AVENTURILE HIPERIMAGINII. RECONSTRUCȚIA *TROMPE-L'OEIL*-ULUI ȘI NOUA DEFINIȚIE A FOTOGRAFIEI LA JEAN-FRANÇOIS RAUZIER ȘI ILEANA FLORESCU

ALEXANDRA CRĂCIUN[1]

Faculty of Letters
University of Bucharest

THE ADVENTURES OF HYPERIMAGE.
THE RECONSTRUCTION OF *TROMPE-L'OEIL* AND THE NEW DEFINITION OF PHOTOGRAPHY: JEAN-FRANÇOIS RAUZIER AND ILEANA FLORESCU

Abstract

The present paper is questioning the concept of hyperphotography starting from the experiments in the field made by two photographers: the French Jean-François Rauzier and the Italian with Romanian origins, Ileana Florescu. We would try to prove that, in the case of hyperphotography, we can talk about a new kind of radicality of the image. As Baudrillard puts forth, *punctum* – the 'symbolic void that makes the power' of photography – is currently disappearing. *Punctum*, a concept introduced by Roland Barthes in *Camera lucida*, refers to the pure absence that resides in the heart of the image. Hyperphotography suspends this inner absence. *Punctum* is replaced by a redundant image, the picture's reflection, its double. This excess of the image, as well as the *trompe-l'oeil*, lead to the deconstruction of the photographic object. Like *pharmakon* in the theory of Jacques Derrida, hyperphotography generates an utopia, the utopia of a reference that is, at the same time and to the same extent, representation and non-representation, negation and assertion.

***Keywords*:** *Hyperimage/hyperphotography*; *trompe-l'oei*; *deconstruction*; *representation*

---

[1] **Alexandra Crăciun** is Associate Professor at the Faculty of Letters, University of Bucharest, art critic and art curator, member of the Union of Visual Artists, Romania, Romanian Association of Compared and General Literature, Romanian Association of the Personality Research, EUPRERA and IAA. In 2011-2013 she was Associated Lecturer at the University of Regensburg, Germany, contributing to the establishment of an interdisciplinary programme dedicated to Romanian Studies within the Faculty of Language, Literature and Cultural Sciences. Her books: *Narcissism and The Questions Reflection* (2002), *Branding for Stars' Counters* (2010), *A Brief Heterotopy Treatise for a Postmodern User* (2012), as well as her studies and articles are discussing questions related to representation and reflections of identity in the postmodern world, with a special focus on narcissism and identification. As an art critic she has curated exhibitions in Romania, Germany, France, and Belgium; e-mail: Alexandra.craciun@litere.unibuc.ro

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

Doar inumanul e fotogenic.
(Jean Baudrillard)

1. Argument

Lucrarea[2] pe care o propunem pune în discuție conceptul de hiperfotografie[3], pornind de la experimentele în domeniul imaginii realizate de doi fotografi contemporani cunoscuți: francezul Jean-François Rauzier și italianca de origine română, Ileana Florescu[4]. Cei doi artiști reconstruiesc, cu mijloace tehnice diferite, o retorică de tip *trompe-l'oeil*, în orizont postmodern. „Trompe-l'oeil-ul este legat de evidența lumii și de o asemănare atât de minuțioasă, încât nu este decât aparent realistă (în fapt, ea e magică)", observa Jean Baudrillard (2001: 73). Criticul francez denunța, astfel, o anume „forță antropologică" a imaginii de tip *trompe-l'oeil*, ce se opune caracterului temperat al reprezentării. Această „forță antropologică" generează un soi de radicalitate, pe care o vom regăsi ulterior și în hiperfotografii: „o forță sălbatică, ireductibilă la estetizarea lucrurilor, legată de aparența acestora, de evidența lor, de o aparență înșelătoare însă" (Baudrillard 2001: 73). Ceea ce vom încerca să demonstrăm prin această lucrare este tocmai faptul că există un nou tip de radicalitate fotografică recuperând un *punctum* pierdut. Barthes (2010: 29) vorbea despre *punctum*, desemnând neantul, locul absent din inima imaginii. Mai târziu, Baudrillard observa că „acest vid simbolic care face forța ei [fotografiei, n.n.]" a dispărut (Baudrillard 2001: 73).

În categoria hiperfotografiei, *punctum*-ul este, în schimb, abordat diferit. Aici asistăm la umplerea golului, a locului absent, printr-o dedublare a imaginii, printr-o redundanță a sa. În cazul lui Jean-François Rauzier, această umplere se produce prin infinită multiplicare. Multiplicarea forțează fotografia, iar aceasta devine, astfel, autosaturată, secretându-și concomitent o referință utopică, dar și aparența relației cu obiectul fotografiat. Hiperfotografia se constituie, în acest fel, atât ca decupaj al unui fragment real din membrana lumii, dar și ca negația lui, într-un punct de fugă ce intensifică densitatea imaginii, până la imposibil. Tot o formă de umplere a centrului gol, a *punctum*-ului, este pusă în discuție și în exercițiul hiperfotografic al ciclului *Le stanze del Giardino* de la Villa Medici. În cazul Ilenei Florescu, imaginea se multiplică, însă, diferit. Artista construiește „layere", straturi ale reprezentării, absorbind în palimpsest,

[2] Lucrarea a fost prezentată în cadrul Colocviului Asociației de Literatură Generală și Comparată din România, ce avut loc la Universitatea din București în data de 16-17 iulie 2018.

[3] Titlul trimite, nu întâmplător, la volumul lui Gianni Vattimo: *Aventurile diferenței.*

[4] În cazul Ilenei Florescu ne vom referi la ultima expoziție *Le stanze del Giardino*, desfășurată în cadrul Academiei Franței la Roma – Villa Medici, în perioada 27 aprilie – 27 mai 2018. Vezi: https://www.villamedici.it/mostre/ileana-florescu-le-stanze-del-giardino/

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

proiecții diferite semantic ale obiectului fotografiat. Asistăm, deci, tot la o multiplicare, dar, de data aceasta, în palier hermeneutic[5]. *Stanze*-le reprezintă realul, construiesc copia fotografică a lumii, dar o macerează în același timp, sub spectrul unui desen străin. În ambele cazuri, imaginea devine arabesc, labirint saturat, *trompe-l'oeil* augmentat, până ce își ucide referința. Se constituie, astfel, un orizont al „excesului en abyme" (Lipovetsky/Serroy 2008: 49), un „ciberspațiu" definit de Rauzier sub numele de „hiperfotografie", printr-o vecinătate semantică cu termenul lui Lipovetsky de „hipercinema" (*ibidem*): „Așa cum societatea hipermodernă se autosemnalează printr-o proliferare a fenomenelor hiperbolice (…), tot așa, hipercinematograful se caracterizează printr-o fugă înainte supramultiplicată, printr-o escaladă a tuturor elementelor care-i compun universul" (Lipovetsky/Serroy 2008: 68). Hiperfotografia supramultiplică, deci, proliferează autoreferențial elementele ce compun universul, escaladează hiperbolic referințele. Se produce, astfel, hiper-augmentarea spațiului realist ca supra-expunere a imaginii fotografice. Aceasta își devine sieși redundantă într-un *horror vacui* care forțează excesul de sens. Excesul de sens creează însă, premisele unui alt paradox. Prin hiper-proliferarea referinței, într-un fenomen de „negare a negației" se produce „deschiderea operei", adică o formă bizară de „differanță", ca deconstrucție a reprezentării. Lucrarea își propune să demonstreze, deci, că, prin hiperfotografie, excesul imaginii în *trompe-l'oeil* are drept consecință deconstrucția obiectului fotografiat, generând utopii ale referinței, în care, ca într-un *pharmakon*, există în aceeași măsură și reprezentarea, dar și negația ei.

2. Hiperfotografia sau referentul supra-saturat și deconstrucțiile reprezentării

În cadrul Academiei Franceze din Roma, în Villa Medici, pe data de 27 aprilie 2018, avea loc vernisajul expoziției *Le stanze del Giardino*[6] a artistei cu origini românești, Ileana Florescu.

Denumirea, ce s-ar traduce în limba română drept „Camerele grădinii", păstrează, însă, un desen hermeneutic amplu, în care termenul de *stanze* pare să trimită la celebrele *Stanze* compuse în cinstea lui Giuliano de' Medici, de Angelo Poliziano, între aprilie 1476 și 1478, pentru a fi publicate ulterior, în anul 1494, cu doar o lună înainte de moartea poetului, sub numele *Le Stanze de messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici*.

[5] Imaginea lui Hermes, plasată în punctul de trecere între spațiul interior și cel exterior al Villei Medici, este centrală în construcția edificiului căruia Ileana Florescu îi dedică expoziția.

[6] Titlul expoziției *Le stanze del Giardino* s-a tradus în limba franceză ca *Les chambres du Jardin.*

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

Inspirată de viața Cardinalului Ferdinando de Medici, cel de-al cincilea fiu al lui Cosimo I de' Medici, Mare duce de Toscana și fondator al Villei Medici, expoziția face trimitere la perioada 1577–1588, în care acesta a locuit la Roma[7], prin intermediul unei instalații formate din șaptesprezece cutii luminoase rectangulare, ce așază, în trama Villei Medici, o nouă tramă, un fel de metatext referențial.



Fig. 1. Ileana Florescu, *Le stanze del Giardino*[8], Villa Medici, Roma, 2018

Stanze-le descompun și recompun astfel, în palimpsest, în cadrul unor arabescuri florale, reprezentări precum: portretul Cardinalului Ferdinando de Medici realizat de Jacopo Zucchi, imaginea Cleliei Farnese, iubita Cardinalului, figura lui Giuseppe Casabona – botanistul ducelui Francesco I și al lui Ferdinando de Medici, personaje precum Mohammed al II-lea, cuceritorul Constantinopolului, sau Cristofor Columb[9], reprezentați în Marele Salon, fotografii ale statuilor Atenei, Sabinelor, Bacchus, toate din colecția Villei Medici.

[7] Vezi prezentarea oficială a expoziției: https://www.villamedici.it/fr/expositions/les-hambres-du-jardin-ileana-florescu/.
[8] Fotografiile sunt reproduse cu acordul autorului.
[9] Reprezentați în Marele Salon al Villei Medici.

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

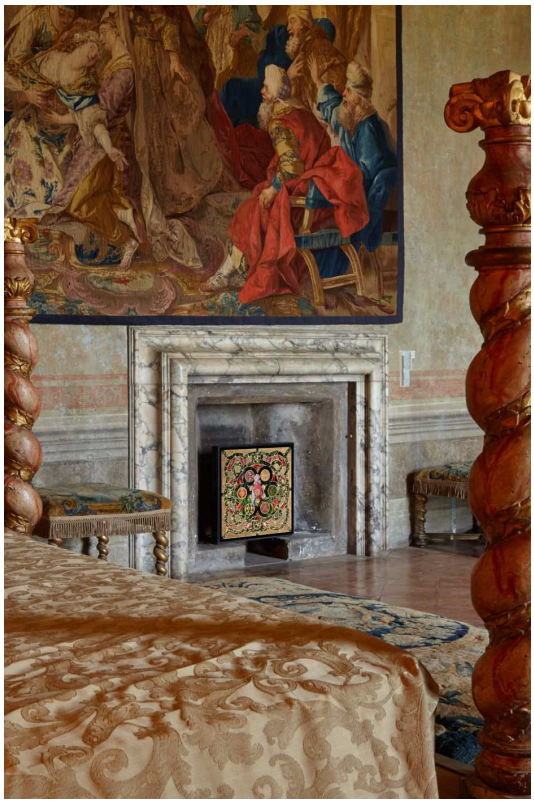


Fig. 2. Ileana Florescu, *Le stanze del Giardino*, Villa Medici, Roma, 2018

Ileana Florescu plasează chiar în spațiul edificiului o serie de hiperfotografii în care „natura opulentă, narațiunea istorică și fantezia, personaje ilustre și intrigi de curte”[10] își pierd marginile în cadrul unor arabescuri cu desene florale. Acestea pun în abis o imagine autoreferențială a Villei Medicilor și deschid o amplă interogație asupra artei și reprezentării.

Ceea ce face, însă, realmente interesantă această expoziție, despre care critica menționa că „debordează de seducție și fascinație”[11], este abducția celor peste 400 de fotografii în forma fixă a *stanze*-lor pentru straturile de flori preluate din cartea dedicată îngrijirii grădinilor, redactată în secolul al XVI-lea de către Giuseppe Casabona, botanistul Cardinalului Ferdinando de Medici.

[10] În descrierea expoziției în original: « Nature opulente, narration historique et fantaisie, illustres personnages et intrigues de cour. L'exposition d'Ileana Florescu, *Les chambres du jardin*, programmée du 27 avril au 27 mai 2018 à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, déborde de séduction et de merveilles ». https://www.villamedici.it/fr/expositions/les-chambres-du-jardin-ileana-florescu/

[11] *Ibidem.*

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

Lucrările suprapun, deci, ca în labirinturile lui Escher, imagini ale personajelor istorice, detalii de flori și trama grădinii, generând construcții bizare, în care copulează semantic planuri diferite, texturi secante, grade contradictorii de intensitate estetică.

Modelul desenat al grădinii, portretul Cardinalului sau fotografia „high-fidelity" a unei petale corespund unor coordonate diferite în timp, dar și unor locuri diferite pe scala reprezentării. Ileana Florescu construiește astfel, în chiar miezul Villei Medicilor, o secantă – nu numai în palierul timpului, în palierul istoric, decupând trecutul în actualitatea unui posibil prezent –, ci și în palierul reprezentării.



Fig. 3. Ileana Florescu, *Le stanze del Giardino,* Villa Medici, Roma, 2018

Artista propune, în fond, concomitent, trei raportări fundamental diferite la cod, trei perspective neuniforme asupra regimului estetic, trei limbaje. *Stanze*-le pun împreună, cartografiază binar, în dimensiunea cutiilor luminoase: fotografia, artefactul și trama/modelul/pattern-ul, adică trei tipuri diferite de limbaj ce ratifică, fiecare, altă sintaxă. Se instituie, astfel, o imagine augmentată, un fel de hiperimagine, ce aduce la același numitor, trei grade ale reprezentării.

Dar să analizăm, pe scurt, aceste limbaje, care creează, așa cum spuneam, trei grade diferite ale reprezentării:

(a) Avem, în primul rând, fotografia: un „limbaj deictic" (Barthes 2010: 12), „emanație a referentului" (Barthes 2010: 72), „indiferentă față de orice mediere" (Barthes 2010: 79), supra-saturată de sens, cum ar spune Roland Barthes. Aflată la antipodul ideii de cod, ea se constituie, sub forma unui anti-limbaj (tocmai pentru că nu produce mediere): „nu există loc pentru nimic altceva, nu i se mai poate adăuga nimic" (Barthes 2010: 81).

(b) Intervine apoi artefactul estetic, reprezentat în reproducerile din cutiile luminoase. Tabloul, sculptura, fresca, fie că este vorba despre

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

portrete sau despre imagini ale unor personaje mitologice, toate au drept presupoziție existența unui cod, fără de care opera nu și-ar putea acredita natura estetică.

(c) Și, în sfârșit, hiperfotografiile Ilenei Florescu înglobează *stanza*, modelul, pattern-ul, desenul straturilor de flori decupat din cartea botanistului Giuseppe Casabona[12]. *Stanza*, un fel de echivalent al *punctum*-ului lui Barthes, reprezintă structura pură, fără conținut, din care sensul este evacuat pentru a se transforma, astfel, în codul însuși.

Așa cum spuneam, Ileana Florescu suprapune în fotografiile sale cele trei paliere într-un țesut conjunctiv compact, în care toate cele trei stări există simultan. Ceea ce rezultă este o nouă retorică: o fotografie îmbogățită, augmentată, deschisă asemenea unui labirint, în care sensurile se suprapun, operează împreună, trăiesc o multiplicare a spațiului și a timpului, o punere a lor în abis, generând o semioză nelimitată cu un aer aproape narativ.

În cartea sa despre diferență și repetiție, Gilles Deleuze vorbea despre un anti-hegelianism generalizat, în care „diferența și repetiția au luat locul identicului și negativului, identității și contradicției" (Deleuze 1995: 7). În același sens, imaginile construite în expoziția Ilenei Florescu exersează copulativ abolirea „identicului", dar și a „negativului", decantarea „identității", dar și a „contradicției" sale, într-un decupaj în care fotografia celebrează, în fond, falimentul reprezentării.

Contrar definiției date de Barthes, care susține că „o fotografie oarecare, în fapt, nu se distinge niciodată de referentul ei (de ceea ce reprezintă)" (Barthes 2010: 81), hiperfotografiile construiesc un referent îndepărtat.



Fig. 4. Ileana Florescu, *Le stanze del Giardino,* Villa Medici, Roma, 2018

[12] Și aici avem un foarte interesant joc semantic între numele lui Casabona și ideea de „cameră": „stanza" – ce funcționează în același timp și ca model.

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

În *Le stanze del Giardino*, Cardinalul Ferdinando de Medici este obiectul unor fotografii a căror referențialitate diseminată îl fac aproape ascuns. Grădinile, colecțiile, bijuteriile, brocarturile și tablourile – toate „urme" ale sale – îndepărtează fotografia de referent. Ele ascund, în fapt, obiectul fotografiei. Ele dizolvă, hermetic, imaginea Cardinalului. Excesul de sens, afluxul de detalii abreviază referința. Imaginea creatorului Villei Medici este descompusă în matricea referințelor sale, este dezintegrată ca preaplin. Gilles Lipovetsky observa: „De la era vidului s-a trecut la era saturației, de la prea mult, la superlativ în toate sensurile" (Lipovetsky/Serroy 2008: 69).

Hiperfotografia este, deci, tocmai acea fotografie care se distinge de referentul ei, pentru că îl reproduce până la negație. Propus în anul 2002 de către fotograful francez Jean-François Rauzier, termenul de *hiperfotografie* se referea inițial la crearea unor imagini caleidoscopice, prin suprapunerea a zeci de fotografii ale aceluiași loc/obiect[13]. Barthes observa: „prin natura sa, Fotografia conține ceva tautologic" (Barthes 2010: 12). Exercițiul grafic al lui Jean-François Rauzier consta tocmai în denunțarea acestei tautologii, dar nu ca mimesis, ca reproducere identică, copie a obiectului real, ci prin multiplicarea referinței chiar în interiorul imaginii, printr-o „escaladă a tuturor elementelor care-i compun universul" (Lipovetsky/Serroy 2008: 68), proliferare a reprezentării, exces al semnificantului, duplicarea până la crearea de ficțiuni. Imaginea devine astfel propria sa repetiție. Ea construiește un referent hiperbolic, punând în locul gol din interiorul fotografiei, blancul unei suprasaturate reprezentări. Imaginea hiperfotografică își secretă, astfel, o referință utopică și, concomitent, aparența reflecției unui obiect cu caracter real.

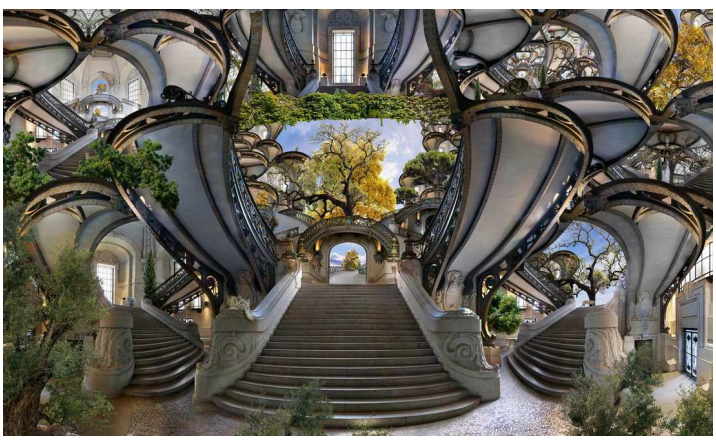


Fig. 5. Jean-François Rauzier, *Babylons*,
https://www.rauzier-hyperphoto.com/en/project-type/creations/

[13] În general, locurile reprezintă obiectul fotografiei lui Jean-François Rauzier.

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

După cum spunea Barthes, *punctum*, locul gol, care face, până la urmă, posibilă hiperfotografia, „pleacă din scenă ca o săgetă", „vine să mă străpungă", este un fel de „rană", „înțepătură", „un mic orificiu", „o tăietură" (Barthes 2010: 29). *Punctum*-ul este acel „hazard care în ea mă împunge (dar mă și rănește, mă sfâșie) (...) este un detaliu, adică un obiect parțial" (Barthes 2010: 28-29). *Punctum*-ul, elementul care induce incompletitudine, aleatoriu, ce dezlipește fotografia de obiectul real, dându-i caracter hemeneutic, creează – pentru a folosi un alt termen al lui Barthes – sensul ei obtuz: „fie că este conturat, fie că nu, el este un supliment: e ceea ce adaug fotografiei și ceea ce este deja acolo" (Barthes 2010: 52).

Hiperfotografia, așa cum încercăm să dovedim având ca reper atât lucrările Ilenei Florescu, cât și pe cele ale lui Jean-François Rauzier, operează cu funcțiunea de *punctum*, acesta devenind un element central în devierea care produce hiper-saturarea imaginii și implicit augmentarea ei. Chiar dacă, așa cum spuneam, putem vorbi despre dispariția *punctum*-ului („acest vid simbolic care face forța ei (fotografiei, n.n.) a dispărut", Baudrillard 2001: 73), exercițiul hiperfotografiilor are caracter compensatoriu și diferit. Operând în anatomia *punctum*-ului, hiperfotografiile forțează umplerea locului gol, absent, prin dedublarea imaginii, prin redundanță.

De fapt, în eseul intitulat „În căutarea formelor pierdute", Jean Baudrillard vorbește despre dublu ca fundament al fotografiei din perspectiva unei „gemelități fantomatice", care ar putea să ne pună pe gânduri:

> „Aș trimite, mai curând, la un fel de metapsihologie, în care nimeni nu este vreodată unul singur, în care fiecare se naște în stare dublă și este bântuit de propriul frate geamăn. Adevărata decizie a lui Oedip nemaifiind separația de mamă și de tată, ci de acest geamăn originar. Acest dublu, pentru ca fiecare să fie el însuși, trebuie exorcizat, conjurat, ceea ce noi nu reușim, poate, niciodată cu adevărat. Suntem bântuiți de această gemelitate fantomatică, de această reduplicare identică, și amenințați permanent să ne confundăm cu ea" (Baudrillard 2001: 73).

Punctum-ul hiperfotografiilor pare să ricoșeze tocmai în această „gemelitate fantomatică", în reduplicarea obsesivă ce împinge reprezentarea chiar în hazard. Hiperfotografia absoarbe, deci, în *punctum*, propria sa redundanță. Ea expune, face vizibil astfel „geamănul originar", dublul, pentru a-l exorciza. Ceea ce rezultă este un nou tip de *trompe-l'oeil*. O categorie bizară de „înșelare a ochiului", care nu mai imită realitatea, ci, mai acut, mimează imitația: constructul, imaginea „imaginată", vulnerabilizând granița dintre real și utopic, dintre ficțiune și obiectul reprezentat.

3. *Trompe-l'oeil* ca joc hermetic și hipertimp

„*Trompe-l'oeil*-ul – spunea Baudrillard – este legat de evidența lumii și de o asemănare atât de minuțioasă, încât nu este decât aparent realistă (în fapt,

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

ea e magică)" (Baudrillard 2001: 73). *Trompe-l'oeil*-ul este, conform acestei definiții o tautologie, amintind definiția dată fotografiei de Roland Barthes: „Prin natura sa, Fotografia (...) conține ceva tautologic" (Barthes 2010: 18). *Trompe-l'oeil*-ul este o tautologie abstractă, care, prin prea-plinul său, își pierde aderența la realitate și, implicit, la propriu său obiect.

Analog, Barthes punea în evidență un caracter violent al fotografiei, o violență generată de asemănarea minuțioasă, ce face din fotografie un model tautologic, desenând punctul de fugă, în care fotografia și *trompe-l'oeil*-ul se întâlnesc: „Fotografia este violentă pentru că de fiecare dată umple de forță privirea și pentru că nimic din ea nu poate fi refuzat sau transformat" (Barthes 2010: 82).

Se instituie o „forță antropologică" a imaginii fotografice, ce se opune caracterului temperat al reprezentării, pentru a denunța un nou tip de radicalitate ce suspendă, în preaplinul de aparență, distanța dintre reprezentare și obiectul reprezentat: „forța antropologică a imaginii se opune reprezentării bine temperate, ca și oricărei viziuni realiste – ea păstrează ceva din iluzia radicală a lumii. Așadar, o forță sălbatică, ireductibilă la estetizarea lucrurilor, legată de aparența acestora, de evidența lor, de o aparență înșelătoare însă" (Baudrillard 2001: 82).

Hiperfotografia prelungește acest recurs violent, „forță sălbatică", „radicală", opusă reprezentărilor temperate din registrul estetic, forțând reprezentarea. Hiperimaginea, mai mult chiar decât fotografia, își etalează evidența analogică, excesiv, atât de excesiv, încât generează negația. Ca și în cazul *trompe-l'oeil*-lui, negația este rezultatul acestui surplus.

Practic, hiperfotografia, nu numai că „umple de forță privirea și pentru că nimic din ea nu poate fi refuzat sau transformat" (Barthes 2010: 82), dar produce și un surplus. Ea aduce în locul gol, în *punctum*, dublul hermetic, „geamăn fantomatic", redundant, care face vizibilă circularitatea unui univers ce desființează logica terțului exclus ca sursă a reprezentării. Se deschide astfel o nouă sintaxă, o sintaxă a unei lumi volatile și ambigue, patronate de Hermes, zeul a cărui statuie domină fațada Villei Medici. O sintaxă în care principiul identității este exclus:

> „Fascinată de infinit, civilizația greacă elaborează alături de conceptele de identitate și de non-contradicție, ideea metamorfozei continue simbolizată de Hermes. Hermes e volatil, ambiguu, e părinte al tuturor artelor, dar zeu al hoților, iuvenis et senex în același timp. În mitul lui Hermes sunt negate principiile de identitate, de non-contradicție și de terț exclus; lanțurile cauzale se încolăcesc în jurul lor însele în spirală, după îl precede pe înainte, zeul nu cunoaște granițe spațiale și poate să fie, în diferite forme, în locuri diferite în același moment" (Eco 2016: 42).

Pe același principiu se întemeiază și *trompe-l'oeil*-ul hiperfotografiei. El anulează principiile identității, non-contradicția și raporturile cauzale. „După îl precede pe înainte", spune Eco, instalând premisele unui raport cauzal inversat. Reprezentarea se poate constitui, deci, înaintea obiectului ei, făcând posibilă existența *trompe-l'oeil*, ca speculație pură.

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)



Fig. 6. Ileana Florescu, *Le stanze del Giardino,* Villa Medici, Roma, 2018

Trompe-l'oeil-ul hiperfotografiei, prin preaplinul său, nu numai că șterge referința la cauză sau obiect/spațiu, ci desființează și referința la timp. Barthes spunea: „Știu acum că a existat un alt 'punctum' (un alt stigmat) decât 'detaliul'. Acest nou 'punctum', care nu mai ține de formă, ci de intensitate, e Timpul, este emfaza sfâșietoare a noemei ('acest–lucru-a– existat-cândva') – pura sa reprezentare" (Barthes 2010: 85).

Trompe-l'oeil-ul hiperfotografiei rescrie o nouă raportare la timp. *Punctum* hiperfotografiei, rămâne deictic, însă, în raport cu un timp absolut, cu un timp delegat într-o circularitate hermetică. „Zeul nu cunoaște granițe spațiale și poate să fie, în diferite forme, în locuri diferite în același moment", nota Umberto Eco despre hermetism (Eco 2016: 42). Analog, referința hiperfotografiei, derivată în *trompe-l'oeil*, intensifică, nu numai imaginea, ci și raportul cu timpul. '*Acest–lucru-a–existat-cândva*', intensificat, duplicat infinit în „geamănul fantomatic", trimite la un timp redundant, infinit, spațiat, un fel de „differanță" continuă, care nu mai permite definiția niciunui moment post-factual.



Fig. 7. Jean-Francois Rauzier, *Babylons*,
https://www.rauzier-hyperphoto.com/en/project-type/creations/

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

Trompe-l'oeil-ul desființează posteritatea. Iar posteritatea și, implicit, „moartea", așa cum nota Barthes, reprezintă chiar *eidos*-ul fotografiei. *Trompe-l'oeil*-ul hiperfotografiei blochează astfel, recesiv, starea de mărturie a realului.

„Fotografia înseamnă începutul existenței mele ca altul" spunea Barthes (2010: 18), anticipând ideea „geamănului fantomatic" a lui Baudrillard. Nașterea aceasta a dublului, redundanța, mimează infinit momentul fotografierii ca emanație a „geamănului fantomatic", instalând un altfel de timp. Timpul reduplicării, timpul multiplicat, devine labirint.

Trompe-l'oeil-ul hiperfotografiei este un *ouroboros*, care se autosecretă, în măsura în care devorează, consumă reprezentarea, instalând perpetuu momentul generării imaginii și nașterea dublului fantomatic ca abis.

Decupată într-un hiper-timp, prezent și continuu, hiperfotografia este concomitent referința și „geamănul său", dublul, punctul de „disociere întortocheată a conștiinței identității" și „începutul existenței mele ca altul" (Barthes 2010: 18).



Fig. 8. Jean-Francois Rauzier, *Venice Veduta*,
https://www.rauzier-hyperphoto.com/en/project-type/creations/

4. Concluzii

Hiperfotografia devine, cum ar spune Deleuze, „repetiția ce se repetă" și „diferențiatul ce se diferențiază" (Deleuze 1995: 8), deschizând un univers în care *trompe-l'oeil*-ul nu mai este referință, ci proces, nu mai este semn, ci semioză, nu mai este obiect (pentru că obiectul hiperfotografiei este *punctum*), ci o „formă" de timp.

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

> „Fotografia repetă mecanic ceea ce nu se va mai putea repeta niciodată din punct de vedere existențial. [...] În ea, evenimentul nu se depășește niciodată către altceva: ea reduce întotdeauna corpusul de care am nevoie la corpul pe care îl văd; ea este Particularul absolut, Contingența suverană, mată și cumva brută, Cutarele (cutare fotografie, și nu Fotografia), pe scurt, 'Tuché', Ocazia, întâlnirea, Realul, în manifestarea sa neobosită" (Barthes 2010: 12).

Contrar, hiperfotografia interiorizează irepetabilul. Ea înghite circumstanța, evenimentul, repetă ocazia, întâlnirea, reproduce contingența multiplicată la infinit, depășește practic realul către altceva, probabil către propria sa mistificare.

Prin suprapunere, saturație, abuz de contingent, hiperimaginea fotografică își ucide până la un punct referința, îndepărtându-se de obiect.

Hiperfotografia este *trompe-l'oeil*-ul pur, *trompe-l'oeil*-ul prin excelență: ea reprezintă imitația ca proces[14]. De aceea, aș pune hiperfotografia sub semnul a ceea ce Umberto Eco (2002) numea *opera aperta.* Inflația contingentului, autosaturația de referent, mută focusul operei de pe obiect pe proces, provocând deschiderea, ruptura sa în raport cu un *denotatum*, deschiderea într-un spațiu pur ficțional și conotativ.

Baudrillard observa: „Fotografia vine din altă parte și acolo trebuie să rămână. Face parte dintr-o altă tradiție, atemporală, non-estetică la drept vorbind, aceea a 'trompe-l'oeil'-ului care străbate întreaga istorie a artei, dar parcă indiferentă la peripețiile ei" (Baudrillard 2001: 82).

Și astfel, hiperfotografia, grad zero al imitației, al iluziei, se consitutie ca reprezentare, dar și ca negație a obiectului reprezentat. Este proces, timp, durată, diseminare, în măsura în care diseminarea, timpul și durata devin, ele însele, teme ale reprezentării.

În termenii lui J. Derrida (1997), hiperfotografia ar putea fi acreditată, astfel, ca gen proxim al diseminării. Suspendând rădăcina imaginii, hiperfotografia neagă, prin surplus, obiectul denotat, intrând în categoriile „differanței" (*differance).*

Așa cum în *differance* lectura suprasaturează ceea ce fusese anterior numai semnificat, iar vocalizarea numelui citit precedă și se opune numelui scris, tot astfel *hiperfotografia* creează o dublă sintaxă, în care, în același timp și în aceeași măsură, reprezentarea și non-reprezentarea, aserțiunea și negația obiectului fotografiat, pot exista simultan.

---

[14] Aici intrăm din nou într-un paradox fascinant al *trompe-l'oeil*-ul – el imită ceea ce niciodată nu a fost, el este imitația unui obiect inexistent, este imitația căreia îi dispare obiectul, mai precis, al cărei obiect nici nu a existat, construind astfel un raport de anterioritate a imitației față de real/obiect, pe care îl precedă și pe care, astfel, într-o oarecare măsură îl și postulează. „Toate identitățile sunt doar simulate, produse ca 'efect'optic, printr-un joc mai profund, acela al diferenței și al repetiției" – observa Deleuze (1995: 8), acreditând efectul optic de *trompe-l'oeil*, ca fundament al constituirii identității de tip postmodern.

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)

Precum *pharmakon*-ul din teoriile lui Jacques Derrida (1997: 95-114), hiperfotografia este, concomitent, moarte și vindecare. Celebrând – sub spectrul unei lumi hermetice – moartea, dar și resurecția reprezentării, hiperfotografia reconsideră statutul imaginii într-un timp continuu și noncauzal.

Spectrală și excesivă, hipnotică și minuțioasă, hiperfotografia ratifică toate interogațiile mimesisului, consacrând o nouă mecanică (Benjamin 2015) a reprezentării, în care orice imagine se constituie ca *trompe-l'oeil*.

SURSE ON-LINE

http://www.ileanaflorescu.com/works/le-stanze-del-giardino/
https://www.rauzier-hyperphoto.com/en/project-type/creations/
https://www.villamedici.it/mostre/ileana-florescu-le-stanze-del-giardino/
https://www.villamedici.it/fr/expositions/les-chambres-du-jardin-ileana-florescu/

BIBLIOGRAFIE

Barthes, R., 2010, *Camera luminoasă. Însemnări despre fotografie*, Cluj, Editura Ideea Design and Print.
Baudrillard, J., 2001, *Paroxistul Indiferent*, Cluj, Editura Ideea Design and Print.
Benjamin, W., 2015, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, Cluj, Editura Tact.
Deleuze, G., 1995, *Diferență și repetiție*, București, Editura Babel.
Derrida, J., 1997, *Diseminarea*, București, Editura Univers Enciclopedic.
Eco, U., 2002, *Opera deschisă*, Pitești, Editura Paralela 45.
Eco, U., 2016, *Limitele interpretării*, Iași, Editura Polirom.
Florescu, I., 2018, *Le stanze del Giardino / Les chambres du Jardin*, catalog, Roma, Editura Electa.
Lipovetsky, G., J. Serroy, 2008, *Ecranul global*, Iași, Editura Polirom.
Vattimo, G. 1996, *Aventurile diferenței*, Constanța, Editura Pontica.

BDD-A30712 © 2019 Editura Universității din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:09:44 UTC)