John Belton

Dacă filmul este mort, ce este cinematografia?

ARTICOL ORIGINAL:
Belton, John. „If film is dead, what is cinema?." *Screen* 55.4 (2014): 460-470.

Cinematografia a murit. Trăiască cinematografia! Predicții ale morții cinematografiei au existat de când există cinematografia însăși. Într-adevăr, Antoine Lumière l-ar fi informat pe Georges Méliès în 1895 că „cinematografia este o invenție fără viitor".[1] Dacă însăși invenția cinematografiei a creat speculații despre improbabilitatea viitorului ei, și seriile de inovații tehnologice care au transformat-o au stârnit astfel de reacții. De exemplu, folosirea sunetului a fost catalogată de mulți critici, regizori și teoreticieni ca prevestind moartea cinematografiei – mai exact, sfârșitul unui anumit tip de cinematografie, cea mută, cinematografia montajului și a unui mise-en-scène expresionist, acel tip de cinematografie despre care André Bazin afirma că se bazează pe imagine.[2] În viziunea lui Rudolf Arnheim, apariția sunetului, a culorii, tehnologia 3D și ecranul lat au constituit o amenințare pentru puritatea –pentru *arta* – cinematografiei.[3] Cinematografia preferată de Arnheim era mută, alb-negru și se folosea de un format pătrat. René Clair a deplorat apariția sunetului, numind-o „dezastroasă" și afirmând că odată cu aceasta, „marele ecran a pierdut mai mult decât a câștigat. A cucerit lumea vocilor, dar a pierdut-o pe cea a viselor."[4] Pe parcursul dezvoltării sale, cinematografia părea că se va autodistruge prin schimbările tehnologice pe care le-a adoptat; pe de altă parte, a devenit potențiala victimă a altor medii. Se credea că va intra în competiție cu alte tehnologii, precum televiziunea și video-ul, care o vor distruge. De-a lungul anilor '20, William Fox a considerat atât radioul, cât și televiziunea, drept posibili rivali ai filmelor, ceea ce a generat atât interesul său pentru sunet ca răspuns al cinematografiei în fața amenințării reprezentate de radio, cât și dezvoltarea unui ecran mare (Grandeur 70mm) pentru a combate popularitatea televizorului cu

ecran mic.[5] Desigur că amenințarea altor medii a fost exagerată în istoriile tradiționale ale Hollywood-ului.[6] Cercetarea recentă indică faptul că Hollywood-ul a căutat să utilizeze radioul și (mai târziu) televiziunea (și cablul) ca platforme de promovare a filmelor și pentru difuzarea propriilor producții[7]. În 1976, Hollywood a considerat videocasetofonul o amenințare și a intentat un proces împotriva firmei Sony și a camerei video pe care o proiectaseră, Betamax, pentru încălcarea drepturilor de autor.[8]În 1984, Curtea Supremă a Statelor Unite a decis în favoarea grupului Sony că înregistrările video realizate de amatori în scop recreațional reprezintă o „utilizare rezonabilă."[9] Într-adevăr, evenimente ulterioare au indicat faptul că VCR-ul a contribuit la majorarea prezenței în sălile de cinema, nu la o scădere a acesteia; până în 1987, statisticile arătau că notorietatea casetelor video a condus la o cerere pentru filme noi, readucând spectatorii înapoi în sălile de cinema și generând astfel o creștere uriașă în încasări.[10] Până în 2001, VCR-ul, care a fost eclipsat de DVD, nu a mai fost considerat „moartea industriei cinematografice. În schimb, a devenit mai degrabă salvatorul ei,"[11] asigurând o piață nouă pentru consumatorii care cumpărau sau închiriau filme preînregistrate, și care constituia mai mult de jumătate din câștigurile Hollywood-ului.

Periodic, cinematografia a dat naștere unor încercări radicale, venite din însăși interiorul ei și vizibile în manifeste care îi anunțau sfârșitul sau moartea, de a detrona-o ca instituție. . În 1923, Dziga Vertov a reiterat această condamnare la moarte, pe care a pronunțat-o, fără excepție, pentru fiecare film din Occident.[12] 45 de ani mai târziu, Jean-Luc Godard a proclamat printr-un gest asemănător celui al lui Vertov sfârșitul cinematografiei, cu primul său rămas bun de la acest mediu în *Weekend* (1968), al cărui penultim titlu de final, „Sfârșitul poveștii," e urmat de titlul final, intitulat „Sfârșitul cinematografiei". Acesta a fost mesajul său de adio față de narațiunea cinematografică, care a condus la implicarea sa, împreună cu Jean-Pierre Gorin, în colectivul cinematografic agitprop, cunoscut sub numele de Dziga Vertov Group. Mesajul original de rămas bun a fost ulterior reluat în Éloge de l'amour/*In Praise of Love* (2001), un elogiu/necrolog pentru lumea cinematografică, jumătate filmat analog, pe film de 35 mm, și jumătate în formă digitală. Atât pentru Godard, cât și pentru Vertov, narațiunea cinematografică a reprezentat o instituție ideologică care trebuie să ia sfârșit, distrusă de practici cinematografice alternative.

Centenarul nașterii cinematografiei a îndemnat la reflecții ulterioare despre transformările recente a ceea ce a reprezentat cândva o mare artă. În articolul ei din *New York Times* despre „decăderea cinematografei" din 1996, Susan Sontag deplânge aspirațiile limitate ale cinematografiei de azi:

> „în timp ce scopul unui film grozav este acum mai mult ca niciodată să fie o producție singulară, cinematografia comercială s-a mulțumit cu politica unei producții de film excesive și derivative, o artă cinică, combinatorie sau recombinatorie, în speranța de a recrea filmele de succes din trecut. Cinematografia, aclamată odinioară ca arta secolului al XX-lea, pare că este acum, pe măsură ce secolul ia sfârșit, o artă decadentă"[13].

Pentru Sontag, cinematografia nu este moartă, dar ar putea la fel de bine să fie, dat fiind „declinul său infam și ireversibil" de la sfârșitul secolului.

În 1999, urmărind lamentarea lui Sontag, Godfrey Cheshire a scris un eseu în două părți despre moartea filmului și declinul cinematografiei pentru *New York Press.* Într-o manieră semireducționistă, el a prezentat filmul/celuloidul ca fiind o metaforă a cinematografiei, dezbătând că dispariția filmului ca urmare a dezvoltării digital-tehnologice ar conduce la moartea imaginii ca formă de artă, cinematografia asemănându-se din ce în ce mai mult cu televiziunea, prezentând evenimente sportive, concerte și alte evenimente.[14] Pentru Cheshire, trecerea de la filmul analog la cel digital a fost una apocaliptică. „Filmul", scrie el

> „este pe cale de a dispărea sub orizontul istoric. Mereu va reprezenta un fenomen al secolului al XX-lea. Dar ghici ce? La fel și tu. Oricine e destul de bătrân încât să citească aceste cuvinte este un produs al unei lumi ale cărei înțelegeri și imagini de sine au fost create într-o bună măsură de film. Când ceasul milenar va bate, cu toții vom fi străini într-un loc străin, unul care le aparține celorlalți".

Mai recent, critici de film cunoscuți precum David Denby, David Thomson și Andrew O'Hehir au reiterat observația lui Sontag despre faptul că cinematografia ar fi moartă sau ar fi o formă de artă pe moarte[15].

Încercările lui Cheshire și ale altora de a corela moartea cinematografiei cu moartea filmului – cauzată de apariția cinematografiei digitale – ne pretind să considerăm aceste inovații tehnologice recente la fel cum a considerat Arnheim sunetul, culoarea și ecranul plat, și anume ca pe o amenințare la adresa artei cinematografice. Acest argument este, să spun așa, destul de complicat. Deși susținători ai cinematografiei digitale au lăudat în mod repetat noutatea sa radicală, corelând-o cu apariția sunetului, de exemplu, ea în niciun caz nu transformă experiența cinematografică a spectatorului cum a transformat-o sunetul, ci doar *simulează* experiența tradițională a unui film

analog.[16] Simularea unui film pe rolă de 35 mm poate diferi din anumite puncte de vedere de filmul *originar* de tip 35 mm, dar scopul digitalului nu este acela de a distruge filmul analog ca format, deși acesta a fost efectul final. Din perspectiva istoriei inovației tehnologice cinematografice, inovația digitală este doar cea mai recentă dintr-un lung șir de schimbări tehnologice.

Dar formula lui Cheshire cu privire la cinematografia cu peliculă celuloid a stat la baza percepției generale create de anumite știri recente din presă cu privire la dispariția filmului de 35 mm și a tehnologiei sale aferente. *Variety*, un ziar ce susținea de mult timp tranziția spre cinematografia digitală, nu a scris un necrolog explicit pentru filmul de 35 mm, deși o copertă din 2013, purtând titlul „Sfârșitul rolei," pe care apare un tomberon plin cu role de film, sugerează acest lucru.[17] Ca ziar de referință al industriei, *Variety* a consemnat că Eastman Kodak a dat faliment în conformitate cu Capitolul Unsprezece, că Fuji ar fi oprit producția de filme în primăvara lui 2013 și că Aaton, Panavision și Arriflex au încetat să mai fabrice camere pentru rola de 35 mm.[18] Până în ianuarie, 2012, mai mult de 52% din totalul filmelor europene au devenit digitale, și, după cum a transmis Ray Zone, „până la sfârșitul anului 2011, mai mult de 50.000 de cinematografe din întreaga lume erau dotate cu proiectoare digitale de cinema (de două ori mai multe decât în 2010) și 55% dintre acelea erau 3D".[19] La jumătatea anului 2011, 50% dintr-un total de mai mult de 39.500 de ecrane de cinema din Statele Unite au devenit digitale,[20] iar Asociația Motion Picture din America a declarat în statisticile de piață pentru anul 2012 că 33.129 din totalul de 39.918 de ecrane de cinema ale Statelor Unite erau digitale.[21] În urma unei actualizări recente ale acestor statistici, ziarul *Los Angeles Times* precizează în 17 ianuarie 2014 că, potrivit unor statistici generate de Asociația Națională a Proprietarilor de Teatru, „92% din cele 40.045 de ecrane din Statele Unite au devenit digitale". Însemnând că doar 8% din ecranele din Statele Unite sunt echipate să proiecteze filme de pe rolă analog.[22]

În Statele Unite, marii distribuitori au anunțat că vor înceta să mai distribuie filme pe peliculă celuloid de 35 mm până la sfârșitul lui 2013.[23] Acea predicție (sau amenințare) se pare că a ajuns să se împlinească. La data de 17 ianuarie 2014, *Los Angeles Times* a anunțat că Paramount „a devenit primul mare studio care să oprească lansarea filmelor pe rolă în Statele Unite".[24] *Anchorman 2* (Adam McKay, 2013) a fost ultima apariție atât pe rolă cât și video, pe când *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) a devenit primul film al unui studio important lansat exclusiv în format digital.

Data prevăzută pentru dispariția filmelor pe peliculă la nivel global este sfârșitul anului 2015. În 9 noiembrie 2011, Twentieth

Century Fox le-a trimis o scrisoare expozanților sugerându-le să treacă în format digital cât de curând posibil, întrucât în mai puțin de doi ani, vor opri furnizarea de pelicule de 35 mm și vor înceta să plătească redevențe pentru copii virtuale (VFP-uri).[25] Creșterea recentă în rândul ecranelor digitale e cauzată, în mare măsură, de acest termen limită pe care distribuitorii l-au stabilit pentru plata VPF-urilor, o taxă plătită cinematografelor care au trecut la proiectarea digitală, menită să le ajute să acopere costurile aferente. Expozanții au trebuit să realizeze convertirea până în septembrie 2012 (sau 31 martie 2013, pentru clienții de Sony VPF) dacă doreau să mai fie plătiți, din moment ce după această dată nu ar mai fi fost eligibili pentru fonduri de conversie.[26]

Totuși, pelicula de film de 35 mm nu a murit încă. În 2013 – după un an și 129 de milioane de dolari sub forma de onorarii pentru avocați – compania Kodak, proaspăt restructurată, a ieșit din faliment și s-a angajat să continue producția de negative de film de 35 mm și de diapozitive până cel puțin în 2017. A revenit ca o „companie complet nouă" care se concentrează pe „tehnologia de imprimare pentru clienții corporatiști, componente pentru ecranul senzorial de smartphone și tablete și film pentru industria cinematografică".[27] Deși deținătorii de camere au renunțat la film pentru digital, Kodak încă vinde miliarde de role de film an de an.[28]. *Variety* estimează că între 50-70% din lungmetrajele comerciale încă se filmează cu rolă și un anumit număr de regizori renumiți – printre care Steven Spielberg, Christopher Nolan, Clint Eastwood, J.J. Abrams și Zack Snyder – preferă să filmeze folosind peliculele de 35 mm decât tehnologia digitală.[29] Dar până și acei regizori care preferă rola de film în detrimentul digitalului înțeleg că până în 2015, opera lor va fi distribuită prin copii digitale indiferent de formatul în care a fost realizat filmul. Din toate punctele de vedere, era rolei de 35 mm a luat sfârșit. Dacă filmul e mort, cum rămâne cu cinematografia?

În cartea sa, *Silent Film Sound*, Rick Altman introduce conceptul de „criză istoriografică" ca mod de înțelegere a evoluției tehnologice. Altman susține că identitatea unei noi tehnologii nu este stabilă: cinematografia, spre exemplu, nu reprezintă un singur obiect stabil, ci o platformă a cărei identitate se află mereu în construcție. Pentru Altman, identitatea unei tehnologii noi este condiționată atât social, cât și istoric: depinde de modul în care utilizatorii o dezvoltă și o înțeleg. Cu alte cuvinte, suferă de o criză de identitate (de aici, termenul de „criză istoriografică") în care identitatea inițială este supusă redefiniției.[30] De exemplu, fonograful lui Thomas Edison a fost proiectat cu un singur scop – înregistrarea dictărilor de afaceri –, dar a fost instrumentalizat de utilizatorii săi pentru a obține altceva – înregistrarea muzicii.

Această utilizare neintenționată a dat naștere industriei fonografe.

Într-adevăr, invenția cinemaului a început cu fonograful. Fonograful cu cilindru al lui Edison a fost inventat în 1877, dar a zăcut pe raftul creatorului său până în 1888, când a fost „perfecționat." În același an, Edison a depus un document – „intenția de a dezvolta o invenție" – la Oficiul de Patente pentru un dispozitiv de film. În acesta, a anunțat:

> „Fac experimente cu un instrument ce face pentru Ochi ceea ce face fonograful pentru Ureche, mai exact înregistrarea și reproducerea lucrurilor în mișcare... Iluzia e completă și e posibil să putem vedea & auzi un concert de operă la fel de perfect de parcă am fi prezenți în sală, deși reprezentația reală ar putea să fi avut loc cu ani în urmă".[31]

Inspirat de una dintre invențiile sale timpurii, prototipul aparatului (dispozitivului) de imagine în mișcare al lui Edison arăta și funcționa întocmai ca fonograful. Era compus dintr-un cilindru rotativ conceput să înregistreze și să deruleze o secvență de microfotografii aranjate într-o spirală (ca șanțurile) în jurul circumferinței unui tobe acționate manual printr-o manivelă.[32] O lentilă pentru filmat și vizionat deopotrivă îndeplinea o funcție similară aceleia a pâlniei fonografului, folosită atât pentru captarea sunetelor, cât și pentru redarea lor ulterioară.

Deși Edison și asistentul lui, W. K. L. Dickson, au abandonat curând acest proiect, întrucât nu funcționa, ideea unui cinema ca o extensie a fonografului a rămas. Când a fost exploatat comercial în aprilie, 1894, kinetoscopul conceput de Edison asocia imagini înregistrate cu sunete înregistrate sub formă de muzică.. Muzica se sincroniza greu cu imaginile, era redată de fonograful lui Edison și ascultată prin niște tuburi de urechi asemănătoare celor unui stetoscop. Mai important decât atât, promovarea noii invenții a lui Edison s-a inspirat din cea folosită pentru fonograf. Filmele lui Edison erau prezentate în saloane tip Kinetoscop cu ajutorul dispozitivelor de peep-show, amintind de saloanele pentru fonograf, concepute să exploateze comercial dispozitivul spre sfârșitul anilor 1880.[33] Dar alții au regândit invenția lui Edison, adaptând-o în așa fel încât să fie proiectată pe un ecran mare, iar spectatorii individuali ai lui Edison s-au transformat într-un public larg. Odată cu proiectarea, cinemaul s-a mutat în locuri noi – la teatru, amfiteatru, teatru de revistă, bâlci – și a preluat din ideile altor forme publice de divertisment care ocupau acele spații – *lanterna magica*, amfiteatrul, vodevilul sau bâlciul – devenind „un cinema al atracțiilor" care, după cum observă Tom Gunning, caracterizează cinematografia de dinainte de 1908.[34] În timpul primilor ani ai acestei perioade, teh-

nologia a devenit o atracție, din moment ce spectatorii nu veneau pentru a vedea filme individuale, ci pentru a vedea dispozitivele – Cinematograful, Vitascopul și Biograful – care le proiecta.[35]

În ceea ce privește criza istoriografică enunțată de Altman, identitatea cinematografiei este mereu în criză; trebuie să se redefinească în mod constant într-un cadru al tehnologiilor de imagine și sunet mereu în schimbare. Cinematografia digitală nu este nici pe departe ultima din acel peisaj impunător. Dar acele crize de identitate generate de perioadele anterioare de schimbări tehnologice, precum sunetul, culoarea sau ecranul lat au acționat diferit în cazul cinematografiei digitale. În cea mai mare măsură, nu cinematografia a experimentat o criză de identitate, ci noua tehnologie imagistică digitală care a urmărit să-și însușească identitatea cinematografiei, simulând lungmetrajele pe rolă de 35 mm._Cu alte cuvinte, cinematografia a rămas mai mult sau mai puțin stabilă în timpul așa-numitei revoluții digitale, și cea care s-a adaptat vechiului model a fost tehnologia digitală, mai recentă. Dar o întrebare pertinentă reiese din această poveste a crizei de identitate: Ceea ce rămâne după ce tehnologia digitală simulează filmul se mai poate numi „cinematografie”?

Acestea sunt câteva moduri de a răspunde la această întrebare. Una dintre ele presupune revizitarea unor dezbateri cunoscute despre indexicalitate, care pentru mulți teoreticieni ai filmului constituie un termen esențial pentru definirea cinemaului și stabilirea limitelor dintre analog și digital. Conform lui C. S. Peirce, o imagine fotografică creează o legătură existențială cu referentul_ei: este realizată prin contactul cu ea.[36] O imagine digitală, în schimb, se presupune că rupe această legătură prin procesul în care lumina e transmisă prin unu și zero. Dacă cinematografia e definită în funcție de indexicalitatea sa, atunci cinematografia digitală nu e tocmai cinematografie. Discuția privind indexicalitatea – cercetată pe scară largă în altă parte –mi se pare, în cele din urmă, neconcludentă pentru orice definiție a ceea ce este sau nu cinematografia.[37] O scurtă prezentare a acelor dezbateri sper că va clarifica acest fapt. În era noilor tehnologii media și digitale de imagine, teoria filmului a încercat să reconsidere noțiunile de indexicalitate. În viziunea lui Thomas Binkley și David Rodowick, imaginea digitală distruge legătura existențială esențială dintre imagine și obiect, pentru că își transformă referenții – imaginile – în cifre.[38] Niels Niessen cercetează argumentul lui Rodowick conform căruia apariția digitalului este asociată cu „dispariția unei anumite experiențe cinematografice” – „proiectarea diafilmului fotografic într-un sală de teatru”.[39] Rodowick plasează originea acestei dispariții sub semnul unei diminuări a indexicalității în cadrul cinematografiei digitale,[40] dar Niessen nu percepe această „dispariție” sau „diminuare” ca pe

o moarte, ci mai degrabă ca pe o decădere. Tom Gunning consideră că imaginea digitală e, în fond, tot un index, asemănându-se cu operațiile termometrului lui Peirce, care *indexa* temperatura în numere,[41] pe când Mark Wolf crede că indexicalitatea „poate fi prezentă în diferite măsuri și în diferite feluri de conexiuni cu referentul."[42] Wolf susține că indexicalitatea este înțeleasă mai bine ca o serie de *indexicalități*. Fiecare indexicalitate e indexicală într-o anumită măsură și, mai important decât atât, într-o formă diferită față de referenții ei. Fotografia analogică devine „cea mai" indexicală, raportând-se mai mult sau mai puțin direct la o realitate pro-filmică; fotografia digitală e mai puțin „indexicală" – pe o scală mobilă a indexicalității – depinzând de numărul de pixeli sau de rezoluția imaginii. Legătura sa cu referentul e mediată de algoritmi, cuantificare și/sau compresie fractală. Imaginea generată pe calculator – incluzând simulări – e cea mai puțin indexicală. Nu există un cadru din viața reală la care să facă trimitere; în schimb, se raportează la seturi de date. De fapt, dezbaterea lui Wolf despre indexicalitate schimbă perspectiva discursurilor despre indexicalitate plecând de la întrebarea dacă o imagine este sau nu indexicală la cea referitoare la *obiectul pentru care ea servește drept index.*

În simularea unei imagini analoge, imaginea digitală practică de fapt o formă de iconicitate care neagă orice înțelegere simplă asupra indexicalității, întrucât ceea ce mimează imaginea digitală este însăși indexicalitatea. În sfera imagisticii generate de computer, artiștii digitali proiectează cu atenție din bit și bait o scenă aparent profilmică. Referentului absent i se conturează o existență datorită abilităților artiștilor digitali și a software-ului lor de a reda iconuri. În acest caz particular a imagisticii grafice computerizate (CGI), indexicalitatea există, chiar dacă doar ca efect al imaginii realizate digital. Este, bineînțeles, indexicală într-un mod exagerat –ca o consecință a propriei sale asemănări cu un referent imaginar. După cum am susținut și în altă parte, indexicalitatea este unul dintre multele criterii care definesc cinematografia.[43].= Statusul său problematic în cinematografia digitală nu ar trebui să reprezinte moartea cinematografiei ca tehnologie, instituție sau practică socială.

În orice caz, indexicalitatea pare să asigure încă o trăsătură care leagă cinematografia analogă de cea digitală. Cu alte cuvinte, dezvoltarea cinematografiei digitale nu marchează moartea cinematografiei tradiționale, ci resurecția sa sub o formă digitală. Dar dată fiind flexibilitatea cinematografiei ca mediu, nu riscă să se redefinească în mod constant până la dispariție? Ar trebui să existe un moment în care trebuie să acceptăm că o versiune sau alta de cinematografie nu mai e, de fapt, cinematografie?

Un răspuns la această întrebare se poate afla apelând la aparatul teoretic și în special la eseul influent al Annei Friedberg „Sfârșitul

cinemaului", care își propune să aplice noii tehnologii media modele ale aparatului cinematografic.[44] Publicat în 1997, eseul susține că cinematografia a fost „transformată de", „integrată în" și posibil „pierdută în" noile tehnologii media care o înconjoară.[45] În viziunea lui Friedberg, schimbările survenite în materie de tehnologie au erodat definiția cinematografiei. O reclamă la filmele pe CD-ROM îi oferă oportunitatea de a ilustra dizolvarea semnificației trăsăturilor clasice cu privire la aparatul cinematografic – ecran, film, spectator. Ecranele au devenit „formate de expunere și distribuire", filmul „un mediu de stocare" (precum videocaseta, discurile de calculator sau servere), și spectatorii „utilizatori cu o interfață".[46] În acea reclamă, spectatorii sub forma unei tastaturi de calculator se uită cum robotul Maria prinde viață în filmul lui Fritz Lang *Metropolis* (1926). Cinemaul, pe vremuri găzduit de un cinematograf pe al cărui ecran era redat, a migrat înspre televizor și ecranele calculatoarelor, ca să nu menționăm emergența ulterioară (după 1997) a ecranelor mici ale iPad-urilor și ale smartphone-urilor. În procesul multimediatizării, cinemaul și-a pierdut identitatea ca mediu – specificitatea mediului. Împreună cu alte medii, cinemaul s-a transformat într-un amalgam digital de unu și zero. În susținerea acestei afirmații, Friedberg îl citează pe criticul de media Friedrich Kittler, care susține că „digitizarea generală a informației și a canalelor șterge diferența dintre diferitele medii".[47]

Mare parte a eseului lui Friedberg datează dispariția cinemaului ca mediu dinaintea tehnologiilor digitale – televizorul, VCR-ul, cablul și telecomanda – a căror funcție e să transforme condițiile tradiționale de vizionare. Titlul „Sfârșitul cinemaului" pare să fie lipsit de ambiguitate și traiectoria acestei transformări conturate de Friedberg, de la cinematograf la vizionarea de acasă cu televizor prin cablu, DVD, Blu-ray sau transmisiuni video e destul de convingătoare. Prezintă clar îngrijorarea pentru viitorul cinemaului în era expunerii pe micul ecran, dar pentru a ajunge la această concluzie, Friedberg tinde să ignore faptul că supraviețuirea cinemaului ca cinema se datorează prezentării pe ecran mare în cinematografe. Există mai mult de 43.000 de cinematografe doar în Statele Unite ale Americii și în Canada, care au vândut 1,34 miliarde de bilete spectatorilor în 2013, înregistrând câștiguri de 10,92 miliarde de dolari.[48] Chiar dacă majoritatea cinematografelor și a modelelor prezentate sunt digitale, nu se poate numi cinema acest fenomen? Nu este cinematografic echipamentul folosit în teatru?

Dacă transformarea echipamentului cinematografic evidențiată de Friedberg e responsabilă pentru distrugerea identității cinemaului, nu ar putea stabilitatea relativă a echipamentului mai tradițional folosit în cinematografe să devină mijlocul prin care să se recupereze identitatea în era multimediei digitale? Dacă dis-

pozitivul de redare a filmelor în casele publicului și nu doar prin televiziune sau platforme noi de media s-a schimbat radical, putem afirma același lucru despre echipamentul din sala de cinema, care se pare că a rămas mai mult sau mai puțin neschimbat în ultimii optsprezece ani?[49] Argumentul lui Friedberg ne determină ulterior să revenim asupra aparatului cinematografic de bază și a rolului său în stabilizarea identității cinemaului ca tehnologie.

Dispozitivul e un concept ce combină doi termeni din limba franceză: *l'appareil*, mașinăria tehnologică de bază pentru înregistrarea și reproducerea sunetului și a imaginii; și *le dispositif,* mașinăria psihologică, socială, ideologică de bază, care prezintă relația spectatorului cu filmul.[50] Punctul central al eseului meu este reprezentat, în primul rând, de *l'appareil*, deși discuția este legată și de *le dispositif.* Într-adevăr, aceste două axe ale aparatului rămân într-o tensiune constantă una față de cealaltă, din moment ce schimbările mașinăriei tehnologice generează schimbări și pentru funcția psihologică, socială și ideologică. Termenul *dispositif* definește funcția generală a aparatului, care se referă la dispunerea și aranjarea forțelor care anunță operațiile aparatului în rolul său de bază – producerea subiecților. Michael Foucault descrie acest *dispositif* ca constând în „discursuri, instituții, forme arhitecturale, decizii reglementare, legi, măsuri administrative, afirmații științifice, filosofice, morale și propuneri filantropice – pe scurt, tot ce se poate și nu se poate spune".[51] Giorgio Agamben folosește denumirea de *dispositif* pentru a denota „literalmente orice are în vreun fel capacitatea de a capta, orienta, determina, intercepta, modela sau controla gesturile, comportamentele, opiniile sau discursurile ființelor umane". El opune „ființele umane" „aparatului care captează încontinuu ființele umane".[52] Foucault și Agamben consideră acest *dispositif* opresiv, și a funcționat succint în ospiciile psihiatrice și închisoare.

Ideea lui Jean-Louis Baudry, conform căreia aparatul cinematografic ar fi o formă a peșterii lui Platon, susține punctul de vedere precedent,[53] dar aș expune faptul că cinematografia nu e nici închisoare, nici ospiciu, și că aparatul cinematografic nu poate fi înțeles corespunzător în lumina opoziției lui Agamben dintre „ființe umane" și forțele limitării și ale opresiunii. Mai degrabă, întocmai ca romanul sau teatrul, cinematografia este un câmp în care mecanismul estetic/aparatura estetică le oferă subiecților/spectatorilor o experiență estetică.

Deși majoritatea discuțiilor despre echipamentul tehnologic al aparatului includ camera și lentilele camerei și funcțiile lor, de cele mai multe ori, însuși spațiul arhitectural al cinematografului a fost folosit ca model pentru ilustrarea aparatului de bază în ceea ce privește proiectorul/filmul, ecranul și spectatorul. De exemplu,

acesta este modelul pe care îl folosește Friedberg în discuția despre CD-Rom-ul *Metropolis*[54] și, în timp ce Baudry este preocupat de funcțiile camerei și de rolul perspectivei renascentiste în poziționarea spectatorului, el tinde totodată să favorizeze consumul ca paradigmă pentru funcțiile de bază ale aparatului.[55] Cu alte cuvinte, teoria aparatului definește cinematografia din punct de vedere arhitectural ca o configurație a trei elemente: proiector/film, ecran și spectator. Dacă această noțiune a aparatului stabilizează cinematografia ca cinematografie, atunci transformările aparatului observate de Friedberg și alții pot fi percepute ca destabilizatori ai cinematografiei – ca o cinematografie *falsă,* nu una reală. Aș vrea să folosesc această definiție pentru a discuta unde începe cinematografia și unde se termină, într-o încercare de a recupera cinematografia ca obiect de cercetare pentru criticii contemporani și pentru studenți.

În viziunea lui Stephen Heath, cinematografia începe cu fixarea ecranului și poziționarea spectatorilor în fața lui.[56] Înainte de acest moment istoric, putem presupune că cinematografia nu a existat; dar, după cum știm, filmele au existat înainte de ecranul lui Heath. Filmele au apărut în jurul anului 1891, sub forma unor imagini minuscule de un inch și jumătate, vizibile pe un ecran de sticlă al unui dispozitiv de *peep-show* numit kinetoscop, care permitea un singur privitor pe rând.[57] Cinematografia a apărut între 1895 și 1896, când acele imagini au fost proiectate pe un ecran în mărime naturală pentru o audiență mai largă. Aproape șaizeci de ani mai târziu, acele imagini în mărime naturală – de aproximativ 5-6 metri – au devenit mai mari decât oricând odată cu apariția ecranului lat, a marelui ecran de cinema sub formă de Cinerama, CinemaScope, VistaVision, aTodd-AO și alte formate noi care ofereau dimensiuni de la 7 la 20 de metri sau mai mari.[58] Odată cu ecranul lat și sunetul stereo, experiența cinematografică a devenit captivantă, avantaj folosit pentru a-l distinge de experiențe neteatrale precum televiziunea.

Scandalul iscat de teoria aparatului a constat în scepticismul său față de schimbarea tehnologică. Aparatul realizat de Heath și Baudry, de tipul proiector/film, ecran și spectator, este aparatul cinematografiei mute. Am putea presupune că Heath și Baudry au intenționat să includă sunetul, dar nu găsesc nicio referință a difuzoarelor și sunetului în lucrarea lor despre aparat.[59] Introducerea culorii nu ar trebui receptată ca o schimbare de ordin tehnologic în prezentarea filmelor, mai ales când e vorba de tehnologii de mixare a culorilor care pot fi expuse în teatre cu un echipament de proiectare convențional. Dar ecranul lat și sunetul stereo au reprezentat transformări uriașe ale aparatului și au fost constant ignorate în teoria aparatului – chiar și de Friedberg, care cel puțin încearcă să

reconsidere teoria aparatului în ceea ce privește noile medii, dar ignoră schimbările survenite în aparatul teatral discutat mai sus. Heath susține că premisele din 1896 ale condiției spectatorului, când ecranul era fix, au rămas constante mai mult sau mai puțin până în prezent (scria el în 1981). El afirma că, spre deosebire de cadrul unui tablou, cadrul unui film a fost limitat la formatul de imagine de 1.37:1 sau la „un număr de un asemenea format."[60] Heath, cel puțin, a subevaluat situația. Revoluția ecranului din anii '50 a lărgit limitele ecranului de 1.37:1 și a schimbat condiția spectatorului, care a trecut de la un consum semi-pasiv la o participare activă.

Dacă ecranul îngust a fixat sau a poziționat spectatorul, coloana sonoră a funcționat într-o manieră similară. Sunetul mono redat de o boxă sau de mai multe amplasate în spatele ecranului a sincronizat sunetul – mai ales vocea – cu imaginile, fixând audiența într-un mod asemănător cu cel realizat de ecran.

Dar sunetul stereo nu doar că multiplică numărul de canale de sunete emise din spatele ecranului, dar le extinde la nivelul unui sistem de boxe de tip *surround* ce depășește cu mult limita ecranului. Dialogul, în general, rămâne centrat în spatele ecranului, dar muzica și efectele sonore atrag atenția spectatorului într-o varietate de direcții diferite, împingând relația dintre imagine și sunet dincolo de limitele convenționale ale aparatului mut și cu un ecran mic al lui Heath.

În „Cinematografia timpurie, cinematografia târzie: transformări ale sferei publice," Miriam Hansen susține că teoria aparatului din anii '70 a lui Heath, Baudry și a altora a creat noțiunea unui spectator care a transformat spectatorul pasiv al cinematografiei clasice într-un concept declasat, pe măsură ce condiția spectatorului s-a schimbat ca reacție la noile tehnologii de consum media, de la televiziune la video, cablu și tehnologiile prin satelit care „au înlocuit cinematograful ca loc unic și exclusiv de vizionare a filmului" prin transmiterea conținutului în spațiile domestice (mai degrabă decât teatrale).[61] Pentru Friedberg, „sfârșitul cinematografiei" poate fi identificat odată cu noile tehnologii: televizorul, VCR-ul, telecomanda și televiziunea prin cablu.[62] Hansen susține că această erodare a noțiunii noastre asupra a ceea ce a fost cinemaul oglindește o transformare mai largă de la o veche cultură de masă (existentă între 1920 și 1960) – o entitate monolitică operând conform unui model standardizat, de linie de asamblare, al producției de masă menită pentru consumul de masă –la un nou sistem al culturilor postmoderne și globalizate, caracterizat de un „mai mare grad de privatizare al modurilor și spațiilor de consum" și bazat pe diversificare și atracții eterogene.[63]

Iată că, în prezent, cercul deschis de kinetoscopul lui Edison se încheie.

Filmele contemporane sunt vizionate în mod normal în regim particular sau semi-particular, pe ecranele video mici, de la televizorul personal până la dispozitivele mobile. Revista *Screen Digest* a raportat că în 2012, telespectatorii din Statele Unite au plătit pentru a vedea 3,4 miliarde de filme online.[64] În timpul orelor de vârf ale traficului de internet, platformele Netflix și Hulu au fost responsabile pentru aproape 60% din acest conținut, Netflix-ul reprezentând 38% din procent, Hulu 18% și Amazon Instant Video 13%[65]. Dintre utilizatorii platformei Netflix, 48% se uită de pe computer (în creștere față de cei 44% cu un an înainte); 23% folosesc smartphone-ul (o creștere de la 11%); 15% se uită de pe iPad, cu mult mai mult față de cei 5% cu un an înainte.[66] În topul echipamentelor de vizionat conținut media în afara în cinematografelor – sau, mai bine zis, în afara aparatelor –se află televizorul HD cu ecran plat, cu diagonala variind de la 30 la 60 de inchi. Analiștii din industrie prezic că până în 2016, 12% din televizoarele HD vor avea o lățime de la 60 la 110 de de inchi,[67]cu dispozitive portabile mobile precum smarphone-ul având un diametru variind de la patru la cinci inchi jumătate.

Cinemaul nu se rezumă la un singur aparat, ci constituie o *experiență* de aparate. Experiența noastră este diferită în funcție de dimensiunea ecranului pe care vizionăm produsul cinematografic. Ar trebui să începem să distingem între experiențele pe care le avem cu imaginile și sunetele redate de ecrane. Cinemaul se schimbă încontinuu, în paralel cu schimbările survenite în propria sa tehnologie de bază, astfel redefinindu-se constant. Nu trebuie să ne gândim decât la fenomenul sunetului stereo din cinema pentru a evidenția importanța unor astfel de schimbări. Vizionând Jurassic Park într-un cinema de tip THX cu sistem audio DTS este cu siguranță o experiență mai captivantă decât să-l vezi și să-l auzi pe un laptop cu două canale de sunet – fără a mai menționa plăcerea mult diminuată de a-l viziona pe un telefon mobil cu sunet mono. Telefonul mobil oferă o nouă semnificație conceptului de consum într-o stare de distragere a atenției propus de Kracauer.[68] Chiar dacă filmul redat pe aceste platforme digitale noi este *același* ca cel vizionat cândva pe un ecran de doisprezece metri într-o sală de cinema, *nu* este de fapt același. Termenul de „cinema" riscă să își piardă puțina semnificație pe care încă o are dacă va include dispozitive precum iPad-uri, tablete și smartphone-uri. Teoria aparatului, în ciuda erorilor sale, ne-a oferit o definiție a cinemaului. Cinemaul reprezintă proiectarea pe un ecran a unor imagini în mărime naturală – sau mai mari – în fața unui public; restul sunt filme.

Traducere din limba engleză de ***Iunis Minculete****.*
Redactare și revizuire a traducerii de ***Ovio Olaru****.*

NOTE:

1. James Leo Cahill, „... and afterwards: Martin Arnold's phantom cinema", *Spectator*, nr. 27 (2007): 19. Tom Gunning, citându-l pe Bernard Chardère, *atribuie acest sentiment tatălui lui Lumières, Antoine*, în „Moving away from the index: cinema and the impression of reality", *Differences* 18, nr. 1 (2007): 35.
2. André Bazin, *What is cinema?*, vol. I, ed. și trad. de Hugh Gray (Berkeley CA: University of California Press, 1967), 24.
3. Rudolf Arnheim, „The complete film", în *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1957), 154-157.
4. René Clair, „The art of sound," reeditată în *Film Sound: Theory and Practice Elisabeth* (New York: Columbia University Press, 1985), 95.
5. John Belton, „Fox and 50mm film," în *Widescreen Worldwide* (New Barnet: John Libbey, 2010): 11-12.
6. Garth Jowett, „Television and the motion picture industry", în *Film: the Democratic Art* (Boston, MA: Little, Brown, 1976), 347–51
7. Michelle Hilmes, *Hollywood and Broadcasting: from Radio to Cable* (Urbana: University of Illinois Press, 1990), 2–3.
8. James Lardner, *Fast Forward: Hollywood, the Japanese and the VCR Wars* (New York: W. W. Norton, 1987), 99–135.
9. Peter Decherney, *Hollywood's Copyright Wars: from Edison to the Internet* (New York: Columbia University Press, 2012), 169–179.
10. Anne Thompson, „VCRs sending people back to theatres: video use is leading to record box-office boom", *San Francisco Chronicle*, 10 mai 1987, 29.
11. Dan Ackman, „Movie studios get hip with the future", *Forbes*, 17 august 2001, http://www.forbes.com/2001/08/17/0817topnews.html, accesat în 16 septembrie 2014.
12. Dziga Vertov, „Film directors: a revolution" în „Documents from Lef" din *Screen* 12, nr. 4 (1971): 52.
13. Susan Sontag, „The decay of cinema", *New York Times*, 25 februarie 1996, http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html, accesat în 16 septembrie 2014.
14. Godfrey Cheshire, „Part Two of The death of film/The decay of cinema," *New York Press*, 11 august 1999, http://nypress.com/part-two-of-the-death-of-film-the-decay-of-cinema/, accesat în 16 septembrie 2014.
15. Oliver Lyttleton, „Sound the death knell (again): a brief history of the death of cinema", 2 octombrie 2012, http://blogs.indiewire.com/the-playlist/a-brief-history-of-the-death-of-cinema-100112, accesat în 16 septembrie 2014.
16. John Belton, „Digital cinema: a false revolution", *Obsolescence*, nr. 100, octombrie (2002): 98-114.
17. Revista *Variety,* 9–15 aprilie, 2013.
18. Jill Goldsmith, „Kodak files for Chapter 11," 19 ianuarie 2012, http://

variety.com/2012/film/news/kodakfilesfor-chapter-11-1118048864/; Karen Idelson, „Reel life in digital world", 2 februarie, 2012, http://variety.com/2012/film/news/fuji-to-stop-production-of-film-stock-1118059128/, accesate în 11 septembrie, 2014.

19. Ed Meza, „Digital screens in Europe pass half-way point", *Daily Variety*, 18 ianuarie 2012, http://variety.com/2012/film/news/digital-screens-in-europe-pass-half-way-point-1118048802/; Ray Zone, „Arthouses debate 3D conversion" *Daily Variety*, 11 ianuarie, 2012, http://variety.com/2012/digital/news/arthouses-debate-3d-conversion-1118048318/, accesate în 16 septembrie 2014.
20. MKPE, „Digital cinema technology: frequently asked questions," http://mkpe.com/digital_cinema/faqs/tech_faqs.php#status, accesat în 16 septembrie 2014.
21. MPAA, „Theatrical market statistics 2012," http://www.mpaa.org/wp-content/uploads/2014/03/2012-Theatrical-Market-Statistics-Report.pdf, accesat în 17 septembrie 2014.
22. Richard Verrier, „End of film: Paramount first studio to stop distributing film prints", *Los Angeles Times*, 17 ianuarie 2014, http://touch.latimes.com/#section/-1/article/p2p-78938624/, accesat în 16 septembrie 2014.
23. David Hancock, „Thanks for the memories: it's the end of an era as 35mm film declines", *Film Journal*

International, 23 decembrie 2011, http://www.filmjournal.com/filmjournal/content_display/news-and-features/features/technology/ e3i9d-8bb28649c6da4d1d 61f39d3e90700a, accesat în 16 septembrie 2014.

24. Verrier, „End of film".
25. „Vaguely threatening letter from 20th Century Fox", *Film-Tech Forums*, http://www.film-tech.com/ubb/f16/t000949.html, accesat în 16 septembrie, 2014.
26. Dan Doperalski, „Drive-ins in digital bind", *Daily Variety*, 8 februarie, 2012, http://variety.com/2012/film/news/drive-ins-in-digital-bind-1118049857/ ; David Bordwell, „Pandora's digital box: in the multiplex," 1 decembrie, 2011, http://www.davidbordwell.net/blog/2011/12/01/pandoras-digital-box-in-the-multiplex/, accesate în 16 septembrie, 2014; „Sony Digital Cinema virtual print fee program available through March 31, 2013," 24 septembrie, 2012, https://pro.sony.com/bbsccms/assets/files/mkt/digicinema/pressreleases/Sony_VPF_Program_Announcemnt_FINAL-9-24.pdf, accesat în 16 septembrie, 2014.
27. Beth Jinks, „Kodak moments just a memory as company exits bankruptcy," 3 septembrie, 2013, http://www.bloomberg.com/news/2013-09-03/kodak-exits-bankruptcy-as-printer-without-photographs.html; Matthew Daneman, „Small movie theatres struggle with switch to digital", *USA Today*, 23 iulie 2013, http://www.usatoday.com/story/money/business/2013/07/23/digital-films-theaters/2580353/ , accesate

în 16 septembrie, 2014.
28. Goldsmith, „Kodak files".
29. Idelson, „Reel life", 1.
30. Rick Altman, *Silent Film Sound* (New York: Columbia University Press, 2004), 15–23.
31. Harold G. Bowen, „Thomas Alva Edison's early motion picture experiments", în *A Technological History of Motion Pictures and Television* (Berkeley: University of California Press, 1967), 92.
32. Ibid.
33. Paul Spehr, *The Man Who Made Movies: W. K .L. Dickson* (New Barnet: John Libbey, 2008), 307–308.
34. Tom Gunning, „The cinema of attractions: early film, its spectator, and the avant-garde", *Wide Angle*, 8, nr. 3-4 (1986): 63–70.
35. Ibid., 66.
36. C. S. Peirce, *Philosophical Writings of Peirce* (New York: Dover, 1955), 102, 108.
37. Philip Rosen, „Old and new: image, indexicality and historicity in the digital utopia", în *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001), 301–349; Mary Ann Doane, „The indexical and the concept of medium specificity", *Differences* 18, nr. 1 (2007): 128–52; Martin Lefebvre, „The art of pointing: on Peirce, indexicality and photographic images", în *Photography Theory* (New York: Routledge, 2007), 220–44; D. N. Rodowick, „Lost in translation", în *The Virtual Life of Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 110–24; Stephen Prince, *Digital Visual Effects in Cinema: the Seduction of Reality* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2012), 50–53, 148–53.
38. Timothy Binkley, „Camera fantasia: computed visions of virtual realities", *Millenium Film Journal* nr. 20/21 (1988, 1989): 10–11.
39. Niels Niessen, „Lives of cinema: against its «death»", *Screen* 52, nr. 3 (2011): 309.
40. Ibid, 310.
41. Tom Gunning, „What's the point of an index? Or, faking photographs" în *Nordicom Review*, nos 1-2 (2004): 40. „L-aș contrazice pe Gunning când afirmă că ceea ce este indexical pentru un termometru este coloana de mercur ce se mișcă reacționând la căldură, nu numerele de pe partea laterală a tubului".
42. Mark Wolf, *Abstracting Reality: Art, Communication and Cognition in the Digital Age* (Lanham: University Press of America, 2000), 261.
43. John Belton, „Psychology of the photographic, cinematic, televisual and digital cinematic image", *New Review of Film and Television Studies* 12, nr. 3 (2014): 241–44.
44. Anne Friedberg, „The End of Cinema: Multi-media and Technological Change", în *Reinventing Film Studies* (London: Arnold, 2000), 438–52.
45. Ibid., 439.

46. Ibid., 440.
47. Friedrich Kittler, „Gramophone, film, typewriter", 102, citat în Friedberg, „The End of Cinema", 439.
48. National Association of Theatre Owners, „Annual US/Canada box office grosses", http://natoonline.org/data/boxoffice/, accesat în 17 septembrie, 2014.
49. Thomas Elsaesser, „Digital cinema and the apparatus: archeologies, epistemologies, ontologies", în *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices* (Houndmills: Palgrave MacMillan, 2008), 238. Elsaesser are un argument fascinant în care postulează existența a cinci tipuri diferite de aparate cinematografice (nu doar unul), începând cu cel mai familiar aparat, cel al lui Christian Metz, Jean- Louis Baudry și Stephen Heath și incluzând și aparatul științific și medical al lui Lisa Cartwright, aparatul de monitorizare și militar al lui Paul Virilio și Friedrich Kittler, aparatul senzorial al lui Gilles Deleuze și aparatul de monitorizare al lui Kevin Kelly.
50. Martin Lefebvre și Annie Van den Oever, „Revisiting Christian Metz's «apparatus theory»: a dialogue", în *Techne/Technology: Researching Cinema and Media Technologies, their Development, Use and Impact* (Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2014).
51. Michel Foucault, *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–77* (New York: Pantheon Books, 1980), 194–96, citat în Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus and Other Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2009), 2.
52. Ibid., 13-14.
53. Jean-Louis Baudry, „Ideological effects of the basic cinematographic apparatus", *Film Quarterly* 28, nr. 2 (1974–75): 45.
54. Friedberg, „The End of Cinema", 438-439.
55. Jean-Louis Baudryhis, „Ideological effects of the basic cinematographic apparatus", în *Narrative, Apparatus, Ideology: a Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), 288.
56. Stephen Heath, „On screen, in frame: film and ideology" în *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 1.
57. Gordon Hendricks, *The Edison Motion Picture Myth* (Berkeley: University of California Press, 1961), 116.
58. John Belton, „Spectator and screen" în *Widescreen Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 183–87.
59. Thomas Elsaesser, „Digital cinema and the apparatus: archeologies, epistemologies, ontologies" în *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices* (Houndmills: Palgrave MacMillan, 2008), 233.
60. Stephen Heat, „Narrative space", 35.
61. Miriam Hansen, „Early cinema, late cinema: transformations of the public sphere", în *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1995), 135, 198.
62. Friedberg, „The End of Cinema", 441-43.

63. Hansen, „Early cinema", 136.
64. Randall Stross, „Yes, Norma Desmond, the pictures are getting small again", *New York Times*, 8 iulie 2012, http://www.nytimes.com/2012/07/08/technology/movie-screens-small-to-big-to-small-again-digital-domain.html?_r=0, accesat în 17 septembrie 2014.
65. Chloe Albanesius, „Netflix eats up to 32 percent of US bandwidth during peak times" în *PC*, 27 octombrie 2011, http://www.pcmag.com/article2/0,2817,2395372,00.asp; Gary Levin, „Nielsen says 38% of Americans use Netflix", *USA Today*, 19 septembrie 2013, http://www.usatoday.com/story/life/tv/2013/09/18/netflix-hulu-amazon-nielsen-viewership-data/2831535/; „Netflix accounted for one-third of downstream internet traffic in September", *The Hollywood Reporter*, 27 octombrie 2011, http://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-one-third-downstream-internet-traffic-254266, accesate în 17 septembrie 2014.
66. Levin, „Nielsen says".
67. LCD TV Association, „LCD TV Matters" 5, nr. 1 (2013): 6ff. http://www.veritasetvisus.com/LCDTVA/LCDTVA-16,%202013.pdf, accesat în 17 septembrie 2014.
68. Siegfried Kracauer, „Cult of distraction: on Berlin's picture palaces" în *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), 326.