

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE DIN BUCUREȘTI
Domeniul fundamental: ARTE
Domeniul de doctorat: ARTE VIZUALE

**STUDIUL PORTRETULUI ÎN CADRUL RELAȚIEI
DINTRE CINEMA ȘI PICTURĂ**

Studiu comparativ

Rezumatul tezei de doctorat

Coordonator științific:
Prof. univ. dr. Rucsandra Popp

Doctorandă:
Oana-Elena Ionel

2018

CUPRINS

I. INTRODUCERE. ELEMENTE DE REDEFINIRE ÎN RELAȚIA DINTRE CINEMA ȘI PICTURĂ

I.1. Scurtă introducere. Relația dintre cinema și pictură.....	4
I.2 Elemente de redefinire a cinematograției și a artelor plastice.....	6

II. CORESPONDENȚELE EXISTENTE ÎNTRE CURENTELE ESTETICE DIN CINEMA ȘI PICTURĂ. PORTRETUL FILMIC VS. PORTRETUL PICTURAL

II. 1. Suprarealismul – cadru general de tratare a relației dintre cinema și pictură. Portretul filmic suprarealist vs. Portretul pictural suprarealist.....	17
II.2. Expresionismul german în cinema și pictură. Portretul filmic expresionist vs. Portretul pictural expresionist.....	31

III. PORTRETUL FILMIC – SURSA GENERATOARE A EMPATIEI

III. 1. Mecanismele psihologice ale identificării privitorului în pictură și în cinema.....	43
III.2. Filmul și spectatorul său. Perspective teoretice.....	51
III.3. Identificarea – sursa generatoare a empatiei. Procesul de identificare conform teoriei psihanalitice.....	54
III.4. Tipuri de identificare în cinema și în pictură.....	60

IV. STUDII DE CAZ

IV.1. Studiu de caz : Jean Luc Godard vs. Andy Warhol (Pop Art).....	69
IV. 2. Dreams (Yume), Akira Kurosawa. (De la pictură către ecran.).....	73
IV. 3. Raporturile lui Francis Bacon cu cinematografia și fotografia.....	84
IV. 4. Shirley – Viziuni asupra realității (regia: Gustav Deutsch, 2013).....	88
IV.5. Efectul Kuleshov și impactul lui asupra montajului filmic.....	104
IV. 6. Edward Hopper și Francis Bacon vs. David Lynch.....	108

V. ANALIZA LUCRĂRILOR PERSONALE ÎN CADRUL RELAȚIEI DINTRE CINEMA ȘI PICTURĂ

V. 1. Introspecții. O incursiune în universul cinematografic al lui Luis Buñuel.....	113
V.2. Hipnotic. (utilizarea tipului de cadraj cinematografic în compoziția picturală, dimensiunea intensivă la nivelul portretului pictural).....	128
V.3. Elles (serialitatea și narativitatea preluate în spațiul pictural)	143
V. 4. Mașina de Vise (plurisenzorialitatea – caracteristică a spațiului filmic).....	150

ANEXE.....157

Proiecte expoziționale..... 158

Proiecte curatoriale..... 166

Întâlnirea dintre Cinema-ul francez și Op-Art..... 171

VI. CONCLUZII.....190

BIBLIOGRAFIE.....194

Capitolul I.

Introducere. Elemente de redefinire în relația dintre cinema și pictură

Primul capitol al lucrării include o serie de considerații generale asupra relației dintre cinema și pictură, și totodată punctează pe filon istoric modul în care apariția fotografiei și apoi a cinematografului a dus la modificări în câmpul artelor vizuale (cu precădere în zona picturii). Prima etapă a cercetării are în vedere contextul global prin care cele două medii de lucru (pictura și cinema-ul) s-au suprapus, au interacționat, au fuzionat sau au fost subordonate unul altuia. Procesul de integrare al cinema-ului în cadrul artelor plastice s-a manifestat în debutul secolului al XX-lea, moment în care cinematografia va modifica viziunea de lucru a multor artiști. S-au conturat astfel mai multe întrebări la care încercăm să răspundem prin lucrarea de față: până la ce punct cinema-ul este pictură în mișcare? Va deveni pictura cinema sau este deja? În ce mod apariția cinematografului a ajutat la o mai bună înțelegere a picturii și totodată a sporit posibilitatea transmiterii și receptării ei? O nouă media le invalidează pe celelalte? Dorința de exprimare a unui artist trebuie să fie mai presus față de mediul în care se manifestă? Pe marginea acestor interogații, am inclus în analiza noastră și al treilea termen al ecuației: portretul.

În zona cinematografului portretul a jucat un loc important în cadrul relației dintre imagini, în măsura în care a permis semnalarea unei absențe, pe care pragmatismul fotografiei în mișcare nu o poate explica. Portretul poate reprezenta și o poartă deschisă către lumea paralelă pe care filmul încearcă să o ilustreze și, totodată, chintesența mesajelor transmise de corpul uman. Un alt aspect important al portretului este legat de identitatea sa culturală. Într-un amplu capitol al lucrării sale „Portretul literar”, Silviu Angelescu a dedicat un capitol semnificativ acestui aspect, considerând că: „proiecțiile plastice sau literare ale chipului omenesc ascund o adevărată obsesie a identității, o veșnică preocupare a tuturor tipurilor de cultură de a traduce în semne vizibile esența inaparentă a individualității.”¹

Alte elemente care au fost dezvoltate în cuprinsul acestui capitol (în încercarea de a demonstra un model comun de lucru pentru cinești și pictori) au fost: *repetiția* (ca structură) cu reprezentanți precum: Andy Warhol și Donald Judd, *cinetica* (cu Yacov Agam și Victor Vasarely ca artiști emblematici), *montajul* (ilustrat în producția „Balet Mecanic” semnată de Fernand Léger), *proiecția* (care poate fi înțeleasă și ca o redublare a realului care să-i exacerbeze detaliile,

¹ Silviu ANGELESCU, *Portretul literar*, Ed. Univers, 1985, pg. 129.

precum în instalația lui Bruce Naumann, „Mapping the Studio II”, unde imaginile proiectate, filmate în infra-roșu, sunt cvasi-imobile și înfățișează studioul artistului, noaptea, în absența acestuia) și *narativitatea*.

În relația dintre cineaști și pictori se pot identifica și alte aspecte, astfel: regizorii sau producătorii de film pot lucra prin prisma picturii care să influențeze la nivelul: alegerii subiectelor, așezării luminii sau tipului de cadraj (spre exemplu Antonioni, care a reprodus în „Deșertul Roșu” o pânză a lui Matisse). Pictura se poate face simțită în film prin atmosfera generală dată de alcătuirea unor imagini picturale (prin sugerarea unor culori difuze). În filmul „Dantelăreasa” (1977, regia: Claude Goretta), cadrele sunt compuse în așa fel încât să amintească foarte mult de lucrările lui Vermeer, în special prin tonurile apropiate ale culorilor.

Un alt aspect ce poate fi adăugat este încercarea de a utiliza mijloacele cinematografeiei pentru a explora tipul de acțiune specifică picturii și a ține cont de opțiunile specifice acestei zone. În filmul „Pasiunile” (1982), Godard explorează sursele luminoase din „Rondul de noapte”, al lui Rembrandt, totodată reproduce picturi celebre de Goya, Velasquez sau El Greco. Regizorul a mai utilizat ca suport de inspirație opera lui Velasquez în cadrul filmului „Pierrot nebunul” (1965).

Istorisirea vieții unui pictor a făcut subiectul a numeroase filme. Menționăm în acest punct filmul „Van Gogh” (1991) regizat de Pialat sau „Misterul Picasso” (1956), realizat de Clouzot.

Din punct de vedere al tehnicii (chiar dacă diferite) putem găsi efecte asemănătoare în operele pictorilor și cineaștilor. Un exemplu ar fi racordurile între tehnicile perspectivei și profunzimea câmpului vizual în film sau între anumite căutări în zona montajului și tehnica cubistă.

Din punct de vedere al desfășurării acțiunii în film sau în arta video nivelurile narative sunt multiple față de pictură. Multiplicitatea lor face posibilă simultan generarea unor perspective subiective și obiective asupra uneia și aceleiași povești. În acest fel, receptorul este stimulat să își creeze propriul concept asupra realității transpuse.²

Alte legături pot fi surprinse între filmele anumitor regizori și sursele de inspirație avute (artiști sau curente artistice). Andrei Tarkovski inserează în filmul său „Nostalgia” (1983) fresca

² Dorte ZBIKOVSKI- *Painting the power of Illusioin and the Moving Pictures*, pag.176. Articolul face parte din catalogul FUTURE CINEMA – The Cinematic Imaginary after Film. Editat de Jeffrey SHAW și Peter WEIBEL, 2003. MIT Press, Cambridge, Massachusettes, Londra, Anglia.

lui Piero della Francesca, „Madonna del Parto”. Tot în acest film, el folosește un personaj feminin care este foarte asemănător cu Venus din pictura lui Boticelli.

Din punct de vedere al ficțiunii, prezintă în ambele zone studiate, putem aminti de curentul suprarealist, de artiștii Ernst, Magritte, Dali, Man Ray, Picabia sau de figurativismul narativ, cu reprezentanții: Monroy, Arroyo, Rancillac.

Dadaismul și suprarealismul au influențat numeroși artiști ce s-au manifestat și în zona spectacolului, pe care l-au elaborat în cadrul baletelor rusești și suedeze. Aceste baleturi sunt cele mai moderne exprimări ale congruenței culturale din primul sfert al secolului al XX-lea. Alături de pictură, filmul a fost modalitatea predilectă de manifestare a acestor avangardiști, amestecul genurilor constituind o noutate absolută.

Capitolul II

Correspondențele existente între curentele estetice din cinema și pictură.

Portretul filmic vs. Portretul pictural

Acest capitol a avut în vedere analiza portretului filmic și pictural în cadrul corespondențelor care se stabilesc între curentele estetice din cinema și pictură (cu un accent puternic asupra curentului expresionist și suprarealist).

Portretul suprarealist apare în pictură contextualizat în spații onirice, halucinante, care nu au conexiuni cu elementele realității imediate, recognoscibile. Inconștientul este sursa de inspirație predilectă. Anulând zonele plane și sigure în care inteligența lucidă emite judecați pertinente, logice, arta suprarealistă sondează zonele vieții interioare, acele teritorii care sunt, în mod obișnuit, imposibil de explorat.

În volumul „Spatele Omului: pictură și teatru”, George Banu realizează un interesant studiu ce ilustrează o altă dimensiune a portretului și anume: spatele personajului/personajelor. „La suprarealiști, supusă logicii visului și plasată întotdeauna în afara oricărui context realist, postura spatelui întors afirmă limpede un dublu refuz: al lumii și al spectatorului. Ea reclamă elaborarea unei ipoteze de lectură bazată pe relația dintre aparenta lizibilitate a imaginilor și incifrarea lor secretă. Pe fondul acestei tensiuni, Omul întors cu spatele este tratat ca o postură pur mentală.”³

³ George BANU, *Spatele Omului – pictură și teatru*, ed. Nemira, București, 2008, pg. 149.

Pe lângă impactul din arta plastică, suprarealismul a influențat și cinematografia. Poate că cea mai fructuoasă întâlnire dintre pictură și cinema în cadrul curentului suprarealist a fost regăsirea dintre regizorul Luis Buñuel și pictorul Salvador Dali, realizatorii filmelor suprarealiste, „Le chien andalou” (1929) și „L’age d’Or” (1930), deschizând o întreagă serie de experiențe în domeniul cinematografic.

În filmul suprarealist firul narativ este aproape inexistent. Privitorul are libertatea absolută de a interpreta imaginile și acțiunea în cheie proprie. Personajelor din aceste filme li se pot asocia o serie nesfârșită de simboluri și sensuri ascunse.

În ceea ce privește portretul filmic suprarealist, cea mai frecventă și obsedantă imagine care apare este aceea a ochiului (precum ochiul tăiat de brici din „Câinele Andaluz”).

În expresionism (atât în cinema, cât și în pictură), figura umană apare într-un raport puternic de lumină și umbră, cu unghiuri ascuțite, cu linii puternice, și, în general, înconjurată de elemente care să accentueze dramatismul.

Dacă ar fi să ne raportăm la psihologia jungiană, portretul expresionist este o reflexie tocmai a acelei zone de umbră neacceptate. Poate că și din acest considerent cel mai emblematic tablou al expresionismului va deveni lucrarea „Strigătul”, a norvegianului Edvard Munch. Esența portretului expresionist trebuie căutată în contopirea acestuia cu peisajul înconjurător. Sentimentul de teroare este emanat de întreaga compoziție. Personajul din „Strigătul” își țipă cu disperare angoasele, frica, revolta, aceste elemente specifice zonei abisale a conștiinței. „Fantasticul lui Munch este un fantastic al inexplicabilului, al ambiguității și totodată al dansului macabru, al fantomelor și al vidului.”⁴

Pictura lui Munch (mai ales tematica acesteia) deschide o întreagă direcție a fantasticului în cinematografie. Motivele (peisajul, atmosfera, personajele, predilecția pentru macabru, senzația de stranie și apăsătoare neliniște etc) pot fi identificate în filmele „Nosferatu”, al lui Murnau, „Fragii sălbatici”, al lui Bergman, în filmele belgianului André Delvaux etc.

Cinema-ul expresionist va prelua din experiența pictorilor din grupul Die Brücke în principal tematica existențelor umile, a omului angoasat și hărțuit de cotidian și plonjat într-un non-sens existențial. Orientarea este de obicei către subiectele cu rezonanță socială. Orașul sumbru, tentacular, populat de personaje deznădăjduite va reveni constant în cinematograful expresionist, de la Karl-Heinz Martin, la Grune, Pabst sau Murnau.

⁴ Petre RADO, *Labirintul umbrelor. Expresionismul în cinema*, Ed. Scrisul Românesc, pg. 42, 2006.

Figura umană apare reprezentată într-un raport puternic de lumină-umbră, cu un machiaj care accentuează nota de dramatism specifică filmelor expresioniste, iar costumele vin să întregescă contextul. Pe de altă parte, arhitectura, liniile folosite (curbe sau frânte), volumele, unghiurile vin să completeze atmosfera tenebroasă din film. (pentru o mai bună exemplificare a portretului filmic suprarealist, s-a făcut o scurtă analiză asupra filmului „Cabinetul doctorului Caligari” (1919), considerat primul film în integralitate expresionist.

Perspectivile prezentate în cadrul acestui capitol înglobează două dimensiuni ale portretului (atât filmic, cât și cinematografic): pe de-o parte zona de introspecție revelată profund în sfera visului suprarealist, pe de altă parte expresia care capătă cote paroxistice în expresionismul german. Cele două zone au valențe complementare.

Capitolul III

Portretul filmic – sursa generatoare a empatiei

În acest „culoar” de analiză a relației dintre cinema și pictură, am adăugat, prin capitolul de față, un nou aspect. Ne-am referit la generarea empatiei prin intermediul portretului filmic (sau a celui pictural). La nivel empiric empatia s-ar putea defini ca acea zonă de vibrație afectivă prin care spectatorul unui film sau cel ce privește o pictură intră în rezonanță cu acestea.

Un important instrument de analiză ne-a fost oferit de „imaginea – afecțiune” care în accepțiunea lui Deleuze oferă o „lectură afectivă a întregului film. (...) aceasta e, în același timp, un tip de imagine și o componentă a tuturor imaginilor.”⁵

Pentru a ilustra conceptul lui Deleuze de „imagine – afecțiune” ne-am oprit la filmul „La Passion de Jeanne d’Arc” („Patimile Ioanei d’Arc”), al lui Carl Theodor Dreyer (1928). Portretul personajului principal este surprins în plan fix, iar preocuparea pentru echilibrul și compoziția în cadru utilizează mijloace picturale. În acest film, prin excelență afectiv, subzistă o serie întreagă de roluri sociale, caractere individuale sau colective și conexiunile dintre ele.

Interesul pentru conceptul de „empatie” (ca model de descriere a implicării spectatorului) este în strânsă relație cu începuturile teoriilor legate de film, dar și cu primele experimente psihologice. Empatia se regăsește în întreaga istorie a psihologiei cinema-ului.

⁵ Gilles DELEUZE, „Cinema I, Imaginea – mișcare” (trad. Ștefana și Ioan Pop-Curseu), Ed. Tact, 2012, pg. 127.

Una dintre sursele generatoare ale empatiei este identificarea, iar spațiul cel mai potrivit pentru analiza identificării se regăsește în teoria psihanalitică. Aici conceptul de identificare ocupă un loc central încă de la elaborarea de către Sigmund Freud a celei de-a doua teorii a aparatului psihic. În acest capitol a fost efectuată o scurtă analiză a procesului de identificare în cinema conform acestei teorii.

Alte tipuri de identificare pe care le-am surprins în relația film-spectator au fost: *identificarea cinematografică primară* (aceea prin care spectatorul se identifică cu propria sa privire și se simte centru al reprezentării), *identificarea primordială cu povestea* (dacă ne raportăm la un film, atunci vorbim de o amintire a vizionării lui, care fiind deja reelaborată, va da mai multă coerență poveștii față de momentul proiecției.)

Identificarea este un efect al structurii, mai mult o chestiune de loc decât una de psihologie. Interferența cu personajul este un proces fluid, ambivalent, care poate suferi modificări în cursul proiecției filmului. Acest aspect l-am putea exemplifica în filme precum „Psycho” (1961) sau „Marnie” (1964) regizate de Alfred Hitchcock. La nivelul picturii, lucrările artistei Paula Rego pot constitui un bun exemplu pentru procesul identificării cu povestea. Amplele scene narative din anii '80 au acea hiper-realitate enigmatică a viselor și creează privitorului un cadru de identificare pe mai multe niveluri, funcție de personajele incluse.

În aceste circuite ale identificării în cinema, privirile au fost mereu un vector privilegiat. Jocul privirilor reglează un mare număr de figuri de montaj, la nivelul celor mai mici articulări (de ex: câmp-contracâmp, racordarea asupra privirii etc.).

Cinematografia a înțeles devreme că Privirea constituie o piesă esențială, specifică mijloacelor sale de expresie. Lunga perioadă a cinema-ului mut, pe parcursul căruia s-au constituit codurile decupajului clasic, a favorizat luarea în considerare a rolului privilegiat al Privirii, care avea și rolul de a suplini, într-o anumită măsură, lipsa vocii și a dialogului.

Capitolul IV. Studii de caz

Capitolul al IV-lea al lucrării reprezintă o încercare de a evidenția faptul că întâlnirea dintre cinema și artă este formativă și a inclus câteva studii de caz:

1. Godard vs. Warhol (ambii având un rol comun în deconstrucția cinema-ului și în cultura populară).

Studiul propune o paralelă între creația cinematografică a lui Jean Luc Godard și opera picturală a lui Andy Warhol în curentul pop-art.

Jean Luc Godard și Andy Warhol sunt considerați imagini în oglindă unul pentru celălalt. Ei își găsesc un teritoriu comun în tărâmul culturii populare și al deconstrucției cinema-ului. Opera lor ridică deseori probleme similare legate de Hollywood și statutul de star, identitatea de gen. Alte elemente comune sunt raportul periferie/underground, realitate și ficțiune. De asemenea, ambii abordează fenomene precum voyeurismul, dezastrele, prostituția și consumerismul. Analogii între operele lor se pot face și la nivelul culorii, al imaginilor publice folosite, al abstractizării, al replicilor date formelor tradiționale din istoria picturii (portretul și natura statică). Andy Warhol înfățișează o seamă de portrete ale starurilor de cinema: Marilyn Monroe, Liz Taylor, Marlon Brando. Serialitatea, repetitivitatea portretelor realizate trădează intenția de a concura mediul cinematografic. Se creează, în acest mod, un alt fel de cinema, pictural, cu o dinamicitate proprie, diferită. Ca și la Warhol, și la Godard putem să vorbim despre o pictură după epoca picturii. Filmele sale sunt montaje de citate (asemenea colajelor apărute în arta pop).

2. „Dreams” (Yume), în regia lui Akira Kurosawa. (De la pictură către ecran.)

Alcătuit din opt vise, filmul în sine reprezintă mai mult imaginar decât dialog, iar unele cadre pot fi considerate „tablouri vivante”. Este un film de imagine prin excelență, indiferent dacă este vorba despre reconstrucția peisajelor din pânzele lui Van Gogh, despre visele frumoase cu piersici înfloriți sau despre coșmarurile soldatului care și-a pierdut toți camarazii în război. Cadrul fiecărui vis este construit până în cel mai mic detaliu, constituind o bijuterie atent șlefuită. Controlul extrem al autorului asupra fiecărei imagini situează filmul în zona de ficțiune și transmite sentimentul că urmărim un vis fără legătură cu realitatea. Mișcarea perfect armonizată cu imaginea și ritmul muzicii impresionează privitorul și-l transpun într-o altă dimensiune. La bază pictor, Kurosawa va realiza în momentul în care va deveni regizor, că desenele și schițele sunt moduri folositoare pentru a-și explica ideile celor cu care lucrează. Pictura devine pentru regizor un punct determinant în realizarea cadrelor din filmele sale.

3. Raporturile lui Francis Bacon cu cinematografia și fotografia

Bacon este unul din primii artiști contemporani care, alături de Giacometti, a adus o nouă dimensiune realismului, prin luarea în calcul a deformărilor laterale ale perspectivei artificiale.

Opera sa, în special după 1960, este profund influențată de cinema și pictură.

Fotografiile experimentale (cu personaje umane și animele) ale lui Muybridge și personajele din filmul lui Eisenstein „Battleship Potemkin” (1925) au lăsat urme clare în creația sa. Aceste influențe apar în nenumărate portrete ale pictorului. Lucra adesea după fotografii, deși considera că pictura are o textură mult mai intensă decât acestea.

„Trei studii de personaje la baza unei crucificări” (1944) este o lucrare din creația artistului în care prin dispunerea particulară a tripticului, Bacon recunoaște că s-a inspirat din viziunea panoramică a cinema-ului. Principalul element comun între spațiul filmic și pictura sa este mișcarea. Distingem aspecte variate ale acesteia, atât pe pânză, cât și pe ecran.

4. „Shirley – Viziuni asupra realității” (regia: Gustav Deutsch, 2013). Elemente cinematografice din opera picturală a lui Edward Hopper

„Shirley – viziuni asupra realității” (regizat de austriacul Gustav Deutsch și prezentat în premieră la Berlinala din 2013), oferă un context potrivit de analiză a portretului în relația dintre cinema și pictură. Producția pornește de la 13 tablouri ale artistului Edward Hopper, care sunt utilizate de Gustav Deutsch pentru a recompuce o perioadă din istoria Americii, din perspectiva personajului feminin, interpretat de actrița Stephanie Cumming. În film se creează un dialog fascinant între cinema și pictură, între istoria politică și cea individuală. Acest studiu de caz prezintă o paralelă între cadrele din film și tablourile care au fost sursa de inspirație. Filmul poate fi considerat o bună platformă de plecare în studierea elementelor cinematografice din opera picturală a lui Hopper.

5. Efectul Kuleshov și impactul lui asupra montajului filmic

Cinema-ul în general este constituit din fragmente și din asamblarea lor. Kuleshov consideră montajul un instrument de bază îndeosebi în cinema-ul de artă. Prin prisma acestei viziuni, nu conținutul unor imagini este important în film, ci modul în care sunt asociate.

În constituirea unei noi opere de artă, materialul prim are o importanță secundară. Pentru Kuleshov cinema-ul este constituit din fragmente și din asamblarea lor. Așadar nu conținutul unor imagini este important în film, ci modul în care sunt îmbinate. Materialul prim al unei astfel de lucrări de artă nu are neapărată nevoie de a fi original; originalitatea stă în elementele pre-fabricate care pot fi dezasamblate și re-asamblate de către artist în diverse juxtapuneri.

6. Edward Hopper și Francis Bacon vs. David Lynch

Alăturarea lui Bacon și Hopper este simbolică pentru studierea a două aspecte diferite ce vizează relația dintre film și pictură. Opera lui Hopper ilustrează dimensiunea temporalității (cum anume o pictură poate deveni cinematografică). Pe de altă parte, opera lui Bacon ilustrează planul rapidității (cum disoluția narativului poate aduce filmul într-un plan rezervat în mod normal picturii). Studiul de caz include o prezentare a primei picturi (1967) în mișcare a lui David Lynch, „Six Men Getting Sick (six times)”, care va deveni mai târziu primul său film de scurt metraj.

În „Lost Highway” (1997), David Lynch rupe convenția narativă într-un mod similar cu ceea ce se întâmplă în opera lui Francis Bacon. Prin disoluția structurii narative, imaginea cinematografică devine centrală, iar dimensiunea temporală secundară. Imaginea iese din cadrul său narativ, printr-o expresie filmică de acest tip Lynch utilizează o tehnică rezervată în mod normal picturii.

Capitolul V.

Analiza lucrărilor personale în cadrul relației dintre cinema și pictură

În capitolul rezervat analizei lucrărilor personale, am elaborat o prezentare a etapelor pe care le-am parcurs din 2010 până în prezent.

Capitolul include o primă secvență de lucru, „Introspecții” (2010-2012) generată de incursiunea în universul cinematografic al lui Luis Buñuel. Au rezultat o serie de portrete ale personajelor din filmele regizorului, precum: „Farmecul discret al burgheziei” (din 1972, câștigător al Oscarului pentru cel mai bun film străin), „Fantoma Libertății” (1974), „Acest obscur obiect al dorinței” (1977), „Tristana” (1970), „Belle de Jour” (1966). În picturile mele am avut în vedere surprinderea caracterului dominant al personajelor, o simplificare a formei, uneori chiar o aplatizare a ei (inspirându-mă și din tipul de abordare propusă de artistul american Alex Katz). Aș enumera în acest punct și alți artiști care au tratat tema portretului și mi-au oferit câteva puncte de reper: Karen Kilimnick, Elizabeth Peyton, Matthew Cerletty, Ridley Howard, David Hockney.

În următoarea etapă, „Hipnotic” (2012-2014) am urmărit utilizarea tipului de cadraj cinematografic în compoziția picturală și dimensiunea intensivă la nivelul portretului pictural.

Un numitor comun al acestei serii de portrete este fondul alb din spatele personajelor, ceea ce produce o suspensie temporală și spațială. Zonele de picturalitate ale acestor portrete au venit (ca și în etapele anterioare) prin cromatica și imprimeul veșmântului, prin accesoriizare, și, rareori, prin fundal.

Acest stop-cadru, în care de cele mai multe ori portretele sunt încadrate de la frunte până la umăr, preia o puternică influență cinematografică: prim-planul. În film acesta este considerat ca fiind cadrul cu cel mai mare grad de intimitate. Stop-cadrul pe portret anulează posibilitatea altor informații, precum statusul social, relația cu alte personaje, o gestualitate mai amplă. În cinematografie se consideră că diferențierea dintre actorii de geniu și ceilalți se face sub acest aspect: cum se desfășoară jocul actoricesc la nivel de prim-plan.

În etapa de lucru care a debutat în 2014 și continuă până în prezent, am tins către o simplificare a formei. Personajele rămân doar la nivel de contur, iar contextual este pictat. La fel ca și în etapa anterioară, am menținut serialitatea, narativitatea și stop-cadrul. Deși se poate observa tot un prim plan, cadrul este mărit, astfel că portretul devine un dublu portret: al chipului și al mâinilor. Dacă inițial fundalul era alb și fără consistență, în această parte el devine, la o primă impresie, cel dominant în compoziție. Suprafața nepictată devine simultan atât suport, cât și instrument al picturii.

Instalația de lumină, sunet și video „Mașina de Vise” (2013-2015) este un proiect în care am inclus plurisenzorialitatea (caracteristică a spațiului filmic).

În seriile recente „Grădinile din Albena” (2017) sau „Waterfalls” (2018) am tins mai degrabă către un abstracționism liric, în care figura umană e aproape sustrasă din context.

Anexe

În anexe am integrat o prezentare selectivă a proiectelor expoziționale și de curatoriat pe care le-am desfășurat în ultimii 6 ani. În cadrul activității artistice se pot menționa expozițiile de grup: „Multicultural ArtWalk” (Galeria Galateea, 2016), „Simpatie și Semnificație” (Biblioteca Națională a României, 2017), „Art Privat” (Galeria Kunsthaus 7B, jud. Sibiu, 2017), „Aici – Acolo” (Palatul Cotroceni, București, 2018). În cadrul proiectelor de curatoriat au fost incluse: inițierea retrospectivei artistului Tudor Banuș la Muzeul Național de Artă al României, Retrospectiva Tudor Banuș la Muzeul de Artă din Timișoara, proiectul de curatoriat al expoziției

Victor Vasarely, în colaborare cu Fundația „Vasarely” din Aix-en-Provence (Franța), proiectul expozițional „Morphogenetic Fields”, la Galeria Kaleidoscope din București (cu artiști reprezentativi ai școlii de la Cluj, precum: Adrian Ghenie, Ciprian Muresan, Mircea Cantor, Teodora Axente, Șerban Savu etc.), „Deconstructing the Patterns” (Galeria Kaleidoscope, București, 2018).

Concluzii

În contextul contemporan, când viteza de transmitere a informației și implicit a imaginilor diminuează, uneori chiar anulează timpul de „recepție”, întâlnirea dintre arte poate oferi un cadru promițător de a recontextualiza chipul și modul său de receptare. Ne-am dori ca, în viitor, una din direcțiile de ordin practic ale acestui studiu să fie elaborarea unui proiect (tip Erasmus) de „mobilitate” a studenților între universitățile cu profil vocațional.

Cuvinte cheie: portret, cinema, pictură, identificare, empatie, portet filmic

BIBLIOGRAFIE

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MICHEL, Marie, VERNET, Marc, *Estetica filmului* (trad. de Maria-Matel Boatcă, Andreea Pop), Ed. Idea Design &Print, Cluj, 2007
- ANGHELESCU, Silviu, *Portretul Literar*, Ed.Univers, 1985
- BARACK Joanna, LOFFLER, Petra , *Gesichter des Films*, Ed. Bielfeld, 2005
- BARRIERE, Marcel , *Feminitatea în artă (Studii asupra esteticii corpului feminin)*, Ed. Semne, București, 2008
- BASSIE, Ashley, *Expresionismul*, Ed. Aquila, 2008
- BONFAND, Alain, *Le cinéma sature: Essai sur les relations de la peinture et des Images*, Ed. Vrin, 2012
- BRETON, André, *Manifestoes of Surrealism* (trad. Richard Seaver, Helen R. Lane), University of Michigan Press, 1969
- BUÑUEL, Luis , *Ultimul meu suspin*, Ed . Humanitas, București, 2000
- BUÑUEL, Luis, *Three Screenplays*, The Orion Press, New York, 2000
- BANU George, *Spatele Omului – pictură și teatru.*, Ed. Nemira, 2008
- BENAYOUN Robert , Alain Resnais : *arpenteur de l'imaginaire, de Hiroshima a Melo*, ed. Stock, Paris, 1985
- BENJAMIN, Walter, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, ediție critică de Burkhardt Linder, cu colaborarea lui Simon Brollsi Jessica Nitsche @Suhrkamp Verlag Berlin, 2012/ @Tact, 2015 (traducere: Christian Ferencz-Flatz)
- BERLOGEA, Ileana, *Teatrul Experimental Contemporan (Curente, Tendințe, Orientări)*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996
- BEUYS, Joseph, *The Reader*, I.B. Tauris, Londra, 2007
- BIEMEL, Walter, *Fenomenologie si hermeneutică*, Ed. Pelican, 2004
- BAZIN André , *Ce este cinematograful ?* (vol.1 Ontologie și Limbaj), Unatc Press, 2014
- BORAN Jose Luis, *La Pintura en el Cine, El Cine en la Pintura*, Ocho y Medio, 2003
- BOTTON, Alain, ARMSTRONG, John , *Arta ca terapie*, Ed. Vellant, București, 2014

BOTTON, Alain , *A privi și a vedea*, Ed. Vellant, București, 2018

BRION, Marcel, *Spații neliniștite*, în vol. *Arta Fantastică*, Ed. Meridiane, 1970

BROODTHAERS Marcel, *Cinema* /Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 1997

BROUGHNER, Kerry, *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, 2006

COPEL, Moscu, *Filmul și Epoca Digitală*, U.N.A.T.C. Press, București, 2008

DALLE Vache, Angela, *Cinema and Painting : How Art is used in Film*. Austin, University of Texas Press, 1996

DELACROIX Henri, *Psihologia Artei*, Ed. Meridiane, București, 1983

DELEUZE Gilles, *Cinema I (imaginea-miscare)*, Ed.Tact, București, 2012

DELEUZE Gilles, *Cinema II (imaginea-timp)*, Ed. Tact, București, 2013

DOMINO, Christophe, *L'art contemporain (au Musee national d'art moderne)*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Ed. Scala, 1994

DUCHTING Hajo, *Die Kunst des Expressionismus*, Ed.Belser, Stuttgart, 2005

DUFRENNE, Mikel , *Fenomenologia experienței estetice (vol. I, II)*, Ed. Meridiane, București, 1976

GORIFF, David , *Cei mai influenți pictori din lume și artiștii pe care i-au inspirat*, Ed.Rao, București, 2008

ECO, Umberto, *Istoria Frumuseții*, Ed. Rao, 2005, București

ECO, Umberto, *Istoria Urâtului*, Ed. Rao, 2005, București

FELLEMAN S., *Two-Way Mirror: Francis Bacon and the Deformation of Film*. In: Vacche A.D. (eds) *Film, Art, New Media*. Palgrave Macmillan, London, 2012

FORGACS Eva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, CEU Press, 1995

FREUD, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980

GALIENNE, FRANCASTEL Pierre , *Portretul (50 de secole de umanism în pictură)* Ed.Meridiane, 1973

GOLDBERG, RoseLee , *Performance Art (from futurism to the present)*, Thames&Hudson world of art

HARRISON, Martin, *In Camera. Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting*, Thames & Hudson, Londra, 2005.

HOCKNEY, David, *Știința Secretă*, Editura Rao, București, 2005

HUYGHE, René , *Puterea Imaginii*, Editura Meridiane, București, 1971

HUYGHE, René , *Dialog cu Vizibilul (Cunoașterea Picturii)*, Ed.Merdiane, 1981

JUNG, C.G., *Introducere în psihologia jungiană. Note ale seminarului de psihologie analitică susținut în 1925 de C.G. Jung*, Ed. Trei, 2017

KANDINSKI, Wassily, *Spiritualul în Artă*, Ed. Meridiane, București, 1994

LACEY, Nick, *Image and Representation- Key Concepts in Media Studies*, Palgrave Macmillan, 1998

LAWSON, John Howard, *Film și Creație*, Ed. Meridiane, București, 1968

LEPROHON, Pierre, *Maeștrii filmului francez*, Ed. Meridiane, 1969

LIPPS, Theodor, *Estetica (Bazele Esteticii)*, Ed. Meridiane, București, 1987

MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001

MICHELI, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, București, 1968

MILLET, Catherine, *Arta Contemporană - istorie si geografie*, Ed.Vellant, București, 2017

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma (Les structures)*, Editions universitaires, Paris, 1963

MITRY, Jean, *Histoire du cinéma*, vol II, Editions Universitaires, Paris, 1967

MORIN, Edgar, *Le Cinema ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1956

NANU Adina, *VEZI? Comunicarea prin imagine*, Editura didactică si pedagogică, 2011

NAE Cristian, *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, ed. Polirom, 2015

NEIRAT Frederic, *L'image hors-L'image* (Manifeste Editions Leo Scheer), 2003

NIȚIȘ, Olivia, *Oglinda în fața femeii*, Ed. Triade, Timișoara, 2004

NUSSBAUM, Valentin , *L'Identité à l'oeuvre. Titre, portrait et nom dans la peinture et au cinéma*, 2005 (teză de doctorat prezentată la Facultatea de Litere, Universitatea din Fribourg, Elveția).

OROVEANU, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, Ed. Meridiane, București, 2000

PASSERON, René, *Opera Picturală*, Editura Meridiane, București, 1982

PAULEIT, Winfried, *Passagen zwischen Kunst und Kino*, Ed.Stroemfeld, 2004

PILARD Philippe, *Positif* (Revue mensuelle de cinéma, no. 363) - Peinture et Cinéma (discuție cu Peter Greenaway, realizată de Philippe Pilard), mai 1991

PINEL Vincent, *Le Montage (l'espace et le temps du film)* Cahiers du Cinéma/ les petits Cahiers/ CNDP, 2001

PINEL Vincent , *Genres et Mouvements au Cinéma*, Larousse, Bordas , Paris, 2000

POPPER, Frank, *Naissance de l'art Cinetique*, Gauthier- Villars, 1967

PRENDEVILLE, Brendan , *Realism of the 20th Century Painting*, Thames&Hudson world of art, 2014

READ, Herbert , *Semnificația artei*, Ed .Meridiane, București, 1969

ROSSIGNOL Sebastien , *Cinema-ul lui David Cronenberg si pictura lui Francis Bacon, Regards croisés* (<http://baconcronenberg.free.fr/>), 2003

SADOUL, Georges, *Istoria cinematografului mondial*, traducere de D I. Suchianu, Editura Științifică, București, 1957

SINCLAIR, Jorge, *Regia și montajul. Regulile Narațiunii Cinematografice*, Ed. Oscar Print, București, 2016

SMIRGEL Chasseuget Janine, *Psihanaliza Artei și a Creativității*, Editura Trei, București, 2012

STIOPUL, Savel, *Itinerar întru descoperirea unei a 7-a Arte*, Ed. Ararat, București, 2017

SONTAG, Susan, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014

SPORRE, J. Dennis, *Perceiving the Arts (third edition) - An introduction to the humanities*, Prentice Hall, New Jersey, 1989

THOMAS, Nicholas, *Body Art*, Thames and Hudson, 2014

THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David, *Film History – An introduction* (second edition), McGraw-Hill Higher Education (a doua ediție), 2012

VANCHERI Luc, *Cinéma et Peinture (Passages, partages, presences)*, Armand Colin, 2007

VACHE Angella Dalle, *How Art is used in Film*, University of Texas Press, Austin, 1996

VIANU, Tudor, *Expresionismul*, în vol. *Fragmente moderne*, Ed. Meridiane, 1972

KEMP, Phillip, *Cinema- The whole story*, Ed. Thames and Hudson, 2013

WEIBEL Peter, SHAW Jeffrey, *The Cinematic Imaginary after Film*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, Londra, 2003

WOLLEN, Peter, *Two or Three Things I Know About Edward Hopper*, Editat de Sheena Wagstaff, Tate Publishing, Londra, 2004

Cataloage:

Arta secolului XX, Coord. Dan Grigorescu, Editura Noi, 2009

Collection of the Vasarely Museum, Pecs , 2012

Edward Hopper , Masterpieces, Rosalinda Ormiston, Flame Tree Publishing, Londra, UK, 2012

The Exhibition, Deutsche Kinemathek Museum für Film und Fernsehen, The Permanent Exhibition, Berlin, 2013, Stiftung Deutsche Kinemathek

PEINTURE.CINÉMA.PEINTURE. @1989, ediția Hazan, Paris și Direcția Musees de Marseille (Catalogue de l'exposition au musee de Marseille du 15/11/89 au 14/01/90)

Sandra Alvarez DE TOLEDO, Marie Laure BERNADAC, Bernard BLISTENE, Jean CLAIR, Hubert DAMISCH, Christian DEROUET, Alain FLEISCHER, Patrick DE HAAS, Giovanni LISTA, Jean-Claude MARCADE, Annette MICHELSON, Kristina PASSUTH, Charles-Eric SIMEONI, Germain VIATTE, Jose VOVELLE, Sarah WILSON

Pop Art, Osterwold Tilman- Ed. Taschen, 2001

Cinema, The Whole Story, Thames&Hudson, 2003

Movies of the 90s, Jürgen Müller, Ed. Taschen

Portretul (sine și oglindire) - catalogul expoziției cu același nume de la Mogoșoaia, 2005

Le Mouvement des Images, Centre Pompidou, 2006

Vasarely, Victor, MultipliCITÉ (comisarii expoziției Victor Vasarely: Pierre Vasarely și Odile Guichard), ADAGP, Paris, 2016

Cinéma et Peinture, Un regard croisé, Frédéric LÉglise, François Nouguies

ART NOW, vol. 2 , Ed. Taschen, 2005

ART NOW, vol. 3, Ed. Taschen, 2008

ART of the 20 th Century, Ruhrberg Karl, Schneckenburger Manfred, Fricke Christian , Honnef Klaus, vol. I, II, Ed.Taschen, Koln, 2005

Gesamtkunstwerk Expressionismus , Ed. Hatje Cantz, Institutul Matildenhohe Darmstadt, 2010

501 Great Artists (A comprehensive Guide to the giants of the Art World), 2003

Filmografie selectivă:

KUROSAWA, Akira, Dreams (1990)
ANTONIONI, Michelangelo, Desserto Rosso (1964)
BERGMAN, Ingmar, Persona (1966)
BUÑUEL, Luis, Câinele andaluz (1929), Jurnalul unei cameriste (1964), Luis, Tristana (1970),
Farmecul discret al burgheziei (1972), Viridiana (1961), Fantoma libertății (1974), Acest obscur
obiect al dorinței (1977), Belle de Jour (1967), Îngerul exterminator (1962)
CLOUZOT, Georges, Misterul Picasso (1956)
CURTIS, Simon, The Woman in Gold (2015)
DREYER, Carl, Pasiunile Ioanei d'Arc (1928)
GODARD, Jean Luc, Pasiunile, 2 ou 3 Choses que je sais d'elle (1967), Vivre sa vie (1962),
Une Femme est une Femme (1961), Pierrot le Fou (1965)
GORETTA, Claude, Dantelăreasa (1977)
HITCHOCK, Alfred, Vertigo (1958), Păsările (1963), Marnie (1964), Psycho (1960), Rear
Window (1954)
GREENAWAY, Peter, The Cook, the thief , his wife and her lover (1989)
LYNCH, David, The Alphabet (1968), Six Men Getting Sick , Six times, (1967)
JARMAN, Derek, Caravaggio (1986)
PASOLINI, Pier Paolo, The Decameron (1971)
PIALAT, Maurice, Van Gogh (1991)
TARKOVSKI, Andrei, Nostalgia (1983)
DEUTSCH, Gustav, Shirley-Visions of reality (2013)