



manuale  
sapientia

Mira Marincăș

---

## Bazele fotografiei. Curs introductiv

Editura Scientia





*BAZELE FOTOGRAFIEI.*  
*CURS INTRODUCTIV*  
MIRA MARINCAȘ



UNIVERSITATEA SAPIENTIA DIN CLUJ-NAPOCA  
FACULTATEA DE ȘTIINȚE ȘI ARTE  
DEPARTAMENTUL DE MEDIA

***BAZELE FOTOGRAFIEI.  
CURS INTRODUCATIV***

MIRA MARINCAȘ

|Editura Scientia|  
|Cluj-Napoca · 2023|



**Editor responsabil:**

Sorbán Angella

**Referent științific:**

Mihai Lisei (Cluj-Napoca)

**Copertă:**

Tipotéka SRL

**Coordonator editură:**

Beáta Szabó

© Scientia 2023

Toate drepturile rezervate, incluzând multiplicarea, prezentarea publică, difuzarea radio și televizată, precum și traducerea, inclusiv a fiecărui capitol în parte.

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**MARINCAȘ, MIRA**

**Bazele fotografiei : curs introductiv** / Mira Marinceș. - Cluj-Napoca : Scientia, 2023

Conține bibliografie

ISBN 978-606-975-080-3

# CUPRINS

---

<b>Prefață</b> . . . . .	<b>17</b>
<b>1. Introducere</b> . . . . .	<b>19</b>
Entuziasm presupus pedagogic, puțină istorie . . . . .	19
<b>2. Ce este lumina.</b> . . . . .	<b>27</b>
<b>3. Umbra și penumbra</b> . . . . .	<b>29</b>
Fotografia monocromă, relația dintre fotografie și pictură . . . . .	29
<b>4. Cuvintele cheie, Platon și camera obscură.</b> . . . . .	<b>37</b>
<b>5. Ce este fotografia.</b> . . . . .	<b>43</b>
Ce este arta, cum devin artist fotograf? Ce ar trebui să fac?. . . . .	43
<b>6. Funcțiile fotografiei.</b> . . . . .	<b>57</b>
Fotografia documentară . . . . .	59
Agenția Magnum . . . . .	64
Fotografia documentară vs. fotojurnalism. . . . .	64
Fotografia de artă . . . . .	74
<b>7. Genurile fotografiei</b> . . . . .	<b>75</b>
Fotografia și atributele ei: contratimp, circularitate, aplicabilitate . . . . .	75
Portretul . . . . .	82
Portretul idilic, victorian . . . . .	82
Portretul de expresie . . . . .	85
Portretul de context . . . . .	88
Autoportretul . . . . .	93
<i>As if this is art</i> – dacă aceasta este sau ar fi artă . . . . .	103
<i>Deadpan</i> – Artă lipsită de dramă vizuală . . . . .	116
<i>Something and nothing</i> – Ceva și nimic . . . . .	118
Resurse, materiale și tehnice în experimentul contemporan de artă. . . . .	123
<i>Thing-ness and fake artnews</i> – Sau lipsa obiectului artistic, demersul simulacriului. . . . .	125
<i>Intimate life</i> . Intimitatea și jurnalul fotografic . . . . .	130
<i>Revine and Remade</i> – Revenire și refacere . . . . .	131
Simulacrele transparenței: sugestie, viziune, iluzie . . . . .	132
<b>8. Relația dintre fotografie și film</b> . . . . .	<b>139</b>
Eseul documentar non-narativ . . . . .	141
Eseul cinema-fotografic . . . . .	142

Fotografia de cinema . . . . .	143
Platforme de diseminare a fotografiei în mediul on-line . . . . .	146
<b>9. Compoziția . . . . .</b>	<b>149</b>
<b>10. Triangulația foto-filosofico-critică. . . . .</b>	<b>155</b>
<b>11. Triunghiul de citire a unei imagini fotografice. . . . .</b>	<b>159</b>
<b>12. Atelierul. . . . .</b>	<b>163</b>
<b>13. Proiectul fotografic . . . . .</b>	<b>165</b>
Imaginea singulară, imaginea iconică și proiectul fotografic . . . . .	165
<i>Visual storytelling and pacing</i> . . . . .	169
<b>14. Triunghiul de expunere . . . . .</b>	<b>171</b>
Timpul de expunere. . . . .	172
Diafragma . . . . .	173
ISO . . . . .	173
Lungimea focală. . . . .	174
Obiectivele și testarea acestora . . . . .	174
Profunzimea de biți în imagine . . . . .	176
Formatele de fișier . . . . .	177
Exiful . . . . .	180
Sistemul zonelor . . . . .	181
<b>15. Culoarea și cele șapte contraste cromatice. . . . .</b>	<b>185</b>
Contrastul culorii în sine sau Contrastul culorii pure . . . . .	187
Contrastul clar-obscur . . . . .	187
Contrastul cald-rece. . . . .	188
Contrastul culorilor complementare . . . . .	189
Contrastul simultan . . . . .	190
Contrastul de calitate . . . . .	191
Contrastul de cantitate. . . . .	192
Culoarea în poezie și în Evul Mediu . . . . .	194
Filtre de corecție, cromatice și transparența . . . . .	195
Balansul de alb. . . . .	200
<b>16. Fotografia analogică . . . . .</b>	<b>203</b>
<b>17. Tehnici alternative de fotografie . . . . .</b>	<b>211</b>
Camera obscura . . . . .	211
Rayograma sau fotograma . . . . .	213
Spectrul invizibil al luminii, <i>X-ray Art</i> . . . . .	217
Gelage. . . . .	218
Procesul Bromoil . . . . .	220
Cianotipia . . . . .	224



---

Luminograma . . . . .	225
Printurile de clorofilă. . . . .	226
Efectul Kirlian . . . . .	229
Polaroidul . . . . .	233
Expunere sonoră . . . . .	238
<b>Bibliografie . . . . .</b>	<b>241</b>
Bibliografie on-line . . . . .	244
Filmografie recomandată . . . . .	245
<b>Lista ilustrațiilor . . . . .</b>	<b>247</b>
<b>Kivonat: A fotográfia alapjai. Bevezető kézikönyv . . . . .</b>	<b>251</b>
<b>Abstract: Photography basics. Introductory course . . . . .</b>	<b>253</b>
<b>Despre autor . . . . .</b>	<b>255</b>



# TARTALOMJEGYZÉK

---

<b>Előszó</b> .....	<b>17</b>
<b>1. Bevezetés</b> .....	<b>19</b>
Feltételezett pedagógiai lelkesedés, egy kis történelem .....	19
<b>2. Mi a fény?</b> .....	<b>27</b>
<b>3. Árnyék és félhomály</b> .....	<b>29</b>
Monokróm fotográfia, a fotográfia és a festészet kapcsolata .....	29
<b>4. Kulcsszavak, Platón és a sötétkamra</b> .....	<b>37</b>
<b>5. Mi a fényképezés?</b> .....	<b>43</b>
Mi a művészet, hogyan leszek fényképész? Mit tegyek? .....	43
<b>6. A fényképezés funkciói</b> .....	<b>57</b>
Dokumentarista fotográfia .....	59
Magnum ügynökség .....	64
Dokumentarista fotózás vs. fotóriporteri munka .....	64
Művészeti fotográfia .....	74
<b>7. A fotográfia műfajai</b> .....	<b>75</b>
A fotográfia és tulajdonságai: ellenpontosítás, körkörösség, alkalmazhatóság .....	75
Portré .....	82
Az idilli, viktoriánus portré .....	82
A kifejező portré .....	85
A kontextusban készült portré .....	88
Az önarckép .....	93
<i>As if this is art</i> – Mintha ez lenne a művészet .....	103
<i>Deadpan</i> – Művészet vizuális dráma nélkül .....	116
<i>Something and nothing</i> – Valamit és semmit .....	118
Források, anyagok és technikák a kortárs művészeti kísérletben .....	123
<i>Thing-ness and fake artnews</i> – Dolgoszerűség, hamis művészeti hírek, avagy a műtárgy hiánya, a szimulákrum megközelítése. ....	125
<i>Intimate life</i> – Az intimitás és a fotónapló. ....	130
<i>Revine and Remade</i> – Visszaszerzés és <i>remake</i> .....	131
Az átláthatóság szimulákruma: szuggesztívó, látomás, illúzió .....	132
<b>8. A fényképezés és a film közötti kapcsolat</b> .....	<b>139</b>
Narráció nélküli dokumentum-esszé .....	141
Filmes-fotográfiai esszé .....	142

<i>Cinema Art</i> fotográfia . . . . .	143
Platformok a fényképezés online terjesztésére . . . . .	146
<b>9. Kompozíció . . . . .</b>	<b>149</b>
<b>10. A fotó-filozófiai-kritikai olvasási háromszöge . . . . .</b>	<b>155</b>
<b>11. A fotografikus kép olvasási háromszöge . . . . .</b>	<b>159</b>
<b>12. A műhely . . . . .</b>	<b>163</b>
<b>13. A fotóművészeti projekt . . . . .</b>	<b>165</b>
Az egyedülálló kép, az ikonikus kép és a fotóművészeti projekt . . . . .	165
Vizuális történetmesélés és ütemezés . . . . .	169
<b>14. Az expozíciós háromszög . . . . .</b>	<b>171</b>
Expozíciós idő . . . . .	172
Blende . . . . .	173
ISO . . . . .	173
Gyújtótávolság . . . . .	174
Lencsék és lencsetesztelés . . . . .	174
Bitmélység . . . . .	176
Fájlformátumok . . . . .	177
Exif . . . . .	180
Zónarendszer . . . . .	181
<b>15. A szín és a hét színkontraszt . . . . .</b>	<b>185</b>
Maga a színkontraszt vagy a tiszta színkontraszt . . . . .	187
Világos-sötét kontraszt . . . . .	187
Hideg-meleg kontraszt . . . . .	188
Kiegészítő színkontraszt . . . . .	189
Egyidejű kontraszt . . . . .	190
Minőségi kontraszt . . . . .	191
Mennyiségi kontraszt . . . . .	192
Szín a költészetben és a középkorban . . . . .	194
Korrekciós szűrők, szintartomány és átlátszóság . . . . .	195
Fehér egyensúly . . . . .	200
<b>16. Analóg fotográfia . . . . .</b>	<b>203</b>
<b>17. Alternatív fényképezési technikák . . . . .</b>	<b>211</b>
Camera obscura . . . . .	211
Rayogram vagy fotogram . . . . .	213
Láthatatlan fény spektrum, röntgensugár művészet . . . . .	217
Gelage . . . . .	218
Bromolajos eljárás . . . . .	220
Cianotípia . . . . .	224

---

Luminogram . . . . .	225
Klorofill nyomatok . . . . .	226
Kirlian-effektus . . . . .	229
Polaroid . . . . .	233
Hang expozíció . . . . .	238
<b>Bibliográfia . . . . .</b>	<b>241</b>
Online bibliográfia . . . . .	244
Ajánlott filmográfia . . . . .	245
<b>Illusztrációk jegyzéke . . . . .</b>	<b>247</b>
<b>Kivonat: A fotográfia alapjai. Bevezető kézikönyv . . . . .</b>	<b>251</b>
<b>Abstract: Photography basics. Introductory course . . . . .</b>	<b>253</b>
<b>A szerzőről . . . . .</b>	<b>255</b>



# TABLE OF CONTENTS

---

<b>Foreword</b> . . . . .	<b>17</b>
<b>1. Introduction</b> . . . . .	<b>19</b>
Presumed pedagogical enthusiasm, brief history . . . . .	19
<b>2. What is light</b> . . . . .	<b>27</b>
<b>3. Shadow and twilight</b> . . . . .	<b>29</b>
Monochrome photography, the relationship between photography and painting . . . . .	29
<b>4. Keywords, Plato, and the darkroom</b> . . . . .	<b>37</b>
<b>5. What is photography</b> . . . . .	<b>43</b>
What is art and how to become a photographer? What do I do? . . . . .	43
<b>6. The functions of photography</b> . . . . .	<b>57</b>
Documentary photography . . . . .	59
Magnum Agency . . . . .	64
Documentary photography vs. photojournalism . . . . .	64
Art photography . . . . .	74
<b>7. Genres of photography</b> . . . . .	<b>75</b>
Photography and its properties: Counterpoint, circularity, applicability . . . . .	75
Portrait . . . . .	82
The idyllic, Victorian portrait . . . . .	82
The expressive portrait . . . . .	85
Portrait in context . . . . .	88
The self-portrait . . . . .	93
As if this were art . . . . .	103
Deadpan – Art without visual drama . . . . .	116
Something and nothing . . . . .	118
Sources, materials, and techniques in the contemporary art experiment . . . . .	123
Thing-ness and fake artnews – Or the absence of the art object, the simulacrum approach . . . . .	125
Intimate life. Intimacy and the photo diary . . . . .	130
Revine and Remade – Reclaim and Remake . . . . .	131
The simulacrum of transparency: Suggestion, vision, illusion . . . . .	132
<b>8. The relationship between photography and film</b> . . . . .	<b>139</b>
Documentary essays without narration . . . . .	141
Film-photographic essay . . . . .	142

Cinema Art Photography . . . . .	143
Platforms for the online distribution of photography . . . . .	146
<b>9. Composition . . . . .</b>	<b>149</b>
<b>10. The photo-philosophical-critical triangle . . . . .</b>	<b>155</b>
<b>11. The reading triangle of a photographic image . . . . .</b>	<b>159</b>
<b>12. Workshop . . . . .</b>	<b>163</b>
<b>13. The photographic project . . . . .</b>	<b>165</b>
The singular image, the iconic image, and the photographic project . . .	165
Visual storytelling and pacing . . . . .	169
<b>14. The exposure triangle . . . . .</b>	<b>171</b>
Exposure time . . . . .	172
Aperture . . . . .	173
ISO . . . . .	173
Focal length . . . . .	174
Lenses and lens testing . . . . .	174
Bit depth. . . . .	176
File formats . . . . .	177
Exif . . . . .	180
Zoning system . . . . .	181
<b>15. Colour and the seven colour contrasts . . . . .</b>	<b>185</b>
Pure colour contrast . . . . .	187
Light–dark contrast . . . . .	187
Cool–warm contrast . . . . .	188
Complementary colour contrast . . . . .	189
Simultaneous contrast . . . . .	190
Qualitative contrast . . . . .	191
Quantitative contrast . . . . .	192
Colour in poetry and the Middle Ages . . . . .	194
Correction filters, colour range, and transparency . . . . .	195
White balance . . . . .	200
<b>16. Analogue photography . . . . .</b>	<b>203</b>
<b>17. Alternative photographic techniques . . . . .</b>	<b>211</b>
Camera obscura . . . . .	211
Rayogram or photogram . . . . .	213
Invisible light spectrum, X-ray art . . . . .	217
Gelage. . . . .	218
Bromoil process . . . . .	220
Cyanotype . . . . .	224



---

Luminogram . . . . .	225
Chlorophyll prints . . . . .	226
The Kirlian effect . . . . .	229
Polaroid . . . . .	233
Sound exposure . . . . .	238
<b>Bibliography . . . . .</b>	<b>241</b>
Online bibliography . . . . .	244
Recommended filmography . . . . .	245
<b>List of illustrations . . . . .</b>	<b>247</b>
<b>Kivonat: A fotográfia alapjai. Bevezető kézikönyv . . . . .</b>	<b>251</b>
<b>Abstract: Photography basics. Introductory course . . . . .</b>	<b>253</b>
<b>About the author . . . . .</b>	<b>255</b>



## PREFAȚĂ

---

Autoarea cărții de față, Mira Marinceș, este lector universitar doctor la Universitatea Sapiientia, fiind membră titulară a Departamentului de Cinematografie, Fotografie, Media, din anul 2015. Instruirea academică<sup>1</sup> și experiența profesională<sup>2</sup> de până acum o recomandă să valorifice sub forma acestui manual de fotografie, intitulat **Bazele fotografiei. Curs introductiv**, cunoștințele teoretice și practice acumulate atât în perioada studiilor, cât și în perioada de formare și de impunere ca artistă fotograf<sup>3</sup>, apreciată de public și de criticii de profil. De menționat că substanța acestei cărți își are originea și în cursurile, seminarele și atelierile foto<sup>4</sup> susținute de către semnată în cadrul departamentului menționat.

În acest context, Mira Marinceș redactează un admirabil manual pentru studenți dar și pentru cei interesați de fotografie, manual care propune mai multe forme de înregistrare ale fenomenului fotografic.

Volumul beneficiază de o excelentă *Introducere (Entuziasm presupus pedagogic, puțină istorie)* ce are rolul unei dezbateri, inteligent condusă, despre rolul profesorului de fotografie, despre sfaturile pe care acesta i le poate oferi studentului care urmărește, la finalul studiilor de specialitate, să devină fotograf profesionist, despre modalitățile fotografiei de afirmare în planul sensibil al artelor, precum și despre virtuțile fotografului deschis la provocările societății contemporane. În ultimă instanță, dezbaterea, vie și incitând la polemică ori la impunerea unor glorie despre cum să impulsionezi, ca pedagog, un student aflat la început de drum, vizează cât de mult își dorește să învețe cel care intenționează să se inițieze în arta fotografiei – *a fi sau a nu fi fotograf?* Dacă studentul alege să fie fotograf, și o face la modul responsabil, nu trebuie să ignore îndemnul: „Aparatul de fotografiat să fie în permanență la tine! Este o parte din tine sau nu este deloc!”

---

1 Licență (2003-2007): Universitatea de Artă și Design, Cluj-Napoca, secția Fotografie-Video-Procesare computerizată a Imaginii; Master (2007-2009): Universitatea de Artă și Design, Facultatea de Arte Plastice, secția Explorări în artele plastice și decorative; Doctorat (2015): în Domeniul Arte plastice și decorative. Titlul tezei: *Prezență și absență. Repere conceptuale, ideatice și expresive în imaginea tehnică și în vecinătățile acesteia*, conducător: prof. univ. dr. Radu Călin Solovăstru.

2 Cadru didactic asociat la Universitatea Sapiientia (Cluj-Napoca), Departamentul de Cinematografie, Fotografie, Media (2011-2014); coordonator program de studii, la Universitatea Sapiientia, Departamentul de Cinematografie, Fotografie, Media (din 2022).

3 Numeroase expoziții personale și de grup, în țară (Baia Mare, Bistrița, București, Cluj-Napoca, Hunedoara, Miercurea Ciuc, Oradea, Satu Mare, Târgu Mureș, Timișoara etc.) și în străinătate (Albania, Anglia, Austria, Franța, Germania, Italia, Maroc, Ungaria).

4 Introducere în istoria fotografiei și tehnicile de fotografie; Istoria fotografiei și tehnicile de fotografie; Fotografie analogică și digitală; Genurile fotografiei; Arta fotografică și mixed media; Proiect fotografic și mixed media.

Structura acestei cărți este concepută pe ideea reprezentativității, după cum ne spune și titlul, elementelor de bază ale fotografiei. Potrivit etimologiei cuvântului *fotografie* (ce provine din gr. *φῶς* / *phōs*, care înseamnă „lumină”, și din gr. *γραφίς* / *graphis*, care înseamnă „a scrie” sau „a desena”), sensul acestui termen este acela de „a scrie cu ajutorul luminii” sau de „a desena cu ajutorul luminii”. De aceea, nu întâmplător, primul capitol, din cele 16 câte propune autoarea, sintetizează povestea fascinantă a luminii – *Ce este lumina*.

Celelalte capitole, deschizându-se în evantai, etalează referințe docte despre: *Umbră și penumbra*, *Cuvintele cheie*, *Platon și camera obscură*, *Ce este fotografia*, *Funcțiile fotografiei*, *Genurile fotografiei*, *Relația dintre fotografie și film*, *Compoziția*, *Triangulația foto-filosofico-critică*, *Triunghiul de citire a unei imagini fotografice*, *Atelierul*, *Culoarea și cele șapte contraste cromatice*, *Fotografia analogică*, *Tehnici alternative de fotografie*, *Expunere sonoră*. Organizarea materiei în astfel de piese, unele dintre ele extinse ori amplificate pe mai multe paliere sub forma unor necesare subcapitole, conferă o panoramare *sui generis* a istoriei fotografiei afirmate în aproape două secole de existență, dacă luăm ca reper anii 1826-1827, când Joseph Nicéphore Niépce și-a expus prima experiență fotografică.

Pe ansamblu, lucrarea ***Bazele fotografiei. Cours introductiv*** de Mira Marincăș își depășește intențiile de a fi un manual de fotografie, devenind un model de cercetare care se sprijină pe o vastă bibliografie, atât fundamentală cât și de specialitate, care cuprinde titluri și reproduceri de imagini relevante pentru domeniul ilustrat. Este o carte fascinantă prin informație, stil și rafinament estetic în mișcarea ideilor avansate despre „arta de a scrie / a desena cu ajutorul luminii”.

Lect. univ. dr. Mihai Lisei

## INTRODUCERE

### Entuziasm presupus pedagogic, puțină istorie

Cuvântul de început este onestitate. Arta este curaj!

Descrierea lucrurilor devine contemplație activă prin formulări de adevăruri subiective.

Curajul de a observa, de a căuta mereu frumosul și de a experimenta. Atât de simplu și de demodat! Este o părere, una dintre foarte multe alte păreri. Dar tocmai subiectivitatea și existența asumată ne fac unici.

Școlile de artă pun accent îndeosebi pe cantitatea lucrărilor, știind că salturile calitative provin din aceste baze solide, de cumul.

Onestitatea constă în decizia zilnică de a fotografia, indiferent de percepția critică.

Pentru asta aparatul de fotografiat să fie în permanență la tine!

Devine o extensie a ta sau nu este deloc!

În lipsa unei raportări la generațiile anterioare, actualii studenți, fiind generația care a crescut și a consumat artă pe rețelele sociale, sunt liberi și entuziaști lipsiți de repere culturale precise și de constrângerile preconceptuate. Internet pe fiecare telefon, cu arii de acoperire aproape omniprezente, după cum spun cele câteva generații denumite de sociologi X, Y, Z, o numărătoare pe care nu o mai consider relevantă, deoarece, fiind cu ei an de an, o singură certitudine mi-a rămas pentru momentul în care pășesc peste pragul sălii de curs: Va fi diferit de fiecare dată!

Ce mă ajută? Principiul onestității. Studierea istoriei și a culturii anterioare este necesară pentru crearea unor repere artistice, pentru stabilirea unui *time-line* de contextualizare, dar fără a altera libera exprimare, gândirea și imaginația specifice generației.

Vor ști dacă îi amăgesc sau încerc să le insuflu elogiul răsuflete despre importanța vitală a materiei artistice. Realist, fotografia este o materie, una dintre foarte multe opțiuni pe care le au. Ca pedagog le pot oferi puțin: esențial să îi fac să gândească, să argumenteze alegerile lor, să știe unde să caute informația, de ce și ce filtre aleg să utilizeze în selecția lor. Da, să știe ce, de ce, când și cum. Atât!

Acceptă, asta îmi spun adesea din dorința de a exersa moderația interioară, că vor învăța mai mult unii de la alții, decât din vorbele de duh, discursurile cursurilor ticluite și selecțiile pretențioase cu care crezi că ai să te mândrești ca pedagog. Unii devin inspirați, alții rămân impasibili. Coerența exemplilor, di-

versitatea lor, succesiunile tematice, exercițiile practice și evaluarea referențială individuală fac diferența.

În fond, curente artistice sunt create prin evoluție și prin negația gusturilor anterioare specifice etapei deja parcurse.

Studentul va fi foarte devreme confruntat cu acel necesar numit curiozitate și autodezvoltare personală! A face și pe urmă a reface, munca susținută face diferențe fenomenale.

De-a lungul evoluției ca student vor apărea modificări în abordare și exprimare, odată cu acumularea de experiență, dezvoltarea tehnică și în urma asimilării valorilor culturale expuse la cursuri, a cumulului de timp alocat exclusiv pentru antrenare în domeniul artelor vizuale.

Onestitatea îi va face să interacționeze ca grup, să existe și să manifeste, și totodată să-și găsească identitatea vizuală artistică proprie. Dacă se petrece acest fapt la cursuri și seminare, la deplasările pe teren sau la analiza studiilor de caz, mi-am adus contribuția în formarea lor. Restul ține de ei pentru a-și dobândi identitatea personală, stilul dacă preferați, independent de cumulul pedagogic, rămânând alături de ei ca mentorat și viitori colegi de breaslă. Rolul universităților constă și în cadrul de antrenare, de sprijinul structurat al timpului alocat exclusiv studiului, iar pentru a beneficia de aceste oferte educaționale vor avea nevoie de anduranță, pasiune și mai ales de curiozitatea lor de a vedea ce este frumos, în sensul artistic. Ofertarea lumii vizuale poate fi copleșitoare, extrem de înșelătoare, talentul de azi este uitarea de sine de mâine. Indolența lenei care te descalifică înainte să începi să crezi, dacă este să fii sinceră. Cei care își propun studii aprofundate, în orice domeniu, pun întrebări. Întrebările sunt mereu personale. Acest motor de căutare nu există doar atunci când deschidem Internetul, este motorul lăuntric care ne face să punem întrebări, indiferent de mediu, fie el real sau virtual.

Datoria vârstei și a vocației asumate, ca pedagog, ca iubitor de frumos, mă îndeamnă să împărtășesc micile anecdote, întâmplări și întâlniri cu artele vizuale. Să știe studenții momentului că sunt căutări și rătăcirii, iar atâta timp cât te regăsești și te redefinești, cu fiecare nouă întâlnire, arta are și va avea sens. A-ți crea propriul drum nu este întotdeauna o cale ușoară, uneori trebuind să te confrunți cu tabuurile și inerția sistemului. Reușita depinde de asumarea consecințelor pe care le implică foarte multe ore de studiu și răbdare în a-ți găsi propria formă de exprimare, cât și cadrul în care ea poate funcționa. Rolul pedagogului este de a rămâne deschis, de a încuraja manifestările artistice, pentru a lăsa ca maturizarea să fie un proces natural. Doar prin căutări și erori poate să își auto-definească propriul stil.

Deseori nu știm unde vrem să ajungem cu o idee, ce exprimăm sau despre ce intuim prin căutarea celui ceva prin încadrare. Prin contemplație ajungi să vezi imaginea și să selectezi, să ordonezi și să afli răspunsuri la căutări.

Dubiile i-au sfârșit, pentru puțin timp, până la următoarea încadrare, momentul de respiro al beatitudinii relaxării. Momentul a trecut, s-a desăvârșit prin

sine, imaginea a fost surprinsă de aparatul de fotografiat. Tensiunea momentului decisiv a luat sfârșit, așa că tu te scufunzi, câteva secunde, în nimic. Imediat după această întâmplare, începi să scrutezi împrejur pentru noi și noi imagini, subiecte care vorbesc în șoaptă și le auzi murmurul care te cheamă să le discerți povestea, să le mărturisești existența.

Aparatul de fotografiat este o prelungire organică a sinelui tău!

Fotografia există când încetinește sau când accelerează timpul, devine un pseudo-moment înghețat în timp. O imagine este un cadru atârnat de un cui, ceva ce a fost, nu va mai fi și nu poate fi recreat, doar ca simulacru de ceva similar. Beatitudinea pupilelor dilatate, ușor, când intră în cadru elementul decisiv, lucrurile se așază în armonie la locul lor (*fall into their place*), apăsarea declanșatorului când vocea interioară spune: Este! Imaginea a luat naștere. Întâmplarea a fost. Rămâne candidă, nealterabilă, nefalsificabilă. Unică în sine, dacă doriți, clișeu după clișeu.

Telefonul știu că este la îndemână și în permanență cu noi, da, este un domeniu de fotografie în sine. Se organizează ateliere în care înveți cum să ai control din ce în ce mai bun asupra imaginilor făcute cu acest dispozitiv, utilizarea diverselor aplicații în care setezi distanța focală a obiectivului, presetări estetice de filtre, dar toate acestea sunt artificiale și ulterior generate de procesorul telefonului, nu includ calități optice reale. Este un fals control sau elaborare și înțelegere a fotografiei. Facilitatea și ușurința, aceste două motoare au fost absolut fenomenale ca devize în dezvoltarea tehnicii fotografiei. Compulsivitatea de a fotografia tot, nevoia de a rememora constant ceea ce facem, nevoia de a opri timpul, de a da importanță efemerului stă în natura umană. Argumentul contra facilului și a accesibilului constă în libertatea de exprimare prin creativitate oferită de un aparat de fotografiat. Un alt aspect de luat în considerare este și cel legat de dimensiunile mult mai mari în posibilitatea printării ulterioare a rezultatului. Dacă dorești să postezi pe rețelele de socializare și te limitezi la un format A6 de printare, este în regulă.

Dar dacă aspiri către fotografia de artă, aparatul este în permanență pe umăr, în rucsac, geantă sau pur și simplu atârnat de gât. Mecanicitatea aparatului ne face puțin cyborgi în ceea ce privește percepția banalului. Prin dezvoltarea abilităților tehnice, fotografiatul ca extensie a percepției îți permite să immortalizezi cât mai aproape de ceea ce dorești, prelucrarea ulterioară vine ca o completare și finisare rafinată a viziunii inițiale.

Fotografia ca artă nu este doar tehnică sau doar oglindire a ceea ce există, ci și aducerea unei amprente personale prin evidențierea detaliilor care te impresionează. Este o artă a subiectivității chiar dacă își trage resursele din real, ca orice alt domeniu artistic. Intervenția artistului asupra realității este definitorie în crearea unei emoții. Repetiția de ce este necesară? De ce fotografiem un subiect din diferite unghiuri, de parcă am pune întrebări de jur împrejurul subiectului de fotografiat? Este un demers de învățare prin care înțelegem și percepem în

profundzime ceea ce fotografiem. Doar ceva întâlnit, implicit deja cunoscut, se poate fotografia. Prin repetiție te debarasezi de ezitări, te focalizezi până devii una cu imaginea și viziunea.



**Fig. 1.** Prototipul primului aparat digital de fotografiat, dezvoltat de inginerul Steven Sasson pentru compania Kodak. Reproducere: Richard Trenholm/CNET, 1973.



Repetiția mai are acea capacitate de a crea un fals sentiment de siguranță. Mulți artiști, indiferent dacă se exprimă prin scris, pictat, cântat sau aparat de fotografiat, ajung să repete presupunând că, datorită cererii și aplauzelor publicului pentru un anumit stil sau abordare artistică, sunt datori să se repete. Se limitează la ceea ce știu că funcționează! La ce a aplaudat deja publicul și și-a format cererea, nu neapărat pentru că este atât de relevant, pe cât este ușor de înțeles că a creat forma mulajului după care se pot face copii, astfel încât repetiția să devină o ușoară variațiune pe tematici.

În cazul rețelelor sociale, întrebarea favorită pentru seminarul cu studenții mei este: ce credeți că va atrage cele mai multe aprecieri? Care sunt imaginile care generează succes? Așa cum există studii care te învață rețeta de a scrie un *bestseller* sau o melodie pop cu același impact, da, există rețetar și în cazul fotografiei. Totul se reduce la clișee și la necesități primare. Prima imagine digitalizată postată pe Internet fiind a unui bebeluș, ne confirmă, ca o viabilă concluzie, că toți căutăm viața, noutatea, candoarea și inocența.

Aparatul fotografic digital a fost inventat în 1975. Dar ca surpriză este originea primei imagini digitale cu aproape două decenii mai devreme, aproximativ în anul 1957. Prima imagine digitală a fost obținută din multiple imagini scanate și digitalizate ca recompunere, redimensionare și recontextualizare a unei imagini analogice, iar rezoluția a fost de 176x176 pixeli/inch. Calculatoarele vremii nu puteau procesa și stoca informație mai multă, astfel rezoluția limitată a fost o constrângere, ceea ce adnotă gratitudinea evoluției tehnologice de care ne bucurăm în contemporaneitate. Inventatorul Russel Kirsch a scanat imaginea băiatului său de trei luni, astfel prima imagine digitală este o imagine asociată cu speranța și cu continuitatea generațiilor. În ilustrație puteți vedea primul aparat digital construit de inginerul Steven Sasson pentru compania Kodak, prototipul din anul 1973.

Un citat preluat de pe postarea de blog al companiei Kodak, ulterior studiarea *site-ului Muzeului de Camere digitale* în care inventatorul aparatului de fotografiat digital descrie procesul de construcție: „Avea o lentilă pe care am luat-o dintr-o cutie de piese de schimb de la linia de producție a camerelor de filmat Super 8, aflată la parterul micului nostru laborator, de la etajul al doilea din clădirea 4. Pe partea laterală a aparatului nostru portabil, am introdus un înregistrator portabil utilizat pe casetele digitale. Adăugați la acestea 16 baterii de nichel-cadmium, un nou tip, extrem de temperamental, de matrice de zonă de imagistică CCD, o implementare a unui convertor a/d, furat dintr-o aplicație a unui voltmetru digital, câteva zeci de circuite digitale și analogice, toate cablate împreună pe aproximativ o jumătate de duzină de plăci de circuite, și veți avea interpretarea noastră despre cum ar putea arăta o cameră portabilă de fotografiat complet electronică.”<sup>5</sup>

5 „It had a lens that we took from a used parts bin from the Super 8 movie camera production line downstairs from our little lab on the second floor in Bldg 4. On the side of our portable

Prima imagine fotografică în culoare a immortalizat imaginea unei panglici colorate, alegerea pare susținută de mentalitatea aleatorie a ce este o evidență: toți ne dorim frumosul prin ambalaj atractiv și ne dorim recompense pentru că suntem și facem ceea ce se așteaptă de la noi să facem.

Prima fotografie realizată cu camera fotografică atașată unui telefon mobil și momentul primei transmisii prin Internet a unei fotografii – 11 iunie 1997. Inițiativa acestui moment istoric în dezvoltarea utilitară a fotografiei îi revine antreprenorului Philippe Kahn. La acea dată, Kahn a capturat o fotografie a fiicei sale nou-născute cu aparatul său digital, locația fiind chiar maternitatea unde i se născuse fiica (Sutter Maternity Center din Santa Cruz, California). „Telefoanele cu cameră” nu existau la acea vreme, astfel vizionarul Kahn a construit un prototip, îmbinând un telefon primitiv atașat aparatului său digital de fotografiat și un computer portabil pentru a trimite fotografii pe Internet, în timp real. Configurația improvizată era formată dintr-un telefon cu clapetă Motorola StarTAC, un aparat foto digital Casio QV și un computer portabil Toshiba 430CDT, aceste detalii tehnice precise fiind notate de către IEEE Spectrum. Rezoluția camerei de fotografiat era deja de 320x240 pixeli, după fiecare declanșare, configurația interconectată transmitea imaginea pe serverul de web și încărca fotografia în timp real. După această încărcare într-o formă primitivă, un mesaj automat era generat, un e-mail oferea un *link* membrilor familiei care apăreau în lista automatizată ca să acceseze imaginea.

Piese pentru asamblarea dispozitivului care va immortaliza și transmite pe Internet imaginea fiicei sale imediat după naștere erau depozitate în permanență în portbagajul mașinii sale, în așteptarea marelui moment. Inventatorul a asamblat dispozitivul în salonul maternității. Vizibilitatea aceluia *link* a fost de 2000 de accesări, toate adresele de e-mail cu care era interconectat Philippe Kahn. Este un punct de referință care a transformat domeniul, utilitatea și percepția fotografiei pentru totdeauna. Același inventator a lucrat la aplicația Picture Mail, opțiunea absolut banală la ora actuală de a avea posibilitatea atașării unei imagini la conținutul unui text transmis prin e-mail. Mare admirator al camerelor instant Polaroid, acestea au fost sursa de inspirație pentru demersul inovator de a dori transmisii în timp real ale imaginilor prin Internet.

Momentul în care fotografia fizică, obiectuală este înlocuită de echivalentul său virtual – 11 iunie 1997. Dezvoltarea invențiilor sale ulterioare a constat în adaptarea senzorilor CMOS și integrarea acestora în telefoane mobile, acest

---

contraption, we shoehorned in a portable digital cassette instrumentation recorder. Add to that 16 nickel cadmium batteries, a highly temperamental new type of CCD imaging array, an a/d converter implementation stolen from a digital voltmeter application, several dozen digital and analog circuits all wired together on approximately half a dozen circuit boards, and you have our interpretation of what a portable all electronic still camera might look like.” (Steven Sasson, articolul: *How the First Camera Phone Photo Was Shot in 1997/ Cum a fost realizată prima fotografie cu telefonul în 1997*, tr.n.)  
<https://www.digitalkameramuseum.de/en/history>

instrument în sine fiind deja capabil să transmită wireless imagini fotografice. Compania LightSurf a fost fondată pe baza patentărilor invențiilor lui Philippe Kahn în 1998, împreună cu soția sa, Sonia Lee.

„Kodak, Polaroid și alte companii producătoare de aparate fotografice [...] au avut cu toții proiecte de aparatură foto fără fir, dar niciunul dintre ei nu și-a putut imagina că viitorul va fi fotografia digitală în interiorul telefonului mobil, iar cu software-ul Instant-Picture-Mail se poate stabili o «infrastructură de servicii», declarase Khan într-un interviu pentru *IEEE Spectrum*, compania cea mai mare dedicată inovării tehnologice.<sup>6</sup> Cele mai mari companii fotografice nu au realizat potențialul tehnologic al invențiilor lui Khan, pionieratul în dezvoltarea tehnologică a fotografiei era consecvent și unilateral orientat pe dezvoltarea camerelor foto wireless. Concluzia cercetărilor de piață a estimat unanim că telefonul mobil se va axa pe mesaje vocale, aparatele fotografice vor deveni eventual wireless, dar nu au văzut potențialul interconectării celor două și astfel nu au investit în compania LightSurf. Compania și-a căutat investitori în Japonia și a devenit fondatorul tehnologiei care a influențat și a pus bazele mesajelor multimedia actuale.

Fiecare fotograf are în portofoliu acele imagini fără de care nu se poate, o pisică simpatică, un cățeluș adorabil, iar aceste imagini vor atrage cele mai numeroase aprecieri pentru că sunt drăgălași și pentru că, în subconștient, știm că depind de noi, așa cum noi depindem de starea de bine prin care ne recompensează efortul. Iubirea necondiționată a unui animal de companie face ca acest domeniu al fotografiei să adune multă simpatie pentru creația personală. Domeniul nudurilor, pentru că, da, este instinct primar de perpetuare a speciei... sau și în mare parte de perversități. Rețeta este consecvență în stil, odată ce te-au cunoscut făcând imagini alb-negru, publicul tău va dori să vadă asta de la tine, zi de zi.

Coerența este constanța în stil, expresie și subiect. Dacă ești acceptat ca fotograf de peisaj, foarte greu vei fi apreciat și ca fotograf de portrete. Să nu facem confuzii, nu depinde de calitatea muncii tale. Depinde de obișnuința perceptivă, de felul în care ți-ai obișnuit publicul să te perceapă. Acesta va dori confortabilul repetitiv, previzibil și ușor inteligibil. După ce a petrecut o zi în rutina proprie, de care este parcă veșnic nemulțumit, lucrările tale sunt un respiro, un refugiu care oferă o distragere a atenției, o stare de bine, o evadare, o alternativă a mândanului, a griului cotidian și a necesităților zilnice.

Arta este un lux și a fost fetișizat de contemporani.

La origini, arta era utilitară și în mod natural exista ca parte integrantă în viața de zi cu zi. Acum stereotipia este mai importantă, *pattern*-ul repetitiv de-

6 „Kodak, Polaroid, and [other camera companies] [...] all had wireless camera projects, but none of them could imagine that the future was digital photography inside the phone, with Instant-Picture-Mail software and service infrastructure,” Khan tells *IEEE Spectrum*. IEEE is the world’s largest technical professional organization, dedicated to advancing technology. (tr. n.)  
<https://open.ieee.org/>

cât individualitatea, decât manufactura care spune povestea unicatului. Fetiș? Pentru că manufactura devine atât de scumpă, din nesațul dorinței câștigului material, încât a fost pervertit tot, în mod conștient, datorită industrializării, în care producția cât mai ieftină și rapidă a împins la marginalizare aprecierea calității, orice devenind de categorie accesibilă sau de categorie de lux denotă discrepanța din ce în ce mai mare între clasele sociale și potența lor financiară. Cotațiile artiștilor reprezentanți ai galeriilor de artă particulare, la târguri de artă, adesea nu reprezintă valoarea estetică și reală, ci sunt fondate de un cumul de revânzare a produsului deja vândut, de interese politice etc. Ștergarele populare, păretarele cu motive tradiționale au fost înlocuite încet de amintiri de familie, portrete, fotografii.

Fotografiile sunt fragmente din sufletele celor din jur, devin parte din sufletul tău. Tratează cu deosebit respect tot ceea ce fotografiezi, mereu! Imaginile acestea sunt un cadou pentru tine și responsabilitatea ta în a le oferi mai departe.

Unele fotografii nu vor fi vizionate, arătate, promovate, redistribuite, utilizate sau expuse. Acest calup de imagini care au existat cât timp s-a apăsat declanșatorul le numesc imagini de sertar. Dacă acest sertar este ocupat cu etapele evoluției tale și devine o suprafață de autoeducare, o modalitate prin care selecția ta este exersarea autocriticii, foarte bine! Ai înțeles esența cantității din care extragi calitatea!

Aparatul de fotografiat să fie în permanență la tine!

Este o parte din tine sau nu este deloc!

## CE ESTE LUMINA

Lumina este intervalul din spectrul electromagnetic care poate fi perceput de ochiul uman. Lumina vizibilă este definită prin lungime de undă între 400-700 nanometri, spectrul infraroșu având lungimi de undă mai lungi, iar cel ultraviolet având lungimi de undă mai scurte.

Sursa principală de lumină naturală este soarele. Focul este element secundar de sursă de lumină. Odată cu dezvoltarea luminii electrice avem și lumină artificială. Lumina are proprietăți primare: intensitate, direcție de propagare, frecvență și polarizare.

Fizica denumește lumină toate radiațiile electromagnetice, indiferent de lungimea lor de undă sau dacă sunt sau nu vizibile ochiului uman. Razele gamma, razele X și microundele, cele radio sunt considerate tot lumină.

Lumina utilizată în fotografie este spectrul luminii vizibile, cel al infraroșului și cel al ultravioletelor care necesită filtrare pentru a nu altera componența imaginii. Lumina vizibilă este emisă și absorbită în particule numite fotoni.

Lumina fiind atât undă cât și particulă creează natura sa duală, numită dualitate undă-particulă.

Studiul luminii ține de domeniul fizicii cunoscute sub numele de optică.

Fenomenele de refracție și de reflexie sunt caracteristici ale luminii.

Reflexia luminii este fenomenul de întoarcere a luminii în mediul din care a provenit, când întâlnește suprafața de separare dintre două medii. Dacă suprafața este netedă, reflexia luminii este speculară (de tip oglindire). Pe o suprafață neuniformă, razele de lumină sunt împrăștiate în multe direcții diferite, reflexia luminii fiind difuză, iar imaginea fiind neclară. De fapt, reflectarea luminii poate apărea ori de câte ori lumina se deplasează dintr-un mediu al unui indice de refracție dat într-un mediu cu un indice de refracție diferit. În cel mai general caz, o anumită fracțiune a luminii este reflectată din suprafață, iar restul este refractat.

Refracția<sup>7</sup> este devierea razelor de lumină când trec printr-o suprafață între un material transparent și altul.

---

7 Refracția este descrisă de Legea lui Snell: unde  $\theta_1$  este unghiul dintre rază și suprafața normală în primul mediu,  $\theta_2$  este unghiul dintre rază și suprafața normală în al doilea mediu și  $n_1$  și  $n_2$  sunt indicii de refracție,  $n = 1$  în vid și  $n > 1$  într-o substanță transparentă. Când un fascicul de lumină trece granița dintre un vid și un alt mediu sau între două medii diferite, lungimea de undă a luminii se schimbă, dar frecvența rămâne constantă. Dacă raza de lumină nu este ortogonală (sau mai degrabă normală) față de graniță, schimbarea lungimii de undă are ca rezultat schimbarea direcției fasciculului. Această schimbare de direcție este cunoscută sub numele de refracție.

Calitatea de refracție a lentilelor este frecvent utilizată pentru a manipula lumina în scopul modificării dimensiunii aparente a imaginilor; de exemplu, utilizarea lupei, ochelarilor, lentilelor de contact, microscopelor, telescoapelor etc. Altă proprietate vizibilă a luminii este deplasarea ei în linie dreaptă, astfel lumina întâlnind un obiect se propagă și formează umbrele.

## UMBRA ȘI PENUMBRA

### Fotografia monocromă, relația dintre fotografie și pictură

Montăm o sursă de lumină și un ecran, între ele, dacă interpunem un corp opac, lumina va crea umbra corpului obiect. În funcție de focalizarea luminii, cât este ea de focalizată, adunată ca fascicul, sau de dispersată, cât și în funcție de distanța la care este amplasată față de corpul obiect, rezultatul va fi o umbră difuză sau o umbră cu detalii mai mari de acuratețe în ceea ce privește claritatea marginilor de contur. În acest mod ajungem să putem distinge între penumbră, o zonă mai puțin întunecată și umbră, zona mai întunecată.

Lumina circulă doar în linie dreaptă. Când ea trece printr-un obstacol de o deschidere îngustă, fasciculul luminii va fi redirectionat. Acest proces este numit difracție. Când privim printr-un orificiu foarte îngust, din această cauză totul este deformat și distorsionat.

Datorită umbrei, artele reprezentării, cum sunt pictura și ulterior fotografia, au originea unei nașteri *din negativ*, iar în tratatul lui Pliniu din secolul I. d. Hr., umbra era integranta unei complexități expresive de a reprezenta tridimensionalul.

*Imaginea-umbră* a conturului proiectat pe o suprafață este amintirea mitică a originii prezentării, ceva dincolo de primordialitatea picturilor rupestre și conturul unei umbre. Fotografia ancorează realitatea într-o reprezentare a ceea ce este perceput ca real în scop utilitar, cu dorință absolutistă de a fi o reprezentare obiectivă. Odată cu schimbările paradigmatiche ale imaginii, fotografia devine o asumare a subiectivității, iar artistul își arogă dreptul artei, de dragul artei, și cadrul vizorului său devine un mod de a selecta și de a nara înconjurătorul prea plin.

Există un moment în care conținutul și forma prin convergență devin suprapunerii, plieri care formează motivul umbrei. Conceptul extrem de important în fotografie își are originea la predecesorii artei sale, și anume în pictură.

Stéphane Mallarmé pornește de la analiza tablourilor lui Monet, pictorul impresionist care are un rol decisiv în formarea percepției despre ce este și ce nu este subiect pentru fotografie, cât și natura duală al autoportretului, și analizează modalitatea de încadrare, de a insera și de a decupa elemente din cadrul tabloului. În fotografia contemporană umbra, extrem de prezentă, abstractizează, geometrizează, ca în perioada constructivismului, spațiul în care omul pare o inserție mai degrabă, sau apariție, un trecător al cadrului.

Negrul este extrem de saturat, umbra devine incisivă, iar intersectarea și suprapunerea diferitelor cadre de acțiune, atenție deosebită la fotografia documentară de stradă, își ia sursa de viziune din influențele de tip cinematografic, dar mai ales din jocurile video. Acel simulacru de frumos, dar extrem de dinamic, de planuri care se interpun personajului principal contextualizează către altă paradigmă a percepției.

Cel mai actual și pertinent exemplu este modalitatea în care, privind la suferința celorlalți, nu îmi conferă credibilitate, ci un simulacru al disoluției dintre ficțiune și realitate. Războiul din Ucraina a fost primul război care era mediatizat chiar și pe canalele de știri profesionale, datorită și prin înregistrări video ale amatorilor martori. Cei care erau pe teritoriul Ucrainei postau, în timp real sau aproape în timp real, cele ce se petreceau în diferite regiuni. Calitatea, dar mai ales tipul camerelor de filmare și cele ale telefonului mobil au dus la distorsionare percepției și au creat iluzia unei farse, a unui joc video, nicidecum perceperea unui eveniment istoric regretabil care tocmai se soldează cu moartea poate a mii sau chiar milioane de oameni.

Odată ce imaginea intră în consens cu ceea ce creierul uman a perceput anterior ca element de detensionare, de joacă, de realitate tip virtuală, verosimilitatea și chiar eventualele judecăți morale au fost compromise.

Dacă analizăm doar felul în care știrile posturilor din țară au acoperit reacția oamenilor la aceste evenimente brusc avem de-a face cu o altă manipulare la scară largă. Solidaritatea, speranța este ceea ce motivează oamenii. Le dai un rol principal într-un film și vor fi dispuși să facă eforturi pentru acel simulacru. Peste noapte au apărut la rampă mii de asociații care donau, transportau și ajutau refugiații.

Mediatizarea constantă, excesivă poate dur spus, a acestei mișcări de solidaritate a avut ca necesar contrabalansarea lipsei de verosimil a ceea ce vedeam de pe fronturile sau din linia întâi a luptei. Pe de altă parte este și un instrument extrem de puternic de descurajare, marș de solidaritate după marș de solidaritate, ca să constăți că nu are nicio importanță, nici un impact real; dar civic, da, câștigul este că ne-am exersat dreptul la libera exprimare și aparent am făcut ceva pentru o situație care ne afectează pe toți.

Studiul suferinței – poate nimeni altcineva decât Susan Sontag a scris o carte absolut genială despre apariția fotografiei de război ca domeniu fotografic menit să sensibilizeze, să șocheze, să aducă o schimbare reală datorită războiului prelungit din Vietnam. Această carte este inclusă în bibliografia recomandată pentru studenți, câteva analize ale imaginilor iconice ale războiului sunt studii de caz de seminar. Manipularea emoțională este speculată politic în obținerea susținerii maselor în vederea atingerii scopurilor propuse.

De ce vorbesc despre acest gen de fotografie în timp ce stabilim funcția umbrei în imagine? Deoarece moartea și reprezentările sale sunt umbra vieții, sunt părți diferite ale aceleiași monede. Partea de evidență și tot ce este în lumină, adică în cadru, vedem imediat, iar partea întunecată, ascunsă, o simțim imediat.



„Secretul se găsește într-o concepție total nouă cu privire la modul de a tăia un tablou, ceea ce dă ramei întregul farmec al unei limite absolut imaginare... Așa este și tabloul, iar funcția ramei este aceea de a-l izola, cu toate că îmi dau seama că aceasta ar putea fi împotriva ideilor preconceptuate. De pildă, ce nevoie este să reprezinte acest braț, această pălărie, acest mal de râu, dacă ele aparțin cuiva sau vreunui lucru din exteriorul tabloului? Tot ceea ce trebuie să faceți este să vă asigurați că spectatorul obișnuit să izoleze – într-o mulțime sau în natură – părțile care îi plac poate să le reconecteze la întreg, pentru a nu avea motiv să regreta lipsa, în opera de artă, a uneia dintre plăcerile sale obișnuite și, rămânând conștient că aceasta a devenit un tablou, să creadă pe jumătate că are viziunea unei scene adevărate.”<sup>8</sup>

Conceptul de umbră trunchiată îi aparține lui Gaguère, dar fără contextul de modernizare și de permanentă căutare de a reinventa cadrul, rama tabloului ar fi obscură și de neînțeles.

„Există totuși două motive pentru care umbra trunchiată este ceva mai mult decât produsul unei noi metode revoluționare de punere în pagină. Primul ar fi că, în tablou, ea nu este doar « un fragment », ci și un « mesager » al realității. Cel de-al doilea este mai complex și implică una dintre componentele esențiale ale umbrei: în natură, fiecare umbră corespunde unui moment precis al zilei. În consecință, în spațiul unui tablou, umbra stabilește unitatea dintre existență și devenire.”<sup>9</sup>

Această definiție a naturii umbrei presupune ca fotograful (artistul) să devină un observator. Este un călător care rămâne incognito, este necunoscut și nerecunoscut de cei care trec tangențial în jurul său, este acasă pretutindeni fără a fi atașat unui loc.

Veșnicul pelegrin devine motivul studiului umbrei. Tema individuală presupune corelarea noțiunii de pelerinaj, acea călătorie inițiată având de cele mai multe ori are conotații religioase, abolită de acel aspect de referință devine autoreferință în sine, cu alte cuvinte, căutarea și călătoria aduc valoare unui pelerinaj. Că te expui necunoscutului, îmbraci hainele umile ale observatorului și te bucuri cu fiecare fibră a ceea ce se relevă ochilor și în fața aparatului de fotografiat. Acest exercițiu este o modalitate de a descoperi ce reprezinți în calitate de creator în contextul artei. Care îți sunt rădăcinile artistice din care îți extragi seva, care sunt subiectele care te atrag în mod natural, care sunt criteriile de selecție care vor modela prin decizii ulterioare calupului de imagini, acel potențial jurnal de relatare. *Jurnalul unui pelerinaj*, iată titlul exercițiului practic pentru anul doi de studiu. Drumul inițiat prin care lumea devine o mărturisire și nu

8 Citat preluat din studiul lui Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, Ed. Humanitas, București, ediția a II-a, 2008, p. 124, S. Mallarmé, *The impressionists and Édouard Manet, The Art Monthly Review, (Londra), 30 septembrie 1876.*

9 Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, Ed. Humanitas, București, ediția a II-a, 2008, p. 125.

ceva inert sau de la sine înțeles, o modalitate de aprofundare, atât tehnic, dar mai ales ca mesaj și proiect artistic.

Conceptul observatorului și al călătorului se regăsesc în Impresionism, se regăsesc în multiplele curente moderniste care păstrează și revin la acest fapt, preponderent în fotografie, deoarece aparatul compact permite ca atelierul artistului să fie pretutindeni.

Să continuăm studiul umbrei prin studiile fotografice ale lui Claude Monet.

Către sfârșitul vieții sale, acesta realiza studii fotografice ale nufurilor, în alb-negru, ca pe urmă să le picteze în culoarea *impresiei studiate*, evocate de amintirile acelor imagini, ulterior, în atelierul său. Nu doar studiul în *plein-air* a fost modalitatea de lucru a pictorilor impresionisti. Dacă pictorii renascentiști apelau la ajutorul camerei obscure pentru acuratețea transpunerii proporțiilor, a perspectivei, recomandăm aprofundarea demonstrației din studiul elaborat al lui David Hockney, *Știința secretă*.

Claude Monet, *Umbra lui Monet pe lacul de nufuri*, c. 1920, fotografie, este imaginea făcută de pe podul japonez al lacului cu nufuri de pe proprietatea sa din Giverny, iar curiozitatea și relevanța pentru studiul nostru o reprezintă prezența umbrei pictorului în colțul din stânga al fotografiei.



**Fig. 2.** Claude Monet, *Umbra lui Monet pe lacul de nufuri*, c. 1920, fotografie, 4x5 cm, colecția Philippe Piguet.

„Știm foarte puține despre geneza acestei imagini, însă toate studiile confirmă că este vorba despre un autoportret tardiv al pictorului. Faptul devine și mai semnificativ dacă ținem seama de numărul mic de autoportrete lăsate de Monet și de inexistența în opera sa a acestui gen mixt al autoportretului integrat. Pentru a fi înțeleasă, această fotografie trebuie repusă în contextul esteticii târzii a autorului ei. Nu trebuie să uităm că după 1893 Monet a lucrat la reamenajarea

grădinii sale de la Giverny, îndeosebi la săparea celebrului lac, și că în 1909 a expus la Durand-Ruel 48 de tablouri, intitulate *Nuferi: Serie de peisaje cu apă*. Importanța acestei serii este dezvăluită într-o scrisoare redactată în preajma deschiderii expoziției:

« Să știi că sunt absorbit de muncă. Peisajele cu apă și reflexii au devenit o obsesie. Este peste puterile mele de om bătrân și totuși vreau să ajung să exprim ceea ce simt. Am distrus unele... Am luat-o de la capăt... și sper că după atât de multe eforturi va ieși ceva...<sup>10</sup> » Ar fi interesant să remarcăm că în această scrisoare Monet se referă la nuferi ca la « peisaje cu apă și reflexii », în timp ce în titlul seriei a renunțat la ultimul cuvânt.<sup>11</sup>

În cazul noțiunii de autoportret integrat este de reținut faptul că intenția unei imagini doar prin contextualizare poate fi înțeleasă, altfel se poate aluneca pe panta de a include și de a insera intenții verosimile teoretic, dar fără acoperire în ceea ce privește demersul autentic creativ al artistului. Această imagine este un marcaj al trecerii de la rolul observatorului și fuzionarea către obiectul observației, cadru și reprezentare, reflexie și umbră proiectată, disoluția imperativului de a fi prezent cu un chip recognoscibil, umbra fiind rezumatul esențializat al celui proiectat asupra subiectului de adorație, chiar de obsesie, după spusele lui Monet.

De ce este inovație stilistică și permutare de paradigmă această fotografie și această serie de picturi a lui Monet? Îl citez din nou pe Victor Ieronim Stoichiță: „... fructul unei noi relații între observator și obiectul observației, pe de o parte, și între cadru și reprezentare, pe de altă parte. Aceste pânze nu sunt peisaje în adevăratul sens al cuvântului, dat fiind că nu au nici orizont, nici cer. Suprafața picturii se confundă cu suprafața apei, iar exteriorul (copac, cer...) nu este prezent în imagine decât în măsura în care este absorbit de efectul oglinzii. Observatorul, în ceea ce îl privește, nu se află în fața peisajului, ci se apleacă peste oglinda apei, transformată astfel în « pictură ». Este izbitor faptul că, odată expoziția deschisă, critica – așa cum se va vedea în citatele de mai jos – a fost aproape unanimă în recunoașterea faptului că acest demers a depășit Impresionismul, formulând o nouă estetică.”<sup>12</sup>

Acest autoportret s-a detașat de tradiția mimetică occidentală și a eliberat fotografia de această îndatorire funcțională a sa, în sensul că i-a permis fotografiiei să sugereze, să simbolizeze, iar umbra fiind ultima etapă înainte de dispariție, înainte de disoluția vizuală în nimic, această imagine sinteză a figurativului cu suprapunere a abstracțiunii de tip umbră, după cum scrie Stoichiță, devine un dublu simbol: al prezenței și al evanescenței.

10 Monet, *Scrisoarea nr. 1854*, datată 11 august 1908, în D. Wildenstein, Claude Monet. *Biographie et catalogue raisonné*, IV (1899-1926), *La Bibliothèque des Arts*, Lausanne și Paris, 1985, p. 374.

11 Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, Ed. Humanitas, București, ediția a II-a, 2008, p. 128.

12 Idem, p. 129.

Umbra a fost reproductibilă încă de la începuturile fotografiei. Reproducibilitatea sa și faptul că este o imagine tehnică o face și databilă / memorabilă.

Prima imagine datată care cuprindea proiecția umbrei unui trepied, din 1908, aparține fotografului american Lewis Hine, un început timid, dar existent pentru experimente legate de reflexie ca o materie în sine autodefinitorie.

Alfred Stieglitz în 1916 folosește aceste aspecte duale în mod conștient, îndrăznește chiar, fotografia *Umbre pe lac* în care apare umbra lui Stieglitz și Walkowitz, hârtie fotografică având emulsie de argint, 11,3x8,9 cm, din colecția Alfred Stieglitz, iar acest demers, deși similar cu al lui Monet, a fost un gest spontan al unei observații de moment, nu un studiu laborios și consecvent.

Apa, ca suprafață de oglindire, de oglindă, își schimbă paradigma, funcția chiar, umbrele siluetă în cazul lui Stieglitz umplu întregul cadru al imaginii, nu sunt plieri de diferite realități și simboluri, ele în sine devin element principal.

Mișcarea din imaginea lui Stieglitz stă dovadă pentru aspectul viu și spontan al creației în sine, sugestia unui efect de oglindă și de dinamism încorporat. Sursa adnotărilor tehnice, precum scrierile în care Stieglitz descrie geneza imaginii, faptul că personajele-umbră erau cu capul în jos în original, iar el, conștient și din dorința de a inversa realitatea, precum camera obscură care reflectă realitatea exterioară, cu capul în jos, prin artificiu tehnic, Stieglitz inversează formarea și natura umbrei întorcând personajele cu 180 de grade. A lăsat instrucțiuni precise ca imaginea să fie în permanență expusă astfel, face dintr-un gest spontan de observație, un gest conștient de creație prin alegere și inversare a modului prin care privitorul percepe ceea ce i se pune în față. Nu dorește să fie o mărturie despre similitudine, despre verosimil sau adevăr tehnic, este un mesaj de asociere cu caracteristici generale pe care obiectul reprezentat, prin umbra sa, o are. Este calitatea de indice a umbrei. Reamintim abordarea lui Pliniu care vedea umbra ca amprentă-umbră a persoanei.

Aceste experimente vor continua pe natura umbrei ca sursă de grafie pe suport fotografic prin tehnica fotogramei. Valoarea de asemănare iconică, atât în lucrările timpurii ale lui André Kertész, *Autoportretul* din 1927, emulsie de argint pe hârtie fotografică, 20x19,8 cm, aflat în colecția Paul Getty Museum, problematizează natura automimetismului.

„Dar există oare posibilitatea realizării autoportretului unei umbre? Soluția lui Vasari, așa cum am văzut, era plină de contradicții. Problema majoră în legătură cu automimetismul indicativ este că profilul este întotdeauna profilul *celuilalt*. Reprezentarea lui nu poate fi decât rezultatul unei interacțiuni. Într-adevăr, abordând istoria autoportretului fotografic, constatăm că în anii '20 și '30 ai secolului trecut cercetarea a urmat exact această direcție. Autoportretul lui André Kertész din 1927 ocupă un loc special. Există doar două modalități de producere a unei astfel de (auto)reprezentări: fie prin utilizarea extrem de complicată a mai multor oglinzi

(și anume, prin combinarea imperceptibilă a stadiului umbrei cu cel al oglinzii), fie printr-o schiță (adică o dedublare reală sau metaforică între creator și model).”<sup>13</sup>

Walker Evans și André Kertész au folosit silueta ca formă a autoportretului, aceste lucrări fac legătura dintre fotografia modernă, percepția istoriei umbrei în artele plastice.<sup>14</sup>

Am amintit deja de Pliniu și de conceptul de amprentă a umbrei, corelată cu mișcarea științifică din secolul al XVIII-lea care pune în ecuație interpretarea caracterului unei persoane prin silueta și fizionomia umbrei sale. Abolirea de detalii, care pot distra, face silueta ca formă de umbră adecvată observației și studiului psihologic. În Grecia Antică sufletul unui om se credea că este conținut în umbra sa, în modernitatea fotografei se credea că imaginea nu doar îngheață timpul și fixează o copie a chipului, ci fură și o parte din sufletul omului. Nu există referințe certe cu privire la asocierea lucrărilor lui Evans și ale lui Kertész cu intenția lor de a face vizibilă o parte din sufletul lor. Cert este că semiologic ambele imagini vorbesc despre artist drept creator. Aceasta este o modalitate ca artistul să se insereze în opera proprie, de a deveni pseudo-prezență, mai exact să dubleze prezența creației lui și prin proiecția umbrei personale a sa.

Oricine a studiat sau a făcut analiza unei imagini știe că, de obicei, aceași imagine se încadrează în mai multe genuri și stiluri. Structurând conform exemplelor incluse în acest text, categoriile complexe și interconexe fascinează, iar dacă vorbim de funcțiile umbrei în fotografie, amintim doar generic de cele de bază: umbra fuzionată cu peisajul, îmbinare de texturi diferite ale calității de umbră, conform tipului de umbră: umbră directă, penumbră sau umbră proiectată, cu a peisajului într-un întreg vizual (Monet); narațiunea vizuală sau povestea fotojurnalistică prin care, odată cu introducerea umbrei, narațiunea capătă un context vizibil între interlocutori, umbra fotografului interacționează cu subiectul său (Hine); silueta clasică; umbra ca autoportret autobiografic, interconectarea omului cu meseria sa și cu spațiul atelierului (Kertész); aspectul grafic al umbrei, corelarea modelului obiect, *ready-made*-ul, compoziții suprarealiste (Man Ray); tradiționala abordare a umbrelor, când acestea se întâlnesc cu reflexii și alte suprafețe pentru a crea vizibilitatea lumii înseși, orice fotografie intră la această categorie, întrucât volumetrie nu există fără umbră.

13 Ibidem, pp. 135-136.

14 Referințele imagistice preluate de pe acest blog, cât și o sursă textuală fiind articolul publicat de Steve Middlehurst: *Istoria autoportretului umbră*. (tr. n.) <https://stevemiddlehurstcontextandnarrative.wordpress.com/2015/05/29/the-history-of-the-shadow-self-portrait/>



**Fig. 3.** *Lewis Hine, John Howell, un vânzător de ziare din Indianapolis, 1908, fotografie argentică, în colecția Biblioteca Congresului, Departamentul de printuri și fotografie, Washington, D.C.*



**Fig. 4.** *Alfred Stieglitz, Umbre pe lac, 1916, hârtie fotografică cu emulsie de argint, 11,3x8,9 cm, în colecția Alfred Stieglitz.*



**Fig. 5.** *André Kertész, Autoportret, Paris, 1927, 1970, hârtie fotografică cu emulsie de argint, 25,4x20,3 cm, în colecția Galeriei Annely Juda Fine Art, Londra.*



**Fig. 6.** *Walker Evans, Autoportret din umbră (profil drept, purtând pălărie), 1927, hârtie fotografică cu emulsie de argint, 15/8x21/2 in., în colecția Arhiva Walker Evans, Muzeul Metropolitan de Artă.*

## CUVINTELE CHEIE, PLATON ȘI CAMERA OBSCURĂ

Fotografia începe cu lumea umbrelor ce se proiectează, se observă ca o scenă în desfășurare de abstractizare, dar nu poate fi fixată ca imagine definitivată, timpul nu este fixat. Trinitatea de formare a unei umbre: sursa de lumină obiect interpus și unsupport ecran pe care se proiectează umbra formată. Umbra este permanent schimbătoare și efemeră prin natura sa.

Efemeritatea umbrelor, capacitatea lor de a se naște datorită luminii și a unei mase compacte interpuse între sursa creației, lumina însăși și ecranul suport al cadrului desemnat creează unitatea de formare a imaginii umbră.

Sursa de lumină, obiect și un suport tip ecran, mișcarea din lumină către întunericul de la cel mai adânc al întunecimii până la dizolvarea și integrarea în negrul originii, este organicul fotografiei argenteice pe bază de nitrat de argint.

Fotografia începe cu mitul peșterii lui Platon.

Teoria occidentală a cunoașterii: mitul platonician al peșterii privește fundul unui perete/ecran care este zidul proiecțiilor de umbre, un prizonierat între necesitatea luminii pentru a crea o proiecție a unei realități pe care nici nu o putem închipui, darămite să o obiectivizăm și să o numim realitate concretă.

Exemplul modern în fotografia documentară artistică sunt creațiile sculptorului Yves Tinguely. Dincolo de sculpturile filigrane, într-un echilibru precar, un asamblaj de diferite componente metalice, sculptura devine și mimează viul. Tinguely încorporează umbra proiectată ca parte integrantă a lucrărilor sale. În sălile de expoziție, asamblajele sunt evidențiate de o anumită iluminare, datorită cărora schimbarea, dinamicitatea și mai ales dialogul dintre obiect și umbra sa se desfășoară în fața privitorului.

Rene Burri a fost fotograf al Agenției Magnum care a consacrat o expoziție documentară atelierului artistic, elogiind preferința acestuia pentru încorporarea umbrelor și pentru tonalitatea textural volatilă a creației.

În timp ce Pliniu vorbește despre mitul artei, iar Platon despre mitul cunoașterii, acestea, într-un paralelism intrinsec, apar menționate la Victor Ieronim Stoichiță ca stabilire a unei corelații în ceea ce privește aceste două texte, precum și definirea a ce presupune *proiecția percepției realității*: „Platon și Pliniu vorbesc, într-adevăr, despre lucruri diferite și în contexte diferite. Cu toate acestea, există mai mulți factori care ar justifica stabilirea unor mituri ale originii (în cazul lui Pliniu, mitul artei, iar în cel al lui Platon, mitul cunoașterii); mitul privind naște-

rea reprezentării cognitive se centrează pe unul și același motiv, cel al proiecției; proiecția originală este o pată întunecată – o umbră. Arta (arta adevărată), drept cunoaștere (cunoașterea adevărată), reprezintă depășirea ei.”<sup>15</sup> Hegel a anunțat natura ambiguității dintre lumină și umbră: „...ne reprezentăm însă, e adevărat, ființa, eventual, sub forma luminii pure, ca limpezime a văzului netulburat (*die Klarheit ungetrübten Sehens*), iar neantul ni-l reprezentăm ca noapte pură, asociind diferența dintre ființă și neant cu această deosebire sensibilă și bine cunoscută.

În realitate însă, reprezentându-se mai precis această imagine vizuală, putem să ne dăm ușor seama că în claritatea absolută (*in der absoluten Klarheit*) vedem tot așa de mult și tot așa de puțin ca în întunericul absolut, că deci o vedere, ca și cealaltă, e vedere pură, vedere a neantului. Lumina pură și întunericul pur sunt două viduri identice. Abia în lumina determinată – lumina este determinată de către întuneric –, deci în lumina tulburată, și tot astfel în întunericul determinat, întunericul este determinat de către lumină; în întunericul luminat poate fi ceva distinct (*unterscheiden*), deoarece lumina tulburată (*getrübtes Licht*) și întunericul luminat posedă diferența în ele însele și, prin acestea, sunt ființă determinată (*Dasein*).”<sup>16</sup> Imaginea de tip umbră se confruntă cu o altă dualitate de funcție: ea este un suport mnemonic, transformă absența cuiva în prezență, pe cât este și imaginea cuiva datorită asemănării sale cu „originalul”, astfel îi aparține acestuia. De aici confruntarea acerbă pe care a avut-o fotografia cu mitul sufletului care este furat în cazul portretizării, iar la nivel etic se pune întrebarea cui îi aparține fotografia, celui care poartă chipul său sau celui care immortalizează acel chip cu un aport personal (de așezare în cadru).

„În cele din urmă, arta și-a dobândit propria sa autonomie (*se ars ipsa distinct*) și a descoperit că lumina și umbrele sunt accentuate de deosebirea de culori, cu alternanța contrapunerii lor. Mai apoi s-a adăugat și strălucirea (*splendor*) – care este diferită de lumină (*lumen*). Este numit *tonos* intervalul dintre lumină și umbră, *harmoge* – juxtapunerea culorilor și trecerea de la una la alta.”<sup>17</sup>

Platon, într-un text anterior mitului Peșterii, a definit lumea vizibilă prin numirea imaginii *umbra în sine*, pe urmă reflexia pe o suprafață de oglindire, cum ar fi apa, ulterior în obiecte compacte. Lumina fiind volatilă, este natural ca apa să fie materialitatea care îi continuă reprezentarea și transpunerea în soliditate, ulterior. Astfel „Gradele de clar și obscur”, de la transparent către opac, sunt reperele lui Platon pentru lumea vizibilă.

Dacă ne gândim la reprezentarea sfinților, lumina care nu este lumina naturală a soarelui are o origine mistică, un izvor interior care încearcă să facă vizibil ceva ce este invizibil ochiului uman.

15 Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 6.

16 G.W.F. Hegel, *Știința logicii*, Ed. Academiei, București, 1966, cartea I, sec. I, cap. I, nota 2.

17 Pliniu, *Naturalis Historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate, volumul al VI-lea – Mineralogie și istoria artei, XXXV (29)*, Ed. Polirom, Iași, p. 118.



De aici se mută semnul originii imaginii de la reprezentarea sa ca umbră la reprezentarea realității ca oglindire. Fotografia operează ca un pendul între aceste medii.

Fotografia a început în cerc datorită formei obiectivului, circularitatea a fost redusă la cadrul dreptunghiular drept convenție de încadrare. Cercul perfect, *Enzo*, în această reprezentare putem spune că geneza imaginii coincide cu geneza lumii. Ea este mișcarea poetică a formării imaginii.

Johann Heinrich Schulze a experimentat cu fotografia încă din anul 1717. Descoperirea sa majoră constă în observarea întunecării la lumina soarelui a diferitelor substanțe amestecate cu nitrat de argint, mai ales faptul că acesta se datorează luminii, nu căldurii, așa cum credeau alți experimenter. Acest precursor al fotografiei a folosit acest fenomen pentru a capta temporar umbrele.

În 1800, Humphry Davy și Thomas Wedgwood au continuat aceste experimente cu proprietățile nitraturii de argint, au ajuns să poată reproduce deja o imagine fotografică pe un suport, acuratețea vizuală devenind detaliată față de umbrele lui Schultze, dar nu aveau încă metodologia necesară pentru a fixa această imagine. Fotografia devine domeniu în sine, odată cu imaginea fixată pe suport, totul se datorează invenției fixatorului.



**Fig. 7.** *Joseph Nicéphore Niépce*, Prima imagine fotografică din lume, heliografie pe placă de staniol, unicat, 1826-1827, în colecția permanentă de la Universitatea Austin, Texas, S.U.A.

Primul care a inventat fixatorul a fost Nicéphore Niépce, în 1820. În 1839 este prezentată daguerotypia, iar în același an Robert Cornelius realizează primul său autoportret.

Prima imagine fotografică fixată (heliograf pe placă de staniol), din 1827, de Joseph Nicéphore Niépce, realizată la Le Gras, în Franța, a immortalizat o vedere din fereastra atelierului său.

*Lanternă magică* devine primul dispozitiv de proiecție a imaginilor statice. Principiul de funcționare a fost inventat odată cu descoperirea camerei obscure. Inventatorul său a fost fizicianul Christiaan Huygens, la începutul secolului al XIX-lea, încă de prin anii 1810, acesta și-a dedicat cariera studierii luminii.

*Lanternă magică* străbate timpul de la o modalitate de divertisment, în secolul al XVII-lea și secolul al XVIII-lea, ca să devină un instrument educativ de popularizare și diseminare în toate domeniile de studiu abia către sfârșitul secolului al XIX-lea, imaginile statice originale au fost pictate, desenate, aplicate direct pe suport de plăci de sticlă, folosind o sursă de lumină și diferite obiective pentru a face proiecția acestora, ulterior au utilizat versiuni fotografice, devine chiar dispozitive de tip jucărie, evoluează în proiectoarele de diapozitive pe role de 35 mm, odată cu dezvoltarea tehnicii, *lanternă magică* ajunge la forma sa cea mai evoluată de tip video-proiector, care deja proiectează imagini digitale.

Primul domeniu fotografic a fost portretul. În mod paradoxal, deși utilitatea imaginii în prima etapă s-a dedicat domeniului portretului, evoluând de la portrete tip siluetă, către portretul specific din profil, către imaginile frontale de tip *carte-de-visită* și portretele artistice ce amintesc de picturi renascentiste, rămâne acel fapt incontestabil care spune mult mai mult în mod empiric despre fotografie prin alegerea subiectului, a primei imaginii fotografice fixate, și anume vederea din fereastra atelierului lui Nicéphore Niépce. De ce empiric? Pentru că, deși suntem conștienți de necesitatea experimentării cu ceea ce avea la îndemână inventatorul cu necesitatea utilizării sursei naturale de lumină (din moment ce la vremea respectivă încă sursa de lumină artificială era dată de lumina lumânărilor, iar acestea aveau o putere redusă de a sensibiliza nitratul de argint), faptul că prima imagine este un peisaj care arată dinspre interior spre exterior a trasat traiectoria sa empirică. Contemplația, necesitatea de a releva din interior către exterior o viziune personală, încadrarea și noțiunea de fereastră în fereastră, cadru în cadru se evidențiază odată cu autodefinirea fotografiei ca domeniu artistic de sine stătător.

*Camera obscura* este predecesorul aparatului de fotografiat. Putem spune că este cel mai simplu aparat până în prezent, fiind o copie mecanică a ochiului uman.

Camera obscură este formată dintr-o cutie paralelipipedică, având un interior de culoare neagră, cu o deschidere foarte mică, un orificiu circular minuscul, cu cât este de diametru mai mic, cu atât acuitatea detaliilor va fi mai bună, imaginea proiectată este mai clară. Ulterior s-au montat lentile optice convergente, iar paralel cu deschizătura, un ecran alb sau un ecran mat transparent a fost adăugat, ecran pe care se poate observa o imagine răsturnată a realității.



**Fig. 8.** *Jean Jacques Lartigue, Automobile Delage, Grand Prix de l'Automobile-Club de France, Le Tréport, 26 iunie 1912, fotografie argentică, ilustrație cu deformarea centrifugă.*

(David E. Junker a susținut că mașina de curse din imagine este de fapt un automobil tip Théophile Schneider, care a participat la Marele Premiu ACF în 1913. Nu s-a găsit nici o explicație în jurnalele lui Jean Jacques Lartigue, astfel nu știm dacă este sau nu o greșeală de adnotare și arhivare.)

Invenția Kodak a anului 1900 a fost aparatul de fotografiat Brownie box. Sloganul care îl face celebru: *apasă butonul și noi facem restul*. Prin acest demers de simplificare a complexității aparatelor fotografice, imaginea devine accesibilă tuturor printr-o singură apăsare a unui buton, chiar și un copil poate utiliza acest tip de cameră foto.

Simplificare, compactare, portabilitate sunt atributele care au înscris fotografia pe drumul de popularitate, accesibilitate, la îndemâna oricui. Nu cred să fie un om al lumii contemporane care să nu fi făcut în viața sa măcar câteva sute de mii de imagini.

Toți suntem preocupați de imagine; occidentalii ajungând la câteva sute de imagini zilnic, doar cu telefonul mobil și cu aparatele de entuziaști ai domeniului.

Dovadă este cel care introduce o noutate în abordarea fotografică, dinamismul, deformarea cauzată de forța centrifugă și conceptul imaginii suprarealiste

printr-un gest simplu, cel al momentului suspendat în imponderabilitate, și anume fotografii de oameni în timp ce fac un salt în aer, sar peste trepte sau sunt în alergare pe plajă. Brownie box este o cameră compactă de mici dimensiuni, aproape identică prin alcătuire cu conceptul camerei obscure, reprodusă printr-o cutie în interiorul căreia există acele negative rulate, flexibile, spațiu economic numit rollfilm, care pot stoca între 24 și 36 de clișee.

Originea cuvântului *selfie* provine din cuvântul japonez *kawaii*, care în română înseamnă „drăguț” (*cute*); termenul este și se referă la ideea de frumusețe proprie sau frumusețea de sine.

În 1990, Hiromix, Hiromi Toshikawa, publică primul jurnal fotografic realizat prin tehnologie digitală, *Seventeen Girl Days*, decernat în 1995 cu premiul Canon. Cuvântul *selfie* este folosit pentru prima dată în Australia, pe un forum de pe Internet, terminologia îi este atribuită lui Karl Kruszelnicki. La nici un an de la această digitizare a conceptului de autoportret, compania Sony Ericsson dezvoltă lentila reversibilă pentru telefonie mobilă în 2003. Astfel controlul asupra auto-imaginii (*selfie*-urilor) făcute devine un factor ce definește un nou curent și gen fotografic.

## CE ESTE FOTOGRAFIA

### **Ce este arta, cum devin artist fotograf? Ce ar trebui să fac?**

Fotografia este o imagine obținută pornind de la realitate. Deși încadrează din realitate, ea nu este o imagine obiectivă. Prin utilizarea legilor opticii și a echipamentului fotografic se ajunge la înregistrarea sub formă de imagine a luminii.

Cuvântul *fotografie* este un cuvânt compus, cu origine în greaca veche, *fotos* înseamnă „lumină”, iar *grafie* înseamnă „scriere” sau „desenare”.

Fotografia este scriere cu lumină.

Imaginea fotografică se împarte în două mari categorii: alb-negru și color.

De asemenea există două mari categorii de tipuri de fotografie: fotografie analogică și fotografie digitală. În cazul fotografiei analogice efectul fotochimic al luminii prin materialul fotosensibil utilizat (negativ, developare, tiraj) ajunge să clasifice imaginile obținute în categoria de imagine prin transparență: negativ, diapozitiv, *slide* și categoria imaginii prin opacitate, obținut prin transfer pe suport opac: tiraj, imagine pe suport de hârtie, imagine prin transfer de emulsie sau fotosensibilizarea diverselor suporturi solide, precum metal, lemn, pânză, sticlă etc. Orice material poate deveni sensibil la lumină!

Ce este arta?, întrebarea care ne creează o percepție temporală greu de înglobat a acestei noțiuni. Există o evoluție istorică de tip contextual, care ne oferă o linie temporală ca ghid de sincronități, schimbări și dezvoltări.

Curențele artistice se nasc prin decizia de trecut, prin revolta noii generații, prin separarea de ce a fost înaintea viziunii actuale a artistului/artiștilor.

Arta este artă!

Nu evoluează, se metamorfozează, devine și există în sine, arta simbolizează sensul existenței.

Ce este imaginea? „Este greu să-ți imaginezi că noțiunea de imagine artistică poate fi exprimată printr-o afirmație precisă, clar formulată și asumată. Nu este nici posibil, nici de dorit. Pot spune doar că imaginea tinde spre infinit și duce spre absolut. Și nici chiar ceea ce s-ar fi putut numi ideea imaginii în multidimensionalitatea și polivalența ei, din principiu, nu poate fi exprimat prin cuvinte. Asta face arta în practică. Atunci când o idee este exprimată printr-o imagine artistică înseamnă că i s-a găsit forma unică pe care o transmite în cel mai apropiat mod posibil, care personifică lumea autorului, aspirația lui spre ideal.

(...) Imaginea este ceva indivizibil și imperceptibil, care depinde de conștiința noastră și de lumea reală, pe care ea încearcă să o reprezinte. Dacă lumea este misterioasă, atunci și imaginea este misterioasă. Imaginea înseamnă o anumită egalizare, care reprezintă atitudinea adevărului și a justiției față de conștiința noastră, limitată de spațiul euclidian. În ciuda faptului că noi nu putem percepe universul în totalitatea sa, imaginea este capabilă să exprime acest întreg.”<sup>18</sup>

Pesimist, posibil, dar realist, în mod cert, după a doua jumătate a secolului al XIX-lea se vorbește despre decadentism. William Morris tratează arta ca o asociere dintre idealul estetic și socialism, Lev Tolstoi întrevede fuziunile dintre artă și morală, frumusețe și adevăr, scrie cartea *Ce este arta?* (1898). Interogarea în sine aduce o analiză aprofundată a unei situații sau a unei imagini.

Perioada în care pictorii Millet și Corbet descătușează interpretarea realistă a realității, pentru o canalizare către cotidian, Edouard Manet cu pictura *Olympia* aduce în cadrul șasiului de pictură tema exploataării, a diferențelor rasiale, astfel la Impresioniști vedem studiul aprofundat, laborios al impresiei, nu doar un sentiment generic al frumosului, ca visul unei nopți de vară, ci mai degrabă o aprofundare studioasă a ceea ce reprezintă vizualul.

Perioada corespunde cu scrierile lui Ibsen, care în piesele de teatru tratează tema conflictelor sociale, lupta pentru putere, responsabilitatea morală cu privire la emanciparea și drepturile femeilor, cât și teme precum dreptul la dragoste.

Flaubert introduce conceptul de Artă ca religie pentru Artă.

Arta nu se reduce doar la sinceritate, nicidecum, ea este un interogatoriu, o metodă de a pune întrebările pertinente, necesare, fără să știm adesea încotro vor duce, iar forța artei rămâne datorită forței stilului.

„Iată de ce nu există nici subiecte frumoase, nici subiecte vulgare și de ce, plasându-ne pe pozițiile artei pure, aproape că s-ar putea stabili ca axiomă că nu există nici un fel de subiect și că stilul singur reprezintă modul absolut de a vedea lucrurile.”<sup>19</sup> Decadentismul presupune a considera natura mai slută decât creația artizanală, concluzia că natura nu poate produce armonie estetică brută, arta în sine, iar pentru obținerea frumuseții este nevoie de muncă laborioasă, de meșteșug, care prin pasiune este înzestrată cu frumusețe, „de la ideea că arta creează o a doua natură, se trece la ideea că se numește artă orice încălcare, oricât de bizară sau morbidă, a naturii.”<sup>20</sup>

Acest dezinteres pentru artă îl regăsim și în lucrarea *Decadența minciunii*, a lui Oscar Wilde, din 1889. Continuitatea artei merge pe o extindere a subiectelor, merge împotriva curentului, unde re-crearea naturalului devine mai degrabă retușată, surghiunită, chiar bolnăvicioasă, portretele clasice se transformă în portrete ale ambiguității, ale androginismului, ale bărbatului-femeie specifice picturii lui Leonardo sau Botticelli, frumusețe încă renașcentistă dar deja mer-

18 Andrei Tarkovski, *Sculptând în timp*, Ed. Nemira, București, 2015, pp. 135-136.

19 Umberto Eco, *Istoria Frumuseții*, Ed. Enciclopedia Rao, București, 2006, p. 340.

20 Idem.

gând împotriva curentului. Decadentismul manifestă obsesia florală prin care fragilitatea unei flori poate să se vestejească, trecerea de la viață la moarte, frumusețea nefirească se preschimbă vizibil în Symbolism. Sentimentul descompunerii, scufundat în plăcerile palpabile, răpește portretizării aura de misticism, unii considerând chiar uciderea imaginației prin această fixare în cotidian și carnal. Charles Baudelaire este considerat vizionarul curentului numit Symbolism, al noii viziuni dintre artă și lume. Ziarele au fost denunțate de Balzac că prin analizele, criticile artistice nu fac decât să altereze și chiar să falsifice idei, iar „... la rândul ei, fotografia, marea victorioasă a acelor vremuri, imobilizează în mod nemilos realitatea, fixează chipul uman într-o privire holbată spre obiectiv, răpește portretului orice aură ce ține de impalpabil, ucide – după părerea multor contemporani – posibilitatea imaginației.”<sup>21</sup>

Cum devin artist fotograf?

Întrebarea cea mai naivă, cea mai sinceră pe care un tânăr poate să o adreseze. Îl cităm pe Dante, „la intrare să lași orice speranță”<sup>22</sup>. Cel mai bine să nu te prindă microbul, dacă tot te-a prins ardoarea, să te pregătești cu o doză mare de realism, lași toate speranțele deoparte și devii umil entuziast al fotografiei.

Butonarea se învață repede. Sursele extrem de generoase pe Internet despre fiecare aparat, obiectiv, echipament în parte sunt urmate de la fel de multe lecții de fotografie, concluzii avizate ale specialiștilor în domeniu, de un exod și mai mare de tutoriale pentru programele de editare a imaginii.

Întrebarea este dacă ești dispus să acorzi timpul necesar studiului. Mii și mii de ore de vizionat, experimentat, implementarea și pe urmă filtrarea celor auzite, văzute și necesare pentru a deveni fotograf. Iar până la elementul de artă este un drum și mai lung.

Brooks Jensen<sup>23</sup> are un eseu despre întrebările relevante despre cum devii fotograf.

21 Ibidem, p. 346.

22 ... *lasciate ogni speranza, voi ch'entrate (abandon hope all ye who enter here).*

23 Brooks Jensen este artist fotograf, editor și scriitor. Specializat în fotografie artistică de tiraje manuale de mici dimensiuni, cărți de autor și publicații digitale despre fotografie.

Brooks este proprietarul, co-fondatorul (din 1993, împreună cu regretata sa soție, Maureen), și editorul premiaturii *LensWork*, una dintre cele mai importante publicații din domeniul fotografiei de artă în prezent. Cu abonați în peste 70 de țări, impactul lui Brooks asupra fotografiei de artă este cu adevărat de nivel mondial. Podcasturile sale săptămânale de lungă durată despre artă și fotografie sunt disponibile on-line, un cumul de peste 1.200 de podcasturi sunt disponibile pe *site-ul LensWork*. Consecvența și devoțiunea sa pentru fotografie se regăsește în videoclipurile sale zilnice, postate și adunate în jurul genericului *Lată un gând/Here's a Thought...* Aceste inspirații pentru creativitate sunt precum o cafea despre și cu aromă de fotografie. *LensWork Publishing* este, de asemenea, o publicație multimedia de avangardă alături de publicația digitală *LensWork Tablet Edition* și *LensWork Extended* – o versiune extinsă a revistei în format PDF, accesibilă on-line. Brooks este autorul a treisprezece cărți despre fotografie și creativitate: *Photography, Art, & Media* (2016); *The Creative Life in Photography* (2013); *Letting Go of the Camera* (2004);

L-am descoperit târziu, dar impertinența cu care formulează și luciditatea sa sunt eliberatoare.

De aceea inserez în corpul textului un citat masiv din volumul său, cu speranța că toți cei care își pun întrebarea de *a fi sau de a nu fi* fotograf, vor avea inspirația introspecției, necesară pentru a lua o decizie.

Fără speranță: „A face artă este, prin definiție și practică, un lucru personal – chiar cel mai personal. Fiecare artist o apucă pe drumul propriu, învață în modul său particular, eșuează și reușește la timpul său. (...) și în urma unei analize atente au decis să se dedice unei cariere de artist foto. Problema este că nu prea știu ce înseamnă asta. Așa că mă întrebă: « Vreau să fiu artist fotograf. Ce ar trebui să fac? » Mă contrariază întotdeauna această întrebare dar, (...) Veți sacrifica în jur de cinci ani prețioși din tinerețea voastră pentru a obține o diplomă de masterat în arte frumoase, specializarea fotografie. După ce veți fi cheltuit o sumă exorbitantă de bani, timp și efort pentru respectiva diplomă, aceasta va fi practic inutilă, cel puțin în sensul în care nu vă va garanta un trai din lucrările proprii. Lucrările pe care ați fost pregătit să le creați vor fi respinse de toți, criticate ca fiind lipsite de valoare, imposibil de vândut, lipsite de capacitatea de a comunica ceva și chiar demne de tot râsul.

Aceste lucrări vor însemna mult pentru voi, ca expresii personale, dar nu le veți putea cumpăra singuri. Să nu credeți că emit judecăți de valoare doar despre lucrările absolvenților de master. Indiferent de ce tip de fotografii veți produce – avangardiste, peisaje clasice, cu gumă arabică de potasiu, transferuri pe polaroid sau « poze de calendar » – nu le veți putea vinde. Ați prins ideea? Nu veți vinde niciodată, dar absolut niciodată, nici o singură lucrare, la nici un preț, nimănu. Dacă porniți de la această premisă nu veți fi dezamăgiți, nu veți avea așteptări irealizabile, nu veți construi planuri de afaceri nerealiste, nu veți arunca banii pe cărți de vizită și pe pliante de prezentare și veți fi foarte fericiți și recunoscători de fiecare lucrare vândută, dacă într-adevăr veți reuși așa ceva. Deoarece nu veți reuși niciodată să trăiți din fotografia de artă, veți fi obligat să găsiți și o slujbă care să aducă ceva bani. (...)

Pentru că nu veți putea trăi din fotografiile pe care le produceți și nici învățându-i pe alții meseria, veți opta pentru o slujbă „civilă” (...)

Implicațiile carierei alese de nevoie sunt profunde. Veți petrece nu mai puțin de 40 de ore pe săptămână făcând ceva care vă repugnă pentru a avea la

---

*Single Exposures* (3 cărți dintr-o serie, observații aleatorii despre artă, fotografie și creativitate); *Looking at Images* (2014); *The Best of the LensWork Interviews* (2016); *Seeing in SIXES* (2016, 2017, 2018, 2019); și *Our Magnificent Planet* (2020). Cartea tradusă în limba română din care am extras citatele elocvente pentru textul despre ce este fotografia: *Despre fotografie, cu dragoste. Reflecții personale asupra imaginii, creativității și artei în general*, Ed. Aqua Forte, colecția Diafragma 9, 2011; iar *Kokoro* este o publicație electronică bilunară gratuită, în format PDF, a lucrărilor sale personale disponibile pentru descărcare de pe site-ul său. A publicat două monografii ale lucrărilor personale, *Made of Steel* (2012) și *Dreams of Japan* (2021).



dispoziție serile, sfârșiturile de săptămână; și câteva săptămâni amărâte de concediu pe an pentru a crea opere de artă, având astfel un sens în viață. (...)

Veți descoperi curând cu câtă încăpățănare refuză materialele să se transforme în obiectul viziunii voastre. De fiecare dată când apăsați pe declanșator, veți crea o imagine mentală. La dezvoltare însă, imaginea de pe film nu se va ridica la înălțimea așteptărilor și, astfel fotografia de pe hârtie se va îndepărta și mai mult de cea pe care v-ați imaginat-o. (...)

Frustrați de aceste rezultate, veți petrece nu mai puțin de 15 ani din viață perfecționându-vă. (...) Descoperind aceste adevăruri despre lumea artei, veți admite că singurele fotografii pe care le veți vinde vreodată vor fi portretele de familie și lucrările comerciale, de reclamă. Veți fi tentat, chiar dacă numai pentru câteva săptămâni, să deveniți fotograf comercial și/sau portretist. Nu cedați tentației! În caz contrar, nu veți mai crea niciodată o operă de artă. Adevărul golgoluf este că după ce faci timp de 8, 10 sau 12 ore fotografii comerciale, *ultimul* lucru din lume pe care vrei să îl faci serile și în weekend este să iei aparatul foto în mână.”<sup>24</sup>

Dualitatea de a fi undă și corpuscul. De a fi spirit și materie. *Brainstorming*-ul despre ce este fotografia, cu citate din opinia marilor maestri în fotografie, un alt *brainstorming* din ce ar spune studenții întrebați la curs. De ce sunt aceste ilustrații comparative importante? Ca să gândim, ca să personalizăm părerea noastră conform cu experiența directă, ca să recunoaștem sau să ne debarasăm de clișee, șirul explicațiilor drept câștig pedagogic poate continua. Ceea ce este cel mai important de învățat studenții în anul întâi este faptul că nu există întrebări stupide sau că un singur răspuns este corect sau valabil. Există etape de evoluție și de exprimare creativă. Stimularea imaginației și creativității este o etapă imperios necesară în dezvoltarea spiritului artistic.

„În cele din urmă vă veți stinge ca artist sărac, dezolat și toate lucrările vi se vor vinde pentru 50 de cenți cutia la un târg de vechituri organizat de rubedenii în fața casei. Cam la 50 de ani după ce ați murit, lucrările vă vor fi descoperite, aplaudate și popularizate masiv.

Din păcate, nu vă va păsa de toate astea, fiindcă veți fi demult mort.

Mai mult, în cazul în care cariera voastră postumă vă va face cu adevărat celebru, cea mai bună lucrare va fi folosită în campanii de promovare, pe vederi turistice, tricouri și pe *desktop*, exact ca *Mona Lisa*.

Concluzia este că există o singură speranță pentru o carieră de succes în artă: dacă vi se pare amuzant și vă distrează, dacă aveți chef să faceți fotografii mai mult decât orice altceva și dacă sunteți convins că ceea ce faceți este fundamental lipsit de importanță, atunci vă garantez o carieră artistică de succes.

Dacă, pe de altă parte, priviți crearea de fotografii ca pe o muncă grea, dacă vă plictisește, ați face orice altceva și, cel mai important, credeți că faceți ceva

24 Brooks Jensen, *Despre fotografie, cu dragoste. Reflecții personale asupra imaginii, creativității și artei în general*, Ed. Aqua Forte, colecția „Diafragma 9”, 2011, pp. 5-11.

relevant pentru viitorul omenirii, vă veți petrece viața în mare parte frustrat, deprimat și poate chiar veți simți tendințe suicidale. Puteți ajunge chiar să vă tăiați o ureche.

Așa că, dragii mei cititori, cam asta înseamnă să fii artist. Și pentru tot aurul din lume, nu aș da acest statut pe o slujbă banală, de zi cu zi.”<sup>25</sup>

Ansel Adams a fost și este și acum referința absolută în ceea ce privește școala americană de fotografie, de artă, de peisaj, iar el cuantifica în perioada fotografiei argintice că un fotograf abia după 10.000 de imagini începe să vadă, să poată vorbi de carieră. Iar din acestea un potențial de 10 imagini bune vor supraviețui pe altarul timpului. În tinerețe mi s-a părut ceva oribil, ani și ani de lucru fără nimic? Cu trecerea anilor, ajungând să am și eu cel puțin 15 ani de experiență, dramatismul cuvântului *trebuie* s-a estompat, acum acele 10 imagini bune, nicidecum iconice mi se par optimiste. Nici nu aș putea extrapola cadrele de la 10.000 analogic *versus* echivalentul lor în epoca digitală.

Personalizezi prin interiorizare și însumare traseul personal în ceea ce privește fotografia. Un alt exercițiu care ține de conștientizare și de gândire aprofundată despre și pentru imagine ar fi redactarea unui scurt eseu despre primul aparat fotografic pe care îl ții minte că l-ai folosit și prima imagine înghețată în timp.

Primul aparat Smena 8, imaginile nevăzute, al doilea aparat împrumutat un Zenit ET, motivul pentru care m-am dus la circ să fac imagini a fost curiozitatea. Fotoreportajul, portretul contextualizat, dorința de a cunoaște o lume dincolo de cortine, bucuria de a cunoaște oameni noi, meserii, viziuni și microuniversuri, bucuria și curiozitatea m-au făcut să aleg fotografia ca meserie, ca mod de existență.

Prima fotografie o țin minte pentru că era o observație și fascinație, felul în care bunicul mătura frunzele de toamnă de sub nucul favorit din curte, aproape de casa câinelui.

Dincolo de poveste și de conținut, îmi rămâne imprimată pe retină, ca primă fotografie, pentru că a fost un proces laborios de a-l convinge să mă lase să îl fotografiez.

Să fiu aproape, să nu renunț după un refuz, să încadrez în continuare și dacă nu aveam voie să apăs pe declanșator. Rămâne imaginea nefăcută, niciodată vizibilă altora.

Tatăl meu mi-a dăruit acel Smena 8, după ce l-am găsit într-un sertar, abandonat, în tocul său ușor lucios. Un obiect pe care niciodată nu l-am văzut în mâna vreunui adult din casă.

Nu știam ce este. L-am întrebat pe el, mi-a dat prima lecție de fotografie, ce este un aparat de fotografiat și ce face, parte din care nu țin minte nimic, dar fiind un aparat intuitiv am rămas cu simbolurile de adaptare, dacă vrei să se vadă multe, atunci pui pe diafragma cea mai mare numeric, lumina trebuie să fie ca și afară, dacă este înnoțat, pui norișorii de aici, iar dacă este soare, muți butonul pe soare.

---

25 Idem, p. 14.

Pe urmă doar apeși pe acest buton pătrășos și gata. Eram nespuse de fericită! Nu uit nici acum, după mulți, mulți ani cu cât drag, grădina parcă era străbătută pentru prima dată, drumurile bine cunoscute de pe câmpul de lângă casa copilăriei parcă era un privilegiu de a-l vedea. Au trecut ore în care m-am plimbat pe unde am umblat de multe ori. Vedeam pentru prima dată printr-un cadran dreptunghiular și mă întrebam ce aş vrea să văd în albumul foto al familiei. Uite așa am fotografiat prima și prima dată.

După ore întregi m-a lovit presentimentul sumbru că ceva nu este în regulă. Într-o cutie așa de mică nu pot să încap așa de multe imagini. M-am reîntors la origini, l-am întrebat pe tatăl meu oare cum de mai pot face imagini după imagini, cutia este așa de mică...

Oh, da, a recunoscut că mi-a pus un negativ stricat în aparat.

Nu am văzut niciodată imaginile făcute atunci.

Eu le-am văzut, le-am trăit, le-am idealizat, dar alții nu au văzut niciodată acele imagini. Nu au fost dezvoltate, nu au existat niciodată...

Curiozitatea, capacitatea de a ne mira, de a ne bucura de frumos, acestea ne determină să alegem felul în care devenim utili, alegând țelul existenței noastre, fie că o exprimăm prin fotografie, prin *vlogging*, prin reparații tehnice sau explicații tehnice, predăm ce? Cunoștințe? Definiții, texte, concepte, noțiuni de operare? Nu. Predăm mai departe suma experiențelor noastre cu aceste definiții și prin mijloacele vizuale ale fotografierii.

Ce este fotografia?

Un fel de a trece observator prin lume, o multitudine de feluri de a fi și de a vedea.

Fiecare din noi are un răspuns personal. Doar acestea contează.

Sean Tucker este un fotograf și *vlogger* britanic, abordează stiluri diferite de fotografie, recunoscut mondial pentru genul fotografic de *street photography* și portrete, cu o sensibilitate deosebită pentru cotidian și căutarea aprofundată a sensului dincolo de gest, al înțelesului și mesajului dincolo de tehnica fotografierii. Un contemporan care merită urmărit.

Să vedem cum își explică impulsul de a crea și ce este fotografia pentru el:

„Să începem prin a încerca să răspundem la întrebarea: « De ce sunt ființele umane niște creaturi atât de creative? ». De ce ne simțim constrânși să creăm? Răspunsul meu, oferit cu umilință la această întrebare imposibil de mare, este că noi creăm pentru că încercăm în mod constant să scoatem ordine din haos. (...) Suntem împinși să creăm pentru că ne liniștește în fața unei dezordini iminente. Știm că, oricât de mult am crea, nu putem în cele din urmă să schimbăm situația, dar putem crea lucruri care să ne ajute, să dăm un sens vieții.”<sup>26</sup>

26 Sean Tucker, *The meaning in the making*, Ed. Rocynook Publisher, UK, 2021, pp. 6-7, (tr. n.). „Let's start by trying to answer the question, «Why are human beings such creative creatures?» Why are we compelled to make? My humbly offered answer to that impossibly large question is that we make because we are constantly trying to pull Order from Chaos. (...) We

Certitudinea este că vei sacrifica mult pentru a crea. Timp, resurse, implicare emoțională...

*„Art is neither careful nor certain.”<sup>27</sup>*

*Flow*-ul corespunde fluxului creativ pentru a permite lucrurile să se desfășoare în jurul tău fără să intervii, fără să vrei să obții o imagine, fără să manipulezi sau să vânezi acel subiect. Dacă rămâi nemișcat în intenția ta de a observa ce este în jurul tău, păstrezi luciditatea curiozității și a bucuriei de a admira, acea imagine se manifestă de la sine. Compoziția este perfectă pentru că nu interferezi cu scurtcircuitări fanteziste. Cum este cel mai bine.

Cum ajungi în acea stare de flux? Păstrând lucrurile simple.

Triunghiul de expunere este în degetul mic, după studiu ajunge să fie un reflex, o memorare adaptată și nu o decizie care să trebuiască să treacă prin filtre multiple de ce se întâmplă dacă... Variabilele sunt suficient de reduse încât să ai claritate în acțiune.

Alegând echipament potrivit locației. Care este echipamentul potrivit? Diferă de strategia adoptată anterior, iar dacă această etapă nu a fost parcursă la timp, gândită, pregătită, îți rămâne varianta onestă de a lucra cu ce ai la îndemână.

Simplitate în tehnică. Un aparat și un obiectiv. Atât.

Un obiectiv fix te constrânge la consecvență. Asigură și o calitate mai bună a imaginii. *Zoom*-ul te derutează, iar schimbările succesive de obiectiv te duc în dilema celui care vrea tot și pleacă fără nimic. Cât timp te distrage procesul de a schimba obiectivul, trec subiectele pe lângă tine, iar tu, în mod cert, ești departe de a fi în flux creator.

Rămâi la simplitatea de a folosi același obiectiv pe toată durata deplasării fotografice. Minte va fi liniștită, va ajunge să perceapă cu adevărat ce este în jurul tău tangibil. Cel puțin până atingi o maturitate de exprimare și tehnica devine a doua ta natură.

A fi rapid înseamnă să faci mișcarea cu cea mai mare lentoare posibilă.

Când vorbim de fotografie, găsim toate rețetele, definițiile tehnice posibile despre lumină, obiective, senzori, adaptoare, într-un cuvânt despre partea mecanică. Iar când e vorba de conținut, vorbim de compoziție, texturi, lumini și umbre, simboluri, încadrare, dirijarea privirii prin linii de forță etc.

Rar întâlnești fotografi care mărturisesc sau analizează felul în care se impune mișcarea corpului tău în spațiu. Așa te faci acceptat în sfera privată a cuiva. Astfel se și îngăduie o imagine. Intrând în armonie.

Postura este deosebit de importantă, orice dezechilibru în motricitate spațială are repercusiuni, tendința de a avea linia de orizont mereu strâmbă, faptul că în mod repetat așezi subiectele un pic prea în josul paginii sau încadrarea

---

are driven to create because it comforts us in the face of impending disorder. We know that no matter how much we make, we cannot ultimately turn the tide, but we can make things to help us make sense of life.”

27 Idem, p. 15, „Arta nu este precaută și nici certă.” (tr. n.)

este prea joasă, încât riști să decupezi un pic din calota unui subiect în cazul portretului, vorbesc nu despre obișnuință eronată, pe cât despre o postură corporală nealiniată. La doamne, dacă umerii sunt deplasați, apar acele încadrări ușor strâmbe, o ridicare insuficientă a brațelor la încadrări stinghere.

O mișcare neterminată, nedusă până la capăt, poate produce imagini neclare.

Postura corectă pentru a fotografia înseamnă picioarele depărtate într-o postură relaxată, aproximativ păstrând deschiderea în funcție de lățimea șoldului, genunchii ușor lăsați, nicidecum piciorul extrem de îndreptat și rigid, mâna suport având palma întredeschisă spre cer pentru obiectivul și corpul camerei de fotografiat, cotul acestei mâini fixate și sprijinite de coaste, expirația este indicat să fie sincronizată cu apăsarea butonului de declanșare în vederea realizării imaginii încadrate. Dar totul ține de viziunea artistului, uneori deformările devin subiect, dar acestea sunt voite, oblicul este o forță puternică, extrem de dinamică și dificilă, greu de justificat pentru un începător.

Acțiunea se desfășoară în jurul tău.

Tu ești în mijlocul evenimentului, de parcă ai fi în ochiul furtunii unde totul este calm.

Cel mai important să te oprești din mișcare.

Picioarele sunt ușor îndepărtate, dacă postura urmează lățimea șoldului, ai cea mai bună stabilitate. Coatele se sprijină și ating ușor coastele flotante. Reduci mișcările inutile sau spasmodice, astfel câștigi din nou la calitatea imaginii.

Monopiedul este foarte util, dar poate fi incomod, ai de transportat un echipament în plus cu tine. Dacă dorești să câștigi aproximativ una sau două trepte de diafragmă, poți apela la un monopied flexibil, artizanal. Ai nevoie de un lanț metalic, poate deveni un accesoriu de tip curea, astfel economisești spațiu de stocare, o carabinieră prin care restrângi circumferința când o depozitezi cât și atașarea de pantalonii sau fusta purtată, un șurub care vine înfiletat în aparat. Stabilizarea sau utilizarea este simplă. Ai înfiletat monopiedul flexibil la baza aparatului de fotografiat. Lanțul îl lași până la pământ, fixezi călcând cu un picior peste acesta. Ridici aparatul până lanțul este perfect întins. Astfel ai toate beneficiile unui monopied, costuri reduse, kilograme în minus în geanta foto.

Te plimbi pe stradă și faci pași pe loc, totul încetinește și, în sfârșit, vezi. Fluxul creativ, pentru mine personal, este acea nemișcare, nicidecum statică, mai degrabă o pulsație a interiorului în armonie. Deseori mă imaginez a fi o piatră, care se lasă încet spre adâncurile unui lac, fără valuri aparente la suprafață, fără contribuție vizuală, stabilitatea în inerția scufundării în prezent, iar această stare ajunge să își pună amprenta asupra stilului personal. Atemporalitatea sau prezentul continuu este ceea ce îmi caracterizează abordarea fotografică.

Dacă vrei să fii fotograf de eveniment, atunci la tine actualul și ultimele tendințe ale modei te vor menține într-un flux diferit, dar tot un flux va fi. Nu poți rata un moment cheie sau să spui unui preot la ceremonie să repete ritualul

pentru că tu ai fost distras de altceva care avea loc. E mai importantă satisfacția clientului decât viziunea artistică.

Fotografia aplicată sau cea artistică este poate una din cele mai frumoase modalități de a te exprima și de a fi alături celorlalți. Acea modalitate autoconfortantă de a da sens haosului, un joc și o perpetuă pendulare între triumfiul de manifestare: observ, întreb, formulez.

Imaginea se naște când toate sunt la locul lor, apăsăm declanșatorul și toate rămân astfel, sunetul mecanic de *click-clack* se disipează în liniște ca o undă nevăzută care face posibilă următoarea încadrare. Odată cu apariția aparatelor *mirrorless* setarea sau sunetul este eliminat din context. Unul din simțurile după care ne ghidăm este eliminat. Câștigul real este pe partea de intimitate, nu ajungi să perturb exteriorul. Abolirea sunetului aduce alte aspecte în context.

În prezent deja am transcens într-o nouă criză identitară a fotografiei. Avem o revenire la origini, citări și contextualizări ale stilurilor sau chiar și a tehnicilor străvechi pentru a accepta ideea că nu există noutate. Există doar context de abordare.

Prin răspândirea Internetului și a aparatelor de fotografiat mereu la purtător, acestea fiind încorporate în telefoanele mobile care ne sunt în permanență la îndemână avem o bulimie de imagini, o compulsivitate nemaiîntâlnită. Sute sau chiar mii de declanșări spasmodice, compulsive menite să ne reducă starea de anxietate sau de singurătate într-o lume care spune din ce în ce mai puține. Care ar fi corespondentul gradul zero al unui curent artistic în contextul fotografiei?

Întoarcerea spre origini, negarea perfecțiunii, *free style photography*, mișcarea fotografică Holga.

Holga este un aparat foto argentic, compatibil cu negativ de format mediu, 6x6, fabricat în Hong Kong. Estetica specifică o reprezintă imaginile defocalizate intenționat, lipsite de claritate, calitatea mai mult decât incertă a imaginii rezultate. De la neclaritate, vignetae, infiltrații de lumină, halouri și distorsiuni, tot ce poate fi aleatoriu, incert și instabil estetic, Holga le conține. Acest aparat *low budget*, deoarece costurile implicate la achiziționare sunt infime, iar limitările aparatului sunt o mană cerească pentru cei în căutare de muză artistică, a favorizat crearea unui cult, asemănător cu mișcarea Hippie, în rândul unor fotografi.

Aparatul în sine a fost proiectat de Lee Ting-mo în 1982, a apărut pentru prima dată în 1982 în Hong Kong-ul britanic. Cel mai accesibil negativ al vremii era rola de format mediu, produs în China. Holga a fost conceput ca aparat fotografic ieftin, de masă largă, destinată clasei muncitoare chineze, pentru a înregistra evenimente de familie. Adaptarea rapidă a formatului de film pentru formatul de 35 mm, datorită noilor aparate foto și negative importate din străinătate, au eliminat practic piața de consum pentru negativul de 120 mm, adică formatul de 6x6. Ca o alternativă de piață de desfacere, producătorul a încercat să distribuie Holga în afara Chinei, iar în câțiva ani a devenit popular pentru peisajele sale suprerealiste, impresionismul portretelor immortalizate cu această tehnologie, dar succesul fulminant l-a obținut în domeniul fotografiei stradale. Lipsa de precizie, eliberarea de

normele de formă și conținut ale fotografiei, odată abolite, au creat mediul propice pentru a favoriza această non-tehnică să devină o mișcare de avangardă estetică.

O fotografie realizată cu Holga de fotojurnalistul David Burnett, cu fostul vicepreședinte Al Gore în timpul unei apariții în campania electorală din 2000, a obținut premiul cel mare la ceremonia de decernare a premiului *Eyes of History* al Asociației fotografilor de știri de la Casa Albă din 2001.

Holga a devenit o alternativă creativă pentru fotoreportajul clasic de presă.

Datorită popularității crescânde a aparatelor fotografice de jucărie, o sub-cultură vizuală de avangardă fotografică, (datorită suprasaturației cauzate de complexitatea crescândă tehnic a echipamentelor media), a determinat ca, la sfârșitul anului 2015, directorul de operațiuni al Freestyle Photographic Supplies, Gerald H. Karmele, să confirme că Tokina a închis fabrica producătoare de aparate Holga și accesorii aferente, punând capăt producției acestor *aparate de jucărie*. Cu toate acestea, începând cu iulie 2017, după o discontinuitate de doi ani, Freestyle a raportat că matrițele au fost repuse în producție, iar Holga urma să fie din nou disponibilă. Odată cu anul 2017, acest aparat a revenit în trendul fotografilor avangardiști, cu cadențe preponderent de inovare artistică. Mediul instabil, muza incertitudinii fascinează tinerii mișcării Holga. Cele mai multe camere Holga folosesc o lentilă minusculă dintr-o singură bucată de plastic, cu o distanță focală de 60 de milimetri, cu un sistem de focalizare pe zone care se poate regla de la aproximativ 1 metru până la infinit. Ca orice obiectiv simplu, obiectivul Holga prezintă o focalizare moale și aberații de natură cromatică.

Aparatul are un comutator de reglare a diafragmei, cu două poziții indicate prin ideograme picturale: însoțit și înnorat, cu o valoare nominală de  $f/11$  și, respectiv,  $f/8$ . Din cauza unei inadvertențe de fabricație, acest comutator nu are niciun efect pe aparatele de producție anterioare anului 2009, iar diafragma reală este de aproximativ  $f/13$ , ceea ce limitează aparatura Holga la o singură diafragmă unitară. Varianta digitală a fost lansată în 2015, numită Holga Digital, iar modelul include o optică din sticlă cu două setări de diafragmă:  $f/2,8$  și  $f/8$ , și un comutator glisant care alternează între modul de fotografiere în alb-negru și modul color. Sensorul încorporat este un CMOS, cu zgomot de imagine redus și o rezoluție de 8 megapixeli. Camera nu dispune de un mijloc de vizualizare a imaginilor salvate pe cardul său de stocare SD, oferind o autentică experiență analogică în modalitate digitală.

Această adaptare este una considerată hibrid, păstrând caracteristicile care au declanșat mișcarea Holga, dar atribuind prin digital costuri în continuare infime pentru a realiza fotografii nonconformiste. Acel moment în cazul acestui gen atipic de a fi creator, fotografia este singurul domeniu artistic unde amatorii au fost cei care au lansat tendințe, ca să nu le numesc curente, și au redefinit contextul utilizării acestuia.

Gradul zero al fotografiei este clipa prezentă. Fiecare moment în care se repetă pe sine.

Totul fiind înregistrat sau efectul *big brother* face nonsens mărturisirea prin imagine. Astfel, scufundați în tăcere, confrunțați cu derizoriul absolut, ajungem la liniștea de a permite totala subiectivitate.

Facem imagini pentru că ne dorim. Pentru că ne sunt dragi, pentru că ne calmează, ne dau o direcție, ne sunt ancore, dovezi ale trecerii. Viața fiind repetitivă se poate spune că este un lung șir de acțiuni memorate. Nu trebuie să gândim ca să respirăm, să recunoaștem un scaun, să umblăm. Odată ce am învățat un lucru, l-am memorat, odată ce am învățat ce este un scaun, nu vom mai vedea niciodată scaunul, ci doar lecția învățată.

Acum suntem o societate care privește fără să vadă. Atenția la detalii, stupid, dar odată cu avansarea în fotografie, începem să vedem din nou acele mici diferențe care dau sens.

„Adevărații cunoscători nu fac prea mare caz de știința lor, au mereu mai multe îndoieli decât certitudini și se află permanent în dinamismul sănătos al unui parcurs având ca obiect tocmai pasiunea lor. (...) Fotografia nu poate purta povara intelectuală cu care o încercăm fiindcă așa e la modă. Fotografia nu este un joc intelectual, ci un răspuns emoțional la o viață plină de trăiri.”<sup>28</sup>

Paradigma lui Susan Sontag, aceea de a „privi la suferința celorlalți,” ne-a eliberat de empatie, de simțiri, realul s-a transpus în mediul virtual unde chiar și un război ni se induce a fi un joc pe calculator sau o simulare virtuală de 3D. Am trecut chiar și pragul anunțat de Baudrillard, al simulacrului.

Am pierdut capacitatea de diferențiere?

Privilegiul artei este de a nu avea nevoie de confirmări, de demonstrații sau de utilitate. Dincolo de dorința de certitudine este spațiul în care există arta cu A mare.

Restul sunt doar regurgități, simulacre. Dacă putem să avem autenticitatea, de ce să ne mulțumim cu copia?

Pentru că am fost infectați de piața de desfacere, de cotații, de prețuri astronomice de tip fetiș pentru un obiect, chiar dacă acela este de artă de înalt nivel. Pentru că vrem ceva ieftin, am ajuns să ni se pară simulacrul mai verosimil, dar mai ales mai controlabil. Copia copiei, până se uzează matricea. Devenim transparenți pentru ca lumina să se renască într-un nou elan de sensibilă sinceritate.

Fotografia este o modalitate de a privi vidul, a confrunța inutilitatea, a împărtăși o viziune pe care o lăsăm în grija altora. Este și un fel de memorie și totodată amnezie colectivă. De ce fotografiem aceeași plantă zilnic? Pentru a surprinde etape diferite de dezvoltare? Pentru a ne convinge că este în continuare acolo? Emoția ne aparține, sau o putem împărtăși.

Răspunsurile sunt jumătăți de măsură extrase din întrebare, iar acest contratimp face ca dincolo de dorința de certitudine gestul imortalizării unei clipe să devină gest manifest.

28 Bill Jay, *Confesiuni fotografice - Fotografii maturi sunt cei care știu ce să nu fotografieze, traducere Dumitru Dorian*, Ed. Aqua Forte, colecția „Diafragma 9”, Cluj-Napoca, 2012, pp. 3-5.



O imagine spune atâtea povești câți privitori va avea. Așa prinde suflare de viață. Este reinventată, recită, reinterpretată, repovestită, recontextualizată cu fiecare individ în parte. De ce? Pentru că este parte a unui tot unitar, cea a frumosului. Frumosul este indefinibil. Semiologi, nenumărați esteticieni ai artei sau teoreticieni și-au dedicat viața clarificării acestui concept.

Simplitatea spune cel mai mult. La ea se ajunge cel mai greu.

Sean Tucker are o listă de zece reguli pentru lomografie<sup>29</sup>, beneficiile unei camere *point-and-shoot*, noțiunea de experiment analogic prin invocarea întâmplării pe peliculă:

- Luați aparatul foto oriunde mergeți.
- Folosiți-o oricând – zi și noapte.
- Lomografia nu este o interferență în viața ta, ci o parte din ea.
- Încercați fotografia de la nivelul șoldului.
- Apropiati-vă cât mai mult de subiectele dorinței dumneavoastră lomografice.
- Nu vă gândiți.
- Fiți rapid.
- Nu trebuie să știți dinainte ce ați capturat pe film.

„Fotografia celebrează banalul, nevăzutul, trecerea, clipa; e în stare să facă din cele mai comune lucruri cu puțință ceva memorabil, aici stă marea ei putere.”<sup>30</sup>

Ce anume intră drept componentă a fotografiei? Lumina, optica sau iluziile optice, manipularea sau deformarea optică, aparatura tehnică, bun, acestea fiind constitutive. Ce este determinant în gest? Creatorul, personalitatea, momentul, spontaneitatea de a fi prezent, mișcarea, ritmul și respirația. Acestea sunt cele care sunt în quantumul expresiei.

Respirația te menține activ angajat cu ceea ce este viu, face ca declanșatorul să-și îndeplinească misiunea când este apăsător pe expirație. Atunci este momentul de abandon și reintegrare în tot. Inspirația este interiorizare, iar dacă ne ținem respirația devenim conștienți de iluzia controlului. Dacă declanșăm când ne ținem respirația necesitatea de a fi viu trece în vibrație, astfel foarte ușor vom obține imagini mișcate, în mod paradoxal, chiar și la un timp de expunere generos de scurt.

Ce este responsabilitatea unui creator? Onest, constă în deciziile multiple de a face artă care comunică, sensibilizează și transmite. Deși imaginea, mai ales cea fixată pe un suport material (imagine fotografică printată pe hârtie) pare solidă, ea nu își pierde natura de undă.

Din momentul fixării sale în materie, imaginea devine transmițător de sentiment. A comunica sentimente indiferent de percepția sau de aprobarea critică, fără a face pe plac sau a se încadra neapărat în norme, stiluri, curente sau tendințe, imaginea, deși mizează adesea pe stereotipii, încearcă să tranșeze dincolo de acestea. Procesul de a lucra la o tematică, fie primitivă, fie impusă ca subiect personal, de cele mai multe ori nu știm unde va duce. Nu avem imaginea finală în

29 <https://www.seantucker.photography/blog/tag/10+rules+of+lomography>

30 Idem, p. 6.

ochiul minții, ci doar acea primă imagine cu care începem dansul cu aparatul și tot ce ne înconjoară.

Mișcarea, ritmul, respirația, precum și acest dans cu și în jurul unui subiect fac imaginea verosimilă.

Când, în schimb, trecem vederea prin vizorul aparatului, când renunțăm la capacitatea minții de a comprima artificial sau de a dilata spațiul de percepție, când ne aducem cu adevărat în cadru, știm dacă este sau nu o imagine care merită dislocată din cuantumul timp-spațiu.

Momentul *wabi-sabi* când este pace în tine. Ai apăsat declanșatorul. Este!

*Lebăda neagră* (vezi conceptul detaliat în cartea *Lebăda Neagră. Impactul prea puținului probabil* de Nassim Nicholas Taleb<sup>31</sup>) este acel neanticipabil care creează unicitate, manifestă creativitatea, contrar statisticilor, raționamentului sau chiar și resurselor. Acea lebădă în accepțiunea mea este echivalentul stilului personal de exprimare creativă. Limita atinsă, limita finită a unui raționament sau a unui domeniu care de fapt este condiționat de ustensilele cu care poate opera în perimetrul său, filosofia cu conceptele de raționament, matematica apelând la ipoteză *versus* demonstrație și concluzie, doar ca să dau un aspect concret al ideii pe care o exprimă, limită finită ce în istoria artei se numește gradul zero al unui curent sau al unui domeniu artistic.

Acest grad zero, odată cu amestecul și detașarea de imperativul necesar al încadrării sub o etichetă, dacă artistul este pictor, sculptor sau grafician etc., artistul fiind artist cu A mare fără o altă încadrare, lucrând atât în sculptură, cât și în pictură diluează limitele interpusse. Totul devine reunit din nou în Marea de posibilitate în care exprimarea devine din nou cea mai importantă. După mai bine de 2000 de ani în care am încercat să ne perfecționăm, limitându-se din ce în ce mai mult, arta actuală este total haotică. Nu mai apar curente noi, pentru că nu mai este imperativul explicativ. Implicit necesitatea artei în galerii sau prin încadrări și prezentări neconvenționale devine din ce în ce mai desuetă....

„De cele mai multe ori de-a lungul istoriei, pictorii au fost artizani plătiți la metru pătrat să promoveze un prinț, o biserică ori un alt patron. Aceștia făceau publicitate exact în același sens și din aceleași rațiuni pentru care regizori de film de azi – Woody Allen, Spike Lee, David Lynch, John Frankenheimer, Ridley Scott și alții – fac publicitate. Mereu a fost la fel. Singurii factori care s-au schimbat sunt: cei în măsură să comande opera de artă datorită averii lor (...) De-acum, concluzia trebuie să fie clară: nu există o diferență intrinsecă între publicitate și artă. Suntem atât de deprinși cu propaganda mascată drept informație pe toate palierele existenței noastre, încât nu le mai putem deosebi una de cealaltă și, prin urmare, simțim nevoia să inventăm distincții între cele două pentru a păstra iluzia unei libertăți individuale.”<sup>32</sup>

31 Ed. Curtea Veche, ed. a III-a, București, 2018.

32 Idem, pp. 39-45.

## FUNCȚIILE FOTOGRAFIEI

După stabilizarea fotografiei ca domeniu de expresie de sine stătătoare, cel care a diferențiat și a împărțit fotografia în două funcții majore a fost Andreas Feininger<sup>33</sup>. Categoriile mediului au fost descrise în amănunt în cartea sa *The Creative Photographer* (1955).

Fotografia utilitară și fotografia documentară, cele două direcții care au dezvoltat o multitudine de aplicații științifice, în civilizația modernă, medicina, industria, astronomia, comerțul, toate domeniile actuale utilizează imaginea fotografică adaptată necesităților specifice lor.

Fotografia este clasificată conform a două domenii majore: fotografia aplicată, aici intră fotografia utilitară, documentară, și fotografia de artă, o categorie aparte care poate prelua și fuziona din și între toate funcțiile și genurile de fotografie.

Beneficiarii acestor tipuri de fotografie sunt procesele educaționale, de cercetare științifică, publicitatea, presa scrisă reorientată din ce în ce mai mult pe presă on-line, colecționarii de artă și instituțiile care sunt conexe domeniului de fotografie artistică.

Fotografia documentară a arhivat momente istorice, a immortalizat toate tipurile de evenimente, situații de la cele speciale la cele banale, personalități și o varietate debordantă de subiecte de-a lungul secolelor.

Fotografia documentară este și nu este un concept sau o funcție distinctă a fotografiei. Statutul de formă de artă de sine stătătoare, din punct de vedere istoric, se menționează odată cu expunerea lucrărilor de artă fotografică la Salonul Impresioniștilor. Este evident că, odată cu anii modernității și postmodernității în artă, fotografia a influențat domeniul graficii, iar pictura a împrumutat anumite elemente specifice precum neclaritatea, blurul de mișcare, utilizarea creativă a profunzimii de câmp. Motivul fotografiei artistice este dorința de creație, gestul creator în sine. Deși deciziile tehnice, precum și alegerea subiectului fotografiei, preferința pentru a lucra cu lumină naturală sau artificială sunt elemente formatoare ale imaginii, dacă acestea asigură sau nu o funcție distinctă fotografiei este discutabil.

Fotografia artistică deja este inclusă și în selecția portofoliilor prezentate de Agenția Magnum, ca formă conexă fotografiei documentare. În acest caz, fotografia artistică este încorporată în cele două funcții de bază originale și este

---

33 Andreas Feininger, *Fotografal creator*, Ed. Meridiane, București, 1966.

elementul de *lebădă neagră*, acel ceva imprevizibil, incalculabil, mișcarea liberă care va genera în permanență domenii și genuri noi de fotografie.

Odată ce criza identitară a fotografiei, vorbim de anii '70 ai secolului al XX-lea, când studiile lui John Berger, Susan Sontag, Roland Barth recontextualizează felul în care percepem imaginile, fotografia artistică se poate numi de sine stătătoare, chiar dacă proclamarea ei oficială a fost odată cu Salonul Refuzaților (1863). Bienala de la Paris ajunge și își asumă să pună în practică ruperea de valorile tradiționale și să interogheze subiectele de care se ocupau criticii de artă, filosofii de artă și sociologii în acea perioadă: nucleul sensului și al locului artei.

Salonului Refuzaților reprezintă acel moment din istoria artelor în care arta modernă a luat naștere.

Din secolul al XVII-lea, când Colbert a instituit primul Salon care să prezinte arta pictorilor de la Academia Regală de Pictură și sculptură, într-un salon al Luvrului, Academia a determinat standardele artistice. Deși Salonul oficial s-a deschis tuturor artiștilor, tuturor domeniilor de artă în 1791, regulile au rămas la fel de rigide. Patronajul artei vremii dicta criteriile de selecție și de valoare a artiștilor. În 1863, Salonul oficial a refuzat peste 3.000 de lucrări trimise de artiști (din cele 5.000 înscrise în jurizare). Ca gest de batjocorire, imediat după refuzul standardelor elitiste, Napoleon al III-lea a autorizat ca aceste lucrări să fie expuse într-un spațiu distinct. Cei mai cunoscuți artiști ai curentului impresionist au fost refuzați la rândul lor.

Arta se eliberează de constrângeri, se rupe de formalismul academic, de rigiditate, cât și manifestă o eliberare de patronajul instituționalizat. Arta devine de sine stătătoare. *Artă pentru artă*.

Relevanța centrului artistic de la Paris, pe urmă adăugându-se scena de artă prolifică și elitistă de la New York, amintim și de Bienala de la Paris, un loc de întâlnire între artiști, critici și proprietarii de galerii, lansată de Raymond Cogniat în 1959, organizată de scriitorul André Malraux, ministru al culturii în acea vreme, abandonată ca demers cultural în 1985, este reluată în 2000 sub patronajul lui Alexandru Gruică<sup>34</sup>. Acesta relansează bienala pe noi concluzii și principii de structurare, eliberând arta de necesitatea obiectului artistic. Întrebările sunt și mai actuale în contemporaneitate: ce este artă?, în spații convenționale, sau preponderent în mediul on-line, care artiști contează sau pot fi relevanți, valoarea operelor de artă, cotațiile artistice, felul în care *devii vizibil în acele medii care contează*.

Noțiunea inovativă adoptată este de artă non-vizuală.

Obiectul de artă devine un fetiș, creează o dependență între artă și obiectul său, Gruică precizează că „nu există nici o dovadă că arta depinde de obiectul de artă. Din acest motiv, putem presupune chiar contrariul”<sup>35</sup>. Sociologul Pierre

34 <http://biennaledeparis.org>

35 Documentare și citat preluat din articolul *Agitație în Lumea Artei: Bienala de la Paris și Salonul refuzaților*, autor Claudia Moscovici, publicat on-line pe site-ul: <https://www.catchy.ro/>.

Bourdieu a studiat sensul artei, iar în acest demers în care elitismul și exclusivitatea galeriilor respectiv ale muzeelor sunt contestate, filosofia artei devine o practică artistică, nu doar teorie. Standardele cultural-estetice pot fi validate, dar nu ierarhizate rigid.

Nihilismul reprezintă o negare totală a tuturor valorilor, fie ele sociocultural morale, estetice sau filosofice. Pe acest principiu s-a clădit și s-a reinventat arta modernă în noi și noi curente, sau în tot atâtea *-isme*. Pluralismul promovează o multitudine de standarde valabile estetic.

Conformismul postmodern de a inova rămânând un spațiu închis sieși, devenind imediat după inovare o altă formă de rigidizare și conformare doar după alte standarde, nu este o soluție, pe când deschiderea către pluralismul cultural ar putea fi.

Arta reală chiar necesită un standard de diferențiere sau posibilitatea ca aceasta să ajungă la public? Prin galeriile virtuale, care zilnic produc conturi și portofolii pe platforme multimedia, există un aflux în care toți sunt, pot fi, poate chiar sunt artiști. Arta este în declin de foarte mulți ani. Faptul că vizualizăm creații artistice de pe ecranul extrem de redus al telefonului, accesibilitatea oferită de internet, în loc să ne lărgescă orizonturile culturale, doar ni le-a dus într-o periferică și radicală superficialitate și neimplicare. Nu mai este nevoie nici măcar să faci efortul de a te deplasa până la galerie sau în spațiul expozițional.

## Fotografia documentară

Fotografia documentară se referă de obicei la o fotografie utilizată pentru a relata evenimente sau medii semnificative și relevante pentru istorie și evenimente istorice, precum și pentru viața de zi cu zi. De obicei, ea este realizată de fotojurnalismul profesionist sau ca reportaj de viață, dar poate fi și o activitate artistică sau a unui amator de fotografie.

O caracteristică importantă a fotografiei documentare: producerea unei arhive cu semnificație istorică și distribuirea către un public larg prin publicare.

Termenul de document aplicat fotografiei este mai vechi decât modul sau genul în sine. Fotografiile menite să descrie cu acuratețe locuri sau circumstanțe necunoscute, greu accesibile, datează de la primele imagini tip descoperire sau anchetă, iar din punct de vedere istoric revenim la originile fotografiei, la daghero-tipice și calotipice ale ruinelor din Orientul Apropiat, Egipt și din zonele sălbatice americane. Arheologul din secolul al XIX-lea, John Beasley Greene, de exemplu, a călătorit în Nubia la începutul anilor 1850 pentru a fotografia principalele ruine din regiune. O altă expediție timpurie de salvare a unui patrimoniu arhitectural în schimbare, ce risca să se compromită total, a fost inițiată de Comisia Oficială a Monumentelor din Franța, denumită *Missions Heliographiques*. Cu această ocazie, fotografi celebri precum Henri Le Secq, Edouard Denis Baldus și Gustave Le Gray

au colaborat pentru realizarea unei arhive extrem de prețioase. În Statele Unite, fotografiile care au urmărit evoluția Războiului Civil American (1861-1865) constituie o altă arhivă generoasă realizată de fotografii Timothy O'Sullivan, George N. Barnard, de la peisaje aride, la scene de luptă sau imagini ale morții. Un volum imens de fotografii ale vastelor regiuni ale Marelui Vest a fost realizat de fotografii oficiali ai Guvernului pentru *Geological and Geographical Survey of the Territories* (un predecesor al USGS), în perioada 1868-1878, printre care se numără mai ales fotografii Timothy O'Sullivan și William Henry Jackson.

Permutarea subiectului fotografiei documentare de la peisaj, arhitectură, arheologie, către crize umanitare, a făcut ca interesul să devină de natură sociumană ca orientare, fapt petrecut odată cu fotografiile documentare despre Marea Depresiune în Statele Unite; de exemplu, imaginea iconică a Dorotheei Lange<sup>36</sup>, *Migrant Mother* din 1936. Lange și-a găsit scopul, nu a rămas o portretistă a elitelor, a devenit fotojurnalistă, reprezentanta unui nou tip de fotografie documentaristă. Lange a dezvoltat tehnici personale de a vorbi cu subiecții săi în timp ce lucrau, aceștia se simțeau în largul lor în prezența ei, permițându-i să documenteze observații pertinente pentru a însoți fotografiile. Titlurile și adnotările dezvăluiau adesea informații personale despre subiecții ei, imaginile erau însoțite de adnotări jurnalistice, nu rămâneau doar fotografii documentare.

Această permutație se încadrează între sfârșitul anilor 1890 până la primele decenii ale secolului al XX-lea. Reproducerea tonală a fotografiilor prin metode rafinate de fotogravură a redus costurile reproducerilor devenind o tehnică accesibilă ziarelor, revistelor și publicării lor în cărți. Jacob Riis a fost un repor-

36 Dorothea Lange (n. 1895 - m. 1965) a fost o fotografă documentaristă și fotojurnalistă americană, cunoscută mai ales pentru activitatea sa din perioada represiunii economice pentru Farm Security Administration (FSA). Fotografiile lui Lange au influențat dezvoltarea fotografiei documentare și au arătat latura umanizată a consecințele Marii Depresiuni. În copilărie a contactat boala poliomielitei, a rămas cu un șchiopăt pentru întreaga sa viață, deși i-a fost dificil, într-un final asta a adus beneficii în felul în care se încadra în diverse medii sociale precare, fără să fie percepută ca un om cu o soartă mai bună care îi judecă sau doar a venit să le documenteze mizeria.

Lange a absolvit Liceul de fete Wadleigh din New York, deși nu deținuse și nu folosise niciodată un aparat de fotografiat, se hotărâse să devină fotograf. Și-a început studiile de specialitate la Universitatea Columbia, în clasa lui Clarence H. White.

În 1918, a plecat din New York împreună cu o prietenă cu intenția de a călători prin lume, a fost jefuită și nevoită să se angajeze în San Francisco într-un magazin de materiale fotografice. Face cunoștință cu alți fotografi, își întâlnește investitorul pentru un studio de portrete, afacere de succes care permite întreținerea familiei sale timp de 15 ani. În 1920, s-a căsătorit cu renumitul pictor Maynard Dixon, cu care a avut doi fii. Primele lucrări fotografice ale lui Dorothea Lange au fost portrete de studio ale elitei sociale din San Francisco.

La începutul Marii Crize economice, ea și-a îndreptat aparatul de fotografiat către stradă.

În 1933, în plină criză mondială, aproximativ paisprezece milioane de oameni din SUA nu aveau un loc de muncă; mulți dintre ei erau fără adăpost, rătăcind fără țintă, adesea fără suficientă mâncare. În Midwest și în sud-vest, seceta și furtunile de praf accentuau criza economică. În decursul deceniului 1930, aproximativ 300.000 de bărbați, femei și copii au migrat spre vest, în California, în speranța că vor găsi un loc de muncă. În general, aceste familii de migranți călătoreau în mașini sau camioane vechi și dărăpănate, rătăcind din loc în loc pentru a urmări recoltele unde se angajau ca zilieri.

ter al poliției din New York care a fost convertit la ideile de reformă, devenind fotojurnalist. Cartea sa, intitulată *The Children of the Slums (Copii din mahala)* din 1892, a adunat într-o singură publicație fotografii sociale documentare, imagini fotojurnalistice, dar și materiale vizuale preluate din alte surse decât cele proprii, de tip anchetă, „fotografii de poliție”, sau, cum se numesc astăzi, fotografii judiciare. Fotografia documentară a lui Riis a fost implicată social pentru a schimba condițiile inumane în care trăiau oamenii săraci din zonele în plină expansiune industrială, și din această cauză fotografiile sale sunt incluse în mișcările de reformă urbană.

Cel mai faimos succesori al său a fost fotograful Lewis Wickes Hine<sup>37</sup>. Acesta a publicat studii sistematice despre exploatarea copiilor aflați în condiții inumane pentru un progres industrializat exploziv, imaginile au fost comandate de Comisia Națională pentru Munca Copiilor și publicate în reviste sociologice. Datorită acestor fotografii documentare sociale s-a ajuns la dezvoltarea legilor și reglementărilor în ceea ce privește munca prestată de către copiii în Statele Unite.

Astfel, fotojurnalismul devine o modalitate de a modifica în bine neajunsurile, opresiunea, nedreptatea în societate, devine o muncă de pionierat de o relevanță colosală.

În 1900, englezoaica Alice Seeley Harris a călătorit în Statul Liber Congo împreună cu soțul ei, John Hobbs Harris, ca misionari. Acolo a fotografiat atrocitățile comise împotriva populației locale, cu un aparat foto Kodak Brownie. Fotografiiile ei au fost distribuite pe scară largă și au jucat un rol cheie în schimbarea percepției publice asupra sclaviei.

---

37 Lewis Wickes Hine (n.1874 - m.1940), sociolog și fotograf american. În 1907, Hine a devenit fotograf personal al Fundației Russell Sage; a fotografiat viața din cartierele siderurgice și oamenii din Pittsburgh, Pennsylvania, pentru studiu sociologic numit Pittsburgh Survey. În 1908 devine fotograf al Comitetului Național pentru Munca Copiilor (NCLC). Munca lui Hine pentru NCLC a fost adesea periculoasă. În calitate de fotograf, el a fost frecvent amenințat cu violența sau chiar cu moartea de către poliției și a diversilor muncitori tip patroni ai fabricilor. La acea vreme, imoralitatea muncii copiilor trebuia să fie ascunsă publicului, fotografia nu numai că era interzisă, dar reprezenta o amenințare la adresa industrializării. Hine adesea apela la deghizări pentru a intra în fabricile unde a fotografiat, se dădea drept inspector, vânzător de cărți poștale, de biblii sau chiar fotograf industrial care înregistra modernizările mașinăriilor din fabrici. În timpul și după Primul Război Mondial, a fotografiat acțiunile de ajutorare oferite de Crucea Roșii americană în Europa. În anii 1920 și la începutul anilor 1930, Hine a realizat o serie de „portrete de muncă”, iar în 1930 a fost însărcinat să documenteze construcția Empire State Building. El a fotografiat muncitorii în poziții precare în timp ce asigurau cadrul de oțel al structurii, asumându-și multe riscuri de accidentare. Pentru a obține cele mai bune unghiuri de fotografiere, cele mai bune puncte de observație, Hine a fost balansat într-un coș special conceput la 1.000 de metri deasupra străzii Fifth Avenue.



**Fig. 9.** *Lewis Wickes Hine, Sadie Pfeifer, a Cotton Mill Spinner, Lancaster, South Carolina, fotografie argentică, 26,7x34,3 cm, 1908.*

Anul 1930 este anul fotografiei documentare, un val intens susținut și finanțat pentru a fotografia condițiile rurale și urbane după Marea Depresiune. Divizia Istorică, supravegheată de Roy Stryker, a finanțat legendari foto-documentariști precum: Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, John Vachon, Marion Post Wolcott etc.



**Fig. 10.** *Dorothea Lange, Migrant Mother, fotografie, 1936.*



Angajamentul fotografiei documentariste din acea perioadă se caracteriza prin acuratețe și asumare militantă pentru o cauză.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial și în perioada postbelică, fotografia documentară a fost din ce în ce mai mult subsumată rubricii de fotojurnalism.

Fotografii americane Robert Frank este în general creditat cu albumul său *The Americans*, care conține fotografii din anii 1950, publicate în Statele Unite. Alături de Diane Arbus, cei doi fotografi apar ca o nouă generație angajată nu atât în schimbarea socială, ci în investigarea formală și iconografică a experienței sociale. Generația ca atare a înlocuit formele mai vechi de fotografie documentară socială cu cele de factură fotojurnalistică.

În anii 1970 și 1980, criza identitară a fotografiei impune o abordare mai filosofică, ne îndreptăm către postdocumentarism, în această perioadă fotografii și criticul Allan Sekula a influențat o generație de „noi fotografi documentariști”, a căror muncă a devenit mai riguroasă din punct de vedere filosofic; aici includem cartea lui Fred Lonidier, *Joc de sănătate și siguranță*, din 1976, devenită un model de postdocumentarism, precum și cartea *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, semnată de Martha Rosler, din 1974-75, care a reprezentat o turnură crucială în critica documentarului umanist clasic, ca fiind opera elitelor privilegiate care își impun viziunile și valorile asupra celor lipsiți de putere. Ne îndreptăm către o sinteză a celor mai influenți gânditori ai fotografiei în capitolul triangulația foto-critică.

Opinia lumii artei despre acest tip de fotografie s-a schimbat în mod semnificativ în 1967, cu ocazia expoziției *New Documents* a curatorului John Szarkowski de la Museum of Modern Art unde lucrările lui Robert Frank sau ale artistei Dorothea Lange au ajuns într-un cadru elitist de prezentare.

De la sfârșitul anilor 1970, declinul fotografiei publicate în reviste a dus la dispariția forumurilor tradiționale pentru astfel de lucrări. Mulți fotografi documentariști s-au concentrat acum asupra lumii artei și a galeriilor particulare ca modalitate de a-și prezenta lucrările și de a-și câștiga existența. Fotografia documentară tradițională și-a găsit un loc în galerii dedicate fotografiei, alături de lucrări ale altor artiști care creează în pictură, sculptură și media modernă.

O altă permutare se datorează evoluției tehnologice, presa scrisă trece de la mediul *Galaxiei Gutenberg* la presa virtuală, din mediul on-line. Fotografii nu mai primesc sarcini de deplasare, se autofinanțează, în multe din cazurile proiectelor personale de documentare, și ajung ulterior să își publice lucrările prin afiliere la trusturile care selectează și consideră relevante imaginile respective. În rest, pe rețelele sociale foarte mulți sunt liber profesioniști care își prezintă în cele mai diverse feluri portofoliile.

## Agenția Magnum

### Fotografia documentară vs. fotojurnalism

Fotografia documentară se referă, în general, la proiecte pe termen mai lung, cu poveste complexă, în timp ce fotojurnalismul se referă mai mult la știri de ultimă oră. Cele două abordări se suprapun adesea, iar fotojurnalismul, datorită relației sale strânse cu mass-media, este influențat într-o măsură mai mare decât fotografia documentară de nevoia de a *distra* publicul, asumându-și astfel funcția de divertisment, și de a *comercializa* produse. Exemplificarea aleasă este sumară, accentul cade ca demers pedagogic pe lucrările lui Cartier Bresson, René Burri și ale lui Sebastião Salgado. Alți reprezentanți ai Agenției Magnum sunt menționați nominal în corpusul de orientare pentru studenți ca indiciu pentru studiul individual.

„Plecând de la ideea lui M. Bahtin (conceptul de dialogism), potrivit căruia orice discurs este dialogic, întrucât este construit pe baza unei reprezentări a interlocutorului, se poate spune că orice tip de enunțare ar fi motivat de o intenție persuasivă. Prin urmare, atât cuvântul scris, cât și fotografia sunt în afara oricărei « inocențe », cu atât mai mult dacă ambele entități sunt destinate spre a fi publicate în presă.”<sup>38</sup>

Ziarul este o marfă, pe care producătorii doresc s-o vândă, cât mai eficient, publicului utilizând o serie de strategii de captare a atenției prin senzațional, șocant, inedit, relevant în context social larg, astfel și partea de reportaj fotografic, care este alăturat textului, are aceste priorități în alegerea și abordarea subiectului fotografiat. „Câmpul de interes al ziarului este caracterizat printr-un cod ideologic, adică reprezintă valori, principii, credințe, convingeri și atitudini și ilustrează un anumit orizont de așteptare al cititorului. Acest cod își pune amprenta asupra reportajului, atât la nivel de conținut, cât și la nivel de formă. Referindu-ne strict la forma reportajului, așa cum ne apare ea în pagina unui ziar, putem observa o punere în scenă a ei, cu vizibile impulsuri persuasive. Această punere în scenă vizează două aspecte esențiale ce provin din sfera strategiilor publicitare. Un prim aspect ține de structura globală a reportajului. Textul scris, alcătuit din cuvinte, și fotografiile, care îl însoțesc, formează structura reportajului. De la așezarea în pagină, lungimea textului și până la prezența sau absența fotografiilor, toate acestea sunt strategii persuasive menite să sensibilizeze cititorul pentru a se re-cunoaște în reprezentările arhetipale conținute în codul ideologic al ziarului sau de a adera la ele.”<sup>39</sup> Puntea de structurare – puntea este o modalitate prin care, într-o structură fie de aplicabilitate a fotografiei, fie într-un mediu artistic al fotografiei, ea se întâlnește cu un alt domeniu/mediu, iar pentru ca dialogul dintre medii să devină intermedial este necesar utilizarea unor puncte de refe-

38 Mihai Lisei, studiul: *Cuvântul scris și fotografia în reportajul de ziar. Modalități de analiză*, în vol. „*La izvoarele imaginației creatoare*”. Studii și evocări în onoarea profesorului Mircea Borcilă, Ed. Argonaut & Eikon, Cluj-Napoca, 2022, p. 481.

39 Idem, p. 481.

rință prin care ele comunică, iar pe aceste puncte de intersecție le numesc punți de structurare. Fenomenul este poate cel mai evident dacă amintim de scrierea armonică într-o partitură muzicală. Acea „acoladă” deasupra unui șir de sunete explicitează modalitatea armonică de împreună, tonalitatea etc. Aceeași situație se petrece în cazul imaginii și al întâlnirii sale cu alte medii precum sunetul, textul, colajul, desenul etc. Prima punte de structurare între imagine și text se realizează, se decodează prin titlu. Imaginea este necesar să fie în concordanță cu conținutul titlului, chiar un raport de polarizare și potențare, fotografia oferă o reconstrucție a ceea ce exprimă titlul în cuvinte.

Această abordare, în schimb, este de evitat să cadă în descriptiv sau în prezizibil dacă vorbim de ilustrația unui corpus de text poetic. Dar să revenim la presă, și mai exact la reportaj. Fotografia este o sinteză a titlului, este o estetică „fragmentată” a unui subiect abordat, accentuează anumite detalii din subtextul articolului, iar ceea ce se așteaptă de la imagine este și ceea ce se așteaptă de la reportajul scris: emoție, șoc, senzațional, inedit.

Analizele realizate de către Mariana Brandl-Gherga<sup>40</sup> (2002:10), textul jurnalist presupune un anumit tip de decodare, autoarea citată propune pentru reportaj trei nivele de lectură, un triunghi de lectură a reportajului similar descrierii triunghiului de expunere, triunghiului de citire a unei fotografii, capitole ce se regăsesc în corpusul manualului (vezi capitolele respective pentru elucidare):

- primul nivel: titlul, supratitlul, intertitlul, legenda, fotografia;
- nivelul al doilea nivel: șapoul, atacul / leadul, încheierea;
- al treilea nivel, cel mai profund, care atașează celorlalte două analiza semantică a tuturor informațiilor din textul propriu-zis al reportajului.

Imaginile întotdeauna sunt lecturabile într-un context, având o legendă. Legenda cuprinde informații despre identitatea persoanei, nume sau nume și prenume, locul în care a fost realizată imaginea, anul realizării, adiacent alte detalii care pot fi relevante pentru contextualizare.

Exemplul fotografiei lui Henri Cartier-Bresson, legenda cuprinde numele fotografului, titlul care numește locația fotografierii, spațiul din spatele gării Saint-Lazare, anul execuției. Fiind o imagine de tip instantaneu, nu avem referință la identitatea bărbatului care face un salt deasupra unui cumul de apă. Chiar și fără aceste detalii, deoarece nu avem detalii faciale, persoana din imagine îndeplinește și funcționează ca o siluetă care prin dinamica mișcării sale ilustrează o idee și relevanța unei lucrări nefinalizate de reconstruire urbanistică, iar identitatea sa este irelevantă, subliniez, în acest context.

Fotografatul Henri Cartier-Bresson este cel care a vorbit pentru prima dată despre momentul decisiv. Despre momentul în care toate elementele ajung în cadrul, în locul și momentul optim pentru un mesaj puternic susținut de o compoziție și o estetică adecvată. Este fotografatul care devine unul din membrii fondatori ai

40 Brandl-Gherga, Mariana, *Reportajul ziaristic*, Ed. Artpress, Timișoara, 2002.

primului trust de fotografie, cooperativă internațională de fotojurnalism, agenția Magnum, care este deținută în integralitate de fotografi membri, actualmente având birouri de reprezentanță la New York, Paris, Londra și Tokio. „Magnum Photos ajunge la o audiență globală și s-a impus ca un brand autentic, de povestiri vizuale. Înființată în 1947, aceasta rămâne fidelă valorilor sale originale de excelență fără compromisuri, adevăr, respect și independență. Cu un angajament continuu de documentare a Cauzei și a Scopului, colectivul Magnum Photos oferă o narațiune și o viziune puternică asupra lumii, care deseori sfidează convențiile, provoacă *status quo*-ul și modelează discursul vizual și cultural.”<sup>41</sup> Henri Cartier-Bresson, alături de Robert Capa, David Seymour, George Rodger și William Vandivert (toți fotografi), Rita Vandivert și Maria Eisner au fost membri fondatori ai agenției de la originile sale. „Magnum este o comunitate de gândire, împărtășită de oameni de calitate, o curiozitate despre ceea ce se întâmplă în lume, un respect pentru ceea ce se întâmplă și o dorință de a transcrie vizual.”<sup>42</sup> Drepturile de autor rămân la fotografi, iar agenția funcționează ca un cadru de diseminare și structură suport. Arhiva Magnum a inclus munca a numeroși fotoreporteri din întreaga lume, acoperind mai multe evenimente istorice ale secolului al XX-lea, iar arhiva cuprinde fotografii reprezentând domeniile familie, viață, droguri, religie, război, sărăcie, foamete, crime, guverne și celebrități.

René Burri<sup>43</sup> este un exemplu elocvent pentru un studiu de caz în ceea ce privește fotografia tip portret realizată revoluționarului cubanez Che Guevara. Imaginea acestuia fumând un trabuc a devenit iconică. Analizând în detaliu copia contact a negativului care include și portretul iconic al revoluționarului, putem pătrunde în profunzime decizia și aspectele luate în considerare pentru a alege o singură imagine, de ce aceasta avea forța necesară să devină iconică și care sunt acele coduri pe care le încorporează, de ce sunt relevante și absolut necesare. Burri își amintește că Guevara „l-a speriat de moarte”, descriind o situație în care un Che furios se plimba prin micul său birou ca „un tigru în cușcă”, în timp ce era intervievat de o americană de la *Look*. În timp ce discuta cu acea reporterită și „își ronțăia trabucul”, Che l-a privit brusc pe Burri drept în ochi și i-a spus: „Dacă îl prind pe prietenul tău Andy, îi tai gâtul”. Andy era Andrew St. George, un coleg fotograf de la Magnum, care călătorise cu Che în Sierra Maestra, iar mai târziu a realizat rapoarte pentru serviciile secrete americane. De asemenea o constrângere a creat contextul dramatic al imaginii. Faptul că Che Guevara nu a permis să se ridice jaluzelele de la fereastră, René Burri a fost forțat să lucreze în condiții nefavorabile de lumină.

41 Citat din referința publicată pe *site*-ul oficial al agenției: <https://creative.magnumphotos.com/about/> (tr. n.).

42 Idem, Henri Cartier Bresson.

43 René Burri (n. 1933 - m. 2014) a fost un fotograf elvețian, membru al Agenției Magnum Photos, imaginile sale s-au structurat pe reportaje ale evenimentelor politice, istorice și culturale majore și pe figuri-cheie din a doua jumătate a secolului al XX-lea. El a realizat portrete ale lui Che Guevara și Pablo Picasso, precum și imagini emblematice ale orașelor São Paulo și Brasília.



Fig. 11. Henri Cartier-Bresson, Image behind Saint-Lazare station, fotografie argentică, 1932.

De ce acest portret și nu celelalte două, trei variante care au fost fotografiate? Aroganța, șuvița de păr rebelă, fruntea încruntată, mimica facială între sfidare și aroganță descriu ceea ce se așteaptă de la un revoluționar. Faptul că trabucul nu are susținerea mâinii, diferența majoră față de celelalte variante ale portretului, conferă o alură de sfidare, păstrează ceva din ce este asociat politicului fără să cadă în clișeele tipice. Burri a optat pentru un unghi jos de fotografiere, astfel Che este ridicat pe un pedestal imaginar, simțim doar admirația sugerată de unghiul realizării imaginii. Ochii nu privesc în cadru, ignoră prezența fotografului, implicit devine credibil momentul de instantaneu, observația *versus* fotografia regizată.

Copia contact a negativului descrie secvențele naturale ale unei conversații, fragmentarea gesturilor de a fuma un trabuc, dar această imagine, devenită iconică după moartea cubanezului, este imaginea de sinteză. Folosind resurse minime de recuzită, cu o compoziție clară, un unghi voit de emfază și cu expresia adecvată, imaginea transmite codat tot ceea ce ne dorim să aflăm și să vedem la un revoluționar, omul *versus* statutul său.



**Fig. 12.** René Burri, Che Guevara, *fotografie argentică*, 1963.

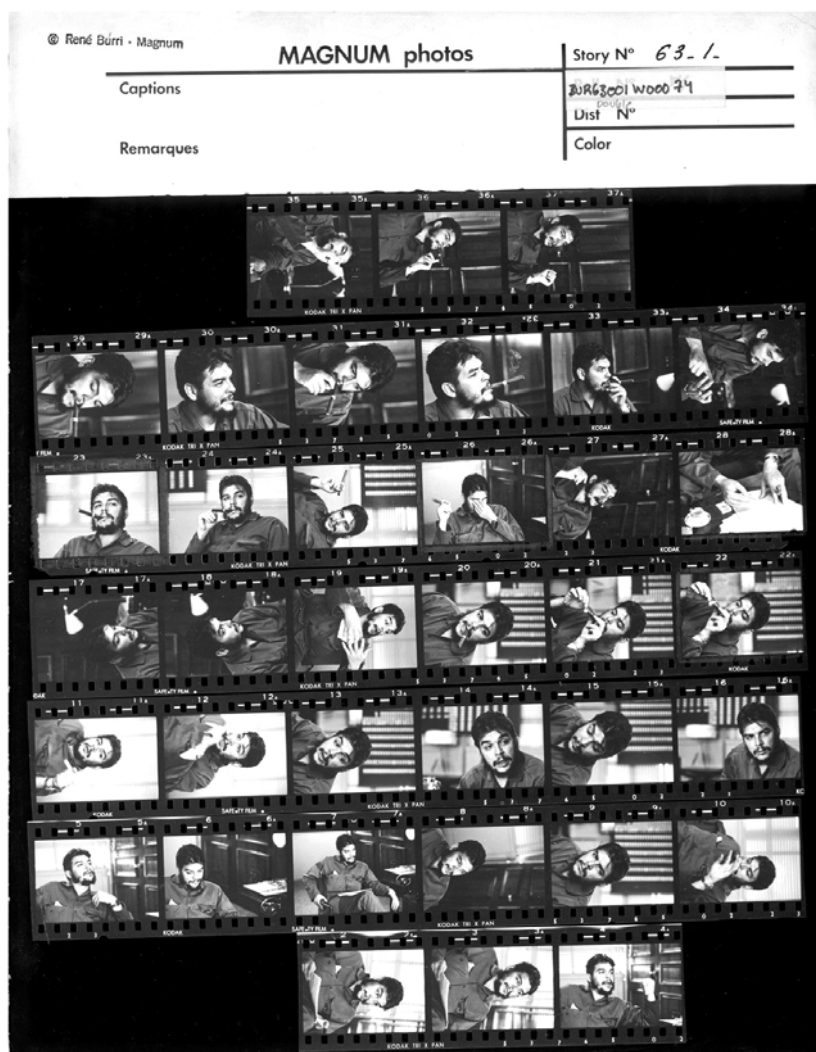
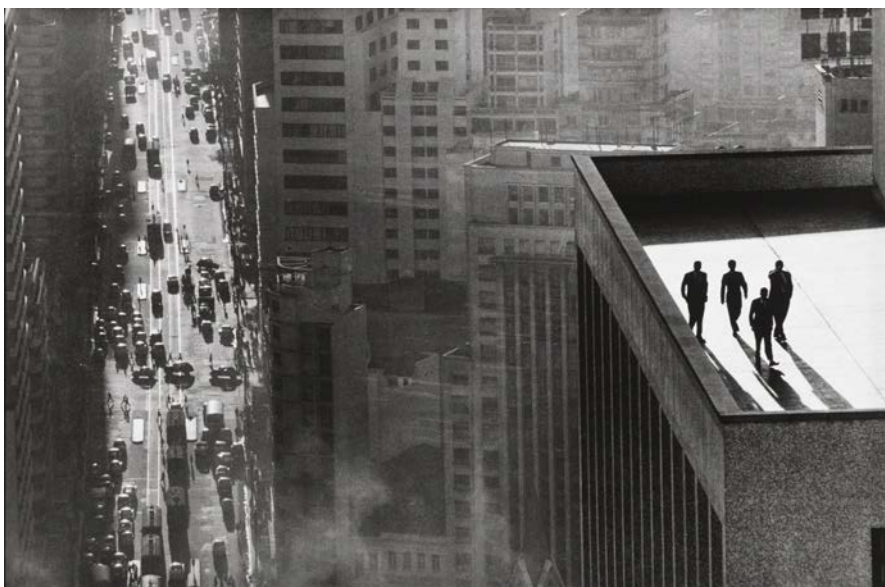


Fig. 13. René Burri, copie contact a negativului cu Che Guevara, procesul de selecție a fotografiei, Agenția Magnum, 1963.



**Fig. 14.** *René Burri, São Paulo, 1960.*



**Fig. 15.** *Sebastião Salgado, Serra Pelada, Brazil, 1986.*





Fig. 16. *Sebastião Salgado, Serra Pelada, Mina de aur, Brazilia, 1986.*

Sebastião Salgado, după o carieră de economist, la 29 de ani a descoperit puterea incredibilă pe care o are fotografia, faptul că acest mediu nu necesită traducere îl determină să devină autodidact, iar acest mediu ca un limbaj în sine devine modalitate de exprimare. După cum a explicat el însuși: „Nu făceam fotografii doar pentru că eram un activist sau pentru că era necesar să denunț ceva, făceam fotografii pentru că așa era viața mea, în sensul că era modul în care îmi exprimam ceea ce aveam în minte – ideologia mea, etica mea – prin intermediul limbajului fotografic.”

Toate proiectele lui Salgado sunt documentare sociale și subiecte de fotojurnalism. Serii precum *Migrations-Migrația* (2000) sau *Genesis* (2012) sunt proiecte de lungă durată care funcționează ca o critică vizuală a stării actuale a lumii. Un activist autentic al mediului, alături de soția sa, a replantat 20 de mii de hectare de pădure. Dar, revenind la fotografie în timpul călătoriilor sale în Africa, a început să facă fotografii asumate ca documentare și de nivel profesionist. A trecut la fotografie în 1973, colaborând inițial la misiuni de știri, înainte de a se dedica fotografiei documentare, lucrând inițial cu agenția foto Sygma și cu Gamma, cu sediul la Paris. În 1979 s-a alăturat cooperativei internaționale de fotografi Magnum Photos. A părăsit Magnum în 1994 pentru a-și reprezenta singur lucrările, iar împreună cu soția sa, Lélia Wanick Salgado, a înființat propria agenție, Amazonas Images, la Paris. Salgado lucrează la proiecte pe termen lung, pe cont propriu, multe dintre acestea fiind publicate sub formă de cărți: titluri precum *Celelalte Americi*, *Migrații* și *Geneză* sunt colecții mamut, cu sute de imagini fiecare, din întreaga lume. Cele mai cunoscute imagini ale sale sunt cele ale unei mine de aur din Brazilia, numită Serra Pelada; două reproduceri din acestea sunt incluse și în corpusul manualului

de față. Între 2004 și 2011, Salgado a lucrat la cartea *Genesis*, având ca scop prezentarea fețelor neatinse, necorupte ale naturii și ale umanității, o serie de fotografii ale peisajelor și ale vieții sălbatice, precum și ale comunităților umane care continuă să trăiască în conformitate cu tradițiile și culturile lor ancestrale, sunt oferite către un studiu aprofundat studenților. Filmul documentar *Sarea Pământului* (2014), regizat de Wim Wenders și de fiul lui Salgado, Juliano Ribeiro Salgado, și produs de Lélia Wanick Salgado, este inclus în filmografia cursului de fotografie.

Steve McCurry<sup>44</sup> face parte din Agenția Magnum din anul 1986, și este un exemplu foarte relevant pentru documentarul fotografic de investigație, imaginea sa intitulată *Afghan Girl – Fată afgană*, fata cu ochii verzi pătrunzători, a apărut de mai multe ori pe coperta revistei „National Geographic”, devenind iconică. McCurry este laureat a numeroase premii, printre care cel pentru Fotografia Anului, acordat de Asociația Națională a Fotografilor de Presă, medalia Centenar a Societății Regale de Fotografie și două premii întâi la concursul World Press Photo (1985 și 1992).

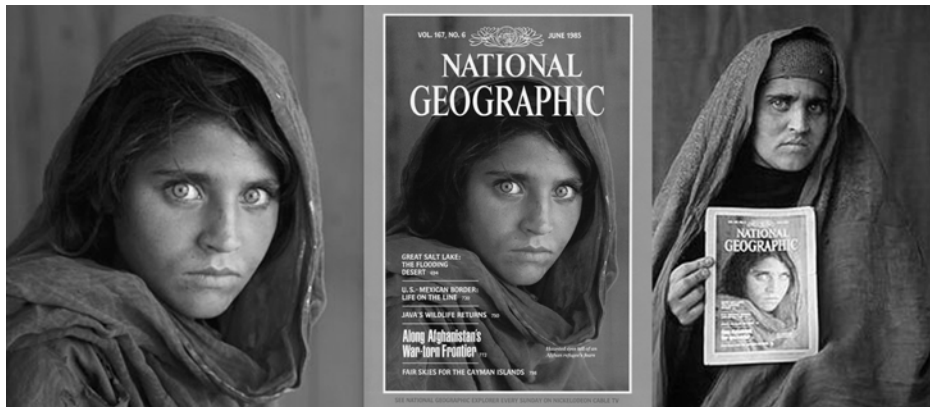
Ce preț plătesc oamenii în timpul unui război, care sunt urmările tragice imprimate pe chipul oamenilor, care este povestea lor într-o lume care se destramă, sunt tot atâtea teme ce sunt ilustrate de fotografiile portret realizate de Steve McCurry. Inovația și forța portretelor cu McCurry rezidă în utilizarea inedită a secțiunii de aur. Nu împarte doar fotografia pe trei registre, ci se asigură ca subiectul fotografiat să se uite în camera de fotografiat, iar ochii sunt plasați pe linia de demarcație care desparte în trei părți egale imaginea, chiar pe liniile de forță. Privind direct către noi nu putem să nu stabilim o relație instantanee cu subiectul fotografiat, nu putem să nu luăm personal acea privire care apare în imagine, care trece prin noi. *Fata Afgână*, în ciuda diferențelor de religie, limbă sau etnie, este emoție universală.

La 10 septembrie 2001, McCurry tocmai se întorsese din Tibet, în dimineața zilei de 11 septembrie a primit un telefon care îl anunța că World Trade Center era în flăcări. S-a urcat pe acoperișul clădirii sale și a început să facă fotografii, fără să știe că un avion lovise turnurile, când ambele turnuri au căzut nu i-a venit să creadă, s-a deplasat la Ground Zero împreună cu asistentul său și a descris scena astfel: „Era o pulbere albă foarte fină peste tot, dar nu existau echipamente de birou recognoscibile – nici dulapuri de arhivare, nici telefoane, nici calculatoare. Părea că totul fusese pulverizat”.

44 Steve McCurry (n. 1950) este un fotograf și fotojurnalist american. Cariera lui McCurry a devenit de relevanță internațională odată cu celebra sa imagine „Fată Afgană”, deghizat în haine afgane, a trecut granița pakistaneză în zonele controlate de rebeli din Afganistan, chiar înainte de invazia sovietică, rolele de film erau cusute în turban și îndesate în șosete și lenjeria de corp, iar acest reportaj a fost publicat ulterior de „The New York Times”, „Time” și „Paris Match”, a fost distins cu medalia de aur *Robert Capa* și continuă să relateze conflictele armate, precum Războiul Iran-Irak, Războiul civil din Liban, Războiul civil din Cambodgia, insurgența islamică din Filipine, Războiul din Golf și Războiul civil din Afganistan, fiind un colaborator frecvent al revistei „National Geographic”.  
<https://www.stevemccurry.com/>

În 2016, McCurry a fost acuzat de manipularea imaginilor cu Photoshop și prin alte mijloace în mod excesiv, astfel că statutul de fotografie documentară a fost supus implicit unei dezbateri: care sunt limitele de intervenție care încă păstrează trăsăturile și acuratețea domeniului fotografic de tip fotojurnalism? Eliminând persoane și alte elemente din cadru prin editare ulterioară, întrebarea este legitimă. Într-un interviu acordat în mai 2016 pentru PetaPixel, McCurry nu a negat că a făcut modificări majore și și-a definit munca drept „povestire vizuală” și drept „artă”. Odată cu depășirea și hibridizarea domeniilor, nepăstrându-se trăsăturile de demarcație în stare pură, fotografiile sale sunt încadrate sub egida etichetei sumative de fotografie artistică. Statutul fotografiei merită o abordare și o dezbateră atât din perspectivă etică, dar și dintr-o perspectivă a legislației drepturilor de autor, dar aceasta constituie subiectul unei lucrări distincte, neinclus în manual, fiind considerat o dilemă mai degrabă avansată de etică de lucru.

De menționat că McCurry a realizat fotografia *Fata afgană* în decembrie 1984, care înfățișează o orfană paștună de aproximativ 12 ani din tabăra de refugiați Nasir Bagh de lângă Peshawar, Pakistan; a fost prima dată când fetița a fost fotografiată, iar identitatea ei a rămas necunoscută timp de peste 17 ani, până când McCurry și o echipă a „National Geographic” au identificat-o ca fiind Sharbat Gula, în 2002. Un film documentar este disponibil on-line despre demersul echipei „National Geographic”.



**Fig. 17.** Steve McCurry, Ochii fetei afgane, 1985 și portretul după 20 de ani cu Sharbat Gula având în mâini revista „National Geographic” pe coperta căreia apare portretul ei din tinerețe, 2002.

În 2019, un vlogger și fotograf profesionist, pe nume Tony Northrup, a lansat un documentar de cercetare în care îl acuza pe McCurry de obținerea portretului sub pretexte false și că a pus în pericol bunăstarea lui Gula, atât ca minor, cât și ca refugiat, acuzație contestată de McCurry ca drept calomnie, iar clipul ca atare

a fost eliminat. Însă, la scurt timp după aceea, acesta a fost reîncărcat pe Internet cu o serie de corecturi, cu un document însoțitor care detalia o serie de surse pe care Northrup le obținuse și îi legitimau demersul.

## Fotografia de artă

Tot ce nu este fotografie aplicată, documentară sau fotojurnalistică se încadrează sub denumirea de fotografie artistică. Definirea domeniului în sine poate fi făcută prin interconexiunea cu felul în care decodăm imaginile: fie prin raporturile de dimensiune, schemele geometrice de compoziție, spirală, cerc, pătrat, compoziție închisă sau deschisă, cadru în cadru, fie prin referirea la felul în care privirea se plimbă pe suprafața imaginii și o decodează, Z, M, U, L și așa mai departe.

Includem și cităm un studiu de caz interconex între text și imagine al lui Duane Michals, caz în care adnotările textului de tip legendă, uneori chiar de filosofie sau de tip jurnal, stabilesc o interpretare aparte a ceea ce înseamnă fotografia secvențială, mai ales ce înseamnă arta ca autoreferențialitate sieși.

*Cine este Cindy Sherman?* Imaginea lui Duane Michals este una din seria de referențialitate la istoria fotografiei și artei, interogația identității, a demersului artistic, concomitent cu o interpunere sau o personificare a artistului citat, în sine.

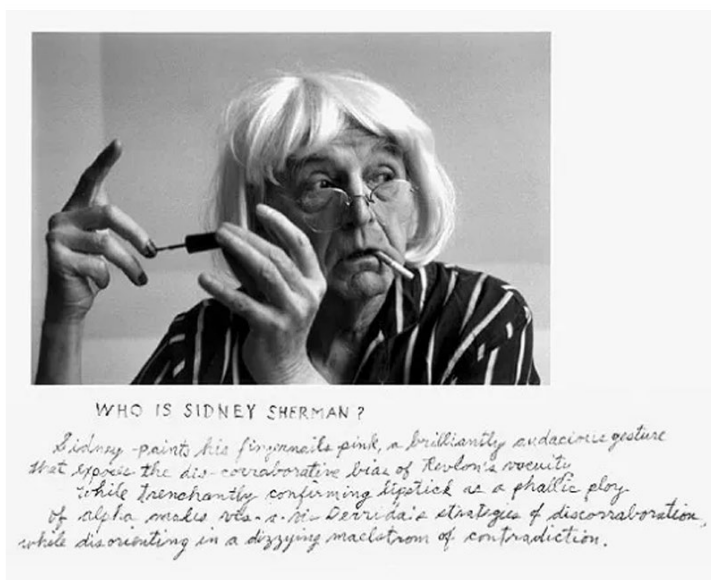


Fig. 18. Duane Michals, *Cine este Cindy Sherman?*, fotografie, 2000.

## GENURILE FOTOGRAFIEI

Momentul revoluționar în dezvoltarea fotografiei a fost anul 1900. Compania Eastman Kodak introduce conceptul de fotografie ieftină și accesibilă oricui, chiar și fără cunoștințe tehnice prin sloganul *Apasă butonul și noi facem restul*.

Tehnic, acest fapt a fost posibil prin introducerea în producția de masă a roll-filmului, negativul de format mediu, 6X6, pe suport de plastic rulabil, astfel dimensiunea atât a aparatelor cât și a negativului scăzând considerabil. Odată ce imaginea devine accesibilă oricui, aparatul foto Brownie, care costa doar 1 dolar, introduce noțiunea de instantaneu (*Snapshot*). Deși încă fără calități optice deosebite, oamenii erau încurajați să-și fotografieze familiile, momentele speciale după bunul lor plac. Fotografia intră, practic, în era libertății de mișcare, de gândire, de utilizare.

Funcția documentară a fotografiei cuprinde o serie de subcategorii: fotojurnalismul, foto-eseul, narațiunea vizuală.

Funcția utilitară include fotografia medicală, științifică, fotografia de eveniment, fotografia documentară, fotografia de război; fotografia de modă, fotografia de produs, de călătorie (*travel*), de arhitectură, de sport, toate acestea fiind subdomenii ale fotografiei publicitare, implicit ale fotografiei utilitare.

Funcția artistică a fotografiei este reprezentată de o varietate de mijloace și genuri de expresie: peisaj natural, peisaj urban, nud, natură statică, colaj și fotomontaj fotografic, fotografie documentară a unui act artistic de tip *action painting*, *performance*, *land-art*, *ambient-art*, fotografie experimentală, fotografie abstractă; fotografia macro poate să aibă valențe ale acestei funcții.

### **Fotografia și attributele ei: contratimp, circularitate, aplicabilitate**

Fotografia se dovedește a fi un abil și cordial instrument, cât și suport fizic și metafizic al relației dintre prezență și absență, material și imaterial, datorită neantului temporalității în relația cu timpul și contratimpul, iar aplicabilitatea fotografiei fiind chiar modalitatea și atributul ei de a arhiva.

Fotografia are o calitate de contratimp al falsului real, al timpului manipulat secvențial, după cum am putut constata în lucrarea lui Yves Klein. Aplicabilitatea formatului circular în demersul evolutiv al fotografiei, de la imagine tehnică

la imagine artistică, va fi subiectul următorului subcapitol și va urmări demersul de la concept la expresivitate.

Oare de ce ne miră această opțiune pentru formatul rotund dacă ne întoarcem privirea chiar la pionieratul fotografiei sau al scrierii cu ajutorul luminii?



**Fig. 19.** *Frederick Church, George Eastman la bordul S.S. Gallia, fotografie circulară, Kodak, 1890.*

Ne-am obișnuit cu încadrarea și decupajul dreptunghiular în orice transcriere a tridimensionalului pe o suprafață bidimensională. Ne-a obișnuit pictura Renașterii, asimilarea secțiunii de aur, ne-a intrat în sânge chiar mai devreme, aproximativ cu 3000 de ani î. Hr. S-a presupus că nici nu se putea utiliza decât o formă rectangulară pentru negativele fotografice. Evident că aceste impedimente nu existau, ca dovadă chiar primele fotografii care au introdus noțiunea de instantaneu fotografic, din arhiva fondatorului companiei Kodak, George Eastman.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> George Eastman (n. 1854 - m. 1932), a fost cel mai mic dintr-o familie cu trei copii. Cu tatăl murind foarte devreme, renunță la școală la vârsta de 14 ani. S-a angajat pentru a ajuta la întreținerea familiei, mai întâi în calitate de curier, pe urmă contabil la Banca de Economii din Rochester. Interesul pentru fotografie se datorează unei excursii planificate la Santo Domingo, și-a cumpărat echipamentul necesar pentru înregistrarea excursiei, echipament complet pentru tehnica colodiului umed. Excursia a fost anulată, obsesia pentru fotografie abia începuse. Primele experimente au avut loc în bucătăria mamei sale, după trei ani a perfecționat o formulă pentru *placă uscată*. [Placă uscată, cunoscută sub denumirea de gelatină

Imaginea unui cabane pe plajă. Premiul pentru compoziție sau inovație artistică este mult prea mult pentru această imagine, deși ea are un rol decisiv în istoria fotografiei. Prin onestitate și atmosferă nu putem să o neglijăm, ea reprezintă una dintre primele fotografii realizate cu primul aparat Kodak<sup>46</sup>, chiar de fondatorul acestuia, George Eastman, procesat de Compania Eastman în Rochester, New York, un print pe hârtie sensibilizată cu albumină<sup>47</sup>, de 2<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" diametru montat pe carton gros. Ea este una din primele fotografii de tip instantaneu. Prin anul 1888, un domn pe nume George Eastman a avut un vis – ca toți oamenii să poată face fotografii. Prin urmare, a făcut istorie, a inventat o cutie neagră ce avea un obiectiv, o rolă de film, și astfel fotografia a devenit accesibilă tuturor. Aparatele erau ușor manevrabile. Aparatele sale, numite Kodak, aveau să revoluționeze fotografia și să-i deschidă calea spre lumea artelor frumoase. Mii de copii americani au primit atunci cadou din partea firmei astfel de aparate. Primele cutii negre Kodak aveau o singură diafragmă – f9, obturator cilindric, obiectiv grandangular, timpul de expunere era destul de lung, dar mai scurt decât la multe alte aparate de fotografiat din epocă, iar fotografiile rezultate aveau o formă rotundă de un diametru aproximativ de 6.35 cm. Aceste imagini rotunde nu erau obținute prin crop, adică decupare ulterioară dintr-un negativ dreptunghiular sau pătrat. Chiar deasupra negativului era introdus un carton-mască în formă

---

fotosensibilă, a fost inventată de fotografii britanic Richard Leach Maddox în 1871. Constă în dizolvarea nitrului de argint și a bromurii de potasiu într-o soluție de gelatină. Soluția se turna peste o placă de sticlă, folosind o rolă stratificarea gelatinei se uniformiza gelatina pe suprafața dată, iar ulterior se lăsa la uscat. Plăcile tratate corespunderă și păstrau calitățile fotosensibile câteva luni.] Eastman a inventat o mașinărie pentru prepararea acestei emulsii și pentru stratificarea ei uniformă. Împreună cu partenerul său, Henry A. Strong, au înființat prima fabrică de succes pentru comercializarea plăcilor uscate. Spre sfârșitul anului 1881 compania producea lunar aproximativ 4000 de plăci. Era industrializării a adus și concurența pe piață, au apărut zeci de producători care produceau același tip de placă. În 1884 reușește să înlocuiască sticla, materie primă costisitoare, cu cel mai ieftin material – hârtia. Apoi urmează crearea filmului fotografic. [Brevetul American – Eastman, George, „Photographic Film”, US patent 306.594. 14 oct. 1884.]

În 1888 lansează primul aparat foto numit Kodak, iar în 1889 introduce *roll film*-ul pe bază transparentă flexibilă de celuloză, negativul fotografic utilizat până în prezent. Reorganizează compania în 1892 cu numele de Compania Eastman Kodak, peste 8 ani introduce pe piață camerele Brownie, inițial destinate copiilor, costau doar 1 dolar. În 1927 această companie deținea aproape în întregime monopolul pe piața fotografică din America.

46 George Eastman, *Camera*, Brevet American cu numărul 388.850, 4 septembrie 1888.

47 În 1847, Abel Niepce de Saint-Victor a stratificat plăci de sticlă cu albuș de ou (albumină) amestecat cu iodură de potasiu, printr-o imersie în nitrat de argint le-a sensibilizat la lumină. Procesul a fost îmbunătățit de Blanquart-Evrard, iar plăcile și-au mărit sensibilitatea la expunerea lor la lumină. Blanquart-Evrard pregătea hârtia asemenea negativelor, astfel chiar și pentru plăcile de colodiu umed a devenit posibilă executarea pozitivelor pe hârtie tratată cu albumină. Acest tip de hârtie era comercializată și pregătită industrial, albumina era amestecată cu bromură, clorură sau iodură de potasiu înainte de imersare în nitrat de argint. În perioada anilor '50 ai secolului al XIX-lea se foloseau ambele metode, dar după 1860 normativitatea s-a stabilit la printurile pe hârtie cu albumină, până la descoperirea negativului transparent cu gelatină, în 1885. Sursa acestor informații sunt datele oficiale publicate de firma Kodak.

circulară, astfel înregistrarea pe negative era în formă de cerc. Cutia avea o încărcătură de 100 de cadre, după care se reexpedia la producător pentru dezvoltarea negativului și pentru executarea tirajelor pozitive.

Din acel moment, fotografia nu mai era doar pentru studiourile profesionale, fotografia a devenit accesibilă oricui dispus să plătească 25 de dolari pentru aparat, și 10 dolari pentru dezvoltare, realizarea tirajelor și reîncărcarea cu o nouă rolă de film. Prototipul ca atare a fost înlocuit de aparatul Kodak nr. 1 (ironic, da, chiar al doilea aparat Kodak a fost denumit numărul 1), cu timp de expunere îmbunătățit, urmat de Kodak nr. 2 cu negative de diametru extins la 3.5". În 1892 Eastman comercializa 14 modele diferite de aparate fotografice și alte sute au urmat în secolul al XX-lea. Sloganul care a lansat primul aparat pentru amatori era *Apasă butonul, și noi facem restul*.



**Fig. 20.** *Cameră Kodak, negativ, pozitiv, iar în interior se vede masca montată pe magazia negativului. Ilustrație dintr-un număr al revistei „Studio Light”, respectiv dintr-o Reclamă Kodak, 1888.*

Kodak-ul cu această decizie de încadrare în formă rotundă a imaginii inaugurează începutul fotografiei de masă, paradoxal și/sau poate natural marcată de forma rotundă, și începutul fotografiei instantanee. O modă scurtă pentru forma circulară înregistrată pe negative, înlocuită de moda vignetei, care abia în secolul XXI își revendică asiduu popularitatea și beneficiază de atenția artiștilor, este decupajul fotografic circular prin post-procesare (un exemplu elocvent fiind imaginile prezentate în formă de tondo din primele ample proiecte ale grupului rusesc AEF+S), asigurat de secvențe de programare digitală dedicate.

Altă soluție tehnică aplicată mișcării circulare a fost invenția disc-filmului, introdus de firma Kodak în 1982, și a vizat piața consumatorilor amatori. Negativele erau montate într-o carcasă de plastic cu formatul unei dischete plate, rotunde. Fiecare carcasă conținea 15 clișee a câte 11x8 mm, aranjate pe exteriorul



dischetei, la fiecare declanșare mișcarea de deplasare era de  $24^\circ$  între imagini. Aceste negative aveau o bază acetată foarte mică. Se asemănau cu negativele-coală de  $4 \times 5''$ , proprietatea preferențială era obținerea unor imagini mai plate decât la celelalte formate. Fiind montate pe disc și nu pe bobină, carcasa negativelor era foarte subțire, aparatul în sine pentru care au fost proiectate era subțire, complet automatizat, cu o glisieră montată lateral pentru prevenirea pătrunderii razelor incidentale de lumină la schimbarea dischetei și extragerea ei din aparat. Natura complet plată a carcusei presupunea potențial mult mai mare în obținerea unei clarități a imaginii în comparație cu negativele montate pe bobină, precum cele de format 110 și 126.<sup>48</sup>



**Fig. 21.** Disc-film Kodak, imagine de ansamblu a amplasării clișeeilor în carcasă după dezvoltare. Disc-film introdus de firma Kodak în 1982.

Succesul disc-filmului a fost mult diminuat de dimensiunea mică a negativului, doar  $11 \times 8$  mm, cu dezavantajul major a granulației excesive și a clarității

48 Un singur orificiu de înregistrare. Acest tip de negative era îmbrăcat în întregime într-un carțuș de plastic, foarte ușor de introdus și de schimbat în aparatul de fotografiat. Pre-expunerea liniară și numerotarea prealabilă a cadrelor aveau menirea de a ușura printarea tirajelor. Contrar negativelor care l-au urmat, disc-filmul și filmele APS (prescurtarea de la *Advanced Photo System*, lățimea negativului de standard 24 mm, patentat în 1996 de firma Kodak sub brandul de *Advantix*, de firma Fuji sub denumirea de *Nexia*, de AgfaPhoto cu numele de *Futura*, iar de firma Konica drept *Centuria*. Negativul are o bază de polietilenă [PEN] într-o singură carcasă de tip rolă de diametru standard de 21 mm, iar slotul este protejat de o ușă etanșă la lumină), acestea erau returnate după dezvoltare fără carcasa și tăiate pe benzi. 126 – este numărul acordat formatului de film pe bază de cartuș folosit pentru fotografia de natură statică. Produs de Kodak în 1963, a fost asociată mai ales cu camerele de tip *ocheste și apasă butonul* – *point and shoot*, dedicată amatorilor de către firma lui George Eastman, special creată pentru seria de aparate *Instagram* aparținând aceleiași companii. Numărul dat ca denumire, 126, inițial a fost folosit în perioada 1906 - 1949 pentru *roll-film* și intenționa să comunice dimensiunea formatului, un pătrat de 26 mm, deși dimensiunea reală a imaginii era de  $28 \times 28$  mm, acesta se reducea prin mascarea ulterioară la tirajele pozitivelor aproximativ la  $26,5 \times 26,5$  mm. Sensibilitatea stabilită inițial de producător a fost ISO 3029.

optice reduse la tirajele executate după un negativ de dimensiune atât de redusă. Fabricația negativelor a prevăzut execuția tirajelor cu 6 elemente optice Kodak, adesea firmele folosind pentru finisarea tirajului pozitiv aparatura destinată formatelor mari cu doar trei lentile optice, rezultatele erau nesatisfăcătoare și dezamăgeau clienții.

Retragerea oficială de pe piață a disc-filmului, conform registrelor firmei Kodak, a fost 31 decembrie 1999. Istoricul tehnologiei Kodak, evoluția și dezvoltarea acesteia stau la originea fotografiei pe care o cunoaștem în zilele noastre.

Evoluția firească în istoria fotografie, o viață mult mai îndelungată, ca nouă tendință de modă, a avut-o decupajul oval, adoptat mai ales la portrete. Decupajul oval este o licență romanțată a fotografiei *carte-de-visite*, având antecedente în istoria portretului pictat sau desenat, sau a artefactelor artistice decorative, gen bijuterie, ceramică etc.

O altă aplicabilitate a formei rotunde în fotografie o regăsim în portretele de tip secvențe temporale ale unui bărbat immortalizat la diferite vârste. Imaginația ne-ar putea conduce la licențe expresive și opțiuni artistice conceptuale plauzibile dacă premisele acestui enunț nu ar fi început cu sublinierea faptului că această serie este o fotografie aplicată.

O altă modă, de licență preferențială de această dată din New York, pentru fotografiile de formă rotundă<sup>7</sup>, o regăsim la permisele de conducere. Statul New York a început emiterea permiselor pentru autovehiculele cu motor și printarea acestora pe hârtie în anul 1910. Fotografia era inclusă pe spatele actului de legitimare. De-a lungul anilor atât forma, dimensiunea, cât și stilul permiselor de conducere au fost schimbate și readaptate comandamentelor noilor legislații și tehnologii. În intervalul 1918 și 1924, fotografia nu apare pe permis, aceasta fiind reintrodusă abia din anul 1924. Formatul permiselor devine pătrată, iar fotografia apare pe prima pagină, fiind tot de decupaj rotund. Pentru aproximativ 30 de ani, aspectul, cât și conținutul acestor acte oficiale au rămas identice. Din 1968 sistemul este computerizat, iar din 1984 fotografia posesorului permisului devine coloră, formatul fotografiei incluse devine dreptunghiular, iar inovația revoluționară pentru prevenirea falsului în acte a fost introducerea și folosirea imaginii hologramă.

Azi, cu excepția fotografiei artistice și conceptuale a noului val de fotografi, această formă de rotund-oval își mai are utilitatea doar în fotografia aplicată în cazul foto-ceramicii, acele portrete care rămân vestigii ale unei memorii afective, memorii-conservă ale unui chip trecut în neființă. În anumite zone și culturi europene, în cimitire se montează portrete ceramice ale defuncților.

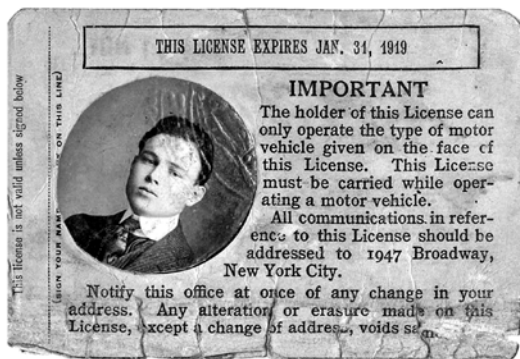


Fig. 22. Permise de conducere, New York, perioada anilor 1910-1924.

## Portretul

### Portretul idilic, victorian

În cazul portretelor din secolul al XIX-lea, decupajul în formă de cerc ca opțiune artistică o găsim la seria celebrităților făcute de maestra fotografiei britanice, Julia Margaret Cameron.<sup>49</sup>

Sora fotografei conducea scena artistică de la Little Holland House, unde ușile erau deschise pentru a cunoaște celebritățile perioadei, precum Charles Darwin, Alfred Lord Tennyson, Robert Browning, Ellen Terry, George Frederic Watts, și enumerarea ar putea continua. Celebritățile victoriene, în relație de prietenie cu Julia Margaret Cameron, îi ofereau acesteia posibilitatea portretului de profunzime. Cunoscând personajele, putea să capteze esența personalității acestora, aici amintim doar de portretul soției celui de-al doilea baron Tennyson, Mary Emily May, imagine în care baroana e abolită de afect, o fotografie directă, oarecum plată în comparație cu poziția socială ocupată. Următoarea ilustrație inclusă o prezintă pe Mary Emily May în ipostază de madonă.

Temele majore abordate de fotografa britanică se împart și se încadrează în trei categorii: bărbați și femei din epoca Victoriană, madone și copii angelici, scene idilice și fanteziste. Această ordonare și identificare în demersul artistic al Juliei Margaret Cameron îi aparține lui Violet Hamilton<sup>50</sup> și au fost preluate din studiul dedicat artei.

49 Julia Margaret Cameron (n. 1815 - m. 1879) – a fost fotografă de origine britanică. A fost cunoscută pentru seria de portrete făcute celebrităților epocii victoriene, precum scenelor de inspirație legendară și eroică, precum *Arthurian*. A început să învețe fotografia la o vârstă târzie, avea 48 de ani. Durata carierei artistice se poate restrânge la parcursul a 11 ani și cuprinde perioada anilor 1864 - 1875. S-a născut în Calcutta, India, fiica lui Adeline de l'Etang și James Pattle, oficiali ai Companiei East India. Adeline de l'Etang a fost fiica cavalerului Antoine de l'Etang, suspectat ca amant al Mariei Antoaneta, precum și ofițeri în Garda de Corp a Regelui Ludovic al XVI-lea, iar mama acesteia Therese Blin de Grincourt, fca unor aristocrați francezi născută în India. Julia s-a născut printre surori de o frumusețe aclamată, precum mărturisește strănepoata sa, Virginia Woolf în prefața Colecției fotografice Cameron, publicată de Ed. Hogarth Press în 1926: „În trio [cel al surorilor]... Una a fost Frumusețe, una Viociune, iar domnișoara Cameron fără îndoială, Talent.”

În 1875 se mută în Ceylon, acum cunoscut drept Sri Lanka, continuă să practice fotografia, deși lipsa materialelor pentru dezvoltat și lipsa apei distilate o determină să-și restrângă activitatea. O serie de portrete cu indieni, puținele pe care le-a făcut, asemănătoare ca abordare și stil celor în care și-a pozat vecinii din Anglia, se pierd aproape în întregime. Julia Margaret Cameron moare în 1879, în Kalutara, Ceylon.

50 Studiul la care facem referire a fost publicat sub această formă bibliografică: Hamilton, Violet, *Annals of My Glass House: Photographs by Julia Margaret Cameron*, Ed. University of Washington Press and Scripps College, Hong Kong, 1996.



**Fig. 23.** Julia Margaret Cameron, Beatrice, fotografie, print cu albumină, 41/8x31/8, cca. 1860.



**Fig. 24.** Julia Margaret Cameron, Ellen Terry la vârsta de 16 ani, fotografie, 1863.

Creațiile sale au fost prea puțin apreciate la vremea ei, dar nici nu era de așteptat ca o asemenea persoană, care primește primul aparat de fotografiat la 48 de ani și este femeie, să fi avut parte de alt tip de referențialitate în secolul al XIX-lea. Inovația recunoscută postum și impactul ei major asupra fotografiei moderne, permutația esențială în abordarea fotografiei de portret pe care a declanșat-o este *close-up*-ul (cadrul restrâns sau prim planul). Majoritatea acestor portrete au fost decupate în formă de cerc, cu atenție deosebită acordată pentru încadrare, prin decupaj se sublinia forma feței atât prin restrângerea circulară, cât și printr-o focalizare domoală. Adesea se elimina chiar și fundalul, considerând că distrage privitorul de la esența imaginii.

Contribuția majoră constă în inovarea libertății tehnice pe care o exersează; profunzime de câmp redusă, focalizări neașteptate și neconvenționale, imagini adesea ușor neclare, blurate, tonalități de o moliciune aparte, doar pentru a obține un efect mai artistic.

Un sfumato specific picturii, tradus în fotografie pentru îmbogățirea și depășirea constrângerilor tehnice impuse de aparatul de fotografiat, este cheia lecturării imaginilor sale.

Stilistic, fuzionarea incertitudinii, a ambiguității în starea de fotografie îi aparține. Includem ca exemplu ilustrativ pentru acest demers inovator portretul nepoatei sale, Kate Keown. În această fotografie privitorul este confruntat cu decupajul îndrăzneț, capul umple întregul spațiu vizual. Defocalizarea mizează pe privirea copilei care este punctul de susținere din întreaga imagine, ea devine centrul de interes, eliminând fundalul, restul detaliilor faciale ajung să fie

reduse la ipostaza de fundal, iar sfumatoul în accentuarea liniară a șuvițelor de păr conferă dinamică, oferă mișcarea ondulatorie specifică.

*Proscenium arch* – un decupaj prin *passee-partout* suprapus fotografiei în formă de arc, a fost o altă modă în fotografia de portret la începutul secolului al XIX-lea.

O modă pornită din necesitatea de a ascunde imperfecțiunile cauzate de obiectivele mai puțin performante, adesea la formatul mare de negative, apărea la colțurile dreptunghiului sau pătratului (formatelor negativului) efectul de vigneta, cauzată de lipsa de acoperire corespunzătoare a obiectivului și de defecțele inerente unui sistem optic mecanic.

Vignetarea în fotografie o găsim exemplificată la Emmet Gowin<sup>51</sup>, care prin portrete intime ale propriei familii și-a exprimat rezumativ esteticul și metoda expresivă, de încărcătură emoțională printr-o constantă de ordin tehnic ce ajunge să înscrie în circulativul vignetații atât sentimentele fotografului, cât și pe cele ale modelului: folosea o cameră de format 4x5 și trepied, iar postura în care, concomitent, atât modelul, cât și fotograful se uită unul la altul, în această confuziune de priviri și trăiri vor fi immortalizate și vor fi redată în imaginea finită. Astfel fotograful este co-participant în fotografiile despre familia sa, concomitent prezent și absent din imagine, absent dar și activ prezent afectiv în starea psihologică a modelelor. Intimitatea din imagini, atât datorită acestei relaționări în și din cadrul imaginii, cât și datorită privirilor modelului ațintite direct în obiectivul aparatului, conferă noțiunii de personal o semnificație amplificată. Gowin a spus odată. „Coincidența mai multor lucruri care se reunesc pentru a face o imagine este singulară. Ele apar doar o singură dată. Nu apar pentru tine în același fel în care se desfășoară pentru altcineva, astfel încât cele mai mici diferențe pot reimplica un model sau o strategie care altcineva a folosit-o și să derive o imagine originală. Acele lucruri care au o viață proprie, distinctă, am impresia că te surprind ca niște lucruri pe care viața le oferă de la sine.”<sup>52</sup>

Tot pe tematica intimității în domeniul fotografiei analizăm lucrările lui Sally Mann și ale lui Elaine Laboile, ambii fotografi, deși reprezintă generații diferite, își găsesc inspirația în portretul de familie, în immortalizarea scenelor cotidiene cu privire la etapele de creștere și de devenire a propriilor copii.

51 Emmet Gowin (n. 1941, Danville, Virginia) este un fotograf american. Notorietate și atenție publică a câștigat în anii 1970, cu portretele sale intime cu soția sa Edith și familia lui. Mai târziu, peisajele din America de Vest, prin fotografii aeriene cu locuri modificate de intervenție umană sau de calamități naturale, au devenit subiectele sale de interes, exemple de locații Hanford, Muntele Sf. Elena și Nevada Test Site. Gowin a predat la Universitatea Princeton peste 25 de ani și a influențat o întreagă generație de noi fotografi prin propria sa muncă, dar și prin cariera academică didactică desfășurată.

52 Jock Reynolds/Philip Brookman/Terry Tempest Williams/Russell Lord, *Emmet Gowin: Changing the Earth*, Ed. YU Art Gallery, 2002, p. 137.



Fig. 25. *Emmet Gowin, Edith and Elijah, Pennsylvania, fotografie argentică, 1974.*

## Portretul de expresie

Portretul de expresie va îngloba indicii precise despre natura personalității, a meseriei și a vocației celui immortalizat. O imagine care stratifică multiple dimensiuni ale aceluiași om. Este o imagine sinteză. Dacă dorim să vorbim de apogeul portretului de expresie, nu putem să nu amintim de suprarealism, în acest caz, selecționăm pentru exemplificare cele mai celebre portrete făcute pictorului spaniol Salvador Dalí pentru a sustrage diferențele și trăsăturile comune care definesc noțiunea de portret expresiv.

Philippe Halsman<sup>53</sup>, unic și revoluționar în domeniul portretului și al fotografiei de modă, aclamat portretist al celebrităților, este elocvent pentru ce

53 Philippe Halsman (în letonă: Filips Halsman's, n. 1906 - m. 1979) a fost un fotograf portretist american. S-a născut la Riga, într-o familie de evrei, în partea din Imperiul Rus care a devenit ulterior Letonia, a studiat inginerie electrică la Dresda și a murit la New York. În septembrie 1928, Halsman, în vârstă de 22 de ani, a fost acuzat de uciderea tatălui său în timp ce se aflau într-o excursie în Tirolul austriac. Acuzațiile se datorau antisemitismului, iar după un proces bazat pe probe circumstanțiale, a fost condamnat la patru ani de închisoare. Familia, prietenii și avocații săi au depus eforturi pentru eliberarea sa, obținând sprijinul intelectualilor evrei europeni celebri ai vremii, Thomas Mann, Sigmund Freud, Albert Einstein, Jakob Wassermann, Erich Fromm, Paul Painlevé, Heinrich Eduard Jacob și Rudolf Olden, care i-au susținut nevinovăția. Halsman a petrecut doi ani în închisoare, unde a contractat tuberculoza, iar scrisorile sale din captivitate au fost publicate în 1930 sub titlul *Scrisori din închisoare către o prietenă (Briefe aus der Haft an eine Freundin)*. A fost grațiat de președintele Austriei și eliberat în 1930.

înseamnă suprarealism în fotografie. În cazul său, fotografia regizată utilizează mijloace creative precum trucuri de tip iluzie optică, manipularea dimensiunilor de raportare, o suită de recuzite prin colajul fotografic, precum montaj și mixed-media. Imaginile foarte clare și *close-up*-uri reprezentau mai degrabă preferința estetică a vremii, pentru o focalizare moale, care a definit practic amprenta personală a lui Halsman. O altă trăsătură caracteristică: fotografierea celebrităților care sunt suspendați în aer, alături de care se expunea și pe sine ca portrete duble.

În 1941, Philippe Halsman l-a întâlnit pe artistul suprarealist Salvador Dalí, au început să colaboreze la sfârșitul anilor 1940, și au publicat în cele din urmă un compendiu al colaborărilor lor în cartea *Dalí's Mustache* din 1954, cu 36 de portrete diferite ale mustății distinctive a lui Dalí.

Cel mai celebru portret al lui Philippe Halsman, *Dalí Atomicus*, a constat în 28 de încercări pentru a regiza și executa una din capodoperele portretului de expresie suprarealistă, o însumare a caracteristicilor picturii lui Dalí, dar și a inovațiilor fotografice prin care era posibilă abordarea de avangardă în fotografie. O echipă de lucru s-a format astfel: o persoană a ținut scaunul în cadru, alte trei persoane aveau sarcina de a prinde pisicile negre și de a le arunca într-o direcție prestabilită de fotograf, o altă persoană era responsabilă de găleata de apă care trebuia să formeze un val perfect în direcția lui Dalí, iar Dalí însuși simulând că pictează la un șevalet idealizat, suspendat în neant, care sare pentru a fi imponderabil și contopit cu spațiul incert al creației.

Lucrarea *Dalí Atomicus* explorează ideea de suspendare, înfățișând trei pisici care zboară, o găleată de apă aruncată și Dalí în aer. Titlul fotografiei este o referință la lucrarea lui Dalí, *Leda Atomica*, pictură ce poate fi văzută în partea dreaptă a fotografiei. În 1948, Halsman publică o versiune neretușată a fotografiei, în care se văd dispozitivele care susțineau diversele elemente de recuzită, și lipsește pictura din cadrul de pe șevalet, ulterior montată în cadru.

O altă colaborare faimoasă între cei doi s-a înfăptuit sub forma fotografiei *In Voluptas Mors*, un portret suprarealist al lui Dalí alături de un tablou vivand format din șapte femei nude, regizate astfel încât să arate ca un craniu uman. Diverse reconstituiri și aluzii la *In Voluptas Mors* au apărut de-a lungul anilor; cea mai faimoasă aluzie este faptul că o versiune a fost folosită subtil în afișul filmului *Tăcerea mieilor*, iar o reconstituire evidentă a apărut pe afișul promoțional pentru *The Descent – Descendența*.

---

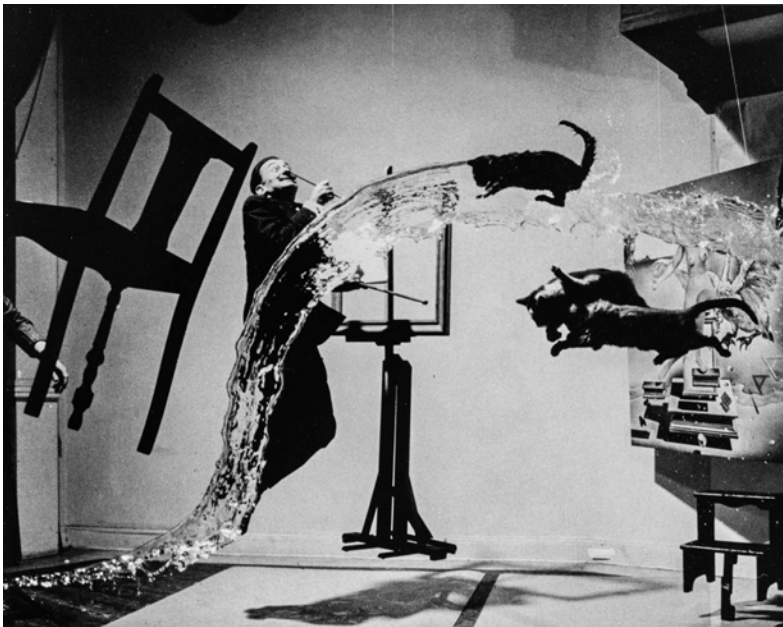
Halsman s-a mutat în Franța, devine contribuitor fotograf la reviste de modă precum „Vogue”. Când Franța a fost invadată de Germania, Halsman a fugit la Marsilia. În cele din urmă obține o viză americană, ajutat de prietenul de familie Albert Einstein (pe care l-a fotografiat mai târziu, în 1947).

Halsman devine cunoscut în America datorită firmei de cosmetice *Elizabeth Arden* care a folosit în scop publicitar fotografia sa cu modelul Constance Ford, fundalul steagului american într-o campanie publicitară pentru rujul *Victory Red*. Un an mai târziu, în 1942 începe să lucreze pentru revista „Life”, fotografiind modele de pălării, prima copertă dintre cele 101 coperte ale sale pentru „Life”.





**Fig. 26.** *Philippe Halsman*, pictorul spaniol Dalí, *fotografie argentică*, reproducere din cartea *Dalí's Mustache*.



**Fig. 27.** *Philippe Halsman*, *Dalí Atomicus*, *fotografie argentică*, 1948.



**Fig. 28.** Jean Dieuzaide, Dalí în apă, Port Lligat, fotografie argentică, 1951.

## Portretul de context

Jacques-Henri Lartigue<sup>54</sup> devine celebru pentru fotografiile sale din copilărie, pentru candoare, sinceritate, familiaritate, dar mai ales pentru viziunea neobișnuită pentru acea vreme: mașini în mișcare, portrete cu oameni care sar în aer, câini care sar cu entuziasm după o minge. Jucăuș în abordare, în anii 1910 și 1920, Lartigue a fotografiat cu entuziasm subiecte precum cursele de automobile, doamnele la malul mării, zborul zmeielor de hârtie. Abordarea informală a subiectelor cotidiene debordează de dragostea pentru viață, mai degrabă decât o preocupare pentru tehnica și meșteșugul fotografic. În general, a lucrat în alb-negru, dar o perioadă a experimentat și cu negativul Autochrome. În anii '30 și '40 din secolul al XX-lea, a continuat să fotografieze clasa de mijloc, detașat de traumele Războiului Mondial, statornic în viziunea sa optimistă și dinamică.

<sup>54</sup> Jacques-Henri Lartigue (n. 1894 - m. 1986) a fost un fotograf și pictor francez, renumit pentru fotografiile spontane pe care le-a realizat începând cu vârsta de 9 ani, pasiunea pentru fotografie, deși timpurie, începând din copilărie, și-a păstrat-o pe tot parcursul vieții sale. Lartigue a studiat pictura la Academia Julian din Paris între 1915 și 1916, se considera în primul rând un pictor, cu toate acestea fama și l-a stabilit ca fotograf. Lartigue a fost numit Cavaler al Legiunii de Onoare în 1975. O colecție a lucrărilor sale, *Diary of a Century*, a fost publicată în 1970 (reedită în 1978). A continuat să fotografieze până la vârsta de 90 de ani, iar în această ultimă perioadă și-a extins setările pentru a include Anglia și Statele Unite.

Lartigue a fost descoperit la începutul anilor '60 din secolul trecut și a fost prezentat în cadrul unei expoziții a Muzeului de Artă Modernă din New York în 1963.

Fotografiile sale au fost aclamate și apreciate ca atare. El s-a îndepărtat de portretele formale, tipice pentru primele fotografii ale anilor 1900, dar și datorită farmecului lor ingenuu. Unii îl consideră un predecesor al abordării suprarealiste, iar asemănarea cu lucrările lui Philippe Halsman ne-a trezit în mod cert interesul și dorința de a trasa un fir de evoluție stilistică de-a lungul deceniilor.

De ce sunt imaginile sale portrete de context: pentru că subiectele lui sunt în permanență antrenate într-o activitate dinamică, aspect care stabilește atât stilul cât și relevanța imaginii.



**Fig. 29.** Jacques Henri Lartigue, Verișoara Bichonnade, Paris, c. 1905.

Portretul de context este prin excelență referențial istoric. Yosuf Karsh îl immortalizează pe Winston Churchill sub forma unui portret semi-regizat, fotograful gândește dispunerea luminii și așezarea în spațiu a celui portretizat, iar acesta este rugat să adopte acea atitudine corporală prin care semnifică funcția sa de prim-ministru al Marii Britanii, literalmente o atitudine marțială.

O capodoperă a lui Arnold Newman, portretist prin excelență de contextualizare, este portretul lui Igor Stravinsky, din 1946, situație în care pianul devine elementul abstract și central care umple în mare parte cadrul, pianistul este rezemat de acesta în colțul din stânga imaginii, totul este geometric, structurat, simplu, parcă am vedea o traducere vizuală și simbolică a unei secvențe dintr-un portativ muzical. Amintim și de portretul lui Piet Mondrian, din 1942, unde lucrează cu aceeași acuratețe geometrică, pe un fundal redus la trei tonalități distincte, cu o simplitate în poziționare, dar cu veșnica preferință ca subiectul său să se uite direct în camera de fotografiat, o notă aparte a semnăturii sale stilistice. De asemenea este extrem de relevant faptul că Newman regândea imaginea prin

intervenții ulterioare în decuparea și încadrarea subiectului, demersul său decizional este elocvent pentru înțelegerea fotografiei, a portretului prin excelență.



**Fig. 30.** *Arnold Newman, Portretul lui Igor Stravinsky, clișeul inițial și decupajul final al lucrării, 1946.*

O altă modalitate de contextualizare referențial istorică este portretul lui Arnold Newman prezentându-l pe Alfred Krupp, o contextualizare psihologică, prin care simbolizarea cadrului și dramatismul sunt atât o portretizare artistică, dar și o critică la adresa sa. Alfred Krupp a fost simpatizant și susținător al regimului nazist, patronul fabricii care construia tancuri Tiger. Newman îl așază central și simetric față de cadrul imaginii, fundalul este fabrica acestuia, un spațiu între austeritatea funcționalității și formula distructivă a ceva ce fiind în spatele său desemnează trecutul acestuia, iar lumina dramatică utilizată accentuează viziunea, o viziune subiectivă, atribuind chiar o tentă malefică personajului expus.

Portretul de context ca fotografie documentară și, respectiv, ca fotografie de grup o aduce în prim plan pe Diane Arbus<sup>55</sup>, cu un simț și o atracție aparte pentru

55 Diane Arbus (n. 1923 - m. 1971) a fost o fotografă americană. A fotografiat subiecți mai inediți, inclusiv stripteuze, artiști de carnaval, nudiști, persoane cu nanism, copii, mame, cupluri, persoane în vârstă și familii din clasa socială de mijloc. Și-a fotografiat subiecții în medii familiare: casele lor, pe stradă, la locul de muncă, în parc. Imaginile lui Arbus au contribuit la normalizarea grupurilor marginalizate și la evidențierea importanței unei reprezentări adecvate a tuturor oamenilor. În timpul vieții a obținut o oarecare recunoaștere prin publicarea, începând cu 1960, a fotografiilor în reviste precum *Esquire*, *Harper's Bazaar*, *Sunday Times Magazine* din Londra și *Artforum*.

În 1963, Fundația Guggenheim i-a acordat lui Arbus o bursă pentru propunerea sa intitulată „American Rites, Manners and Customs”. Bursa i-a fost reînnoită în 1966. John Szarkowski, directorul Departamentului de fotografie al Muzeului de Artă Modernă (MoMA) din New York i-a susținut munca și a inclus-o în expoziția *New Documents* din 1967, alături de lucrările lui Lee Friedlander și Garry Winogrand. În 1941, la vârsta de 18 ani, s-a căsătorit cu iubitul ei din copilărie, Allan Arbus, au lucrat împreună în domeniul fotografiei comerciale din 1946 până în 1956, dar Allan a continuat să o susțină foarte mult în munca ei chiar și după ce a părăsit afacerea. De asemenea, cuplul a continuat să împartă o cameră obscură,

bizar, neconvențional, cea care a încălcat toate convențiile despre ce înseamnă un subiect de fotografiat. Arthur Lubow afirmă despre opera lui Arbus că aceasta „era fascinată de oamenii care își creau în mod vizibil propria identitate – traveștiți, nudiști, artiști de circ, bărbați tatuați, noii bogați, fani ai starurilor de cinema – și de cei care erau prinși într-o uniformă care nu le mai oferea nici o siguranță sau confort.”

Arbus a primit primul ei aparat foto, un Graflex, de la Allan Arbus, soțul ei, la scurt timp după ce s-au căsătorit. A urmat cursurile de fotografie ale lui Berenice Abbott, în 1941 soții Arbus au vizitat galeria lui Alfred Stieglitz, fiind influențați de fotografiile lui Mathew Brady, Timothy O’Sullivan, Paul Strand, Bill Brandt și Eugène Atget. Ulterior, Diane Arbus a menținut o prietenie cu Richard Avedon. În 1946, după război, soții Arbus au început o afacere de fotografie comercială, cu Diane ca director artistic și Allan ca fotograf, fiind contribuitori ai revistelor „Glamour”, „Seventeen”, „Vogue” și altele.

Studiile fotografice cu Lisette Model, în 1956, au fost cele care au încurajat-o pe Diane Arbus să se concentreze exclusiv asupra fotografiei documentare artistice, asupra viziunii ei; în acel an a renunțat la activitatea de fotograf comercial/de modă. Își numerota negativele, ultimul ei negativ cunoscut a fost etichetat #7459. Până în 1956, ea lucra cu un Nikon de 35 mm, rătăcind pe străzile din New York și întâlnindu-și subiecții în mare parte, deși nu întotdeauna, din întâmplare. Criticii au speculat că alegerile subiecților ei reflectau propriile sale probleme de identitate, căci ea a declarat că singurul lucru de care a suferit în copilărie a fost faptul că nu a simțit niciodată adversitatea. Acest complex a evoluat într-o dorință pentru lucruri pe care banii nu le puteau cumpăra, cum ar fi experiențele din lumea socială subterană.

---

deși cuplul a divorțat în 1969, iar la sfârșitul anului 1959, Arbus a început o relație cu pictorul Marvin Israel, relație care a durat până la moartea ei. Arbus a fost apropiată de fotograful Richard Avedon, iar multe dintre fotografiile sale erau, de asemenea, caracterizate de posturi frontale.

În 1972, la un an după sinuciderea sa, Arbus a devenit primul fotograf care a fost inclus în Bienala de la Veneția.

Prima retrospectivă majoră a operei lui Arbus a avut loc în 1972 la MoMA, organizată de John Szarkowski.



**Fig. 31.** *Arnold Newman, Portretul lui Alfred Krupp, 1963, în colecția Institutului de Artă din Minneapolis.*



**Fig. 32.** *Diane Arbus, Gemene identice, New Jersey, 1967.*

## Autoportretul

În capitolul despre umbră avem o serie întreagă de referințe la umbra ca autoportret, expresiv și rezumativ, chiar autoportret de context. Recapitulăm și îl reamintim pe Claude Monet, *Umbra lui Monet pe lacul de nuferi*, c. 1920, imaginea făcută de pe podul japonez al lacului cu nuferi de pe proprietatea sa din Giverny, prezența umbrei pictorului în colțul din stânga fotografiei ne face datori să-l includem și în acest capitol. Lewis Hine, cu umbra proiectată, face o dublare de fotografie documentară și autoportret contextualizat datorită umbrei sale care apare pe trotuar. Fotografia intitulată *John Howell, un vânzător de ziare din Indianapolis*, 1908, urmată de portretul de grup (și în același timp parțial) și un autoportret al lui Alfred Stieglitz, *Umbre pe lac*, 1916, precum și fotografia lui André Kertész, *Autoportret*, Paris, 1927, sunt exemple enumerate incluse și în acest capitol. Descrierea și analiza lor extinsă în capitolul *Umbra și penumbra. Fotografia monocromă, relația dintre fotografie și pictură*.

Ilse Bing<sup>56</sup>, reprezentativ cu *Autoportret cu oglindă*, intitulat și *Autoportret cu Leica*, 1931, fotograf prin excelență avangardist, utilizând unghiuri îndrăznețe, decupaje nemaiîntâlnite, jocul reflexiei care înlocuiește prin substituție persoana din cadru, jocul inedit cu umbra, aduce, la inovația stilului său de autoportret, două unghiuri ce se regăsesc în același cadru: o imagine dintr-un unghi frontal și un profil al ei oglindit într-o porțiune parțială de oglindă.

56 Ilse Bing (n. 1899 - m. 1998) a fost o fotografă germancă, a avut o muncă de pionierat în perioada interbelică ca reprezentant al fotografiei monocrome. Bing s-a născut într-o familie bogată de comercianți evrei din Frankfurt, la vârsta de 14 ani, a primit un aparat foto Kodak box, cu care și-a face primul autoportret. Bing a început să studieze matematica și fizica la Universitatea din Frankfurt în 1920, dar la scurt timp s-a orientat spre istoria artei și istoria arhitecturii. Primele lucrări fotografice au fost pentru disertația despre arhitectura lui Friedrich Gilly, iar în 1924 își cumpără primul aparat foto, un Voigtländer (9x12cm), dorind să realizeze fotografii documentare. Și-a terminat studiile în vara anului 1929 și a renunțat la disertație, s-a orientat în întregime către fotografie. Achiziționează un Leica (aparat de fotografiat de 35 mm) și a început să lucreze ca fotojurnalist. La sfârșitul anului 1930, Ilse Bing s-a mutat la Paris și și-a continuat acolo activitatea fotografică, primind misiuni de reportaj prin intermediul jurnalistului maghiar Heinrich Guttman care îi pune un garaj la dispoziție pe post de cameră obscură pentru a-și dezvolta negativele. Mutarea de la Frankfurt este momentul decisiv al carierei sale, se alătură mișcării de avangardă și curentului suprarealist, în plină expansiune din Paris. A produs imagini în domeniile fotojurnalismului, fotografiei de arhitectură, publicității și modei, iar lucrările sale au fost publicate în reviste precum „Le Monde Illustré”, „Harper’s Bazaar” și „Vogue”. Lucrările Ilsei Bing au fost expuse atât în Franța, cât și în Germania, încă din anul 1931, obține rapid notorietate ca fotograf, iar statutul de singura fotografă profesionistă din Paris care folosea un aparat Leica i-a adus titlul de „Regina Leica” din partea criticului și fotografului Emmanuel Sougez. În 1933, Bing l-a cunoscut pe pianistul și profesorul de muzică Konrad Wolff, urmând să devină un cuplu. În 1936 Bing a vizitat New York-ul în 1936, i se oferă un post de fotograf la revista „Life”, pe care a refuzat-o pentru a nu se despărți de Wolff, cu care locuia la Paris. În același an, lucrările ei au fost incluse în prima expoziție de fotografie modernă organizată la Luvru, iar în 1937 la New York, imaginile ei au fost incluse în expoziția de referință *Photography 1839-1937* de la Muzeul de Artă Modernă. Sursa biografică oferită de cartea *Fotografia secolului al XX-lea*, editată de Ludwig Museum, de la Ed. Taschen.



**Fig. 33.** *Ilse Bing, Autoportret cu oglindă, intitulat și Autoportret cu Leica, 1931, fotografie argentică, 26,6x29,8 cm, 1931, în colecția Michael Mattis și Judith Hochberg, Muzeul Metropolitan de Artă.*

Philippe Halsman are o serie de autoportrete cu celebrități ale vremii, făcând un salt în imponderabil, o bucurie exprimată ca inedit, o abordare avangardistă în sine, precum și autoportretul ca validare prin alăturare cu iconica apariție a lui Marilyn Monroe.

Musée de l'Elysée prezintă primul studiu dedicat întregii sale opere, cu o selecție de peste 300 de lucrări. Acest proiect, realizat în colaborare cu Arhiva Philippe Halsman, include numeroase elemente inedite și exclusive din opera fotografului (plânșe de contact, plânșe de contact adnotate, printuri de probă preliminară imaginilor definitive, fotomontaje originale și machete). Expoziția a prezentat procesul de creație a lui Philippe Halsman cu o abordare unică a fotografiei: un mijloc de exprimare pentru a explora. „În munca mea serioasă, mă străduiesc să descopăr esența lucrurilor și să ating obiective care sunt posibil de neatins. Pe de altă parte, tot ceea ce este umoristic are o mare atracție, iar o fire copilăroasă mă conduce spre tot felul de eforturi frivole.”<sup>57</sup>

57 Citat din catalogul expoziției *Astonish me*, (tr. n.) <https://elysee.ch/en/exhibitions/philippe-halsman-astonish-me/>.





**Fig. 34.** *Philippe Halsman, Autoportret cu Marilyn Monroe, seria Jumpology, fotografie argentică, 1959.*

Autoportretele de expresie erotică ale lui Robert Mapplethorpe, controversate, sunt mai puțin elocvente comparativ cu Autoportretul din 1988, cu un an înainte ca Mapplethorpe să moară. Mapplethorpe intenționase inițial să facă o fotografie a bastonului de mers împodobit cu un craniu sculptat, iar în timp ce pregătea ședința foto, a decis să își pună un pulover negru cu guler înalt ca să facă un autoportret. Fotografia a fost realizată de fratele mai mic al artistului, Edward, de asemenea fotograf. Patricia Morrisroe, în biografa sa publicată despre creația lui Robert Mapplethorpe, notează că Edward a înțeles „intuitiv”<sup>58</sup> ceea ce fratele său spera să obțină în această imagine și astfel a focalizat pe mâna care ține bastonul cu craniu, estompând ușor capul lui Mapplethorpe care a rămas într-o focalizare estompată, prevestind inevitabilul.

58 Patricia Morrisroe, *Mapplethorpe: A Biography*, Ed. Da Capo Press, Londra, 1995, p. 335.



**Fig. 35.** *Robert Mapplethorpe, Autoportret cu baston, fotografie argentică, 1988.*

Descrierea a ceea ce vedem, nivelul al doilea din analiza unei imagini descrie ceea ce este evident, apare capul fotografului Robert Mapplethorpe, îmbrăcat în negru, complet contopit și imersat în fundalul de asemenea negru, privește direct spre aparatul de fotografiat, este poziționat aproape de colțul din dreapta sus al imaginii, în timp ce, în colțul opus, mâna sa dreaptă ține un baston acoperit cu un mic craniu uman stilizat. Iluzia dorită este capul său care plutește în spațiul gol, contrastul puternic al palorii pielii și fundalul oferă un dramatism aparte.

Portretul a fost un gen fotografic semnificativ în cariera lui Mapplethorpe, excelând în nuduri masculine, adesea considerate de un erotism pornografic. Și-a fotografiat colegii artiști, scriitori, cântăreți, colecționari de artă și curatori, deși considera că el însuși este subiectul său cel mai important. Criticul Peter Conrad vorbește despre conceptul de personalitate serială, astfel, încadrând și demersul autoportretelor lui Mapplethorpe, considera că personalitatea este „în serie”, un concept pe care l-a aplicat autoportretelor sale<sup>59</sup>. Artistul s-a înfățișat pe sine însuși cu coarne de diavol, îmbrăcat ca o femeie, cedând un cuțit gata să împungă, sub înfățișarea unui soldat sau terorist care ține o pușcă în fața unei pentagrame inversate, un simbol al diavolului, iar în acest ultim autoportret din 1988, artistul nu mai joacă un rol, își relevă intimitatea, vulnerabilitatea.

59 Peter Conrad, *Mapplethorpe Portraits: Photographs by Robert Mapplethorpe 1975-87*, Ed. National Portrait Gallery, Londra, UK, 1988, 1988, p. 12, (tr.n.)

Majoritatea fotografiilor adoptă sporadic acest gen de fotografie, cazul excepțional în fotografia contemporană fiind *opera omnia* bazată în exclusivitate pe autoportrete. Cindy Sherman<sup>60</sup> trece de la imaginea sinteză de tip stil cinematografic, a unei narațiuni contextualizate comprimate într-un singur cadru, din lumea filmului *noir*, al alb-negrului, al granulației, la autoportrete saturate cromatic, grotești, unele de un erotism pervers ilicit. Începe utilizarea de proteze corporale, a machiajului excesiv care amintește de o societate obsedată de aspectul fizic, al operațiilor estetice, al diferitelor mutilări chirurgicale. *Untitled Film Stills* este albumul fotografic care cuprinde o serie de 70 de fotografii alb-negru evocând roluri feminine specifice în filmele de artă, incluse ca autoportrete narative în studiul fotografiei.



**Fig. 36.** *Cindy Sherman, Untitled Film Still, nr. 21, fotografie argentică, New York, 1978.*

60 Cynthia Morris Sherman (n. 1954) este o artistă americană a cărei operă constă în principal în autoportrete fotografice, care o înfățișează în contexte diferite, chiar ca personaje imaginare. Lucrarea sa de referință este adesea considerată a fi colecția *Untitled Film Stills*, o serie de 70 de fotografii alb-negru evocând roluri feminine specifice în filmele de artă și în filmele de categoria B. Începând cu anii 1980, folosește fotografia color, preferă printurile de mari dimensiuni și se concentrează asupra costumelor, iluminării și expresiei faciale, protezelor și ortezelor, a diferitelor modalități de machiaj specifice filmelor Hollywoodiene.

Compozițiile la autoportrete care abordează compoziția fotografică în calitate de circularitate conceptuală, inovatoare în permutația semantică și formală abordând tematica autoportretului, sunt lucrările lui Vivien Maier<sup>61</sup> care este, prin excelență, un maestru al fotografiei stradale. Implicit autoportretele sale sunt în contexte inedite, reflexii în vitrine, umbră proiectată pe o peluză, oglinzi circulare pentru circulație, toate suprafețele devin compatibile și compactate ca urmare a unei contextualizări expresive, locații speciale datorită ritmului repetitiv de cadru în cadru, prin oglinzi montate pe pereți frontali, imaginea devine într-un alt mod duală: ea face suma atât a ceea ce este în fața obiectivului, cât și ceea ce rămâne de obicei ascuns, în spatele personajelor și al secvenței imortalizate. Vivien Maier, un fin observator al oamenilor, a realizat un portret social al New York-ului, în perioada anilor '50, '60 ai secolului al XX-lea.

Când sertarul cuprinde imagini dintr-un sentiment de timiditate, atunci vorbim despre fotografia lui Vivien Maier, una dintre cele mai prolifiche și inovative fotografe descoperite postum.

La o casă de licitație, un tânăr pasionat a cumpărat cutii întregi de negative fără să știe ale cui sunt sau dacă au vreo valoare artistică sau nu. Dorința de a salva amintirile cuiva, de a păstra viu ceea ce a fost odinioară cred că este încorporat în structura umană.

Arhiva descoperită de ochiul unui colecționar a adus în atenția publicului larg capodoperele Vivianeii Maier. John Maloof în 2007 a cumpărat negativele Vivianeii la o licitație, a realizat un documentar despre felul în care încerca să afle cine a fost fotografa, regăsind copii a căror guvernantă a fost, singurele rude încă în viață, dintr-un sat micuț undeva în sudul Franței după ce a identificat o locație de vacanță care apărea succesiv printre fotografiile sale, iar identificarea a fost o adevărată muncă de cercetător, practic a recunoscut turla bisericii prin căutare pe Google a imaginilor bisericilor din zone distincte ale Franței, până când a identificat locația precisă. Fotografiile Vivianeii Maier au primit recunoaștere critică, dar și vizibilitate mondială după munca de arhivare și promovare pe rețelele sociale. Imaginile bune stârnesc emoție, nu lasă oamenii indiferenți, misterul care o învăluia a stârnit și mai mult curiozitatea, iar munca asiduă a lui Maloof a făcut posibilă așezarea muncii sale artistice acolo unde îi este pe drept locul, în istoria marilor fotografi.

O serie de documentare prezintă viața și creația ei, precum și acele portrete ale Americii lipsite de succes, ale oamenilor în așteptare pe o margine de existență, într-o lume a tuturor posibilităților. Imaginile sunt de un realism năucitor prin sinceritate. Atenția ne-o îndreptăm către acel chenar-oglinză pe care artista

---

61 Vivien Maier (n. 1926, New York - m. 2009, Chicago) – fotograf, descoperită și promovată post-mortem. A lucrat ca babysitter peste 40 de ani la New York, timp în care a realizat aproximativ 150.000 de fotografii, tematică de arhitectură, autoportrete și portrete stradale. Informații provin de pe <http://vivianmaier.blogspot.ro/>. și datele publicate pe [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com).

l-a folosit ca suport redacțional al propriului chip pe diferite trasee pietonale. Aceste cercuri-oglină deschid spațiul ca un tunel de introspecție și amplasare circumstanțială. O profundă meditație a abisului interior, a necunoscutului, a prezenței nimicului care deschide privirea către sine.



**Fig. 37.** *Vivien Maier, Autoportrete, fotografie argentică, perioada anilor 1950-1960, New York.*



**Fig. 38.** *Masha Ivashintsova, Autoportrete, fotografie argentică, Rusia.*



**Fig. 39.** *Masha Ivashintsova, Autoportret, fotografie argentică, Rusia.*

Masha Ivashintsova<sup>62</sup>, rusoaica descoperită ca artistă fotografă post-mortem. În podul unei case s-a aflat că depozita imagini nedezvoltate, presupunem că dintr-un sentiment de timiditate, de implicare emoțională directă de a amâna momentul prelucrării negativelor. Fiica rusoaicei Masha Ivashintsova, Asya, a găsit în 2017 aproximativ 30.000 de negative în podul casei lor, și astfel lucrările Masha-iei au devenit publice. Deși moartea fotografei a survenit în anul 2000, la vârsta de 58 de ani, fiica acesteia abia după 17 ani a considerat oportun să cerceteze viața intimă a mamei, viziunea sa artistică, acel ceva cu care a fost foarte reținută.

De cele mai multe ori nici nu și-a dezvoltat negativele și le-a depozitat direct în podul casei. Analogia dintre nedezvoltare mă duce la invizibil, la zona în care amintirea realizării imaginii, procesul în sine era mai important decât a vedea continuarea poveștii, imaginea în sine. Este o visare oarbă a unui ochi extrem de ager și de format? Este oare un gest conștient de timiditate ca și în cazul Viviane Maier, prin care această lăsară pentru mai târziu, motivul podului care înglobează elemente din trecut, se dorea să înnobileze conținutul și la momentul descoperirii să fie și mai importantă sociocultural și istoric?

Da, sunt speculații de interpretare. Informații concrete sunt destul de sumar prezentate chiar și de curatorii expozițiilor postume ale Masha-iei Ivashintsova.

Masha Ivashintsova (23 martie 1942 - 13 iulie 2000) a fost o fotografă rusoaică din Sankt-Petersburg (pe atunci Leningrad, URSS), implicată asumat și militant în mișcarea poetică și fotografică de natură clandestină din Leningrad, în perioada anilor 1960-1980. Masha a fotografiat prolific în cea mai mare parte a vieții sale, dar și-a păstrat peliculele în pod și le-a dezvoltat foarte rar. Masha a fost descendenta unei familii aristocratice ale cărei bunuri au fost confiscate în urma Revoluției bolșevice.

Ivashintsova s-a alăturat clandestinității literare și artistice a orașului de pe Neva. Un gest de revoltă, un gest de afiliere după o schimbare de regim, căutarea felului în care să-și susțină viața de zi cu zi, precum și pasiunea pentru fotografie, au determinat-o pe Masha să aibă slujbe diverse, critic de teatru, bibliote-

---

62 MASHA IVASHINTSOVA - CLAROBSCUR/ conceptul expoziției din perioada 04.12.2019 - 08.03.2020: „Anul 2019 se va încheia cu o expoziție extraordinară. În colaborare cu Galeriile Masha, vom deschide la începutul lunii decembrie o expoziție foto cuprinzătoare a fotografiei din Sankt Petersburg, Masha Ivashintsova (1942-2000). Va fi o premieră mondială a imaginilor dezvoltate din negativele ei originale.”

Povestea lui Masha Ivashintsova a devenit o senzație în presa mondială în 2017, când fiica ei a găsit în podul din Sankt Petersburg un tezaur de aproximativ 30.000 de negative și fotografii nedezvoltate.

De atunci, descoperirea remarcabilă a fotografiilor lui Ivashintsova a inspirat sute de articole de presă și postări pe rețelele de socializare care laudă calitatea artistică și unicitatea fotografiilor sale. Respectata revistă de artă on-line Artnet a numit descoperirea drept una dintre cele mai importante descoperiri de artă din 2018.

Expoziția este susținută de Cultural Endowment of Estonia, Hahnemühle, FP2, Printwise, Taevas Ogilvy, Go Hotel Schnelli, Eesti Ekspress, Lux Express, Ajar Stuudiod, Clear Channel. Toate lucrările din expoziție au fost tipărite pe hârtie Hahnemühle Photo Rag Baryta. (tr. n.) <https://dokfoto.ee/en/uritused/masa-ivasintsova-chiaroscuro>

cară, garderobieră; ciudățeniile domeniilor de trai i-au alocat și slujbe precum mecanic de lift și agent de securitate, printre altele. Ocazional, o vizita pe fiica sa, Asya, mutată la Moscova.

În tinerețe, Ivashintsova a urmat dorințele bunicii sale și s-a pregătit ca balerină, dar după moartea bunicii, familia a retras-o de la academie și a înscris-o la un colegiu tehnic. După ce cariera sa artistică a fost întreruptă, Ivashintsova a avut diverse servicii, viața sa personală a devenit din ce în ce mai turbulentă, a început să se căute pe sine în alți oameni de cultură și să se refugieze în fotografia anonimă.

A avut relații cu fotografii Boris Smelov, poetul Viktor Krivulin și lingvistul Melvar Melkumyan. Ca modalitate de lucru, Masha Ivashintsova ieșea pe străzi și fotografia străinii aproape în fiecare zi. Viața de stradă este una dintre cele mai semnificative teme din arta ei. Ea a consemnat în jurnalul ei, după cum cităm: „Uneori vreau doar să alerg pe străzi și să mă uit în jur [...] În aceste momente simt că ceva în mine devine puțin mai puternic, nu mai sunt atât de istovită, nu mai simt aceeași slăbiciune, nu mai simt o teamă pentru mine. Capul mi se ridică și gândurile mele devin mai clare și mai detașate.” (tr. n.)

În Uniunea Sovietică, între anii 1960 și 1980, fotografia oficială era cea de propagandă, orientarea consacrată în favoarea regimului și oficiată de autoritățile de cenzură. Fotografia liberă nu exista.

Fotografia ca modalitate de autoexprimare, ca modalitate de artă sau individualitate, de gând sau faptă lipsea, fotografiile neoficiale puteau fi considerate spioni, puteau fi arestați, iar aparatele și filmele lor puteau fi ușor confiscate.

Grupul de subzistență artistică *Underground Leningrad* a fost un grup foarte apropiat și restrâns de oameni cu un stil artistic tânăr, independent și visător. Subiectele lor contrastau puternic cu cele convenționale ale vremii.

Fotografiile de stradă ale lui Ivashintsova oferă o perspectivă, fără precedent, asupra vieții oamenilor obișnuiți din spatele Cortinei de Fier, în momentul în care Războiul Rece era la apogeu. Iată copii râzând, jucându-se cu un câine, oameni râzând în interiorul trenului comunitar, doi domni care fumează o țigară, un cuplu tânăr cu un cărucior – scene extraordinare care s-ar fi putut petrece oriunde la acea vreme, fie că era vorba de Brooklyn, Paris sau Moscova. Fotografii obișnuite, dar izbitoare, deoarece arta magistrală a lui Ivashintsova îi face pe oamenii sovietici să pară atât de familiari și atât de apropiați de noi, în ciuda diferențelor culturale și ideologice, străbat timpul și răsună prin autenticul emoțiilor, prin spectrul umanului și al firescului.

Imaginea iconică a terenurilor de joacă având tema cosmonautului în Leningrad, portretele stradale în Sankt Petersburg din 1976 sau sculptura lui Lenin răsturnată, decapitată, sunt cele mai faimoase dintre lucrările sale.

Tema de autoportret este o temă adesea abordată și de studenți, unul dintre exemplele incluse pentru ilustrare este lucrarea lui Timea Fekete, care propune o lume inversată, o oglindă obscură a stării alterate, o expresie a emoției ușor euforice a unui pahar de vin. Dar lumea ei este inversată, paharul este inversat, de



parcă tocmai își deșartă conținutul, iar lumea exterioară și cea interioară suferă o delimitare clară, de tip clepsidră. Privirea directă către obiectiv a Timeei ne pliază pe suprafață pentru a sesiza fiecare vibrație tonală, fiecare conținut reflectat din spațiul în care se află.



**Fig. 40.** *Fekete Timea*, Autoportret obscur,  
fotografie digitală, 30x40 cm, 2021.

### ***As if this is art – dacă aceasta este sau ar fi artă***

De la apariția fotografiei în 1830, aceasta a devenit o formă artistică de sine stătătoare, o artă contemporană. Identificăm și încercăm să trasăm o linie coerentă în noile estetizări ale fotografiei contemporane, să definim prin subiectele abordate trăsăturile caracteristice și temele ei majore.

Diferențe în formă și intenție, consacrați și emergenți fotografi aduc contribuția individului în sfera fizică și intelectuală a culturii, lucrări realizate cu scopul de a fi prezentate în galerii. Odată cu apariția școlilor, a facultăților de fotografie, începând cu secolul XXI, accentul se pune pe consolidarea și calificarea domeniului, mai degrabă, decât pe regândirea conceptuală a fotografiei. În viața de zi cu zi, odată cu explozia media și metadata, fotografia a devenit ambiguă.

Pentru a defini ce este o fotografie artistică de autor, în ce constă influența asupra limbajului vizual, cum are loc diseminarea fotografiei ca artă contemporană prin platforme și galerii virtuale, este necesară o aprofundare a analizei imaginii într-un context general.

Fotografia aplicată sau artistică întotdeauna funcționează în corelație cu caracterul ei practic. Cele mai elocvente modalități de analiză sunt prezentarea, argumentarea și dezbateră conținutului. Caracterul de interdisciplinaritate al fotografiei sau al intermedialității ei sunt concepte avansate ale analizei de imagine. Pentru coerență structurală, după ce înțelegem speciile genului publicistic, similitudinile foto-reportajului se evidențiază de la sine.

„Între speciile genului publicistic de informare, reportajul se individualizează prin componente structurale multiple. Aceste elemente formează un complex compozițional care reclamă o lectură supraetajată. Conform Mariane Brandl-Gherga<sup>63</sup>, textul jurnalistic presupune un anumit tip de decodare, deși nu este exclusă nici posibilitatea altor interpretări (critică literară, analiză de discurs, interpretare hermeneutică etc.). Autoarea propune pentru reportaj trei nivele de lectură<sup>64</sup>:

- primul nivel: *titul, supratitul, intertitul, legenda, fotografia*;
- nivelul al doilea nivel: șapoul, *atacul / leadul*, încheierea;
- al treilea nivel, cel mai profund, care atașează celorlalte două *analiza semantică a tuturor informațiilor din textul propriu-zis al reportajului*.

De-a lungul vremii, în pas cu dezvoltarea presei dar și cu moda curentului dominant, reportajul a experimentat diverse structuri compoziționale și formule de scriere, cum numai romanul a făcut-o. Multiplele clasificări, invocate și de noi, stau mărturie pentru această evoluție spectaculoasă a unei specii care, datorită primelor faze de constituire, a fost asimilat *literaturii de frontieră*<sup>65</sup>.

Reportajul a apărut în etape, greu de identificat din punct de vedere temporal și spațial. Nu putem spune exact când și unde s-a născut această specie, ci doar putem observa, împreună cu Silviu Iosifescu, că „reportajul informativ e o transformare mai tardivă a informației concise, la care presa s-a menținut până târziu”<sup>66</sup>. Teoreticianul observă că, în special, după Primul Război Mondial, „printre mijloacele de captație ale presei moderne, pe lângă foileton sau *short story*, a intervenit o modalitate având de la început aspirații literare, în sensul modest al epicizării și personalizării”<sup>67</sup>. Prin urmare, informația frustă despre eveniment și ivirea martorului prezent, care o consemnează, fie în calitate de *trimis special*, fie în calitate de reporter ce provoacă evenimentul, dau naștere unei relatări departe de enunțul sec. Cititorul se întâlnește, prin ochii reporterului, cu neobișnuitul sau chiar inexplicabilul, cu aventura, catastrofa naturală, crima,

63 Mariana Brandl-Gherga, *Reportajul ziaristic*, Ed. Artpress, Timișoara, 2002, p. 10.

64 Idem, p. 10.

65 A se vedea Silviu Iosifescu, *Literatura de frontieră*, Ed. Enciclopedică română (ed. a II-a revăzută), București, 1971.

66 Ibidem, p. 334.

67 Ibidem, p. 334.

războiul etc. Povestea evenimentelor, ambalate într-un astfel de text, îl teleportează pe cititor în orice colț al lumii, precum și în culisele istoriei.”<sup>68</sup>

Textul jurnalistic este însoțit de un reportaj fotografic, care, dincolo de ilustrare și de demonstrare a veridicității informațiilor încorporate în text, conține și un strat de meta-imagine. Acest nivel este cel prin care manipularea prin mass-media este cel mai adesea uzitat. Asocierile libere, care se creează și ajung să condiționeze privitorul, creează atât clișeele previzibile, cât și orientarea către un anumit impact și decodare emoțională. Multe imagini sunt bazate pe percepții stereotipe. Șocul vizual a caracterizat fotoreportajul de război, amintim doar de Vietnam, războiul din Irak. Odată cu dezvoltarea tehnologiei, reorientarea presei, din domeniul presei scrise, în cea din domeniul virtual, pe domeniul on-line, inclusiv fotoreportajul de război nu mai este o misiune prin delegare, o redacție care achită deplasarea, necesarul tehnic, protecția fotoreporterului, ci devine un sector semi-privat în care fotograficul este necesar să facă un antrenament de pregătire, o tabără de formare pentru acest tip de misiune, apoi, prin resurse proprii, să ajungă într-o zonă de conflict și să speră că imaginile realizate vor fi suficient de bune ca să aibă și o valoare economică. În cazul cel mai bun, ulterior, aceste imagini sunt achiziționate de agenții de presă sau de ziare, reviste și televiziuni. Dinamica aceasta este cea care a diluat linia de demarcație între fotograficul sau jurnalistul profesionist, și cel care este amator.

Dacă în perioada anilor '70 din secolul al XX-lea în ceea ce privește fotografia aplicată în România vorbim despre reportajul fotografic trecut prin filtrul de cenzură comunistă, cu o estetică de preamărire a ideologiei respective, subiectele recurente fiind fabricile, muncitorii, femeia în context de industrializare, femeia ca mamă și gospodină, agricultura, cultul betonului prin inovațiile arhitecturale ale conglomeratelor de blocuri. Fotografia de artă a acelei perioade este cea predominantă, fiind marcată de stilistici manieriste promovate de fotocluburile vremii. Aceste cluburi erau școala și pepiniera vremii, aici lucrau cei care formau profesional, unii ajungeau să trăiască din această meserie sau erau entuziaști amatori, reprezentanți ai genurilor fotografice din acel timp: peisajul, nudul și portretul. Într-un context internațional, de artă înaltă, este perioada în care fotografia devine intermedială, caz în care vorbim de martor și totodată de conservator al gestului de autor. *Performance*-uri, instalații, ambientări spațiale și *land-art*-uri fiind documentate fotografic, aceste imagini de arhivă ajungând să traducă, nu doar să conserve vizual, demersuri artistice considerate de avangardă.

Gruparea fotografiilor pe un fundal de practici și motivații comune, pe tematici asemănătoare în anii 1960-1970 în artele conceptuale, de tip *performance*, au livrat fotografiei această orientare denumită de criticul de artă Charlotte Cotton ca *as if this is art – de parcă asta ar fi artă*.

68 Am preluat un amplu comentariu semnificativ din studiul lui Mihai Lisei, *Ipostaze ale reportajului românesc în perioada comunistă, publicat în vol. Presa românească în comunism*, Ed. Galați University Press, Galați, 2022.

Obiectul de artă ales și prezentat ca atare, prin reproducere fotografică, este o urmă, un document al unei acțiuni trecute. Aici enumerăm fotografia documentară care rămâne ca singură dovadă colecționabilă a unui *performance*, a unui *land-art*. Fotografia aici își derogă funcția documentară, dar își permite și creativitate artistică prin inovația viziunii și a viziunii *performance*-ului. Este un dialog între artistul care face ceva vizibil, prin creație produce o întâmplare, iar artistul fotograf reacționează și immortalizează prin încadrare și punere într-un cadru fix a clișeului fotografic. Richard Long, abordat în detaliu pentru analiză ca artist, este reprezentant al fotografiei documentare a unui proces artistic (*performance*, obiect efemer, *land-art*). În seria *Walk Lines*, procesul de efemer este încorporat într-un peisaj absolut spectaculos fotografiat. Orice intervenție în spațiul natural este temporară, nu utilizează, conform principiului de *land-art*, nici un material artificial, concentrând procesul de interiorizare a interacțiunii ca manifest artistic dintre artist și locație fără a distruge natura (anticipează principiul artei sustenabile). *Walk Lines* este o lucrare în sine care va suferi alte modificări datorită caracterului efemer, în care urma perisabilă de praf, o urmă care va fi spălată de ploii, zăpadă, urmează să fie renivelată de intervențiile climatice succesive.

*As If this is Art – de parcă asta ar fi artă* este provocarea fotografiei stereotipe, fotografia semi-regizată, documentarea *happening*-urilor. Strategii deviate putem observa în demersul lui Yves Klein, Heather Hansen, Shinichi Maruyama. În cazul în care arta se petrece pentru camera de fotografiat, fiind singura modalitate de arhivare în cazul artei efemere, perisabile sau de tip acționism, dar astfel tocmai *performance*-ul nu mai este o artă a efemerului?? Iar pe de altă parte, ideea fotografului singuratic, căutând momentul unei întâmplări cu o încărcătură emoțională intrigantă, ce apare în cadrul fotografului, reprezintă două direcții strategice distincte.

Artele acționiste, ele însele sunt și subiect și obiect ale negocierii de prezență și absență întâmplare sub gestiunea de secvențe temporale. Ele decurg ca desfășurare într-un timp dat, iar odată prezența consumată, sunt tratate în prezențe arhivate, în memoria documentării. Prezența actului artistic acționist, *happening*, acțiune, *performance*, *body-art*, modelări hibride își desfășoară deci prezența fizic, validată între două intervale de absență, iar apoi tocmai absența lor este, după cum convenisem, scurtcircuitată cu declinări de reprezentare prin sursă arhivată și documentată.

„*Happening* (eveniment în curs de desfășurare) – manifestare solicitând publicul, în care desfășurarea are tot atâta importanță cât rezultatul. *Happening*-ul s-a născut din teoriile asupra muzicii ale lui John Cage, care l-a influențat pe Allan Kaprow, acesta din urmă fiind cel care a lansat în 1958 termenul cu înțelesul de „formă aleatorie și efemeră”, „un eveniment teatral spontan și lipsit de intrigă”.

*Happening*-ul este eliberat de orice constrângere artistică și în Europa, mai ales prin activitatea *Fluxus*-ului (mișcare internațională din 1961). *Fluxus* va

amesteca muzică, acțiune, artă plastică și artă a cuvântului. *Performance* apare ca termen în anii '70 ai secolului al XX-lea, sub influența vocabularului anglo-saxon, înlocuind termenul de *acțiune* și desemnând realizările publice propuse de artiști în fața unor spectatori. *Performance* pune accent pe prezența artistului, pe utilizarea unui scenariu mai mult sau mai puțin precis, ajungând la o situație care integrează corpul, cuvântul, gestul, comportamentul social într-un singur tot.<sup>69</sup>

Hermann Nitsch împreună cu Otto Muehl, Gunter Brus și Rudolf Schwarzkogler alcătuiesc grupul artistic de performeri – *body-art*, *Vienna Action Group*, este anul 1965. *Performance*-urile lor au pus pe tapet tabuurile sociale în privința sexului și a mutilării genitale. Ideea serialității, repetiția mecanică prin care acționează corpul uman a fost subiectul creației lui Vito Acconci. Exersarea, observarea și documentarea procesului de a păși pe un scaun și de a reveni pe sol de pe acesta au fost acțiunea de *body-art*, un exercițiu de rutină, inclus într-un jurnal de fotografii și texte mărturie despre epuizarea fizică. În Franța, promotoarea acestui curent artistic a fost Gina Pane, iar Italia are faima artistei Ketty La Rocca.

Fără o minimalizare a originalității și aportului semnificativ în conturarea și desăvârșirea curentului de *body-art*, al artiștilor menționați sau omiși din consemnarea telegrafică doar de trecere în revistă, pentru o coerență a evoluției și delimitarea prezenței excesive, subliniem importanța Marinei Abramović în desăvârșire conceptuală, în introducerea interacțiunii dintre artist/actant și public.

La *Ritm* de Marina Abramović, 1974, publicul a fost invitat să interacționeze cu corpul-suport al artistei. Spectatorii au avut 74 de instrumente de plăcere și tortură pentru a interveni/interacționa, *actarea a durat 6 ore*, iar finalul a fost marcat de pistolul încărcat ridicat la tâmpla artistei.

Drept completare pentru desăvârșirea circulară a exploatarei acestui mediu de *body-art*, includem în peisajul exemplificării fotografiile lui Spencer Tunick. Acesta expune corpul uman nud, prin acumulare și comasare de volum în spațiu public, implică voluntari care-și exhibă și-și așază corpurile în locații publice prestabilite conform regiei sale.

Pentru Spencer Tunick, *body-art*-ul este un volum prin care creează peisaje suprarealiste corporale, introduce termenul de *nude-scape*. *Body-art* a trecut de la concept la plăcere vizuală prin diluția *body painting*-ului în fotografia comercială, de semn slab, cât și prin introducerea caligrafiei și a textului scris pe suprafața pielii în aceleași surrogate lipsite de profunzime.

Absența corpului în *body-art* aparține istoricului de artă, estetului și artistului Davor Džalto. Lucrarea semnificativă redactată în limba germană, *Aesthetik der Absenz*, face ca recunoașterea și explicația fenomenului de *artă fără corp* în secolul al XX-lea să-i aducă recunoașterea ca practicant extrem al *body-art*-ului prin absență. Născut în Bosnia-Herțegovina, un analist fin al conceptului *simulacului* și implicațiilor relaționare dintre sinele, individul ca persoană și abilitatea

69 Dan Perjovschi, *20/22 Douăzeci de ani de texte*, Ed. Cartea Românească, București, 2010, pp. 19-21.

sa de a crea, din perspectiva postmodernismului și a globalizării, a elaborat teoria conform căreia arta reprezintă expresia identității personale ca identitate umană, având astfel o importanță existențială. Lucrarea selectată pentru exemplificare, *Absent Body of The Artist (Corpul absent al artistului)*, *body-art*, fotografie, 2006, cuprinde o serie de imagini fotografice, o selecția succintă extrasă de pe *site*-ul personal, un adevărat muzeu virtual dedicat în exclusivitate operelor personale ale artistului Davor<sup>70</sup>, în ordinea inserării după cum urmează: *Landmark (Semn terestru)*, *Shadow of the artist (Umbra artistului)*, *Footsteps of the artist (Urma pașilor stistului)*, *No-body bed (Patul fără corp)*. Toate sunt urme ale unui timp trecut de tip amprentă. În acest subcapitol intitulat *Performance și body-art*, includem acționismul stradal ca derivat al *performance*-ului, iar studiul de caz are în vedere grupul *subREAL*<sup>71</sup> vizând lucrările desfășurate de-a lungul a 5 ani, intervalul 1999 - 2004, intitulată *Framing*. De asemenea este de reținut istoria și motivația numelui ales/dat grupării, iar pentru explicitare reproducem un extras din declarația membrilor fondatori: „SUBREAL este o inițiativă privată, ce s-a născut din îndelungata experiență a evitării conflictelor cu realitatea.

SUBREAL își bazează existența pe bucuroasa acceptare a tuturor fenomenelor ce aparțin acestei lumi subreale. Singurul care trebuie combătut este realul, rămas, totuși, inofensiv, atâta timp cât nu amputează subrealitatea.

Conștient de valoarea cognitivă a prefixelor, SUBREAL atrage cu toată gravitatea atenția că moda ANTI- a trecut de mult, ca orice modă, lăsând lucrurile să se așeze în matca lor. Greoaie în aparență, dar eficiente, particular SUB-, așezată înaintea oricărui fenomen, concept, sentiment, adjectiv sau persoană duce la o configurare obiectivă a universului.

De la SUBah! La SUBreligie, de la SUBdragoste la SUBmâncare, de la SUBistorie la SUBlim, se întind uriașe posibilități de a afla adevărul despre noi și despre lumea înconjurătoare. SUBREAL va elabora în acest scop un dicționar al adevărului.

Conceptul operațional este re-înramarea unor peisaje printr-o triplă stratificare a realității prin fotografie. Cei doi artiști după ce realizează fotografiile alb-negru, le măresc și le înrămează, le aseamnă picturilor renaștentiste prin tipul de ramă ales, ornamentat și aurit din abundență, le atașează unui fundal negru, un drapaj, după care se plasează astfel în peisaj pentru a se fotografia din nou de această dată alături și susținând printul fotografic ca suprapunere de real peste realitatea pre-existentă. O imagine rezultată intrigantă, imagine

70 [www.flezibleart.net](http://www.flezibleart.net) - muzeu virtual dedicat lucrărilor lui Davor Džalto denumit *Muzeul Prezenței (Presence Museum)*, include atât documentarea *body-art*-urilor actate de artist, cât și mediile tradiționale cu care acesta a lucrat, precum pictură și grafică.

71 Grupul artistic *subREAL* compus din Călin Dan, Iosif Király, Dan Mihălițianu în perioada 1990 - 1993, iar după 1993 *subREAL* înseamnă Călin Dan (istoric și critic de artă) și Iosif Király (artist vizual, profesor la Academia de Artă din București). Componenta corespunde cu însemnările lui Adrian Guță, din cartea *Generația '80 în artele vizuale*, publicată la Ed. Paralela 45, Pitești, 2008.

plasată în imagine<sup>72</sup>, doi stâlpi de susținere umană, multe implicații conceptuale și semiotice.

Călin Dan și Iosif Király au studiat fotografiile ce se încadrează în stilul realismului socialist, iar acțiunea în sine pentru a obține o astfel de imagine are în vedere următoarele elemente: pentru a obține un fundal neutru, fotografiile adesea utilizau ca fundal un drapaj sau o pânză întinsă pe un șasiu, datorită timpilor lungi de expunere, fotografiile timpului adesea apelau chiar și la asistenți care mișcau pânza în momentul expunerii pentru un efect de fluiditate și pentru a obține fundaluri aproape inexistente. Proiectul a pornit din orașul lor natal, București, pentru a întreprinde un pelerinaj și o internaționalizare prin deplasările și realizările grupului subREAL în Lisabona, Stockholm, Paris, Ljubljana, Graz sau Viena. Proiectul pilot, *Servind Arta*, încadra și re-întrăma artiștii cu portretele lor în mână. *Interviewing the Cities* este proiectul maturizat și prezentat în cadrul Bienalei de la Veneția din 1993. Proiectele curatoriale esențiale pentru deschiderea artei românești și promovarea acesteia după căderea comunismului pe care le vom aminti sunt: *Sexul lui Mozart* (Artexpo, București, 1991), *Nomadic* (1994, Bienala de la São Paulo), participări la evenimente internaționale majore: Bienala de la Istanbul, Manifesta 1 Kunsthal Rotterdam (1996), Berlin Biennale (1998), Bienala de la Veneția – Aperto (1993) și în Pavilionul României (1999). Au expus la Museum of Contemporary Art din Chicago (1995), Neuer Berliner Kunstverein (1996), Institute of Contemporary Art din Philadelphia (1996), Akademie Schloss Solitude (1998) etc. Rolul grupului este menționat în toate cărțile de specialitate care au vizat arta est-central europeană de după căderea Zidului Berlinului. Un alt exemplu în care grupul subREAL apelează la surprinzătoarele dinamici ale relației dintre prezență și absență este producția video care documentează numeroase cazuri de scuipat uman, înregistrări video pe străzile marilor metropole vest-europene.

Acum o prezență confiscată de absență (prin eludare evaluatoare) se hiperbolizează și devine ambasador strident, clamând o secvență de criză social-culturală. Deși importanța acestora este indubitabilă, abia în anul 2012, Muzeul Național de Artă Contemporană din București a organizat o retrospectivă – *subREAL Retrospect* – ce a inclus lucrările esențiale din întreaga activitatea a grupului. Curatoriul i-a aparținut doamnei Raluca Velisar.

Straturile care pot fi identificate în această realitate oglindită și re-înramată și re-contextualizată ar fi dimensiunea de tip comentariu politic, un adevărat *intermedium* dintre arta oficială a comunismului (realismul socialist) și avântul experimentelor și avangardelor. Am putea chiar denumi primul strat ca re-contextualizare, o portretizare a paradigmatelor prestabilite de aspectul și conjunctura politică, o dedicație activă pentru comunitatea artistică și o fereastră-ramă a experiențelor anterioare prin deconstrucție fotografică.

72 Statement artistic al grupului subREAL, sursă electronică de prelevare, publicată on-line, cât și în cartea lui Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*.

Al doilea strat ca etapă de elaborare, *Listening to Sculpture/Ascultând Sculptura*, s-a concentrat pe aspectul și condiția statuilor și a artei din spațiul public, pentru a ajunge la *Framming/Înrămare*, periplu de *trompe l'oeil*, regie urbană și adăstare turistică.

Grupul subREAL – *Interviewing the Cities, Framing București*, 2002/2003 este o lucrare de tip ramă în ramă, o intermedialitate între fotografia clasică și postmodernismul re-încadrărilor, refacerea comparativă dintre un trecut istoric idolatrizat și un prezent decadent. Ca referință critică atașăm studiului nostru următorul citat: „Prin conținutul ideatic mai ales și într-o măsură nuanțată prin opțiunile de limbaj, activitatea grupului *subREAL* [...] poate fi pusă sub semnul artei alternative, după părerea mea, de-a lungul deceniului trecut, când se concentra pe critica retrospectivă a sistemului politic totalitar, a celui artistic oficial dinainte de 1990, pe atitudinea polemică față de situații noi, detabuizarea unor teme altădată cenzurate, pe deconstruirea ironică a unor mituri – Dracula – ce amprentau mai degrabă turistic-spectacular imaginea externă a României.”<sup>73</sup> Seria menționată de criticul de artă Adrian Guță este intitulată *Dracula Land*, a constat într-o primă fază într-un poster-obiect, continuat printr-o instalație și o altă serie de intervenții în spațiul public, proiect pornit de la Bistrița, cu suportul comunității artistice reprezentate prin Mircea Oliv. *Dracula Land* a fost o recontextualizare a mitului kitsch al contelui Dracula, transhumanța necesară prin transpunerea critică a acesteia într-un spațiu real, Muzeul de la Bistrița în spațiul Colecției Naționale de Gravură Contemporană, și ideologiile pe care o națiune și-a bazat istoria (liniară-istorică și cea circulară-culturală), precum o interogație manifest supusă unei meditații pe tema *dispar sau nu dispar diferențele?* Acest demers de artă alternativă ne-a fost necesar în ilustrarea ritualului și ritmului impus de termenul de transhumanță (deal-vale, sus-jos) care prin repetiție ajunge și ne face o introducere către ritmul autohton transilvănean.

Cercul în percepția sinelui devine un autoportret și *performance* în exemplul următor.

Acest nou teritoriu este abordat drept continuum firesc și peste hotarul proximal al țării vecine, Ungaria, într-o prezență acut actuală de tip *performance* al artistului Novák Attila. În ianuarie 2014, artistul atentează la propria imagine, etalând conceptul de cincizeci de ani împliniți ca prefix: *5ven van/5teen is, performance*, fotografii documentare realizate de Sűch Tamás. Autoportretul artistului Novák Attila, pe un suport circular, substituie ținta de incizie a săgeților de tradiție indo-europeană, a tirului cu arcul. Cel care alterează autoportretul este artistul în persoană. Cu fața vopsită în auriu, simbol al idolatriei, narcisismului, al epocii de aur pe care o amintesc nostalgic adepții misticismului sau ocultismului păgân, sau pur și simplu încrezători în puterea măștii, subiectul de meditație fără cuvinte al performerului Novák Attila devine propria imagine. Acest dublu por-

73 Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 83.



tret, reproducerea chipului în pictură și alăturarea aceleiași portret al modelului viu, este incizia dublului simulacru, sinele reprezentat și masca iconică a sinelui, asocierea aurului/auriului și a geometriei sacre a cercului – chipul uman, fiind un cerc-sferă, este seducția revenirilor la emergența energiei creatoare.



**Fig. 41.** *Grupul subREAL*, Interviewing the Cities, Framing București, 2002/2003.

Expoziția intitulată *Pe drum (Úton)*, la împlinirea vârstei de 50 de ani a artistului, nu este o expoziție retrospectivă pusă sub genericul unui raport sumativ. *Pe drum* este intersecție de perpendicular a prezentului și răscrucea noilor inserții decizionale, lucrările vorbesc despre confruntarea artistului cu subiectivitatea propriei percepții în timpul prezentului continuu, contingențe prin amalgamul mediilor: *video art*, instalație, fotografie, *performance*.

*Performance*-ul, fiind o conceptualizare a mișcării, are multe componente de teatralitate sau ale dansului. Următorul studiu de caz, Heather Hansen (artistă emergentă), este un exemplu de stratificare a acestor două forme de artă: *performance* și dans, cât și desen, toate racordate la armonia meditației, a practicilor tibetane. Cercurile în care ne încadrăm și ne mișcăm ca niște componente sociale prind conturul unei caligrafii de meditație a întregului corp, prin *Gesturi abolite*, Heather Hansen pune experiența meditației pe suportul unei hârtii, creează adevărate emoții tangibile, dă formă fizică echilibrului interior al demersului meditației racordate la universal ca forță creatoare. O simetrie aparte, aproape

supraomenească, apare în aceste urme grafice. *Mandale* create de zvâcnirile, contorsionarea și amprenta întregului corp, o invitație în alb și negru la tonarea griului care ne încarcă viața de zi cu zi. Linia este moale, ductul continuu, o moliciune satinată de interacțiunea cu pielea artistului, o sinteză de conectivitate dintre trup, minte și spirit.

*Emptied Gestures/Gesturi abolite, performance*, desen, cărbune pe hârtie, 2013, prin procesul de creație cu toate acestea la un loc formând o identitate, aceste diagrame ale lui Heather Hansen sunt tentative de conexiuni stabilite cu dorința de armonizare într-o formă artistică de meditație prin mijloacele plastice, de sursă tradițională și de expresie novator-experimentală.

Yves Klein<sup>74</sup>, celebru pentru albastrul său unic, pentru introducerea picturii monocrome, predecesor al *colour field-ului*, pentru picturile antropomorfe în care folosea corpul feminin nud ca pe o pensulă, face tranziția conceptuală în alb-negru. De la această imagine a acționismului pictural, de la aceste *Eve* atent coregrafiate, modelate prin indicații regizorale, fotomontajul este mediul în care Klein creează, în mod paradoxal, impresia de libertate și abandon printr-un proces foarte controversat.

În octombrie 1960, Klein a angajat doi fotografi, Harry Shunk și János Kender, pentru a face o serie de imagini. Recrearea unui salt de la o fereastră de la etajul al doilea (artistul a pretins că a avut această tentativă de suicid în primăvara anului respectiv), saltul a fost *înghețat în timp* prin fotografiere, iar Klein a sărit de pe acoperișul unei case din suburbia Parisului, din Fontenay-aux-Roses, sub auspiciile ceremoniei asistate.

Pe stradă, un grup de prieteni ai artistului au ținut o prelată pentru amortizarea căzăturii. Imaginea finală a fost montată din două clișee, primul negativ conținea saltul în gol, iar al doilea negativ mediul, anturajul, strada în sine fără trambulină. Tirajul final conținea montajul acestor două ipostaze pentru a crea iluzia și veridicitatea unei fotografii de tip documentar. Fotografiile asamblate de către Harry Shunk și János Kender au fost publicate inițial pe 27 noiembrie 1960, în *broadsheet-foleton* legenda anunțase: „Pictorul spațiului se aruncă în gol!” *Statement*-ul conceptual artistic al lui Yves Klein a complet iluzia capacității sale de a zbura prin distribuirea unei știri false de senzație, publicată în ziarele pariziene de comemorare a evenimentului. Un exemplu de conjugare fizică și metafizică a gradelor și declinărilor de prezență și absență.

74 Prima iubire a lui Klein a fost arta marțială, judo-ul, a studiat și practicat această artă împreună cu prietenii lui, Arman și Claude Pascal, între anii 1946-1951. Obține centura neagră, iar la Madrid a lucrat ca instructor de judo. În același timp, a explorat diverse căi spirituale, inclusiv Budismul Zen și cultul Sfântului Rita (sfântul patron al imposibilului), a studiat roscrucianismul cu un astrolog vechi, Louis Cadeaux, la vârsta de 24 de ani. 1952, a mers la Tokyo, unde a ajuns la centura neagră cu 4 dani (Yodan) la faimosul Institutul Kodokan Judo. Întors la Paris, în 1954, a publicat *Bazele fundamentale în arta judo*, care rămâne un clasic. După eșecul academiei de arte marțiale, deschise de Klein, își dezvoltă apetența pentru artele vizuale. (n. n.)

Acest gest artistic de transgresare intermedială, datorită necrologului și a imaginii publicate în ziar, devine și un precursor al conceptului de *fake news*.

Mai exact a inițiat specularea publicității, a senzaționalului, a victimizării cu publicitatea gratuită. A folosit ca modalitate de informare și expunerea conceptul de publicație de tip mass-media. Prin acest gest de diseminare, artistul a comunicat atât cu publicul, cât și cu mediul artistic al *Acțiunismului Vienez*.

Conceptul de lucru aparte pentru studenți este exemplificarea școlii de fotografie japoneze, care este lipsită de canoane academice, are liberă mișcare pentru emoție, după analizele de caz elocvente se ajunge la modelarea și asimilarea filosofiei de *wabi-sabi*.

*Wabi-sabi*, ca și noțiunea de pelerinaj prin timp și spațiu în căutarea esenței, constituie abordări cheie în dezvoltarea personalității artistice a unui creator.

Golul, rama goală, pagina sau pânza albă, aceste grade zero ale unui început de demers care deja conține finitul său. Facerea este haosul fără formă.

De ce îmi place să dau ca exemplu cartea și munca lui Sean Tucker? Este un fotograf bun, sincer cu privire la frământările de a deveni fotograf, este autentic, îți oferă sentimentul că nu ești singur.

Îl apreciem pentru onestitate, pentru că vorbește organic, chiar mărturisitor, ca și cum ar fi un jurnal prin care vedem prin ochii sufletului său lumea. Vorbește despre momentele de îndoială, despre căutare, despre antrenamentul tehnic necesar ca un tot unitar.

Școala Japoneză de fotografie este foarte diferită de tot ce am întâlnit la Școala Britanică sau cea Americană. Nimic din ce am învățat că este important nu mai este. Libertate totală, dedicare pentru mesaj, fără impresii artistice gratuite.

Abordarea filosofică *wabi-sabi* este despre simplitate, despre frumusețea lucrurilor prin imperfecțiunea lor, fiind incomplete și efemere. Este o frumusețe a lucrurilor umile, modestia și lucrurile neconvenționale.

Daido Moriyama<sup>75</sup> este un moment înghețat pentru a celebra *wabi-sabi*. Într-unul din albumele sale este fotograful care și-a luat rămas bun fotografiei, publicarea a coincis cu criza identitară a mediului fotografic din Europa. Stilul fotografic lipsit de constrângere al lui Moriyama este aspru, cu unghiuri puternic înclinate, texturi granulate, are contraste dure și mișcări neclare pentru a surprinde autenticul experienței umane. Procesul său de a fotografia a fost determinat de stilul său estetic și viceversa. Vezi, îndrepti aparatul către ceva, mergi mai departe, totul este în și din mișcare, datorită mișcării va ajunge la esența stilului așa cum este văzută prin rătăcirile sale. Nimic nu este compozit perfect, decisiv, echilibrat. *Snapshot* abolit de estetizare și artificii.

75 Daidō Moriyama (n. 1938) este un fotograf japonez cunoscut mai ales pentru fotografiile sale de stradă alb-negru și pentru asocierea cu „Provoke”, revista de fotografie de avangardă. Multe dintre lucrările sale bine cunoscute sunt din perioada turbulentă istoric din anii 1960 și 1970, sunt citite prin prisma reconstrucției postbelice și a tulburărilor culturale de după ocupația Japoniei.



**Fig. 42.** *Daido Moriyama*, *Shashin yo sayonara* (Goodbye to Photography), 1972.

*Shashin yo sayonara (Goodbye to Photography)*, 1972 – fotografiile au fost denumite „*bure boke*”, amprentă stilistică de avangardă japoneză, imaginile neclare și nefocalizate, iar desăvârșirea viziunii are loc în camera obscură, unde imaginile sunt manipulate, optează pentru o estetică de printare cu contrast mare și o granulație aspră și grosieră devenită amprentă personală, populară în rândul unei generații de tineri și studenți. *Goodbye to photography – Rămas bun fotografiei* a fost inspirat de o discuție dintre Moriyama cu Nakahira Takuma, transcrierea dialogului lor este tipărit pe paginile de text. Acest dialog este un *statement* artistic. Un nucleu axat pe funcția fotografiei de a reflecta realitatea.

*Sayonara* înseamnă: Nici o încadrare, nici o focalizare, nici un subiect, chiar și fotograful însuși pare să dispară sub imaginile aparent aleatorii. Această carte este un simbol al avangardei, amprentă prin excelență Moriyama, când și dacă arta fotografică mai este sau nu artă.

În estetica tradițională japoneză, *wabi-sabi* (侘寂) este o viziune a lumii centrată pe acceptarea tranzitivității și a imperfecțiunii, estetica ei este de apreciere a tot ce ne înconjoară și este predominantă în toate formele de artă japoneză.

Moriyama este cunoscut în mare parte pentru activitatea sa asociată revistei de avangardă japoneză „Provoke” – „Provocare” (1969-70), care a fost fondată de fotografii Takuma Nakahira și Yutaka Takanashi, împreună cu criticul Koji Taki și scriitorul Takahiko Okada în 1968.

„Provoke” a căutat să afirme rolul fotografiei în producerea unei întâlniri fenomenologice care să se concentreze asupra corporalității și a imediatului, trecând dincolo de noțiunile preconceptuate de adevăr, realitate și viziune pentru a sonda întrebări legate de identitatea materiei fotografice și de rolurile fotografiei, subiectului și privitorului. Trei numere au apărut și o carte, intitulată *Thoughts on Photography and Language* (1970), fiecare membru a continuat să publice lucrările în spiritul avangardei provocatoare, revista a avut un impact cultural imens. Publicația a popularizat stilul „are, bure, bokeh”, tradus prin „granulat/rușinos, neclar și neclară, și nefocalizat”, o replică estetică la fotojurnalismul dominant de tip european și la lucrările comerciale directe care dominau scena fotografică japoneză la acea vreme. Avangarda a respins ideea preconceptută că fotografia surprinde o reflectare lucidă a lumii, încercând să sublinieze natura fragmentară a realității și să facă evident felul în care fotograful are o privire hoinară, infidelă, mereu în căutare, acel *gaze* masculin, de care vorbea John Berger, asumat în erotismul și subiectivitatea masculinizată, este adesea asociat viziunii avangardiste japoneze. Gyewon Kim parafrazează în studiul său revista „Provoke”: „Imaginile [*eizō*] în sine nu sunt idei. Ele nu posedă integralitatea conceptelor și nici nu sunt un cod comunicativ precum limbajul. Dar această materialitate ireversibilă [*hikagyakuteki bussitsusei*] – realitatea tăiată de aparatul de fotografiat – constituie reversul lumii definite de limbaj; și, din acest motiv, [imaginea] este uneori capabilă să provoace lumea limbajului și a ideilor.”<sup>76</sup>

76 Gyewon Kim, *Paper, Photography, and a Reflection on Urban Landscape in 1960s Japan*, 2016, p. 32 (3-4), lucrare publicată on-line pe Researchgate: <https://www.researchgate.net> (tr. n.).

## ***Deadpan – Artă lipsită de dramă vizuală***

Genul de artă lipsit de hiperbolă sau lipsit de dramă vizuală aplatizată, atât formal cât și dramatic. Aceste imagini fotografice par a fi produsul unor imagini de rătăcirii vizuale de căutare, specifice conceptului de *gaze*, în care subiectul este suprem și nu fotograficul.

Subiectul produce esteticul?

Fotografiile sunt de dimensiuni mari pentru a sublinia impactul teatral al subiectului, sunt realizate cu camere de format mare sau medii, iar vizualitatea lor provine prin scanarea negativelor, supradimensionarea și prin expansiunea acestora. Aceste metode au devenit o mentalitate estetică. Lucrarea *O singură fotografie*, de Laurent Graff<sup>77</sup>, este studiul de caz adiacent, exemplificând tranziția între fotografie și poveste prin relatare scrisă.

Alte exemple meritorii sunt ecranizările făcute după o carte, cum ar fi cele după Milan Kundera, Kobo Abe sau Umberto Eco. În discuții detaliate, referința și compararea textului cu ce se pierde și este adaptat în cazul unei ecranizări poate fi subiectul unei dezbateri sau chiar propunere de subiect de seminar pentru această categorie de studenți interesați mai degrabă de domeniul regiei și nu al fotografiei în stare pură.

Fotografia apropie renunțând, *eroii de azi au o durată de viață* și un domeniu de *acțiune extrem de reduce*, crede Laurent Graff, născut la Bonneville în 1968. Acesta și-a canalizat începuturile carierei sale de fotograf și pictor în împlinirea sa ca scriitor, fiind o prezență discretă în peisajul contemporan. În toate interviurile a declarat că nu-i place să vorbească despre sine. Chiar și în cartea *O singură fotografie* răzbate această credință budistă de negare, negarea ca importanță a eului individual, deși tocmai prin acea *ultimă fotografie* toate personajele sale încearcă o sinteză a ceea ce-și imaginează că ar fi suma vieții, a personalității și a plăcerilor lor personale. Firul narativ în sine este ușor de urmărit. Descrierea personajului Alain Niegel, trecutul său ca motivație și cauză ne sunt prezentate cu calmul celui care stă la pândă și așteaptă să recunoască acel moment decisiv în care, fotograf fiind, va reuși sau nu să își re-imagineze realitatea. Alain Niegel – un fotograf ce și-a asumat un singur model: iubita, soția, femeia. Odată cu moartea acesteia, fotograficul renunță la a mai fotografia. Imaginea încetează odată cu moartea acesteia. Timpul își urmează cursul. Aflat la Roma, personajul principal aude pe un ton special că mai poate să facă o singură fotografie. Un avertisment – ceva neașteptat ca și toate evenimentele importante din viața unui om, iar acesta pornește un joc psihologic, plin de viață, umor, o vrajă a cinci decizii, a cinci personaje, iar ultima alegere îi aparține în totalitate lui Alain.

*O singură fotografie* ca utilitate, ca o premisă a existenței actuale, anterioritatea conceptului estetic, este o definiție a artei. O viață, un timp de om

77 Ed. Humanitas, București, 2008.

exprimă impermanența, pe când imaginea rămâne (zeci de ani prin fotografie devin echivalentul unei secunde). O singură carte de pe noptieră, o singură fotografie ca viață.

Să-ți asumi ideea unei ultime și singure imagini presupune decizia de a trăi. Să-ți asumi să-ți trăiești viața se uită cel mai adesea. Toți privim acea carte de vizită – chipul – ceea ce ne face perceptibil și diferit de sine pe celălalt. Acel cineva care avertizează pare un Mefisto, pare să întruchipeze răul, dar face binele. Aparențele și intențiile pot fi înșelătoare.

Ce ascunde această sintagmă: *o singură fotografie*, dacă nu totul?

Fără doar și poate această carte putea fi scrisă doar de un fotograf. De cel care a trecut prin spasmele deciziei. Simplificat, fotografia înseamnă renunțare la tot, „maltratare” voită. Această renunțare continuă să urle din fiecare cuvânt, din fiecare literă a acestei cărți.

*Mai puteți face o singură fotografie* și începem: cinci participanți ce-și dezvoltă chipul în fața cititorului. Cele patru elemente primordiale (pământ, apă, foc, aer), călătoria, drumul în sine, viața, frumusețea, moartea sunt un circuit întreg în antiteză cu opțiunea lui Alain Niegel. Prezentul continuu – sfârșitul continuu, coexistența binoamelor și veșnica condiționare existențială e în fiecare decizie de a apăsa pe butonul declanșatorului. Să fie un joc mult prea sever, mult prea serios? Doar pentru cel care o viață întregă a făcut fotografii de familie, cele de amintire și pur documentare, unde adesea nici emoția, nici locul, nici evenimentul nu se încadrează suficient de bine, dar este imaginea proprie. Acea carcasă de amintire pe care o purtăm cu noi înspre bătrânețe ca pe o oglindă infailibilă.

O ultimă fotografie și bineînțeles că opțiunile sunt codurile criptate ale trecutului, simboluri de autodefinire ca temperament, ca viață scursă printre degete. O ultimă fotografie, de ce nu, este o șansă irosită? De ce și-au petrecut toate personajele rememorându-și trecutul, recunoscând în prezentul lor clipele, simbol a ceea ce a trecut și și-au postat acea ultimă fotografie ca viitor final al creației lor.

Totul dispare din fața privitorului/apreciatorului/amatorului de artă fotografică, dar viața merge înainte. Viața se desfășoară în continuare, dar nu mai există acea fotografie care s-o relateze cu sau fără cuvintele unui scriitor ce începuse prin a fi fotograf. Nu mai există acest transfer de tip emițător – posibil receptor, fotograf ce arată, scriitor ce arată relatând, nu mai există mărturie despre banalul anterior și ce va fi să mai fie chiar și după acea ultimă și autoimpusă ultimă fotografie. Seducerea supremă – o singură fotografie –, o singură imagine în care fie s-a încercat să se spună tot, accent pe cultul propriei personalități, fie a irosirii într-o simplă pasiune, a renunțării la trecut.

Nici nu mă interesează din moment ce finalitatea fotografiei nu este posibilă. Poate că singurul moment, în care imaginea chiar aparține fotografului, este momentul recunoașterii, când speră că vezi ceva ce alții nu văd, acel altfel, acel

optim banal al speranței de diferență, acel invizibil care te face vizibil prin diferențiere certă față și către ceilalți.

Îmi place să cred că ultima fotografie este sfârșitul jocului de seducție, momentul maxim de sinceritate când ești nevoit ca fotograf să-ți recunoști motivele, motivația de a face o fotografie: frumusețe, narcisism, critică și atitudine socială, revoltă, seducerea celuiilalt, seducerea sinelui... Miza acestei cărți, motivația ei *va fi o încercare de sinteză, o demonstrație, o celebrare, un imm. Din toate timpurile, omul a avut ambiția să scrie Cartea, să picteze Tabloul, să compună Muzica, să realizeze Filmul, aceasta va fi Fotografia.*

### ***Something and nothing – Ceva și nimic***

Seducția subliminală a imaginii – forță importantă în procesele de comunicare, acel ceva despre nimic, sau o optimizare a banalului – este limita extremă la care a împins obiectul imaginea fotografică.

Premergător imaginii, obsesia acestui secol ultra mediatizat, aș porni de la originalul cuvânt, oralitate, cuvântul scris; conform spuselor lui Chesterton, „ideea care nu caută să devină cuvânt este o idee proastă, iar cuvântul care nu caută să devină acțiune este un cuvânt prost.”<sup>78</sup>

Sebeok demonstrează că semnificarea nonverbală este mai importantă, din punctul de vedere al supraviețuirii, deși, datorită suprasaturației actuale, este o tendință acută de revenire la cuvântul scris. Neîncredere în imagini, iată de ce suferă generația acestui secol... oamenii prezentului apropiat. Forma și conținutul sunt de neseplat, deși accentul cade pe *cum*, nu se ignoră nici *ce*. Mesajul funcționează ca și o fereastră, un intermediar, deschiderea aceasta spre o realitate deja ruptă de context și așezată într-o sferă mitică sau mistică, în orice caz de imaginare, face ca încifrarea în semn, în vizual vizibil, să trebuiască să apeleze la simbolurile ce stârnesc, cel mai probabil, cât mai eficient o reacție.

Lucrarea lui Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, apare la începutul anilor '60 ai secolului trecut, când teoriile postmoderniste ale exploatarei imaginii purtau polemici aprinse asupra rolului pe care textul îl are în raport asimetric față de aceasta.

Metz este preocupat să supună textualitatea pe tiparul ariilor care lucrează strict cu imaginea, și cum aceasta ajunge de la forma sa brută fotografic la reprezentare semiologică, mai ales prin atracția ei la tehnologiile cinematografice, pe care Metz le va analiza din perspectivă psihanalitică.

Stilul de scriitură din *Le signifiant imaginaire* este unul de sorginte filmică (fraze scurte, narativizate, analiză subiectivizată prin folosirea conjugării la persoana întâi), tocmai pentru ca să ilustreze și mai bine ponderea pe care cinemato-

78 Pauwels, Louis și Bergier, Jacques, *Dimineața magicienilor. Introducere în realismul fantastic*, Ed. Nemira, București, 1994, p. 20.



grafia o impune textului scris, ca acesta, în postmodernitate, să se arate, conform demonstrației în studiul imaginii fotografice, faptul că societatea trăiește paradigma ecranizării, chiar și acolo unde textul scris părea să dispună de autonomie.

Hegemonia imaginii a materializat mai mult decât un trend, o vocație a culturalizării prin imagini, pe care mai apoi Sartori o va găsi vinovată pentru că a diminuat capacitatea omenească de abstractizare, rezumând-o la o servitute totală față de ecranul televizorului, individul cedându-și identitatea cognitivă acestei imagini ce efectiv îl imobilizează.

Individul se goleşte și așteaptă umplerea imaginarului său cu imaginea contrafăcută, subordonându-se motricității pe care aceasta i-o impune pe rețină. Actul îl putem compara cu accepția antică asupra sexualității, când partea masculină era descrisă ca activă și cea feminină ca pasivă; principiile prezintă similitudini, deoarece imaginea invadează prin activul său un spațiu pasiv, golit, înrobitor față de ea. Imaginea se probează a fi decidentă, masculinitatea activă față de de individ (indiferent ce sex ar purta el) ce așteaptă această invazie voit, dar fără posibilitate de opoziție conștientă. Pe de altă parte, imaginea de factură cinematografică îl face pe cel din fața ecranului să nu mai aibă nevoie de o prea mare dorință de reprezentare, atâta vreme cât ea doar prin consumerism îl afundă în propriul imaginativ.

După Michel Foucault, premisele comunicării sunt calificate ca ritualizare socială. În acest caz, vom avea o cultură a comunicării a acelor indivizi care folosesc un anumit tip de semne spre a comunica, „ritualul fixează eficacitatea presupusă ori impusă a cuvintelor, efectul lor asupra indivizilor cărora li se adresează precum și limitele valorii lor constrângătoare. Discursurile religioase, judiciare, terapeutice, în parte și discursurile politice, nu sunt deloc dissociabile de această instaurare a unui ritual care determină pentru subiecții vorbitori atât proprietăți singulare cât și roluri convenite.”<sup>79</sup>

Mai sus, filosoful francez el vorbește de lupta între aceste culturi de comunicare (numite „societăți de discurs”), și cum între ele se face cunoscută doleanța de a monopoliza spațiul celeilalte, disputându-și propria axiologie. Dar, nu doar gruparea socială dă naștere acestor culturi ale comunicării, ci și disciplinele, pentru că discursul lor ține de o comunicare distinctă, după cum am arătat, și anume de către enunțări diferite.<sup>80</sup>

Dacă facem analogie cu societatea mediatică a zilelor noastre, această ritualizare socială converge și metehnei postmodernului de a ecraniza, așa apare și un discurs al ecranului care, din suplinire a imaginativului, ori mod de destindere, s-a transformat în trebuință fizică, socială, culturală, ideologică de participare la paradigma ecranizării.

Întorcându-ne la Christian Metz, care în capitolul al II-lea, intitulat *Histoire/Discours (Note sur deux voyeurisme)*, vorbește nu de cinematografie, ci de o

79 Michel Foucault, *L'ordre du discours*. Ed. Gallimard, Paris, 1971, p. 34.

80 v., *Entitatea discursivă de la Aristotel la Foucault*.

„instituție a cinematografiei” care a căpătat autoritate chiar și asupra textului noncinematografic.

Filmul a devenit un discurs veritabil, cu putere de enunțare, având toată disponibilitatea să înlocuiască și să adauge ceea ce îi lipsește textului scris. Problema nu constă doar în actul de seducție pe care imaginea o întreprinde față de spectatorul său, ea își are esența în cucerirea totală a individului, inclusiv a spațiului său intim, adică, după cum explică Metz, a „ecranului interior al ficționalului”, atrofiindu-i libertatea imaginativă, obișnuindu-l cu lentoare și cu un comportament mimetic, reflexiv condiționat față de ea, fără să aibă dreptul la ripostă, din cauza faptului că imaginea proiectată nu e un lucru material, un oponent al realității.

Metz ilustrează două tipuri de relaționări ale filmului cu eul, două acțiuni de *voyeuris*:

„Privind filmul îl ajut să se nască, îl ajut să trăiască, pentru că e în mine că el trăia, și apoi e făcut pentru asta, pentru a fi privit mai sus de privire. Filmul e exhibiționist, cum a fost romanul clasic al secolului al XIX-lea, al intrigii și personajelor, acest roman pe care cinematografia îl imită (semiologic) (...), pe care îl înlocuiește (sociologic) pentru că scrisul a prins astăzi alte voci.”<sup>81</sup>

„Filmul nu e exhibiționist. Îl privesc, dar el nu mă privește privindu-l. Totuși, s-ar spune că îl privesc. Dar el nu vrea să o știe.

Aceasta este *denegația* fundamentală care a orientat toate cinematografiile clasice în voci istorice.”<sup>82</sup>

De pildă, privim un film. Să spunem că ne aflăm într-un cinematograful și filmul e unul tragi-comic despre un personaj inapt să comunice prea bine cu exteriorul. Scriptul filmului le cere personajelor să manifeste un cumul de reacții, când sunt triști, melancolici, când sunt agresivi, când sunt satirizatori. Dacă scriptul respectiv are o narațiune ce se vrea puțin conceptualizatoare, sau moralizatoare, dincolo de imaginea brută, succesiunea de cadre, va avea o altă înțelegere textuală. Filmul respectiv încearcă să îl facă pe cel aflat în sala de cinema parte a lumii care o descrie, inconștient, îi cere să resimtă accentele de dramă și comedie, altfel spus, spectatorul să-și manifeste emotivitatea. E ca și cum am privi într-o vitrină, dincolo de sticlă, niște oameni trăindu-și episoade din viață. Noi privim, însă, de la o distanță demarcată. Numai că în cazul cinematografului trebuie să ne gândim că geamul de vitrină e mărit nenatural. După un timp, privind doar la proiecție, avem senzația că participăm la ea. În toată această vreme, imaginația noastră se lasă copleșită de imaginația filmică, nu o mai putem delimita din momentul abandonului participativ la imaginea filmică și cea textuală.

La sfârșit avem impresia de rupere, dintr-odată vitrina nu mai există, înainte ca noi să luăm hotărârea de a ne îndepărta de ea. În fapt, abia acum ne putem

81 Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, cap. II, Histoire/ Discours (Note sur deux voyeurisme)”, Ed. Christian Bourgeois Éditeur, 1984, p. 116. (tr.n.)

82 Idem, p. 117.

relua propria imaginație, dar, în ea, se regăsesc fragmente din imaginația filmică, regizorală. Ce alt tip de discurs reușește mai bine să o impună și să determine cât anume ne putem încredința imaginativul? Spre deosebire de textul scris, filmul din cinematograful pare mai autentic pentru că are autoritate totală asupra imaginativului nostru, nu îl putem întrerupe, el durează cât îi este planificat. De bună seamă, tot aici nu alegem doar ce parte ne-ar interesa. Textul trebuie să-l citim pe de-a întregul.

Un alt caz: ne aflăm acasă în fața televizorului urmărind un serial. Serialul e cea mai bună demonstrație că indivizii continuă să fie surescitați de o anumită poveste. În primul rând, urmărim serialul pentru momentele sale epice, cursul acțiunii, adică ne place textualitatea lui, scriptul său ne stârnește interesul. Abia după aceea intervin efectele regizorale și tehnicile de modelare a imaginii brute. Atmosfera trebuie să ne fie nouă, oarecum veridică, să avem imaginativ nevoie de ea. Totodată, unii dintre noi ajung să își găsească în povestea de pe ecran un înlocuitor al propriei existențe. Sfârșitul nu este la fel de brusc ca atunci când vedem un film neîntrerupt de secvențe de *promo-uri* sau publicitate. Nici abandonul imaginativ nu e la fel de mare, din timp în timp, suntem readuși de la poveste la realitate. Dar e nemulțumirea că discursul filmicului suferă discontinuitate. Nu putem să afirmăm că ne-am aflat în fața vitrinei, premisele sale au fost întrerupte. Serialul îl putem urmări pe porțiuni, schimbăm canalul, intercalăm alte acțiuni etc.

Metz atrage atenția că imaginea cinematografică are avantajul de a da individului o identificare și o adeziune exhaustivă, justificând că „ecranul rectangular permite fetișismul”. Motivația că spațiul de cinematograful, chiar dacă e facilitat acasă prin diverse mijloace tehnologice, să prevaleze: „Nu e niciodată parteneriatul pe care îl vreau, dar e fotografia sa”, e adiacentul de alteritate a imaginarului pe care, conștienți, îl solicităm.

Orice imagine suferă de această discontinuitate între intenția autorului, mesajul direct și cel subliminal și percepția celui alt. Totul ține de atitudine, condiționată de transmitător, cât și de receptor.

Cercul de determinări (constrângeri, limitări, cauze, condiții, circumstanțe) și libertățile concrete de acțiune ale artei fotografice sunt schițate ca paradigme în următoarele paragrafe. Tehnica fără expresie și mesaj artistic este steril, iar fără înțelegere aprofundată din perspectivă estetică și filosofică arta este perceptută steril. Cum delimitări absolute nu există și cercul de determinări mi-l imaginez derivând de la un „punct”, simpla existență a omului ca dat determinat, până la un cerc mai extins sau restrâns ce împânzește acțiunea umană. Și toate se învârt în spirală.

Goethe își forma convingerea de ordin filosofic că ideile trebuie să fie total independente de spațiul și timpul în care sunt concepute, în vreme ce experiența este esențial limitată de spațiu și timp. (Nu astfel se face și selecția inevitabilă a veritabilelor opere de artă de cele care doar își doresc să fi realizat cu adevărat ceva remarcabil?).

O fotografie poate fi reprodusă de mii de ori, digitalizarea informațiilor, o circumstanță tehnică extrem de permisivă, dar „ceea ce fotografia reproduce la infinit n-a avut loc decât o singură dată” (R. Barth). Fotografia e întotdeauna cauzată de o recunoaștere, de întâmplarea lui „iată”, fotografia se dăruiește fotografului. Condiția fotografiei e realul convențional, iar fotografia devine valoroasă prin expunerea realului personal, găsit în lumea din jur, până la subiectivul sinelui. Fotografia conține ceva tautologic: o pipă rămâne mereu o pipă. O poți distorsiona, o poți suprapune unei alte imagini, dar ea rămâne pipă atâta vreme cât nu apare René Magritte și diferențiem imaginea unui obiect de obiectul însuși.

Pictura abstractă poate fi plasată în modulul liniar al timpului ca prezent, dar despre fotografie se poate vorbi doar la trecut, datorită determinării sale de către real.

Goethe ajunsese la observația că toate excrescențele laterale ale plantei erau simple variații ale unei singure structuri, frunza, și prin urmare a concluzionat că natura este în „măsură să realizeze formele cele mai diversificate pornind de la una singură, o formă de bază”. Înaintea generației lui Darwin, Goethe include în eseul său „Metamorfoza plantelor”, apărut în 1790, că vegetația are tendința să crească în două direcții diferite: vertical și în spirală, denumeste creșterea pe verticală, cu forța ei purtătoare, forță masculină, în timp ce creșterea în spirală o denumeste creștere feminină. Datorită fascinației lui Lehr pentru acest eseu, afirmă: „Newton ne-a explicat de ce cade mărul din pom – sau cel puțin se consideră că el ne-a explicat acest fapt; dar el nu și-a pus niciodată întrebarea cum se explică fenomenul opus, (...): cum a ajuns mărul să se afle la o asemenea înălțime?” Găsim chiar și termenul de „forță anti-gravitațională”, utilizată de Peter Tompkins.

Orice suprapunere de forme organice vegetale, prin „nelimitare” combinatorică, măcar prin coincidență dacă nu printr-o derivare de permutări științifice, poate duce la vizualizarea unor forme existente și eventual pierdute prin evoluția constantă ale acestor forme sau chiar formele conținute în potențialul următoarelor mutații și permutații ale realității vegetal-organice.

Ipotetic este o modalitate prin care aceste fotografii să conțină atât trecutul, prezentul, cât și viitorul în structura lor?

De ce nu? Dacă în fața obiectivului, subiectul, personajul imortalizat îndeplinește simultan reprezentarea vizuală a ceea ce crede el că este, ceea ce cred eu că este, ceea ce își dorește să fie măcar pentru lume, cât și pretextul unei idei „răsărite” în mintea (dar și inima) fotografului, de ce o multiplă sau o supra-expunere a „variațiunilor pe aceeași temă”, cum sunt plantele, detalii din acestea, pot avea o semnificație multiplă prin interpretările ce li se acordă, dar nu și o prezență spațial-temporală multiplă?

Fotografia, de asemenea, creează un corp, o percepție a ei sau o mortifică (deosebirea fundamentală între fotografia regizată și fotoreportaj). Se știe că mintea umană compensează și distorsionează percepția perspectivei. O poate restrânge pentru o idee. În momentul în care pe stradă văd două semne indife-

rent de distanța reală dintre ele, să zicem 3-5 metri, distanța focală pare mult mai mare, mintea mi-a proiectat deja acea imagine prin care alăturând cele două semne eu o să rămân cu ideea și cu descrierea acesteia. În schimb, dacă aș încerca reprezentarea acestei idei într-o fotografie, aș constata că semnele observate prin raporturi neadecvate între ele, vor face ideea să treacă neobservată sau greu lecturabilă. Raportul este neadecvat între semne datorită, fie faptului că semnele sunt prea îndepărtate unele de altele, fie pentru că raportul de proporție dimensională (de mic-mare) nu corespunde.

Lucrând la o serie de autoportrete, la un moment dat, mi-am notat fraza: mă caut și mă lovesc numai de oglinzi. Mă întreb, dacă ochiul compensează „imperfecțiunile așezării în perspectivă”, de ce avem nevoie uneori de o fotografie ca să vedem ceea ce este frumos? În fotografie caut frumosul, să cauți, să arăți altora acel ceva care de multe ori le „fuge” din fața ochilor. Acesta este contractul pe care-l caut între creatori și consumatori.

## **Resurse, materiale și tehnice în experimentul contemporan de artă**

Resursa experimentului contemporan este conceptul și textul. Ideea într-atât de justificată și justificabilă în cuvinte, în text, încât ea devine materia primă și indispensabilă. Ca lucrarea să fie „modernă” sau „experimentală”, mulți cad în obsesiva utilizare, alăturare a textului în lucrare sau ești nevoit să citești un text mai mult sau mai puțin comprehensibil pentru a-ți forma o idee despre ce anume vrea să transmită lucrarea. Dar: „Nu-i putem cere artei să se întoarcă înaintea cuvintelor” (Octavian Paler).

Mai este și „problema stilului ca identitate. Înclin să cred că stilul se definește până la urmă prin acumularea de iubiri” (Flondor). Dar, de fapt, „performanța românească uluitoare – cu termenii folosiți de Dietrich Mahlow, directorul Institutului de Artă Modernă din Nürnberg – anula prejudecata unui decalaj fatal, de mijloace și disponibilități, între Vest și Est, făcea din artiști precum Flondor parteneri ai unui dialog internațional firesc și rodnic.” (Dan Hăulică)

De la Duchamp, artistul este singurul care delimitează câmpul sensibil al artei. Prin vicierea funcționării postului de televiziune sunt actualmente două principale generatoare de artă. Revoluția lumilor virtuale: Internet, lumea interactivității, crearea lumilor sintetice.

Toate intră în contact cu noile tehnologii și se hrănesc cu ele.

Experimentul contemporan de artă devine astfel din ce în ce mai greu de susținut financiar. Exemplul cel mai elocvent ar fi Christo, care a așteptat aproape treizeci de ani pentru a-și vedea schițele, proiectele din timpul studenției devenind realitate.

Arta holografică, arta laser etc. necesită finanțări imense.

De asemenea, apropierea de tema socialului devine justificare și necesitate. Trebuie să faci artă militantă pentru ecologie, săraci, anti-violență, anti-război, *anti* a ceva, doar astfel îți poți legitima „existența” și „necesitățile” artistice.

Violența mascată, homosexualitatea, confuzia identității sexuale, maltratările de orice fel sunt sursă de succes, o responsabilizare sau măcar autenticitatea cuvântului artist ca fiind ceva boem, ieșit din comun, firesc, acel joc de teatru al cearșafului conform căruia nu există publicitate negativă, există doar publicitate. Autofinanțarea fiind de domeniul trecutului, ca patronajul, sprijinul acordat de o familie bogată, în ceea ce privește experimentul artistic subiectele trebuie „vândute” publicului, contextul cultural devine o competiție pentru public și publicitate.

Nihilismul în arta contemporană este analizat în profunzimi abisale de către Gianni Vattimo. Dezbaterile filosofice au astăzi cel puțin un punct de convergență: nu se mai dă o întemeiere unică, ultimă. În anii '60 ai secolului trecut se căuta o altă întemeiere, filosofia încerca să schimbe decorul, să lege altfel disciplinele între ele, și mai ales științele umaniste, mergea fie spre structuralism, fie spre fenomenologie. În anii '70 din secolul al XX-lea pătrunde „ochiul nemilos al unei gândiri fără redempțiune, una negativă”, *Reductio ad unum*, o criză a fundamentelor. Aceasta este și îndepărtare de o constrângere, un echilibru dificil între contemplarea dătătoare de abisuri ale negativului și ștergerea oricărei origini. Discuțiile, evaluările critice pornesc întotdeauna de la un ansamblu de canoane constituite de către istoria artelor și a gustului.

„...ideea că ar avea loc ceea ce se cheamă Istoria, este expresia culturii stăpânilor: istoria ca linie unitară este în realitate doar istoria a ceea ce a învins: ea se constituie cu prețul excluderii, mai întâi din practică și apoi și din memorie, a unei mulțimi de posibilități, de valori, de imagini...” (Vattimo).

Se poate predica nihilismul ca adevăr ce se cere recunoscut?

Și cine a exclus mai bine mulțimea acestor posibilități atât ca formă, imagine, cromatică decât Malevici în lucrarea ce a devenit gradul zero al picturii, „Pătrat alb pe fond alb”.

Ca să cuprindă totul, a renunțat aproape la tot.

A păstrat doar o formă primordială: pătratul, și cea mai apropiată de dreptunghi, forma cea mai „uzitată” a picturii, a suportului său. A folosit pasta de nculoare pentru a nuanța diferența tonală între acel pătrat alb pe fundalul său alb.

Pentru a spune tot, a negat oare într-adevăr ceea ce înseamnă pictură, picturalitate sau a dus totul spre o așa subtilă materializare a „gradului zero”, încât puțini pot percepe aripa unui fluture pe obraz și parcă citesc din nou rândurile copilăriei, ale începutului: „Fluturii sunt liberi, nu cer decât să fiu liber”. (Charles Dickens).

Orice artist adevărat ajunge în acea fază de nihilism (dar nu generat doar de acesta) în care-și face „testamentul vizual”, acea lucrare unică prin care rezumă întreaga frământare, acel „grad zero” al fiecărui artist și al fiecărui curent care, deși nu ajunge la radicalismul lui Malevici, e îndrăzneala „maximă” de

care a fost în stare artistul. De exemplu, gradul zero al cubismului, ce aparține lui Picasso, este *Guernica*. Adorno spune că întregul este falsul. Așa cum nu poți desparte binele de rău. Așa cum poți „da” totul într-o lucrare fără să spună nimic, fără să spui nimic, și liniaritatea istoriei într-adevăr să te înmormânteze, tot pariul artistului e crearea acelei lucrări cu corespondent al artei cu A mare. Care sunt modalitățile de realizare, prin compromisuri, prin idealizare, prin grotesc, urât, scandalos, frumos... asta este deja o altă decizie... Totuși nihilismul în artă există cu jumătate de măsură. În artă nu există cu adevărat sinucigași. Nihilismul e un început de drum, o negare a ceva anterior, o negație ce nu este dusă la sfârșit. Artă se reinventează, ea nu moare.

## ***Thing-ness and fake artnews – Sau lipsa obiectului artistic, demersul simulacrului***

**(Yves Kleine/Joan Fontcuberta/Richard Whitehurst)**

Lipsa obiectului devine un declanșator vizual major, iar acel ceva, cel mai puțin plauzibil, ce trece dincolo de calcule statistice, face ca limitele extreme ale inesteticii să devină o estetică în sine. Simulacrul unui suicid în cazul lui Yves Kleine, simulacrul istoric ca demers artistic în cazul lui Joan Fontcuberta comparativ cu *tunelul violului*, spațialitate volumetrică a lui Richard Whitehurst. Ficțiunea este mai plauzibilă decât realitatea, procedeu artistic predecesor al *fake news*-ului. O veste de senzație pentru senzațional, prin mediatizare orice reclamă este mediatizare atâta timp cât este provocativă și controversată, cât timp drama menționează nominal artistul și creează o emoție, negativă sau pozitivă, este irelevant.

Yves Klein, celebru pentru albastrul său unic, pentru introducerea picturii monocrome, predecesor al *colour field-ului*, pentru picturile antropomorfe în care folosea corpul feminin nud ca pe o pensulă, face tranziția conceptuală în alb-negru. De la această imagine a acționismului pictural, de la aceste *Eve* atent coregrafiate, modelate prin indicații regizorale, fotomontajul este mediul în care Klein creează, în mod paradoxal, impresia de libertate și abandon printr-un proces foarte controversat.

În octombrie 1960, Klein a angajat doi fotografi, Harry Shunk și János Kender, pentru a face o serie de imagini. Recrearea unui salt de la o fereastră de la etajul al doilea (artistul a pretins că a avut această tentativă de suicid în primăvara anului respectiv), saltul a fost *înghețat în timp* prin fotografiere, iar Klein a sărit de pe acoperișul unei case din suburbia Parisului, din Fontenay-aux-Roses sub auspiciile ceremoniei asistate.



**Fig. 43.** Yves Klein, Salt în gol, fotografie de Harry Shunk și Janos Kender, tiraj argentic, 25.9x20 cm, 1960.

Pe stradă, un grup de prieteni ai artistului au ținut o prelată pentru amortizarea căzăturii. Imaginea finală a fost montată din două clișee, primul negativ conținea saltul în gol, iar al doilea negativ, mediul, anturajul, strada în sine fără trambulină. Tirajul final conținea montajul acestor două ipostaze, pentru a crea iluzia și veridicitatea unei fotografii de tip documentar.

Fotografiile asamblate de către Harry Shunk și János Kender au fost publicate inițial pe 27 noiembrie 1960, în *broadsheet-foileton* legenda anunțase: „Pictorul spațiului se aruncă în gol!” Statementul conceptual artistic al lui Yves Klein a complet iluzia capacității sale de a zbura prin distribuirea unei știri false de senzație, publicată în ziarele pariziene de comemorare a evenimentului. Un exemplu de conjugare fizică și metafizică a gradelor și declinărilor de prezență și absență.

Acest gest artistic de transgresare intermedială, datorită necrologului și a imaginii publicate în ziar, devine și un precursor al conceptului de *fakenews*. Mai exact specularea publicității, a senzaționalului, a victimizării cu publicitatea gratuită. A folosit ca modalitate de informare și expunere a conceptului publicația de tip mass-media. Prin acest gest de diseminare, artistul a comunicat atât cu publicul, cât și cu mediul artistic al *Acțiunismului Vinez*.

Michelle White, asistent curator la *Menil Collection* din Houston, susține că ea a conceput *saltul în gol*, după ce a descoperit un obiect ciudat în arhivele Menil: o bucată de ardezie. Nu a fost un obiect de artă, ci doar o bucată de ardezie *colectată* de Dominique de Menil în 1981 de la acoperișul mansardat de la care se presupune că a sărit Klein. Atunci bucata de ardezie s-a transformat într-o relicvă religioasă



după mai bine de 50 de ani mai târziu, dovada unei acțiuni apocrife mistificate, iar ambiguitatea a rămas neelucidată până în momentul achiziționării întregii colecții, a întregii arhive fotografice de către Fundația Roy Lichtenstein în 2008.

Criticul de artă Pierre Restany, în 1982, în monografia sa despre prietenul și artistul Yves Klein a menționat o singură dată fotografia, referindu-se la ea ca la un *salt în spațiu*, un mister neelucidat care ridică întrebarea: a sărit oare realmente pictorul monocromiilor, sau nu? După mai bine de două decenii de la manifestul lui Klein, parțial șamanic, parțial actant al unui demers de senzație, de *show-man*, și mai multe versiuni ale fotografiilor-document în cauză au fost publicate, astfel încât Restany încă se întrebă de veridicitate și în același timp înscrie lucrarea în conul de umbră al semi-ignorării și al misterului artificial creat, perpetuat și prin demersul său critic.

Astfel considerăm că, de la monocromii sub egida de picturi, *a reușit să facă artă din imaterial*, să demonstreze prezența absenței, să facă saltul într-o altă dimensiune de percepție și chestionare artistică, *o adevărată permutație de semn și sens*.

Includem, spre exemplificare acel traseu de cercetare publicat de criticul de artă *Kim Levin* în revista de specialitate, *ARTnews*, ianuarie 2010, New York, articol intitulat despre lucrarea lui Yves Klein – *Salt în gol*, fotografie de Harry Shunk și Janos Kender, tiraj argentic, 25.9x20 cm, 1960:

*Două expoziții pun în lumină povestea din spatele fotografiei iconice (Two shows shed light on the story behind the iconic photograph):* „Noua cercetare a dezvăluit mai multe indicii cu privire la circumstanțele *Saltului*, dar ele sunt contradictorii sau ambigue. Se pare că, în 1960, Klein a făcut de fapt o întregă serie de salturi. Conform arhivarului Colecției Menil, Geraldine Aramanda și documentele din Arhivele Yves Klein la Paris, el a efectuat un salt de repetiție, la 12 ianuarie la numărul 67, rue de l' Assomption, locația Galeriei Colette Allendy, unde și-a expus monocromiile în 1956.

Fotografia celebră a lui Shunk și Kender a fost pus regizată în luna octombrie pe data de 19, Klein a sărit de la marginea acoperișului unui pavilion de la numărul 3, strada Gentil Bernard, suburbia Parisului din Fontenay-aux-Roses. Două versiuni ale fotomontajului au fost publicate în timpul vieții artistului: unul în falsul jurnal și celălalt, cu nici o bicicletă sau tren vizibil în cadrul fotografiei, în catalogul pentru expoziția personală din 1961, la Krefeld, Germania.

Există, de asemenea, o fotografie concentrându-se mult pe *leaper* și cerul din spatele lui, precum și unul care îl arată pe Klein, încadrat în stânga, cum zboară peste pilonii de la poartă; acestea sunt în arhiva Menil și va fi în cadrul expoziției. În conformitate cu Kerry Brougher, director adjunct și șef curator al Hirshhorn, văduva lui Klein, Rotraut, a confirmat pentru el că, Klein a făcut saltul de mai multe ori. Unii oameni susțin că colegii săi de la școala de judo au ținut o prelată să-l prindă, în timp ce alții afirmă că aceasta a fost o pânză albastră sau o plasă. Brougher, de asemenea, spune că Rotraut a recunoscut că soțul ei i-a

mărturisit și a susținut că a făcut un salt fără forme legale, fără martor, fotograf, sau fără măsuri de protecție.”

Tunelul este o altă anexă a prezenței ficțiunii, uneori șterge limita dintre ce este și ce lipsește din spectrul imaginației și al istoriei artei, limitele de acuratețe informațională ca eroare indusă voit în percepția anticipativă a unui public de artă. Richard Whitehurst este un artist emergent extrem de controversat, un extremist conceptual al *performance*-ului, în cazul său implicațiile morale chiar și legislative trasează o nouă transgresare a limitelor dintre drepturile civile și acel tot pentru artă. Lucrarea sa, *Tunelul violului*, Galeria Columbus 4D, în care artistul intenționează să se plaseze într-o cameră, singura intrare sau ieșire fiind un tunel de 6,71 metri, construit din placaj, care se strâmtează cu cât se avansează spre cameră, unde însuși Whitehurst, pe durata de deschidere a galeriei, va viola pe oricine va călători prin tunel. Declarațiile artistului implică dorința de a avea un impact asupra privitorului indiferent de implicațiile morale, fără un filtru care să diferențieze dacă este sau nu bine, un impact cât mai brut, implicit și mai brutal asupra publicului.

„Posibil. Eu nu sunt neapărat preocupat de efectele pozitive sau negative ale acestui proiect, atât timp cât există un anumit efect asupra vieții oamenilor. Pur și simplu am creat o situație în care există un potențial de impact asupra oamenilor în mod semnificativ. Poate că nu voi fi capabil să viol ez pe toți cei care se târăsc prin tunel, dar ușa este deschisă pentru toate tipurile de scenarii, viol, vătămare corporală gravă, poate chiar moarte. S-ar putea chiar să fiu arestat.

Acum instalația nu este chiar completă, și am enervat o parte substanțială a populației locale. Instalația ca idee este suficient de puternică în sine. (...) Eu personal cred că violul este din punct de vedere moral condamnabil și că așa ceva nu ar trebui, în general, să fie permis în societatea noastră. Cei mai mulți oameni simt că violul este ceva abominabil, în acest fel este motivul pentru care actul este exploatat în scopul muncii mele.

Dacă oamenii nu ar fi atât de dezgustați de viol, atunci acest proiect ar eșua.”<sup>83</sup>

Acest demers artistic este fictiv. Declarațiile motivaționale ulterioare pentru publicarea anunțului sunt următoarele: „În momentul în care autorul tunelului de viol a servit ideea, noi l-am considerat fascinant. Desigur, este un subiect extrem de sensibil, dar motivația noastră pentru publicarea piesei a fost de a comenta arta contemporană, nu violul. Nu putem spune ce intenții a avut autorul, dar ale noastre au fost simple: pentru a genera o conversație cu privire la starea de artă contemporană bazată pe faptul că un eveniment, ca acesta, nu este atât de nerealist astăzi.”

---

83 Citat dintr-un interviu acordat de Richard Whitehurst, retras de pe pagina de Internet cu denumirea *Art Lurker de Sheila Zareno*, aparține subculturilor de Internet, ce folosesc mediul virtual și blogurile de informare și socializare pentru a se promova. *Tunelul violului*, fabricat în Studioul Columbus al lui Richard Whitehurst. (tr.n.)

Expoziția nu a avut loc, iar întregul *viol* a fost inexistent, prin dublul absent: actul ca obiectul inexistent și virtualitatea, ca dublare de mediu transparent-imaginal. Farsa sau emiterea unui enunț este suficient pentru a crea o artă de subcultură. Demersul însă îl plasează pe acel palier de non-artă care prin absența totală reușește să genereze, precum un virus de sistem, anomalii de emisie-recepție. Un vânzător de ponturi, în comentariul atașat articolului, constată că *googling*<sup>84</sup> artistul *Richard Whitehurst* se afișează o pagină goală. De asemenea, interviuatorul *Sheila Zareno* pare a fi absent de pe Google. Deci, ar putea fi o farsă?! Evident, cât timp era necesar ca demersul ficțional să fie plauzibil, au fost create *site-uri* și conturi fictive sub acest nume în cazul în care cineva se interesează de veridicitatea proiectului. Ulterior s-au șters, acestea devenind inutile.



Fig. 44. Joan Foncuberta, *Sputnik, cadre din expoziție, 1997.*

84 Termen trivial, instalat în limbajul peisajului de masă largă, având semnificația de a căuta utilizând motorul de căutare pe Internet, google.com.

## *Intimate life. Intimitatea și jurnalul fotografic*

**(Sally Mann/Francesca Woodman/Nan Goldin/Lalla Essaydi/Alaine Laboille)**

Acești fotografi selectați pentru studii de caz produc din relațiile emoționale personale un jurnal colectiv al intimității umane. Chiar și stilul aparent amatoristic al instantaneelor de familie devine estetică voită și căutată.

Sally Mann, prin albumul de debut *Immediate Family*, a interogat sfera intimității familiare. Lansarea volumului și a expoziției a avut o coliziune cu scandalurile vremii legate de pornografia infantilă, amprenta dură a prejudecăților i-a subminat cu mult percepția candidă a lucrărilor sale, în primă etapă. Oamenii, în schimb, văd dincolo de spaimile și preconcepțiile unor oameni limitați. Da, este o problemă socială de o imensă importanță, dar în momentul în care o mamă își fotografiază copiii făcând baie, în pielea goală, în lac, intenția ei este de a imortaliza un moment de o încărcătură emoțională și intimă a devenirii, a creșterii.

Nicidecum a unei perversități bolnăvicioase. Interpretarea stă în ochiul privitorului. Dacă dorim să vedem astfel de probleme, să ne deschidem larg ochii pentru a vedea unde se ascund aceste maniere de erotism deviant cu adevărat. Da, sexualitatea, erotismul și senzualitatea sunt subiecte care vând. Ulterior, expoziția ei despre moarte și acele autoportrete de *close-up*, cu o încărcătură macabră și sinistră, o fascinație a ce nu putem înțelege, i-au schimbat direcția artistică. Lucrările de un romantism și de o sensibilitate aparte, revenirea la originile fotografiei prin procesul colodiului umed i-au onorat viziunea artistică, peisajele sale din seria *Deep South* sunt adevărate poeme ale incertitudinii imaterialului care se coboară pe o placă de sticlă ca o adiere de suflu vital. Imaginile sale pseudo-documentare, care sunt cele mai celebre, sunt din albumul *Immediate Familia* imediat, iconicizarea celor trei copii ai soților Mann. Lucrează cu o cameră de format mare, analogic, imaginile sunt pseudo-documentare deoarece, după ce fotografa Sally Mann observă o joacă inocentă a copiilor, își montează aparatul pe un trepied și începe joaca de-a fotografia, copiii recreând acele contexte în care au fost zăriți de ochii vigilenți ai mamei. Procesul artistic devine un cumul de dialoguri între membrii familiei și magia luminii care îi învăluie, directive regizorale fine ale mamei, o colaborare de tandrețe și intimitate.

Un alt demers de tip jurnal fotografic, în care decadentul, clădirile fantomă devin contexte pentru tânăra fotografă Francesca Woodman<sup>85</sup>, care fotografia pre-

85 Francesca Stern Woodman (n. 1958 - m. 1981) a fost o fotografă americană, cunoscută mai ales pentru autoportretele sale fotografiile alb-negru. Multe dintre fotografiile sale prezintă femei neclare (din cauza mișcării și a timpilor lungi de expunere), care se contopesc cu mediul înconjurător sau ale căror chipuri sunt ascunse. Deși Woodman a folosit diferite aparate foto și formate de film pe parcursul carierei sale, majoritatea fotografiilor sale au fost realizate cu aparate foto de format mediu care produceau negative pătrate de 6x6 cm. Woodman a creat cel puțin 10.000 de negative, care au intrat în administrarea părinții ei.

zențe feminine, neclare, majoritatea printurilor erau de dimensiuni mici, până în 20x25 cm, dorind să creeze un spațiu intim între privitor și fotografie. Imaginile ei sunt fără titlu, adnotarea cuprindea doar informații legate de locația în care a făcut fotografiile, și data la care le-a realizat. Artista, care și-a luat propria viață la douăzeci și doi de ani, face ca, inserând propriului corp în fotografiile sale, să devină o prezență la fel de fantasmagorică precum interioarele abandonului. Urme ale vremurilor, ale căminelor abandonate, unde nu mai există căldura unui cămin, sunt niște carcase decojite. Tapetul, care se prelinge în fâșii parțial atașate peretelui, devine material al unei garderobe sumare fotografice. Fotografiază nuduri sugestive, în care contextul și povestea spațiului sunt mai importante decât nuditatea corporală în sine. Sunt metafore ale decăderii carnale, ale trecerii timpului.

Nan Goldin introduce conceptul de *snapshot* în fotografia americană, documentară prin acuratețe, o exploratoare a subiectelor tabu, o frivolă a sincerității exhibate prin imagini suprasaturate.

*Balada dependenței sexuale*, include și o serie de autoportrete după bătăile conjugale, scene de o onestitate debordantă. Rareori se găsește atât de multă asumare, poate chiar puțin exhibiționism, în munca unui artist.

Lucrările marocane Lalla Essaydi problematizează statutul femeii în cultura islamică, seriile *Femei marocane* sau *Haremul* sunt imagini de o frumusețe debordantă. Femei învelite în material alb, scrisul, fiind un privilegiu masculin, devine un strat de decor corporal, fețe pictate cu henna cu un text indescifrabil Occidentului, toate acestea contopesc intimitatea și problematizează singura locație în care o femeie este cu adevărat ea însăși, își poate arăta chipul fără repercusiuni sociale, adică în harem.

Alaine Laboille este tatăl a șase copii, demersul său dinamic, prin unghiuri de fotografiere inedite și incisive, surprinde scenele devenirii în viață, creșterea propriilor copii. În fiecare an realizează un portret de grup al familiei, unde trecerea și interconectarea altor membri de familie prin alianță amintește de primordialitatea fotografiei, o revenire la constanta amintire a devenirii.

## ***Revine and Remade – Revenire și refacere***

Focalizarea pe cunoștințele anterioare de a produce imagini, reactualizarea tehnicilor fotografice argenteice de laborator, hibridizarea tehnologiilor, precum gelaj, colodiu umed, ambrotipie, print foto pe suporturi alternative (de exemplu, iarbă vie), sunt modalități de derivare a realității în fotografie. Devenim conștiinți de ce vedem și cum vedem. Emma Howell, prin tehnica proprie a colodiului umed pe sticlă suflată artizanal, realizează imagini tridimensionale, care sunt un studiu de caz demn de aprofundat.

Fizicalitatea și materialitatea, procesul în sine al realizării imaginilor, toate acestea fac parte din povestea proiectului fotografic, tocmai pentru a fi vizionate și

percepute on-line. Multimedia traduce fotografia, iar intermedialitatea, prin aceste transferuri, dintr-un domeniu al artelor către un alt domeniu, aduce atât un set nou de caracteristici, cât și pierde, prin traducere, o serie de amprente specifice.

## Simulacrele transparenței: sugestie, viziune, iluzie

**(Julia Randall/Hanna Wilke/Tom Sorm/Rivane Neuenschwander și Cao Guimarães)**

Compoziția pe cerc se extinde în tridimensionalitatea percepției acesteia, la vizualizarea și analiza sferii. Sugestiv și rezumativ am introdus sub genericul de *bubble-art* (arta bulelor) o serie de artiști, lucrând în tehnici diverse, de la desen, fotografie, *video-art*, instalație, care au dedicat o secvență, un teritoriu însemnat baloanelor – cercului sferă. Motto pentru această imersiune în transparențele cercului-sferă, ale ironicului, ale senzualului, ale plasticului și siliconului, ale frumuseții trecătoare, ale unui peisaj reflectat între iconicitate și criticism, este declarația fostei editoare a revistei „Vogue,” Diana Vreeland – *Să dai ceea ce nici nu știau că-și doresc*. O imagine în focus a pieței actuale de artă, a colecționarilor și a întregii industrii care mișcă această scenă de valori impuse, susținute și mai ales fetișizate pe ideea de dorință primară de a poseda.

Julia Randall<sup>86</sup> este o artistă americană ce a debutat cu imagini suprarealiste ale unor hibridizări de plante și organe umane, piele, păr, gura drept organ hiperrealist, inserate în compoziții extrem de aerisite, albul generos în care pluteau aceste creaturi reunite sub genericul de *Decoy – Momeală*, induceau nesiguranța dintre real și suprarreal, un grotesc între organicitatea vegetală și convergența intenției interpretative a artificialului.

„Detaliată în abundență și saturate de culoare, fiecare floare și plantă inițial pare a fi un desen botanic incredibil de precis și de naturalist. Cu toate acestea, ele se dezvăluie pe sine ca obiecte fetiș bizare, care încorporează elemente umane, cum ar fi pielea, părul și limba. Inspirat de clonare, alimente și plante modificate genetic, chirurgie plastică și de alte forme de intervenții nefirești, aceste hibride umanoide sunt descrise ca momeli.”<sup>87</sup>

86 Julia Randall – născută în 1968 la New York, S.U.A., în prezent trăiește și lucrează în Connecticut. Studii multiple, ultima diplomă obținută în 1999 ca absolventă a Școlii de Pictură și Sculptură din Skowhegan, ME, în 1997, Masterat în Arte Plastice la Universitatea Rutgers, New Brunswick, NJ, 1990. Absolvent al Artelor Frumoase de la Universitatea Washington, St. Louis cu studii aprofundate în grafică/gravură și studii medii în istoria artelor. Are numeroase participări la expoziții de grup, iar cele trei expoziții personale care au consacrat-o după cum urmează: 2007 – *Momeli și Ispite (Decoys and Lures)*, Galeria Jeff Bailey, New York; 2004 – *Lick Line*, Proiect pentru spațiul Esa Jaske, Sydney, Australia; *Going Solo*, Galeria Jeff Bailey, New York; 1997 – *Watching, Finding Your Way, Remaining*, Galeria Walters, New Brunswick, NJ. Datele biografice au fost publicate și selectate de pe site-ul personal. (tr.n.)

87 citat din comunicatul de presă a expoziției *Julia Randall – Momeli și ispite*, Galeria Jeff

Însă preocuparea majoră ne oferă ultima expoziție din Galeria Garvey Simon, New York, din 2012, evoluția de la guri desenate până la baloanele de gumă de mestecat scuipate, private și tratate ca obiecte de sine stătătoare. Respirația după cum vizualizează artista este esența vieții umane, iar prin expirație, datorită acestor emanații de sfere, o parte din acea respirație vitală este conservată într-un strat subțire semi-transparent de cauciuc natural sau substitutul acestuia de poli-izobutilenă. Aceste emanații de sfere-bule seamănă cu organe interne, adevărate membrane de separare și incluziune, intimități ale suflului.

„Vedem gura și limba în mod frecvent, totuși ele sunt în mod simultan foarte personale și intime. Redate în detalii extreme de precise, limbile fac un semn vizual ce ți se vâra pe gât. Baloanele de salivă reflect spațiul de fundal privitorului, astfel se autoinclude în firul narativ. Văzute în grup/ca întreg, gurile se ondulează și tresaltă. Ca multiple voci, *vorbes concomitant* ne invadează spațiul cu stranietate și o posibilă perversitate.”<sup>88</sup> Deși în primă instanță guma de mestecat este inocența copilăriei, plăcerea jocului reluat, prin membranele expuse studiului asiduu al artistei Julia Randall întinde coarda fină a susceptibilității corpului prin timp. Aceste lucrări sunt drapaje ale trecerii, ridările dintre pulsațiile de dorință și neputință, acele extracții de sevă dulceagă al unui gust revigorant trecut înainte de trecerea nesațului căutării și a autoamăgirii, titlurile de *Wildberry, sau Strawberry #2 – Mură sălbatică și Căpșună*, desene din 2012, emfazează suflarea – suflul continuu de baloane de gumă de mestecat, un manifest al acelor momente de privilegiate de răsfăț pentru care merită trăit. Între grotesc și amuzant, chiar perverse acele bule de salivă care folosesc drept oglindă pentru a vizualiza obiectul dorinței, bărbatul și dorința sexuală acerbă, o modalitate de a folosi transparența și suprafața reflectantă a bulei de salivă, măiestria tehnică de a suprapune multiple straturi fine de creion colorat pentru a include ceea ce nu putem păstra pentru mult timp, e un ritual al nepierderilor, un efort de prevenire a sentimentului.

„Balonul este un recipient care conține respirația noastră, pentru un moment scurt, într-o formă fizică. Văzute în ansamblu, imaginea baloanelor în umflarea/dezumflarea lor este o manifestare vizuală a respirației. Sunt în mod categoric antropomorfe, pot părea josnice, fragile și vulnerabile precum corpul uman.”<sup>89</sup>

Conceptul acestor emanații semi-translucide din propriile fluide corporale sau fetișul artificialului jucăuș al gumei de mestecat este disecția hiperanalitică prin întredeschidere, este experiența întregului desprins, în două (o gură întredeschisă, două buze ce se despart ca fiind părți ale unui și același întreg) este experiența societății de consum. Lejeritatea și neglijența unei gume scuipate, a unei carcase

---

Bailey, New York, 2007, [www.julia-randall.com](http://www.julia-randall.com). (tr.n.)

88 Rochman, Deborah, *Drawing Essentials, A Guide to Drawing from Observation*, Ed. Oxford University Press, ediția a II-a, Oxford, UK, 2011, p. 367.

89 Julia Randall – citat din *statement*-ul autoarei despre seria *Blow (Suflă)*, [www.julia-randall.com](http://www.julia-randall.com). (tr.n.)

surmenate prin consum readuce în actualitatea *plastic is fantastic (plasticule fact-tactic)* specific desenelor Juliei Randall prin curiozitatea experienței tactile a acestor buze siliconate. Este acea celebritate în care ne odihnim cercetarea pe *Divanul de Buze* al lui Salvador Dalí și vorbim de alte posibile curente *-isme* datorată creației continue și a noilor generații de artiști care nu au aflat de *moartea artei*.

Guma de mestecat a fost materialul de bază pentru sculpturile și *performance*-ul manifest de tip *body-art*<sup>90</sup> ale Hannei Wilke, adesea sexualitatea ca așezare în peisaj socio-politic stau la baza conceptuală a artistei de origine americană. Guma de mestecat o identificăm involuntar cu societatea de consum american, deși prima gumă de mestecat datează din neolitic, (de aproximativ 5000 de ani) și a fost găsită ca urmă materială în Finlanda, iar conținutul era extract de coajă de mesteacăn. Acest lemn este cunoscut pentru proprietățile antiseptice pe care le deține. Guma de mestecat a fost folosit în scop farmaceutic și pentru igiena cavității bucale, aztecii foloseau o substanță pe bază de cauciuc natural și grecii foloseau guma de mastică – extras de rășină al arborului de mastică, pentru îmbunătățirea respirației. În Anglia și America obiceiul a ajuns prin intermediul indienilor americani, iar John C. Curtis este primul care vinde, în 1848, gumă de mestecat din rășină de molid. Guma de mestecat modernă, din cauciuc natural importat din Mexic, în 1860, odată introdus în industria de producție domină piața, celelalte rețete sunt retrase, iar primul brevet/patent pentru rețetă proprie este eliberat în 1869 lui William Finley Sample.

Din 1871 guma este fabricat de mașină, industrializarea și producția la scară mare necesită și o revizie și îmbunătățire a longevității gustului, John Colgan în 1880 găsește un stabilizator pentru acesta. Din 1888 la New York guma se vinde în tonomate. Explozia de baloane începe prin introducerea gumei *Blibber Blubber*, invenția lui Frank Fleer, iar din 1914 adăugarea extraselor de mentă și fructe detașează succesul firmei *Wrigley Doublemint*.

Guma de mestecat fetiș, roz, a apărut în 1928. Rozul nuanțează afilierea și asocierea cromatică cu țesutul uman, cu carnalitatea, recurent folosită de Julia Randall, iar în sculpturile din gumă ale lui Hannah Wilke explicite cu vulva sexului feminin. Culoarea în sine induce prezența de intruziune, de penetrare în viu.

Un alt mediu al transparenței de emanație de bule semitransparente sunt bulele de saliva (exemplu fiind desenele lui Julia Randall) și cele de săpun. Emanațiile sferice de săpun umplute cu aer sunt o subcategorie aparte, artiști care au realizat video proiecte sau fotografii cu și despre bule de săpun i-am inclus

90 *Body-art* – suportul de intervenție este corpul uman, artă ce se face pe, cu sau care consistă din implicarea corpului uman. Cele mai vechi forme de *body-art* sunt tatuajele tribale și piercing-ul; aici intră și formele sale extinse de tatuaj prin cicatrizare, implanturile subcutanate/subdermale. Este o subcategorie a *performance*-ului, în care artiști vizuali folosesc corpul propriu pentru *statement* artistic. Extremele acestei forme de artă ajung la implicarea automutilării, mutilare sau forțarea limitelor fizice. Permutarea contemporană a extins conceptul la hibridizarea percepției corporale la implanturi, simbioze ale tehnologiei noi, a corpului virtual, avatarului etc.



în subcategoria de sfere numite *bubbel-art*. Fascinația pentru transparența sferică este un laitmotiv, unul dintre reprezentanții curentului de pictorialism,<sup>91</sup> Clarence Hudson White<sup>92</sup> are o lascivă meditație asupra stării de sferă. În această perioadă dezbaterile despre fotografie ca potențial sau chiar deja fiind artă erau extrem de aprinse, fotografia nu era acceptată în saloanele oficiale de artă, iar dorința de acceptare făcea ca artiștii să imite pictura mai degrabă decât să se folosească de mijloacele distincte și specifice ale mediului pentru a crea. Reamintim tehnica favorită a pictorialismului, procedeul bromoil, descris în detaliu în capitolul *Fotografie analogică*. Picăturile de ploaie dublate de un prim plan transparent al bulei de săpun într-o încadrare de profil și o mână protectoare, îndulcită de candoarea unui copil, acesta ar fi descrierea evidentului, al texturii picturale a transparenței sticlei și apei deopotrivă în lucrarea lui Clarence Hudson White – *Drops of Rain*/Picături de ploaie, fotografie, 1903.

Tom Storm – *Neptune's Fountain*, Gdansk, Polonia, sau *Fără Titlu; Poarta Brandenburg din Berlin*, Germania; dintr-un accident și observația efectelor de reflecție pe suprafața unui balon de săpun gigant, fotograful Tom Storm a ajuns să elaboreze o serie de autor în care de la observație a ajuns să monitorizeze o manipulare controlată a distorsiunilor și a pliat pe suprafață sferică locații turistice celebre. *Lumea într-un Bubble*, un proiect frumos invitând la a face înconjurul lumii, de a călători prin lume cu aparatul de fotografiat în mâini, și de a capta reflecțiile locațiilor vizitate în bulele de săpun. Este o muncă tandem, între un suflător de bule și Tom Storm fotograful. Este o interacțiune cu publicul aleator al locațiilor *in-situ*, un experiment social, un antrenament și spectacol în spațiu stradal, natural și fără manipulare digitală. Bulele de săpun sunt emanațiile bucuriei, acel nimic al miracolului în mii de culori. Monocromia și dansul spumos al acestora, o trecere în spațiul efemerului.

Conceptul artistic care face fuziunea de la imaginea statică, fotografică la imaginea în mișcare, în abstractul filmului experimental cu candoarea *video art*-ului sunt studiul de caz prezentat și la cursuri ale lui Rivane Neuenschwander și Cao Guimarães. Și-au intitulat filmul video pe peliculă de 8 mm. *Istoria micilor decese – Suflare*. Bulele de săpun se nasc, se trec și se petrec prin lume, se sparg spectacular după o pseudoexistență de circumstanțe. Rivane Neuenschwander a manifestat întotdeauna un interes în efemer, lucrările anterioare au cuprins frecvent materiale organice care adesea în proces includeam și etapele degradă-

91 Pictorialism – un curent estetic în fotografie, a dominat secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, caracterizat prin imitarea compozițională a picturilor, prin imagini nefocalizate, petele cursive, alegorie, explorarea sentimentală, intervenția pe suprafața imaginii cu pensulație colorarea în tonalități monocrome de la verde până la gama nuanțelor de albastru sau brunuri, iar țelul era obținerea unei imagini *create (regizate/manipulate)* și nu înregistrarea realității. Reprezentanți de seamă ai curentului: Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Clarence Hudson White.

92 Clarence Hudson White (n. 1871 - m. 1925) – fotograf american, reprezentant al curentului pictorialism, fondatorul mișcării de *Photo-secession*.

rii. Unele din pseudo-desenele ei conceptuale au presupus așezarea unor melci înfometaji pe hârtie de orez, iar desenul era traseul parcurs de acestea și deteriorarea hârtiei în sine prin urmă.

Dezintegrarea este cuprinsă în efemer și fragil. Simplitatea și claritatea în *statement* s-au concretizat în lucrări de coji semi-transparente de usturoi suspendate, sau prin aripi de insecte lăsate să plutească pe suprafața apei sau pe suprafețe uleioase. Fotografia și înregistrarea video au ajuns să fie modalitățile de arhivare și de conservare a acestor lucrări. Bula de săpun apare în *Inventarul de decese mici (suflare)*, un film al lui Neuenschwander produs cu Cao Guimarães, în care se urmărește progresul lent al unui singur balon mare, precum alunecă peste un peisaj tropical.



**Fig. 45.** Rivane Neuenschwander și Cao Guimarães, *Inventario das Mortes pequenas (Sopro)*, video, peliculă alb-negru de 8 mm Super, digitalizat, 5 min., 12 sec., loop, dimensiuni variabile, AP 1/2, ediția a 8-a, 2000. Achiziționat de Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York, 2004.

Amplasarea filmului pe o buclă temporală și redarea ei prin *looping* redă schimbări de formă, dar dezintegrarea formală. Punctul culminant, dezintegrarea identificată cu moartea unei bule de săpun, este veșnic amânat, astfel ceva efemer primește statut de permanență. Bulele de săpun revin în lucrarea ulterioară colaborării dintre Rivane Neuenschwander cu Cao Guimarães, *Belong – Apartenență*, din 2001. În acest proiect fotografic Neuenschwander a îmbrăcat

gândaci în *haine sferice de săpun*. Actualmente, lucrarea este arhivată sub numele autorilor Rivane Neuenschwander și Cao Guimarães – *Inventario das Mortes pequenas (Sopro)*, video, peliculă alb-negru de 8 mm Super, digitalizat, 5 min., 12 sec., loop, dimensiuni variabile, AP 1/2, ediția a 8, 2000, achiziționat de Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York, în 2004.

Filmul de scurtmetraj, tot în categoria de film experimental pe care ne bazăm cursul despre efemeritate, despre noțiunile de copie, duplicitare, matrixul copiei mai credibile decât a originalului prin filmul *Copy Shop*. Lansat în 2001, regizat și scris de Virgil Widrich, cineast austriac (profesor de cinematografie în țara de origine) căruia îi place să se joace cu mediul, amestecând acțiunea live cu efectele vizuale a crea o poveste circulară despre drama rutinei, a replicării, a imitației nesfârșite.

*Copy Shop* prezintă un bărbat care duce o viață mai degrabă de rutină în timp ce lucrează într-un magazin de xeroxat și care, într-o zi, se trezește și descoperă că lumea lui se replică la nesfârșit. Citiți în el ce doriți, povestea relatează despre o dimineață obișnuită, ca oricare alta, Alfred Kager (personajul principal) se trezește, se îmbracă și se pregătește să meargă la lucru la magazinul de xerox. În timp ce face o copie după copie, își fotocopiază, fără să știe, palma mâinii și, ca prin magie, aparatul misterios începe să genereze duplicate ale personajului și ale celor din jur, precum și scene aleatorii ale unor evenimente anterioare.

Mașina este de neoprit, privarea de curent electric nu oprește procesul, iar consecințele acestei reacții în lanț, total neprevăzute, sunt o înlănțuire de disperare, un coșmar sau un vis lucid introspectiv, dacă dorim să extrapolăm. „Dramaturgia și dinamica compoziției în cerc se bazează pe întrebarea dacă Alfred poate să pună capăt acestui coșmar înainte ca lumea să fie consumată de *Copiile Alfred*. Citirea palmei, referire la chiromanție, la acel irațional care prin înlănțuirea imprevizibilului și a neverosimilului alterează percepția realității, iar destinul încriptat în ce deja a trăit Alfred, creează o linie de demarcație fină între rutină, real, iluzoriu, imaginar etc. Personajele principale au fost interpretate de Johannes Silberschneider și de Elisabeth Ebner-Haid, iar filmul a fost nominalizat la Oscar în 2002. Următorul scurtmetraj al lui Widrich, *Fast Film*, a avut, de asemenea, o bună audiență în circuitul festivalurilor *intelligentsia, de profil artistic intelectual*.

Filmul a fost filmat cu o cameră video digitală. După filmare, toate imaginile au fost manipulate pe calculator, tipărite cu o imprimantă laser obișnuită (aproximativ 18.000 de pagini simple) și apoi filmate cu o cameră de film de 35 mm.

Este un exemplu deosebit de bun pentru transferul dintre medii, ce se păstrează, ce este un mediu hibrid în sine, intermedialitate și fuzionarea analog *versus* digital.

O revenire la origini, dacă doriți. Un exemplu foarte bun și pentru structura de *video-art* în *loop*, de compoziție narativă circulară. Repetiția aceluiași proces, când personajul ajunge să fie observatorul propriilor acțiuni și chiar ajunge în

punctul culminant de a se fugări în procesul de *looping*, avem o evidentă curbare a perceptului de timp-spațiu.

Fotografia este un mediu al multiplicării, chiar și la majoritatea tirajelor se puteau efectua zeci de copii după negativul original, copii după original. Odată cu apariția tehnologiei digitale aceste copii sunt relativ infinite ca posibilitate tehnică. Cu mențiunea clară că în etapa analogică copia se estompa, surveneau mici amprente individualizate datorate materiei, a cernelii care se cumula, unele zgârieturi care adăugau originalului o amprentare al particularului materializate, pe când în etapa digitală fișiere suferă coruperi, pixeli care dispar din arhivarea digitală sau porțiuni de detalii compromise care după o perioadă devin inaccesibile.

Copia devine fadă, dar ajunge poate să fie mai focusată pe mesaj sau pe esențialitatea mesajului, nu pe bravură tehnică sau exces de detalii.

*Fading*-ul devine o modalitate de a face tranziția de la imaginile neclare către imaginile care încep să se dezintegreze datorită repetării, prin copiere, în exces al acestora. Fără dubiu intermedialitatea se manifestă prin tranzitarea dintre digital și analog, dintre mediul filmării care se axează pe existența sa de transparență și de proiecție *versus* materialitatea și fixarea pe suport de hârtie.

## RELAȚIA DINTRE FOTOGRAFIE ȘI FILM

Pentru a stabili relația dintre fotografie și film la începutul secolului al XX-lea, schițăm o istorie evolutivă a filmului de cinematografie, a filmelor de televiziune, precum și a hibridizărilor ulterioare care devin domeniu artistic în sine, film documentar non-narativ, cine-art sau eseu fotografic în mișcare.

Din 1975 vorbim de istoria cinematografeiei contemporane, atunci apare transmisia televiziunii prin satelit. Perioada anterioară anilor 1940 a fost epoca de aur a radioului și s-a caracterizat prin influența majoră a cinematografului. 1950 aduce televiziunea prin transmisie terestră, în timp ce perioada anilor '70 și '80 ai secolului trecut se remarcă prin apariția și răspândirea filmelor de masă, datorită dezvoltării televiziunii prin cablu și satelit. Odată cu apariția versiunilor pregătite tehnic, a filmelor cinematografice pentru difuzare televizată (postul TCM, urmat de HBO), pornește cultura filmelor de televiziune, acestea fiind create special pentru acest mediu. Serialele sunt incluse în această categorie, ajungând în contemporaneitatea actuală a Netflix-ului, Disney, Amazon, HBO etc., televiziunea de transmisie digitală prin Internet (IPTV). Pentru coerența cronologiei, televiziunea a luat naștere din trei principii și inovații: cercetarea referitoare la fotoelectricitate, la procedee de a analiza și a descompune imagini fotografice în linii cu puncte deschise și/sau întunecate și descoperirea undelor hertziene pentru transmiterea de semnale. Procedeele electromagnetice de scanare, transmitere și reproducere a imaginilor au inițiat televiziunea, această tehnică de televiziune electromagnetică perfecționată a fost înlocuită de transmiterea terestră (terminologie specifică pentru Europa și America Latină; denumită în Anglia televiziune *over-the-air*; în Statele Unite difuzare sau transmitere prin aer OTA); în cazul acesta, transmiterea semnalului de televiziune utiliza semnale radio de la emițătorul terestru, la un receptor care era o stație de televiziune cu o antenă. Difuzarea acestor posturi era pe o rază de orizont vizual limitată de condițiile geografice și meteo, fiind folosite mai multe standarde (PAL, NTSC, SECAM). Amintirea videocasetelor care se demagnetizau și nu mai redau corespunzător imaginea, coruperea recomunerii imaginii fotografice a fost cel mai mare dezavantaj, mulți „purici”, cum se zicea în limbajul de jargon al perioadei.

Următoarea etapă de inovație tehnică a fost transmiterea de televiziune prin satelit sau cablu, adică transmisia directă de la un satelit aerian. Transmisia în acest caz, ajungea la receptor printr-un cablu, primit printr-un flux de Internet sau pe o rețea care utilizează acest tip de flux. Prima transmisie prin satelit a avut loc în 1962, din Europa transmisia a fost difuzată către America de Nord

(Satelitul Telstar), iar în 1964 a fost lansat satelitul geostaționar de comunicații Syncom, în 1965 a fost lansat primul satelit comercial Intelsat.

Transmisia de televiziune prin satelit se realiza prin intermediul sateliților de pe orbite geostaționare, atât de radio cât și de televiziune, utilizând tehnologie analogică și digitală.

Sistemul analogic se baza pe sistemul de *uplink* și *downlink*. Semnalele transmisiilor de televiziune prin satelit se fac de la sol prin intermediul unei stații care produc *uplink*-ul, folosind emițătoare cu putere de cca 5-10 kW prin antene parabolice de cca 20-25 m diametru, dotate cu aparatura de urmărire a sateliților. Antena de la sol este îndreptată spre un anumit satelit care constă în procedeul denumit *downlink*, semnalele sunt transmise într-un anumit interval de frecvențe, care sunt primite de către *transponder*-ul satelitelui. *Transponder*-ul de pe satelit efectuează retransmiterea semnalelor TV înapoi la utilizatori. Programele TV transmise prin satelit erau recepționate de stații aflate la sol și distribuite unui anumit teritoriu sau chiar recepționate direct de utilizatori prin antene individuale. Evoluția electronicii a dus la o mai bună monetizare a transmisiilor, prin codarea unor canale și un mai bun control asupra consumului media.

Sistemul digital se baza pe sistemul DVB-S (direct *broadcast satellite* – standard), dezvoltat în 1993 și adoptat în 1994, datorită tehnicii avansate a sateliților, iar acest serviciu digital a devenit disponibil la scară largă din 1995. Apoi transmisia digitală s-a implementat și terestru și prin cablu (DVB-T respectiv DVB-C), fiind principalii vectori de transmisie actuali în paralel cu IP-Tv și serviciile de *streaming*.

„Teoreticiana canadiană Linda Hutcheon scrie, parafrazându-l pe Jean Baudrillard, că televiziunea (mai degrabă decât fotografia) ar fi o *formă paradigmatică de semnificare postmodernă, deoarece transparența televiziunii pare să ofere o trecere directă și constantă în realitate*. Deși, din punct de vedere tehnologic, este o metodă fundamental diferită de codificare și transmitere a semnalelor, televiziunea poate fi privită ca o extensie a aparatului cinematografic, filmic (...) De asemenea, este important de subliniat că atât televiziunea, cât și Internetul necesită o interactivitate mult mai intensă (și mai tactilă) decât o carte tipărită, o fotografie sau chiar o proiecție de film. Prin urmare, putem presupune că televiziunea este un mediu *de generație de mijloc, analogic* (cel puțin până la apariția platformelor de difuzare digitală).”<sup>93</sup>

93 Virginás Andrea, *A kortárs tömegfilm*, egyetemi jegyzet, Ed. Ábel, Cluj-Napoca, 2016, pp. 74-75.

„Linda Hutcheon kanadai teoretikus írja, Jean Baudrillard-t parafrazálva, hogy a televízió lenne (a fotográfia helyett) „a posztmodern szignifikáció paradigmaticus formája, mivel a tévé transzparenciája folyton közvetlen átjárást látszik kínálni a valóságba.” Bár technológiailag alapvetően más jelkódolási és jeltovábbítási módszerről van szó, a televízió elgondolható a mozgóképes, filmes apparátus egyik kiterjesztéseket. (...) Azt is fontos kiemelni, hogy mind a tévé, mind az Internet sokkal intenzívebb (és taktilis) interaktivitást teszi lehetővé (követel meg?), mint a nyomtatott könyv, a fotó avagy akár egy filmvetítés. A televíziót mint „középgenerációs”, „analog” médiumot tételezhetjük tehát (a digitális műsorszórást bevezető platformok elterjedéséig legalábbis).”

## Eseul documentar non-narativ

*Baraka*<sup>94</sup> se încadrează în această categorie de film, regizat de Ron Fricke în 1992, adesea comparat cu primul din trilogia *Qatsi* de Godfrey Reggio, nu prezintă nici o narațiune convențională, forme de dialog sau voce narativă montată ulterior numită și *voce off*. Abordează sub forma unui eseu vizual evoluția umanității, spiritualitatea, ecologia și relațiile interconexe dintre acestea.

Regizorul Ron Fricke a căutat imagini documentare ale unor ritualuri din întreaga lume, de la Extremul Orient, la grădinile Zen, înmormântări hindi, scene contrastante cu poluarea naturii, scene filmate ale defrișărilor, poluării chimico-petroliere, un contrast între natural, frumusețe, emoțional, ritualuri de trecere prin viață, cu imaginile autodestructive ale naturii umane.

Totul începe cu o dimineață, peisaje naturale și oameni care se roagă, populații indigene, ritualuri și continuă cu imagini ale distrugerii: exploatarea forestieră, miniere, viața urbană alertă, sărăcia, la imagini ale războiului, lagărelor de concentrare. Circuitul revine imagistic, ruine antice, scufundarea în râul considerat sacru, rugăciune, un călugăr sună dintr-un clopot, iar stelele se rotesc pe cer. Compunerea este circulară, întrebările *ce este acolo?*, *de ce suntem aici?* reprezintă monologul interior care ne călăuzește în vizionare.

Descrierea tehnică precizează ca fiind primul documentar din ultimii douăzeci de ani filmat în formatul Todd-AO de 70 mm, care nu a mai fost folosit de atunci, cât și primul film care a fost restaurat și scanat la rezoluție 8K, unele secvențe din film sunt preluări din jocuri video, *Ultimate Game* și *Alpha Centauri*. Criticul de film Roger Ebert a inclus documentarul *Baraka* pe lista Mari filme și i-a alocat elogiile meritate.

*Koyaanisqatsi* este un film experimental non-narativ american din 1982, regizat de Godfrey Reggio, muzica este compusă de Philip Glass și filmografia îi aparține lui Ron Fricke. Totul se bazează pe tehnica de *slow-motion*, *time-lapse* și non-narațiune. Imaginile devin eseu poetic prin juxtapunerea lor cu muzica de autor. Titlul, *Koyaanisqatsi*, înseamnă „viață dezechilibrată” în limba Hopi. Este un *statement* în ceea ce privește inadecvarea limbajului articulat de a reda actualitatea, idealul universalității prin transcenderea turnului Babel.

94 <https://www.youtube.com/watch?v=6p83IbLrU50>

## Eseul cinema-fotografic

Gregory Colbert<sup>95</sup> este un poet vizual al armoniei dintre oameni și toate speciile din natură. Un budist vizionar, al sensibilului poetic și al limbajului universal, ce transcende orice tip de diferențe. În viziunea sa, natura este, prin excelență, singurul povestitor autentic, lucrările sale creează o bibliotecă imaterială a minunilor naturale, mai bine de trei decenii călătorește și fotografiază animale și localnici pe toate continentele. Portretele sale ne amintesc de ce se pierde într-o lume excesiv industrializată, într-o lume virtuală și individualizată către autosuficiență. Vocația sa este de a interoga acel „de ce”, a oferi o viziune non-ierarhică a lumii naturale, una care celebrează întreaga orchestrație a Naturii.

Fotografia sa transpusă în documentar are acea capacitate extraordinară de a fi extrem de precisă în fluiditatea acurateții compoziționale, în orice moment am opri mișcarea din film, compoziția este armonioasă, este perfectă. Imaginea monocromă cu tonalitatea de sepia este sublimul amintirii originare, din pământ am fost plămădiți, în pământ ne întoarcem. Este tonalitatea caldă a cunoscutilui, a aproapelui, a naturalului în toată splendoarea sa ce rezidă în simplitate.

De la primordialitatea apei, la muzica balenelor, la deșerturile granulațiilor fine, la ruinele și zborul liber, imaginile devin un eseu al monologului interior sub formă de scrisori, trimise către un destinatar universal al iubirii, pentru fiecare zi de absență. Tăcerea, răbdarea, meditația, ochiul îndreptat către interior suspendă timpul. Compoziția simplă, clară este coerență stilistică. Puterea adevărată a imaginilor este starea de apartenență la firesc prin care ne învăluie ca privitori. Încrederea este spațiul primordial prin care se poate apropia de animalele sălbatice, prin acest spațiu ne interconectează și pe noi acestora.

Eseul filmic *Ashes and Snow*, lansat în 2005, durata de 1h 2 min., regizorul fiind Gregory Colbert, este realizat într-o manieră abstractă. „Un elefant cu trompa ridicată este o scară spre stele. O balenă care prin cântecul ei creează o breșă, este o scară spre adâncimea mării. Filmele mele sunt o scară către visele mele”, mărturisește artistul.

95 Gregory Colbert (născut în 1960) este un fotograf și cineast canadian. Celebru pentru expoziția *Ashes and Snow (Cenușă și zăpadă)*, o expoziție de lucrări de artă fotografică și filme găzduită de Nomadic Museum. Născut în Toronto, Ontario, Canada, Colbert și-a început cariera la Paris în 1983, realizând filme documentare pe teme sociale. De la film ajunge să exploreze fotografia de artă. Prima expoziție a lui Colbert, *Time Waves/Valuri Temporale*, a fost deschisă în 1992 la Muzeul Elysée din Elveția. În 2002, Colbert a prezentat *Ashes and Snow* la Veneția, o expoziție de fotografii fără precedent, acoperind o suprafață de 12.600 de metri pătrați, este prezentată ca fiind una dintre cele mai mari expoziții personale din istoria Europei. În primăvara anului 2005, expoziția a fost inaugurată la New York în spațiul construit pe structură mobilă special acesteia, Nomadic Museum. Muzeul Nomad a călătorit la Santa Monica în 2006, la Tokyo în 2007 și la Mexico City în 2008, a atras peste 10 milioane de vizitatori, devenind cea mai frecventată expoziție al unui artist în viață, din istoria culturală. Mai multe detalii autobiografice sau *review*-uri critice accesibile on-line pe *site*-ul artistului: <https://gregorycolbert.com/>



De ce ar trece un fotograf la instrumentarul complex al cinematografeiei? Justificarea pentru necesitatea introducerii mișcării și a sunetului. Îl cităm pe Roger Payne, cel care a descoperit cântecul balenelor: „Imaginile lui Gregory ne readuc la bunul-simț al legăturii noastre incontestabile, inevitabile și inextricabile cu natura. Și o fac cu frumusețe, grație, lejeritate, forță. Imaginile sale, precum cântecele balenelor, sunt ultimele voci sălbatice care cheamă la conștientizare umanitatea civilizată în fază terminală, ultimul nostru contact cu natura înainte de a ne scufunda pentru totdeauna în propria noastră fabricație și de a pierde pentru totdeauna ultimele fragmente ale ființei noastre sălbatice.”

Fotografiile lui Colbert denotă o orchestrație minuțioasă, de un rafinament al firescului, o raritate, o amintire ancestrală care își cere timpul, se cere protejată.

## Fotografia de cinema

Ciclul *Cremaster* în viziunea de avangardă a lui Matthew Barney<sup>96</sup> devine un domeniu în sine, în hibridizarea mediilor plastice (sculptură, instalație, pictură) și mediilor digitale (fotografie, *video-art*, cinematografie).

Ciclul *Cremaster* (1994-2002) este un sistem estetic închis în sine, alcătuit din cinci lungmetraje. Ordinea narativă și a filmărilor nu coincide cu ordinea numerică a ciclului filmic. Cuvântul *cremaster* face trimitere la mușchiul organului genital masculin care controlează contracțiile testiculare la stimuli externi. Tematica abordată este o satiră a societății de consum, a procesului de creație și procreație.

Aluziile sexuale, prin sculpturi și instalații referențiale ale organelor de reproducere, sunt subiectul filmului *Cremaster 1*. *Cremaster 5* este cea mai „decadentă” din ciclul cinematografic, în narațiunea acestuia constant se revine la motivul embrionului înainte de definitivarea și stabilirea sexului. Este ilustrat mitul androginismului, iar în metafora lui Barney, aceasta este încă starea pură a individului, potențialitatea sa maximă, nealterată. Mitologia și geologia, sculptura cu instalaționismul sunt doar câteva din domeniile transgresate de regizor pentru a crea un univers simbolic referent sieși, prin ea însăși. Fotografiile lui sunt, ca estetică și procedeu tehnic, asemănătoare portretelor clasice prin iluminare. Conținutul fotografiilor este contemporan prin bizar, adesea imaginile sunt concepute în format de diptic și ramele de plastic utilizate pentru expunere. Ramele de plastic denotă vulgaritate. Ramele considerate ca rafinament artistic conform cutumelor artistice și abordarea clasică fiind ramele de lemn. Moderni-

96 Matthew Barney (n. 1967) este un artist contemporan și regizor american. Domeniile sale de expresie se încadrează în cea a sculpturii, filmului, fotografiei și desenului. În lucrări explorează conexiuni dintre geografie, biologie, geologie și mitologie, tematicile recurente legate de conflict și eșec. Primele sale lucrări erau instalații sculpturale în cadrul de *performance* și *video art*. Între 1994 și 2002, a creat ciclul de *cinema art*: *The Cremaster Cycle*, cinci filme de avangardă.

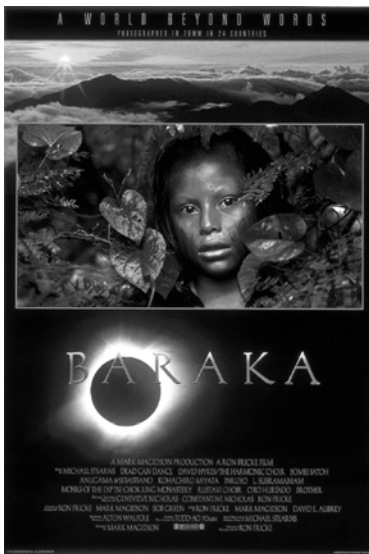
zarea și curentele de *-isme* au introdus utilizarea ramelor de aluminiu sau fibra de sticlă care imită lemnul. Decadentismul și *arta pop* au introdus folosirea ramelor de plastic în expoziții.

Fotografiile lui Barney prezintă fiecare personaj ca un obiect-sculptură. Aceste personaje sunt în sine un nucleu de artă, extrapolate contextului narativ din ciclul cinematografic *Cremaster*. Rama care încadrează fotografiile coincide cu însăși rama pânzei cinematografice pe care sunt proiectate imaginile. Aceste perspective de utilizare diferită a pânzei ca materie sunt doar stadii de grade de transparență a peliculei. Fotografia este printată pe această suprafață, în timp ce filmul este proiectat pe această suprafață.

Vaselina și grafitul sunt materiale favorizate pentru a realiza seria desenelor de tip constrângere – *Drawing Restraint*, prezentate și la Bienala de la Veneția în 1993. *Drawing Restraint 1-6* (1987-89) au fost documentații realizate cu ajutorul mijloacelor video și fotografice. *Drawing Restraint 7* marchează influxul de narațiune și caracterizare, rezultând un videoclip finalizat pe trei canale de prezentare. Matthew Barney este prin excelență un artist intermedial, predestinat unui *glissando* între percepții și concepții narative.

*Drawing Restraint 9* a abordat tema religiei shintoiste, ceremonia ceaiului, istoria vânătorii de balene. Apogeul proiectului este un film de lung metraj, cu coloana sonoră compusă de Björk, în care apar sculpturi de dimensiuni mari, fotografii și desene. În seria *Drawing Restraint 19* procesul de experimentare, demersul în sine drept act performativ devine o asceză între mundan, întâmplător și variațiuni pe aceleași forme pre-exersate. Un grafit a fost fixat sub o placă de *skateboard*. Un patinator execută un *nose manual* (un *wheelie* înclinându-se în direcția mișcării) pe o suprafață netedă, înclinând nasul plăcii în față și lăsând în urmă o linie de grafit desenată. Piesa a făcut parte dintr-o expoziție de artă și licitație caritabilă intitulată *Good Wood*. Printre colaboratorii proiectului s-au numărat și *skateboarder*-ul Lance Mountain, iar documentarea fotografică a fost realizată de Joe Brook și publicată de „Juxtapoz Magazine” în 2013.

Fotografia desenează cu lumina, desenul clasic utilizează cărbunele sau grafitul, arta contemporană îmbină acționismul, *performance*-ul și introduce mișcarea teatrală pentru a desena. Fără doar și poate putem concluziona că fotografia contemporană se reinventează mereu, transgresează mediile, se regăsește și se recompune în cele mai neașteptate contexte. Fotografia de artă pendulează între semnificantul clasic și inovația contextualizată, nu atât în domenii sau stiluri, pe cât în demersuri artistice în sine.



**Fig. 46.** Afişul filmului *Baraka*, 1992, 1h 36 min., regizor: Ron Fricke.



**Fig. 47.** Afişul filmului *Ashes and Snow*, 2005, 1h 2 min., regizor: Gregory Colbert.



**Fig. 48.** Afişul filmului *Cremaster 3*, 2002, 3h 2 min., regizor: Matthew Barney.

## Platforme de diseminare a fotografiei în mediul on-line

Accesăm zilnic platforme de socializare, puțini le folosesc conștient ca platforme de promovare, de interconexiune profesional artistică. În această direcție, Instagram a fost conceput pentru a populariza și a oferi un cadru structurat domeniului de fotografie cu telefonie mobilă. Prin extinderea cadrului de structură a acestei platforme destinate fotografiei de telefonie mobilă, oferta utilizatorilor și a portofoliilor s-a diversificat. Odată cu transferul, încărcarea și publicarea imaginilor făcute cu echipamente sofisticate de fotografie, sensul inițial al platformei a fost deturnat. Sunt astfel conturi de profil care în anunțul descrierii menționează *profil doar de fotografie cu telefonie mobilă*, ca să se diferențieze în enunț de amestecuri de gen și domeniu fotografic. Odată ce se creează o legătură între persoană și asocierea acesteia cu numărul său de telefon, automat se creează și conexiunea cu *cloud*-ul imaginilor sale stocate, interconexiunea cu calculatorul său, cât și cu posibilitatea de a *share*-ui aceeași imagine pe conturi de socializare (cum ar fi Facebook, LinkedIn, Twitter, TikTok), iar viteza de prezență pe mediile sociale virtuale crește vertiginos. Acesta este unul dintre avantajele ecosistemului Mac. La PC aceste conexiuni sunt pe circuit stelar, nu circular.

Apariția tehnologiei AI a adus prin instaurarea în cotidian, permutarea și extinderea sa și pe platforma Instagram, cât și pe toate celelalte medii virtuale de socializare. Au apărut conturi de avataruri AI, unde atât pseudo-persoana, cât și creațiile expuse sunt virtuale, fiind generate de inteligența artificială.

Mixed media se referă la două medii artistice utilizate, suprapuse sau juxtapuse pe o suprafață comună. De exemplu, un desen pe suprafața fotografiei este un mediu în sine, în această situație fotografia devine dublă prezență în calitate de tehnică artistică în sine, cât și suport fizic pentru desen. Intermedialitatea este referirea la transgresarea mediilor, prin transfer dintr-un mediu în celălalt. Are multiple alte definiții. Un exemplu elocvent pentru domeniul fotografiei este procesul de digitizare, astfel scanarea unei imagini fotografice analogice și transpunerea sa în mediul digital face posibilă expunerea prin proiectare a acesteia pe un ecran (ecran de telefon, ecran de calculator, ecran de televizor etc.). Digitizarea și intermedialitatea au deschis domeniul expozițiilor de fotografie expuse pe suport exclusiv virtual. Imaginile nu mai sunt printate pe suport fizic (hârtie, pânză, sticlă etc.), ci sunt expuse pe ecrane.

Behance este platforma pentru portofolii artistice, profesionale, în care poți să-ți promovezi lucrările structurate pe proiecte personale și pe abilități tehnice practice.

Square1 este preponderent dedicat fotografiei artistice, diferitelor categorii ale acesteia, iar calitatea superioară a imaginilor, precum și nivelul tehnic de excelență sunt absolut necesare pentru a te încadra în linia promovării lor.

Ceea ce rămâne reper clasic de referință, neperturbat de aparițiile și disparițiile rețelelor de socializare, este *site*-ul web personal.

La 16 iulie 2010, cofondatorul Instagram, Kevin Systrom, a încărcat prima postare pe Instagram. De fapt, aceasta a fost încărcată folosind o aplicație numită Codename, care trei luni mai târziu a devenit aplicația pe care o cunoaștem astăzi – Instagram. Este foarte potrivit – având în vedere câte animale de companie au devenit celebre datorită aplicației – că prima fotografie de pe Instagram îl arată pe simpaticul cățeluș al lui Kevin Systrom stând la un stand de taco din Mexic. Dincolo de algoritmi, de promovare plătită pentru a genera *like-uri* și *followers*, cel mai simplu este întotdeauna să revii la origini, orice postare cu animale de companie va genera un profil de succes.

Behance este platforma cea mai populară de prezentare și autopromovare a portofoliilor profesionale de fotografie, fie artistice sau cele de fotografie aplicată.

Behance (stilizat ca Bēhance) este o platformă de socializare deținută de compania Adobe, obiectivul ei principal este prezentarea și descoperirea de lucrări creative, de portofolii artistice pe diferite categorii de tematici: fotografie, design grafic, ilustrație etc.

Behance a fost fondată de Matias Corea și Scott Belsky în noiembrie 2005, iar în 2012 a fost achiziționată de Adobe. Optimizarea platformei de socializare care funcționează similar unei pagini de web a fost inclusă pentru pachetele de abonament ale utilizatorilor de programe de editare și de stocare oferite de compania Adobe. Abonamentele sunt de tip lunare, trimestriale sau anuale. În anul 2020, Behance avea peste 24 de milioane de membri, conform statisticilor publicate. Utilizatorii se pot înscrie pe Behance și își pot crea profiluri formate din proiecte. Atât utilizatorii înregistrați, cât și cei neînregistrați pot vizualiza un anumit proiect, precum și comenta pe marginea acestuia. Membrii Behance pot urmări profilurile altor utilizatori. Cofondatorul Belsky a comparat prima versiune a Behance cu structuri de vitrine de artă organizată, precum comunitatea digitală DeviantArt și Saatchi. Adobe Portfolio (fostul ProSite) este aplicația de web design DIY a platformei actuale de Behance, similară unor instrumente populare precum Weebly și Joomla. Este un instrument de creare a unor portofolii personale pentru suport web și se sincronizează cu proiectul Behance al unui utilizator. Adobe Portfolio poate fi accesat doar prin achiziționarea unui abonament Adobe Creative Cloud. Conținutul din rețeaua Behance Network este introdus într-o rețea de *site-uri* numite *Served sites*, care afișează lucrări din categorii specifice, cum ar fi moda, designul industrial și tipografia. În septembrie 2010, au fost adăugate alte domenii și categorii, inclusiv branding, artă digitală și design de jucării, iar în 2012, au fost adăugate drept categorii publicitatea, arta și arhitectura.



## COMPOZIȚIA

Compoziția însumează elementele formale ale artei: linie, pată, formă, spațiu, textură, lumină, culoare; cât și principiile de design sau îmbinare a acestora prin: varietate, ritm, repetiție, mișcare, accentuare, echilibrare și emfază.

Compoziția cuprinde tot ce intră în componența imaginii.

Cadrul imaginii conține și alegerea formatului. Formatul este raportul dintre lățimea și înălțimea unei imagini. Acestea sunt prestabilite sau pot fi modificate prin crop, tăiere ulterioară în detrimentul calității imaginii. Până la fotografia digitală, formatele standard au fost diferite, cel mai popular format cel de 35 mm, cu dimensiunea de 36x24 mm, era corespondentul formatului de 3:2. Deoarece nu mai există constrângerea fizică a negativului, formatul cel mai popular digital pe care îl putem numi standard este de 4:3.

De la formatul cadrului de proporție 2:3 la 3:4 se artificializează compoziția prin adăugarea unei alungiri, iar tendința este de a mări orizontala mai degrabă decât verticala cadrelor. Raportul de aspect este proporția dintre înălțimea unei imagini și lățimea acesteia. Astfel proporția de 2:3 înseamnă că înălțimea imaginilor este de două treimi din dimensiunea de lățime. Transferul de la analogic către digital de tip DSLR a fost păstrarea cadrului de raport 2:3, odată cu apariția tehnologiei *mirrorless* a devenit standard inclusiv în meniul aparatului. Se pot preseleca alte raporturi de cadru accesând meniul din aparatele digitale: 3:2, 3:4, 4:5, 6:9, 16:10 etc.

Rapoartele se formează prin referință la vederea naturală a ochilor, vederea umană fiind binoculară și orizontală, formatul panoramic pare firesc. Câmpul vizual uman este de referință îngust, iar alungirea de tip panoramic, datorită vederii periferice, este naturală.

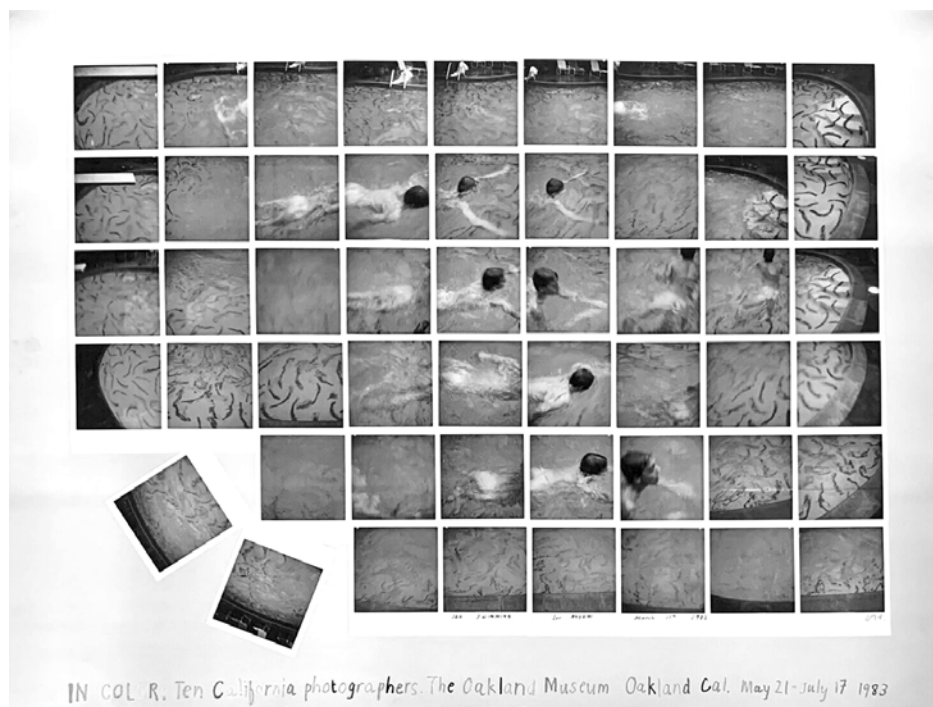
Aceste rapoarte de cadru se numesc cadre variabile. Raportul fix de cadru este pătratul.

Tradiția formatului de raport de dimensiune tip 1:1 (este o imagine pătrată) provine din tradiția negativului de format mediu sau roll-film de tip 6x6, iar în preferința aparaturii digitale intră în utilizarea contemporană odată cu lansarea platformei de socializare Instagram. Dificultatea utilizării sale presupune regândirea compoziției. Lungimea este identică lățimii, iar această simetrie de unu la unu poate părea rigidă. Neaccentuând nici o direcție de a interpreta conținutul imaginii, ochiul devine captiv și absorbit în suprafață. Este un cadru în cadru, cu un echilibru perfect, în care condiționarea și starea de geometrie este înglobată. Cercul, încadrându-se perfect într-un pătrat, face ca obiectele circulare sau

compozițiile circulare să fie adecvate acestui format de 1:1. O altă soluție pentru utilizarea acestui format o constituie compozițiile radiale care converg din interiorul cadrului spre exteriorul acestuia. Polaroidul este un alt mediu care păstrează acest format de raport.

David Hockney lucrează cu asamblajul și recrearea unei perspective inexistente (deformarea perspectivei și recompunerea unei perspective pliate, inexistente în realitate; conceptul de pliere a timpului și a spațiului descris prima dată de Einstein). Perspectiva subiectivă a lui Hockney descrie felul în care un artist percepe mișcarea. Poate cea mai frumoasă serie, cea despre piscine, a fost creată prin re-compunerea detaliilor despre acest spațiu, prin alterarea perspectivei, sub formă de colaj, utilizând polaroide color. Instantaneul fotografic devine un element de tip mozaic prin care mișcarea, timpul și spațiul sunt sinteze ale unui demers. Aproape cinematografic, felul în care un personaj este în mai multe locuri deodată, face din fragmentare formă de discontinuitate. Multiperspectivale și recompunerea într-o singură imagine constituie felul în care atenția și ochiul uman funcționează cu adevărat.

Simetria este un cadru prin care multiperspectiva înglobează adevărate sinteze emoționale.



**Fig. 49.** David Hockney, Ian Swimming, asamblaj de polaroide, 1982.



Compoziția începe dincolo de reguli. Învățăm aceste geometrii predefinite de compoziție ca să le uităm. Creația este un flux personal de a vizualiza realitatea.

Compoziția în fotografie însumează forma și formatul cadrului, decuparea, umplerea cadrului, amplasare elementelor, diviziunea cadrului, inserții suprapuse de tip cadru în cadru și dinamica elementelor constituente. Elementele de aspect sau de design ale imaginii constituie stabilirea contrastelor, echilibrul, tensiunea dinamică, ritmul, silueta *versus* fundalul, textura, perspectiva și profunzimea de câmp, stabilirea conținutului imagistic.

Compoziția în fotografie poate cuprinde toate acele elemente care sunt organizate în interiorul cadrului concret al clișeului fotografic. Având ca model tradiția picturii, fotografia a împrumutat foarte multe elemente specifice compoziției picturale, pe urmă și-a dezvoltat anumite atribute specifice odată ce s-a instaurat ca domeniu de artă de sine stătătoare. Un mediu artistic nou până își explorează specificul de exprimare vizuală pornește de la elemente anterioare formării sale. În primă etapă, devine un melanj între compozițiile tradiționale, completate cu elemente noi, specifice aceluși tip de mediu pe care îl reprezintă. Pornind de la gestul de a privi prin vizorul aparatului de fotografiat, acest gest corespunde momentului în care un desenator din Renaștere privea prin acel cadru care corespundea cu proporțiile pânzei pe care intenționa să o picteze.

Regulile de geometrie sunt utilizate pentru analiza imaginilor, nu pentru a crea imaginile respective. Reminiscentele din pictura clasică sunt utile doar după realizarea operei de artă, iar multe dintre acestea sunt considerate forțate, din dorință exacerbată de raționalizare a manifestului spontan. Proporția este factorul decisiv pentru armonizare, ea determină alegerea formatului sau a proporției de cadru. Originea se identifică în numărul de aur al proporțiilor, 1:1.618, de unde și regula de aur sau încadrarea pe trei registre egale.

Revenind la imaginea fotografică prin gestul de a privi prin vizorul aparatului, marginile imaginii sunt deja delimitate. Fotograful are în primul rând rolul de a decupa din realitatea care îl înconjoară. Prin centrarea unui subiect, accentuând anumite elemente, eliminând altele, fotografia devine un gest în principiu de fixare și de renunțare. În cazul fotografiei digitale, acest cadru este presetabil; se pot alege mai multe proporții, 16 pe 9, 3 pe 4, și așa mai departe, chiar și pătratul este o opțiune pe care se poate seta aparatul înainte de declanșare.

Fotografia nu poate fi o simplă înregistrare a realității, din moment ce alegerea încadrării devine amprentă personală, implicit fotografia este un mediu de subiectivitate.

Fotografii creează timpul și spațiul din jurul lor. Spontan, în stare de integrare, devenim ochi plutitori într-un vast spațiu al tuturor posibilităților, observatori de armonie și frumos. Incluziunea elementelor fixate în cadru este dinamica prin care imaginea devine ceea ce este.

Imaginea fotografică este de asemenea renunțare, prin încadrare renunțăm la elemente care diluează, interferează sau pur și simplu sunt redundante. Într-o

singură locație imaginile sunt diferite în funcție de ochii privitorului, de cel care contemplă.

Gestul spontan, accesibil tuturor (aparatele de fotografiat fiind încorporate în telefoanele mobile, mereu la dispoziție, mereu acolo și la îndemână), transpune fiecare om în observator și mărturisitor al existenței sale. Totul a fost și este în continuare fotografiat de sute de milioane de ori. Compulsivitatea apăsării declanșatorului este ceea ce este, o descărcare electrică în materie.

Expresia aceasta pe urmă este analizată și tradusă prin elemente geometrice ușor recognoscibile oricui. Esențializarea duce către formele primordiale, acestea fiind numite obiecte platonice: cub, dodecaedru, icosaedru, tetraedru, octaedru<sup>97</sup>.

Peter Galassi<sup>98</sup> identifică trei parametri care constituie imaginea fotografică: în primul rând, artistul trebuie să aleagă aranjarea subiectului sau a subiecților și momentul în care îi reprezintă pe aceștia (alegerea); în al doilea rând, este important modul de a privi subiectul fotografiat (viziunea); al treilea moment decisiv este alegerea scopului fotografierii, implicat a mesajului prin stabilirea marginii imaginii (încadrarea).

Triunghiul de expunere (Iso, diafragma, timpul de expunere) coincide cu acest triunghi al procesului de creație descris de Galassi: alegere, viziune și încadrare.

Simetria și umplerea treptată după un ritm prestabilit al cadrului este ceea ce spontan umple imaginea. Poarta de fotbal este cadrul interior din fotografie. Cadrul în cadru este dat de marginea imaginii fotografice dublată de cadrul porții de fotbal. Barele de metal delimitează spațiul în care sunt adunate personajele fotografiate. Totul este amplasat pe fundalul unui peisaj idilic, atemporal și cert, dincolo de citadin. Privind în orizont, personajele sunt alăturate și imortalizate cu spatele către obiectiv. Decizia de a încadra astfel persoanele din imagine, abolite de identitate, conferă calitatea de fotografie artistică, opusă fotografiei documentare sportive.

Simetria și geometria, contrastul puternic de umbră și lumină simplifică și concretizează fotografia de arhitectură citadină. Un urban în construcție, acest instantaneu din Cluj utilizează elementele verticale care sunt ușor împinse,

97 În dialogul *Timaios*, Platon reprezintă o cosmologie prin metafora geometriei plane și solide, vorbind despre cinci corpuri geometrice. Acestea sunt cunoscute sub denumirea de corpuri platonice și sunt forme geometrice tridimensionale.

Cele cinci corpuri platonice sunt:

tetraedru – 4 fețe, 6 muchii, 4 colțuri, format din 4 triunghiuri echilaterale;

hexaedru (cub) – 6 fețe, 12 muchii și 8 colțuri, alcătuit din 6 pătrate;

octaedru – 8 fețe, 12 muchii, 6 colțuri; este format din 8 triunghiuri echilaterale;

dodecaedru – 12 fețe, 30 de muchii și 20 de colțuri, alcătuit din 12 pentagoane;

icosaedru – 20 de fețe, 30 de muchii și 12 colțuri, format din 20 de triunghiuri echilaterale.

98 Peter Johnston Galassi (n. 1951) este un scriitor american, curator și istoric de artă, specializat în domeniul fotografiei. Galassi a fost curator șef al secției de fotografie la Muzeul de Artă Modernă (MoMA) din 1991 până în 2011.

deformate, datorită inserției triunghiulare a suprafeței albe din partea stângă a imaginii. Amplasarea contrastantă a turnului de biserică din umbră împinge vizual clădirea nou construită, care pare într-un echilibru precar, căutându-și stabilitatea și rolul.



**Fig. 50.** *Mira Marincaș, Framed, fotografie digitală, 30x40 cm, 2019.*



**Fig. 51.** *Mira Marincaș, Geometrii contemporane, fotografie analogică, dim. var., 2022.*



**Fig. 52.** *Dózsa Endre, Deconstrucție nr.1, Budapesta, 2020.*



## TRIANGULAȚIA FOTO-FILOSOFICO-CRITICĂ

### (Susan Sontag, John Berger, Villém Flusser)

Dacă triunghiul de expunere este suportul tehnic al realizării (energia manifestată), triunghiul de citire este procesul și manifestul stilului personal artistic. Cele două triunghiuri, cel de realizare, respectiv cel de percepție, suprapuse, transcend dualitatea și dau naștere celui de-al treilea triunghi, cel de interpretare. Acesta cuprinde aspectele triangulației foto-filosofico-artistice.

Triunghiul pentru studiul critic include cărțile lui Susan Sontag<sup>99</sup>, *Împotriva interpretării* (1966), *Despre fotografie* (1977), *Privind la suferința celorlalți* (2003). Ele sunt o lectură obligatorie pentru înțelegerea în profunzime a acestui melanj, de permutare utilitară, de gen, dar mai ales a implicațiilor sociale ale fotografiei.

Criticul Allan Sekula a apărut ca un apărător al acestor fotografii, în scrierile critice și prin activitatea sa editorială. Din această generație se remarcă fotografiile și criticii Susan Sontag, Școala Americană, John Berger<sup>100</sup> reprezentantul Școlii Britanice, și Villém Flusser, filosof și critic, reprezentant al Școlii Germane. Din abordările lor putem extrage și specificul fiecărei mari școli de fotografie.

---

99 Susan Sontag (n. 1933 - m. 2004) a fost o scriitoare, activistă politică de origine americană, filosof și critic de artă, specializându-se pe fotografie. A scris mai ales eseuri și romane de ficțiune. Cele mai cunoscute scrieri ale sale includ lucrările critice *Against Interpretation* (1966), *Styles of Radical Will* (1968), *On Photography* (1977) și *Illness as Metaphor* (1978), precum și lucrările de ficțiune *The Way We Live Now* (1986), *The Volcano Lover* (1992) și *In America* (1999).

Sontag a scris și a vorbit despre sau a călătorit în zone de conflict, inclusiv în timpul războiului din Vietnam și al asediului de la Sarajevo. A scris mult despre fotografie, cultură și mass-media, SIDA, boală, drepturile omului și ideologia politică de stânga. Eseurile și discursurile sale au atras controverse, iar ea a fost descrisă ca fiind „unul dintre cei mai influenți critici ai generației sale”.

Un documentar despre Sontag regizat de Nancy Kates, *Regarding Susan Sontag*, a fost lansat în 2014 inclusă în lista de filmografie a cursului.

100 John Peter Berger (n. 1926 - m. 2017) a fost un critic de artă, romancier, pictor și poet englez. Romanul său *G.* a câștigat Premiul Booker în 1972, iar eseul său despre critica de artă, *Ways of Seeing*, scris ca acompaniament al serialului BBC cu același nume, a avut o influență uriașă în abordarea și înțelegerii fotografiei. A trăit în Franța timp de peste cincizeci de ani. Berger și-a început cariera ca pictor, expune la diferite galerii londoneze, ajunge să predea desen la Colegiul de formare pedagogică St. Mary's. Mai târziu a devenit critic de artă, publicând numeroase eseuri și recenzii în *New Statesman*. Deși nu a fost niciodată un membru oficial al Partidului Comunist din Marea Britanie, dar orientarea sa marxistă ca angajament politic fățiș, alăturat opiniilor pertinente despre arta modernă au fost însumate în colecția de eseuri *Roșu permanent*. În 1972 începe colaborarea cu BBC, serialul de televiziune în patru părți *Ways of Seeing*, publicat și sub formă de carte. Începe o carieră complexă dedicată criticii de artă.

În 1972, BBC a difuzat serialul de televiziune în patru părți *Ways of Seeing*, conceput și scris de John Berger, urmat de publicarea cărții cu același nume. Primul episod funcționează ca o introducere în studiul imaginilor și a fost derivat în parte din eseul lui Walter Benjamin, intitulat *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Episoadele ulterioare se referă la imaginea femeii ca obiect sexualizat în cultura occidentală, la expresiile proprietății și introduc în special conceptul de privire masculină, ca parte a analizei percepției nudului în pictura europeană. Serialul a devenit popular printre feministe. Criticul de film britanic Laura Mulvey l-a folosit ca sursă de inspirație pentru a studia reprezentările mediatiche tradiționale ale personajului feminin în cinematografie.

John Berger a colaborat cu fotografii Jean Mohr, cartea lor *Another Way of Telling (Un alt mod de a povesti)* dezbate și ilustrează tehnica lor documentară despre viața țăranilor, este un volum sinteză între teoria fotografiei prin intermediul eseurilor lui Berger și al fotografiilor lui Mohr.

În eseuri ulterioare, Berger a scris despre fotografie, artă, politică și memorie, publicând eseuri teoretice care reprezintă interes într-o abordare aprofundată a fotografiei, *And Our Faces, Brief as Photos*, și colecția sa de eseuri din 2007 despre utilizările artei ca instrument de rezistență politică, *Hold Everything Dear*.

În *Bento's Sketchbook* (2011), Berger combină extrase din Baruch Spinoza, schițe, memorii și observații despre relația dintre materialism și spiritualitate. Potrivit lui Berger, ceea ce ar putea fi văzut ca o contradicție între materialism și spiritualitate „este rezolvat în mod minunat de Spinoza, care arată că nu este o dualitate, ci de fapt o unitate esențială”.

Vilém Flusser<sup>101</sup> a contribuit la dihotomia din istorie: perioada de cult al imaginii și perioada de cult al textului, cu abateri oscilante între idolatrie și tex-

101 Vilém Flusser (n. 1920 - m. 1991) a fost un filosof, scriitor și jurnalist brazilian de origine cehă. A trăit o lungă perioadă de timp în São Paulo și mai târziu în Franța.

Opera sa timpurie a fost marcată de gândirea lui Martin Heidegger și de influența existențialismului și a fenomenologiei. Fenomenologia va juca un rol important în tranziția către faza ulterioară a operei sale, în care și-a îndreptat atenția către filosofia comunicării și a producției artistice.

Flusser s-a născut în 1920 la Praga, Cehoslovacia, într-o familie de intelectuali evrei. Flusser a urmat școlile primare germane și cehe, iar mai târziu un liceu german. În 1938, Flusser a început să studieze filozofia la Facultatea de Drept a Universității Charles din Praga. În 1939, la scurt timp după ocupația nazistă, a emigrat la Londra pentru a-și continua studiile timp de un semestru la London School of Economics and Political Science. Vilém Flusser și-a pierdut toată familia în lagărele de concentrare germane: tatăl său a murit la Buchenwald în 1940; bunicii, mama și sora sa au fost duși la Auschwitz și, mai târziu, la Theresienstadt, unde au fost uciși. În anul următor, a emigrat în Brazilia, locuind atât în São Paulo, cât și în Rio de Janeiro.

În 1960 a început să colaboreze cu Institutul Brazilian de Filosofie (IBF) din São Paulo, a publicat în Revista „Brasileira de Filosofia”. Flusser l-a avut ca prieten și cel mai apropiat interlocutor pe filozoful brazilian Vicente Ferreira da Silva. În acest deceniu a publicat și a predat la mai multe școli din São Paulo, de asemenea, a participat activ în domeniul artelor, colaborând, printre alte evenimente culturale, la Bienala din São Paulo.

Începând cu anii 1950, a predat filosofie și a lucrat ca jurnalist, înainte de a publica prima sa carte *Lingua e realitate (Limba și realitate)* în 1963. În 1972 a decis să părăsească Brazilia.

tolatrie. Scriind despre fotografie în anii '70 și '80 ai secolului al XX-lea, Flusser a susținut că fotografia a fost prima dintr-o serie de forme de imagini tehnice care au schimbat în mod fundamental modul în care este văzută lumea. Fotografia este o ruptură istorică echivalentă cu ruptura între textul imprimat și cel internautic. Fotografia nu este doar o tehnologie de reproducere a imaginii, ci a devenit o modalitate culturală dominantă sub semnul vizualului prin excelență. Flusser considera că imaginea tehnică, implicit fotografia, trebuie analizată complet detașat de pictură. Omul are capacitatea să înțeleagă imaginile și fără referințe culturale care doar ar contamina autentică percepție și decodare. Deși fotografia produce imagini care par copii fidele ale realității, ea are o dimensiune mult mai complexă. Diferența provine din modalitatea în care funcționează aparatul de fotografiat, în acest sens, Flusser a descris actul de a fotografia în felul următor: „Gestul fotografului, ca și căutarea unui punct de vedere asupra unei scene, are loc în cadrul posibilităților oferite de aparat. Fotograful se mișcă în cadrul unor categorii specifice de spațiu și timp în ceea ce privește scena: proximitate și distanță, vedere de pasăre și de vierme, vedere frontală și laterală, expunere scurtă sau lungă etc. *Gestalt*-ul de spațiu-timp care înconjoară scena este prefigurat pentru fotograf prin categoriile aparatului său. Aceste categorii sunt un *a priori* pentru el. El trebuie să *decidă* în cadrul lor...”<sup>102</sup> Caracterul preprogramat al aparatului foto este cel care stabilește parametrii acestui act și aparatul este cel care modelează semnificația imaginii rezultate, modelează experiența de a privi și de a interpreta fotografiile. Flusser a dezvoltat un lexicon de termeni<sup>103</sup> care s-au dovedit utili pentru a gândi fotografia contemporană, tehnologiile imagistice digitale și utilizările lor on-line: *aparatul* (un instrument care schimbă sensul lumii, în contrast cu ceea ce el numește instrumente mecanice care lucrează pentru a schimba lumea însăși); *fotografia* (o imagine de felul foi volante, produse și distribuite de aparate); *funcționarul* (fotograf sau operatorul aparatului foto care este legat de regulile stabilite de acesta); *programul* (un sistem în care aleatoriul, imprevizibilul este implicat, un joc „în care orice virtualitate, chiar și cea mai puțin probabilă, se va realiza din necesitate dacă jocul este jucat pentru o perioadă suficient de lungă”); *imaginea tehnică* (al cărei prim exemplu este fotografia, care arată o imagine tradițională, dar care adăpostește concepte codificate și obscure). Deși Flusser a scris o serie de eseuri scurte despre opera unor anumiți fotografi, munca sa critică și filosofică a fost dedicată înțelegerii culturii mediatice de la sfârșitul secolului al XX-lea.

---

În 1970, când a avut loc o reformă la Universitatea din São Paulo de către guvernul militar brazilian, toți lectorii de filosofie au fost concediați.

Din 1981 soții Flusser s-au mutat la Robion, în sudul Franței, unde au rămas până la sfârșitul vieții sale.

102 Vilém Flusser, *Pentru o filosofie a fotografiei*, Idea Print & Design Editură, Cluj-Napoca, 2003, p. 196.

103 Idem, p. 55.





## TRIUNGHIUL DE CITIRE A UNEI IMAGINI FOTOGRAFICE

Triunghiul de citire cuprinde cele trei straturi de interpretare a unei imagini fotografice: nivelul fizic, cel descriptiv și cel mental.

Triunghiul de citire corespunde celor trei întrebări esențiale: *Cum?*, *Ce?* și *De ce?*.

*Rights and wrongs and preferences!*

Unele neajunsuri sau reușite tehnice își au momentul decisiv în cadrul preferințelor. Transcenderea tehnicii permite artistului să creeze artă pentru artă. Preferințele sunt discuții menite să conștientizeze aceste opțiuni, să clarifice stilul personal sau să permită zona de experimentare care să conducă fotograficul pe traseul personal de autodezvoltare. Analiza de imagine vorbește despre aceste preferințe.

Primul strat vorbește despre partea tehnică, nivelul fizic al realizării de imagine fotografică. Triunghiul de expunere și alte variabile tehnice, cum ar fi obiectivul și aparatul de fotografiat cu care a fost realizat (*exif*-ul<sup>104</sup> imaginii digitale, la propriu), sunt primul strat de analiză a fotografiei digitale. În cazul fotografiei analogice, acest strat conține informații despre alegerea peliculei utilizate, re-velatorul, fixatorul și diluția acestor substanțe chimice folosite, textura, gama tonală (spre cald sau rece). Pentru imaginea printată pe hârtie și achiziționată ca obiect de artă de colecție, acest strat de interpretare conține și informațiile

---

104 *Exchangeable image file format* (oficial Exif, conform specificațiilor JEIDA/JEITA/CIPA) este un standard care specifică formatele pentru imagini, sunet și etichete auxiliare utilizate de camerele digitale (inclusiv smartphone-uri), scannere și alte sisteme care gestionează fișiere de imagine și sunet înregistrate de camerele digitale. Aceste metadate sunt utilizate de majoritatea camerelor digitale, utilizarea exif-urilor fiind introdus din octombrie 1996. Specificația utilizează următoarele formate de fișiere existente, la care se adaugă etichete de metadate specifice.

Etichetele de metadate definite în standardul EXIF acoperă un spectru larg precum: setări ale aparatului de înregistrare, iar acestea includ informații statice, cum ar fi modelul și marca aparatului foto, precum și informații care variază în funcție de fiecare imagine, cum ar fi orientarea (rotația), diafragma, viteza obturatorului, distanța focală, modul de măsurare și informații despre sensibilitatea la lumină, adică setarea ISO, setarea echilibrului de alb, distanța focală, tipul de cameră, seria și numărul aparatului, proprietarul înregistrat al acestuia. Parametrii de măsurare a imaginii precum dimensiunile pixelilor, rezoluția, profilul de culoare și dimensiunea fișierelor, cât și informații privind data și ora realizării imaginii. O miniatură a imaginii pentru previzualizarea imaginii pe ecranul LCD al aparatului foto, în managerii de fișiere sau în *software*-ul de manipulare a fotografiilor, eventuale descrieri adăugate de autor, dar și informațiile privind drepturile de autor.

despre descrierea materialității suportului: formatul, textura și hârtia folosită la tiraj, utilizarea tipului de transpunere etc.

Al doilea strat fiind cel descriptiv, în ceea ce privește acest spațiu al elementelor ce converg într-o compoziție, fotograficul identifică ce vede prin vizorul aparatului, iar prin opțiunile de încadrare va fi confruntat cu câteva realități intrinseci. Prin reducerea la bidimensionalitate a vederii binoculare, spațiul reprezentat va fi aplatizat. Încadrarea va dicta direcția de citire. Elementele nu vor avea parte de o optimizare prin relaționare, aparatul vede distanțele așa cum sunt, el doar le transpune, nu le *compensează* precum mintea umană. În cazul în care ne întrebăm care este diferența când vedem cu ochiul uman un obiect și creăm o poveste din trei elemente disipate, iar în fotografie această poveste nu răzbate, răspunsul este următorul: distanța între elemente fiind prea mare, legăturile de lectură nu se realizează fără *magia* interpretării subiective.

Contextualizarea fotografiei corelează informațiile care sunt necesare pentru o cât mai corectă înțelegere a imaginii.

Contextul socio-politico-cultural afectează atât conținutul, cât și mesajul imaginii.

Linia temporală ajută la contextualizarea imaginii. O linie temporală include o linie fizic desenată pe care se inserează acele puncte de demarcație care introduc un atribut, un eveniment, un nume care aduce o inovație domeniului. Dacă facem analiza unui curent sau unei orientări estetice în fotografie, este foarte important să creăm o linie temporală pentru a vedea cauzele și efectele interconexe. Pe această linie trecem fotografiile reprezentanți ai perioadei, trăsăturile specifice, extragem trăsăturile comune care stabilesc perimetrul de formare propice pentru specificul etapei respective în fotografie.

Prin desemnarea unui câmp de claritate, alegând punctul de focus implicit, direcționăm privirea și modificăm spațiul temporal, fie prin emfazare, timp lung de expunere sau păstrând iluzia de mișcare. Această iluzie se poate obține prin tehnica *motion-blur*, aici setăm timpul de expunere pe timp lung și astfel surprindem fundalul înghețat, iar mașina care se deplasează în cadrul imaginii va fi surprinsă în mișcare. Altă tehnică este cea de *zoom-blur*, care implică, după focalizare, să apăsăm simultan declanșatorul aparatului și să învărtim de obiectivul *zoom*. Imaginea obținută prin această modalitate va cuprinde, în punctul în care s-a focalizat, un detaliu clar, iar restul imaginii va avea o defocalizare mișcată circulară în jurul subiectului.

Al treilea strat de interpretare a unei imagini fotografice este cel al nivelului mental, al mesajului. Acest strat cuprinde narațiunea vizuală cu substraturile sale: semiotice, hermeneutice sau simbolice, care se referă la interpretările ce pot exista. Posibilele interpretări vor fi diferite de la privitor la privitor. Regulile de compoziție sunt orientative. Învățăm aceste pseudo-reguli pentru a le încorpora în subconștient, pentru a le asimila. În momentul de creație, ideal ar trebui să știm de ce alegem unele elemente sau dinamici relaționale diferite, între aceste elemente.

Regulile de interpretare compozițională au ca scop principal evidențierea subiectului și dirijarea privitorului către o anumită zonă din imagine, pentru a transmite în mod coerent și direct un mesaj.

Frumusețea și interpretarea stau în ochii privitorului. Aici, imaginea primește suflarea vieții, devine de sine stătătoare, se desprinde total de modelarea și intenția creatorului ei. Aici începe viața proprie!

Prima regulă de compoziție împrumutată din pictură este regula de aur, cunoscută ca secțiunea de aur sau regula treimilor.

Atât cadrul imaginii, fiind împărțită în trei părți egale, creează un context, evidențiază și încadrează un subiect principal și oferă un spațiu de odihnă negativă între acestea. Potrivit regulii de aur, mai este și un al treilea cadru-suprafață, care este de punere în perspectivă. Acesta poate să devină planul în care există un eveniment secundar sau un personaj secundar. Forța acestui tip de compoziție este de fapt așezarea subiectului sau a punctului de interes maxim, chiar pe liniile de intersecție care delimitează cele trei părți egale ale dreptunghiului. Această împărțire, conform regulii de aur, este un alt element împrumutat din desen și pictură, corelată liniilor de perspectivă. Liniile de compoziție conduc privirea către subiect și ajută la limpezirea mesajului imaginii.

Simetria are un rol deosebit în momentul în care lumina aplatizează, uniformitatea vizuală fiind inevitabilă. Fără posibilitatea utilizării contrastului dintre lumină și umbră sau folosirea ca element de modelare expresivă, umbra sau lumina dirijată, simetria este un element care ajută la încadrarea subiectului prin impact vizual. În cazul portretului, prima regulă de compoziție care se pre-dă în conformitate cu regula treimilor este de a nu așeza subiectul în mijlocul cadrului. Acesta trebuie în permanență deplasat și descentrat spre dreapta dacă privirea personajului este îndreptată spre stânga. Dacă în imaginea fixată întregul subiectul este descentrat spre stânga, acest subiect privește spre stânga, deși fotografic nu ar fi o compoziție acceptată în mod clasic, ea devine modalitate compozițională modernă. Modalitatea de compunere ca atare este împrumutată, evident, din cinematografie. Utilitatea acestei compoziții este să dinamizeze într-un mod specific imaginea și să creeze un spațiu de suspans în urma privitorului. Tensiunea vizuală creată este susținută fie prin mistificare emoțională, fie prin crearea planului secundar care pune în context imperativul cu care personajul a ieșit din cadru.

Ritmul creat prin repetitivitatea unui element sau spargerea acestui ritm creat în cadru este un alt element compozițional important. Adesea o regăsim la fotografiile aparținând genului de fotografie stradală, reportajului sau *fine art*-ului.

Umplerea cadrului este un alt element constituent major. Prin această umplere, apropierea către subiect este accentuată, concret cât umple capul portretizat din cadru – fiind un *close-up*, implicit distanța dintre subiect și privitor este diminuată. Portretul este domeniul fotografic în care merită să acordăm o atenție deosebită acestui demers.

De exemplu, portretele lui Steve McCurry. În abordarea clasică a portretelor privirea era direcția care stabilea încadrarea, se prefera compoziția de raport o treime *versus* două treimi, iar spațiul mai mare, cel de două treimi, era stabilit de direcția privirii. Astfel se crea spațiul de deschidere din cadru, alături de ochii și prin ochii persoanei portretizate, spațiul mai mare, unii numindu-l și spațiu negativ, fiind în direcția în care privește modelul. Inovația compozițională inconfundabilă, existentă în portretele lui Steve McCurry, este aplicarea tehnicii denumite *centrarea ochiului*. Nu subiectul este plasat pe acea linie de forță în cazul compoziției regulii de aur, ci ochii subiectului. Modalitatea de fotografiere creează un impact puternic, fiind inconfundabilă semnătură a lui McCurry, ca privitor ai impresia că persoana din fotografie se uită direct la tine. Încărcătura emoțională este fantastică, ești la modul propriu fixat de privirea din imagine.

Încadrarea este elementul de compunere care evidențiază, adună și pune în context.

Cadrul în cadru este o altă regulă de compunere. Cadrele respective fie sunt din elemente naturale, crengi, demarcație a unui drum, fie sunt cadre create: desene cu creta pe asfalt, băătorul de covoare etc. Utilizarea cadrului în cadru, atât la imaginile instantaneu, cât și în cazul imaginilor regizate, devine un echivalent al vignetei, efect care te absoarbe în interiorul imaginii, simulând o introducere a privitorului în cadru. Dacă este vigneta neagră pe margini, aceasta introduce impresia unei închideri, a unei compactări vizuale în cadru circumscris. Iluzia extinderii de cadru, crearea unei compoziții deschise se obține prin folosirea vignetei cu alb.

Diagonalele utilizate ca linii de forță în compunere introduc noțiunea de mișcare și de dinamism. Dacă amintim de școala japoneză de fotografie, toate regulile compoziționale occidentale pe care noi ne bazăm lucrările sunt suprascrise. Școala japoneză pune prioritate pe mesaj, mult mai mult decât pe estetica formei în care este prezentată imaginea. Se percepe o anumită neglijare a obsesivității imperative de perfecțiune tehnică în cazul fotografiei japoneze. La occidentali încă persistă obsesia perfecțiunii formale, reminiscență din perioada în care fotografia nu era privită ca artă de sine stătătoare.

## ATELIERUL

Spațiul în care are loc procesul de creație este numit atelier. Atelierul interior este laboratorul pe care îl ai în permanență la îndemână.

De ce au recurs pictorii, fotografiile atât de des la autoportrete? Pentru că ei erau mereu la dispoziția lor ca model și subiect, când fluxul creativ îi încerca. Acceptă că tu ești materia primă din care îți vei forma creația. Cunoscându-te pe tine cât mai bine, interiorul (psihologia, temperamentul, gândirea, freacățul lăuntric), cât și exteriorul (trăsăturile, expresia, proporțiile și posturile corpului), ajungi la flexibilitatea de a te reinventa cu și în fiecare ipostază nouă în care te vei găsi. Fiecare imagine te aduce mai aproape de următoarea imagine.

Din cantitate se va alege calitatea. Nu există substitut pentru acest fapt. Doar dacă nu vrei să fii artist fără operă, cel care doar povestește despre ce nu vor vedea niciodată alții, precum un teatru absurd al invizibilului.

Vrei să crezi, atunci ai de știut un singur lucru: creează!

Cu pasiune, mult! Cât mai mult!

Arta este curaj! Curajul de a experimenta, de a observa și de a căuta mereu frumosul. Atât de simplu și de demodat.

Aparatul de fotografiat să fie în permanență la tine.

Este o parte din tine sau nu este deloc!

Modalitatea fiecăruia de lucru este vastul spațiu al plimbărilor. Imaginile sunt peste tot dacă avem ochii necesari. De la cotidian și banal, până la spectaculos, șocant sau decadent, totul poate fi fotografiat.

Regulile învățate sunt întotdeauna substituite de principii personale de lucru. O regulă pe care am dezvoltat-o de-a lungul timpului se numește „peretele enervant”. Întotdeauna am avut o fascinație pentru atelierelor de pictură, unde domnea un val vârtej extrem de personal și de intim.

Nu există două ateliere identice. Fiecare are pereți albi. Fiecare artist este arbitrar cu oglinda spațiului potrivit muzei sale. Unii se înconjoară de un haos creativ, etajat și stratificat al căutărilor, alții preferă un mediu steril, în care să nu fie asaltați de stimuli vizuali. Cert este că atelierul este întotdeauna un spațiu magic.

Revenind la ce înseamnă „peretele enervant”. În atelierelor de pictură, când artistul lucrează pe etape la lucrarea sa, aceasta este fie așezată pe un șevalet, rezemată de perete sau pusă pe o simeză, atârând pe un perete al atelierului, până când pictorul decide că este o lucrare încheiată. Acești pereți cu lucrări terminate sunt de tip exponată, *showroom* de galerie. Este pentru public, nu pentru creator.

„Peretele enervant” este peretele care păstrează pe simzele sale imagini fotografice în lucru (*the work in progress*). Pe acest perete, imaginile caută aprobarea timpului și își fac ucenicia în fața arbitrarului, a toanelor emoționale, a nedumeririlor sau a veșnicei nemulțumiri artistice. Așa ajung și imaginile mele personale să fie văzute de alții. Trecând de pe un perete pe un alt perete, în atelierul meu minuscul, *cutia de chibrituri*, cum îl numesc printre prieteni. Este spațiul perfect pentru a avea masa de lucru, calculatorul pentru editare, instrumentele de retușare și da, pentru a fi în contact cu pereții din jurul acestei mese. Este un periplu de 360 de grade cu viziunea imagistică a intimității tale.

Creatorul din mine are nevoie de acel „peretele enervant” unde atâră o imagine săptămâni de-a rândul. Este testul timpului. Dacă nu îmi vine să dau jos lucrarea și s-o fac bucățele, trece la nivelul lucrării cu potențial de expunere. Astfel, cei patru pereți ai atelierului sunt un spațiu de migrare și de evoluție constantă. Nimic nu este fix pentru un timp foarte îndelungat.

Se povestește despre angoasa creativă, despre blocajul creativ, cuvinte frumoase care descriu frica de eșec. În artă nu sunt scurtături. Acele *shortcut*-uri sunt iluzii vândute, fie sub forma de filtre sau preseturi, fie sub forma de cursuri miraculoase care te învață tot ce trebuie să știi despre fotografie. *Shortcut*-urile de la calculatoare, o să ziceți că există. Da, oarecum. Acestea sunt convenții menite să sintetizeze și să simplifice anumite etape de lucru, dar dacă acelea nu sunt memorate, le mai putem folosi? O altă nuanță este și facilul care ne poate ademini, doar că pentru acea facilitate a făcut altcineva munca în locul nostru.

Arta există organic doar și prin evoluție personală. Trece prin mimetism, prin preluarea rețetei de la predecesori, prin recontextualizări, prin *-isme*, dar acestea pot fi doar dacă se creează, se creează, se creează.

Atelierul este mereu locul în care se află fotograficul. Fiind eliberat de un spațiu anume, în comparație cu un pictor care are nevoie de un arsenal întreg de pensule, culori, pânze și alte și mai câte, fotograficul își are atelierul pretutindeni.

Aparatul este o extensie a felului în care treci prin lume. Un mod de viață, o formă de existență.

Când oportunitățile se transformă, se revaluează relațiile umane, expoziția și atelierul se contopesc.

## PROIECTUL FOTOGRAFIC

### Imaginea singulară, imaginea iconică și proiectul fotografic

Cuantifici cu sinceritate ce te atrage în mod intuitiv, extragi din cantitatea imaginilor subiectele recurente. Îți alegi tema de lucru ca exercițiu, exact cum căutăm cuvintele potrivite într-o frază, așa căutăm și nuanțele expresive și de conținut ale fotografiilor noastre.

În mijlocul unei pagini albe treci denumirea proiectului fotografic.

Te uiți în gol, citești și recitești denumirea. Vezi ce începe să apară din subconștientul tău. Notează sinonimele, asocierile libere, simbolurile, contextele interconexe tematicii, fii haotic sau ordonat cu liniuțe sau tabele și umple acea pagină albă cu cuvinte.

Ele vor fi notițele tale vizuale, soluții personalizate, dacă vrei.

Lasă imaginarul să lucreze, vezi cum miezul tematicii tale iradiază în jurul tău tot ceea ce este interconex.

Derek Allan<sup>105</sup>: „Alegem lucrările pe care le plasăm în muzeul nostru imaginar pentru că ne oferă ceea ce filosofii artei din secolul al XVIII-lea au numit « plăcere estetică »? Este colecția noastră ideală bazată pe o formă de delectare perceptivă sofisticată?”

Întrebarea ridică probleme prea mari pentru a fi abordată în mod satisfăcător aici, dar este important să oferim cel puțin o incursiune schițată a răspunsului lui Malraux.

„Oamenii confundă natura artei cu plăcerea pe care o poate oferi”, scrie el. „Dar la fel ca dragostea, arta este o pasiune, nu pur și simplu o plăcere.” Spus pe scurt, este o pasiune pentru sens. Arta, scrie Malraux într-o frază des citată, „neagă nimicul nostru”. Arta nu este o religie, dar totuși abordează aceleași întrebări fundamentale la care răspund religiile. Astfel, muzeul imaginar, scrie el, este „colecția de lucrări cu puterea de a ne ajuta să trăim.”

Acest imaginar personal va fi ajutorul de a continua proiectele și atunci când realizezi că nu vei vinde arta pe care o produci.

Înainte de a trece la următoarea etapă, fă pași. Mergi într-o plimbare cu aparatul în mână, golește sertarul clișeele care te preocupă.

Orice este un subiect adecvat. Totul depinde *de ce* și *de cum*. Intenția face vizibilă diferența.

A doua zi te uiți din nou la pagina proiectului tău fotografic. Acum subliniază trei sau maxim cinci cuvinte care rezonază în continuare cu proiectul tău și care vor deveni temelia căutărilor tale, cadrul fotografiilor. Iar acum începe scufundarea în abisul ce ți se relevă. Începi etapa de transformare a unor idei abstracte în traduceri vizibile și tangibile altora.

A face fotografie este a face vizibil. Relevarea și revelația merg împreună.

Inspirația, *apriori* suflului vieții, al existenței, ca origine latină a cuvântului *inspiratio*, adică a inspira și de asemenea suflul divinului direct din noi, expirarea creează fotografia – exteriorizezi inspirația prin apăsarea declanșatorului, astfel se concretizează această inspirație divină în planul fizic, prin manifestare în imagine fotografică, vizibilă, reproductibilă, palpabilă.

Totul începe cu începutul: respirația. Fotografiatul este la fel de natural precum respirația. Încadrarea o facem pe inspirație, declanșatorul care fixează imaginea se apasă pe expirație.

Respirația adecvată ajută la postura corporală corectă necesară fotografierii, dar mai ales la relaxarea mentală ca să vedem ce este în jur.

Proiectul fotografic începe cu schițele vizuale, cu o primă imagine care nu știm încotro va contura narațiunea. Este firesc. Este permis. Privind totul pe etape, devenim firești și onești în creație. O primă imagine care va atrage după sine alte și alte imagini, până când povestea va fi scrisă cu lumină.

Perfecționismul sau indiferența ne fac să ne blocăm în fața unei pagini albe, a unei pânze sau a unui perete alb în fața căruia am rugat modelul să se așeze. Acum privim cu groază acea imensitate de alb, albul tuturor posibilităților. Sau privim cu bucuria exploratorului, lăsăm muza inspirației și a intuiției să ne ghideze și să ne surprindă prin atitudinea naturală pe care o adoptă modelul.

Interacțiunea cu care sunt obișnuiți oamenii în general este cea verbală, deși se știe, cea mai mare parte a comunicării interumane este prin limbaj non-verbal. Așa că degeaba cuvintele tale vor spune un lucru, dacă trupul tău este blocat într-o stare de anxietate. Mai bine spui ceea ce este evident, și anume că ai trac, că te simți nesigur, dar nu încerca să ascunzi sub masca profesionalismului ipocrit starea pe care o emani. Respectul se câștigă prin acordarea acestuia. Modelul va empatiza cu tine și se va relaxa. Când îl auzi expirând a ușurare, știi că poți să începi să declanșezi. Uneori apeși butonul doar ca să obișnuiești modelul că este în fața unui aparat, până când acel *klak* devine un sunet obișnuit și reconfortant.

Când sunt întrebată ce fel de fotografie îmi place să fac, un gest larg își face apariția, cu mâinile de parcă aș îmbrățișa tot ce este văzut și nevăzut în jurul meu.



Întrebarea nu se pune mental. Gestul de a ridica vizorul aparatului în dreptul ochiului deja te-a pus în cadrul prezent al locului în care te afli. Te-ai transpus în modulul de fotograf precum presetările unui aparat: *autofocus mode*, *aperture priority mode*, *programme mode*. De aici începi să cauți tot ceea ce pare că funcționează pentru tine.

Regulile sunt pentru a înțelege de ce și cum funcționează percepția umană și pentru a te elibera de propriile constrângeri. Nu sunt reguli universale, acestea fiind rescrise în permanență. Poate convenții, dar nu reguli. Unicitatea și prospețimea este dată de acel zeflemitor mod de a sfida și de a nu ține cont de regulile altora.

Fii original! Fii tu! Previzualizarea mentală anticipată este un atribut pe care-l dezvolți prin autolimitare. Nu faci imaginea prima dată, pe urmă ajungi să vezi în ecranul de redare al aparatului, mai întâi previzualizezi mental.

Nu poți fotografia tot într-un cadru!

Încercând să cuprinzi prea mult în cadru, te vei pierde în milioane de posibilități, prea mult echipament dus cu tine te va distra de la motivul real și de la mesajul fotografiei. Ușurătatea existenței și a existării, când ai prea multe posibilități, ajungi să nu faci nimic cu ele.

Previzualizarea cadrului fotografic te implică în totalitate. Analiza locului este ca o pliere a spațiului ce se oferă, iar prin imaginație poți așeza personajul sau poți aștepta acea lumină aparte care va potența frumusețea locului respectiv. Când o imagine se naște în imaginar, timpul-spațiu conspiră prin a-l manifesta și a ț-l releva. Când stai în cadrul unui pasaj știind că la un moment dat va trece cineva și vei avea acel *contre-jour* perfect, merită așteptarea. Previzualizarea, anticiparea mișcării altora este posibilă dacă te transpui, dar și rămâi locului.

Întotdeauna păstrează ambii ochi deschiși. *Wide open*, dacă îmi permiți!

Un ochi se uită prin vizor, celălalt ochi este în spațiul haos a tot ce este exterior cadrului din vizor. Această tehnică are un maxim potențial de creație, prin observație anticipată dacă cineva va intra în cadru, în momentul decisiv, ajutând compoziția sau de va distrage un cadru deja echilibrat pentru imortalizare. Această dinamică, de *deja este* sau *tocmai urmează să devină*, este spațiul prin care trecem în calitate de fotografi.

Acel sentiment de *flow*, pe care unii fotografi precum Sally Mann îl descriu ca *woom feeling*, personal îl resimt ca o pulsație și o bucurie vibrantă în jurul meu când lumina mă îmbracă în grația ei.

Simultan și omniprezent – poate doar dacă te transformi în cameră foto de 360 de grade și totul devine o minge care se rostogolește în derizoriu. Da, aceste camere există, au un efect particular în sine, dar pasiunea de a deschide sufletele oamenilor presupune deschiderea acelor ferestre-cadru în care pot să își piardă focalizarea privirii, se pot scufunda în *daydreaming*.

Cum te autolimitezi în scop creativ. Stabilind că vei duce un singur aparat cu tine, dar acela va fi în permanență cu tine. Alegând un obiectiv cu o deschidere focală care să-ți permită să descoperi viziunea personală, tocmai pentru că ești consecvent în utilizarea lui. Dacă vrei să începi să vezi fotografiile în jurul tău, lucrează săptămâni, chiar luni de zile cu un singur obiectiv cu focală fixă (24, 35, 50, 80 mm etc.). Adaptează referința distanței la care îți place să te poziționezi de ceea ce vei fotografia.

Autolimitarea în scop creativ este simplificare. Un aparat, un obiectiv!

Coerența va veni ca o consecință și îți va face multă economie în timp.

Un proiect fotografic este o sumă de observații. Observi, că indiferent unde mergi, ajungi să fotografiezi clădiri abandonate, astfel clădirile abandonate devin subiect central al proiectului tău. Ai identificat subiectul, începi să îți permiți conștient aceste căutări care erau aleatorii pentru a-ți ocupa din ce în ce mai mult din timp. Acum pentru că este oficial numit proiect fotografic despre *clădiri abandonate* te simți îndreptățit să le fotografiezi.

Noi conferim prin intenția noastră un scop și mesaj imaginilor. Da, există foarte multă manipulare prin imagini, prin încadrare, prin omiterea unor detalii în favoarea altora, dar există și multă poveste în imagini, poezie vizuală chiar.

Alan Schaller povestește despre una din imaginile sale celebre în care apare silueta unui bărbat cu o pălărie, cu o lumină diafană care prin atributele sale oferă un aspect deosebit de îngrijit și de încredere în sine al celui care este imortalizat. Alan în povestirea sa mărturisește ceea ce a dorit să păstreze secret mult timp, faptul că bărbatul respectiv, fără față, era un manechin. Dar povestea este mai importantă decât purtătorul pălăriei, ceea ce inspiră este mai important decât adevărul absolut. Imaginea respectivă este un icon al bărbatului fără identitate, acela cu care putem asocia dorința de a fi atât de rafinați. De aceea, fotografia funcționează. Pentru că toți ne dorim siguranța de sine și verticalitate! Este sinceră prin mesajul pe care a dorit să-l livreze! Este *sinceritate creativă*, după cum s-a exprimat într-un interviu Alan Schaller.

Privind sufletul altora, ne vine inspirația în ipostaza de contemplatori, inspirăm tot ce este exterior nouă. Interiorizând se creează fluxul de exprimare prin care bucuria și curiozitatea vor contribui pentru a fixa în cadru o scenă, o notă vizuală a conținutului autentic.

Gradul zero al fotografiei este ideea ramei goale.

Încadrarea unui cadru în cadru, dublarea sau triplarea cadrului ramei, adică tot ceea ce devine subiect al fotografiei conduce la o conștientizare structurală și la un mesaj.

Alegerile să fie conștiente, reperatele de calitate, focalizarea pe excelență.

Atitudinea poate cea mai adecvată într-o societate sufocată de imagine.

Dacă, la început, viitorul fotograf artist își asumă că viziunea sa personală este o sumă a produselor imagistice asimilate și consumate de către el (sub formă de fotografie, filme, reclame, desene etc.) în timpul studiilor, ignorarea oricărui

trend actual și mersul împotriva curentului îl ajută să facă saltul în materie de inovație stilistică și să-i definească amprenta artistică. Studiul fotografiilor altora stabilește parametrii personali de alegere. Poate nu ajungi să fotografiezi zilnic, dar nu există zi în care să nu poți face un studiu de caz, zi în care să nu faci o analiză de imagine. Prin studiul predecesorilor, cât și al contemporanilor, această mișcare aparent duală îți economisește timp pentru experimentele personale, iar căutările tale vor fi mult mai pertinente, fie în direcția inovației noului, fie în contribuția unui anumit gen sau stil fotografic. Cel ce își va delimita cadrul personal de creație va fi mult ajutat prin aceste studii. Fără cultură generală, adică o cultură vizuală care să ne fie de referință, nu putem să devenim obiectivi cu propriile lucrări, iar astfel evoluția personală devine extrem de anevoioasă.

*Reading, learning to see, creating space for your art!*

Acesta este credo-ul meu pedagogic. Poți inspira, poți preda bazele tehnice, dar *a vedea* se învață doar prin exercițiu, prin schimb și confruntări de idei. De aceea, seminarele în care împărtășim modulată interpretările unor imagini, necesitatea unui partener creativ, acel coleg/prieten cu care te însoțești la drum, plimbările creative pe terenul de acțiune, toate acestea sunt de neînlocuit.

Mediul virtual, Internetul facilitează accesarea arsenalului de cultură, dar ea nu va avea nici o valoare fără repere culturale autentice. Internetul nu selectează, cuprinde tot, atât cultură cât și pseudo-cultură. Un fotograf adevărat are discernământ.

Teoretician sau creator de imagine. Această decizie o luăm fiecare la un moment dat.

## ***Visual storytelling and pacing***

Tempoul în care ne deplasăm în spațiu adesea dă ritmul în care spunem o poveste. Unele lucruri rămân doar în amintire, rămân suspendate în intenție. O inițiativă clară de a aduna acele imagini nerealizate a fost intenția celor care au fondat Muzeul Imaginilor Nevăzute din Cluj.

Totul a pornit de la un exercițiu de facultate. La Universitatea de Artă și Design, secția Foto-Video-Procesare computerizată a Imaginii, o temă de eseu era de a prezenta în cuvinte acea imagine fotografică pe care nu ai reușit să o fixezi. Imaginea care te-a bântuit, nu ai reușit să o realizezi, fie din tempo eronat, de nesincronizare, fie din impediment tehnic.

Muzeul Imaginilor Nevăzute din Cluj cuprinde descrierea unor astfel de scrieri-mărturii adunate de la fotografi în colaborare cu ilustratori.

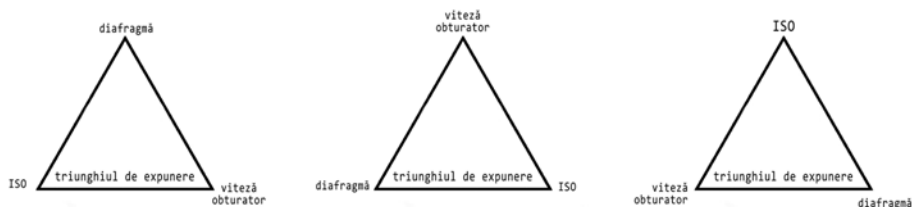
Fotografie regizată *versus* fotografie directă? Anumite etape sunt inversate, dar esența este identică. Frustrarea apare în zilele în care nimic nu merge, aparatul rămâne fără baterie, deși ești convins că ai pornit încărcătorul cu o seară înainte, cardul este plin, ai plecat la drum fără obiectivul potrivit sau, pur și

simplu, toate imaginile sunt insipide și merită apăsarea butonului *delete* din meniul aparatului.

Vor fi zile în care ai impresia că bați pasul pe loc. Narațiunea autentică vine din spontanul care nu este trecut cu vederea. Când te lași sensibilizat de acele derapaje, ca să vezi că finalizarea proiectului nu ține decât de dăruirea ta, de travaliul consecvent, revenire după revenire, din aproape în aproape, până se cristalizează simplitatea.

## TRIUNGHIU DE EXPUNERE

Ce este triunghiul de expunere? Relația dintre cele trei variabile care stau la temelia tehnică a obținerii fotografiei. Triunghiul de expunere conține timpul de expunere (viteza de declanșare a obturatorului), diafragma (numită și apertură, aceasta schimbă profunzimea de câmp a imaginii) și ISO („sensibilitatea la lumină a sensorului” sau a peliculei fotografice).



**Fig. 53.** Ilustrarea triunghiului de expunere. Cele trei modalități de configurare a triunghiului de expunere în funcție de baza aleasă de către fotograf.

Diafragma este deschiderea din spatele obiectivului care limitează cantitatea de lumină care pătrunde către senzor. Ea modifică în aspectul imaginii profunzimea de câmp, separarea de fundal și cantitatea detaliilor pe care le immortalizează. Ilustrația (Fig. 54) arată pe registre componenta triunghiului de expunere, cât și interconectivitatea acestor elemente ce configurează triunghiul de expunere. Informația cuprinsă în ilustrație (Fig. 54) se referă și la corespondența numerică și dimensiunea orificiului prin care pătrunde lumina în aparatul de fotografiat în cazul diafragmei, precum și la aspectul imaginii cu diferite setări ale vitezei de declanșare a obturatorului, adică viteza de expunere.

Baza triunghiului echilateral este suportul de decizie numărul unu în realizarea imaginii fotografice. Elementul principal coincide întotdeauna cu vârful triunghiului. Acest element, odată ales de către fotograf în funcție de necesitatea sa, devine element fix, adică nu se mai modifică până la apăsarea pe declanșator (nu se resetează valoarea de ISO, de exemplu, în cazul în care vârful îi corespunde setarea ISO).

Triunghiul va avea vârful ales prin prioritizare. Dacă dorim să înghețăm momentul și să fotografiam ceva care este în mișcare rapidă, „vârful” devine setarea timpului de expunere.

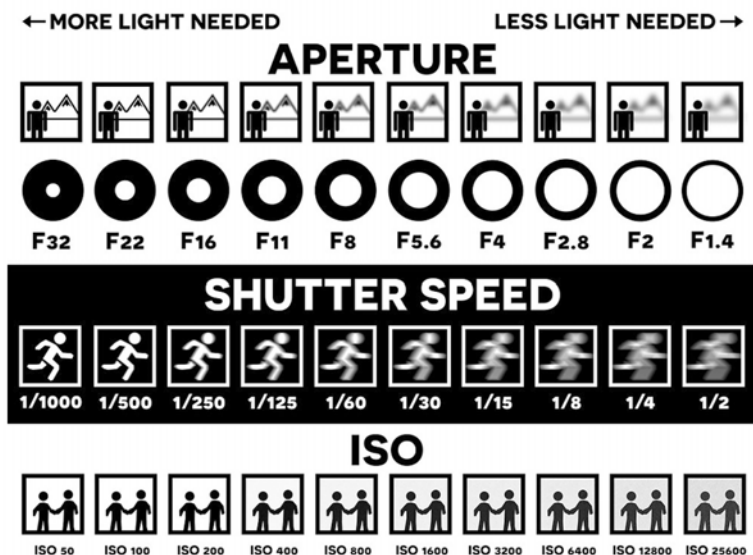


Fig. 54. Ilustrarea triunghiului de expunere pe registre, diafragmă, timp de expunere, ISO și corelațiile între acestea. Sursă de Internet.

Dacă suntem interesați de cât mai multe detalii în redarea subiectului fotografiat, prioritar alegem diafragma. Când condițiile de iluminare sunt cele care ne limitează cel mai mult, atunci sensibilitatea la lumină, ISO, devine elementul principal care corespunde vârfului triunghiului de expunere.

Aceste elemente, aranjate în poziționări de triunghiuri suprapuse, pentru un ochi format, ajută la transpunerea într-un ansamblu descriptiv a imaginii fotografice, prin care se produce o înțelegere a spațiului și a cadrului fotografic, precum și a percepției vizuale aprofundate.

## Timpul de expunere

Timpul de expunere (viteza de declanșare a obturatorului) poate fi setat ca prioritar. Îl numim și punct fix al triunghiului de expunere prin selectarea modului S (*shutter*) sau Tv (*time value*) de pe butonul de selectare a modului de funcționare a camerei.

Este o modalitate semi-automată de expunere în care fotograful setează timpul de declanșare preferat, iar aparatul va calcula și va alege diafragma potrivită expunerii. Deoarece obturatorul controlează cantitatea și durata în care lumina intră pe suprafața senzorului sau a peliculei, acest factor de reciprocitate între

intensitate și durată va influența modalitatea și dacă mișcarea este sau nu înghețată în timp. Un timp de expunere lung, de 2/s sau de 8/s, va produce imagini mișcate dacă evenimentul este rapid, iar un timp scurt de expunere, peste 125/s, va îngheța zborul unei păsări în aer.

## Diafragma

Prioritatea de diafragmă, desemnată cu inițiala A (*aperture*) sau cu  $A_v$  (*aperture value*), accesată prin butonul de selectare a modului de funcționare a camerei, este o modalitate semi-automată de expunere. Aparatului de fotografiat i se va găsi setarea valorii diafragmei pentru care a optat fotografii, în funcție de zona în care este setată punctul de claritate. Această setare semi-automată va face ca aparatul să aleagă un timp de expunere corespunzător opțiunii de diafragmă pentru o expunere corectă.

## ISO

Desemnează sensibilitatea emulsiei fotografice la lumină. Setarea se face conform standardelor de referință, unele aparate au sensibilitatea cea mai redusă de 100, altele pornesc setarea de la 160. Cu cât crește numeric setarea sensibilității, cu atât aparatura va compensa lipsa de lumină puternică din încăperea.

Dezavantajul tehnic devine zgomotul care apare în imagine. Ce este zgomotul de imagine – cel mai simplist se poate traduce cu terminologia de pixeli nelalocul lor, în contextul tiparului regular al aranjamentului mozaical al pixelilor.

Există două tipuri de zgomot în imagine: zgomot de crominanță, adică zgomot de culoare (*chrominance noise*), și zgomot de luminanță (*luminance noise*). Zgomotul de imagine este echivalentul cu granulația emulsiei analogice.

Zgomotul de culoare apare sub formă de pixeli colorați în spațiul negrului din imagine, rezultă un negru neuniform, perturbat de acești pixeli alterați datorită amplificatorului din camera foto.

Din cauza acestui amplificator, zgomotul de culoare apare sub formă de roșu, verde și albastru. Zgomotul de luminanță este de fapt un zgomot sonor, denumit și zgomot alb, apare sub formă de pixeli albi sau negri, e o consecință a setării ISO-ului de valoare numerică mare sau la imagini înfăptuite cu expunere lungă. Deși la fotografia analogică granulația fină sau mai puțin fină era considerată o opțiune estetică, în domeniul fotografiei digitale adesea creatorii sunt confrunțați cu acest neajuns tehnic, privit ca un dezavantaj și nu drept criteriu artistic.

La postprocesare, fotografiile acordă o atenție sporită tehnicilor de editare pentru reducerea zgomotului, aparatura contemporană are filtre încorporate care deja reduc aceste reziduuri înainte de scrierea informației pe cardul de memorie.

Pentru postprocesare este imperativ necesar ca reducerile respective să se facă asupra fișierului RAW, ordinea eliminării acestor două tipuri de zgomot are rezultate diferite. Când reduci zgomotul în postprocesare, sacrifici o parte din claritatea imaginii. În programul de editare Lightroom, ca să obții rezultate demne de admirație, prima dată elimini zgomotul de culoare, tranziția graduală să fie suficient de netedă încât să nu fie deranjant ochiului liber, următoarea adaptare se face la zgomotul de luminanță, pe urmă prin mascare se selectează marginile exterioare ale elementelor sau elementului principal din imagine și se readaptează în mod compensatoriu claritatea pe aceste zone.

Calitatea imaginilor obținute era imperativ afectată de capacitatea aparatului de a procesa lumina în condiții slabe de iluminare. Conform standardului, modalitatea veche de testare era de a realiza același cadru de imagine cu setări diferite ale ISO-ului și compararea ulterioară a rezultatelor. Un dezvoltator pasionat de aceste informații a cules date de la aparatele existente pe piață și a dezvoltat un program în care aceste date sunt disponibile, inclusiv diagrame comparative între aparate. Nu mai este necesar ca testările acestea să se facă individual, accesarea informațiilor se face de pe platforma: <https://www.photonstopphotos.net/>

## Lungimea focală

Lungimea focală este o măsurare optică, nu fizică. Este distanța dintre senzor (în cazul fotografiei analogice – negativul, adică suprafața filmului) măsurată din interiorul camerei de fotografiat și punctul în care converg razele luminii după ce au intrat în obiectiv.

Alegerea obiectivului în funcție de distanța focală determină dacă avem sau nu posibilitatea de a face imaginea dorită.

Pentru exercițiu vizual recomandăm folosirea programului <https://dofsimulator.net>.

Programul este accesibil și sub formă de aplicație pe telefonul mobil, studentul are acces la un instrument bun pentru studiu individual.

## Obiectivele și testarea acestora

Lentilele sunt componentele obiectivelor, convexe sau concave. Prin calitățile lor optice putem realiza fotografiile dorite. Acestea intră în componența obiectivelor.

Obiectivele sunt de mai multe tipuri: obiective fixe, obiective *zoom* și tele-obiective sau telescopice.

Argumentul suprem pentru obiectivele fixe sau obiectivele *prime* este calitatea componentelor. Acestea sunt de calitate superioară, sunt fabricate din sticlă



optică și nu din substitut de plexi/plastic. Obiectivele fixe, fiind obiective de o singură lungime focală, au de corectat difracția luminii doar pe acea lungime. Calitatea imaginii rezultate este net superioară.

Obiectivele se împart în cinci categorii:

– lentile ultra-unghiulare sau ochi de pește (8-14 mm), deși deformează considerabil, unghiul cuprins în cadrul imaginii fiind, după cum și spune numele, extrem de larg, de peste 180 de grade dă un efect panoramic. Se utilizează în imagini creative extreme de peisaj, de eveniment, artistice.

– obiective grandangulare (14-35 mm), ideale pentru peisaj, fotografii de grup, fotoreportaj, imagini documentare;

– obiective standard (50-60 mm), acestea se apropie cel mai mult de modul în care vede ochiul uman. Obiectivul standard redă cât mai apropiat de natural, deoarece restricționează distorsiunile. Este ideal pentru portrete. Unii îl consideră obiectivul standard sau cel potrivit pentru orice tip de fotografie.

– teleobiectivele și lentilele portret (85-200 mm), preferate de către cei care fac fotografie stradală sau portret, permit o distanță considerabilă de model, astfel expresiile surprinse vor fi mai naturale. Reproșul unor specialiști este tocmai acea calitate a imaginii care o face impersonală.

– super teleobiectivele (300 mm+), acestea se folosesc pentru fotografiile *wild life*, adică domeniul animalelor sălbatice, în fotografia sportivă, datorită acoperirii telescopice, acțiunea este surprinsă de la distanțe foarte mari.

Destul de simplu de înțeles, adesea este omis de utilizator imperativul acestor clarificări. Într-adevăr găsim tutoriale foarte bune și extrem de precise și detaliate de la vloggeri extrem de competenți, dar experiența proprie nu poate fi înlocuită.

Testând obiectivul vă împrieteniți. Ajungi să cunoști punctele forte, slăbiciunile, timpii de reacție în condiții extreme de lumină, știi cum să lucrezi la valoarea sa maximă. Afli ce poate, care este zona în care dă rezultatele cele mai bune, care este zona de evitat, și așa mai departe.

Sunt câteva caracteristici care se urmăresc: dacă are sau nu *excessive softness*, adică are sau nu zone în care conturul este mult prea moale și astfel obiectivul pierde considerabil din claritate. Acest test de claritate, *sharpness*, se face la un perete de cărămidă.

Testarea focalizării automate, timpii de reacție sau eventualele pierderi ale clarității în condiții specifice intră tot la atribute de testat. Aberațiile cromatice, denumite *purple fringing* sau halou purpuriu al frunzelor, sunt un alt aspect important când lucrezi în contralumină sau în ușoară contralumină. Deși poate fi corectată în mare măsură în posteditare, este preferabil ca aberația cromatică să fie cât mai diminuată la obiectivul ales.

Vignetarea este defectul unui obiectiv care presupune aspectul prin care claritatea se pierde spre extremitățile imaginii, chiar și luminozitatea, apărând un cerc ușor întunecat spre marginile imaginii. Vignetarea, adăugată prin post-procesare, este o opțiune estetică, prezintă avantajul preciziei și controlul asupra

suprafeței și calității vignetei. Dacă am informație în imaginea stocată, pot să renunț la ea, dar dacă obiectivul are o vigneta excesivă din start, nu voi avea acele informații în cadru.

## Profunzimea de biți în imagine

Bitul de profunzime denotă cantitatea informației tonale transcrise în fișierul brut al imaginii. Variaza între valorile de 8, 12, 14, 16 și 32 de biți<sup>106</sup>.

Echivalența între biți și numărul de culori corespondente este după cum urmează:

– 8 biți este echivalent a 256 de culori pentru fiecare canal de culoare x3 (RGB);

– 12 biți este echivalent a 4.096 de culori pentru fiecare canal de culoare x3 (RGB);

– 14 biți este echivalent a 16.388 de culori pentru fiecare canal de culoare x3 (RGB);

– 16 biți este echivalent a 65.532 de culori pentru fiecare canal de culoare x3 (RGB);

– 32 biți este echivalent a 16.7 milioane de culori pentru fiecare canal de culoare x3 (RGB).

În mod eronat s-a preluat explicația și pentru echipamentul digital, cum că prin setarea ISO aparatul este adaptat la sensibilitatea luminii. În cazul setării ISO la aparatura digitală, ceea ce se setează nu este modificarea sau adaptarea senzorului la sensibilitatea luminii, ci este setarea modalității în care procesorul camerei va prelucra informația semnalului luminos.

Circuitul procesului se desfășoară în următoarea ordine: semnal luminos, senzor, transmisia semnalului, procesor, scrierea informației pe cardul de memorie. O fereastră de aproximativ 30 de minute este denumită oră aurie – *golden hour*, echivalentul cu lumina de apus și momentul în care răsare soarele, puțin înainte de a se crăpa de ziuă, este denumit oră albastră – *blue hour*.

Pentru a atinge profunzimea de 16 sau 32 de biți, tehnica necesară constă în realizarea a cel puțin trei imagini pe care le prelucrăm într-un singur fișier HDR.

O imagine tip RAW de 12 biți stochează în cadru până la 4.096 de nuanțe de verde, roșu, albastru, adică echivalentul a 68 mld. de culori. Aceeași imagine în format JPEG, comprimată deja pe 8 biți, conține 265 de nuanțe de verde, roșu, albastru, adică echivalentul a doar 16 mil. de culori; diferența este foarte mare, influențează foarte mult calitatea imaginii și a printului, implicit nu doar setarea numărului de biți este importantă, dar și alegerea formatului și a nivelului de comprimare a imaginii.

<sup>106</sup> Atașat este un link cu explicație extinsă, recomandată pentru aprofundarea cunoștințelor pentru cei începători: <https://www.youtube.com/watch?v=4yE0m-I4tY4>.

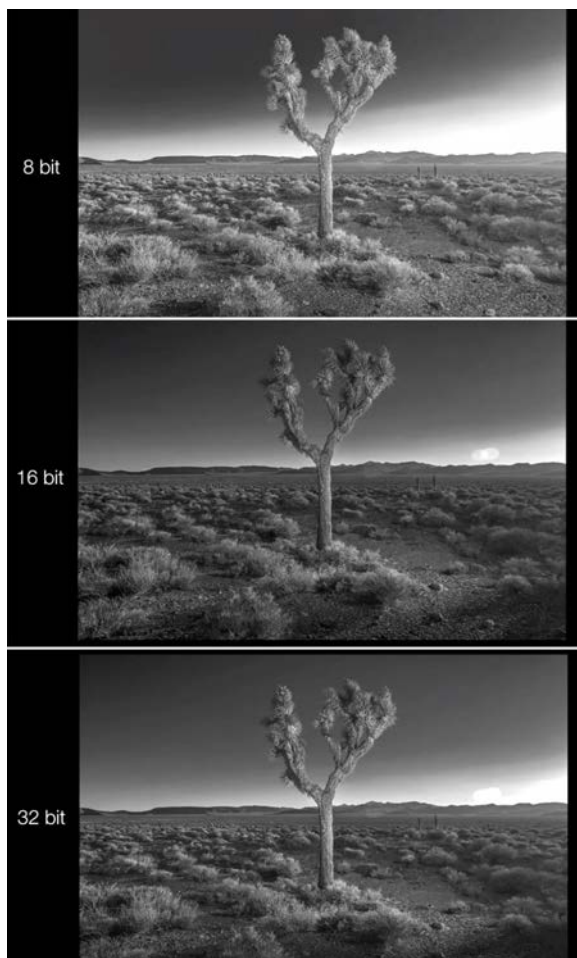


Fig. 55. Screenshot din tutorialul lui Joel Grimes, 2021.

## Formatele de fișier

Fișierele denumite RAW sunt menționate pe post de negative digitale ale imaginilor fotografice.

Formatul RAW înseamnă un fișier brut, cu minimă procesare transmisă de la senzorul aparatului de fotografiat și scrierea acestuia pe cardul de memorie al unui aparat digital.

Fiind fișiere brute, ele nu sunt pregătite de printare sau de vizualizare în format *bitmap*, implicit pot fi deschise doar în programe de editare dedicate. Aces-

tea necesită o conversie pentru a fi vizualizabile, necesită un spațiu de stocare mare, în schimb au foarte multe avantaje pentru care majoritatea fotografilor profesioniști le folosesc.

Extensia fișierului *raw* ne spune producătorul, tipul de aparatură utilizat.

Cele mai întâlnite de studenți conform echipamentului cu care lucrează, după o aproximare statistică personală, vor fi: *.arw* – aparatură fabricată de compania Sony, *.crw* – compania Canon, *.neg* – Nikon, *.x3f* – Fuji, *.orf* – Olympus. Sunt o multitudine de astfel de extensii, *.3fr*, *.ari*, *.arw*, *.bay*, *.braw*, *.crw*, *.cr2*, *.cr3*, *.cap*, *.data*, *.dcs*, *.dcr*, *.dng*, *.drf*, *.eip*, *.erf*, *.fff*, *.gpr*, *.iiq*, *.k25*, *.kdc*, *.mdc*, *.mef*, *.mos*, *.mrw*, *.nef*, *.nrw*, *.obm*, *.orf*, *.pef*, *.ptx*, *.pxn*, *.r3d*, *.raf*, *.raw*, *.rwl*, *.rw2*, *.rwz*, *.sr2*, *.srf*, *.srw*, *.x3f* etc.

Fișierele *raw* se deschid în programe de editare dedicate care au convertor, unele formate nu sunt automat recunoscute, în cazul acesta va fi nevoie de o căutare on-line al unei *plugin*, și de a-l instala. După procesul de instalare, programul de editare se repornește pentru ca actualizarea să fie recunoscută și funcțională.

Fiecare extensie ne spune și despre programul optim de editare, dedicat special pentru acel tip de format. Fișierele RAW nefiind standardizate, nici modalitatea lor de citire nu va fi standard.

Toți cunoaștem colecția Adobe de programe, cei mai mulți fotografi utilizează Lightroom<sup>107</sup> și Photoshop. Convertorul *raw* al acestora este unul mediu, în cazul unui fișier *.xtf*, *.orf*, se pierd 30% sau 40% din informații.

Pentru cei care utilizează camere Sony sau Fuji, editorul și convertorul optim este Capture One<sup>108</sup>. Numărul de serie al aparatului oferă utilizare gratuită pentru programul de bază, opțiunea *full package* fiind contra cost, cu licență de un an sau cu plată de tip abonament lunar.

Un program de editare foarte bun, care este un software gratuit, recomandat studenților sau celor aflați la început de drum, nedorind să investească și în programe de editare cu licență, este Darktable<sup>109</sup>, descărcabil pentru Linux, Windows și Mac.

Un alt program recomandat, DXO Photolab<sup>110</sup>, în care filtrarea zgomotului de culoare din imagini se face prin filtre AI de ultimă generație, merită o testare și o impresie personală prin accesarea gratuită a softului pe un timp de *trial*. Acesta necesită cumpărarea unei licențe pentru utilizarea îndelungată.

Înțelegând bazele de structurare a oricărui program de editare, diferențele sunt ușor de învățat, se găsesc foarte multe tutoriale, iar adaptabilitatea, flexibilitatea și ținerea pasului în ce privește tehnologiile actualizate sunt calități importante în formarea profesională.

107 <https://www.adobe.com/products/photoshop-lightroom.html>

108 <https://www.captureone.com/en>

109 <https://www.darktable.org/>

110 <https://www.dxo.com/dxo-photolab/>

Putem vorbi de formatul fișierelor în cazul fotografiei analogice după digitalizarea acestora, după ce trec prin procesul de conversie electronică de scanare și transcriere de pe suportul negativului fizic în cel al negativului digital, fișierul raw.

Fotografiem în formatul RAW, întotdeauna!

Formatul în care dorim să scriem imaginea pe cardul de memorie se preselectează din meniul aparatului de fotografiat înainte să începem fotografierea.

Descărcarea fișierelor de pe cardul de memorie pe hardul calculatorului întotdeauna se face prin copiere, niciodată prin „tăiere” și mutare. La dimensiuni mari, la o eroare de transfer de date, în cazul unei pene de curent, riscul de a corupe și de a pierde definitiv imaginile este foarte mare.

Respect și răbdare pentru munca ta. Copiezi fișierul, dublezi întotdeauna folderul după datare și adnotările de arhivare de rigoare (sistemul diferă în funcție de preferințele fotografului, standardul prevede anul, locația, evenimentul și eventualele persoane cunoscute de menționat în descrierea folderului și a imaginilor). Întotdeauna arhiva este salvată pe două hard disk-uri, minimum. Niciodată nu avem materialul sau arhiva completă pe un singur suport.

Folderul inițial al fișierelor *raw* rămâne ca arhivă de rezervă. Odată ce deschidem fișierul cu orice program de editare sau de conversie a imaginii, riscul de corupere este prezent, iar cu fiecare deschidere și resalvare a fișierului pierdem informații din conținutul inițial al fișierului. Așa că avem copia mamă și copia de editare.

Pentru transferul imaginilor avem multiple opțiuni, conectarea aparatului de fotografiat la calculator printr-un cablu de transfer, introducerea cardului de memorie într-un cititor de carduri, mobil sau încorporat în configurația calculatorului, fie acesta desktop sau laptop.

Nu uita să îți respecti munca și muza. Niciodată nu știi inspirația cum îți surâde. Dacă este o imagine genială, dar salvată într-un format extrem de comprimat, ai pierdut mai bine de jumătate din potențialul imaginii.

Un card de memorie cu spațiu suficient de mare de stocare și cu viteză rapidă de scriere este indicat, de asemenea un alt potențial dezavantaj datorită fișierelor mari este configurația calculatorului care necesită un minim de 8, preferabil minim de 16 rami.

Cei care lucrează în domeniul fotografiei aplicate preferă să achiziționeze un aparat foto care are slot dublu pentru cardul de memorie, astfel pot salva simultan și dubla aceeași informație pe două carduri, reducând aproape la zero riscul de a pierde imaginile din cauza unei erori de scriere sau a unui card care cedează. Este un fișier de rezervă extrem de util, mai ales în cazul fotografiei de eveniment, când totul este imperativ să fie fotografiat și salvat. Un client nu va înțelege, din moment ce a angajat un profesionist, că nu va primi imaginile promise deoarece cardul a avut o eroare. Dincolo de această măsură de siguranță, sunt fotografi care lucrează cu dublare de personal, fiind un fotograf principal dublat de un fotograf de rezervă. Fotografii principal are în atribuții eventualele

regii pentru fotografiile de grup, alegerea locațiilor, amplasarea optimă a persoanelor în cadru. Fotograful de rezervă dublează munca fotografului principal, ca să immortalizeze momentele cheie ale evenimentului, ca să se reducă din nou, la zero, riscul de a nu avea suficiente imagini sau de calitate, cât și opțiunea de a avea unghiuri variate.

Dacă avem posibilitatea de scriere simultană în formatele *raw* și *jpeg*, este o modalitate utilă de a avea deja o compresie a fișierului de calitate pentru o vizionare rapidă. În cazul în care viteza de postare și de trimitere către beneficiarul imaginilor primează, este de asemenea alegerea optimă.

## Exiful

Dimensiunea fișierelor depinde de numărul de pixeli din imagine, corelată cu adâncimea de culoare exprimată prin numărul de biți de pixeli, iar acestea sunt comprimate printr-un algoritm de compresie. Prin acest algoritm de compresie se stochează imaginea originală, iar în momentul utilizării printr-un algoritm de decompresie fișierul va fi deschis corespunzător. Dimensiunea fișierelor în funcție de algoritmul utilizat va fi diferită. Luând în calcul același număr de pixeli, același număr de biți de culoare, cu o complexitate diferită a imaginii, adică a informației care necesită comprimare, dimensiunea fișierului rezultat va fi modificată.

*Exif* este prescurtarea de la *Exchangeable image file format* – format interschimbabil de fișier, este un standard pentru imagine, sunet și etichete auxiliare, cum ar fi telefoanele *smart*, scannere. Dincolo de codificarea existentă, această etichetă digitală, *exif*-ul, conține o descriere extinsă tehnic, informații privind licența aparatului, eventual chiar și geolocația fotografiei.

Metadata tehnică conține informații despre setările aparatului: marca și modelul aparatului, diafragma, timpul de expunere, setarea balansului de alb, ISO, lentila, lungimea focală, dimensiunea pixelilor, rezoluția, profilul spectrului cromatic utilizat, dimensiunea fișierului, data și ora realizării imaginilor.

*Exif*-ul conține și metadatele fotografiei realizate cu o cameră cu GPS, acesta poate dezvălui locația exactă și ora la care a fost făcută fotografia, precum și numărul unic de identificare a dispozitivului – toate acestea sunt făcute în mod implicit – adesea fără știrea utilizatorului, fapt ce reprezintă și o problemă a drepturilor de autor, în cazul în care lucrăm cu echipament împrumutat, cât și probleme de confidențialitate și de protecție a datelor personale. Un jurnalist sau un anchetator, care se bazează pe protecția oferită de anonim, neștiind de aceste informații stocate automat de aparatura foto, pot să-și compromită anonimul sau sursa lor. Aceste date pot fi îndepărtate înainte de publicare în spațiu virtual cu softuri speciale, dedicate pentru aceasta. Varianta on-line este un alt aspect util doar pentru fotografii de artă, deoarece, dacă utilizează un convertor on-line,

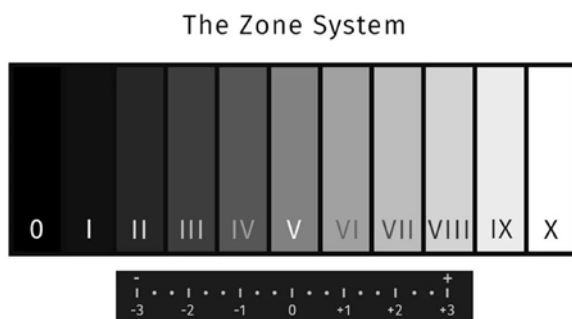
odată ce a fost încărcat pe Internet, fișierul nu va fi niciodată cu adevărat șters, lasă astfel niște urme digitale identificabile.

## Sistemul zonelor

Ce este sistemul de zone? Cum funcționează? Cum se aplică sistemul de zone la fotografia digitală? Contrastul ridicat și gama dinamică, atât în expunere cât și în postprocesare, sunt modalități de a pune în practică sistemul de zone după înțelegerea acestora.

Sistemul de zone este o metodă științifică pentru a evalua gama de tonuri dintr-o compoziție. Sistemul zonelor există dacă ai o expunere corectă și înțelegi gama sau zonele dinamice tonale ale imaginii. Este o bază pentru a înțelege fotografia în alb-negru, și nu numai.

Sistemul zonelor este o scală de unsprezece valori, cuprinde setul de nuanțe dintre cel mai întunecat ton la cel mai deschis, de la negru pur la albul pur. Negrul este zona 0, albul este zona X. Griurile intermediare se încadrează între aceste două repere. (Zona III mai întunecată decât Zona IV și mai deschisă decât Zona II. Zona VII este mai închisă decât Zona VIII, dar mai deschisă decât Zona VI etc.)



**Fig. 56.** Sistemul zonelor și zona de compensare de expunere. Sursă Internet.

Sistemul de zone al lui Ansel Adams a fost publicat inițial în 1940, în revista de artă „Camera Magazine”, beneficiind de revizia tehnică a lui John L. Davenport. Adnotarea și diferențierea tonurilor echivalente pe zone, cu explicația verbală amănunțită a fiecărei zone în parte pentru realizarea negativelor și pozitelor ideale din punct de vedere exponometric (sistem de zone dezvoltat pentru fotografierea cu camere de format mare), se bazează pe descrierea publicată.

Zona 0 este negrul maxim al hârtiei, în timp ce zona 1 reprezintă un *threshold*, pasaj către o tonalitate mai puțin deschisă de negru, dar încă fără textură. Zona 2 cuprinde prima apariție a detaliilor de tip textură, detaliu închise, profun-

de, dar cu mic impact vizual în zonele de umbră. Zona 3 este zona materialelor majoritar închise. Zona 4 este zona frunzișurilor întunecate, a pietrelor sau a stâncilor, de asemenea valoarea tonală pentru aspectul pielii albe în lumina directă a soarelui. Zona 5 este zona griurilor de mijloc, cu o reflectabilitate a luminii de 18%. Zona 6 este zona tipică pentru aspectul pielii albe în lumina soarelui, al pietrelor sau al umbrelor pe zăpadă pe timp de soare. Zona 7 este tonalitatea pielii foarte palide, pentru obiecte de gri foarte deschis. Zona 8 este zona alburilor cu texturi, *highlights* sau zonele cele mai luminoase ale pielii. Zona 9 este cea a alburilor lipsite de textură, a zăpezii în lumina plată a soarelui. Zona 10 este albul hârtiei pentru tirajul manual al fotografiei. Acest sistem evidențiază atât zonele tonale, cât și cele în aria cărora încă se află texturi, aspect deosebit de important în cazul fotografiei de peisaj.

Tehnica modernă a fotografiei digitale, pentru a compensa lipsa informațiilor care pot fi captate de un aparat *full-frame* sau al unui aparat de format mare, a dezvoltat tehnica recompunerii unei imagini din trei imagini distincte, fiecare în parte efectuată cu alte valori de expunere, numită HDR.

De ce funcționează o imagine și la ce nivel de profunzime funcționează aceasta? Dacă mă uit pe stradă și într-o intersecție sunt două femei care se pun în mișcare pe trecerea de pietoni, una poartă un pardesiu roșu, iar cealaltă o jachetă de piele, toți se vor uita la pardesiul roșu. De ce? Pentru că roșul este prima culoare din spectrul vizibil pe care ochiul uman îl percepe și chiar exercită un atribut hipnotic. În cazul acesta, fotografia color va oferi doar ceea ce este previzibil, superficial, va arăta ceea ce văd toți.

Gândind imaginea respectivă în alb-negru, o și percepem în alb-negru, roșul devine doar o tonalitate de gri în cadrul imaginii. Ca să realizăm imagini bune, chiar foarte bune în alb-negru, atenția noastră se va focaliza pe textura gecii de piele, cum lumina reflectată devine metalizată și va oferi un compliment siluetei aflate alături. Începem astfel să pătrundem în zona în care lumina, textura, ritmul, compoziția vor fi mai importante decât cea primă impresie a culorii roșii.

Setând aparatul pe alb-negru, începi să vezi lumea din jur. Începi să vezi cu adevărat. Sistemul zonelor ne ajută să citim lumina și tonul unei scene. Vom ști cum să redăm scena ca fotografie. Nu drept ceva desuet, previzibil, plictisitor sau banal. Imaginea va deveni fotografie, pentru că prin expunerea corectă vom arăta o viziune a scenei respective, două femei care trec o stradă. Fotografia expresivă, în calitate de concluzie, aliniază intenția creativă personală, esențială, cu expunerea corespunzătoare și corectă prin controlul aparatului de fotografiat. Metoda sistemului de zone oferă mijloacele expresive îndrăznețe pentru realizarea acelor cadre. Utilizarea cu siguranță a triunghiului de expunere are în vedere: diafragma, viteza de declanșare și ISO.

Sistemul de zone a fost dezvoltat de cei doi fotografi americani Ansel Adams și Fred Archer. Motivația lor a fost de a preciza în mod științific modalitatea de realizare a tirajelor manuale pe hârtie, cu mult înainte de apariția fotografiei digi-



tale, a setărilor automate, când fotograful nu avea altă opțiune decât să studieze lumina. Alan Ross, unul dintre asistenții acestora, afirmă astfel: „Intenția lor nu a fost de a crea un fel de metodologie dogmatică. A fost, în schimb, de a oferi unui fotograf capacitatea de a evalua eficient calitățile unei scene și de a urmări, cu încredere, faptul că informațiile necesare pentru imortalizarea viziunii fotografului vor ajunge pe negativ.”<sup>111</sup>

Cheia de înțelegere este zona 5 din sistemul de zone, aceasta fiind zona neutră standard la care se poate raporta orice aparat de fotografiat.

Exponometrele măsoară lumina reflectată de parcă ar fi reflectate de o suprafață de gri mijlociu, adică griul echivalent zonei 5 din sistemul zonelor. Acest ton se află la jumătatea dintre alb și negru, fiind cunoscut și drept griul de 18%. Măsurarea de pe un cartonaș gri de 18% este extrem de utilă în cazul reproducerilor, al fotografiilor de produs, pentru o expunere corectă și constantă, de la un cadru la altul. Acest cartonaș se pune la marginea cadrului ca o posibilitate de raportare constantă când se ajunge la postprocesare. Alături de cartonașul gri se găsesc cartonașele de alb și negru, pentru a ajuta la stabilirea balansului de alb.

Prin realizarea unei fotografii cu o expunere corectă, adesea imaginea realizată nu coincide cu imaginea pe care o vedem cu ochiul minții sau nu redă expresivitatea dorită, chiar dacă este corectă din punct de vedere tehnic. În aceste cazuri folosim compensarea de expunere, valorile între -3 și +3, astfel contrabalansăm faditatea, aplatizarea imaginilor. Dacă recurgem la setările automate ale aparatului, vom obține imagini standard, mereu fiind o sumă matematică (algoritmul de expunere face o sumă optimizată matematic din profunzimea de câmp, tonuri, contraste, lipsindu-te de note personale sau de alegera elementului de referință). Pentru control creativ, aparatul se folosește cu setări manuale, ca să putem realiza ceea ce vedem cu ochii, și nu ne limităm la felul în care vede aparatul.

Ce este atunci o expunere corectă? Expunerea pe care o doriți!

Regulile de interconectivitate se învață pentru a fi încălcate. Indiferent dacă fotografiem pentru a documenta sau pentru expresie creativă, ambele situații pot fi valorificate dacă știm ce dorim să obținem și cum să setăm aparatul.

---

111 Alan Ross (asistentul lui Ansel Adams), citatul în original: „Their intention was not to create any sort of dogmatic methodology. It was instead to give a photographer the ability to effectively evaluate the qualities of a scene and follow through with confidence that the information necessary for the photographer's visualization would end up on the film.” (tr. n.)



## CULOAREA ȘI CELE ȘAPTE CONTRASTE CROMATICE

Începând cu școala generală învățăm la orele de fizică ce este lumina și implicat ce este culoarea pe care o percepe retina umană ca o proprietate a luminii.

Culoarea se poate descrie din perspectiva proprietăților de absorbție și reflexie a luminii pe un obiect sau calitatea luminii care atinge un obiect. Aceiași obiect ar apărea de nuanțe diferite, în funcție de tipul de lumină pe care o primește, dacă este lumină naturală sau lumină artificială, dacă este lumină de proveniență de la un bec halogen sau incandescent.

Isaac Newton<sup>112</sup> a fost primul care a lăsat un fascicul de lumină să treacă printr-o prismă și a descris separarea pe culori, iar sintagma introdusă a fost spectrul solar.

De asemenea a demonstrat faptul că această separare a luminii pe spectre cromatice poate fi reunită din nou în formă de lumină albă prin utilizarea unei lentile și a unei alte prisme. El a demonstrat că lumina colorată nu își schimbă proprietățile, indiferent dacă este reflectată, împrăștiată sau transmisă, lumina rămâne de aceeași culoare. Culoarea este rezultatul interacțiunii obiectelor cu lumina deja colorată, mai degrabă decât a obiectelor care generează ele însele culoarea. Acest fenomen este cunoscut sub numele de teoria culorii a lui Isaac Newton.

În fizică, prin amestecul acestor culori, roșu, oranj, galben, verde, albastru și indigo, se obține lumina albă pură. Prescurtarea care se folosește provine din inițialele fiecărei culori: ROGVAIIV. Culorile primare sunt în contextul luminii albe: roșu, verde și albastru, sau prescurtat RGB, numite și primare aditive, deoarece împreună produc lumina percepută de ochiul uman. Ochiul în sine conține trei receptori diferiți de culoare, fiecare sensibil la una din culorile primare. Culoarea este dinamică, depinde în permanență de mediul înconjurător.

Artiștii, amestecând cele șapte culori în plan fizic, din tuburi de culoare, nu vor obține niciodată alb. Negrul (cenușiiul de diferite tonuri) este suma tuturor acestor pigmenți amestecați.

---

112 Sir Isaac Newton (n. 1642 - m. 1726) a fost un matematician, fizician, astronom, alchimist, teolog și scriitor englez. Recunoscut drept unul dintre cei mai mari matematicieni și fizicieni din toate timpurile și unul dintre cei mai influenți oameni de știință, a fost o figură cheie în revoluția filosofică identificată sub numele de Iluminism. Newton a adus, de asemenea, contribuții fundamentale în domeniul opticii și are merite comune cu matematicianul german Gottfried Wilhelm Leibniz (n. 1646 - m. 1716) pentru dezvoltarea calculului infinitezimal.

Cercul cromatic este acel suport elaborat în ajutorarea designerilor și a artiștilor pentru facilitarea înțelegerii proprietăților culorii și a efectelor ei, pionierul conceptului a fost Isaac Newton (a împărțit cercul pe 7 culori drept componente ale spectrului solar), urmat de Herbert Ives. Acesta a împărțit spectrul/gama în culori primare, roșul, galbenul și albastrul, amestecul acestora în culori secundare, iar amestecul secundarelor cu culorile primare conducând la culori terțiale.

Substracția este termenul care denotă calitatea pigmentului de absorbție a luminii albe cu scopul de a reflecta nuanța sa particulară. Astfel, în nuanțările tonale, putem vorbi de suma acestor substracțiuni. Amestecul, în schimb, este mai puțin eficient și mai labil decât utilizarea pigmentului pur.

Un secol mai târziu, Goethe propune un cerc cromatic de 6 culori și tot el definește pentru prima dată raportul dintre culorile complementare ca raport armonic.

Henry Munsell (pictor și fizician) este următorul în elaborarea unui cerc cromatic, el utilizează cinci chei: roșu, galben, albastru, verde și mov, informațiile utile despre mecanica raporturilor cromatice în raport cu clarobscurul, fiind amplasate pe o sferă a culorii. Din amestecul acestor aditivi rezultă culorile primare. Deși clasificarea celor doi diferă, rezultatele obținute prin amestec sunt aproape identice. În secolul al XX-lea, Johannes Itten sintetizează cunoștințele predecesorilor săi în *Kunst der Farbe (Arta culorii)*, carte care a pus bazele teoriei moderne a culorii. Curentul Bauhaus din 1919, școală înființată în Dessau, stabilește un curent de modernizare fundamentală a paradigmei designului (în fiecare mediu în parte: desen, design interior, design de obiect, pictură, fotografie etc.) datorită abordărilor experimentale. Cartea lui Itten stabilește atât contraste formale, cât și contraste cromatice. Contrastele identificate și clasificate de Itten sunt: punct/linie, linie/suprafață, plan/volum, linie/corp, sus/jos, neted/aspru, scurt/lung, gros/subțire, static/dinamic, transparent/opac, lichid/solid, diagonal/circular, negru/alb etc.

Tratatul este structurat pe baza celor șapte contraste cromatice care sunt: contrastul culorii în sine, contrastul de clarobscur, contrastul cald-rece, contrastul complementarelor, contrastul simultan, contrastul de calitate, contrastul de cantitate<sup>113</sup>. Analiza luminii albe și a descrierii celorlalte spectre electromagnetice care intervin în manifestarea fenomenelor de fotografie sunt necesare a fi înțelese. Lumina are trei proprietăți: nuanță, valoare și intensitate sau saturație. S-a demonstrat fiziologic că ochiul uman necesită (cere chiar) pentru o culoare dată culoarea ei complementară, dacă aceasta nu este, o formează de la sine pentru crearea echilibrului, iar această lege a complementarelor de bază în creația armonică este subiectul de interes pentru orice creator vizual.

În timp ce numim concret cele șapte contraste, exemplele analizate sunt ale reprezentanților contemporani ai fotografiei, astfel aduși în discuție reprezintă

113 Studiul aprofundat în aplicabilitatea acestor contraste pentru fotografie poate fi accesat pe acest link, fiind unul dintre cele mai bune tutoriale pentru acest capitol, realizat de fotografa Joana Kustra: [https://www.youtube.com/watch?v=mC8ol2-V7Ck&list=PLPTta-XfB0xoMT-MUj\\_BL4-YV1ij2LRd4-&index=68&t=4114s](https://www.youtube.com/watch?v=mC8ol2-V7Ck&list=PLPTta-XfB0xoMT-MUj_BL4-YV1ij2LRd4-&index=68&t=4114s)

o oportunitate pentru un studiu de caz mai detaliat, o modalitate de a completa cunoștințele despre arta fotografică contemporană. Astfel un studiu tehnic devine și un studiu de istorie, de analiză de imagine și de aprofundare.

## Contrastul culorii în sine sau Contrastul culorii pure

Contrastul în sine dinamizează conținutul imaginii, el poate să fie contrast între culorile primare, contrast între nonculori etc. El se realizează întotdeauna din minim trei culori, cât mai pure în saturație, gradul cel mai înalt fiind dat de culorile primare: galben, roșu și albastru. Acesta este și cel mai simplu de înțeles și de aplicat dintre cele șapte contraste.



Fig. 57. *David LaChapelle, Sir Elton John, fotografie.*

## Contrastul clar-obscur

Contrastul clar-obscur, adică dintre lumină și umbră, apogeul său este contrastul dintre alb și negru, cu o anexă cromatică reținută, gândind în tonalități și nu în saturații cromatice. Dacă extremele polarității sunt negru și alb, dinamica dintre ele prezintă o gamă de tonuri gri generoase, pentru a crea imagini expresive.

Iluminarea derivată din pictura renescentistă, Iluminarea rembrandiană presupune deplasarea subiectului fotografiat cu aproximativ 2 sau 3 metri de un fundal închis, preferabil negru, amplasarea trepiedului cu aparatul de fotografiat așezat pe acesta în fața subiectului, frontal paralel, iar singura sursă de lumină

utilizată fiind o lampă situată la un unghi de 90 de grade, lateral de modelul fotografiat.

Procedeele acestea se numește și iluminare cu o singură sursă de lumină. Pentru a crea dinamică mai variată între jocurile de umbre și lumini, se mai introduc adesea *hair fill in light*-uri, reflectoare foarte mici care dau un contur din spatele modelului siluetei acestuia, pentru a da volumul dorit în imagine, pentru a desprinde podoaba capilară de fundalul tenebros care are tendința să aplatizeze în mod exagerat subiectul imaginii.



**Fig. 58.** Annie Leibovitz, Elizabeth II, Palatul Buckingham, Londra, 2007.

## Contrastul cald-rece

Galbenul este cel mai solar și cald de pe cercul cromatic, pe când violetul este cel mai rece și întunecat. Din opoziția acestor două se realizează contrastul de cald – rece. Culorile calde sunt galbenul, oranjul și roșul, iar în enumerarea culorilor reci avem albastrul, verdele și violetul. Numărul tonalităților între acestea depinde de realizarea și valența artistică a fotografului.

Prin utilizarea proporțională justă a culorilor de cald și rece, de închis și deschis, rezultă un efect solid, chiar static. În cinematografie sau în fotografia de tip cinematografic, acest tip de contrast, cald – rece, este uzitat pentru a diferenția spațiul dintre interior și exterior, sau chiar o inversare a acestor convenții, în

cazul în care atmosfera tensionată din interior necesită o inversare corespunzătoare dramaturgic cu mesajul imagistic.



**Fig. 59.** Gregory Crewdson, Fără titlu (Nașterea), din seria *Beneath the Roses* (2003–2005), fotografie.

Fotografiile lui Gregory Crewdson<sup>114</sup> pun în scenă o regie de iluminare elaborată și complexă, folosind echipament și stiluri de iluminare specifice producției cinematografice. Deconstruiește în lucrările sale viața suburbană americană folosind un format al cadrului care amintește de sălile de proiecție cinematografice. Parafrazează adesea scene din filme celebre, *Vertigo*, *Close Encounters of the Third Kind* sau *Blue Velvet*, cu cromatică inspirată din picturile lui Edward Hopper și păstrând o notă de straniețate specifică fotografiilor lui Diane Arbus.

## Contrastul culorilor complementare

Pe cercul cromatic perechile de culori complementare se află diametral opuse unele de celelalte. Galben – violet, roșu – verde, galben – albastru constituie contrastele complementare, de asemenea pot fi percepute și drept contraste de

<sup>114</sup> Gregory Crewdson (n. 1962) este un fotograf american care se concentrează pe fotografia de tip tablou, pitoresc, a caselor și cartierelor tipice americane.

cald și rece. Demonstrat științific, în cazul în care ochiul uman se uită mult timp la o culoare, creierul va genera automat complementarele acesteia în jurul obiectului, în umbra proiectată a acestuia. Johannes Itten în *Teoria Culorilor* trage concluzia conform căreia griul tonal de 18 % este acel gri de densitate neutră care devine etalon și pe care se poate observa cel mai bine acest efect fiziologic al minții. De asemenea amplasarea aceleiași culori pe un fundal alb va avea drept consecință ca tonalitatea să fie preponderent observată, iar dacă culoarea, identică, de pe fundalul alb, va fi amplasată înaintea sau pe o suprafață albă, ea va crea iluzia unei saturații mai mari. Datorită efectului de abstracție a luminii, fundalul alb reflectă aproape toată lumină înapoi spre retina umană, pe când fundalul negru absoarbe o cantitate generoasă a acesteia.



**Fig. 60.** *Sandy Skoglund*<sup>115</sup>, *fotografie, an necunoscut.*

115 Sandy Skoglund (n. 1946) este o fotografă și artistă instalaționistă de origine americană. Creează imagini suprealiste, construiește și elaborează tablouri complexe, un proces care îi ia luni de zile pentru a fi finalizat. În cele din urmă, fotografiază decorul construit, incluzând modele vii. Lucrările sunt caracterizate de o cantitate copioasă a unui singur obiect într-un spațiu axat pe o anumită cromatică, mobila, fiecare detaliu corespunzător selectat pentru asta sau fiind revopsite, serialitatea și culoarea sunt tematici contrastante.



## Contrastul simultan

Contrastul simultan înseamnă că ochiul uman generează complementara culorii în contextul unui gri uniform și neutru tonal, în momentul în care imaginea nu o conține. Este o iluzie optică, greu de realizat în fotografie, deoarece umbrele tind să meargă în tonalități reci, închise, pe când în zonele de lumină tind să păstreze atribute de note calde. Adesea utilizat, acest contrast este perceptibil în fotografia de modă, exemplul pentru ilustrare este lucrarea Bettinei Rheims.



Fig. 61. *Bettina Rheims, Milla Jovovich, 2005.*

## Contrastul de calitate

Prin calitatea culorii se înțelege calitatea saturației sau gradul de puritate.

Imaginile pot fi realizate prin culoarea de bază, alterată sau modificată cu alb. Această rupere cromatică va aduce la suprafață alte aspecte specifice culorii. Dacă galbenul este combinat cu alb, obținem o nuanță mai pală, ușor pastelată, aerată, volatilă. Dacă aceeași nuanță de galben este combinată cu negru, aceasta dobândește o caracteristică pământie, bolnăvicioasă, obscură. Contrastul de calitate înseamnă culoarea la intensitatea sa maximă, aceeași culoare utilizată în combinarea acesteia, fie cu alb sau cu negru, pentru obținerea diferitelor calități tonale, ajunge să altereze astfel luminozitatea sa.



Fig. 62. *Todd Hido*, *Intimate Distance*, fotografie.

## Contrastul de cantitate

Cantitatea indică raportul evident, cantitativ, cât ocupă aceeași culoare din suprafața imaginii.

Exemplul elocvent pentru ilustrarea acestui tip de contrast este fotografia de modă a lui David LaChapelle, care a ales să utilizeze materialul din care erau confecționate rochiile modelelor, parafrazând demersul artistic al lui Christo, și de a îmbrăca o locuință urbană cu același material folosit în vestimentația modelelor.

În arta contemporană, acest cerc cromatic a fost în permanență o formă clasică la care se revine pentru reinserarea ei în ilustrarea frumosului, și nu numai. Artistul contemporan Olafur Eliasson aduce în discuție colorarea cotidianului, a griului în care ne scufundăm, modificarea unghiului de privire și a modalității acesteia. Pentru Muzeul Aros din Aarhus, Danemarca, acesta a conceput o pasarelă de promenadă deasupra orașului, utilizând sticlă și plexiglas, iar ordinea și culorile corespund unui curcubeu. De parcă ai trece printr-un tunel de filtre colorate menite să te determine să vezi lumea în diferite nuanțe ale crepusculu-

lui, acest cerc cromatic tridimensional, de o acuratețe și limpezime în concept și faptă, întregește conceptul principal al muzeului. Este o parafrază subtilă a viziunii din *Divina Comedie* a lui Dante, legătura dintre cer și pământ, dintre paradis și infern, întregită de cele 9 săli de expoziție, cele 9 camere în care privitorul experimentează cercul cromatic menționat. În subsolul muzeului sunt expuse lucrări ale unor artiști precum Bill Viola, James Turrell, Tony Oursler și Pipilotti Rist. Proiectul de concurs *Sky Space* a avut rolul de a oferi provocarea unei amenajări urbane de acoperiș și de a întregi conceptul muzeului, doar la trei ani după finalizarea muzeului de cărămidă desăvârșit de Schmidt Hammer Lassen. *Panoramic Rainbow* al lui Olafur Eliasson a fost câștigătorul competiției în 2007.



Fig. 63. David LaChapelle, Fashion, fotografie.

Luând drept studiu de caz *Panoramic Rainbow*, pentru exercițiile practice de seminar, studenții sunt rugați să realizeze câte o imagine elaborată, complexă, care să ilustreze fiecare contrast cromatic în parte. După cum a formulat Itten, țelul acestui exercițiu era de a încuraja studenții „să le experimenteze cu simțurile, să le obiectivizeze intelectual și să le realizeze sintetic.”<sup>116</sup>

De la observarea și identificarea acestor contraste cromatice în mediul exterior, o altă etapă este crearea acestora în termeni de fotografie regizată. Dacă prima etapă este o înțelegere de tip conținut, a doua parte de creativitate presupune o aprofundare și o obiectivizare intelectuală.

Un alt exercițiu realizat în cadrul studioului, prin iluminare artificială, este realizarea celor mai dificile contraste de nonculori, care în fotografie poartă numele de *higy key* și *low key*.

116 Michael Freeman, *Ochiul fotografului*, Ed. Litera, București, 2011, p. 34.

Pentru acesta se vor folosi obiecte de diferite texturi și calități materiale, o imagine cu obiecte albe pe un fundal alb și o altă imagine cu obiecte negre pe un fundal negru.

De când putem vorbi de fotografia color?

Ideea în sine s-a perindat încă de la apariția fotografiei, prima imagine în care s-a putut stabili culoare a fost făcută în 1855 de fizicianul James Clerk Maxwell. Primul sistem color le aparține fraților Lumière, care au lansat pe piață acel prim sistem de fotografie color transparentă în 1903. Procesul includea trei plăci cu substanțe fotosensibile alb-negru, fiecare placă fiind sensibilă doar la una din culori: o placă desemnată pentru culorile de roșu, una pentru verde și ultima pentru albastru. Prin suprapunerea celor trei rezultante transparente se obține o singură imagine color, pe bază transparentă.

## Culoarea în poezie și în Evul Mediu

Evul Mediu avea convenții ale culorii, fiecare culoare avea o simbologie, chiar și un superlativ. Trandafirul nu era doar roșu, era un roșu *praerubicundus* care își păstra intensitatea și în zonele de umbră, importanța simbolică era prioritară față de imitarea obiectivă a realității. Dante, în *Purgatoriul*, I, vv.13-24, vorbește despre Safirul de Orient ca dulce culoare. Iarba este verde, laptele este alb, sângele roșu, trandafirul un roșu *praerubicundus*, iar lumina este o *viziune luminoasă*. Lumina nu este un fascicul, este un manifest mistic.

„Văzut-am în juru-mi, cum tot scânteiază / o altă văpaie, peste cealaltă / precum o zare ce se-nseninează. / Și-așa cum în amurg, pe bolta înaltă, / noi luminițe par să se aprindă / la văzul căroră simțirea-mi saltă, / mi se păru că-ncep ca să se prindă / ca într-o horă noi duhuri fericite / și-n jurul celorlalte două să se încingă. / Oh, străluciri ale Luminii preamărite! / Aprinse ați apărut, și orbitoare, / plecaților mei ochi neîngăduite”<sup>117</sup>

Misticismul culorii în Evul Mediu provine din viziunea sacră a tot ce ne înconjoară, animalele au semnificații morale, orice plantă are de asemenea semnificații mistice și atribute specifice, implicit și culorilor li s-au atribuit semnificații benefice sau nefaste. Conflictual este dualitatea simbolică a culorilor, în simbolismul medieval pot exista la aceeași culoare semnificații diametral opuse, iar interpretarea corectă este posibilă doar în contextul utilizării sale. Aceste schimbări se datorează perioadei desfășurate pe aproape zece secole, cât a durat Evul Mediu în sine, timp în care gusturile s-au modificat, uneori devenind confuze, iar inovațiile contextualizate.

La începutul picturii Evului Mediu, albastrul și verdele nu prezentau un interes, o explicație plauzibilă fiind lipsa cunoștințelor tehnice prin care se pu-

<sup>117</sup> Dante, *Viziuni ale luminii, Paradisul*, XIV, vv. 67-75, Ed. Casa Școalelor, București, 1994, p.134.

tea sintetiza un pigment suficient de intens încât să corespundă preferințelor estetice ale vremii.

Albastrul devine o culoare prețioasă, cu conotații nobile (sângelui albastru ca simbol de descendență nobilă), abia în secolul al XII-lea. Albastrul este culoarea cerului, a filtrului dintre bine și rău. O perioadă, negrul a fost semnul regalității, alții o considerau culoarea cavalerilor învăluiți în mister care își ascund identitatea. Galbenul era culoarea lașității, în timp ce roșul, care era ancorat pe un steag sau încorporat într-un blazon sau o tunică, devine simbol de noblețe, mai ales de curaj, dar totodată este și simbolul călăilor și al prostituatelor. Dacă galbenul era asociat nebunilor, musulmanilor și evreilor, aurul sau auriul, cea mai solară culoare, desemna metalul cel mai de preț. „De altfel, Evul Mediu elaborează acea tehnică figurativă care a știut cel mai bine să fructifice vivacitatea culorii simple alături de cea a luminii ce o străbate: vitraliul catedralei gotice. Spațiul bisericii gotice este străpuns de fâșii de raze ce pătrund prin ferestrele ce filtrează lumina prin vitralii fixate în montura de plumb. Vitraliile existau și la bisericile române, dar, cu goticul, pereții țâșnesc spre înalt unindu-se doar în cheia de boltă ogivală. Spațiul pentru ferestre și rozete se extinde, iar zidurile, în urma atâtor trafoare, se susțin mai mult datorită efectului compensator al contraforturilor și al arcelor exterioare. Catedrala este construită pentru a pune în valoare lumina...”<sup>118</sup>

## Filtre de corecție, cromatice și transparență

Definiția cuvântului *transparență*, exemplificat după *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*: „transparent, -ă – transparent, -te, adj., sn. I adj. Care poate fi străbătut de radiații electromagnetice (mai ales de lumină), fără ca acestea să fie absorbite sau difuzate; prin care se poate vedea clar, care lasă să se distingă conturul și detaliile obiectelor, străveziu.

Fig. Diafan, subtțire, delicat; firav. 2 Fig. Care poate fi ușor înțeles sau ghicit; limpede, clar. II. S.n. Foaie de hârtie cu linii groase, paralele, care se așază sub hârtia de scris, pentru a înlesni scrierea de rânduri drepte. – din fr. *transparent*, lat. *transparent, -ntis*.”

Iar pentru a accentua proprietățile conceptuale care ne interesează, transcriem succint următorul citat din studiul *Invizibilitatea și absorbția perfectă a metasuprafețelor complet dielectrice provenite din efectul Kerker*. În acest articol de cercetare, aflăm că metasuprafețele dielectrice permit realizarea multor efecte unice în domeniul opticii și pot servi ca elemente de bază pentru tehnologiile fotonice moderne: „Un obiect sau un material este considerat a fi transparent dacă permite luminii să-l traverseze. Transparența depinde de lungimea de undă a luminii: astfel sticla este transparentă întru vizibil (se vede prin ea), dar blochează

118 Umberto Eco, *Istoria Frumuseții*, Ed. Enciclopedia Rao, București, ed. a III-a, 2006, p. 117.

razele ultraviolete (ceea ce explică de ce nu ne bronzăm dacă ne aflăm situați în spatele unei suprafețe vitrate), mai precis nici un material nu este total transparent; fiecare material absoarbe mai mult sau mai puțin din lumină, în funcție de lungimea de undă a acesteia. Cu cât indicele de absorbție al unui material este mai slab, cu atât el se dovedește a fi mai transparent. În sensul în care ne interesează cel mai direct, transparența, pentru făptura umană, este facilitatea/putința de a vedea ce se întâmplă dincolo de un material sau un obiect.”<sup>119</sup>

Transparența, datorită căreia putem vorbi de lizibil, are diferențieri de calitate analizabile pe o curbă schematică a diferitelor grade de opacitate (ca proprietate a obiectului sau suportului direct analizat și utilizat). Această curbă de diferențiere este cea care oferă, inclusiv, elucidarea în cazul termenilor de ilizibil sau bruiaj vizual. Opacitatea plenară, studiată ca fenomen singular demonstrat științific, denumit gaură neagră datorită absorbției ultime a luminii, ar transforma artele vizuale într-o investigație senzorială de kinestezie. Perspectiva aceasta ar avea consecința excluderii tocmai a dimensiunii de vizual din rolul imaginii. Transparența, în sine, atunci când este favorabilă văzului, se oferă ca mediere a traseului privirii, zonă de interval. Pentru văz, transparența nu există în sine. Ea este tocmai intervalul de mediere între lumină și întuneric, un pasaj de sinteză și de distanțare dintre obiect și subiect. Raza dinamică a spectrului văzut de ochiul uman este cu mult mai mare decât cea percepută de camerele de fotografiat.

Ce fac filtrele? Limitează sau redirectionează lumina care pătrunde în aparatul de fotografiat. Sunt fabricate din sticlă, plastic sau material de gelatină, unele alterează culoarea, altele modifică proprietatea fizică a luminii.

Filtrele se împart în trei mari categorii:

- filtre de corecție;
- filtre de corecție și de conversie cromatică;
- filtre de efect (graduale, texturate etc.).

**Filtrele de corecție** modifică proprietățile fizice ale luminii și sunt filtre de densitate neutră, filtre de densitate graduală și filtre de polarizare. Aceste tipuri de filtre sunt folosite atât la fotografia analogică, dar și la cea digitală.

Gama filtrelor de densitate graduală (GND – *gradual neutral density filters*) redirectionează lumina eliminând parțial razele accidentale, accentuează culoarea cerului, fie prin dramatizare, întunecare a ei, fie prin diluare, ușoară supraexpunere a ei. Filtrele GND au rolul de a echilibra luminozitatea din imagine.

Filtrul de densitate neutră (ND – filtre ND) limitează cantitatea de lumină care pătrunde în camera de fotografiat, este utilizat la expunerile lungi, atunci

119 Hadi K. Shamkhi, Andrey Sayanskiy, Adri`a Can`os Valero, Anton S. Kupriianov, Polina Kapitanova, Yuri S. Kivshar, Alexander S. Shalin, and Vladimir R. Tuz, *Invisibility and perfect absorption of all-dielectric metasurfaces originated from the transverse Kerker effect*, PHYSICAL REVIEW MATERIALS (Dated: May 28, 2019), definierea *efectului Kerker*, sugerăm teoretic studiul efectului de transparență a metasuprafețelor complet dielectrice cu meta-atomi care susțin așa-numitul efect transversal Kerker, spre deosebire de binecunoscutele metasuprafețe Huygens.

când dorești să obții acele efecte de ape „fumurii”, în timp ce fundalul are detalii. Utilizarea lor se face prin suprapunerea mai multor filtre ND până se obține filtrarea dorită. În cazul fotografiei, filtrele ND se măsoară cu dublarea numerică a unității de măsură 2, astfel avem filtre ND de 2, de 4, de 6 ș.a.m.d. În cazul expunerilor extreme este util folosirea acestor filtre pentru echilibrarea între umbre foarte mari și zone în care lumina este foarte puternică. Astfel, apropierea valorilor de contrast dintre umbră și lumină permite fixarea detaliilor în ambele zone.

Filtrele de polarizare (CPL – *circular polarizer filter*) sunt liniare sau circulare. Fotografii mai experimentați utilizează în permanență filtre de polarizare circulară. La un unghi de 45 de grade, cu acest filtru poți alege ce cantitate și din ce direcție filtrezi cantitatea de lumină. De exemplu, când dorești să fotografiezi ceva în spatele unei vitrine sau ceea ce se reflectă pe suprafața unei ape, vei folosi un filtru CPL. Prin rotirea și alegerea unghiului adecvat de filtrare, claritatea va fi setată pe suprafața aleasă, fie în interiorul ce răzbate dincolo de vitrină, fie pe suprafața străzii care se reflectă pe sticla de vitrină.

Filtrele pot fi rotunde, fixe sau pătrate. Cele circulare sunt de diferite circumferințe, datele tehnice înscrise pe obiectivul utilizat stabilesc dimensiunea filtrului necesar. Aceste valori numerice ale diametrului sunt înscrise cu adnotație pe obiectiv. De exemplu, raza circulară a obiectivului dacă este de 67 mm, atunci filtrul trebuie să aibă dimensiunea de 67 mm. Filtrele circulare sunt costisitoare, adesea un filtru de acest fel poate fi folosit pe un singur obiectiv din dotarea tehnică personală. Dacă nu ai același diametru la toate obiectivele personale, va trebui să cumperi mai multe filtre. Sistemul de prindere a filtrelor este prin înfiletare sau prin atașare magnetică.

Filtrele pătrate sunt atașate prin adaptoare, de diametre diferite (vezi Fig. 64 și 65). Aceste filtre pătrate sunt adaptabile la orice diametru de obiectiv, pot fi suprapuse în straturi multiple, sunt confecționate din sticlă optică de cea mai bună calitate și sunt mai scumpe ca preț. Cele confecționate din plastic sunt cele mai accesibile financiar. Flexibilitatea și multiplele posibilități de combinare ale filtrelor pătrate le fac ideale pentru fotografie și sunt o opțiune mai practică și mai puțin costisitoare.

**Filtrele de corecție cromatică**, adnotate cu prescurtarea de filtre CC (*Colour Correction/Colour Compensating filters*), sunt utilizate în corectarea balansului cromatic după cum chiar denumirea o precizează. În contemporaneitate, aceste corecții se fac mai degrabă prin programe de editare.

Filtrele de corecție cromatică sunt confecționate de obicei din materiale pe bază de gelatină și nu sticlă, valoarea densității lor este cumulativă, prin suprapunerea acestor folii se obțin valori intermediare de filtrare. Densitatea lor se măsoară în succesiune crescătoare de zecimale, după cum urmează: 0.05, 0.10, 0.20, 0.30, 0.40 și 0.50. Spectrul lor cromatic cuprinde cianul, magenta, galbenul, roșul, verdele și albastrul. Abrevierile cu privire la filtrele de corecție cromatică sunt adnotate cu corespondentul inițialei cu care începe denumirea

culorii în limba engleză, alături de numărul care denotă densitatea filtrului respectiv. De exemplu, CC20C (folie de corecție cromatică de culoare cian, cu o densitate de 0.20); CC40G (folie de corecție cromatică de culoare verde – *green*, cu o densitate de 0.40).

**Filtrele de conversie cromatică** permit potrivirea temperaturii cromatice a luminii cu tipul negativului utilizat. Foarte rar sunt utilizate în fotografia digitală. Sunt două sisteme de care amintim, cele de standard european, respectiv sistemul Wratten. Sistemul european descrie cele două categorii de filtre de conversie cromatică drept filtre albastrui, acestea cresc temperatura de culoare, și filtre roșiate, care scad temperatura de culoare.

Ce este sistemul Wratten: este un sistem de numerotare de filtre, poartă numele inventatorului său, Frederick Wratten. Compania acestuia de filtre a fost cumpărată de compania Kodak la începutul secolului al XX-lea. Sistemul său de numerotare de filtre este utilizat preponderent în mediul fotografic din Marea Britanie și America.

În sistemul Wratten, albastrul profund (*deep blue*), seria de 80, și echivalentul de portocaliu profund, de 85 (*deep orange 85 series*), permit conversii majore ale temperaturii cromatice. Utilizând aceste filtre de tip Wratten, un negativ fotografic argentic, dezvoltat pentru folosirea sa la lumină de zi, este adaptabil unei setări de iluminare artificială.

Sistemul Wratten utilizează și o serie de filtre de balansare, seria numărul 81, care variază de la galben la nuanța de ambră, și scad temperatura de culoare. De asemenea, există și seria numărul 82, de multiple nuanțe de albastru, nuanțe pale, care urcă temperatura de culoare.

Aceste seturi de filtre, cel de 81 și cel de 82, permit etape intermediare mult mai fine în modularea temperaturii cromatice, comparativ cu filtrele de conversie cromatică.

Numerotarea graduală a acestor filtre utilizează multipli de 3, aproximativ, pornind de la coeficienții de numerotare de 1.5. Numerotarea graduală este de 3, 6, 9, 12, 15, terminându-se cu 20. O altă adnotare se face cu litere, de la A până la F, care corespund intensității cromatice. A desemnează nuanța cea mai slabă, în timp ce F este echivalentul celei mai puternice nuanțe cromatice. De exemplu, un filtru de 81E produce o modificare mai considerabilă decât un filtru de 81A.

Filtrele pentru fotografia analogică sunt filtre de tip galben mediu nr. 8, galben nr. 11, galben profund sau galben închis nr. 12, galben orange nr. 16, orange nr. 22, roșu nr. 25, precum și roșu purpuriu sau roșu închis nr. 29.





**Fig. 64.** Set de filtre circulare CPL, ND și UV cu husă de depozitare.



**Fig. 65.** Filtre ND pătrate cu adaptoare reglabile.

Filtrul este terminologia folosită și pentru a denumi un set de opțiuni disponibile în softuri de editare digitală a imaginilor. Filtrele se împart în mai multe categorii. Unele filtre sunt de natură estetică, imitând, să zicem, proprietățile de aspect ale unui anumit tip de negativ analogic, ale unor tehnici de desen, de pictură sau de tehnică mixtă.

Există și filtre digitale de corecție, cum ar fi, de exemplu, cele pentru eliminarea deformărilor de perspectivă, eliminarea zgomotului de culoare, eliminarea haloului purpuriu (*purple fringing*-ului) etc. O altă categorie de filtre digitale sunt cele bazate pe tehnologia AI (filtre neuronale).

## Balansul de alb

Obiectele albe vor reflecta o parte din lumina ambientală, iar culorile care vor fi reflectate, variază de la o gamă tonală de galben, până la tonurile reci de albastru, în funcție de sursa de lumină: lumină tungsten, led cu lumină neutră albă, lumină caldă sau rece. Dacă există o combinație de lumină naturală și artificială, aceste diferențe de iluminare vor afecta aspectul imaginii. Balansul de alb are un impact major asupra imaginii realizate.

Aparatura analogică utiliza filtre de corecție pentru stabilirea balansului de alb. Aparatura digitală a camerei de fotografiat utilizează setările de AWB (*Automatic White Balance* – setare automată a balansului de alb). Setările manuale ale aparatului permit setarea balansului de alb pe baza Gradelor Kelvin. Ajustarea ulterioară este posibilă prin postprocesare, utilizând programele adecvate editării.

Setul de carduri pentru setarea echilibrului alb (set de negru, gri 18% și alb/*Digital Grey Cards*) este extrem de util pentru stabilirea balansului de alb. Deși majoritatea aparatelor actuale funcționează chiar foarte bine pe setarea de recunoaștere automată și de echilibrare a albului, profesioniștii întotdeauna vor începe o etapă de lucru făcând aceste setări manual. În cazul fotografiilor de produs (de reclamă) este extrem de important să ai fidelitate cromatică. Balansul de alb va varia de la clișeu la clișeu, prin ușoare tente tonale care necesită post-editare.

Aceste tente diferă în funcție de nuanța dominantă din cadru, dacă produsul are foarte mult galben, tenta generată va fi ușor gălbuie, dacă produsul abundă în tonuri de albastru, tonurile de alb vor fi implicit mai reci, urmând dominantă respectivă.

Cardurile de balans de alb se folosesc la început pentru setarea balansului de alb, dar se păstrează în cadru, într-un colț al imaginii, ca referință standard pentru etapa de postprocesare. Majoritatea programelor de editare simple au încorporate această funcție, în timp ce toate programele profesionale de editare fotografică au opțiunea de a seta balansul de alb în mod uniform la sute de clișee, printr-un singur *click* pe aceste carduri de referință. Iconul reprezentativ pentru accesarea acestei funcții este *pipeta*. Această funcție a pipetei digitale este de a lua o mostră de culoare din griul neutru de 18% și de a echilibra toată informația cromatică din cadru. Astfel, imaginile juxtapuse într-un catalog nu diferă în calitate sau în tentă tonală.

Ce semnifică acest ideal de gri 18%? Aparatele de fotografiat măsoară expunerea luminii pe zona medie, în cazul de referință pentru sistemul zonelor (vezi detalii la capitolul aferent).

Ochiul uman, permutând atenția de la o zonă întunecată la o suprafață aflată în plin soare, își adaptează nivelul de informație, iar creierul sintetizează suma maximă a acestor detalii. Un aparat de fotografiat va măsura și va seta totul în funcție de zona mijlocie a acestor două zone. Va păstra în nota optimă doar ce este esențial și vizibil, prin prisma zonei mijlocii de măsurare a luminii, care este

echivalentă acestui gri de 18%. Aparatul de fotografiat percepe o cantitate de informație mult mai limitată decât ochiul uman. Faptul că ochiul uman percepe ca gri neutru acest gri de 18%, este ceva ce trebuie acceptat, fără să fie și convingere senzorială. Indiferent de condițiile de iluminare, această calitate neutră de gri va fi menținută odată ce balansul de alb a fost setat manual.

Cum setezi echilibrul sau balansul de alb al unui aparat, utilizând un card gri? Insezezi cardul gri în exact acele condiții de iluminare în care dorești să efectuezi fotografiile, așezi acest card în fața obiectivului, încercând să acoperi toată suprafața din cadrul obiectivului. Pe setarea manuală a aparatului, apeși jumătate de cursă butonul declanșatorului, în acest interval de timp ții cu cealaltă mână acest card gri în mijlocul cadrului pe care dorești să-l fotografiezi, declanșând exonometrul aparatului. La unele aparate nu este necesar să faci fotografia, ci să pornești exonometrul în funcție de această referință. Odată ce exonometrul din aparat a început să măsoare lumina conform zonei V, conform griului neutru de 18%, această setare se păstrează cât timp condițiile de iluminare nu sunt modificate. Atenție mărită pe setarea M, adică manuală a aparatului. După setarea timpului de declanșare și a diafragmei, verifică să nu ai activat butonul de compensare a expunerii. Acest cursor este necesar să fie pe 0, ca să se păstreze raportarea corectă a exonometrului în raport cu cardul de gri. Din motive estetice expresive, dacă optezi pentru o expunere mai întunecată și modifici corespunzător triunghiul de expunere, acel gri neutru va fi în continuare păstrat.



**Fig. 66.** Set de carduri pentru setarea echilibrului alb (set de negru, gri 18% și alb/Digital Grey Cards).



## FOTOGRAFIA ANALOGICĂ

Exercițiile de laborator presupun însușirea cunoștințelor de bază pentru expunerea, dezvoltarea și scanarea (în vederea arhivării digitale) a fotografiilor realizate pe negativ fotografic argentic.

Tehnicile de laborator cuprind realizarea următoarelor procedee fotografice: rayograme (fotograme), chemograme, cianotipie, tiraj manual pe hârtie fotografică de pe negativ, realizarea fotomontajelor în stil clasic, noțiuni de retușare bazale.

Prima etapă este familiarizarea cu echipamentul din laborator: tancul de dezvoltare, tase, cleme, aparatul de mărit, lămpile de laborator, cântarul electronic, substanțele care vor fi utilizate etc. Acest demers de exemplificare teoretică va fi urmat de exercițiile de laborator individuale.

Procedeul de laborator analogic presupune dezvoltarea unui negativ, pe urmă realizarea unui tiraj pozitiv al imaginii pe hârtie. Negativul nu mai există în cazul fotografiei digitale. Efectul de inversare din pozitiv în negativ a imaginii digitale este o funcție de tip „reminiscentă analogică”, un tribut adus acesteia.

Negativul analogic se păstrează la loc uscat, ferit de expunerea la razele directe ale soarelui. După expunere începe munca de laborator. Spațiul de laborator trebuie pregătit adecvat înainte de lucru, sterilizarea și eliminarea prafului din încăperea este esențială, deoarece alterează emulsia fotografică. Odată ce masa a fost sterilizată și ștersă până la uscare, se pregătesc ustensilele folosite pentru dezvoltarea negativului: tancul de dezvoltare, o foarfecă, retractorul de negativ sau un clește pentru a desface carcasa rolei, asigurarea întunericului în spațiul de laborator (Studentii trebuie să-și închidă telefoanele mobile și/sau *smartwatch*-urile ale căror lumini deja sunt suficient de puternice pentru a compromite integritatea negativului.).

Dezvoltarea negativelor alb-negru cuprinde șase etape de lucru și folosirea a trei substanțe chimice pe parcursul acestor etape: introducerea negativului în tancul de dezvoltare (în întuneric deplin), utilizarea substanței numite revelator, oprirea acțiunii revelatorului prin baia stop (baia stop care este apă alcalină), utilizarea fixatorului, etapa finală fiind spălarea sub apă curgândă (minim 30 – 45 de minute sunt alocate spălării pentru a elimina complet reziduurile îmbibate în emulsia fotosensibilă) și uscarea negativului.

Uscarea negativului se face prin prinderea la un capăt al acestuia cu o clemă, atârănarea acestuia de o sfoară/uscător. La celălalt capăt al negativului se prinde cu ajutorul unei cleme de uscare o contragreutate mică, din plumb. Aceasta asigură uscarea verticală dreaptă a negativului, facilitează scurgerea uniformă a apei. Uscarea se face în mediu închis, fără surse de praf.

După uscarea, depozitarea și arhivarea negativului se fac în folii de arhivare speciale, confecționate din hârtie de calc. Pentru aceasta este necesar să se redimensioneze fâșia clișeeilor succesive prin tăierea negativului pe suprafețe de câte 6 clișee.

Adnotările care se trec pe folie sunt informațiile rezumative din carnetul de exponometrie (negativul utilizat, data, anul, revelatorul utilizat pentru dezvoltare, locația în care s-au efectuat imaginile, eventual mențiuni legate de conținutul imaginilor fotografice). Unii fotografi atașează pentru vizualizare rapidă și o copie contact a imaginilor sau ceea ce se numește index print, dacă se lucrează cu un laborator automatizat.

Tancul de dezvoltare are mai multe componente: recipientul în sine, capacul și spirala de dezvoltare. Spirala este cea în care, pe întuneric deplin, se va rula negativul și se va așeza în interiorul tancului. După verificarea închiderii etanșe, se poate reaprinde sursa de lumină în laborator. Substanțele chimice de dezvoltare vor fi introduse în tanc, având deja acces la sursa de lumină în laborator. Se utilizează un temporizator pentru a respecta timpii necesari celor 4 etape ale dezvoltării unui negativ argentic alb-negru.

Negativul este corect dezvoltat dacă inscripția numerică de pe marginile negativului este vizibilă și neagră. În cazul în care aceste adnotări sunt de un gri închis sau de un gri deschis, negativul a fost subdezvoltat, timpul de expunere era insuficient, diluția revelatorului era inadecvat calculată, sau revelatorul utilizat era deja epuizat. Subdezvoltarea este o greșeală de dezvoltare. Dacă negativul în interiorul cadrelor este supra- sau sub-expus, acestea sunt rezultate de natură de exponometrie, deciziile neadecvate adoptate de fotograf la expunerea negativului, nu o eroare de laborator. În cazul în care negativul este complet transparent, nu există adnotări pe marginea negativului, eroarea care s-a produs este utilizarea fixatorului în loc de revelator în primă fază de dezvoltare.

În cazul în care nu se utilizează o cantitate suficientă de revelator, odată introdus negativul în tanc, negativul nu va fi complet acoperit de substanța respectivă, dezvoltarea va fi defectuoasă și va apărea ca o înjumătățire de negativ, cu un degrade pe suprafața emulsiei.

Ilustrația vă prezintă o astfel de eroare de dezvoltare.



**Fig. 67.** *Imagine cu negativ greșit dezvoltat, conformă adnotării fotografului, Arhiva Audiovizuală Transilvană.*



Fig. 68. Instrumentarul utilizat pentru dezvoltare, tancul de dezvoltare.

Diagramele de dezvoltare sunt accesibile pe cea mai complexă aplicație care centralizează informațiile legate de tipurile de negativ. Compatibilitatea negativelor este corelată cu diferite tipuri de revelator. Sunt accesibile și informațiile legate de timpii necesari pentru dezvoltare, temperatura adecvată, cât și detalii privind curba de înnegrire, modificarea acesteia în funcție de revelatorul utilizat. Link-ul care face trimitere la diagramele de dezvoltare este: <https://www.digitaltruth.com/>

The screenshot shows the 'Film Developing Times' page for 'Iford Delta 100'. The page includes a search bar, a navigation menu, and a table with columns for 'Film', 'Developer', and 'Dilution'. The table lists various developers and their corresponding dilutions for the Iford Delta 100 film.

Film	Developer	Dilution
Iford Delta 100 Pro	S10-Pyro	1+100
Iford Delta 100 Pro	S10-Pyro	1+100
Iford Delta 100 Pro	ACU-1	1+10
Iford Delta 100 Pro	Acufine	stock
Iford Delta 100 Pro	Acuroil-N	1+35
Iford Delta 100 Pro	Acuroil-N	1+70
Iford Delta 100 Pro	Acuroil-N	1+100
Iford Delta 100 Pro	Acuroil-N	1+100
Iford Delta 100 Pro	Acuroil-N	1+100
Iford Delta 100 Pro	Acuroil-N	1+70
Iford Delta 100 Pro	Adox HR-DEV	1+40
Iford Delta 100 Pro	ADK III	1+24
Iford Delta 100 Pro	Analisco AMT4	1+7
Iford Delta 100 Pro	Analisco AMT4	1+7
Iford Delta 100 Pro	Arista Liquid	1+9
Iford Delta 100 Pro	Arista Liquid	1+9
Iford Delta 100 Pro	Arista Premium	1+9
Iford Delta 100 Pro	Ars Imago FD	1+39
Iford Delta 100 Pro	Ars Imago FD	1+59
Iford Delta 100 Pro	Ars Imago FD	1+59
Iford Delta 100 Pro	Ars Imago FE	1+1
Iford Delta 100 Pro	Ars Imago FE	1+1

Fig. 69. Structura programului pentru accesarea diagramei de dezvoltare.



B/W PHOTOMATERIALS

## FOMAPAN 100 Classic

BLACK-AND-WHITE NEGATIVE FILM

### In general

FOMAPAN 100 Classic is a panchromatically sensitized, black-and-white negative film designed for taking photographs. The film meets high requirements for low granularity, high resolving power and contour sharpness and a wide range of halftones. FOMAPAN 100 Classic has a nominal speed rating of ISO 100/21°, but due to its wide exposure latitude the film gives good results even when overexposed by 1 EV (exposure value) (as ISO 50/18°) or underexposed by 2 EV (as ISO 400/27°) without any change in processing, i.e. without lengthening the development time or increasing the temperature of the developer used.

To make prints or enlargements, Fomabrom- and Fomaspeed-type enlarging papers are recommended; however, all sorts of black-and-white enlargement papers can be used.

### Speed

ISO 100/21°, 21° ČSN

### Schwarzschild effect

Exposure (seconds)	1/1000-1/2	1	10	100
Lengthening of exposure	1x	2x	8x	16x
Correction of aperture number	0	-1	-3	-4

### Processing

Safelighting, infrared light or total darkness

### Development

FOMAPAN 100 Classic can be processed in all common negative developers. Recommended development times are shown in the table below (the development times are related to development in a spiral developing tank - agitation or turning over continuously during the first 30 seconds, then during the first 10 seconds in every minute). In this way, medium-contrast negatives can be obtained.

Developer	Development time (minutes)	
	20 °C	30 °C
Fomadon LQN (1+10)	7-8	2,5
Fomadon R09 (1+50)	8-9	-
Fomadon P	7-8	4
Fomadon Excel	5-6	1,5
Kodak Xtol	5-6	1,5
Ilford Microphen-stock	5-7	2
Ilford Perceptol-stock	8	3,5
Ilford ID 11/ Kodak D76-stock	6-7	3
Tetenal Emofin Liquid	4-5	-

When the development time has elapsed, the film is recommended to be shortly rinsed in distilled water or dipped in a 2% acetic acid solution for 10 seconds.

### Fixing

At a temperature ranging from 18 to 25 °C for 10 minutes in any common type of an acid fixing bath, or for at least 3 minutes in Fomafix rapid fixer.

### Washing

The film should be washed in running water: for 30 minutes and 15 minutes the temperature of water being below 15 °C and over 15 °C respectively.

It is recommended to finish the processing with the film being rinsed in distilled water, or dipped in a wetting agent solution.

### Storage

Unexposed films should be stored in the original packaging in a cool, dry place (temperature ranging from 5 to 25 °C, relative humidity from 40 to 60 %), out of reach of harmful vapours, gases and ionizing radiations. Films stored in a refrigerator and a freezer should be acclimatized to room temperature for approx. 2 and approx. 6 hours respectively. Exposed films should be processed as soon as possible.

### Reversal processing

It is possible to process Fomapan 100 Classic also by reversal process, manually or mechanically (processor of JOBO CPA-2, etc.) for example in a „Processing set for FOMAPAN R-100“. For required transparency of the final slides the rollfilms and sheet films are the most suitable ones for this way of processing.

### Packaging

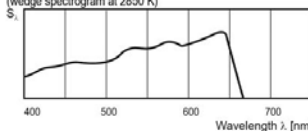
FOMAPAN 100 Classic is available in the following sorts:

- 120 rollfilm 60 mm wide, exclusively on a 120 spool, identification edge markings: „ULTRA 100“
  - double-edge perforated 35 mm film in 135-36 and 135-24 cartridges for 36 and 24 exposures 24x36 mm; identification edge markings: „ULTRA 100“, bulk lengths of 17, 30.5 and 50 m in a darkroom packaging;
  - sheet film (for large-format cameras) sized: 9x12, 10x15, 12x16.5, 13x18, 18x24, 24x30 cm, 4x5, 5x7, 8x10 inch in a box of 50 sheets.
- Orientation emulsion side of the film is determined by a notch located on the right upper corner of the short side of the film format.

Other sizes are subject of an agreement with the manufacturer.

### Relative spectral sensitivity

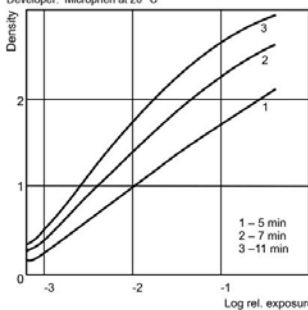
(wedge spectrogram at 2850 K)



### Characteristic curves

Exposure: Daylight (5500 K), 1/20 s

Developer: Microphen at 20 °C



### Resolving power

110 lines per mm

### Granularity

RMS = 13.5 (Microphen at 20 °C, developed to  $\gamma = 0.6$ , (measured at  $D = 1.0$ ))

### Base

- The following bases are used for manufacturing the particular sorts of the film:
- 120 rollfilm - a clear polyester base 0.1 mm thick, furnished with an anthralo colour backing which will decolorize during processing.
- 35 mm film - a gray or gray-blue cellulose triacetate base 0.125 mm thick,
- sheet film - a clear polyester base 0.175 mm thick furnished with an anthralo colour backing which will decolorize during processing.

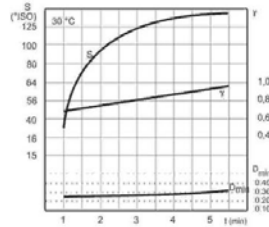
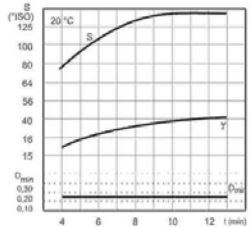
The product has been produced and marketed in conformity with a quality system according to the international standard EN ISO 9001.



**DEVELOPMENT CURVES FOR FOMAPAN 100 Classic**

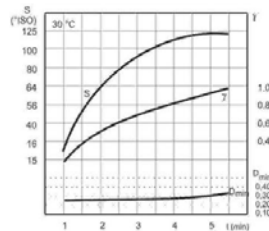
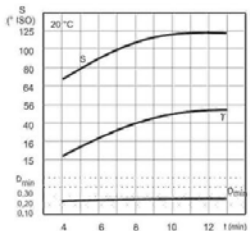
**Ilford Microphen – stock**

$D_{90}/S_{17}$  – development time curves at 20 and 30 °C  
 - daylight  $T_c = 5500$  K  
 - spiral developing tank - agitation or turning over continuously during the first 30 seconds, then during the first 10 seconds in every minute.



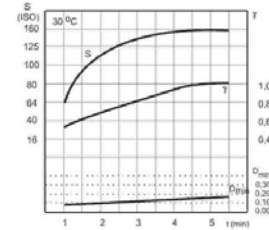
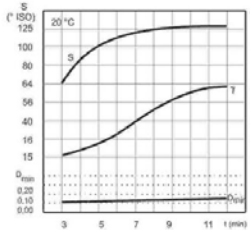
**Ilford ID 11 – stock**

**Kodak D 76 – stock**  
 $D_{90}/S_{17}$  – development time curves at 20 and 30 °C  
 - daylight  $T_c = 5500$  K  
 - spiral developing tank - agitation or turning over continuously during the first 30 seconds, then during the first 10 seconds in every minute.



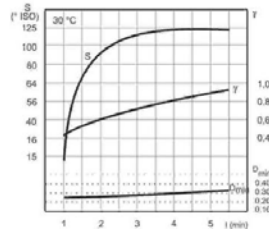
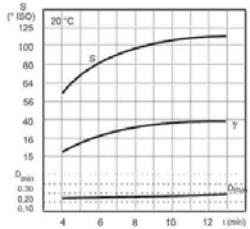
**Fomadon Excel – stock**

**Kodak Xtol – stock**  
 $D_{90}/S_{17}$  – development time curves at 20 and 30 °C  
 - daylight  $T_c = 5500$  K  
 - spiral developing tank - agitation or turning over continuously during the first 30 seconds, then during the first 10 seconds in every minute.



**Fomadon LQN developer (1+10)**

$D_{90}/S_{17}$  – development time curves at 20 and 30 °C  
 - daylight  $T_c = 5500$  K  
 - spiral developing tank - agitation or turning over continuously during the first 30 seconds, then during the first 10 seconds in every minute.



**FOMA**

BOHEMIA spol. s r.o.

Hradec Králové  
 Czech Republic

Tel.: +420 495 733 210  
 Fax: +420 495 733 376

foma@foma.cz  
 www.foma.eu

FOMA 05/22

*Fig. 70. Prospecul de dezvoltare pentru un negativ alb-negru.*



**Fig. 71.** Nagy Márton, Mărire 002, montaj fotografic, hârtie argentică, 20x30 cm, 2019.

Tirajul pozitiv se obține prin proiectarea imaginii negative pe hârtie fotosensibilă, prin utilizarea aparatului de mărit.

Aparatul de mărit conține o sursă de lumină, o sticlă mată care asigură difuzia uniformă a luminii pe toată suprafața imaginii, o casetă de încărcare și încadrare a negativului, un obiectiv interschimbabil, tija care susține acest mecanism fixat pe un suport de lemn. Se suprapune pe acest suport o ramă de mărit în care se încarcă hârtia, se conectează un exponometru prin care se setează timpul optim de expunere. Aparatul de mărit este conectat la exponometru și la o sursă de curent electric.

În laboratorul foto aveți nevoie de substanțe pentru dezvoltare, adică un revelator pentru hârtie, baie stop și fixator pentru tirajul realizat. De asemenea, aveți nevoie de sticle de depozitare pentru substanțele chimice diluate, preferabil de culoare închisă, maro, negru sau verde închis. Alte elemente necesare pentru prelucrare sunt: hârtia fotografică, clemele, tasele în care să utilizați substanțele pe tot parcursul printării, precum și o lampă de laborator cu lumină verde sau roșie. Este indicat să aveți în dotare termometru, foarfecă și eventual mănuși de cauciuc, în cazul în care nu doriți să intrați în contact direct cu substanțele chimice, care nu sunt deosebit de toxice, dar pot provoca mici erupții cutanate.

După utilizare, substanțele se depozitează preferabil într-un dulap închis, după ce au fost introduse în recipiente de sticlă de culoare închisă. În interiorul recipientelor care conțin substanțele chimice nu se lasă o cantitate mare de oxigen, pentru a prelungi timpul de utilizare a substanțelor. După diluție se etichetează, se scrie denumirea substanței, raportul de diluție, 1x10, 1x5, 1x100 etc., data la care s-a făcut diluția.

Timpul de expunere depinde de conținutul imaginii. Expunerile de probă se fac pe hârtii de probă, acestea sunt benzi mici tăiate dintr-o coală din același pachet de hârtie pe care se va realiza și tirajul final. Factorii de luat în considerare pentru o dezvoltare corectă a hârtiei sunt diluția substanței chimice, temperatura acesteia, timpul de expunere a hârtiei la substanța chimică (se introduce hârtia prin scufundare în revelatorul din tasă). Alături, o altă tasă va conține baia stop, adică apa distilată simplă sau apa distilată cu un adaos de oțet alimentar de 5%. Fixatorul este ultima etapă de lucru. Folosind un fixator universal, timpul destinat acestei operațiuni ar trebui să fie de 5 minute. Orice sursă de lumină, în afară de cea a lămpii de laborator (bec verde sau roșu de laborator foto), va altera procesul, voalând hârtia. Doar după fixare, imaginile mărite sunt în siguranță. Putem aprinde lumina pentru finalizarea lucrului și realizăm spălarea tirajelor în apă curentă, timp de minim 30 - 45 de minute, la o temperatură a apei de maxim 24 de grade. Dacă se depășește temperatura apei sau a vreunei substanțe chimice din fazele anterioare de procesare de 36 de grade Celsius, riscul ca emulsia să se desprindă de pe suport este iminent.



## TEHNICI ALTERNATIVE DE FOTOGRAFIE

### Camera obscura

O cutie cu un orificiu circular minuscul care proiectează pe peretele opus imaginea întoarsă, cu capul în jos, a realității care se întrezărește prin acea *ferastră circulară*, poartă numele de camera obscură. În cazul unei panorame, cel mai simplu este dacă se folosește un recipient metalic cilindric în care se introduce o hârtie fotosensibilă. Interiorul acestui cilindru trebuie tratat cu vopsea neagră mată.

Sala de curs poate fi transformată într-o cameră obscură. Orice cameră, încăpere are acest potențial atâta timp cât are măcar o fereastră. Dacă obturăm cu carton negru, mat, ferestrele încăperii și realizăm un orificiu de 2 mm diametru pe mijlocul cartonului care obturează fereastra, când lumina soarelui este puternică, transpunerea exteriorului va fi pe pereții opuși ai camerei, pe tavan, pe podea, pe tot interiorul camerei. Nici într-un caz acest fenomen nu este vizibil pe vreme înnorată sau pe timp de ploaie; evident, fără sursă de lumină puternică anterioară orificiului, nu avem cum să obținem această proiecție a realității din exterior în interiorul camerei noastre. Acesta este un exercițiu de experimentare și de observație cu care studenții, în cadrul studiului fotografiei analogice, își încep studiul fotografiei tradiționale. Este o revenire la simplitatea originară a formării imaginii.

Dilema care se propune pentru dezbatere este dacă realitatea este o imitare, o copie, o proiecție sau o proiecție inversă a ceea ce vedem cu ochiul uman. Artistul de renume internațional care stă la originea studiului de caz este Abelardo Morell<sup>120</sup>. Camera obscură cu care lucrează, adaptată pentru tehnologia digitală, îi permite prin utilizarea lentilei optice să capteze imagini de o acuratețe și o performanță tehnică, depășind astfel cu mult rudimentarul camerelor obscure improvizate din carcase, cutii sau aparate analogice de 35 mm. În cazul artistului

---

120 Abelardo Morell (n. 1948, Havana, Cuba) este un artist fotograf contemporan, cunoscut pentru seria imaginilor realizate prin tehnica camerei obscure. De asemenea, pentru „camera tip cort”, un dispozitiv inventat de el pentru a îmbina peisajele pe care le fotografiază cu textura și compoziția solului unde își plasează aparatul foto și trepiedul astfel simultaneitatea dintre departe (peisaj) și aproape (textură) devin suprapuneri de măiestrie și banalitate.

O perioadă în cariera a predat fotografie la Colegiul de Artă și Design din Massachusetts.

Un documentar despre viața și creația lui Morell, *Shadow of the House*, regizor: Allie Humenuk, a fost lansat în 2007.

Acest documentar este inclus în filmografia cursului de fotografie analogică.

fotograf, consecvența stilului asumat de către acesta, de-a lungul deceniilor, a dus la transformarea camerelor de hotel, provizoriu, în camere obscure. Locațiile alese ale celebrelor și ale renumitelor vestigii, precum și locațiile turistice transformate în imagini iconice au asigurat popularitatea artistului. Renumit pentru că transformă camerele de hotel în camere obscure și apoi surprinde îmbinarea dintre interior și exterior în fotografii de format mare, aceste plieri specifice lui Abelardo Morell contopesc, într-o clepsidră imaginară, observatorul, spațiul exterior și interior cu experiențe senzoriale.



**Fig. 72.** *Ádám Krisztina, cameră obscură confecționată artizanal, testarea acestuia fixat pe un trepied, Cluj, 2020.*



**Fig. 73.** *Dózsa Endre, imagine convertită după scanare, neretușat, hârtie fotografică Foma încărcată într-o cameră obscură artizanală, vedere de la etajul V al clădirii universitare Sapientia, Cluj, 8x10 cm, 2019.*

## Rayograma sau fotograma

Rayogramele sunt o simfonie a diferitelor grade de transparență, un traseu al luminii prin diferite materiale, o lume abstractă a umbrelor proiectate pe material fotosensibil.

O fotogramă este o imagine fotografică realizată fără un aparat de fotografiat, obiecte de diferite grade de opacitate se așază direct pe suprafața unui material fotosensibil, de regulă hârtie fotografică, și apoi se expun la lumină. Rezultatul numit fotogramă cuprinde un desen al umbrelor proiectate pe hârtia fotografică. Este practic un exemplu al prezenței prin absență în fotografia experimentală.

Terminologia de rayogramă sau fotogramă se referă la același proces de a desena cu umbra unor obiecte pe suprafața hârtiei fotosensibile. Tehnica este apropiată de estetica domeniului desenului și al picturii. Inventatorul acestei tehnici a fost fotografii Man Ray, acesta și-a numit procesul rayogramă; concomitent, descoperirea i-a aparținut și fotografului de origine maghiară László Moholy-Nagy, care și-a numit tehnica fotogramă.

Istoria rayogramei se împarte în două mari etape de utilizare, aportul și uzul acestora în scopuri științifice, de arhivă botanică sau de alte tipuri de înregistrări de obiecte naturale, iar a doua etapă a fotogramei vizează explorarea potențialu-

lui ei artistic. Man Ray și László Moholy Nagy au fost pionierii experimentării rayogramei în mișcarea Dada, în constructivism și în suprarealism.

László Moholy-Nagy folosea cercul sau diferite motive geometrice într-un stil abstract, dar fidel curentului constructivist în care și-a încadrat o parte din creații. De asemenea, a utilizat colajul fotografic îmbinat cu desenul manual pentru a obține imagini manipulate specifice dadaismului. A fost un vizionar în materie de fotografie artistică, fără sau cu aparat fotografic. De-a lungul istoriei, alți artiști au explorat și și-au pus amprenta pe procedeul fotografiei fără aparat fotografic. Un alt predecesor al tehnicii a fost Christian Schad care și-a numit tehnica *Umbrografie – Schadographs*. Alți artiști renumiți, care au creat sub semnul acestei tehnici, obținând imagini unicat, au fost: Imogen Cunningham, Pablo Picasso, August Strindberg, Alexander Rodchenko, Anne Noble, Markus Amm, Susan Derges, Adam Fuss, Else Thalemann, Kunié Sugiura.

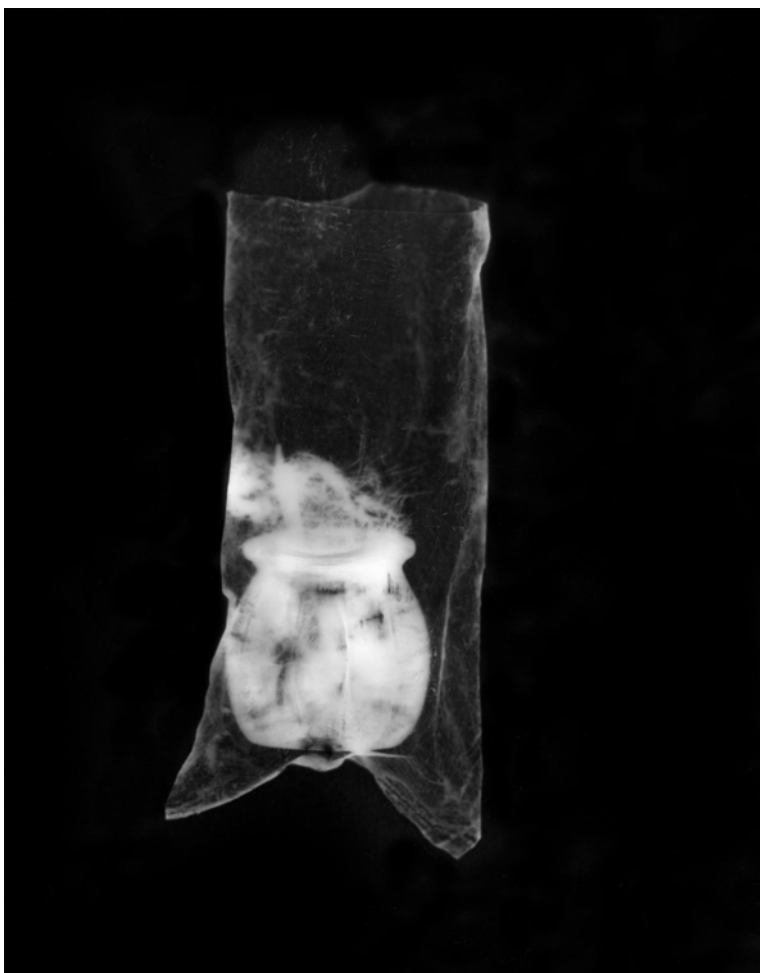
Fotograma este *un desen* care prezintă un spectru între alb și negru, cu variații de tonuri de gri. Rezultatul obținut este o imagine negativă realizată din umbră.

Variațiile tonale ale rayogramei obținute pe hârtie depind de calitatea opacității obiectelor folosite. Un obiect complet opac va genera negativul său, adică vom obține alb în zona acoperită de acesta. Zonele care nu au fost acoperite de obiect vor fi de un negru intens. Tonalitățile de gri se obțin prin obiecte transparente sau semitransparente, suprapuse sau alăturate. Gradul lor de transparență va stabili tonul de gri obținut pe hârtia fotografică. Obiectul care este în contact direct cu suprafața hârtiei va avea cea mai mare claritate, marginile vor fi incisive, vor produce un contur sau o siluetă. Cu cât obiectul este mai îndepărtat de suprafața hârtiei, gândind în înălțime vs. adâncime, cu atât efectul va fi de suprafață, de tip pată și nu de siluetă.

Fotograma a fost o modalitate de modernizare a expresiei de abstractizare specifică școlii Bauhaus<sup>121</sup>. Stilul lui Christian Schad experimenta forme de abstractizare. Man Ray se încadra în curentul dadaismului, pe când László Moholy-Nagy oscila între constructivism și dadaism, fiind și cadru didactic la Școala de Artă Bauhaus.

121 *Staatliches Bauhaus* (germană), cunoscută în general sub numele de *Bauhaus*, termen care provine din limba germană, din verbul *bauen*, care înseamnă „a construi”, și din substantivul *Haus*, care înseamnă „casă”, a fost o școală de artă germană care a funcționat între 1919 și 1933. Viziunea unică sub raport artistic, fuziunea principiilor de producție în masă cu viziuni artistice inovative, îmbinarea funcției estetice cu funcția practică, toate aceste demersuri artistice au pus bazele designului de produse modern. Fondatorul Școlii Bauhaus a fost arhitectul Walter Gropius. Școala se baza pe idealul creării unei opere atotcuprinzătoare (*Gesamtkunstwerk*) cu convingerea că toate artele vor fi reunite într-un final. Mișcarea Bauhaus a avut un impact profund asupra evoluțiilor ulterioare în artă (arhitectură, design grafic, design interior, design industrial, design de bijuterii, tipografie). Această mișcare al modernismului a făcut transferul de la expresionismul german, viguros și emoțional, la Noua obiectivitate, o apropiere de realitate și funcționalitate mai degrabă decât expresie și abstracție sau experimente fanteziste. Următorul pas în arhitectură, după această nouă obiectivitate a fost conceptul de locuință minimală, la începutul anului 1920 (orientare înscrisă în noua Constituție de la Weimar) arhitecții Ernst May, Bruno Taut și Martin Wagner au început să construiască blocuri mari de locuințe, atât în Frankfurt, cât și la Berlin.





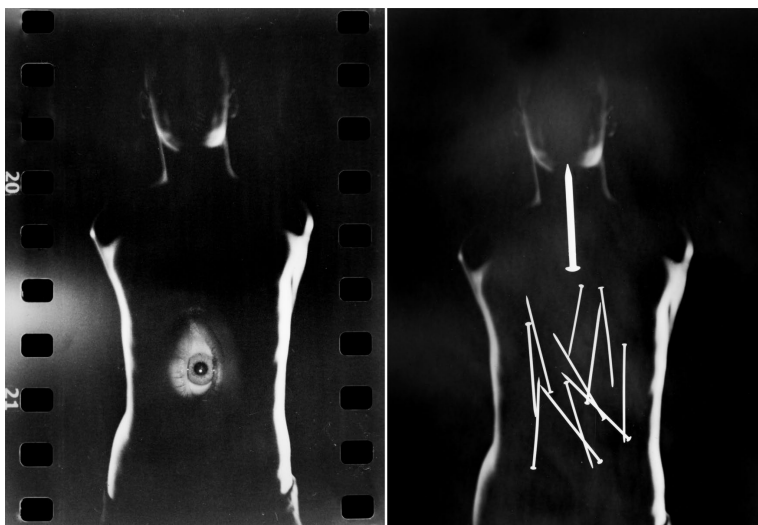
**Fig. 74.** *Mira Marincaș, Eter ambalat, rayogramă, 18x25 cm, 2021.*

Ceea ce este comun stilului celor trei artiști, și anume intenția de dematerializare, contorsiune și distorsiune prin fuziunea formelor, procedeele aplatizau sau polarizau adesea percepția perspectivei, pentru a crea imagini ce se detașează de la realul însumat în caracteristicile obiectelor.

Iluziile optice obținute prin refracție, și asamblarea materialelor sub această egidă conferă o estetică specifică. Demersul artistic, mai apropiat de o poezie a efemerului, dar mai atașat de însumarea realului, îi aparține lui Kunié Sugiura. Remarcăm preponderent seria ei de autoportrete, prin care mărimea de unu la unu corespunde cu scara siluetei artistei. Plierea realității se face prin umbra proiectată a siluetei sale care este îmbrăcată într-o ghirlandă de lumini.

În lucrările picturale ale artistei japoneze Kunié Sugiura, *Octopus*, rayograma are alte atribute, revelatorul fiind utilizat ca o cerneală diluată care se poate metamorfoza în valuri de tonalități multiple, o referință la caligrafia japoneză, precum și la metafora originii vieții, apa sau disoluția formelor prin care deconstructivismul realului devine posibil.

Seria aleasă pentru studiu și dezbateră a unei *rayograme spațiale*, fără suport de fixare tradițională, este *Electric Dress (Rochie electrică)*, după o altă lucrare de avangardă din anii '50 ai secolului trecut, a unui *performance* în care Atsuko Tanaka (aparținând grupului de artă alternativă Gutai) și-a desprins straturi din rochia de hârtie pentru a ajunge la luminescența unei rochii de becuri, atașată unui fundal negru ce îi învăluia trupul. O tehnică hibridă este chemografia îmbinată cu rayograma. În acest demers revelatorul este folosit precum acuarela, hârtia nu se imersează în substanța revelatorului, ci este aplicată doar pe anumite zone ale imaginii. Astfel zona de hârtie nedezvoltată va rămâne albă, stratificarea diferențiată a lichidului sau eventualele utilizări ale revelatorului uzat sau mixat cu cafea vor denatura tonal rezultatul. Tonurile de gri vor fi virate către tonalități sepie.



**Fig. 75.** Fazakas Bence, *seria Lynch Tribute, expunere multiplă, fotografie argentică, 20x30 cm, 2019.*

Pentru chemograme se poate utiliza temperatura corpului prin imersia palmei în substanță chimică și efectuarea unei copii contact a acestuia. Anterior acestei imersiuni termice și chimice, diferite obiecte au fost aranjate pe hârtia fotosensibilă și expuse câteva secunde la o sursă de lumină. Manipularea prin suprapunere a palmei creează contextul de pliere a expunerilor multiple, prima

mecanică, a doua chimică. Dubla expunere de acest tip este o procedură hibridă, deoarece chemograma standard presupune aplicarea fixatorului pe zone ale imaginii, prin întindere cu diferite ustensile tip pensulă, burete sau pulverizare fină de la distanță medie față de hârtie. După această expunere la fixator, hârtia va fi imersată în revelator, urmată de baia stop, ca într-un final din nou aplicarea fixatorului să definitiveze procesul de laborator.

Dubla expunere (două expuneri consecutive pe același suport) se realizează atât pe negativ, cât și pe expunerea de tip cameră obscură, adică direct pe hârtie fotosensibilă, prin împărțirea timpului corect de expunere la doi. Ținem cont că imaginea din prima declanșare va fi cea dominantă, iar detaliile din a doua imagine vor fi mai estompate din punctul de vedere al clarității. Fundalul negru oferă cea mai bună posibilitate de a supra-compune două sau mai multe cadre. Există aparate digitale care permit setarea pe modul de multi-expunere.

## Spectrul invizibil al luminii, *X-ray Art*

Unul dintre artiștii contemporani, care utilizează razele X (cunoscute ca raze röntgen) și diferite combinații ale spectrelor de vizualizare a *interiorului structural*, este Nick Veasey.

Acest artist în lumea societății de consum și a obsesivității *politicilor transparente*, a securității și securizării tuturor obiectelor cotidiene care par vitale, în demersul său artistic scanează toate obiectele cu care un personaj intră în contact, precum și diferitele ipostaze ale obiectelor de-a lungul activităților întreprinse. Nick Veasey, cu seria *Fashion style, City Bowler*, din X-ray art, C print, 1189x1189 mm, 2011 sau *Boxer Shorts*, din aceeași serie de artă cu raze X(-ray art), C print, 1189x1189 mm, 2008, exemplifică banalitatea unui obiect. Printr-o tehnică utilizată în mod recurent de fotografia științifică medicală, utilizând razele X, Nick Veasey obține rezultate unice ale cotidianului. Superficialul este dezbrăcat, desfăcut strat cu strat, pentru a pătrunde dincolo de aparențe. Același artist a fotografiat peste 4000 de obiecte, de la genți, poșete, până la ursuleți de pluș, folosind aparate cu raze X, asemănătoare celor utilizate în restaurarea operelor de artă și echipamente militare.

Frizând kitsch-ul, un medic care a ajuns artist este Arie van't Riet. El a experimentat cu razele X pe diferite plante, în acest caz dificultatea tehnică pentru obținerea imaginii consta în calibrarea cantității reduse de raze X care pot să releve structura diferitelor vegetale. Imaginile originale sunt alb-negru, preponderent lucrate pe negative cu bromură de argint, dimensiunile mici păstrează compoziția controlabilă. Scanarea ulterioară la 300 dpi, cu setare de 12 biți, permite introducerea culorii în compoziție prin post-procesare. Echipamentul standard este cel folosit pentru scanarea picturilor, personalizat și adaptat necesităților impuse de subiectele lui Ariei.



**Fig. 76.** *Vass Dávid, rayogramă și chemografie (tehnică mixtă analogică), hârtie Foma, 20x30 cm, 2021.*

## Gelage

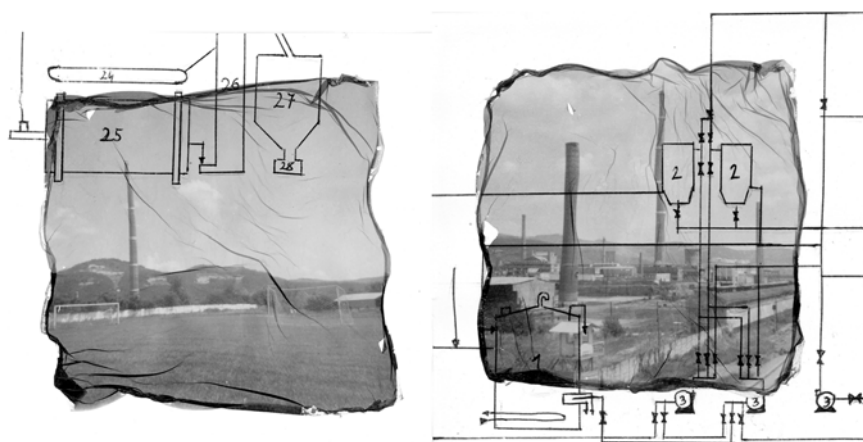
Michal Macku este dezvoltatorul și performerul acestei tehnici analogice de tip transfer și alterare de emulsie fotosensibilă. De la sfârșitul anului 1989, Michal Macku folosește o tehnică proprie pe care a numit-o „Gellage” – legătura dintre colaj și gelatină, în traducere liberă „colare cu gelatină fotosensibilă”.

Tehnica respectivă constă în transferarea emulsiei fotografice expuse și fixate de pe suportul său original pe hârtie. Această substanță transparentă și plastică de gelatină face posibilă remodelarea imaginilor originale, prin pliere și repliere, schimbând relațiile de perspectivă și de așezare. Înzestrându-le cu noi semnificații în timpul transferului, lucrarea finală va deveni o lucrare de tip sinteză. Structura suprafeței rămâne fină, hârtia pe care se realizează transferul devine colecționabilă, deoarece fiecare Gellage este o imprimare durabilă, eminemamente unică. Tehnologia laborioasă, care include adesea utilizarea a mai mult de un negativ pentru fiecare imagine, face imposibilă producerea unor printuri absolut identice: fiecare Gellage este o operă de artă originală.

Michal Macku vorbește despre lucrările sale: „Folosesc corpul uman nud (în mare parte al meu) în imaginile mele. Prin procesul fotografic [al Gellage], acest corp uman concret este obligat să se întâlnească cu împrejurimi și distorsiuni

abstracte. Această conexiune este cea mai interesantă pentru mine și mă ajută să găsesc noi nivele de umanitate în lucrările rezultate. Caut mereu noi mijloace de exprimare și, pas cu pas, descopăr posibilități aproape nelimitate prin munca mea cu gelatină dezlipită. Imaginile fotografice înseamnă pentru mine un contact specific cu realitatea concretă, un nivel capturat al timpului real. Tehnica gelatinei pe care o folosesc mă ajută să iau una dintre aceste « foi de timp » și să eliberez din ea o figură, un trup uman, făcându-l să depindă din nou de timp. Farmecul ei este asemănător cu cel al animației de desene animate, dar nu este un truc. Este foarte important pentru mine să fiu conștient de istoria unei imagini și să am un sentiment de contact direct cu realitatea ei. Munca mea plasează « imaginile corporale » în situații noi, în contexte noi, în realități noi, făcând ca realitatea lor « autentică » să devină relativă. Mă interesează chestiunile legate de libertatea morală și interioară. Fac ceea ce simt și abia apoi încep să meditez asupra rezultatului. Sunt adesea surprins de noile conexiuni pe care le găsesc în el. Firește, încep cu o intenție concretă, dar rezultatul este adesea foarte diferit. Și aici, cred, se află o piedică. Se creează pentru a comunica ceea ce nu poate fi exprimat în niciun alt mod. Atunci apare nevoia de a descrie, de a defini.”<sup>122</sup>

Polaroid-ul este materialul cel mai utilizabil pentru experimentarea cu transferul de emulsie (tehnica Gellage). Artistul Hadnagy Tamás a fotografiat o fabrică abandonată, pe polaroid. A desenat planul tehnic al clădirii pe hârtie, iar prin transfer de emulsie a suprapus fotografia peste acest desen. A fost prima lucrare care ulterior a devenit o serie întreagă despre aceeași fabrică.



**Fig. 77.** Hadnagy Tamás, *Fabrici, polaroid, transfer de emulsie fotografică, 10x9 cm, 2018.*

122 citat extras de pe *site-ul artistului*: <http://www.michal-macku.eu/> (tr. n.)

Dificultatea tehnicii constă în stabilirea temperaturii apei la care emulsia deja devine detașabilă, se desprinde cu ușurință și începe să plutească într-un mediu lichid deasupra foliei tip suport a peliculei. Pentru un control mai mare și acuratețe în transfer pe un alt suport pe bază de hârtie, hârtia de acuarelă (fără acid, *hahnemuhle* recomandabil) se scufundă sub emulsie, în tassa cu apă a hârtiei suport. Procesul de atașare se face cu ajutorului unei pensule extrem de fine, din păr de veveriță, sau cu o pensulă de machiaj, din păr sintetic, extrem de fin. Presiunea exercitată asupra emulsiei trebuie să fie minimă. Dexteritatea și răbdarea contează cel mai mult.



Fig. 78. *Michal Macku, Gellage No. 6, 66x79cm, 1989.*

## Procesul Bromoil

Majoritatea proceselor timpurii ale fotografiei argintice au fost uitate, remniscentele care persistă sunt anumite efecte aplicabile, în post-procesare, imaginilor. De cele mai multe ori nici nu știm care a fost originalul, adică sursa de inspirație pentru filtrul utilizat. Filtrele acestea sunt o modalitate de a aduce

trecutul în actualitate, dar studiul aprofundat necesită o revenire la origini pentru a înțelege estetica împrumutată, cât și demersul tehnic al procesului în sine.

Procesul Bromoil<sup>123</sup> este tehnica favorită și folosită în perioada Pictorialismului. Aspectul și modalitatea de tratare a detaliilor erau asemenea picturii. Printurile extrem de fine se datorează procesului de imprimare cu ulei, originar de la începutul secolului al XIX-lea. Dimensiunile reduse ale imaginilor se datorează dificultății tehnice. Procesul printării cu tehnica Bromoil este extrem de lent, deoarece nu se pot realiza tirajele utilizând un aparat de mărit, implicit pozitivul va fi de dimensiunea originală a negativului. Este un proces argentic de transpunere de unu la unu a negativului. În 1904 a apărut un articol publicat de G. E. H. Rawling despre imprimarea cu ulei, iar în 1907, E. J. Wall a descris modalitatea teoretică prin care ar fi posibilă utilizarea unui negativ de dimensiune mică, prelucrată special pentru acest proces și adaptată pentru posibilă utilizare a sa cu un aparat de mărit. Un negativ pe bază de bromură de argint pozitivă ar fi adaptat pentru cerințele tehnice ale procesului bromoleum, dacă acest pozitiv prin procesul de albire și călire (adică îngroșarea stratului de emulsie) ar permite impregnarea ulterioară cu procesul de ulei. Primul care a reușit să facă transferul din teorie în practică este C. Welborne Piper. Mediobrome este o variantă a bromoilului, dezvoltată de artistul belgian Léonard Misonne, cel care a folosit această tehnică în perioada 1935-1943. În acest procedeu, cerneala este depusă pe o matrice parțial albită, imaginea rezultată fiind un amestec de tipar argentic și cerneală.

Care sunt etapele tehnice ale imprimării cu ulei? Imprimarea în ulei tehnicile vizează bromoil și mediobrome sunt procedee care aparțin aceleiași familii: toate se bazează pe principiul binecunoscut că uleiul este respins de apă.<sup>124</sup>

Printul realizat pe hârtie fotosensibilă pe bază de bromură de argint este hârtia preparată cu un strat gros de gelatină sensibilizată la lumină, prin adăugarea în componența sa a sărurilor de bicromat.

Expunerea se face prin utilizarea unui negativ de contact, în raport direct cu cantitatea de lumină la care este expusă hârtia. În procesul bromoil, o imagine este albită și, simultan, gelatina este tăbăcită proporțional cu cantitatea de argint conținută. În cele din urmă, imprimarea este fixată, spălată și uscată. Printul se umezește cu ajutorul unui burete fin sau prin imersare în apă. Părțile neîntărite ale gelatinei vor absorbi o cantitate mai mare de apă, astfel se poate forma o imagine în care conținutul de argint este înlocuit progresiv de cerneală. Se folosește un burete de uscare, iar la umiditatea ideală se aplică un strat de cerneală litografică pe bază de ulei deasupra imaginii expuse. Datorită caracteristicii de insolubilitate a pigmentului din cerneala litografică (pe bază de ulei), procesul ca atare conduce la colorarea părților expuse ale negativului, creând o pozitivă-

123 David W. Lewis, *The Art of Bromoil & Transfer*, Ed. Photo Eye Books Prints, First Edition, 1994.

124 William Crawford, *The Keepers of Light, History and Practice of Oil and Bromoil Printing*, Ed. Published by Morgan & Morgan, New York, 1979.

re a acestuia. Utilizând mai multe straturi de cerneală, de rigiditate diferită, și lucrând selectiv pe anumite zone specifice ale imprimării, artistul are control deplin asupra imaginii care se construiește progresiv.

Etapa de aplicare a cernelii necesită dexteritate, o cantitate prea mare ar dăuna și ar compromite procesul. Necesitatea aplicării uniforme a cernelii este o altă provocare de îndemânare, iar consecința firească este realizarea unui tiraj unic.

Procedeul uleiului sau al tiparului în ulei folosea o hârtie acoperită cu un strat de gelatină sensibilizată cu bicromat de potasiu. Aceste hârtii nu mai sunt fabricate în prezent, iar artistul care dorește să folosească această tehnică va trebui să-și confecționeze propria hârtie. Potasiul poate fi înlocuit de amoniu, dar astfel sensibilitatea fiind crescută, soluția va fi diluată mai mult: aproximativ 3% pentru soluția de bicromat de potasiu și 2% pentru amoniu. Hârtia devine sensibilă la lumină în timpul uscării, procedeul trebuie să se facă în întuneric total. Acesta este un procedeu de contact, necesitând un negativ de aceeași dimensiune ca imprimarea finală. Este nevoie de lumină ultravioletă, iar hârtia trebuie expusă la soare sau la lămpi UV speciale. Pentru a cauza amprentarea, hârtia este spălată în apă din ce în ce mai caldă, a cărei temperatură nu trebuie să depășească niciodată 38°C. Dacă se depășește temperatura maximă recomandată, gelatina va fi compromisă, aceasta desprinzându-se de suportul de hârtie. Rezultatul este o matrice pregătită pentru a fi cernută exact în același mod ca o bromofilă. Tiparul cu cerneală poate fi produsul final sau poate fi folosit ca o placă de tipografie, pentru a transfera imaginea pe un alt tip de hârtie prin utilizarea unei prese de gravură.

David Lewis este considerat un maestru al proceselor de bromoil și de transfer. La începutul carierei sale, dincolo de tehnicile clasice pe care le-a dobândit de la pionierii acestei forme de artă, și-a dezvoltat tehnici personale. A creat o gamă întregă de produse pentru procesul bromoil, o linie de producție care cuprinde atât pensule speciale, pigmenti, prese pentru realizarea tirajelor, cât și o hârtie cu clorobromură fără strat de acoperire, cu un relief aparte în gelatină. David Lewis ca artist este reprezentat de Galeria Joan Ferneyhough și de Washington Street Gallery. Imaginile sale au fost expuse în galerii și muzee din America de Nord, Europa, Cuba și Asia. În 2001, a publicat volumul *The Passion Pit*, un omagiu adus cinematografului *drive-in*, iar în 2007 apare *Corporate Wasteland*, împreună cu autorul Steven High.

Inițial, au fost fabricate mai multe hârtii bromoil speciale. Deoarece majoritatea hârtiilor fotografice actuale nu sunt cu adevărat potrivite pentru bromoil (un strat de acoperire excesiv ar putea împiedica umflarea gelatinei), recent au reapărut hârtii special concepute pentru bromoil, cum ar fi Bromo Print și Bergger Brom 240. O altă hârtie, „Document Art” de la firma Kentmere, este deosebit de potrivită pentru acest proces, accesibilă actualmente.

La imprimarea cu ajutorul unei prese de gravură, este indicat a se evita contrastul excesiv, negrul intens și alburile pure. Adesea se recomandă utilizarea



unei hârtii cu o textură moale. În acest fel, se păstrează un maxim de detalii atât în lumini, cât și în umbre, ceea ce compensează pierderea de detalii în timpul cerneluirii.

Tiparul trebuie să fie dezvoltat complet. Revelatoarele rapide, care acționează la suprafață, sunt mai puțin potrivite pentru această tehnică, preferențial a se căuta sau a se folosi rețeta unui revelator moale, care nu conține sodă caustică.

Fixatorul nu trebuie să conțină nici un întăritor, deoarece acesta va împiedica umflarea gelatinei. Rețeta cea mai simplă și eficientă este amestecarea de 100 gr. de cristale de tiosulfat (hiposulfid) într-un litru de apă. În scopul conservării, se pot adăuga cantități mici de bisulfid de potasiu sau de acid boric, în loc de bisulfid de sodiu, deoarece acesta din urmă ar putea conține săruri care întăresc gelatina.

Amprintarea (tirajul prin contact direct cu suprafața hârtiei fotosensibile și obiect sau negativ fotografic) și tirajul pozitiv (tirajul copie după un negativ fotografic realizat prin utilizarea aparatului de mărit) trebuie spălate bine, în apă curentă (poate fi utilă o mașină de spălat tiraje pentru hârtii baritate). Se recomandă utilizarea unui adjuvant de spălare. Spălarea trebuie să dureze între 45 și 60 de minute.

Baia de albire va elimina nitratul de argint format sub acțiunea luminii și, în același timp, va întări gelatina proporțional cu cantitatea de argint eliminată. Tiparul este ținut în această baie de trei ori mai mult decât timpul necesar, pentru ca acesta să se limpezească. Dacă tiparul rămâne prea mult timp în această baie, gelatina se va *bronză* uniform, ceea ce va îngreuna cerneluirea.

Tiparul are acum o culoare galben-verzui pal.<sup>125</sup> După înălbire, amprinta trebuie spălată timp de 15 minute și fixată timp de 5 minute într-o soluție de hipoxidare de 10%. Dacă această fixare ar fi omisă, imaginea ar reapărea la expunerea la lumină. În final, amprinta este spălată bine (aproximativ 45 de minute) și uscată complet. Amprinta de tipar este acum pregătită pentru cerneluire și, din acest moment, se numește „matrice”. O matrice poate fi păstrată luni de zile înainte de a fi cerneluită și presată. Procedul poate fi lucrat pe etape, în timp îndelungat, atâta timp cât se respectă etapele de lucru. Înainte de a se aplica cerneala de litografie pe matrice, aceasta trebuie să fie scufundată pentru o perioadă de timp în apă, la o anumită temperatură, în medie între 18 și 24 de grade C.

Timpul și temperatura depind de tipurile de hârtie și de cerneala utilizate. Îmbibarea și umflarea matricei sunt invers proporționale cu cantitatea de lumină primită pe suprafața acesteia și determină o imagine în relief. După acest demers, matricea este scoasă din apă și tamponată până la uscare; în niciun caz nu trebuie să rămână picături de apă pe suprafața hârtiei. Reamintim că apa respinge cerneala pe bază de ulei. Se va alege o cerneală grasă, de consistență mai groasă, de tip cerneală litografică. O cerneală relativ moale, precum cerneala tipografică, va produce negru profund, contraste mai mari, cu nuanțe multiple de griuri.

125 Exemple și detalii ale tehnicii de bromoil, găsiți pe acest *site* dedicat procedeelelor vechi analogice. <https://www.alternativephotography.com>

Pregătirea matricei va necesita o scufundare mai îndelungată în apă mai caldă spre fierbinte, pentru o îmbibare mai mare dacă optăm pentru utilizarea cernelii tipografice. Matricea poate fi cerneluită cu ajutorul unei pensule.

Se utilizează o cantitate mică de cerneală, cea mai frecventă greșeală este utilizarea excesivă a cernelii în cazul acestei proceduri. Imaginea se construiește treptat, cu stratificarea succesivă a cantității de cerneală. Modul în care va fi manevrată pensula, nivelul de presiune aplicată, continuitatea și constanța acestui procedeu determină modul în care cerneala se depune și se va distribui pe hârtie. Imediat după uscare, matricea trebuie din nou îmbibată, excesul de apă de pe suprafață va fi din nou eliminat prin tamponare.

Animatele ustensile, cum ar fi o pensulă umedă, un burete sau un bețigaș, pot fi folosite pentru a șterge luminile de accent. Nu este necesar să cumpărați pensule speciale, scumpe și greu de găsit cum ar fi cele cu păr natural de veveriță. Se pot folosi și pensule uzuale, cu păr natural sau artificial, iar pentru a experimenta: pensule de bărbierit, de machiaj sau de patiserie. Tipul de perie și de păr va duce la efecte destul de diferite: o perie cu textură mai dură, de exemplu, cu păr de porc, va produce o granulație mai grosieră, cele fine de machiaj, texturi omogene. Reușita procedurii constă în experimentare, repetiție și multă, multă răbdare.

## Cianotipia

Culoarea albastră fascinează prin profunzime și prin diversitate. Este melancolică prin esență, dar nobilă prin asociere simbolică. Procedeu de dezvoltare este simplu. Modalitatea de pregătire a suprafeței de imprimare care este procedeu de fotosensibilizare, este simplă. Substanțele chimice sunt relativ ieftine, ușor accesibile, iar cele mai multe dintre celelalte elemente utilizate pot fi găsite prin casă, precum sarea neiodată sau oțetul de mere.

Avantajul lucrului cu cianotipia este marea flexibilitate a materialelor pe care le aveți la dispoziție. Tirajul poate fi făcut pe hârtie de acuarelă fără acid. Cianotipia se imprimă pe orice material fabricat din fibre naturale. Bumbacul, inul, mătasea, hârtia manuală, hârtia de acuarelă, cârpele sau lemnul sunt doar câteva dintre alternativele la dispoziția celor dornici să experimenteze. Cianotipia se încadrează la capitolul tehnici fotografice alternative, se face fără aparat de fotografiat, prin imprimare cu diverse obiecte de origine vegetală. Cianotipia umedă este o copie contact, care constă într-o mărire unu la unu a unui negativ imprimat pe folie de retroproiector. Autorii cărții (Malin Fabbri și Gary Fabbri), din care studiul individual le este recomandat studenților datorită accesibilității sale sub formă electronică, *Blueprint to cyanotypes – Exploring a historical alternative photographic process*, experimentează de peste zece ani cu această tehnică.

Lucrarea publicată este un rezumat al tezei de masterat a autorilor de la Universitatea de Design din Londra, despre procedeele alternative de fotografie,

de la camera obscură, cianotipie și până la printurile de clorofilă (*Chlorophyll prints*).

Cei doi autori sunt și inițiatorii platformei dedicate fotografiei alternative: [www.alternativephotography.com](http://www.alternativephotography.com), o platformă activă în care cunoștințele de istoria artei și a procedeele fotografice sunt permutate în contemporaneitate.<sup>126</sup>



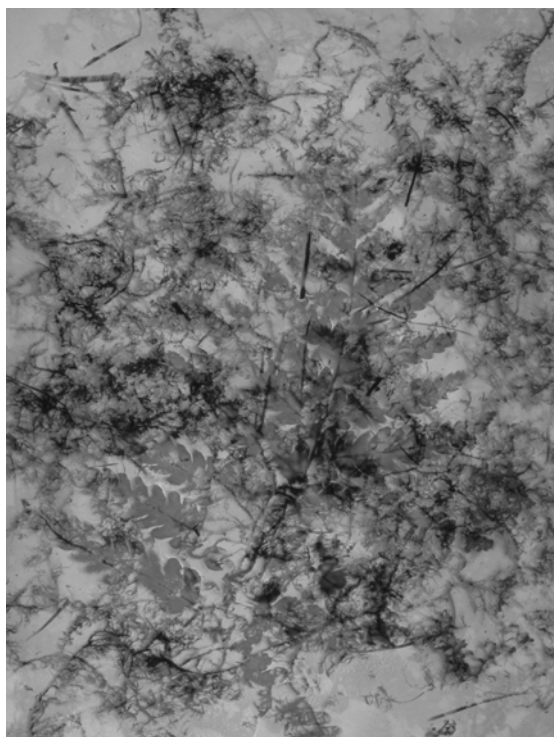
**Fig. 79.** Kömény Attila, Blues, cianotipie, 20x20 cm, 2020.

## Luminograma

Luminograma este o imagine de solarizare directă fără intervenția unui obiect pe o hârtie fotosensibilă, cu scop direct artistic. Procedul este și un prim mijloc de reproducere a imaginilor unor fenomene de fluorescență, în mod normal invizibile. Luminograma este o variantă a fotografeii sau rayografeii, realizată în camera obscură direct pe hârtie fotosensibilă și dezvoltată chimic și fixată normal, folosind umbrele obiectelor.

Luminograma este modulată prin variația intensității prin distanța față de suprafața fotosensibilă, prin puterea sau forma sursei de lumină, sau temperată cu ajutorul unor filtre sau geluri, sau prin deplasarea luminii produse adesea cu o lanternă de mică putere, un desen pur al luminii pe materialul fotosensibil, o autoreprezentare a ei. Hârtia poate fi ea însăși tratată pentru a crea efectele dorite în imaginea finală, fie prin udare, expunere la sare neiodată sau la sare de lămâie.

126 Malin Fabbri, <https://www.alternativephotography.com/blueprint-to-cyanotypes>, articol despre *e-book*-ul cel mai structurat și detaliat despre acest proces de laborator. Pentru studiu aprofundat există inclus și în bibliografia capitolului.



**Fig. 80.** *Kömény Attila, Colour test, lumen print, 20x30 cm, 2020.*

## Printurile de clorofilă

Ce sunt amprentările sau realizarea de imagini fotografice cu ajutorul clorofilei?

Imprimarea cu clorofilă este un proces fotografic alternativ, imaginile fotografice sunt proiectate pe suprafața frunzelor naturale sau pe suprafețe de iarbă prin acțiunea fotosintezei. Această tehnică organică nu utilizează substanțe chimice, deoarece fotografiile sunt expuse direct la lumina soarelui pe frunzele plantelor, ale copacilor, sau pe suprafețe de gazon.

Originar, tehnica provine din cercetările lui Sir John Herschel, din secolul al XIX-lea. Acest om de știință britanic a descoperit proprietățile fotografice ale clorofilei și a realizat primele „Anotimpuri” pe foi de hârtie. Deja, la începutul secolului XXI, artiștii plastici Heather Ackroyd și Dan Harvey au realizat printuri pe suprafețe de iarbă. Suprafețe de gazon de mari dimensiuni erau expuse la lumină sub un negativ fotografic. Imaginea se impregna datorită procesului de fotosinteză, iar imaginile efemere dispăreau odată ce iarba se usca complet.

Imprimarea cu clorofilă este o tehnică hibridă între *land-art* și fotografie.

În 2002, artistul vietnamez Binh Danh<sup>127</sup> a fost primul care a aplicat această tehnică pe frunze naturale, reușind, de asemenea, conservarea acestora prin aplicarea de rășină epoxidică pe frunze. Pozitivele fotografiilor sunt așezate pe frunze și apoi acoperite cu sticlă, timpul de expunere la lumina naturală a soarelui necesită o perioadă de câteva zile. Binh Danh trăiește în Republica Ecuador, un paradis al biodiversității, și, prin urmare, varietatea de plante cu care lucrează este uimitoare. Majoritatea frunzelor pe care le folosește provin din pădurea tropicală amazoniană.

Fotografiile predecesori pe care i-a studiat proveneau din zona de biodiversitate a emisferei nordice, plantele utilizate de aceștia nefiind disponibile. Prin urmare, a recurs la consultarea unor botaniști pentru informații precise despre clasificarea plantelor autohtone amazoniene în ceea ce privește concentrația de magneziu din structura frunzelor. Fără a primi informații precise de la botaniști, a decis să experimenteze singur.

Explorarea moștenirii vietnameze a definit tematica proiectelor sale. Subiectul recurent este războiul și moartea, Danh evocă un sentiment obsedant al pierderii, înregistrarea imaginilor pe suprafața frunzelor accentuează acest sentiment, devenit acut, al efemerului.

Narațiunea istorică este transpusă în lumea naturală, rezultând o colecție de lucrări de comemorare și punând accent pe emoție. Prin suportul material, datorită organicității frunzelor, imaginile sale sunt o evocare a războaielor ce au fost și vor mai fi să fie.

Arta lui Danh se concentrează predominant pe perioada Războiului din Vietnam. Sunt evocate episoade din povestea dramei războiului, cu integrarea într-un circuit organic. Frunzele de plante sunt suport pentru amintirea și onorarea acestor secvențe dramatice. Lucrări notabile, precum *Life: Dead – Viață: moarte*, sunt o serie de frunze înrămate și ofilite, imprimate cu imagini ale unor soldați morți în perioada 28 mai și 3 iunie 1969. Imaginile originale au fost preluate dintr-un număr al revistei „Life”, intitulat *One Week's Dead*, iar apoi au fost convertite digital într-un negativ. Imprimate și utilizate pentru crearea printurilor de clorofilă, aceste imagini au fost recontextualizate. Într-un alt proiect, *Searching for the Cosmos (Căutând Cosmosul)*, artistul a descărcat imagini nocturne cu cer, stele, constelații, a convertit din nou aceste imagini creând negativul lor pe calculator, le-a imprimat pe folie retroproiectoare și a realizat o nouă serie de printuri pe frunze. Frunzele organice au fost lipsite de lumină, nuanțele migdalate, nervura puternică oferea textura și structura compozițională pentru a descrie cerul înstelat.

127 Binh Danh (n. 1977) este un fotograf și artist de origine vietnameză, emigrase în Statele Unite împreună cu părinții săi încă din 1979. Danh a studiat la Universitatea de Stat din San José, în 2002 a obținut o diplomă de licență în fotografie. La frageda vârsta de 25 de ani, Danh a fost unul dintre cei mai tineri artiști invitați la programul de masterat în arte plastice al Universității Stanford. Subiectul masteratului a fost fotografia de studio.



**Fig. 81.** *Binh Danh*, 'shock & awe',  
print de clorofilă și rășină expoxidică,  
dimensiunea 22.5x17 inches.



**Fig. 82.** *Binh Danh*, Ambush in the  
leaf #4', print de clorofilă și rășină  
expoxidică, 17.5x13.5 inches.

Structura moleculei de clorofilă conține magneziu. Pentru amprentele de clorofilă, este necesar ca frunzele utilizate să conțină în structura lor magneziu din abundență. Prin prezența magneziului, clorofila constituie pigmentul foliat necesar pentru fotosinteză, în prezența luminii solare.

Trebuie să luăm în considerare faptul că există mai multe tipuri de clorofilă (A; B; C; D și F). Plantele cu clorofilă A sunt cele potrivite pentru pseudo-impri- mare fotografică.

Yago de Orbe Klingenberg este un alt artist emerit care creează prin această tehnică: „Munca mea se află atât în cosmoviziunea indigenă amazoniană, cât și în originile fotografiei, permițând naturii să se exprime: plantele își dezvăluie forța vitală în imagini în care putem aprecia esența noastră organică. Aceste fotografii sunt o oglindă care ne interoghează cu privire la relația pe care o avem cu mediul nostru natural. Spre deosebire de neutralitatea oferită de suprafața albă a hârtiei fotografice, frunzele plantelor sunt pânze care au o dinamică grafică proprie. Contururile și nervurile lor oferă un echilibru vizual și o armonie în compoziție, stabilind un dialog între fotografia originală și structura naturală a frunzei. Rezultatele finale sunt lucrări fotografice unice și irepetabile.”<sup>128</sup>

128 Yago de Orbe Klingenberg este un fotograf născut în Spania, trăiește în Ecuador. Lucrează cu procesul de imprimare cu clorofilă. Expoziție notabilă: *Stampe Chlorophyll*, la începutul ca-

## Efectul Kirlian

Aburul sau ceața, deși volatile, există în cadrul perceptiv. Dar ce vom spune despre spectrele invizibile ale luminii? Sunt și ele fotografiabile? Prin adaptarea echipamentului, evident, da. În fotografie singura regulă certă este adaptarea și re-adaptarea. Această regulă ne permite, nouă ca fotografi, să avem o deschidere către noile domenii științifice de cercetare, domenii care pot fi valorificate în fotografie.

Astfel, curiozitățile în domeniul cercetării fotografice au produs o fuziune între tehnologie și expresie artistică, una dintre acestea fiind cunoscută drept efectul Kirlian.

Spectrul vizibil al luminii poate fi descompus, fără ajutorul unei prisme, prin aportul lichidelor și al electricității de înaltă tensiune, tehnică denumită efect Kirlian. Această tehnică a fost învăluită în mister, mulți o numesc și acum ca fiind ceva magic, în care sunt fotografiate aure vegetale sau umane. Nu este o tehnică recomandată pentru fotografii începători. Necesită un echipament special și utilizarea curentului de înaltă tensiune, iar fără cunoștințele aprofundate și laboratorul echipat în mod corespunzător, este un demers periculos.

Masa de lucru nu are voie să aibă în compoziție metal, este necesar utilizarea unui covor de gumă amplasat sub întregul perimetru al mesei de lucru și inclusiv sub fotograf. Este obligatoriu verificarea în detaliu a plăcii de descărcare (placa este achiziționabilă on-line, unii fotografi își construiesc singuri acest echipament, atenție, doar în cazul în care aveți cunoștințele necesare de electronică!) înainte de utilizare, a prizei cu împământare etc.

Echipamentul constă în placa de descărcare, o sursă de înaltă tensiune, obiecte vegetale (frunze, flori), hârtie sau placă fotografică analogică sau o cameră de fotografiat digitală care este setată pe expunere îndelungată (valori de peste 10 secunde), și un trepied. Camera digitală va fi fixată pe trepied, datorită timpului lung de expunere, în cazul fotografierii din mână, crește riscul de a produce imagini mișcate. Realizarea imaginilor prin tehnica efectului Kirlian se face în întuneric, chiar dacă se folosește o cameră digitală. Atenție sporită la a se evita atingerea obiectelor metalice și a sursei de înaltă tensiune în timpul fotografierii și câteva minute după, deoarece trupul se încarcă cu electricitate statică, iar atingerea echipamentului fotografic, a trepiedului sau a camerei foto va produce descărcarea acestui curent electric static, încă prezent în corpul fotografului.

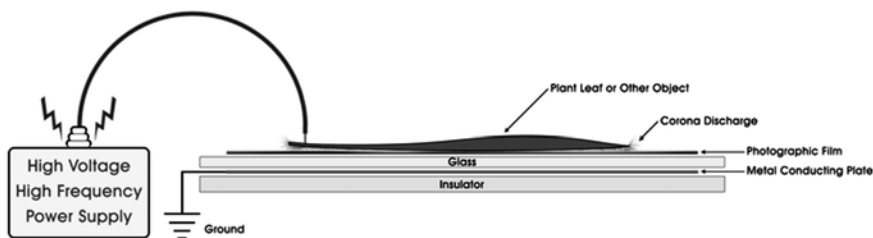
După pregătirea echipamentului și a spațiului de lucru, placa de descărcare se curăță, prin ștergerea eventualelor reziduuri cu o cârpă umedă, apoi suprafața se șterge cu o cârpă uscată până la eliminarea oricărei umezeli.

Farfuria de sticlă sau lamela de sticlă care va conține elementul vegetal fotografiat se așază, după lipirea elementului vegetal, cu susul în jos în recipient, elementul vegetal trebuie să intre în contact cu hârtia fotografică. Este etapa în

---

rierei sale profesionale a lucrat ca focus puller și operator în filme de lungmetraj și reclame, în Barcelona.

care conectăm sursa de înaltă tensiune la curent. Eventual facem setările camerei digitale, dacă nu folosim hârtie fotografică, și stingem sursa de lumină în laboratorul foto. Etapele de pregătire au luat sfârșit, putem să ne concentrăm pe partea de creație. După fiecare imagine, așteptați sau cereți ajutorul unui asistent pentru a aprinde sursa de lumină în interiorul laboratorului. Procesul este repetabil în funcție de creativitate, dacă imaginile realizate nu sunt clare sau pur și simplu doriți să creați o serie de imagini cu această tehnică.



**Fig. 83.** Configurare pentru fotografie Kirlian (secțiune transversală), desen preluat de pe sursa de Internet: [https://wikicro.icu/wiki/Kirlian\\_photography](https://wikicro.icu/wiki/Kirlian_photography).

Istoricul acestui efect a început în 1889, când inventatorul ceh Barthélemy Navratil a introdus termenul de *electrografie*. În 1896 experimentatorul francez H. Baraduc creează cu această tehnică imagini de mâini și de frunze. Electrografia, ca tehnică, este implementată odată cu demonstrația inginerului polonez Jakub-Jodko Narkiewicz, prezentată publicului larg la expoziția Societății tehnice din Rusia, în 1898.

Mistificarea începe în 1939, când cei doi cehi S. Pratt și J. Schlemmer publică imagini cu străluciri inexplicabile în jurul frunzelor.

Numele de efect Kirlian se datorează studiului aprofundat al soților Semyon Kirlian, un inginer rus, alături de soția sa, Valentina. Cei doi cercetători au dezvoltat, pe baza unei observații la un centru de tratament al spitalului Krasnodar, o lucrare științifică, publicată prima dată în 1958. Pacientul, în timp ce primea un tratament de la un generator de înaltă frecvență, manifesta o strălucire în jurul corpului, similară cu cea obținută de cehii S. Pratt și J. Schlemmer în jurul frunzelor. Aceste străluciri asociabile cu cea a unui tub de evacuare de tip neon au stat la originea observației și a studiului respectiv. „Kirliani au efectuat experimente în care filmul fotografic era așezat deasupra unei plăci conductoare și un alt conductor era atașat la o mână, o frunză sau alt material vegetal. Conductorii au fost energizați de o sursă de energie de înaltă tensiune de înaltă frecvență, producând imagini fotografice care arată de obicei o siluetă a obiectului înconjurat de o aură de lumină.”<sup>129</sup>

<sup>129</sup> [https://wikicro.icu/wiki/Kirlian\\_photography](https://wikicro.icu/wiki/Kirlian_photography)



Renumele mondial al electrofotografiei de înaltă tensiune, al experimentelor cu efectul Kirlian a fost impus odată cu publicarea cărții celor doi americani, Lynn Schroeder și Sheila Ostrander, în 1970. Cartea a fost intitulată *Descoperiri psihice în spatele cortinei de fier*. În 1972 rușii au organizat o întreagă conferință pe baza acestor dezvăluiri, la Universitatea de Stat din Kazahstan (URSS). Blocul de Est și Europa de Est numeau fenomenul fotografic efectul de *aură Kirliană*. În 1975, omul de știință din Bielorusia (URSS), Victor Adamenko, a scris o disertație intitulată *Cercetarea structurii imaginilor cu descărcare electrică de înaltă frecvență*, iar un alt studiu științific demn de luat în considerare pe aceeași temă a fost scris de Victor Inyushin (Universitatea de Stat din Kazahstan, URSS).

Sintagma de *aură Kirliană* a stârnit curiozitatea parapsihologilor, Thelma Moss, profesor de parapsihologie de la UCLA, a efectuat experimente pe voluntari umani între anii 1968 și 1979. Universitara americană era susținătoarea ideii că aceste imagini reflectă aura persoanelor. Însuși inventatorul Kirlian credea că haloul de lumină care apare în jurul obiectelor este *forță* vitală sau câmpul energetic al *ființelor vii*. Această aură se credea că ar fi influențată de starea fizică sau emoțională a subiectului, că arată anumite disfuncții sau dezechilibre. Rușii, pe baza acestor studii ale efectului Kirlian, ulterior dezvoltă aparatura pe bază de biorezonanță, pentru identificarea în faze incipiente a unor dezechilibre în sănătatea umană. Fascinația acestor studii, preponderent în blocul comunist, a stârnit interesul a 14.000 de savanți în România, în anii '70 ai secolului al XX-lea, și în felul acesta a fost schimbată paradigma dintre știință, parapsihologie și fotografie artistică.

Experimentul cel mai renumit al soților Kirlian este cel în care au rupt o frunză în două părți. După electrocutare, pe suprafața hârtiei fotografice s-a conturat și bucata de frunză lipsă. Au repetat aceste experimente de părți lipsă dintr-un întreg, obținând imagini similare la intervale de timp distincte. Deși în mod științific explicația acceptată a fost faptul că umezeala rămasă pe placa conductoare a generat acea completare în imagini, datorită proprietății electroconductoare a apei și nu există „aură” fotografiabilă. Experimentele s-au dovedit nefiind concludente dacă, imediat după îndepărtarea jumătății de frunză, se ștergea foarte bine placa conductoare, cu o cârpă uscată. Soții Kirlian, încercând să ilustreze câmpul auric, au reușit să demonstreze, conform accepciunii științifice, existența câmpului electric generat în jurul obiectelor.

Alți savanți, precum Beverly Rubik, au corelat tehnica Kirliană ca explicație pentru străvechea disciplină spirituală chineză Qigong<sup>130</sup>. Experimentele lui

130 *Qigong* este o formă chineză de meditație, concentrare și mișcare pentru cultivarea trupului și a conștiinței. Practica include exerciții de reparație, exerciții de mișcare, exerciții de concentrare și meditație. Exercițiile concepute pentru armonizarea și reglarea fluxul de *Qi* în corp, provin din sistemul chinezesc antic de cultivare a sănătății, vitalității și longevității, cât și de o cultură a evoluției spirituale, bazat pe principiile clasice ale Taoismului, Qigong oferă o cale de autocultivare ce presupune armonia între toate nivelurile ființei umane (fizic, psihic și spiritual), armonia cu natura și progresul constant și natural.

Beverly Rubik au constatat în fotografierea și monitorizarea pacienților cu diferite boli cronice pentru stabilirea corelațiilor dintre imagine și afecțiunile de care sufereau.



**Fig. 84.** *Mark D. Roberts*, Fotografie cu efectul Kirlian, *dim. necunoscută*.



**Fig. 85.** *Mark D. Roberts*, Fotografie cu efectul Kirlian a unei frunze moarte, prăfuite, *dim. necunoscută*.

Semyon Kirlian a fost cel care a făcut descoperirea acestui efect, în 1939, crezând la început că arată aurele reale ale obiectelor fotografiate. Procesul în sine presupune descărcarea curentului de înaltă tensiune în obiectul fotografiat, iar în momentul în care acest curent străbate obiectul preferabil hidratat, acesta va proiecta traseul parcurs de curentul electric în structura obiectului. Pentru a avea obiect hidratat, experimentele acestea s-au făcut cu componente organice vegetale (frunze, flori și fructe). Culoarea și texturile proiectate pe hârtia fotografică nu sunt altceva decât electricitatea condusă în interiorul molecular al vegetalelor, datorită prezenței apei.

## Polaroidul

Dimensiunile polaroidului original, de film integral, cu cel fabricat acum sunt identice. Există totuși o ușoară diferență de grosime între cele două. Sub hârtia fotografică, substanțele de dezvoltare și de fixare a imaginii sunt într-o pungă de plastic. După expunere, prin presare, acest recipient de substanțe chimice se rupe și astfel se dezvoltă instantaneu. Timpul de dezvoltare variază între 5 și 15 minute, conform producătorului și tipului de polaroid folosit.

Imaginea fotografică de tip polaroid este încadrată într-un cadru de hârtie denumit *passe-partout*. Dimensiunea standard pentru Polaroidul tip i, cu pelicule precum Polaroid SX-70, 600, este de 7,894x7,6801 cm (dimensiunea fotografiei). Având rama albă de jur împrejur ca dimensiune totală, polaroidul măsoară în acest caz 10,752x8,847 cm. Polaroid *Go* este polaroidul de cea mai mică dimensiune, imaginea în sine este de 4,7x4,6 cm, iar dimensiunea totală cu rama albă este de 6,66x5,39 cm. Rapiditatea de execuție este calitatea pe care o permite polaroidul, și anume dezvoltarea are loc fără implicarea unui laborator în postprocesare. Timpul între declanșare, dezvoltare și finalizare, astfel scurtat, a făcut ca polaroidul să fie denumit fotografie instantanee. Acest tip de aparat fotografic este concomitent și un mini-laborator de dezvoltare într-o singură carcasă. Inițial, filmul polaroidelor era montat în casete, prin tragerea filmului se activa o capsulă care conținea un reactiv între foaia negativului și foaia fotosensibilă ale pozitivului, o suprapunere clară în ordinea utilizării acestora. Imediat după ce timpul pentru dezvoltare a expirat, primul strat, cel al negativului, era îndepărtat și astfel se păstra imaginea polaroid pozitivă. În 1972 se introduce procesul de dezvoltare integrală, prin care imaginea este într-adevăr mult mai repede prelucrată și nu mai este necesară această intervenție manuală, de îndepărtare a foliei negative. Acest proces integral a devenit posibil prin adăugarea foliei de sincronizare, care, imediat după dezvoltare, declanșă și fixarea imaginii, fără alte intervenții manuale. Dacă aceste prime tipuri de filme polaroid erau furnizate în role, cele actuale sunt în pachete de 8 sau 10 foi polaroid individuale.

Pelicula instantanee se remarcă și prin flexibilitate și o gamă variată de alegeri în ceea ce privește selectarea ISO. În trecut, rolele de film instantaneu cuprindeau o gamă disponibilă variată între sensibilitatea de 4 ISO până la ISO 20.000. Formatele actuale au o gamă mai standardizată, ce se găsește pe piață este între valorile de ISO 100 și 1000.

După încetarea producției de film instantaneu a companiei Polaroid, în 2008, foarte mulți furnizori de substanțe chimice pentru acest tip de fotografie au falimentat. Multe dintre substanțele chimice folosite anterior au ieșit din uz, devenind indisponibile pentru comercializare. Revenirea acestui mediu fotografic a fost îngreunată de procesul de „reconstrucție” a acestor substanțe. Acest retro-proiect a fost reactualizat de *The Impossible Project*. Aceștia s-au confruntat cu provocarea de a reinventa fotografia instantanee analogică cu ajutorul chimiei

disponibile. Treptat au adus îmbunătățiri tehnologiei, iar actualmente sunt două mari companii care produc filme polaroid: Fujifilm, cu filmul integral Instax pentru aparatele sale Instax, și Polaroid (anterior *The Impossible Project*) pentru aparatele Polaroid mai vechi (600, SX-70 și 8x10) și pentru aparatele sale I-Type.

Inițial, scopul fotografiei instantanee era pentru scurtarea timpului de dezvoltare, implicit de a obține rezultate în timp scurt. Domeniile în care timpul reprezenta calitatea de factor decisiv, precum medicina legală, forțele de ordine etc., au beneficiat din plin de această modalitate de a fotografia și dezvolta rapid. Ulterior, atributul artistic al polaroidului a prins avânt și printre artiști. Atașamentul pentru culorile, aspectul și raportul de cadru aparte a făcut ca polaroidul să revină ca o modă *retro* și să relanseze producția de filme polaroid, după mai bine de zece ani de pauză.

Polaroidul este o resursă artistică aparte. Ca tehnică pentru artiști, colajul nu a fost niciodată mai rapid și mai flexibil, dacă nu luăm în considerare costurile ridicate pentru materia primă, Instax film.

Tehnica artistică de transfer de emulsie (asemănătoare tehnicii analogice Gellage) se realizează printr-o emulsie de transfer întinsă peste suprafața unei fotografii tipărite cu tehnologie de imprimare *inkjet*. Emulsia de transfer este pe bază de acrilic și apă, soluția ca atare se aplică în multiple straturi pe partea cu imagine a hârtiei. După uscarea, restul de hârtie se elimină prin scufundare în apă, după îmbibarea hârtiei, se întoarce cu imaginea în jos, iar prin frecare treptată se elimină surplusul de hârtie. Rămâne o peliculă a imaginii infuzate în acril, semitransparentă, care este aplicabilă pe orice material de suport (metal, lemn, carton, sticlă etc.). Imprimantele laser, care au o acuratețe de reproducere digitală superioară calitativ, conferă economie financiară, deoarece tonerul nu se usucă în carcasă, dar imaginile astfel imprimate nu sunt utilizabile pentru tehnica de transfer prin emulsie.

Telefoanele mobile încorporează opțiuni de filtre retro sau filtre polaroid, fără să ai nevoie de toată tehnologia costisitoare, este un compromis acceptat de utilizatorii amatori. În schimb, filmul instantaneu este utilizat de artiști pentru a obține efecte imposibil de realizat cu ajutorul fotografiei tradiționale, prin manipularea emulsiei în timpul procesului de dezvoltare sau prin separarea emulsiei imaginii de baza filmului (suportul de plastic). Această tehnică de transfer se numește *Gellage*. Filmul instantaneu a fost înlocuit, în majoritatea cazurilor, de fotografia digitală, dar a rămas ca o nișă de retro-fotografie.

Insta Polaroid Corporation a inventat și a produs cea mai largă gamă de filme instantanee. Rola de film era distribuită în două role separate, negativă și pozitivă, și era dezvoltată în interiorul aparatului foto, lansat pe piață în 1948 și fabricat până în 1992. Negativul pe foi de 4x5 inch și clișeele individuale apar în 1958, unde fiecare foaie conținea o capsulă de reactiv, un negativ și un pozitiv receptor. Fiecare foaie-clîșeu se încărca separat, și dezvoltarea avea loc în afara suportului. În 1973, Polaroid a introdus filmul instantaneu de 8x10 inch, cu pe-

liculă distribuită într-un pachet de tip cartuș, care conținea atât foi negative, cât și pozitive, și care era dezvoltată în afara aparatului fotografic. Din 1972 devine accesibilă pe piață pelicula integrală, fiecare foaie-clîșeu conține, individual, toate straturile chimice pentru a expune, dezvolta și fixa fotografia. *Polavision* a fost un film cinematografic instantaneu, introdus de compania Polaroid în 1978, cu un format de imagine similar filmului Super 8 mm și bazat pe un proces aditiv de culoare. *Polavision* a necesitat o cameră specifică pentru dezvoltare, fiind mult mai greoi de utilizat, nu a avut succes comercial, dar a dus la dezvoltarea unui negativ de diapozitive color instant de 35 mm. *Polychrome* a fost un film de 35 mm ușor de dezvoltat, disponibil în format color, monocrom și albastru, destinat pentru realizarea de copii rapide a cărților de vizită. Fiecare rolă de film era însoțită de un cartuș care conținea substanțe chimice de dezvoltare, care erau presate între film și o bandă de dezvoltare de către o mașină cu manivelă manuală numită AutoProcessor. AutoProcessor-ul apare odată cu acest tip de negativ instantaneu în 1983. Dispozitivul era foarte ieftin, nu necesita o cameră obscură, însă rezoluția nu era la fel de bună precum cea a filmelor convenționale, din cauza matricei de mici filtre roșii, verzi și albastre necesare pentru ca emulsia monocromă să funcționeze în culori. Sensibilitatea emulsiei era scăzută, chiar și pentru un film pentru diapozitive, având aproximativ o sensibilitate de ISO 40.

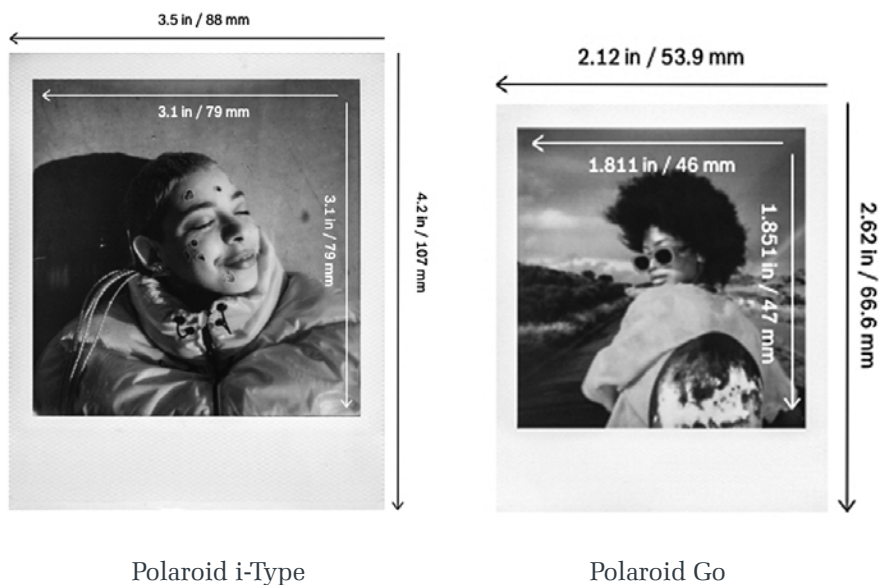


Fig. 86. Ilustrarea diferitelor tipuri și dimensiuni de polaroid.

Andrei Tarkovsky<sup>131</sup> a fost cel mai important regizor rus al perioadei postbelice, un geniu al cinematografeiei, care a fotografiat, în stilul său inconfundabil, o cantitate remarcabilă de instantanee cu polaroid. Cariera cinematografică în afara Uniunii Sovietice și-a pus amprenta pe fotografia acestuia. În vara anului 1979, Tarkovsky a călătorit în Italia, unde a filmat documentarul *O călătorie în timp*, împreună cu Tonino Guerra. Tarkovsky a revenit în 1980 în Italia, încheind scenariul pentru filmul *Nostalgia*. În această perioadă, extrem de prolifică pentru creația sa de fotograf, a lucrat în exclusivitate cu aparat Polaroid.

În cazul lui Tarkovsky, flexibilitatea sculptează timpul, prospețimea instantaneului, a momentului în care interiorul nostru observă un ceva anume și-și îndreaptă camera de fotografiat (Polaroidul) în acea direcție. Acest ritm de mișcare lentă, de val care se apropie și se depărtează, este un farmec aparte al instantaneului polaroid. Uneori este bine să ne îngăduim să visăm cu ochii deschiși, precum autorul citatului din *Călăuza*:

„...Slăbiciunea e o minune și tăria e un nimic. Imediat după naștere, omul e fără putere și flexibil, când moare, e rigid și insensibil. Când un copac e-n creștere, este fragil și elastic, dar când e uscat și rigid, el moare. Rigiditatea și tăria sunt însoțitorii morții. Elasticitatea și lipsa de putere sunt expresii ale prospețimii. Pentru că ceea ce s-a rigidizat nu învinge niciodată!...” (Cuvinte rostite de personajul principal din *Călăuza*, tr.n.)

Regizor excepțional, fotograf de asemenea genial, Tarkovsky este exemplul elocvent pentru fotografia de tip tablou sau pentru fotografia picturală. Într-un studiu aprofundat este de luat în considerare comparația operelor regizorului rus cu cele ale artistului plastic David Hockney.

Capodoperele sale cinematografice sunt: *Copilăria lui Ivan*, *Andrei Rubliov*, *Solaris*, *Oglinda* și *Stalker*, toate filmate în Uniunea Sovietică, *Nostalgia* filmată în Italia, iar ultimul său film, *Sacrificiul*, în Suedia. Filmele lui Tarkovsky se structurează pe teme metafizice, ilustrează o extensie a timpului prin duble prelungite, marchează absența unei structuri dramatice și a unei intrigi convenționale. Printr-un stil cinematografic vizionar, de tip oniric, de o intensitate spirituală și de o frumusețe de neegalat, regizorul convoacă lumina care vibrează, culorile care trăiesc, personajele ce își transcend condiția. Vizualitatea devine un „limbaj” nou în cinematografie și fotografie, datorită viziunii sale aparte.

131 Andrei Arsenyevich Tarkovsky (n. 1932 - m. 1986) – regizor rus, fiul poetului Arseny Tarkovsky, care a studiat muzica, pictura, sculptura, limba arabă și a lucrat în Siberia în domeniul geologiei. În 1956 Andrei A. Tarkovsky este admis la Institutul Central de Cinematografie al URSS, influențat de neorealismul italian realizează primele sale scurtmetraje, iar lucrarea sa de licență a fost și primul său lungmetraj: *Compresorul și vioara*. Capodoperele sale cinematografice sunt: *Copilăria lui Ivan* (1962), *Andrei Rubliov* (1965), despre viața și creația pictorului rus Rubliov, retras la scurt timp după lansare datorită cenzurii regimului, *Solaris* (1972), *Oglinda* (1974) și *Stalker* (1986), toate filmate în Uniunea Sovietică, *Nostalgia* fiind filmat în Italia, iar ultimul său film, *Sacrificiul* (1984), în Suedia. Jurnalele sale sunt cunoscute și sub numele de *Martyrology* și au fost publicate postum în 1989. Cartea publicată în timpul vieții, *Sculptând în timp*, cu puțin înainte să moară este o carte de referință a domeniului.

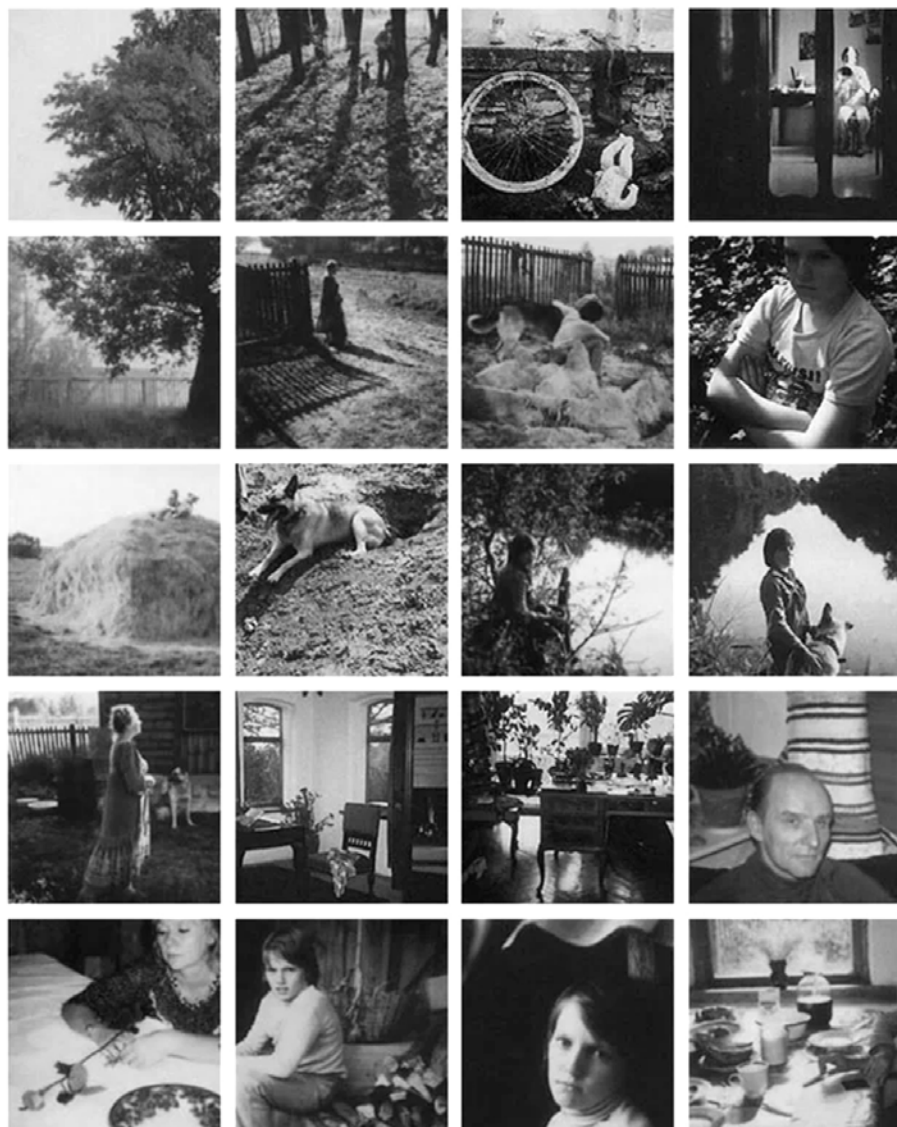


Fig. 87. Instantanee polaroid ale regizorului Andrei Tarkovsky.

Scriitorul Jean-Paul Sartre și regizorul Ingmar Bergman au emis reflecții despre operele lui Tarkovsky, pentru ei Tarkovski a fost „cel mai mare”. Conspicua în detaliu a jurnalelor lui Tarkovsky este o lectură obligatorie pentru cinefili, critici, regizori, viitori operatori, dar mai cu seamă și pentru fotografi. *Sculptura*

în timp a lui Tarkovsky este un vizual fără de care nici un căutător de lumină nu va putea înțelege profunzimea creației artistice. Cartea reproduce, de asemenea, numeroase fotografii polaroid care confirmă viziunea poetică extraordinară a unui mare artist care a murit la doar 54 de ani, dar care rămâne o influență puternică asupra artiștilor fotografi și a cineștilor de astăzi.

## Expunere sonoră

Apa ca undă, din punct de vedere poetic, a fost exploatată de Susan Derges<sup>132</sup> în imaginile sale, captate fără aparat de fotografiat. O explorare profundă, asemănătoare crezului artistic japonez de *wabi-sabi*, prin care imaginile sunt de un rafinat și abil experiment tehnic de laborator. Fascinația abstractului este promisiunea tainică a înregistrării invizibilului, a tainicului mai degrabă decât a realității. Derges a experimentat cu prima cameră obscură în timp ce trăia în Japonia. În 1985, pentru seria intitulată *Chladni Figures*, Derges a utilizat praf de silicon de carbid direct pe emulsie fotografică și a expus hârtia astfel tratată chimic undelor sonore de diferite corespondențe ale unor anumitor frecvențe (inovația și pionieratul în această tehnică îi aparțin lui Ernst Chladni<sup>133</sup>). Abstractul emerge din ordinul natural al haosului, din aleatoriul tonurilor de alb și negru, iar formele plastice fantomatice sunt corespondențele fluidității undelor sonore.

Recomand vizualizarea lucrării *Fântâna*, a artistei Susan Derges, tehnică proprie, unicat, print ilfocromatic, 41 ½x23 ¼ inch, din 2004, precum și a lucrării *Cascadă #2*, print unicat de cibacrom, 69,8x83,3 cm, realizată în 1994. Seria lucrărilor sale din 1991, *The Observer and the Observed (Observatorul și Observatul)*, a explorat interdependența privitorului dintre sine și obiectul contemplat. Imaginea devine o dublă realitate, picăturile de apă (simbol al originii vieții, atât în cultura popoarelor nomade scite, cât și la egipteni) conțin fața observatorului, în timp ce acesta este și cel ce observă, vorbim aici de o proiecție pseudo-ludică a auto-portretului, ca metodă de contemplație.

132 Susan Derges (n. 1955, Londra) este recunoscută pentru tehnicile alternative în fotografie, perfecționate după tehnicile pionieratului de imagistică fotografică, camera obscura și expunerea la lumina lunii a emulsiei fotosensibile. A studiat pictura la Colegiul Chelsea de Artă și Design (1973-1976), la Școala de Arte Slade (1977-1979), iar încet evoluția sa artistică au determinat-o să se îndrepte spre fotografie. În perioada 1981-1985 a trăit în Japonia, i s-a decernat premiul Fundației Rotary (1981), Premiul JVC (1984) și a început studiile aprofundate la Universitatea Tsukuba. Din 1986 trăiește la Londra, iar în 1992 se mută la Dartmoor, Devon. În 1993 a fost numită lector în Media Arts, la Universitatea din Plymouth, Exeter. Aceste informații biografice au fost rezumate de pe *site*-ul personal al artistei, precum și din alte surse electronice, <http://www.susanderges.com>. (tr.n.)

133 Ernst Florens Friedrich Chladni (n. 1756 - m. 1827) de origine germană, ca profesie fizician și muzician, lucrarea sa cea mai importantă a inclus cercetarea plăcilor vibraționale, calculul vitezei sunetului, adesea amintit astfel și părintele acusticii. A efectuat, de asemenea, muncă de pionierat în studiul meteoriților.



Pentru seria *Râului Taw* a lucrat pe timp de noapte, introducând hârtie fotografică în albia râului, operație ce a permis imaginilor să fie expuse prin lumină ambientală, a lunii și a poluării luminoase citadine, expunerea fiind ajutată de utilizarea unui *flash/blitz*.



**Fig. 88.** Susan Derges, *Fântână*, *tehnică proprie, unicat, print ilfocromatic, 41 ½x23 ¼ inch, 2004.*



**Fig. 89.** Susan Derges, *The Observer and the Observed (Observatorul și Observatul)*, *tehnică proprie, unicat, 1991.*

Tehnica ei a implicat o relație fizică nemijlocită cu peisajul. În cadrul seriei *Moon/Lună* a implicat lucrul cu hârtie fotosensibilă expusă la lumina lunii și combinarea acestei expuneri cu modele de apă și de ramuri, expuse la sunete vibraționale în camera obscură. Imaginile sale sunt bazate pe captarea realității naturale, radicalismul și limitele extreme a ceea ce poate sau nu mai poate fi numit fotografie, transformându-se în meditații și haiku-uri. Originea esteticului rezidă în percepția naturalului, a elementelor naturale primordiale, a experienței lor tactil/olfactiv/auditive.

## BIBLIOGRAFIE

---

- Abrams, N. Harry, *The Abrams Encyclopedia of Photography*, Ed. Inc. Publishers, 2004
- Alighieri, Dante, *Infernul*, Ed. Rao, București, 2018
- Alighieri, Dante, *Viziuni ale luminii, Paradisul, XIV*, Ed. Rao, București, 2022
- Arnheim, Rudolf, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Ed. Meridiane, București, 1979
- Baltrušaitis, Jurgis, *Eseu privind o legendă științifică – OGLINDA – revelații, science-fiction și înșelăciuni*, Ed. Meridiane, București, 1981
- Barthes, Roland, *Camera obscură. Însemnări despre fotografie*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005
- Barthes, Roland, *Imperiul semnelor*, Ed. Cartier, București, 2007
- Basin, Yevgeny, *Semantic philosophy of art*, Ed. Progress Publisher, Moscova, 1979
- Baudrillard, Jean, *Simulacre și simulare*, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2008
- Baudrillard, Jean, *Societatea de consum, Mituri și structuri*. Ed. Comunicare.ro, București, 2008
- Bauret, Gabriel, *Abordarea fotografiei*, Ed. All, București, 1998
- Berger, John, *Ways of Seeing*, Ed. Penguin Book, Anglia, UK, 1972
- Brandl-Gherga, Mariana, *Reportajul ziaristic*, Ed. Artpress, Timișoara, 2002
- Burgin, Victor, *The end of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Ed. Macmillan Press, Londra, UK, 1986
- Company, David, *Art and photography*, Ed. Phaidon, Londra, UK, 2003
- Cheng, Francois, *Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc*, Ed. Meridiane, București, 1983
- Collings, Matthew, *This Is Modern Art*, Ed. Weidenfeld & Nicolson, UK, 1999
- Conrad, Peter, *Twelve Facets of Mapplethorpe*, in *Mapplethorpe Portraits: Photographs by Robert Mapplethorpe 1975-87*, Ed. National Portrait Gallery, Londra, UK, 1988
- Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Ed. Thames & Hudson, UK, 2009
- Crawford, William, *The Keepers of Light, History and Practice of Oil and Bromoil Printing*, Ed. Published by Morgan & Morgan, New York, 1979
- Dante, *Divina Comedie*, Ed. Casa Școalelor, București, 1994
- Debord, Guy, *Societatea spectacolului. Comentarii la societatea spectacolului*, Ed. Est Samuel Tastet, București, 2001
- Deleuze, Gilles, *Pourparlers*. Ed. Les Editions De Minuit, Paris, 2003

- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998
- Eco, Umberto, *Istoria Frumuseții*, Ed. Enciclopedia Rao, București, 2006
- Erwing, A. William, *Face. The new photographic portrait*, Ed. Thames & Hudson, UK, 2006
- Fabbri, Malin; Fabbri, Gary, *Blueprint to cyanotypes—Exploring a historical alternative photographic process*, Ed. AlternativePhotography.com Publisher, UK, 2006
- Feininger, Andreas, *Fotograful creator*, Ed. Meridiane, București, 1966
- Flondor de la „111” + „Sigma” la „Prolog”, Ed. Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2004
- Flusser, Vilém, *Pentru o filosofie a fotografiei*, Ed. Ideea Print & Design, Cluj-Napoca, 2003
- Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Ed. Gallimard, 1971
- Freeman, Michael, *Ochiul fotografului. Compoziție și design pentru cele mai bune fotografii*, Ed. Litera, București, 2011
- Gadamer, Hans-Georg, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iași, 2000
- Guță, Adrian, *Generația '80 în artele vizuale*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
- Hegel, G.W.F., *Știința logicii*, trad. D.D. Roșca, Ed. Academiei, București, 1966
- Hopkins, David, *After Modern Art 1945 – 2000*, Ed. Oxford University Press, UK, 2000
- Hurn, David, în dialog cu Jay, Bill, *A fi sau a nu fi fotograf*, Ed. Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2011
- Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Ed. Univers, București, 1997
- Hutcheon, Linda, *A theory of adaptation*, Ed. Routledge, Londra, 2006
- Ihab Hassan; Cahoon, Lawrence E., *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, [De la modernism la postmodernism – o antologie], Ed. Blackwell Publishing, 2003
- Jay, Bill, *Confesiuni fotografice – Fotografii maturi sunt cei care știu ce să nu fotografieze*, traducere Dumitru Dorian, Ed. Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2012
- Jensen, Brooks, *Despe fotografie, cu dragoste. Reflecții personale asupra imaginii, creativității și artei în general*, Ed. Aqua Forte, Cluj-Napoca, 2011
- Kerker, M., *The Scattering of Light*, Ed. Academic Press, New York, 1969
- Kim, Gyewon, articolul: *Photography, and a Reflection on Urban Landscape in 1960s Japan*, academic.edu, 2016
- Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy [Arta după filosofie]*, Studio International (1969), retipărit în Ursula Meyer, Conceptual art [Arta conceptuală], Ed. E. P. Dutton, New York, 1972
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*, [Originalitatea avangardei și a altor mituri moderniste], Ed. The MIT Press Publisher, 1986

- Lailach, Michael, *Land Art: The Earth as Canvas*, Ed. Taschen Publisher, Londra, 2007
- Laughter, Gene, *Bromoil 101*, UK, 1999
- Lewis, David, *The Art of Bromoil & Transfer*, Ed. Photo Eye Books Prints, UK, 1994
- Lisei, Mihai, *Cuvântul scris și fotografia în reportajul de ziar. Modalități de analiză*, în vol. „*La izvoarele imaginației creatoare*”. *Studii și evocări în onoarea profesorului Mircea Borcilă*, Ed. Argonaut & Eikon, Cluj-Napoca, 2022
- Lisei, Mihai, *Ipostaze ale reportajului românesc în perioada comunistă*, în *Presa românească în comunism*, vol. coord. de Cătălin Negoită, Ed. Galați University Press, Galați, 2022
- Long, Richard, *Heaven, and Earth*, edited by Clarrie Wallis, Ed. Tate, Londra, 2009
- Maxa, Florin, *Arta secolului XX*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2007
- Melia, Paul & Luckhardt, Ulrich, *David Hockney*, Ed. Prestel, Munchen, 2007
- Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire, cap. II, „Histoire/ Discours (Note sur deux voyeurisme)”*, Christian Bourgeois Éditeur, 1984
- Morrisroe, Patricia, *Mapplethorpe: A Biography*, Ed. Da Capo Press, Londra, 1995
- Moss, Thelma, *Corpul electric: o călătorie personală în misterele cercetării para-psihologice, bioenergiei și fotografiei Kirlian*, Ed. J. P. Tarcher, UK, 1979
- Moss, Thelma, *Psychic Research in the Soviet Union*, ebook
- Nadeau, Luis, *History and Practice of Oil and Bromoil Printing*, Ed. de autor, 1985
- Paisley, Livingston, *Art and Intention, a philosophical study*, Ed. Clarendon Press, Oxford, UK, 2005
- Pauwels, Louis și Bergier, Jacques, *Dimineața magicienilor. Introducere în realismul fantastic*, Ed. Nemira, București, 1994
- Perjovschi, Dan, *20/22 Douăzeci de ani de texte*, Ed. Cartea Românească, București, 2010
- Poenar, Horea, *Semnul celor patru. O teorie a interpretării*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
- Pliniu, *Naturalis Historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate, volumul al VI-lea – Mineralogie și istoria artei, XXXV*, Ed. Polirom, Iași
- Präkel, David, *The Visual Dictionary of Photography*, Ed. AVA Publishing, Suedia și UK, 2010
- Reynolds, Jock/Brookman, Philip/Williams, Terry Tempest/Lord, Russell, *Emmet Gowin: Changing the Earth*, Ed. YU Art Gallery, 2002
- Rochman, Deborah, *Drawing Essentials, A Guide to Drawing from Observation*, Ed. Oxford University Press, ediția a II-a, Oxford, UK, 2011
- Sontag, Susan, *On photography*, Ed. Penguin book, Anglia, UK, 1977
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Scurtă istorie a umbrei*, Ed. Humanitas, ediția a II-a, București, 2008
- Stoichiță, Victor Ieronim, *Vezi?*, Ed. Humanitas, București, 2008
- Tarkovski, Andrei, *Sculptând în timp*, Ed. Nemira, București, 2015

- Thyssen-Bornemisza, *Tactics of invisibility*, Ed. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010
- Tompkins, Peter; Bird, Christopher, *Viața secretă a plantelor*, Ed. Elit, Ploiești, 2002
- Tucker, Sean, *The Meaning in The Making. The why and how behind our human need to create*, Ed. Rocky Nook, USA, 2021
- Virginás, Andrea, *A kortárs tömegfilm, egyetemi jegyzet*, Ed. Ábel, Cluj-Napoca, 2016
- Vitamin PH: New Perspective in Photography*, Ed. Phaidon, Londra, 2006
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, Iași, 2004
- Wildenstein, D., *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonne, IV (1899-1926), Scrisoarea Monet nr. 1854, datată 11 august 1908*, Ed. La Bibliotheque des Arts, Lausanne și Paris, 1985
- Yapp, Nick; Hopkinson, Amanda, *150 Years of PhotoJournalism*, Ed. The Hulton Getty Picture Collection, Londra, 1995
- 20th Century Photography Museum Ludwig Cologne*, Ed. Taschen, 2001

## Bibliografie on-line

- <https://www.digitalkameramuseum.de/en/history>
- <https://open.ieee.org/>
- <https://stevemiddlehurstcontextandnarrative.wordpress.com/2015/05/29/the-history-of-the-shadow-self-portrait/>
- <https://www.brooksjesenarts.com>
- <https://www.lenswork.com>
- <https://www.seantucker.photography/blog/tag/10+rules+of+lomography>
- <https://www.biennaledeparis.org>
- <https://www.catchy.ro/>
- <https://www.stevemccurry.com>
- <https://elysee.ch/en/exhibitions/philippe-halsman-astonish-me/>
- <http://vivianmaier.blogspot.ro>
- <https://dokfoto.ee/en/uritused/masa-ivasintsova-chiaroscuro>
- <https://www.flezibleart.net>
- <https://www.julia-randall.com>
- <https://www.youtube.com/watch?v=6p83IbLrU50>
- <https://gregorycolbert.com/>
- <https://www.apollo-magazine.com/andre-malraux-museum-without-walls/>
- <https://www.photonstopotos.net/>
- <https://dofsimulator.net>
- <https://www.youtube.com/watch?v=4yE0m-I4tY4>
- <https://www.adobe.com/products/photoshop-lightroom.html>

<https://www.captureone.com/en>  
<https://www.darktable.org/>  
<https://www.dxo.com/dxo-photolab/>  
[https://www.youtube.com/watch?v=mC8ol2-V7Ck&list=PLPTta-XfB0xoMT-MUj\\_BL4-YV1iJ2LRd4-&index=68&t=4114s](https://www.youtube.com/watch?v=mC8ol2-V7Ck&list=PLPTta-XfB0xoMT-MUj_BL4-YV1iJ2LRd4-&index=68&t=4114s)  
<https://www.digitaltruth.com/>  
<https://www.alternativephotography.com>  
[https://wikicro.icu/wiki/Kirlian\\_photography](https://wikicro.icu/wiki/Kirlian_photography)  
<http://www.susanderges.com>

### Filmografie recomandată

*Ashes and Snow*, regizor: Gregory Colbert, 2005, 1h. 2 min.  
*Baraka*, regizor: Ron Fricke, 1992, 1h. 36 min.  
Despre fotografia lui Abelardo Morell, *Shadow of the House*, regizor: Allie Hume-  
nuk, 2007, 1h. 17 min.  
*Finding Vivien Maier*, regizor: John Maloof și Charlie Siskel, 2013, 1h. 23 min.  
despre fotografia lui Sebastião Salgado, *The salt of the Earth*, regizor: Juliano  
Ribeiro Salgado și Wim Wenders, 2015, 1h. 50 min  
*Mapplethorpe, Look at the pictures*, regizor: Fenton Bailey și Randy Barbato,  
2016, 1h. 48 min.  
*Regarding Susan Sontag*, regizor: Nancy Kates, 2014, 1h. 40 min.  
*Ways of seeing*, serie de 4 episoade despre artă, BBC, 1972  
Seria de documentare *Masters Photographers*, BBC, 1983  
*McCurry – The Pursuit of Colour*, regizor: Denis Delestrac, 2022, 1h. 30 min.





## LISTA ILUSTRĂȚILOR

---

- Fig. 1. Prototipul primului aparat digital de fotografiat, dezvoltat de inginerul Steven Sasson pentru compania Kodak. Reproducere: Richard Trenholm/CNET, 1973.
- Fig. 2. Claude Monet, *Umbra lui Monet pe lacul de nuferi*, c. 1920, fotografie, 4x5 cm, colecția Philippe Piguet.
- Fig. 3. Lewis Hine, *John Howell, un vânzător de ziare din Indianapolis*, 1908, fotografie argentică, colecția Biblioteca Congresului, Departamentul de printuri și fotografie, Washington, D.C.
- Fig. 4. Alfred Stieglitz, *Umbre pe lac*, 1916, hârtie fotografică cu emulsie de argint, 11,3x8,9 cm, colecția Alfred Stieglitz.
- Fig. 5. André Kertész, *Autoportret*, Paris, 1927, 1970, hârtie fotografică cu emulsie de argint, 25,4x20,3 cm, colecția Galeriei Annely Juda Fine Art, Londra.
- Fig. 6. Walker Evans, *Autoportret din umbră (profil drept, purtând pălărie)*, 1927, hârtie fotografică cu emulsie de argint, 1 5/8x2 1/2 in., colecția Arhiva Walker Evans, Muzeul Metropolitan de Artă.
- Fig. 7. Joseph Nicéphore Niépce, *Prima imagine fotografică din lume*, heliografie pe placă de staniol, unicat, 1826-1827, colecția permanente de la Universitatea Austin, Texas, S.U.A.
- Fig. 8. Jean Jacques Lartigue, *Automobile Delage*, Grand Prix de l'Automobile-Club de France, Le Tréport, 26 iunie 1912, fotografie argentică, ilustrație cu deformarea centrifugă.
- Fig. 9. Lewis Wickes Hine, *Sadie Pfeifer, a Cotton Mill Spinner*, Lancaster, South Carolina, fotografie argentică, 26,7x34,3 cm, 1908.
- Fig. 10. Dorothea Lange, *Migrant Mother*, fotografie, 1936.
- Fig. 11. Henri Cartier-Bresson, *Image behind Saint-Lazare station*, fotografie argentică, 1932.
- Fig. 12. René Burri, *Che Guevara*, fotografie argentică, 1963.
- Fig. 13. René Burri, copie contact a negativului cu Che Guevara, procesul de selecție al fotografiei, Agenția Magnum, 1963.
- Fig. 14. René Burri, *São Paulo*, 1960.
- Fig. 15. Sebastião Salgado, *Serra Pelada*, Brazilia, 1986.
- Fig. 16. Sebastião Salgado, *Serra Pelada, Mina de aur*, Brazilia, 1986.
- Fig. 17. Steve McCurry, *Ochii fetei afgane*, 1985 și portretul după 20 de ani cu Sharbat Gula în mână cu revista „National Geographic” pe coperta căreia apare portretul ei din tinerețe, 2002.
- Fig. 18. Duane Michals, *Cine este Cindy Sherman?*, fotografie, 2000.
- Fig. 19. Frederick Church, *George Eastman la bordul S.S. Gallia*, fotografie circulară, Kodak, 1890.

- Fig. 20. Cameră Kodak, negativ, pozitiv, iar în interior se vede masca montată pe magazia negativului. Ilustrație dintr-un număr al revistei *Studio Light* și Reclamă Kodak, 1888.
- Fig. 21. Disc-film introdus de firma Kodak în 1982.
- Fig. 22. Permise de conducere, New York, perioada anilor 1910 – 1924.
- Fig. 23. Julia Margaret Cameron, *Beatrice*, fotografie, print cu albumină, 4 1/8x3 1/8, cca. 1860.
- Fig. 24. Julia Margaret Cameron, *Ellen Terry la vârsta de 16 ani*, fotografie, 1863.
- Fig. 25. Emmet Gowin, *Edith and Elijah*, Pennsylvania, fotografie argentică, 1974.
- Fig. 26. Philippe Halsman, *pictorul spaniol Dalí*, fotografie argentică, reproduce re din cartea *Dalí's Mustache*.
- Fig. 27. Philippe Halsman, *Dalí Atomicus*, fotografie argentică, 1948.
- Fig. 28. Jean Dieuzaide, *Dalí în apă*, Port Lligat, fotografie argentică, 1951.
- Fig. 29. Jacques Henri Lartigue, *Verișoara Bichonnade*, Paris, c. 1905.
- Fig. 30. Arnold Newman, *Portretul lui Igor Stravinsky*, clișeul inițial și decupajul final al lucrării, 1946.
- Fig. 31. Arnold Newman, *Portretul lui Alfred Krupp*, 1963, colecția Institutului de Artă din Minneapolis.
- Fig. 32. Diane Arbus, *Gemene identice*, New Jersey, 1967.
- Fig. 33. Ilse Bing, *Autoportret cu oglindă*, intitulat și *Autoportret cu Leica*, 1931, fotografie argentică, 26,6x29,8 cm, 1931, colecția Michael Mattis și Judith Hochberg, Muzeul Metropolitan de Artă.
- Fig. 34. Philippe Halsman, *Autoportret cu Marilyn Monroe*, seria Jumpology, fotografie argentică, 1959.
- Fig. 35. Robert Mapplethorpe, *Autoportret cu baston*, fotografie argentică, 1988.
- Fig. 36. Cindy Sherman, *Untitled Film Still, nr. 21*, fotografie argentică, New York, 1978.
- Fig. 37. Vivien Maier, *Autoportrete*, fotografie argentică, perioada anilor 1950-1960, New York.
- Fig. 38. Masha Ivashintsova, *Autoportrete*, fotografie argentică, Rusia.
- Fig. 39. Masha Ivashintsova, *Autoportret*, fotografie argentică, Rusia.
- Fig. 40. Fekete Timea, *Autoportret obscur*, fotografie digitală, 30x40 cm, 2021.
- Fig. 41. Grupul subREAL, *Interviewing the Cities, Framing București*, 2002/2003.
- Fig. 42. Daido Moriyama, *Shashin yo sayonara (Goodbye to Photography)*, 1972.
- Fig. 43. Yves Klein, *Salt în gol*, fotografie de Harry Shunk și Janos Kender, tiraj argentic, 25.9x20 cm, 1960.
- Fig. 44. Joan Foncuberta, *Sputnik*, cadre din expoziție, 1997.
- Fig. 45. Rivane Neuenschwander și Cao Guimarães – *Inventario das Mortes pequenas (Sopro)*, video, peliculă alb-negru de 8 mm Super, digitalizat, 5 min., 12 sec., loop, dimensiuni variabile, AP 1/2, ediția a 8-a, 2000 Achițiționat de Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York, 2004.
- Fig. 46. Afișul filmului *Baraka*, 1992, 1h 36 min., regizor: Ron Fricke.

- Fig. 47. Afișul filmului *Ashes and Snow*, 2005, 1h 2 min., regizor: Gregory Colbert.
- Fig. 48. Afișul filmului *Cremaster 3*, 2002, 3h 2 min., regizor: Matthew Barney.
- Fig. 49. David Hockney, *Ian Swimming*, asamblaj de polaroide, 1982.
- Fig. 50. Mira Marinceaș, *Framed*, fotografie digitală, 30x40 cm, 2019.
- Fig. 51. Mira Marinceaș, *Geometrii contemporane*, fotografie analogică, dim. var., 2022.
- Fig. 52. Dózsa Endre, Deconstrucție nr.1, Budapesta, 2020.
- Fig. 53. Ilustrarea triunghiului de expunere. Cele trei modalități de configurare a triunghiului de expunere în funcție de baza aleasă de către fotograf.
- Fig. 54. Ilustrarea triunghiului de expunere pe registre, diafragmă, timp de expunere, iso și corelațiile între acestea. Sursă de Internet.
- Fig. 55. *Screenshot* din tutorialul lui Joel Grimes, 2021.
- Fig. 56. Sistemul zonelor și zona de compensare de expunere, sursă Internet.
- Fig. 57. David LaChapelle, *Sir Elton John*, fotografie.
- Fig. 58. Annie Leibovitz, *Elizabeth II*, Palatul Buckingham, Londra, 2007.
- Fig. 59. Gregory Crewdson, *Fără titlu (Nașterea)*, din seria *Beneath the Roses* (2003–2005), fotografie.
- Fig. 60. Sandy Skoglund, fotografie, an necunoscut.
- Fig. 61. Bettina Rheims, *Milla Jovovich*, 2005.
- Fig. 62. Todd Hido, *Intimate Distance*, fotografie.
- Fig. 63. David LaChapelle, *Fashion*, fotografie.
- Fig. 64. Set de filtre circulare CPL, ND și UV cu husă de depozitare.
- Fig. 65. Filtre ND pătrate cu adaptoare reglabile.
- Fig. 66. Set de carduri pentru setarea echilibrului alb (set de negru, gri 18% și alb/Digital Grey Cards).
- Fig. 67. Imagine din arhiva lui Török Gáspár, negativ greșit dezvoltat, conforma adnotării fotografului, Arhiva Audiovizuală Transilvania, an necunoscut.
- Fig. 68. Instrumentarul utilizat pentru dezvoltare, tancul de dezvoltare.
- Fig. 69. Structura programului pentru accesarea diagramelor de dezvoltare.
- Fig. 70. Prospectul de dezvoltare pentru un negativ alb-negru.
- Fig. 71. Nagy Márton, *Mărire 002*, montaj fotografic, hârtie argentică, 20x30 cm, 2019.
- Fig. 72. Ádám Krisztina, cameră obscură confecționată artizanal, testarea acestuia fixat pe un trepied, Cluj, 2020.
- Fig. 73. Dózsa Endre, imagine convertită după scanare, neretușat, hârtie fotografică Foma încărcată într-o cameră obscură artizanală, vedere de la etajul V al clădirii universitare Sapientia, Cluj, 8x10 cm, 2019.
- Fig. 74. Mira Marinceaș, *Eter ambalat*, rayogramă, 18x25 cm, 2021.
- Fig. 75. Fazakas Bence, seria *Lynch Tribute*, expuneri multiple, fotografie argentică, 20x30 cm, 2019.

- Fig. 76. Vass Dávid, rayogramă și chemografie (tehnică mixtă analogică), hârtie Foma, 20x30 cm, 2021.
- Fig. 77. Hadnagy Tamás, Fabrici, polaroid, transfer de emulsie fotografică, 10x9 cm, 2018.
- Fig. 78. Michal Macku, *Gellage No. 6*, 66x79 cm, 1989.
- Fig. 79. Kömény Attila, *Blues*, cianotipie, 20x20 cm, 2020.
- Fig. 80. Kömény Attila, *Colour test*, *lumen print*, 20x30 cm, 2020.
- Fig. 81. Binh Danh, 'shock & awe', print de clorofilă și rășină expoxidică, dimensiunea 22.5x17 inches.
- Fig. 82. Binh Danh, *Ambush in the leaf #4'*, print de clorofilă și rășină expoxidică, 17.5x13.5 inches.
- Fig. 83. Configurare pentru fotografie Kirlian (secțiune transversală), desen preluat de pe sursa de Internet: [https://wikicro.icu/wiki/Kirlian\\_photography](https://wikicro.icu/wiki/Kirlian_photography).
- Fig. 84. Mark D. Roberts, *Fotografie cu efectul Kirlian*, dim. necunoscută.
- Fig. 85. Mark D. Roberts, *Fotografie cu efectul Kirlian a unei frunze moarte, prăfuite*, dim. necunoscută.
- Fig. 86. Ilustrarea diferitelor tipuri și dimensiuni de polaroid.
- Fig. 87. Instantanee polaroid ale regizorului Andrei Tarkovsky.
- Fig. 88. Susan Derges, *Fântână*, tehnică proprie, unicat, print ilfocromatic, 41 ½x23 ¼ inch, 2004.

# KIVONAT

---

## A fotográfia alapjai. Bevezető kézikönyv

A kézikönyv két nagy részből áll: az első egy bevezetés a fotózás technikai részébe (a személyes technikai fejlődéshez szükséges információk megtalálásának és megértésének legegyszerűbb módjait bemutatva), a második rész pedig a kritikai megközelítés, a képelemzés és a fotográfia területeinek elmélyült tanulmányozása.

A kézikönyv azt tűzte ki célul, hogy irányt adjon az egyéni tanuláshoz, de ami ennél is fontosabb, eligazítson abban az örökös kettősségben, amellyel különösen a fotóművészetet tanuló diák szembesül: technika vagy tartalom, képkesztés vagy elméletalkotás.

Nem minden hallgató lesz fotográfus, a legtöbben a tanszék által kínált más, vonzóbb tanulmányi irányokat követik majd, mint például rendező vagy operatőr, néhányan pedig fotóelmélettel vagy -történettel fognak foglalkozni. Mindkét szempontot lefedő alapkönyvként kihívást jelentett az is, hogy olvasmányos és egyszerű nyelvezetű legyen, amely akár a fényképezés közben ajánlott viselet leírását is tartalmazhatja, John Berger vagy Susan Sontag filozófiájának bevezető fogalmai mellett.

Néha a lábjegyzetek, amelyek a művész életére vonatkozó kiterjedt életrajzi adatokat tartalmaznak, a kontextualizáláshoz szükséges időt hivatottak lerövidíteni; egy művész munkásságát nagymértékben és szervesen befolyásolja az élete. A mű mélyebb megértése akkor lehetséges, ha nemcsak a művet, hanem a személyt is ugyanabban a keretben értelmezzük.

Az analóg fotográfia, a gyökerekhez való visszatérés felé való elmozdulás is jelen van, mivel a második évfolyamon ez képezi a fotográfia kurzus alapját. Bár csak vázlatosan vannak jelen, a bemutatott technikák arra szolgálnak, hogy a fontosat, az egyéni művészi kifejezést keretek közé helyezték.

Az ajánlott bibliográfia és filmográfia lehetőséget kínál az egyéni elmélyülésre, valamint új, a fotográfia kurzusban eddig nem vizsgált területek felé nyit. Olyanok felé, amelyeket majd a következő generáció fog megírni.

A könyv illusztrációi ikonikus utalások a fotóművészet történetére, amelyekhez egyetemi hallgatók által készített fotográfiai gyakorlatok csatlakoznak. Oktatóként úgy érzem, hogy a diákok munkájának népszerűsítése teszi teljessé a munkám, és hálával tartozom nekik a fotózás iránti érdeklődésükért és szenvedélyükért. Nélkülük ez a kézikönyv értelmetlen lenne.



## ABSTRACT

---

### **Photography basics. Introductory course**

The handbook comprises two major parts: an introduction to the technical side of photography (with the simplest ways of understanding and seeking information for one's personal technical development) and an in-depth part of critical perception, image analysis, and deep study of the fields of photography.

The book set out to establish a guideline for individual study, but more importantly for a perpetual pendulum swinging between the duality a student of photography faces, in particular: technique versus content, making versus theorizing the image.

Not all students will become photographers, most of them will follow other, more attractive lines of study offered by this department, such as directing and camera operator, and some will be theorists or historians of photography. As a basic course that covers both aspects, it was a stylistic challenge to make a readable transition to simplicity, equally including descriptive elements for recommended body attire while making a photograph and introductory notions of John Berger's or Susan Sontag's philosophy.

Sometimes the footnotes, containing extensive biographical data regarding the artist's life, are meant to shorten the time needed for contextualization; an artist's work is largely and organically influenced by their personal life. Thus deeper understanding can exist if we perceive not only the work but also the person in the same interpretive frame.

Analogue photography, a shift towards going back to the roots, is also present, as it is the basis of the photography course in the second year of study. Although presented only schematically, the techniques are meant to put what is important, the individual artistic expression, into a well-outlined framework.

The recommended bibliography and filmography offer opportunities for individual immersion as well as an opening to new territories unexplored in this photography course – one that will be written by the next generation.

The illustrations in the book are iconic references to the history of photography, joined by some photography exercises by university students. As an educator, I feel fulfilled promoting the students' work and feel indebted to them for their interest and passion for photography. Without them, this handbook would be meaningless.





## DESPRE AUTOR

---

*Mira Marinceș* (n. 1984, la Satu Mare) a studiat fotografia la Universitatea de Artă și Design din Cluj. Este artist plastic, poetă și cadru didactic universitar, actualmente fiind lector la Universitatea Sapiientia din Cluj-Napoca. Prima expoziție fotografică personală a susținut-o în 2005 la Cluj, fotografiile fiind prezentate pe portativele disipate din interiorul unei grădini, o simfonie vizuală a simplității și a sufletului poetic prin care artista stabilește preocuparea pentru intermedialitate. Un moment important din evoluția profesională a Mirei Marinceș a fost rezidențiatul artistic de la Oxford din 2009. În continuare a participat la numeroase expoziții de grup din țară și străinătate. Expozițiile personale din Ungaria și cele cu tematică fotojurnalistică din Germania au fost urmate de expoziții de grup, dintre care amintim selectiv pe cele organizate la: Muzeul Maghiar de Fotografie, Kecskemét, Ungaria (2010); Le Printemps des Poètes, Lyon, Franța (2011); Galeria Kai, Osaka, Japonia (2012); Bienala Internațională de Artă Casablanca, Maroc (2012); Galeria 379, Franța (2012); Centrul Cultural Korce, ICR Tirana, Albania (2016); Köln, Germania (2018); Galeria Sediului ONU, New York, SUA (2013, 2019); Galeria de Artă Contemporană din Budapesta, Ungaria (2018, 2021); Galeria Limes, Slovacia (2021).

**Editura Scientia**

400112 Cluj-Napoca  
str. Matei Corvin nr. 4  
Tel./fax: +40-364-401454  
E-mail: [scientia@kpi.sapientia.ro](mailto:scientia@kpi.sapientia.ro)  
[www.scientiakiado.ro](http://www.scientiakiado.ro)

**Pregătire pentru tipar:**

Piroska Dobos

**Corectură lingvistică:**

Mihai Lisei

**Tipografie:**

Elemér Könczey



Mira Marincaș este cadru didactic universitar din anul 2015. În această carte, autoarea reiterează ideea de fotografie, adaptată contextului modern, sub forma unui manual dedicat celor preocupați de imagine. Lucrarea este o introducere în domeniul tehnic al fotografiei (cu cele mai simple modalități de a înțelege și de a căuta informații pentru dezvoltarea personală), având și o parte aprofundată de percepție critică și analiză de imagine. Trecutul prin prisma prezentului, o abordare care permite să percepi fotografia pe baza unei educații axate pe dezvoltare personală, prin punerea în echilibru atât a valențelor artistice, cât și a celor tehnice, conforme cu nevoile actuale de exprimare prin artă. De la momentul apăsării pe declanșator, până la prima lectură personalizată a imaginii, acest manual oferă suport, o linie orientativă pentru un melanj de pendulare perpetuă între dualitatea cu care se confruntă un practicant de fotografie: tehnic versus conținut, a face versus a teoretiza imaginea.