

**UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE DIN BUCUREȘTI**

**ȘCOALA DOCTORALĂ (IOSUD)**

**Specializarea DOCTORAT ȘTIINȚIFIC**

Rezumat

**FOTOGRAFIA VORBITĂ ȘI REIMAGINATĂ**

Fotografia de familie, obiect afectiv al memoriei în migrație: o explorare metodologică, în contextul emergenței imaginii artificiale

Coordonator științific  
Prof.univ.dr. Iosif Király

Candidată,  
Ina-Alice Dănilă

București, 2026

## 1.INTRODUCERE

Această investigație despre fotografia privată/de familie contemporană<sup>1</sup> „vorbită”<sup>2</sup> se situează la intersecția a două fenomene, migrația și emergența inteligenței artificiale. Primul fenomen este de ordin social, cultural și afectiv și reprezintă cadrul larg în care are loc cercetarea, al doilea este de ordin tehnologic și a influențat metodologia de cercetare.

Obiectivul tezei funcționează pe două planuri. La un nivel general, teza explorează o modalitate de a investiga fotografia de familie fără a o publica, pentru a proteja imaginile și deținătorii lor de violența unor ochi și interpretări străine mediului în care aceste fotografii sunt active. În acest sens, folosesc inteligența artificială (mai exact, o serie de imagini sintetice care „reproduc” fotografiile absente, într-o manieră generală și aproximativă) ca alteritate a fotografiei, ce poate dezvălui ce este și nu este specific acesteia din urmă, dar și ca instrumente reflexive într-o serie de interviuri cu diasporeni români. În cadrul acestor interviuri, o serie de imagini sintetice au servit ca termen de comparație pentru fotografii private și au ajutat la explorarea mai atentă a punctelor active și a semnificațiilor personale ale acestora. La un nivel specific diasporic, teza investighează modurile în care fotografia de familie/privată activează prin privire și rememorare o serie de narațiuni afective despre viața în diaspora, legate atât de aspectele pozitive ale migrației (precum reușita adaptării la un nou teritoriu), cât și aspecte ambivalente sau negative (precum dorul de familia lăsată în România).

Unul din principalele argumente ale tezei este că fotografia de familie *poate* fi studiată în absență, iar această absență a privirii poate face vizibile alte componente ale fotografiei, neglijate în raport cu partea vizuală: efectele sale afective asupra privitorilor și complexe construcții narrative pe care le poate susține, chiar și când punctul de pornire e o imagine aparent simplă. În acest sens, teza arată că fotografia de familie este banală doar pentru că, de cele mai multe ori în studiile vizuale și în teoria fotografică, este privită în tăcere, fără bogatele contextualizări afective

---

<sup>1</sup> „Prin contemporană”, mă refer la faptul că e vorba, în general, de fotografii realizate în ultimele trei decenii.

<sup>2</sup> Titlul tezei și ideea de fotografia „vorbită” este inspirat de ceea ce istoricul de artă canadian Martha Langford a numit „speaking the album”, referindu-se la faptul că albumul de familie își dezvăluie semnificațiile prin oralitate: Martha Langford, „Chapter 10. „Speaking the Album. An Application of the Oral-Photographic Framework”, în *Locating Memory: Photographic Acts - an Introduction*, ed. Annette Kuhn and Kirsten Emiko McAllister (Berghahn Books, 2008).

ale celor ce îi cunosc istoria, contextul de producere și motivul pentru care există în lume. Atunci când este studiată în compania narațiunilor în care are sens deplin, fotografia de familie emerge ca un obiect vizual cu amplu potențial mnemonic și afectiv. Astfel, teza se inspiră din ceea ce istoricul de artă Martha Langford numește a „vorbi” fotografiile de familie<sup>3</sup> și a activa „structura” lor „orală”<sup>4</sup>, în cadrul unei serii de interviuri cu deținătorii acestora, pentru a reactiva ceva din semnificațiile lor private în contextul cercetării. Desigur, abordarea aceasta implică și limitări, în special limitarea posibilității cercetătorului de a opune imaginilor propriile sale interpretări vizuale critice. Dar există și limitări care nu sunt neapărat negative, mai ales în ceea ce privește riscul de a proiecta semnificații eronate asupra unor imagini care documentează intimitatea și viața unor oameni reali.

Al doilea argument este că fotografia de familie „solicită” reorientarea atenției noastre spre oralitate prin însăși vizualitatea sa convențională și repetitivă, intens analizată de literatura de specialitate. Aceasta este suficient de „lizibilă” cultural la nivelul structurilor sale compoziționale, cât să poată fi aproximată într-un grad convingător de inteligența artificială, doar prin medieri verbale. Faptul că are compoziții determinate cultural și *simulabile* în structura lor „holistică”<sup>5</sup> deschide posibilitatea ca aceasta să fie investigată oral, în absența, într-un mod inteligibil, dar ne și încurajează să căutăm densitatea semantică în exteriorul imaginii.

Deși nu sugerez că fotografia de familie este lipsită de potențial semantic și afectiv la nivelul conținutului său vizual, susțin că acesta funcționează mai degrabă ca o infrastructură marcată de urme afective, manifestate în detalii discrete și în gesturi „fugitive”<sup>6</sup>, care susțin o suprastructură orală, polisemică, mult mai amplă. Iar în cazul specific al diasporenilor ale căror fotografii stau la baza acestei teze, structura orală creionează discursuri despre o apartenență în devenire în țara în care au decis să emigreze (Spania), întretăiată și complicată de multiple alte atașamente, doruri, regrete și mulțumiri legate de acest teritoriu nou și de relațiile dezvoltate acolo, dar și de oamenii sau obiectele care întrețin legătura cu spațiul de „acasă”.

---

<sup>3</sup> Martha Langford, „Chapter 10. „Speaking the Album. An Application of the Oral-Photographic Framework”, în *Locating Memory: Photographic Acts - an Introduction*, ed. Annette Kuhn and Kirsten Emiko McAllister (Berghahn Books, 2008). Titlul tezei este inspirat de Martha Langford.

<sup>4</sup> *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, a doua ediție. (Montreal, CANADA: McGill-Queen's University Press, 2021), 23.

<sup>5</sup> Hannes Bajohr, „The Gestalt of Ai: Beyond the Holism-Atomism Divide”, 18.

<sup>6</sup> Tina M. Campt, *Image Matters. Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe* (Durham and Londra: Duke University Press, 2012), 83.

De asemenea, demersul de cercetare a produs și o serie de observații revelatoare despre modul în care diasporienii care au participat la cercetare se raportează la imaginile sintetice, adesea foarte asemănător cu modul în care se raportează la fotografiile lor personale sau la fotografiile altor oameni. Din acest motiv, cercetarea aduce și acest element de noutate: sugerează potențiale pericole și provocări pe care imaginea sintetică le aduce fotografiei vernaculare, în baza similarității lor structurale și a aparenței fotografice a celei dintâi. Totuși, în cercetarea de față, se evidențiază și un element ce pare (încă) specific fotografiei private: capacitatea sa de a conține urme vizuale ambigue, neclare, materializate în expresii și posturi ce sugerează sentimente mixte sau indeterminate, precum și mici accidente pregnante, ce tulbură sensul holistic al imaginilor – lucru pe care inteligența artificială, cu tendințe spre claritate și univocitate, nu pare să îl reproducă ușor.

La finalul lucrării, discut despre absențe fotografice într-un sens mai personal, respectiv voi discuta anumite tipologii de amintiri, experiențe și aspirații diasporice care nu au fost sau nu sunt reprezentabile în fotografie și voi arăta succint cum inteligența artificială poate interveni pentru a umple acest gol cu aproximările sintetice ale unor viziuni despre trecut și viitor.

Ideea acestei teze a venit din experiența personală legată de mobilitatea transnațională și de fotografia privată. Ca mulți alți români plecați definitiv sau temporar în țări occidentale în ultimii treizeci de ani, în scop de muncă sau pentru o viață mai bună, mama a făcut, din când în când, fotografii care au documentat adaptarea și viața ei în Austria, trăită în paralel sau, mai precis spus, în perioadele de absență din România. Fiecare revenire a fost însoțită de un plic cu una sau câteva fotografii care înfățișau viața de „dincolo”, de la instantanee alături de persoana în vârstă pe care o avea în grijă, la fotografii de grup cu familia acesteia, la scene de muncă în grădină sau muncă domestică, la imagini ce immortalizau rarele momente de libertate și repaus petrecute cu alte românce. Bineînțeles, acest trafic fotografic mergea și în sens invers, din România către Austria. Fie că îi trimiteam prin rude, fie că i le înmânam personal în timpul vizitelor în țară, și eu am documentat fotografic evenimente de familie la care mama nu putea participa, de la ceremonii de absolvire a diferitelor cicluri școlare prin care am trecut, la evenimente în familie și chiar înmormântări ale unor persoane dragi.

## 2. CONTEXTUL: MIGRAȚIA

În acest capitol, discut contextul cercetării – migrația românească a ultimilor treizeci și cinci de ani și faptul că migrația este un fenomen masiv care reverberează la toate nivelurile societății românești. Studiul de față nu investighează exhaustiv realitatea complexă a diasporei, și nici nu se focalizează pe specificul cultural, social sau politic al unei comunități diasporice anume. Chiar dacă interviurile care stau la baza lucrării sunt realizate cu diasporeni care se întâmplă să trăiască în Spania, lucrarea nu este despre Spania, ci despre experiența personală a migrației, despre modul în care fotografia evocă memorii și afecte legate de migrație și diaspora. Iar acestea se poate să fie comune unor persoane care trăiesc în comunități aflate la mii de kilometri distanță, și chiar și membrilor altor diaspore. Așadar, migrația este contextul și fundalul care încadrează o serie de povești personale despre migrație și fotografie. În acest sens, lucrarea discută o serie de fotografii și afecte diasporice specifice unei condiții diasporice.

Condiția diasporică este un termen pe care îl preiau de la antropologul libanezo-australian Ghassan Hage. Conceptul se referă la experiențele subiective ale vieții în diaspora – o serie de trăiri specifice, amintiri și afecte care apar atunci când o persoană trăiește între lumi sau în mai multe realități simultan, chiar dacă pe unele le trăiește afectiv sau prin memorie<sup>7</sup>. Aceste experiențe subiective sunt înregistrate și/sau evocate în și prin fotografia de familie și prin discursurile și narațiunile pe care acestea le impulsionează și le susține. În ciuda diferențelor în experiența individuală sau chiar între diferite diaspore, date de istorie, de clasă, locul de proveniență sau genul emigrațiilor, cuvântul „diaspora” evocă anumite aspecte comune ale migrației: imagini ale unui sau mai multor locuri care reprezintă „acasă”, ale unor etape de acomodare la un nou spațiu, ale unor traume legate de trecut, dar și ale unor speranțe și aspirații pentru viitor – iar acestea pot fi explorate prin fotografie. Condiția diasporică e o condiție afectivă și relațională, asociată cu o serie de trăiri și stări specifice diasporice, precum: sentimente ambivalente legate de mobilitate, pierdere, atașamente multiple față de locuri, persoane și practici, rușine, speranțe de viitor, dar și experiențe de ruptură în timp și spațiu<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ghassan Hage, *The Diasporic Condition. Ethnographic Explorations of the Lebanese in the World* (Chicago and Londra: The University of Chicago Press, 2021).

<sup>8</sup> *Ibid.*, 2.

### **3. DE LA VERNACULAR FOTOGRAFIC LA CEL POST-FOTOGRAFIC: FOTOGRAFIA DE FAMILIE ȘI IMAGINEA ALGORITMICĂ**

Acest capitol prezintă o scurtă istorie a conceptului de fotografie vernaculară și a modului în care acest gen fotografic și-a făcut loc în istoria și teoria fotografică. De asemenea, discut despre diferitele maniere în care a fost teoretizat ca alteritate a fotografiei de artă. Apoi, trec la fotografia de familie ca gen al vernacularului și discut diferitele sale conceptualizări în literatura de specialitate. Fotografia de familie desemnează un tip de fotografie vernaculară creată pentru a fi privită în intimitatea personală sau familială, indiferent dacă este vorba despre un instantaneu realizat pe film sau cu telefonul mobil, o fotografie ceremonială de grup, turistică ori cu scop utilitar, și indiferent dacă este realizată de un fotograf profesionist sau de un amator.

Încă de la primele teoretizări ale acestui gen vernacular, fotografia de familie a fost asociată cu funcții de susținere a coeziunii familiale și a reproducerii sociale a acesteia, în contextul unei lumi din ce în ce mai marcate de globalizare, tehnologizare și mobilitate intensificată. Capitolul arată cum fotografia de familie a fost asociată cu funcții normative, de susținere a unui anumit model al familiei, în special al familiei nucleare și ideologii promovate de societatea capitalistă în cadrul căreia s-a dezvoltat aceasta. Ulterior, discut despre cum, în anii mai recentți, cercetarea despre fotografia de familie a fost influențată de teoriile afectului și a devenit și un mediu de explorare a experiențelor și istoriilor ignorate în trecut de disciplina fotografică, precum istoriile unor comunități și grupuri sociale marginalizate. Abordările afective domină la momentul actual studiile despre fotografia de familie, indiferent că își au sursa în istoria artei, antropologie, studii culturale sau teorie critică. Afectele în sine sunt înțelese ca fenomene deopotrivă publice și private, care își au propria politică și propriile efecte economice și ideologice și care sunt implicate în ceea ce alegem să păstrăm în memorie la nivel individual, colectiv sau societal.

De asemenea, arată cum fotografia de familie este un artefact al migrației care migrează împreună cu deținătorii săi și cum participă la negocierea unor atașamente și identități în diaspora. Tot aici, discut câteva teorii ale fotografiei de familie diasporice, formulate de diferiți cercetători care au studiat alte diaspore ale lumii. Abordările privind fotografia de familie în migrație și

diaspora sunt fertile și variante, mai ales în spațiile cu un trecut marcat de opresiuni coloniale sau în cazul diasporilor apărute în sialul marilor proiecte imperiale ale statelor vestice. După cunoștințele mele, comunitățile diasporice mai recente sau provenite din spații periferice lumii vestice, precum România, sunt rareori - dacă nu deloc – luate în considerare de astfel de studii. De asemenea, și studiile despre fotografii în mișcare urmează tendința generală a studiilor despre fotografie de familie în general (inclusiv cele cu abordare holistică, care iau în considerare rolurile sociale, afective și culturale ale fotografiei): se concentrează cu precădere pe fotografii cu o anume vechime, nu fotografii recente.

La final, capitolul pune în dialog teoriile despre fotografia de familie, ca gen vernacular, și noul vernacular digital – imaginea sintetică. Arată cum aceste două tipologii de imagini au și similarități, și diferențe fundamentale, dar sunt caracterizate deopotrivă de o tendință spre abstractizare și generalitate, deși în grade diferite. De asemenea, ambele au aparență fotografică, ceea ce face posibilă „contaminarea” imaginii sintetice cu credibilitatea specifică fotografiei. Transferul de veridicitate<sup>9</sup> între imagini cu structuri similare este, în opinia mea, și una din provocările aduse de inteligența artificială și imaginile algoritmice atât percepției noastre asupra realității, cât și asupra fotografiei.

#### **4. ÎN CĂUTAREA UNEI METODOLOGII VIZUALE NEINTRUZIVE**

În acest capitol, tratez diferitele provocări și dileme etice, metodologice și legale, care decurg din studiul fotografiei vernaculare, de la probleme legate de consimțământ și limitele acestuia, la echilibrul dintre recunoașterea meritelor participanților și anonimitate, la imposibilitatea unei anonimități totale în cercetarea vizuală. De asemenea, prezint și rolul reflexivității și recunoașterea faptului că orice cercetare vizuală produce o cunoaștere parțială. Apoi, trec la arăta faptul că însăși încărcătura afectivă a fotografiei de familie impune probleme de natură etică, prin faptul că pot duce la vulnerabilizarea subiecților săi, dacă imaginile ajung în spațiul public. Nivelul necesar de precauție este cu atât mai ridicat cu cât fotografiile sunt mai recente și, tocmai de aceea, multe cercetări și lucrări despre genul vernacular se limitează la a discuta imagini din secolul al XIX-lea sau prima parte a secolului al XX-lea.

---

<sup>9</sup> Friedrich Tietjen, „Post-Post-Photography”, în *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, ed. Moritz Neumüller (Routledge, 2018).

Componenta legală a dreptului de autor este, la rândul său, complexă. Deși legislația menționează limitări ale dreptului de autor și a drepturilor conexe atunci când o imagine protejată este publicată în scop științific, de informare sau educativ, fotografia privată este totuși protejată de legea drepturilor de autor și a drepturilor conexe din momentul în care aceasta a fost creată, indiferent dacă a fost făcută publică sau nu<sup>10</sup>.

Mai există o provocare de natură etică, dată de condițiile de cercetare într-o lume saturată de imagini, în care performarea vizuală a autenticității și a vernacularului are tot mai multă valoare economică, pe măsură ce devine tot mai rară. La acest aspect se adaugă pericolul noilor tehnologii bazate pe inteligență artificială și a faptul că acestea își antrenează algoritmi cu imagini disponibile pe internet. Deși protejat de lege, dreptul la propria imagine este tot mai amenințat în practică, mai ales în mediul digital. Iar noul context duce la reticența oamenilor de a oferi acces la viața și imaginile lor private, chiar când este vorba de scopuri non-lucrative.

La final, capitolul detaliază metoda de cercetare bazată pe interviuri asistate de fotografii și imagini sintetice, câte două interviuri de aproximativ două ore, realizate cu șase diasporeni români din Spania. Metoda răspunde la o serie de întrebări metodologice care au apărut ca urmare a dificultății etice și legale de a lucra cu fotografii de familie. De asemenea, răspunde și oportunităților reflexive și critice aduse de programele de generare de imagini care nu necesită cunoștințe avansate, așa cum o făceau modelele mai timpurii. Scopul acestei metode a fost să: a) investighez cum pot fi explorate în mod etic rolurile, relațiile afective, narațiunile și memoriile asociate fotografiilor de familie în diaspora românească, fără a expune imaginile reale; b) în ce măsură pot imaginile sintetice generate prin inteligență artificială să contribuie la înțelegerea rolurilor afective, mnemonice și reprezentationale ale fotografiei de familie în migrație, precum și a caracteristicilor vizuale ale fotografiei de familie, dacă sunt folosite ca abstractizări vizuale ale unui gen fotografic deja abstract, capabile să sondeze ce rămâne neînlocuibil într-o fotografie.

Folosirea inteligenței artificiale a avut mai multe scopuri în metoda de interviu și în cercetare în general. Pe de o parte, a fost folosit ca un soi de *aproximare sintetică a fotografiei*, un fel de reconstituire vizuală a fotografiilor discutate în cadrul cercetării și care au rămas în posesia participanților. Pe de altă parte, a fost utilizată ca element creativ, care să justifice cerințele de a

---

<sup>10</sup> Parlamentul României, „Legea Nr. 8 Din 14 Martie 1996 (\*Republicată\*) Privind Dreptul De Autor și Drepturile Conexe\*”, (MONITORUL OFICIAL nr. 489 din 14 iunie 2018), Capitolul VI Limitele exercitării dreptului de autor. Articolul 35, alineat d, e.

vorbi despre și de a descrie fotografiile cu care oamenii sunt deja obișnuiți: această formulă a stârnit curiozitatea și interesul participanților și i-a făcut mai atenți la propriile lor fotografii<sup>11</sup>. Ulterior, în al doilea interviu, imaginile sintetice create cu ajutorul inteligenței artificiale au devenit și o alteritate sintetică a fotografiei (diferită ontologic, dar nu fenomenologic), în comparație cu care caracteristicile vizuale și afective ale fotografiei ies în relief și devin mai clare pentru participanți și pentru cercetător. Metoda testată în cazul de față a fost derivată din metoda de interviuare și din observațiile realizate de Luciara Nardon și a colaboratorilor săi, în „AI-Image Generation in Research Interviews: Opportunities and Challenges”<sup>12</sup>.

Inspirându-mă din procesul lui Nardon și a colaboratorilor săi, am creat un proces în trei pași, astfel: un prim interviu asistat de trei fotografii semnificative pentru participanți, alese de participanți pe baza unor instrucțiuni pe care le-au primit anterior interviului; o sesiune de promptare între interviuri, în cadrul căreia am creat „reconstituiri” sintetice ale fotografiilor discutate în primul interviu; un al doilea interviu, în care participanții au privit, comparat și discutat fotografiile lor și reconstituirile sintetice.

Discuțiile din cadrul celor două interviuri au avut la bază o serie de trei fotografii, pe care participanții le-au selectat conform unor instrucțiuni pe care le-au primit înainte de primul interviu. În mare, aceștia au fost încurajați să își imagineze că participă la crearea unei arhive vizuale despre migrație/viața în diaspora cu trei fotografii personale care sunt reprezentative pentru experiența lor și care au importanță afectivă pentru ei. Fiecare din ei a avut libertatea să decidă ce fotografii din colecția personală să propună spre discuție, cu condiția să fie imagini despre care să poată vorbi în afara contextului familial. La finalul interviului, o ultimă întrebare a căutat să înțeleagă ce rămâne absent în colecția fotografică personală sau în albumele de familie, respectiv ce nu a putut fi reprezentat fotografic în migrație și diaspora, indiferent de motiv. Aceste imagini absente au fost ulterior „imagine” cu ajutorul inteligenței artificiale, pentru a vedea în ce măsură aceasta ar putea „vizibiliza” experiențe de migrație nereprezentate vizual anterior. În al doilea interviu, participanții au privit atât fotografiile lor „originale”, cât și reconstituirile sintetice. Au vorbit, pe rând, despre ce le transmite fiecare imagine sintetică, despre ce lipsește și ce este în plus față de fotografia lor

---

<sup>11</sup> Ina Alice Dănilă, „Îmblânzirea Algoritmilor: Inteligența Artificială și Cercetarea Vizuală”, Revista ARTA 76-77 (2025). Procesul și etapele de interviuare au fost discutate pe scurt în acest articol, în cus de apariție.

<sup>12</sup> Luciara Nardon et al., „AI-Image Generation in Research Interviews: Opportunities and Challenges”, International Journal of Qualitative Methods 24 (2025).

și au comparat cele două seturi de imagini la nivel de: conținut și structură, stil vizual, atmosferă, emoții evocate.

## **PRIMA PARTE A ANALIZEI**

### **5.„ASCULTÂND IMAGINI”. FOTOGRAFIA „VORBITĂ” DE PARTICIPANȚI**

În cadrul acestui capitol, discut modurile afective în care participanții s-au raportat la fotografiile lor în timpul interviurilor și cum le-au discutat în raport cu teme diverse, precum atașamentul și detașamentul familial, identitate culturală, pierdere în migrație și dificultățile adaptării la un nou spațiu. În cadrul discuțiilor, autoarea a fost „spectator” într-un „eveniment fotografic”<sup>13</sup> care a aplicat într-o manieră literală îndemnul Tinei Camp de a „asculta” fotografiile, așa cum sunt ele povestite, simțite și descrise de proprietarii lor. Ascultarea literală a fotografiei nu este întru totul separată de ceea ce specialistă canadiană în istoria artei Marta Langford numește a „vorbi” fotografia de familie. Capitolul explorează modurile diferite în care participanții au vorbit despre procesul de adaptare în migrație și cum au rememorat diferite experiențe prin imagine, unii abordând fotografia ca transparență spre un trecut care se reactualizează în prezent, alții concentrându-se asupra materialității unei fotografii dragi, aduse de „acasă”.

Capitolul prezintă modul în care participanții se folosesc de fotografii pentru a explora constelații de amintiri mixte legate de migrație, deopotrivă pozitive și negative. Aproape toți participanții au creat serii vizuale, compuse din momente sau persoane semnificative în sosirea și adaptarea lor în Spania, trasând un fel de apartenență în devenire, incompletă, într-o țară nouă: de la momente dificile sau chiar traumatice în primii ani ai migrației, la momente mai apropiate de momentul interviurilor, marcate de o anumită stabilitate sau acceptare a condiției diasporice. După aceea, capitolul trece la a arată că timpul rememorării prin fotografie, așa cum se desfășoară acesta în situația de cercetare nu este neapărat liniar, ci urmează o serie de temporalități afective, unele progresive, altele marcate de întoarceri afective în trecut, „acasă”, altele circulare, simbolizate de fotografii ce documentează afecte recurente ale condiției diasporice.

---

<sup>13</sup> Ariela Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 16.

La nivel individual, participanții au folosit fotografia pentru a-și reprezenta și negocia diferite relații și sentimente ambivalente de apartenență și neapartenență în migrație, pe diferite coordonate: familie, comunitate, țară/cadru legal al unui loc, cultură și etnie, precum tensiuni ale apartenenței la familia extinsă, transnațională; rupturi în apartenența la o comunitate de origine; apartenențe la un loc nou, consolidate treptat, prin relații familiale orientate spre viitor; apartenențe construite gradual, prin cunoaștere și familiaritate cu un loc nou. Sentimentul de apartenență în migrație a fost susținut și de circulația transnațională a fotografiilor personale, între România și Spania, iar finalul capitolului explorează acest schimb, arătând că fotografiile pot ameliora simbolic absențe și pot construi sentimente de apartenență într-un loc nou. Concluzia capitolului este că fotografia de familie funcționează ca o infrastructură afectivă a condiției diasporice, conținând urmele unor trăiri afective ce susțin și declanșează discursuri, memorii și narațiuni despre migrație mai ales la nivelul unei suprastructuri orale, mult mai bogată la nivel semantic decât conținutul fotografiilor în sine.

## **PARTEA A DOUA A ANALIZEI**

### **6. FOTOGRAFII IMAGINATE (DE INTELIGENȚA ARTIFICIALĂ)**

Acest capitol discută o serie de „reimaginări” sintetice ale fotografiilor participanților și indică gradul în care fotografiile de familie sunt lizibile la nivel cultural, codificabile prin limbaj natural și simulabile la nivel structural. La nivel general, acestea respectă anumite norme ale reprezentării fotografice, specifice contextului lor istoric, sociocultural și tehnologic. Anumite tipuri de fotografie sunt mai convenționale decât altele, mai ales cele turistice, cele despre relații de familie și instanțele vernaculare cu o anumită vechime. De asemenea, experimentul folosirii inteligenței artificiale pentru a reconstitui sintetic fotografiile discutate în partea anterioară a analizei arată că, de multe ori, polisemia diasporică a acestora dispare cu totul atunci când analiza se concentrează pe conținutul imaginii: fotografiile nu au semnificații legate de viața diasporică neapărat prin ce arată, ci prin modul în care participanții le utilizează și le instrumentalizează în discurs, dar și prin referenții la care acestea fac trimitere.

Unele din cazurile discutate sugerează faptul că fotografiile de familie pot fi caracterizate, în același timp, de exces vizual și mnemonic, dar, în același timp, pot fi și suficient de simple la

nivel „holistic”<sup>14</sup>, cât să permită transferul relației afective pe care privitorul o dezvoltă cu aceasta și către altă imagine, chiar sintetică – atâta timp cât impresia compozițională și afectivă generală se menține. Pe cât de simplist sau de la sine înțeles poate fi vernacularul la nivel vizual uneori, pe atât de complex este la nivel oral de fiecare dată. Totuși, există un element care rămâne specific fotografiei: capacitatea sa de a reda sentimente neclare, mixte și imperfecțiuni contingente ale cotidianului trăit, pe care inteligența artificială, înclinată spre claritate, lipsă de ambiguitate și realism exacerbat, le-a replicat cu greu. De asemenea, trebuie menționat că raportarea participanților la imaginile sintetice relevă o serie de provocări aduse fotografiei în contextul emergenței imaginilor sintetice. În primul rând, așa cum sugerează un comentariu venit de la o participantă, este posibil ca oamenii, după suficientă expunere la imagini algoritmice, să „învețe” de la algoritm noi moduri de a pune în scenă fotografii ordonate, dar și mai uniformizate și poate chiar mai standardizate – micșorând distanța dintre cele două tipologii de imagini la nivel compozițional. În al doilea rând, există posibilitatea ca fotografiile indexicale (chiar și cele editate minimal) să pară mai puțin reale sau măcar mai puțin convingătoare decât imaginile sintetice, pentru că nu pot oferi ochiului uman scene atât de ordonate și de clar așezate în cadru. Dar se poate ca aceasta să fie și „salvarea” sau măsura autenticității lor: imperfecțiunile, unghiurile „strâmbe”, lumina prea intensă sau prea scăzută – toate aceste elemente arată că imaginea e construită dintr-un anumit punct de vedere – ceea ce nu e cazul imaginilor algoritmice.

De asemenea, capitolul arată cum, odată juxtapuse fotografiilor reale ale participanților, imaginile sintetice – ca forme de alteritate algoritmică a celor dintâi – au servit drept instrumente reflexive pentru chestionarea emoțiilor și amintirilor pe care le evocă fotografiile personale. Fie în amănuntele pe care imaginile sintetice afective le-au reimaginat în forme apropiate fotografiilor originale, fie în detaliile care trădează că scenele respective nu au existat, au generat reflecții punctuale despre anumite fotografii cu o încărcătură afectivă mai mare pentru participanți. Astfel, scene, persoane și momente care nu au existat niciodată ajută la clarificarea unor memorii încorporate și a semnificațiilor pe care unele fotografii personale le poartă pentru participanți la momentul interviului.

Într-o ultimă etapă a interviurilor, procesul de sintetizare și imaginile rezultate au fost folosite nu doar pentru a fi comparate cu fotografii preexistente, ci și pentru a da expresie unor imagini mentale sau unor amintiri care lipsesc din colecția de fotografii private. Legat de absențele

---

<sup>14</sup> Bajohr, „The Gestalt of AI: Beyond the Holism-Atomism Divide”, 18.

fotografice din colecțiile lor personale sau de familie, participanții au optat să descrie, în mare, două tipuri de imagini mentale, unele orientate spre trecut, altele spre viitor. O parte din ei au vorbit despre experiențe traumatice punctuale din migrație (despre muncă, rușine, momente de pericol) pe care își amintesc că le-au trăit în primii de mobilitate, iar o altă parte au dat glas unor aspirații de viitor, pentru stabilitate și reîntregirea familiilor lor transnaționale. Modul lor de a se raporta la două temporalități diferite – un trecut rememorat și un viitor imaginat și sperat – sugerează cum condiția diasporică funcționează pe mai multe coordonate temporale, la fel ca fotografia. Faptul că participanții vorbesc despre viitor în relație cu fotografiile absente nu este întâmplător: fotografia este orientată și spre viitor, căci și aspirațiile și amintirile pe care le înregistrează sunt create pentru viitor și pentru o memorie a viitorului<sup>15</sup>, iar condiția diasporică este, la fel, bidirecțională: spre trecut și viitor. Inteligența artificială a dovedit potențial critic pentru materializarea amintirilor traumatice din trecut, sugerând că ar putea fi folosită ca instrument critic pentru recuperarea unor istorii și memorii nescrise ale migrației, așa cum au dovedit unii artiști din alte spații.

## 7. CONCLUZII

Această lucrare a pornit de la decizia de a cerceta fotografia de familie fără a o face publică, urmând exemplul propus de Roland Barthes cu jumătate de secol în urmă. Decizia a fost motivată de propria experiență și de confruntarea cu violența epistemică și interpretativă pe care o provoacă interpretarea vizuală a unor fotografii private, care au semnificație pentru un individ sau o familie – interpretare care nu poate fi ocolită atunci când fotografia este diseminată public în cercetări despre fotografie. În mod istoric, studiile despre fotografie privată au evitat aceste pericole, fie prin interpretarea unor imagini din arhiva personală a cercetătorului (mai ales în primii ani de dezvoltare ai disciplinei), fie prin crearea unui corpus format din imagini deja publice – multe din ele orfane și cu puțin context, deci mute, gata să susțină cu ușurință interpretările proiectate de cercetători pe suprafețele lor. Pe de o parte, aceste strategii au redus din presiunile etice, metodologice și legale implicate în astfel de cercetări vizuale, dar au și păstrat o parte a disciplinei blocată într-un trecut distant, a vernacularului cu valoare istorică.

---

<sup>15</sup> Annete Kuhn, *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*.

În această lucrare, am arătat că sunt posibile și altfel de strategii, una din ele fiind privilegierea analizei componente orale a fotografiei, în detrimentul analizei vizuale – ca reparație pentru neglijarea critică a celei dintâi. Această reorientare a dus la descoperiri și observații despre impactul afectiv al fotografiilor și despre funcționarea lor ca declanșatoare de memorie care, cel mai probabil, nu ar fi fost posibile dacă atenția autoarei ar fi fost acaparată de suprafața fotografică. În egală măsură, a încurajat căutarea de noi modalități creative de a investiga paradoxul fotografic vernacular - dintre conținutul adesea convențional la nivel structural și semnificațiile extrem de bogate ale acestor fotografii. Lucrarea a juxtapus două tipologii de imagini: vernacularul fotografic și vernacularul sintetic și a arătat că ambele sunt caracterizate de un anumit grad de generalizare și abstractizare, dar fotografia își păstrează totuși un specific ce nu a putut fi replicat în cadrul acestui experiment: faptul că nu poate cuprinde în totalitate distanța dintre ambiguitatea și imperfecțiunea cotidianului diasporic trăit și idealurile normative ale fotografiei vernaculare, așa cum a sugerat și istoricul de artă Catherine Zuromskis într-un alt context<sup>16</sup>. Imaginea sintetică, în schimb, tinde spre exacerbare, hiperrealitate și hiperclaritate.

Strict legat de migrație, fotografiile „vorbite” au declanșat rețele de amintiri diverse despre pierderile cauzate de migrație, dar și despre procesele de adaptare la o nouă țară. Temele atinse de acestea au fost și ele variante, de la momente-cheie ale emigrării, la greutatea materiale, afective și legale în noua țară, la diferite forme de progres în adaptare. Unele fotografii au făcut vizibile rupturi biografice și momente de schimbare a traiectoriei de viață, altele au trimis la persoanele care au avut un impact major asupra acestor traiectorii. La nivel general, fotografiile au fost *performate* și prezentate în serii narative care să confere sens și coerență biografiilor marcate de dislocările migrației și pe care participanții le expuneau în interviuri. Cu toate acestea, la nivel individual, multe din fotografii declanșau discursuri despre sentimente ambivalente – de „bucurie și nebucurie” (cum a evocat poetic una din participante), dar și de apartenență și neapartență în migrație, pe multiple coordonate, de la familie, la comunitate și chiar la țară.

În ciuda capacității colecțiilor de fotografie ale participanților de a include sentimente ambivalente despre migrație și de a păstra în memoria vizuală individuală și aspecte mai puțin negative ale migrației, există totuși și absențe în arhivele personale ale migranților. Aceste absențe indică nu doar limitele reprezentabilității fotografiei de familie, dar și faptul că viața cotidiană în

---

<sup>16</sup> Catherine Zuromskis, *Snapshot Photography. The Lives of Images* (The MIT Press, Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology, 2013).

diaspora și condiția diasporică sunt marcate de momente traumatice, care rămân marcate în memorie cu nivelul de precizie al unei fotografii, dar și de aspirații de viitor mici și mari, de la dorința pentru stabilitate în țara adoptivă, la dorința de a (mai) avea un moment *împreună* cu întreaga familie transnațională. O direcție viitoare de cercetare ar putea extinde acest demers către investigarea eșafodajului oral al fotografiei de familie chiar *în* cadrul familiilor diasporice, pentru a explora efectele polisemiei fotografice asupra narațiunilor negociate de membrii familiei, dar și către diferite comunități diasporice, pentru a explora eventuale convergențe narrative ale unor corpusuri mai mari de fotografii „vorbite”.

În concluzie, deși această lucrare nu conține fotografii „reale”, ea conține totuși o serie de reprezentări vizuale aproximative ale unor experiențe de viață și ale unor fotografii personale. Din acest punct de vedere, rămâne o arhivă vizuală despre condiția diasporică, o arhivă de imagini sintetice, dotată cu o indexicalitate afectivă, care poartă urmele emoționale ale unor povești reale despre consecințele mobilității transnaționale.

**Cuvinte-cheie:** diaspora, fotografie de familie, imagine sintetică, inteligență artificială, metodologie

## 8. BIBLIOGRAFIE

Azoulay, Ariella. *The civil contract of photography*. Tradus de de Rela Mazali and Ruvik Danieli. New York: Zone Books, 2008.

Bajohr, Hannes., „The Gestalt of AI: Beyond the Holism-Atomism Divide.” *Interface Critique* 2 (2021): 13-35, 10.11588/ic.2021.3.81304.

Campt, Tina M. *Image Matters. Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*. Durham și Londra: Duke University Press, 2012.

Dănilă, Ina Alice., „Îmblânzirea Algoritmilor: Inteligența Artificială și Cercetarea Vizuală”. *Revista ARTA* 76-77 (2025): 38. (în curs de apariție)

Hage, Ghassan. *The Diasporic Condition. Ethnographic Explorations of the Lebanese in the World*. Chicago and Londra: The University of Chicago Press, 2021.

Kuhn, Annette. *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. Londra, New York: Verso, 2002.

- Langford, Martha. „Chapter 10. Speaking the Album. An Application of the Oral-Photographic Framework”. În *Locating Memory: Photographic Acts - an Introduction*, editat de Annette Kuhn și Kirsten Emiko McAllister, 223-46: Berghahn Books, 2008.
- . *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. 2nd ed. Montreal, CANADA: McGill-Queen's University Press, 2021.
- Nardon, Luciara, Camila Brüning, Sasha Valgardsson și Manuela Busato. „AI-Image Generation in Research Interviews: Opportunities and Challenges”. *International Journal of Qualitative Methods* 24 (2025), <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/16094069251333335>
- Parlamentul României. „Legea Nr. 8 Din 14 Martie 1996 (\*Republicată\*) Privind Dreptul De Autor și Drepturile Conexă\*.” *Monitorul Oficial* nr. 489 din 14 iunie 2018.
- Tietjen, Friedrich. „Post-Post-Photography”. Chap. 376-378 În *The Routledge Companion to Photography and Visual Culture*, editat de Moritz Neumüller: Routledge, 2018, <https://www.perlego.com/book/1596942>.
- Zuromskis, Catherine. *Snapshot Photography. The Lives of Images*. The MIT Press, Cambridge MA: Massachusetts Institute of Technology, 2013.

# CUPRINS

|  |            |
|--|------------|
| <b>1. INTRODUCERE.....</b>   | <b>6</b>   |
| 1.1 Argumentul și sumarul lucrării.....  | 6          |
| 1.2 Fotografia de familie în migrație: cazul personal.....   | 9          |
| 1.3 De ce contează fotografia privată/de familie.....  | 14         |
| <b>2. CONTEXTUL: MIGRAȚIA.....</b>   | <b>17</b>  |
| <b>3. DE LA VERNACULARUL FOTOGRAFIC LA CEL POST-FOTOGRAFIC:<br/>FOTOGRAFIA DE FAMILIE ȘI IMAGINEA ALGORITMICĂ<br/>.....</b>            | <b>27</b>  |
| 3.1 Despre fotografia vernaculară și fotografia privată/de familie:<br>definiție și scurt istoric.....                                 | 27         |
| 3.2 Fotografia de familie: teorii despre roluri și funcții.....  | 32         |
| 3.3 Fotografia de familie în migrație: teorii despre alte diaspore.....  | 38         |
| 3.4 Vernacularul sintetic și imaginea algoritmică.....   | 43         |
| <b>4. ÎN CĂUTAREA UNEI METODOLOGII VIZUALE<br/>NEINTRUZIVE.....</b>  | <b>50</b>  |
| 4.1 Problemele etice și legale ale fotografiei de familie.....   | 50         |
| 4.2 De la eșec la metodă-experiment în trei pași.....  | 72         |
| 4.3 Reprezentări și rememorări mediate sintetic:<br>alte proiecte artistice și de cercetare care folosesc inteligența artificială..... | 86         |
| <b>PRIMA PARTE A ANALIZEI</b>  |            |
| <b>5. „ASCULTÂND” IMAGINI.<br/>FOTOGRAFIA VORBITĂ DE PARTICIPANȚI.....</b>   | <b>90</b>  |
| 5.1 Cadrul oral-fotografic, legat de memorie.....  | 91         |
| 5.2 Rememorări „oral-fotografice” despre emigrare și diaspora.....   | 94         |
| 5.3 Secvențele vizuale prezentate în interviuri: spațiu, timp, fotografie.....   | 111        |
| 5.4 (Ne)apartenență și „sentimente mixte” în/prin fotografii.....  | 125        |
| 5.5 Fotografia în diaspora, dincolo de interviu.....   | 139        |
| <b>PARTEA A DOUA A ANALIZEI</b>  |            |
| <b>6. FOTOGRAFII IMAGINATE (DE INTELIGENȚA<br/>ARTIFICIALĂ).....</b>   | <b>152</b> |

|  |            |
|--|------------|
| 6.1 Fotografia de familie, un gen vizual convențional, simulabil.....                  | 166        |
| 6.2 „Privirea afiliativă” a imaginilor vernaculare<br>și recunoașterea imperfectă..... | 196        |
| 6.3 Fotografia de familie, nu chiar atât de idealizată.....                            | 204        |
| 6.4 Dialogul fotografiei – imagini sintetice, ca strategie reflexivă.....              | 222        |
| 6.5 Fotografii lipsă și memorii vizuale potențiale.....                                | 235        |
| <b>7. CONCLUZII.....</b>   | <b>254</b> |
| <b>8. BIBLIOGRAFIE.....</b>  | <b>257</b> |
| <b>9. ANEXE.....</b>   | <b>274</b> |