opera de artă. Disocierea realității de dublul său oferă spectacolul dubiului și uimește prin formele imprecise inedite pe care le poate lua noul spațiu creat în zona de falie. În unele cazuri celebre, cum este cel al seriei *Distorsii* (1933) a lui André Kertesz, dublarea realității prin folosirea reflexiilor și distorsiilor, percepția asupra corpului uman a suferit mutații majore, noile corpuri hibride rezultate impunându-se ca realitate paralelă de sine stătătoare, halucinantă. Mai departe, am analizat fenomenul de descompunere prin fragmentare al realității în pictură și fotografie. Am urmărit cum, prin secționarea secvențelor de mișcare, la Muybridge și pionierii futuriști precum Giacomo Bala și Anton și Arturo Bragaglia, sunt obținute imagini fixe de tip spectral. Energia cinetică surprinsă în succesiunea momentelor oferă spectacolul descompunerii în fâșii a corpurilor. Rezultatul constă în crearea unor realități fluide. Folosind estetica deformării și ideea de dubiu, Duane Michals dovedește, în seriile sale dedicate acestor subiecte că existența a oricui poate fi justificată prin neclaritate și îndoială. Am demonstrat apoi că fenomenele de decorporalizare propuse de Michals sunt posibile tocmai datorită acestei secvențialități, de la părăsirea corpului fizic de către dublul său translucid până la transformarea omului în nebuloasă cosmică. Astfel de fenomene au loc în operele multor alți artiști, care au surprins epifanii asemănătoare prin metode de lucru diferite.

A treia parte a capitolului al doilea a fost dedicată observării reconfigurării realității după descompunerea sa în diverse discursuri creative. Am arătat că estetica propusă de Kertesz în *Distorsiile* sale a influențat puternic lumea filmului. Unul dintre regizorii care au folosit deformări masive ale imaginii prin folosirea filtrelor și a unghiurilor atipice de filmare este Alfred Hitchcock. Imaginea filmată prin medii transparente deformatoare reconfigurază realitatea în moduri neașteptate, impregnându-i totodată o masivă încărcătură psihologică. În cinematografia mai recentă, prin dezvoltarea tehnică a procedeelelor aplicate imaginii, s-a ajuns la crearea realităților de tip haptic, în care mai multe simțuri sunt stimulate să perceapă și să decodifice mesajele structural vizuale. În ultima parte a acestui capitol, am constatat că fragmentarea realității din imagini prin exfolieri și suprapuneri, descompunerea în straturi, parțială sau totală, implică și apariția unor structuri de tip caleidoscopic ori halouri de diferite forme și dimensiuni. Rezultatele acestor expuneri multiple pe material fotosensibil, precum și exploatarea grafică a fisurilor din imagine, multiplicarea anumitor elemente, converg înspre zona de voalare sau ardere (supraexpunere) a imaginii. Astfel, se ajunge la transparență și difuzie, iar trecerea dintre lumea materială și cea imaterială devine ușoară, reversibilă, permanentă. Urmărind metode diferite de lucru la fotografi precum Josef Koudelka, Josef Sudek, Miroslav Tichý, Arslan Ahmedov, István Feléki, am demonstrat că fiecare dintre aceștia accesează, prin modelarea dublului realității, un spațiu nou, independent de cele două ordine și totuși ancorat în amândouă.

Am studiat fenomenul de transgresare a lumilor și în cel de-al treilea capitol al lucrării noastre, care este dedicat raportului cu moartea în fotografie și film. Așadar am arătat că, începând cu epoca victoriană, moartea devine un pretext pentru vizual, manifestat preponderent prin producția de fotografii. Lucrul cu tema morții s-a cerut a fi etapizat în momente care au adus după sine tipuri specifice de imagini, realizate în general la comandă într-un timp dominat de obsesia comunicării cu lumea de dincolo. Astfel, am grupat analizele noastre în jurul

fotografiei post-mortem, a fotografiei de spirite și a fotografiei de paranormal. Acestea au fost puternic influențate de tipurile de raporturi practicate de societatea celor vii cu cei decedați în diferite momente ale devenirii fenomenului spiritualist. Am demonstrat că există legături între fotografia post-mortem și operele de tip *Vanitas*, specifice prin excelență perioadei baroce, dar că prin fotografie societatea întreține, mai ales, o comunicare permanentă cu lumea morților. În secolul XIX, acest fenomen a influențat puternic literatura, în care au apărut toate semnele existenței fantasmelor care își fac simțită prezența în lumea fizică. Dacă scriitorii imaginau situații stranii de bântuire și alte forme de manifestare a celor dispăruți în realitatea concretă, fotografii au început prin a îi portretiza imediat după deces, pentru ca mai apoi să dea curs reprezentării spiritelor acestora alături de cei vii. Imaginile obținute conțin figuri translucide, asemănătoare aparențelor fizice de dinainte de moarte, dar de dimensiuni variabile. Alături de apropiați, ei pot apărea atât în mărime obișnuită, cât și supradimensionați ori reduși ca volum. Chestionând literatura de investigație a epocii, am putut constata că acest lucru se datora lucrului cu suprapunerea practicat de fotografi, în care era dificilă uneori păstrarea raporturilor dimensionale între portretele celor vii și reproducerea, în aceleași compoziții, a fotografiilor spiritelor celor dragi. Deși în continuare există multe semne de întrebare referitor la realizarea acestui tip de imagini, am arătat că nu doar dimensionarea stranie a subiecților poate face dovada fraudei, ci și anumite cazuri de orientare a acestora în interiorul compoziției, unde poate fi observată plasarea aleatorie, de multe ori absurdă, a clișeelelor cu morți lângă cele cu cei în viață, ori luând ca referință diferite obiecte din proximitatea spiritelor ilustrate în această manieră. Totuși, dincolo de calitatea lor probatorie, multe dintre fotografiile cu morți și spirite dețin valoare estetică în contextul evoluției artelor vizuale, lucru pe care l-am demonstrat prin analizele noastre, la fel ca importanța moștenirii lor, mai cu seamă în cinematografie.

Am investigat apoi detaliat modalitățile de intervenție asupra realității postume în fotografie, de la decoruri la manipularea corpurilor neînsuflețite, referindu-ne la Alfred Bool,

Joseph Hubert, John Gihon, Albert Southworth, George Bradford, Charlie Orr, Francis C. Earl, Camille Silvy, care sunt câțiva dintre fotografiile care au recreat contextul funebru, așa încât, în mod paradoxal, acesta ia mai degrabă aparența imaginilor din timpul vieții. Am concluzionat că fuziunea dintre cele două lumi apare în două ipostaze diferite: cea a decedaților care sunt portretizați singuri în situații firești ale vieții și cea în care apropiații pozează alături de corpurile neînsuflețite. Am punctat, de asemenea, că ulterior fotografia de înmormântare a continuat pentru o vreme tradiția respectării unei scenografii prescrise, în funcție de zona culturală.

Tot în secolul XIX, rolul imaginii fotografice a căpătat noi dimensiuni, începând să fie folosită în timpul ședințelor de spiritism ca mijloc probator al apariției spiritelor, odată cu apariția mișcării spiritualist. William H. Mumler a devenit celebru datorită fotografiei sale cu spiritul unui copil, în 1862. Din acest moment, cererea de fotografii cu spirite a devenit masivă, oferind, totodată amuzament celor aflați în afara curentului. După analiza operelor lui Mumler și William Hope, am demonstrat valoarea lor estetică dincolo de epoca lor. Ținând cont de tehnicile folosite și de efectele realizate, trasarea unei paralele cu artiștii avangardiști apare ca legitimă. Astfel, Lazslo Moholy- Nagy, Walter Peterhans , Christian Schad sau Man Ray, au obținut transparență și difuzie, precum și dispunerea obiectelor în compoziții, asemenea fotografiilor de spirite, însă, în mod cert, miza lor a fost cu totul alta. În continuarea capitolului al treilea, am adus în prim plan fotografia de ectoplasme, un alt episod important în istoria imaginilor paranormale. Pornind de la colecțiile lui Charles Richet, Gustave Geley și ale baronului Albert von Schrenck-Notzing, care susțineau o abordare științifică a fenomenelor de materializare a spiritelor în timpul ședințelor cu intermediare de medium-uri, am constatat originalitatea compozițiilor comparabile colajelor dadaiste. Disputa referitoare la valabilitatea lor de documente ale manifestării lumii de dincolo fiind în continuare deschisă, am adus în discuție unele mărturii ale iluzionistului Harry Houdini, care, în însemnările sale, deconstruia,

întru deconspirare, spectacolele oferite în tipul ședințelor. Am arătat că tehnologia de supraveghere utilizată pentru înregistrarea apariției ectoplasmelor în forme variabile trimite la estetica portretelor filmate din anii 1960, regăsită atât în arta video, cât și în film. Am dedicat ultima parte a acestui capitol viziunilor miraculoase surprinse cu aparatele Polaroid. Obținerea instantanee a fotografiilor dezvoltate oferea o dovadă fermă, indiscutabilă, a prezenței divine la locurile de pelerinaj și de apariție. Am urmărit dezvoltarea unui adevărat cult al acestora, care presupunea nu doar realizarea lor, cât mai ales deciptarea și reinterpretarea lor de către credincioșii creștini. În acest mod, fotografia a devenit un mijloc de participare la miraculos, potrivit ideii lui Daniel Wojcik, iar în opinia noastră, o monedă ideală de schimb între divin și profan. În acest context, aura fotografiei este investită cu un sens mai complex decât la Walter Benjamin, și anume ea se propagă și crește prin multiplicare și uz în interiorul comunităților creștine, asemenea obiectelor religioase de cult.

În ultimul capitol, am ales să investigăm exclusiv zona de cinematografie în care se reflectă referințele la tipurile de fotografie discutate, precum și la fantastic și paranormal *in extenso*. Desigur, mijloacele prin care lumea de dincolo poate fi ilustrată în film sunt mult mai complexe decât cele specifice fotografiei. Am început prin a analiza problematica dispariției în cinema-ul timpuriu, aducând o serie de exemple din opera lui regizorul Georges Méliès, prestidigitatorul montajului de la cumpăna secolelor XIX și XX. Alături de multiplicare și transformare, evanescența a jucat un rol deosebit în filmele acestuia, majoritatea reprezentând exerciții inedite de ilustrare a miraculosului. În scopul devoalării lumii fantastice, Méliès a utilizat tehnici cinematografice inspirate din arta iluzionismului vremii sale. Pentru André Gaudreault, întreruperile reprezintă, la acest regizor, iar orice act cinematografic e echivalentul unui act de dispariție. Pornind de la constatările lui, am demonstrat că dispariția reprezintă nu doar o temă predilectă și un element structural important în opera lui Méliès, ci, mai cu seamă, o metodă de lucru. Am arătat că reversibilitatea actelor de dispariție mențin deschis culoarul

de comunicare dintre lumi și întrețin suspansul acolo unde narativitatea este precară, aspect specific cinema-ului atracțiilor. Prin dispariție, personajele și obiectele sunt absente pentru un timp din imaginea filmică, iar acest timp, cu variațiile lui implicite, este echivalent cu transgresarea spațiilor.

Magia disparițiilor și a ilustrării fantasmagoriilor se reportează din epoca filmului mut în arta avangardistă. În partea a doua a ultimului capitol, am urmărit creația de iluzie și spectral la Hans Richter, Viking Eggelig, Luis Buñuel, soții Maya Deren și Alexander Hackenschmid, precum și Man Ray. Am demonstrat că preocuparea pentru reprezentarea invizibilului este comună tuturor, dar mizele diferă. Obiectele sunt investite cu funcții metonimice și transmit mesaje ideologice în *Vormittagsspuk* (1928) al lui Hans Richter, de pildă, pe când pentru Buñuel, Deren și Hackenschmid transgresarea spațiilor prin elipse este destinată să destrame logica banală în favoarea emergenței oniricului și subconștientului. În *L'étoile de mer* (1928) al lui Man Ray, optica utilizată creează estetica specifică ilustrării spațiilor dintre lumi în epoca avangardelor. Prin filtrele inedite aplicate imaginii filmice, acesta a obținut transparența, difuzia și estomparea necesare demarcării realității de dublul său. Astfel de procedee au continuat să influențeze atât lumea filmului destinat marelui public, cât și pe cea a filmului experimental, consumat de categorii mai restrânse de spectatori.

În partea a treia a ultimului capitol, am urmărit spectralul în cinematografia clasică, punând accentul pe imagistica fantasmelor și spațiilor lor de manifestare. Am ales ca studiu de caz filmul *The Innocents* (1961) al regizorului Jack Clayton, cu un scenariu inspirat din literatura de gen a epocii victoriene. Urmărind mijloacele de expresie puse în slujba revelării fantomelor care bântuie, am constatat că, alături de cadrele și eclerajul specifice filmului horror, sugestia a devenit un element de importanță majoră. Astfel, am arătat că ceea ce nu vedem rămâne invizibil pe ecran, dar devine vizibil, prin sugestie, în mentalul spectatorilor. Așadar, lumea de dincolo nu se mai revelează prin semnele transparenței și difuziei, ci prin

crearea unui spațiu de așteptare în care ea se poate manifesta după imaginația fiecăruia. Același tip de abordare a lumii spectrelor revine, cu variații pe care le-am punctat, în *La chambre verte* (1978) al lui François Truffaut și în *The Others* (2001), al lui Alejandro Amenabar alese ca exemple pentru o suită de alte filme de gen.

Ultima parte a capitolului final este dedicată teritoriilor *fantasy* din cinematografie, unde reprezentarea miraculosului devine mai impresionantă ca niciodată. Plecând de la ideea de ruptură ontologică specifică tuturor acestor producții, enunțată de Katherine A. Fowkes, am urmărit modalitățile de trecere dintre lumi, cu tot instrumentarul de efecte speciale care s-a dezvoltat de la filmul mut până în prezent. Am demonstrat că, deși efectele de transparență și difuzie sunt utilizate în continuare pentru crearea de personaje, obiecte și spații imaginare, detaliile lumii nevăzute sunt tot mai vizibile odată cu optimizarea mijloacelor tehnice cinematografice. Așadar, transparența și derivatele ei ajung să joace roluri tot mai numeroase în producția de filme încadrate în genul *fantasy*, cu toate că ele pierd treptat funcția de ocultare a imaginarului dificil de imaginat. Acesta din urmă devine posibil de redat în dimensiunea vizibilului, nemaivând nevoie de artificii care să acopere lipsa unor verigi tehnice. Am încheiat studiul nostru dedicat antropologiei transparenței cu o privire de ansamblu asupra lumilor fantastice imaginate de Méliès, Murnau ori Raoul Walsh și asupra celor ale regizorilor contemporani precum Guillermo del Toro, Wim Wenders, Tim Burton sau Terry Gilliam, urmărind evoluția utilizării mediilor translucide, de perpetuă actualitate, precum și potențialul lor de devenire în cinematografie.

Cuvinte cheie

Transparență, difuzie, estompare, translucid, filtre, fotografie, film, cinema, nebulos, acte de dispariție, transgresarea spațiilor, trecerea dintre lumi, reflexie, distorsiune, solarizare, inversare, radiografie, fenomene miraculoase, ectoplasme, apariții, fantome, spirite.

Cuprins

Introducere.....	4
Capitolul 1. Aură și transparență	
1.1. Concepții asupra nașterii imaginii.....	15
1.2. Imperiul nebulos: estompare și strălucire.....	23
1.3. Zonele evanescenței.....	35
1.4. Radiografii, halucinații.....	56
Capitolul 2. Fotografia între reprezentarea vizibilului și invizibilului	
2.1. Realitatea concretă și dublul său.....	66
2.2. Descompunerea materialității în imaginea de tip fotografic.....	76
2.3. Deformări, reconfigurări ale imaginii.....	84
2.4. Suprapuneri. Exfolieri.....	95
Capitolul 3. Întâlnirea cu moartea în fotografie și film	
3.1. Moartea ca pretext pentru vizual	109
3.2. Manipularea realității în imagini postume.....	115
3.3. Fotografii de spirite și de suflete.....	127
3.4. Era suprapunerii. Fotografii de spirite și ectoplasme.....	133
3.5. Iconografia Polaroid. Viziuni miraculoase	148
Capitolul 4. Trecerea dintre lumi în cinema	
4.1. Doamna care dispare. Estetica și metafora dispersiei.....	155
4.2. Mic dejun cu fantome. Iluzie și spectral în avangarde.....	165
4.3. <i>Revenants</i> . Stafiiile și spațiile lor de manifestare în imagine.....	176
4.4. Pasaje spre lumea fantastică.....	184
Concluzii.....	197

Bibliografie.....	206
Filmografie.....	226