

Ecranomanie



Victor
Morozov

M

CUPRINS

Cuvânt-înainte	
RADU JUDE	xi
 Introducere	 1
 Noile forme ale privirii.	
Despre Gustave Caillebotte	12
 Forme și culori.	
Despre „opera plastică” a lui Jean-Luc Godard	22
 „Suntem ridicoli și habar n-avem.”	
Când critica de film se uită la Jocurile Olimpice	32
 <i>Singin' in the Rain.</i>	
Despre deschiderea Jocurilor Olimpice de la Paris	44
 Ce face fotbalistul când nu e camera pe el?	
Despre Campionatul Mondial din Quatar	52
 Ochiul lui Dumnezeu.	
Despre imagini aeriene [1]	61
 Ochiul lui Dumnezeu.	
Despre imagini aeriene [2]	70
 Privește cerul!	
Despre imaginea norilor în artă	81

Note preliminare despre imaginile unui război în curs (1)	94
Note preliminare despre imaginile unui război în curs (2)	105
Afacerea Est:	
Doi lideri și mai multe imagini	118
Noua intervenție a lui Donald Trump	126
Ucenicul vrăjitor.	
Despre Donald Trump ca star al audiovizualului	131
Politicianul român față cu social media	141
<i>L'Argent.</i>	
Despre imaginile flagrantului lui Dumitru Buzatu	151
Arta de a te face înțeleș.	
Despre videourile publicitare Apple	155
Bondar nervos.	
Despre videastul Valentin Petit	163
În lumea totului-imagine.	
Despre Sora AI	171
Mulțumiri	181
Note	183

INTRODUCERE

Eseurile cuprinse în acest volum au fost compuse și publicate eşalonat și independent unele de altele, într-un interval de trei ani (2022-2025). Cu alte cuvinte, secvența scrierii lor se suprapune riguros perioadei care se deschide cu invazia Ucrainei de către Rusia și înaintează până în primele luni ale revenirii lui Donald Trump la Casa Albă, pentru un al doilea mandat de președinte al Statelor Unite. Menționez aceste evenimente atât ca repere temporale, cât și în calitatea lor de *actualitate*. Ele servesc nu doar pentru fixarea textelor într-o epocă dată, ci mai ales ca material de lucru, ca o realitate prelucrată mediatic care a impulsionat în mine nevoia unei reacții.

Ecranomanie reprezintă, cel puțin în parte, „istoria” unificată a acestei reacții, altminteri punctiforme, la actualitatea recentă. Unul dintre rezervoarele sensibile explorate în carte este, desigur, politica: de la fluxul care a încapsulat în imagini conflictul ucrainean (discutat aici așa cum s-a văzut el, sub raport mediatic, în primele sale luni) și până la prezența în social media a politicienilor români, multe dintre contribuții cartografiază „anarhic” acest spațiu în care experiența politicii și tratamentul său informațional se coagulează pentru a forma o „scenă” (în sensul dat de

Jacques Rancière conceptului: adică o structură de raționalitate care cristalizează împărțirea „lumii, a sensibilului și a sufletelor“, definind locuri specifice pentru fiecare instanță participantă¹⁾. Va deveni repede evident, parcurgând aceste texte, refuzul de a mă poziționa explicit și previzibil în raport cu figurile politice discutate. Mai precis, am resimțit nevoia ca aceste contribuții despre politic să *nu* fie simultan și militante – cel puțin, nu într-un sens convențional, de partizanat afișat. Aceasta nu dintr-o pretinsă imparțialitate păguboasă (eu însumi îmbrățișând cauze politice clare, într-un angajament constant care irigă fondul textelor), ci dintr-o nevoie de dialectizare. Consider că, dacă aceste texte prezintă orice soi de angajament politic, acesta trebuie să se manifeste prin raportul egalitarist ad-hoc pe care îl instituie cu formate și medii audiovizuale adesea desconsiderate de câmpul exclusivist al criticii de film. Miza „politică“ a textelor devine, așadar, transparentă prin acest efect de deplasare a privirii și prin confruntarea hermeneutică cu materia „joasă“, disprețuită, a unei actualități fierbinți. Chiar lipsa de formă a acesteia – faptul că ajunge până la noi în dezordine, fără niciun fel de triere valorică – obligă ochiul să renunțe la reflexele dobândite, să opereze recadraje și reajustări, într-o continuă demonstrație a adaptabilității și elasticității actului critic, chemat să se exercite pe terenuri dintre cele mai variate.

Politica flanchează eseurile cărții și, într-un mod poate mai difuz, dar decisiv, ea le insuflă un ton, o formă de urgență. Dar ea nu reprezintă nici pe departe unica sursă de inspirație

a discuțiilor demarate aici. Actualitatea mediatică constituie o umbrelă suficient de largă încât să acopere subiecte disparate, precum transmisiunile sportive sau domeniul publicității, dar și teme „ontologice”, precum efectul de *live* sau distribuția inegalitară a vizibilității. În carte, ea se vede acompaniată de o actualitate paralelă, cea culturală, care constituie un pretext de reflecție istorică. În fond, de la eseul introductiv dedicat pictorului Gustave Caillebotte și până la cel din urmă, care analizează clipurile promoționale ale inteligenței artificiale generatoare de imagini, cartea urmărește să măture – în chip evident nesistematic, guvernat de fulgurante intuiții și de evidențe impuse de la sine – un prezent paradoxal al audiovizualului, tranzitând dinspre febra *breaking news*-ului (flagrantul înregistrat cu camera video asupra politicianului Dumitru Buzatu) înspre puterile semnificative ale inactualității (paragrafele care discută prezența norilor în artă).

De ce am hotărât să strâng aceste eseuri la un loc mai ales acum, când, odată cu mutarea foiletonisticii din pagina de ziar pe site-urile de profil consultabile online oriunde și oricând, genul acestor culegeri de texte tinde să dispară cu totul? M-aș putea face bănuitor dacă nu de dandism sau prezumțiozitate, atunci cu siguranță de nostalgie față de suportul fizic menit să dăinuie dincolo de „obsolescența digitalului”. Însă imboldul original a fost altul, mai apropiat de convingerea că o carte închide în paginile ei o temporalitate consistentă propice acestui tip de texte. Punându-le cap la cap, a devenit

astfel aparent un fir roșu de reflecție înnodat de salba acestor eseuri care, luate individual, ar rămâne cantonate unor simple conjuncturi. Acestui fir roșu nu îndrăznesc să îi spun metodă; pentru asta ar fi fost nevoie, probabil, de o expunere unitară, de o lucrare temeinică. Acea expunere, acea lucrare rămân în continuare de dezvoltat. Personal, mi-am setat alte obiective cu *Ecranomanie*. Pendulând între jurnalism (viteza de reacție, intensitatea scriiturii) și eseu universitar (aprofundarea istorică sau transversală a fenomenelor, apelul la literatură de specialitate) – doi poli extremi către care am gravitat în funcție de nevoile momentului –, textele de față aspiră să investească un teren median tot mai depopulat, care așază în prim-plan o curiozitate pentru fenomene socio-culturale variate, dublată de un recul, o punere a lor în perspectivă. Realizând această compilație de texte, am descoperit că, eliberat de carcanul criticii de film, ce rezultă în paginile următoare e, în fond, o încercare deloc programatică de a fi contemporan în sensul lui Giorgio Agamben:

Apartține cu adevărat timpului său, fiind cu adevărat contemporan, cel care nu coincide perfect cu acesta și nici nu se pliază pe cerințele sale, fiind în acest sens, inactual; dar, tocmai de aceea, chiar prin această distanțare și acest anacronism, el este capabil să perceapă și să prindă semnificația timpului său.²

Ziceam că firul roșu revelat de texte e mai puțin decât o metodă; dar, în același timp, el e mai mult decât un capriciu.

Am ales să restitui în carte textele așa cum au fost ele publicate inițial online și să mă rezum la minime modificări acolo unde ele s-au dovedit obligatorii din rațiuni de coerență etc. Principiul a fost menținut chiar și în cazul acelor texte – mai cu seamă, cele timpurii – care nu se mai aliniază în totalitate cu opțiunile mele compoziționale actuale. Deși cartea nu este montată respectând cronologia scrierii textelor, ci într-o înlănțuire instabilă de tranziții tematic-evolutive (de la pictură la AI, trecând prin sport, imagini aeriene, război etc.), ea poate fi astfel văzută și ca un jurnal al conturării și afirmării unei atitudini față de contemporaneitate. Factura mixtă a articolelor – de la contribuții la cald la scrieri meditative – pune la încercare această atitudine, care rămâne totuși busola lecturii. Mai concret – și pentru a reveni la liantul volumului –, din eseu în eseu, *Ecranomanie* testează ipoteza unei priviri statornice, unice, care să se exercite asupra unor obiecte permutabile, mereu reînnoite.

Cum am putea defini această privire? Încă din 1981, în zorii unei decade prolife de comentariu al producției audiovizuale – de la cinematograful la tenis și de la Revoluția Română la Războiul din Golf –, criticul de film francez Serge Daney scria:

Între cinema, televiziune, publicitate există anumite curente trecătoare, schimburi făcute în tăcere, bucați de retorică comune. Va trebui din ce în ce mai mult să amestecăm toate astea. Va trebui să amestecăm prosoapele și cârpele, prosopul-cinema și cârpa-TV.³

Ulterior, gândirea lui Daney a cunoscut perioade de melancolie în care acesta asocia tocmai această „intermedialitate” – pentru a folosi un termen important în studiile de astăzi –, această porozitate între forme de artă și forme de consum, cu un declin iremediabil al cinemaului ca formă privilegiată de a capta prezentul, probabil pe fondul deteriorării propriiei sănătăți. Această latură cinefil-conservatoare a fost fără îndoială supraestimată de comentatori; dimpotrivă, în numeroase articole publicate în presa generalistă de-a lungul anilor, Daney a cimentat calea către o privire „ecumenică” lipsită de prejudecăți axiologice, care iese din categorisirile facile – criticul de film trebuie să scrie, tautologic, numai despre filme – pentru a-și exercita sensibilitatea asupra unei epoci care a pus imaginea în centrul său. Analizând această convertire către dimensiunea unei „critici de film a vieții”, cum o definea chiar el, cercetătorul Pierre Eugène îi descria coordonatele în următorii termeni:

Să revendici cea mai mare impuritate, să te faci mașină autonomă, să te depășești pe tine însuși cu viteză, solidarizându-te cu actualitatea, să te faci cine-fiu făcând *tabula rasa*. Aceste patru noțiuni îi vor insufla scriitura [lui Daney] la începutul anilor '80. Actualitatea și exigența unei monitorizări zilnice ruinează orice posibilitate a doliului: e vorba de a fi obligatoriu actual, de a prinde din zbor ceea ce se întâmplă, cuvintele din mass-media, imaginile produse în lume și de a face din ele materialul tău de lucru.⁴

Importanța acestui pas în lateral, a acestei redefiniri a muncii criticului în raport cu actualitatea reverberează până astăzi plină de învățăminte. Ea face cu ochiul posibilităților de a lupta împotriva dezarmării induse de acest flux tot mai haotic și mai abundent de imagini venite din toate direcțiile, pe care apariția generatoarelor *text-to-image* ale inteligenței artificiale riscă să îl complice și mai tare. Atente la filosofia lui Daney, și dincolo de binevenita pedagogie de bază privitoare la raportarea fiecăruia la imagini (cum distingem adevărul de manipulare, câtă credință și cât scepticism să acordăm mostrei vizuale etc.), eseurile incluse în carte s-au construit implicit contra unor discursuri catastrofiste care și-au atins punctul de maximă audiență undeva la finalul anilor '80, odată cu ascensiunea mondială a televiziunii prin satelit și a generalizării canalelor de știri 24/24, dar care continuă să influențeze mentalul colectiv până în zilele noastre. Mă refer la luările de poziție născute din spaima produsă de imaginile care ar contribui, chipurile, la „de-realizarea” lumii, la anihilarea oricărei experiențe autentice. În ciuda unor virtuți sceptice evidente, am considerat că această atitudine de tip „stare de asediu” a sfârșit prin a bloca înflorirea unei noi cunoașteri mai puțin revanșarde, care să se raporteze plural la prezent. Filosoful Élie During, discutând o secvență din filmul *The Matrix* (1999), afirmă că:

Realitatea virtuală („Simulacrul”, cum i se zicea pe vremuri)
nu are nimic dintr-un mediu omogen în care nu ar mai

rămâne decât să ne scufundăm pasiv, ci este, dimpotrivă, infinit operabilă. Stratificată multiplu, oferind numeroase puncte de contact și de inserție, ea reprezintă o extensie, o amplificare sau o complexificare a realității, mai degrabă decât această dublură spectrală la care se întâmplă să fie redusă.⁵

Acele „puncte de contact și de inserție” ignorate sau pierdute de discursurile din avion care uniformizează actualitatea imaginilor sunt orizontul ultim al cărții.

Apocalipsa imaginilor, oricine o poate verifica pe pielea lui, nu a sosit, dar nu încapе îndoială că orientarea printre ecrane tot mai numeroase care luptă pentru atenția noastră – de la telefonul mobil la pancartele de pe blocuri și de la expozițiile muzeale la filme – se transformă pe zi ce trece într-o adevărată provocare. De unde și sentimentul de inadecvare al acestor teorii care echivalau proliferarea imaginilor cu o aplatizare a lumii: devine tot mai clar că abundența audio-vizuală contribuie la o redesenare accelerată a abilităților noastre perceptive în acord cu evoluția imageriei. E vorba de a cerceta această nouă condiție de experimentare a contemporanului, la adăpost de pesimismul ambiental.

Însă de această cercetare ne putem achita, desigur, în mai multe feluri. Această carte nu propovăduiește sfârșitul competenței, pentru a cita titlul unei lucrări celebre. Dimpotrivă, ea încearcă să testeze limitele până la care se poate împinge legitimitatea unui tip de analiză – și, mai larg,

de privire – specific cinematografică atunci când aceasta pătrunde pe teritorii vecine. Cu câteva excepții literare, cartea este alcătuită exclusiv din studii ale unor obiecte vizuale asupra cărora am testat posibilitatea euristică a analizei cinematografice; scoțând cinemaul din filme, l-am transformat în model de gândire a lumii. De exemplu, textul ante-menționat despre flagrantul lui Dumitru Buzatu, precum și analiza ceremoniei de deschidere a Jocurilor Olimpice de la Paris sau cea dedicată tentativei de asasinat asupra lui Donald Trump postulează faptul că, pentru a le descâlci și înțelege cum se cuvine mizele e necesar, dacă nu să le privim ca pe un film, atunci cu siguranță să facem apel la unelte analitice desprinse dintr-o formație cinefilă, capabilă să ilumineze provocator asemenea evenimente mediatice. Această pornire, care se dezvoltă în paralel cu prima – cea care ne solicită să facem pace cu impuritatea universului audiovizual –, afirmă nu primatul școlii de privire cinefilă, ci precedența sa în raport cu situațiile explorate. Tot Daney, într-un text dedicat chiar Revoluției Române, constata această discretă mutație socială:

E ca și cum toată lumea ar fi devenit deodată „critic de film“. Nu din spirit cinefil, ci pentru că nevoia s-a resimțit teribil. Ca și cum, în fața bobinelor inversate ale filmului procesului și execuției Ceaușeștilor, noțiunile de stop-cadru, ralantiu, *hors-champ* sau elipsă nu mai erau doar niște simple figuri de stil ci, *la rândul lor*, informații de decriptat (cu posibilități

de minciună, trucaj și omisiune). Democratizare, într-un sens, a „limbajului“ cinematografic, sau a câtorva dintre figurile de bază ale gramaticii sale.⁶

Cu alte cuvinte, această carte consfințește generalizarea stării de fapt identificate corect de Daney în 1990, una în care recursul la „limbajul cinematografic“ devine un mod viabil de a descifra prezentul. În sensul acesta, nedumeririi legitime despre absența filmului ca obiect de sine stătător, ca formă privilegiată din această carte – niciun text care să fie întâi de toate o „cronică de film“ sau despre cinematograful *per se* – i se poate răspunde că, de fapt, cinema-ul constituie pânza de fundal a fiecărui text, că toate textele *tind* către cinema chiar și atunci când pun în joc un bazin de referințe distinct și că pentru concepția acestora am naturalizat concluzia cercetătorului Antonio Somaini, care scria că „[t]ocmai din *punctul de vedere al cinema-ului* trebuie să fie analizate toate formele de artă de dinaintea sa.“⁷ Evident, Somaini avea în vedere prin aceasta un caz izolat, acela – ilustru – al *Notelor pentru o istorie generală a cinematografului*, lucrarea neterminată prin care Serghei Eisenstein intenționase să includă mediul filmic într-un parcurs non-linear, alcătuit mai degrabă din rupturi decât din continuități, care să își găsească înainte-mergători și analogii improbabile în ceea ce istoricul François Albera numește „un domeniu de cunoștințe mai global, ce ar include cinema-ul, artele plastice, fotografia, presa, televiziunea și restul.“⁸

Transpunând această lecție în contextul audiovizual actual, cartea vizează punerea formației intelectuale într-un cinema – formația proprie mie – în slujba unui peisaj socio-cultural care nu mai e cantonat unor cronologii și demarcații osificate, inițiate, după cum se știe, în 1895 de către frații Lumière, ci se extinde înspre o istorie generală a reprezentărilor. Fără a mă pretinde istoric de artă, sociolog sau antropolog, am încercat să pun în relație aceste dimensiuni ale sferei audiovizuale pentru a preîntâmpina clișeul legat de pierderea relevanței criticii de film ca activitate profesionistă într-o lume a democratizării și egalizării opiniilor. În opoziție cu lamentațiile defetiste venite din tabăra conservatoare, care vede astăzi critica așezată la o masă asediată, dar neîncrezător și față de anumite presiuni din mediul universitar, care și-ar dori să capete monopolul acestor teme tratate în foruri deconectate de publicul larg, volumul de față mizează pe suplețea unei priviri integratoare, abandonând dictatele moraliste universale valabile în favoarea unor interogații estetice și ideologice specifice, fidele materiei sensibile puse de la caz la caz sub lupă.

„Ecranomanie”: o stare de fapt (ecranul ca proteză, ca acompaniere permanentă a fiecăruia), dar și o autoironie (obsesia de a căuta în imagini chei pentru a-ți înțelege epoca și chiar propria viață). Iar între ele, o carte ca o serie de piste dornice să pună în tensiune lumea din jur.

NOILE FORME ALE PRIVIRII. DESPRE GUSTAVE CAILLEBOTTE

După Jocurile Olimpice care au pus pe pauză activitatea curatorială, muzeele pariziene au scos la înaintare *blockbusterele* de toamnă: superba expoziție despre suprarealism la Centrul Pompidou, *Figurile nebunului* la Luvru... În paralel, *Gustave Caillebotte – Peindre les hommes* reunește până în ianuarie, la Musée d'Orsay, în jur de 70 de pânze ale pictorului impresionist (1848-1894), organizate în jurul unei capodopere (*Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, Fig. 1) și a două mari idei directoare. Una dintre ele este dezvoltată, pe baza unei selecții ușor diferite, și de istoricul român de artă Victor Ieronim Stoichiță în a sa *Vezi? Despre privire în pictura impresionistă*, un *précis* sprintar epuizat de multă vreme (prima ediție românească a apărut în 2007), pe care Editura Humanitas a avut inspirata idee să îl repună în circulație în cadrul seriei de autor dedicate.

Ideea conturată de Stoichiță în capitolul său „Caillebotte și intriga vizuală” observă cum un segment important din opera pictorului își alege drept subiect însuși actul de a privi, construind un interesant raport de forțe între (mai des) cel ce privește și (uneori) cel care se lasă privit. În cuvintele lui Stoichiță, pe urmele ilustrului Manet, ar fi vorba aici de „tematizarea privirii”, pictura „povestind” chiar noile

condiții tehnico-sociale ale modernității care fac posibil un astfel de tip de vizibilitate.⁹

Desigur, raportat la Caillebotte, acest argument e departe de a fi original. Pictorul e, de fapt, un *chouchou* al teoreticienilor vizibilului, care văd în pânzele sale confirmarea facilă a tezei că ceva fundamental se schimbă, în anii 1870-1890, în felul în care actul de a vedea se înscrie în țesutul social. Teza ar merita chestionată – Jonathan Crary, în *Techniques of the Observer*, aduce argumente solide în favoarea ideii că bulversarea aceasta se petrece, în realitate, cu decenii bune mai devreme¹⁰ –, dar mă voi atașa, în acest text, părții din ea pe care o consider justificată. Oricât de încetățenit ar fi, în ochii cunoscătorilor, locul lui Caillebotte în istoria acestor transformări ale vizibilității figurate prin artă, mi se pare important ca el să fie reafirmat.

Ar fi un pas simplu spre o înțelegere transversală a fotografiei și a cinemaului, două medii smulse astfel propriilor istorii lineare și mărginite în favoarea unei *istorii generale a reprezentării* care să le descopere semnele peste tot, chiar încă dinainte de nașterea lor. Nimic radical aici (de altfel, acest proces părea absolut firesc pentru Eisenstein): doar bunul-simț de a observa cum, deși a murit în 1894, adică cu un an înainte de prima proiecție a Cinematografului Lumière, Caillebotte a fost contemporan cu această dorință de cinema, aparținând unei lumi în care însuși dispozitivul cinematografic nu mai avea cum să întârzie mult. Privind tablourile expuse, devine limpede că sintaxa de bază a mediului era deja operațională, chiar dacă tehnica încă nu fusese pusă la punct.