

VIZUALE
ARTE
CINEMA



gabriel bauret

ABORDAREA FOTOGRAFIEI



EDITURA ALL

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE de Călin Căliman	1
INTRODUCERE	7
1. Fotografia - Comentarii	7
1. INVENTAREA FOTOGRAFIEI	12
1. Lumină, peliculă și format	12
2. Întemeietori	15
3. Instantaneul, culoarea... ..	16
2. FOTOGRAFIA DOCUMENTARĂ	18
1. De la documentare la explorare științifică	19
2. Fotojurnalistica	27
3. TRECERE ÎN REVISTĂ A CĂTORVA TITLURI DE PRESĂ ȘI AGENȚII FOTOGRAFICE	31
4. O IMAGINE A REALULUI	35
1. Problema obiectivității	35
2. Punctul de vedere	36
3. Clipa decisivă	40
4. Planșa de contact: urmele unei metode	42
5. PORTRETUL	47
1. Portretul oficial și derivatele sale	47
2. Popularizarea genului	50
3. Portretul unei societăți	51
4. Evoluția genului	52

6. ARTA DECORATIVĂ	57
1. Moda	57
2. Publicitatea	61
7. EXPRESIA ARTISTICĂ	65
1. Fotografie și pictură: legături și diferențe	65
2. Nudul, un gen foarte "fotogenic"	68
3. Problema stilului, culoarea, alb-negrul	69
4. Istoria fotografiei, o istorie a diferitelor sale stiluri	74
5. Aventura artistică a revistei "Camera Work"	81
6. Suprarealismul și fotografia	86
7. Avangarda germană	87
8. Tendințe contemporane	89
9. Fotografia instantanee	94
10. Eliberarea imaginilor	96
11. Piața și industria culturală a fotografiei	97
8. FOTOGRAFIA:	
SINGULARITATE ȘI PLURALITATE	101
TABLOU CRONOLOGIC	104
BIBLIOGRAFIE	110
INDEX	119

INTRODUCERE:

FOTOGRAFIA – COMENTARII

Nimeni n-ar putea contesta în zilele noastre faptul că fotografia, în formele ei multiple, se afirmă din ce în ce mai mult ca un mod specific de exprimare, informare și comunicare. O întâlnim la tot pasul, fără a-i da atenție, în paginile presei cotidiene și ale revistelor, contribuind atât la cunoașterea evenimentelor cât și la compunerea vizuală a anunșurilor publicitare, și-n plus, într-o formă cu totul diferită, o practicăm pentru a păstra amintirea emoționantă a evenimentelor personale, ilustrând propria istorie în albumul de familie. În esența ei, fotografia are o natură multiplă, fiind la fel de importantă și interesantă ca mărturie artistică sau jurnalistică asupra lumii cât și ca practică socială populară. Ceea ce nu este poate cazul altor mijloace de exprimare ca cinematografia, pictura sau literatura.

În repetate rânduri, a fost prezisă dispariția rapidă a fotografiei, în special după apariția televiziunii. Mai nou, în lumea amatorismului, ea s-a văzut amenințată de imaginile video: cu toate acestea, fotografia continuă să însoțească omul în diversele sale deplasări și activități, într-o versiune din ce în ce mai automatizată și dând naștere unei practici din ce în ce mai spontane.

De altfel, consacrată fiind ca operă de artă, fotografia se întâlnește în simezele muzeelor și galeriilor, alături de pictură și alte forme de exprimare contemporane. Un fel de a opta arată, deloc de neglijat, judecând după importanța manifestărilor consacrate peste tot în lume, fotografia este în zilele noastre subiect al comentariilor și criticilor din presa scrisă și audiovizual, al studiilor aprofundate din punct de vedere istoric, sociologic, estetic, semiologic, în școli și universități (de altfel există mai multe instituții publice și private, specializate în predarea acestui subiect).

Și astfel s-a ajuns la una din primele întrebări referitoare la fotografie. Este ea oare o artă? Începând cu secolul al XX-lea chiar fotografii își pun această întrebare. Ulterior s-au întrebat și criticii și istoricii fotografiei. Într-o altă ordine de idei, prima mare cercetare din domeniul științelor umane în care fotografia a reprezentat subiect de studiu a fost în domeniul sociologiei (în 1962, lucrarea lui Pierre Bourdieu în cadrul publicației "Un art moyen" - "O artă de mijloc"). Și asta deoarece doar în zilele noastre fotografia a devenit una din practicile cele mai răspândite.

«Fotografia este un limbaj, iar fotografii un autor»

În prezent ne dăm bine seama că fotografia nu este realizarea inocentă, hazardată sau mecanică de imagini; ea nu este, cum mulți au crezut-o multă vreme "o simplă reproducere a naturii, a lumii care ne înconjoară, ci mai degrabă un limbaj structurat prin formele și simbolurile sale, și "cizelat" de o istorie îmbogățită în mod progresiv. Fie că se vorbește de fotografie ca operă de artă sau ca document de actualitate, noțiunea de autor, în sensul pe care-l înțelegem în literatură sau jurnalistică, s-a impus până la punctul în care multe dicționare de fotografie și-au făcut apariția în librării, alături de studii istorice sau estetice.

Dar mai mult de-atât, monografiile (retrospectiva operei sau a unei părți din opera unui fotograf) s-au înmulțit față de cărțile tematice mai frecvent întâlnite în trecut (unde semnătura fotografului era nesemnificativă față de titlul subiectului tratat) și în primul rând față de manualele tehnice care mult timp reprezentau principalele referiri la fotografie.

În mod paradoxal, interesul arătat e mai mare pentru instrumente decât pentru imaginile ce se pot realiza cu acestea. În continuă evoluție, tehnica a exercitat o atracție incontestabilă asupra lumii amatorilor și într-o mai mică măsură chiar asupra profesioniștilor care au ajuns să uite finalitatea acestor ustensile perfecționate, producerea de imagini, iar ideea a fost cu totul neglijată față de aparatură. Aproape toate imaginile poartă astăzi o semnătură, cu excepția unui mare număr de imagine de publicitate unde

responsabilitatea "creației" este din ce în ce mai mult împărțită cu directorii artistici ai agenților. Ele nu sunt întru totul respectate precum ar dori-o fotografiile, în ceea ce privește formatul sau culorile, dar totuși cu mult mai mult decât în epoca în care presa le pune în pagină fără a le atribui nici o calitate, amputându-le uneori aproape o treime din suprafață. S-a ajuns încetul cu încetul să se înțeleagă că reproducerea numai a unei părți din imagine era exact ca scoaterea unui cuvânt din frază.

«Diferitele semnificații ale fotografiei»

Așa cum fotografia are o natură multiplă, e firesc ca și abordările ei să fie diverse; simpla cunoaștere istorică, inventarul cronologic al fotografiilor și al stilurilor) a făcut loc diferitelor demersuri de inspirație teoretică.

În afara semnificației estetice, ce tinde să privilegieze în lumea fotografiei orice manifestare cu caracter creativ și să constituie un studiu al formelor și evoluției lor atașându-le diferitelor tradiții vizuale, cum ar fi de exemplu aceea a cadrului, o sociologie a fotografiei se sprijină pe un studiu sistematic al diferitelor contexte ale acesteia; cât privește semiologia, a permis luarea în considerare a imaginii fotografice ca mesaj, demonstrând procesul ei de comunicare și, în particular, diferitele ei tipuri de coduri.

Dar ca orice formă de artă și de literatură, ca orice text, imaginea fotografică nu este pusă în valoare pe deplin decât dacă este "citită" de un privitor care să-i confere o anume interpretare realizând un fel de rescriere, de recreare. Această valoare adăugată de privitor este în același timp tributară contextului în care fotografia este privită, citită. O schimbare de context echivalează adesea cu schimbarea de interpretare, de lectură. Și astfel sunt mulți cei ce au frecvent tendința să aprecieze că cea mai bună imagine este cea în care toate felurile de abordare sunt posibile.

În următoarele pagini nu va fi vorba de a opta mai mult pentru un anume fel de semnificații, cu atât mai mult cu cât există complementarități între acestea, ci de a constata că diversitatea posibilelor abordări ale fotografiei poate fi pusă în relație cu

diversitatea practicilor acesteia. Și, în plus, a ține cont de ansamblul acestor practici înseamnă a considera că fiecareia îi corespunde uneori un mod de analizare mai adaptat. Astfel, mesajului publicitar i se va preta mai degrabă o analiză de tip semiologic, după un model pus în practică în anii șaizeci printre alții de Roland Barthes, ca de altfel teoretician, în timp ce fotografia de amator provoacă în special reflexii de ordin semiologic așa cum a făcut-o Pierre Bourdieu. În schimb, portretul poate fi abordat din diferite puncte de vedere: estetic, sociologic, istoric, psihanalitic.

«Diversitatea lumii fotografiei»

Toate aceste considerații nu fac decât să ducă la o evidență: în primul rând să se înceapă prin identificarea principalelor «uzanțe» ale fotografiei - acest termen provine dintr-o prejudecată de ordin teoretic - și a diferitelor contexte în care e practică.

Nu se poate răspunde la întrebarea de ordin metodologic: «Cum să abordăm fotografia?» fără a ne interoga înainte asupra naturii acesteia, în circumstanțele de diversificare în care pare că se prezintă încă de la început.

Cuvântul fotografie acoperă noțiuni și practici atât de diferite, asemenea scrisului: romancierul și ziaristul «scriu» amândoi, dar trebuie admis că sensul și accesibilitatea lucrărilor lor se deosebesc întru totul.

Cu toate acestea, în cazul fotografiei, două genuri domină fără nici o îndoială; importanța lor este în primul rând istorică și apoi economică. Este vorba de reportaj (acestui termen puțin cam vag îi vom prefera cel de fotografie documentară) și de portret. Genuri care nu sunt limitate la fotografie dar care și-au găsit în cadrul acestei arte o funcție și semnificație proprii, specifice, înimitabile.

Pe de altă parte, fotografia este împărțită în prezent de două lumi ale căror frontiere nu sunt de altfel cu totul de netrecut, dar care sunt guvernate de legi puțin diferite: lumea artei și cea a comandai. Altfel spus: lumea exprimării personale, care moștenește unele tradiții

legate de istoria picturii dar care cunoaște actualmente noi dezvoltări particulare în relație cu diferitele mișcări de artă contemporană, cealaltă fiind lumea artei decorative: publicitate, modă, ilustrație.

Dacă imaginația creatorului pare a se manifesta cu mai mare libertate în primul caz, în cel de-al doilea este determinată de circumstanțe exterioare, uneori cu totul străine de universul său personal și de preocupările sale intime. De la bun început regulile nu sunt aceleași în ambele cazuri dar nu ar fi nici un motiv pentru ca aceasta să afecteze valoarea creației.

Dar înainte de a explora fiecare dintre aceste lumi, evident că trebuie să ne întrebăm asupra circumstanțelor inventării acestei arte și asupra etapelor dezvoltării ei tehnice; și știind că perfecționarea instrumentelor (aparaturii) are bineînțeles incidente notabile și semnificative asupra formei și subiectului fotografiei.

INVENTAREA FOTOGRAFIEI

1. LUMINĂ, PELICULĂ ȘI FORMAT

Istoria fotografiei este în parte fondată pe evoluția a trei elemente tehnice fundamentale: lumina, condiție "sine qua non" a fotografiei, existența unei pelicule pe care să se materializeze imaginea și diversele formaturi servind ca bază alcătuirii aceleiași imagini. Pentru fiecare dintre aceste trei niveluri, și de-o manieră mai nuanțată, se poate considera că această istorie este produsul unei interacțiuni: pe de-o parte apariția noilor aparate ce determină noi imagini, pe de altă parte necesitățile și exigențele pe planul creației vizuale ce favorizează sau duc la anumite cercetări tehnice.

Lumina

Atât din punct de vedere chimic, cât și estetic, nu există fotografie fără lumină. Lumina este materia primă pentru fotograf, așa cum este culoarea pentru pictor. Fotograful o observă, o urmărește, o ghidează, o sculptează și chiar o recrează mult mai evident când lucrează în alb-negru. O fotografie fără lumină e în consecință fără umbră, este gri, în sens propriu și figurat. De obicei se opune luminii naturale lumina artificială. Dar în studio artistul încearcă deseori să regăsească modelul natural. Mai puțin artistul care vrea în mod deliberat să redea noi aspecte, noi forme și substraturi chipului sau obiectului și se folosește de iluminarea zisă artificială pentru a marca o diferență față de ambianța luminii zilei.

În studiourile de portrete ale secolului al XIX-lea, subiectul se plasa sub un geam de protecție ce lăsa să treacă lumina; nici nu se pune problema să se procedeze altfel, iar fotograful nu lucra decât în miezul zilei.

Este clar că inventarea și progresele iluminării artificiale, împreună cu sensibilitatea din ce în ce mai mare a plăcilor fotografice, apoi a filmelor și ameliorarea permanentă a mănuirii materialelor au modificat considerabil practica fotografică, subiectele și intervenția operatorului, în studio și în exterior. Astfel, reporterii au putut fotografia evenimentele nocturne din marile orașe. În studio s-a reconstituit cu lumini puternice viața lor ca în plină zi. Blitz-ul electronic a adus, în special în domeniul fotografiei modei, posibilitatea de a surprinde mișcări din ce în ce mai sofisticate, în contrast cu vechea tehnică a tungstenului, destul de bine adaptată montărilor de lungă durată. De câțiva ani, în reportaj, tehnica "open flash" (*blitz în plină lumină*) s-a dezvoltat și s-a sistematizat în unele cazuri ajungându-se ca reportajul să se sprijine pe aceasta.

Pelicula

Cum bine a remarcat-o Roland Barthes în "Camera luminoasă" descoperirea fotografiei este în primul rând o invenție din domeniul chimiei: cum să sensibilizezi la lumină o suprafață suport? Istoria peliculelor fotografice este cea a unei dezvoltări constante a sensibilității plăcilor fotografice, mai apoi a filmelor. Trebuie făcută distincția între două tipuri de pelicule, ceea ce dă particularitate acestei arte: negativul și pozitivul, supuse unor tratamente diferite, sau mai exact suprafața sensibilă pe care se formează imaginea, în negativ sau pozitiv și transpunerea acestei imagini pe hârtie prin procesul de copiere. Aceasta este prima operație care cunoaște evoluția tehnică cea mai regulată și cea mai diversificată privind materialele necesare și procesele desfășurate (a se vedea pagina 14). Din acest moment, hârtiile fotografice rămân aproape neschimbate de mulți ani, doar că generalizarea folosirii plasticului a afectat acest suport reducându-i calitatea, cu toate că în zilele noastre fotograful dispune de o infinitate de mijloace.

Dar nici unul dintre aceste mijloace nu este general valabil, cu atât mai mult cu cât restituirea culorii determină intervenția mai multor parametri chimici decât în alb-negru. Cu toate acestea, unii creatori contemporani au recurs la tehnici artizanale, copierea în cărbune, guma bicromatică, operații realizate, cu foarte mari eforturi.

Din fericire, mulți fotografi preferă să nu meargă contra istoriei și dezvoltă o artă ce se sprijină pe realizările unei tehnologii recunoscute. Prin urmare se schițează două tendințe: unii să neutralizeze întru totul efectele tehnice, dedicându-se în primul rând găsirii unei pelicule fără nici o dominantă, fie că e cazul fotografiei alb-negru sau a celei color, în timp ce alții au amplificat aceste dominante și chiar granulația anumitor filme.

Dar există într-adevăr neutralități în măsura în care se pune sub o altă formă problema de nerezolvat a obiectivității fotografiei?

Formatul

În istoria picturii, notăm prezența a trei formaturi dominante, corespunzând la trei raporturi diferite între înălțimea și lățimea pânzei și legată de trei teme principale: marină (cea mai largă), peisaj și portret. În istoria fotografiei, formatul cel mai folosit, respectiv 24 x 36, nu a fost inventat "ex nihilo", ci a fost împrumutat din cinematografie. În mod evident, formatul 24 x 36 a fost utilizat mai degrabă prin lățimea sa decât prin înălțime și, în plus, este adaptat mai bine utilizării în exterior decât în interior, mânuirea din ce în ce mai ușoară a materialului necorespunzător facilitând această utilizare. Ar fi trebuit mai multe generații pentru ca acest tip de spațiu să fie îmblânzit de ochiul fotografului și să-și găsească subiectul ideal. Dacă raportul lățime/înălțime corespunde astfel peisajului urban, nu același este cazul portretului pentru care formatul mediu de 6 x 6 și derivatele acestuia sunt mai bine adaptate; cu toate că Rolleiflex este încă utilizat pe stradă, sistemul său de încadrare special permițând într-un fel de a vedea fără a fi văzut. În ce privește camera, ea părăsește rareori studioul, fiind rezervată în primul rând luării de imagini extrem de precise, printre altele pentru publicitate. Mulți peisagiști actuali, majoritatea americani, urmăresc să practice arta lor în acest fel, eliminând orice deformare și obținând o definire maximă a imaginii. Dar dincolo de o alegere pur estetică, întemeiată pe o administrare a spațiului și a diferitelor raporturi dintre înălțimea și lățimea imaginii, imperativele economice reglate de subiecte și comenzi specifice sunt cele ce determină folosirea formaturilor fotografice. Un reporter nu are nici timpul, nici mijloacele financiare de a folosi o cameră; în mod contrar, clienții agențiilor de publicitate

solicită ca toate reliefurile și detaliile produsului lor să apară mai reale decât în realitate, ceea ce un material cu 24 x 36 nu poate reuși. Așadar, după ce s-a admis în mod definitiv că fotografia de modă se poate realiza pe stradă, formatul 24 x 36 a încetat să fie un instrument neglijat în domeniul artelor decorative.

Din fericire, și aceasta este una din vocațiile artistului, unii fotografi evadează din sistemul stabilit și repun în cauză obișnuințele culturale, vizuale, sociale, imediat ce ele par instalate definitiv. Dar stilul unui autor, după cum remarcă Roland Barthes, nu se impune printr-o abatere personală și originală de la normă, de la coduri?

2. ÎNTEMEIETORII

Nicéphore Niépce

În 1826, Nicéphore Niépce, realizează (pentru prima dată) ceea ce-am numi prima fotografie: era vorba de o natură moartă. Puțin mai târziu, acesta își va repeta experiența realizând un peisaj. Cercetările lui s-ar putea rezuma astfel: când și-a dat seama de principiul imaginilor ce se formau în camera obscură și după ce a pus la punct sistemul de diafragmă cu iris, și-a pus problema fixării luminii. Cu ce combinații chimice, și pe ce fel de suport? Căci fotografia, contrar picturii, este o artă fără substanță materială, cu excepția suportului. Și astfel, problemele cu care sunt confrunțați primii fotografi sunt în special de ordin științific, nicidecum artistic. Niépce va încerca deci să fixeze imaginea pe sticlă și pe cositor. În ce privește chimia, optează pentru bitumul de Judeca; expunerea era de lungă durată, dar ce contează, principiul fotografiei este descoperit. Acum trebuie perfecționat și, într-un fel sau altul aplicat conform etimologiei cuvântului "scriere cu lumină".

Daguerre și Talbot

Cercetările lui Daguerre vor fi cele ce vor contribui la oficializarea inventării fotografiei. Mai întâi, acesta a obținut direct o imagine pozitivă pentru a găsi apoi modalitatea de a o fixa în mod durabil. Și în cele din urmă a redus timpul de expunere a suprafeței sensibile la câteva minute.

Procedeu a fost numit simplu "daguerrotip" și prezentat în 1839 în fața Academiei de științe: descoperirea fotografiei nu se deosebește de cercetarea științifică. Dar încă mai rămân defecte ce nu sunt încă considerate ca atare: fiecărei expuneri nu-i corespunde decât o imagine.

Fotografia modernă, ce realizează copierea unui număr nelimitat de imagini pozitive plecând de la același clișeu negativ, se va naște în urma cercetărilor întreprinse de englezul William Henry Fox Talbot. Acesta a lucrat cam în aceeași perioadă cu Daguerre, punând la punct în 1841 așa-zisul său "calotip". Începând cu această dată, progresele ulterioare se vor răsfrânge asupra calității peliculelor negative și pozitive și asupra substanțelor chimice celor mai bine adaptate acestor pelicule. Sticla va fi pe rând sensibilizată la albumină, colodiu și în cele din urmă cu nitrat de argint. Colodiul prezenta inconvenientul notabil că placa trebuia expusă imediat după preparare, în stare încă umedă. Ceea ce, ne putem ușor imagina, ar fi avut consecințe asupra felului în care s-ar fi practicat fotografia: de exemplu, multă vreme nu ne-am fi putut deplasa fără un întreg laborator alături. Progresele tehnice vor influența nu numai maniera de fotografiere, ci mai ales subiectele fotografiei. Orice fotografiere trebuie minucios pregătită, premeditată. Subiectul trebuie să fie cu totul disponibil, oferindu-se privirii și multiplelor manevre, gesticulațiilor fotografului. O etapă importantă în evoluția acestei tehnici va fi marcată de utilizarea unei noi substanțe destinate formării suportului suprafeței sensibile, gelatina. Această substanță mult mai ușor de mănuit se va generaliza din 1880, fără a se substitui întru totul sticlei.

3. INSTANTANEUL, CULOAREA...

În aceeași epocă, americanul George Eastman va înlocui stânjenitoarele plăci de sticlă printr-o peliculă suplă, transparentă, încercată într-un mic aparat numit Kodak (1888). Lumea fotografiei se va putea de acum înainte deschide amatorilor. Societatea Kodak se ocupă de toate operațiile tehnice (developarea filmului, reîncărcarea aparatului) și-și invită clienții să se consacre numai imaginii (e cunoscut celebrul slogan publicitar: "Apăsăți pe buton, noi ne vom ocupa de restul"). Pe de altă parte, sensibilitatea filmelor se va îmbunătăți, deoarece timpul de expunere e redus în mod progresiv la o miime de secundă (înainte de sfârșitul secolului), de

unde și numele de "instantaneu" folosit mult timp pentru fotografie. De îndată ce culorile vor putea fi reproduse - frații Lumière pun la punct în 1907 un procedeu autocrom - esențialul va fi realizat și nu va mai fi decât o problemă de perfecționare: diversificarea lentilelor, a formaturilor, a emulsiilor. La sfârșitul secolului se poate fotografia aproape orice. Reportajul de actualitate apare, printre altele, și grație noilor condiții tehnice de fotografiere: mobilitatea materialului și extrema rapiditate a reacției suprafețelor sensibile. Aria fotografiei se diversifică în particular datorită noilor materiale optice, ce permit din punct de vedere vizual, luarea distanței sau, din contră, apropierea de subiect fără a se deplasa. Unghiul larg și panoramică aduc modificări imaginii asupra lumii în comparație cu câmpul tradițional al ochiului uman. În domeniul măririi și micșorării, fotografia își va aduce contribuția la dezvoltarea și comunicarea cunoașterii științifice.

De la imaginea argintată la imaginea numerică

În orizontul acestui sfârșit de secol apare fotografia magnetică care permite ca imediat după fotografiere să privești pe un ecran de televizor imagini ce nu vor fi fixate pe o peliculă-film tradițională, ci numeric. Prin analogie trecem la digital și această bulversare generală care afectează toate formele de comunicare, diferitele procese de tratare și transmitere, are evident repercursiuni și asupra lumii fotografiei. Nu ca în trecut, asupra subiectelor tratate, dar asupra naturii suportului imaginii (care va fi viitorul imaginii argintate?) și asupra modului în care aceasta va fi transmisă. În ceea ce privește recente perfecționări din domeniul tehnicii fotografiei, acestea s-au tradus prin generalizarea automatizării (măsurarea luminii și fixarea distanței). Zoom-ul din ce în ce mai răspândit la modelele destinate amatorilor, oferă multiple posibilități de încadrare. Computerul integrat în aparat calculează în funcție de prioritățile decise de fotograf aplicarea diferitelor parametrii (alegerea timpului de expunere, etc.). În schimb, dacă unele aparate sunt dotate cu sistemele de calcul cele mai perfecționate și din ce în ce mai miniaturizate, o gamă de aparate bune de aruncat și-au făcut apariția și-au ajuns în ultimii ani să aibă un succes în creștere. Ochiul și spiritul fotografului sunt deci eliberate astăzi de orice constrângere tehnică. Dar cu toate acestea nu s-a înregistrat în lumea amatorismului o creștere a producției de imagini, căci, după cum o arată statistici recente (1989), un european consumă în medie doar trei filme pe an!

FOTOGRAFIA DOCUMENTARĂ

Mulți oameni asociază fotografia cu ideea de "document" ceea ce înseamnă că ea este în primul rând martorul unei realități și deci amintește de această realitate. Timpul joacă aici un rol esențial, mai ales din punct de vedere emoțional, atunci când fotografia este asociată cu conștientizarea schimbării, dispariției, chiar a morții. Cuvântul document conține, de asemenea, într-o măsură oarecum confuză, ideea de exclusivitate: fotografia este un martor aparte - ea este mai credibilă decât un text scris - iar valoarea sa este cu atât mai mare cu cât ea este mică. Sigur, această primă abordare trebuie nuanțată, funcția documentară evoluând de la originile fotografiei și până azi:

De la descoperirea unor noi lumi la comentarea istoriei

Asociată la început cu marile expediții, ea este un instrument nou de descoperire a lumii. Apoi, din ce în ce mai perfecționat și deci mai ușor de folosit și sensibil, acest instrument comunică vizual și contribuie la cunoașterea, ca să nu spunem la înțelegerea evenimentelor, găsindu-și astfel locul în presă alături de textul scris, înlocuind ilustrațiile. De aici termenul de "fotojurnalistică". Primei vocații, de tip geografic, aceea de călătorie fotografică, i se adaugă prin urmare o funcție cu caracter istoric, aceea de fotojurnalistică, sau mai amplu, de reportaj.

Raportarea imaginii la realitate și timp

Dintr-o perspectivă teoretică de această dată, ar trebui să ne întrebăm care este raportul specific pe care imaginea fotografică îl întreține cu realul - noțiune ce urmează să fie definită -, raport diferit de cel al celorlalte moduri de reprezentare, cum este pictura. În sfârșit, ar trebui să ne gândim la creditul sau mai degrabă la credibilitatea de care se bucură și care ar explica extraordinara dezvoltare în diverse forme a fotografiei documentare. Fotografia, pe care o putem considera o idee primitivă și exprimată curent, atestă existența a ceea

ce ea înfățișează. Vorbind despre fotografia de amator, fenomen ale cărui aspecte nu trebuie neglijate, aceasta nu este fără legătură cu reportajul, numai că subiectele sale sunt rude ale fotografului și trăiesc cel mai adesea situații obișnuite. Abordarea acestei practici dă ocazia reamintirii relației fotografiei cu timpul, care joacă aici un rol mult mai sensibil. Aceasta îți dă, de asemenea, ocazia să te apleci asupra valorii fotografiei în afara contextului spațio-temporal al producerii și difuzării sale, asupra procesului complex de citire a unei imagini.

1. DE LA DOCUMENTARE LA EXPLORAREA ȘTIINȚIFICĂ

Aproape de la începuturile sale, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fotografia a fost asociată cu marile expediții sau croaziere. Fotografii au adus foarte repede imagini ale unei lumi îndepărtate, ca aceea a Orientului, care i-a atras dintotdeauna pe occidentali, pentru a satisface curiozitatea celor ce nu călătoreau, dar și pentru a răspunde cererii oamenilor de știință, geografi și etnologi, care au văzut imediat în fotografie un document sigur, detașat de orice emoție. Această tehnică a înlocuit întrucâtva carnetul de schițe al exploratorului sau al pictorului care prin fotografie se va elibera treptat de exigențele respectării subiectului care cântăreau greu asupra artei sale. Însotind notele scriitorilor, fotografia a permis adesea înfățișarea unei imagini precise, a unei infinități de detalii care altădată cereau pagini întregi de descriere. Astfel fotograful Maxime Du Camp, însoțit de Gustave Flaubert, a vizitat între anii 1848-1852 Egiptul, o țară care va atrage în acel timp și pe alți fotografi, ca Blanquant-Evrard, animați de intenții arheologice. Aceste călătorii fotografice sunt întreprinse acolo unde civilizația a produs arhitecturi excepționale. În Egipt, monumente ca celebrele piramide sunt mai căutate de fotografi decât peisajele, tehnica utilizată în secolul al XIX-lea fiind încă rudimentară și nepermițând lungi itinerarii ezitante în căutarea unei imagini. Trebuie să mergi la esență, în locurile unde documentul e sigur și valoarea subiectului incontestabilă. Materialul fotografului este la fel dacă nu mai stânenitor ca al pictorului: el poartă toate piesele unui laborator pentru că trebuie să dezvolpeze imaginile imediat după ce au fost fotografiate. Libertatea de acțiune este deci limitată!

1.1. De la arheologie la etnologie

Abia către începutul secolului al XX-lea au fost întreprinse expedițiile fotografice cele mai aventuroase în zonele cele mai sălbatice ale globului, ca Africa. Interesul era îndreptat mai ales asupra omului și nu asupra peisajelor sau arhitecturii: omul și practicile sale sociale și culturale în cadrul unei comunități. Etnologi precum Claude Lévi-Strauss în America de Sud utilizează aparatul de fotografiat pentru a scoate în evidență amănuntele care îl interesează. Fotografia își găsește locul în cadrul celebrei "Croaziere negre" din Africa la care participă Michel Leiris. Cu câțiva ani în urmă, Françoise Huguier, o fotografă a agenției "Vu", a refăcut itinerariul acestei croaziere și a reactualizat într-un anumit sens respectivele documente. Fotografia va fi mereu asociată cu călătoria. Cea mai frumoasă revistă americană, "*National Geographic*", care are drept corespondent în Europa revista "*Géo*", este întruchiparea permanenței acestei asocieri. S-ar fi putut crede că cinematograful sau televiziunea vor lua locul fotografiei în rolul său documentar, dar nimic nu s-a întâmplat. Revistele și cărțile cu teme de călătorie continuă să fie publicate în număr mare. În comparație cu alte teme, acestea reprezintă încă una dintre cele mai importante părți de piață ale editării fotografice.

1.2. Fotografia și inventarierea patrimoniului

Paralel cu aceste expediții fotografice îndepărtate, alți artiști și-au îndreptat atenția asupra unui patrimoniu mult mai apropiat și au început să inventarieze momentele din marile metropole. Pe la 1850, Charles Nègre, Édouard Baldus, Charles Marville, Henri Le Secq, Hippolyte Bayard sau frații Bisson, au fixat la Paris imaginile monumentelor cele mai importante din punctul de vedere al istoriei arhitecturii și edificiile caracteristice. Unii dintre ei vor face parte în 1851 din Misiunea heliografică și vor străbate Franța la cererea comisiei monumentelor istorice. Se urmărea realizarea unui inventar al stării în care se află marile obiective arhitecturale naționale în vederea unui program de restaurare. După 130 de ani o misiune inițiată de un organ al statului, Datar, inspirată de modelul societății

heliografice, a reunit mai mulți fotografi fiecare având misiunea ca în maniera proprie și după subiectele sale de predilecție să inventarieze toate aspectele peisajului francez.

1.3. Cazul Eugène Atget

Interesul fotografului pentru arhitectură va lăsa locul unei munci într-un mediu mult mai obișnuit. Dacă experiențele se diversifică, aceasta se datorează și unei noi ușurințe de folosire a echipamentelor și sensibilității mai mari a plăcilor care vor permite luarea de imagini mai înguste, în locuri mai greu accesibile, mai puțin expuse la lumină. Fotografii explorează firesc toate ungherele vieții cotidiene, locurile populare. Inventarul cel mai interesant făcut Parisului este fără îndoială acela realizat de Eugène Atget, început la sfârșitul secolului al XIX-lea și continuat discret și modest până în 1914: fotografii destinate conform proiectului să fie modele pentru pictori și care nu sunt prin urmare nimic altceva decât documente. Remarcabil în această întreprindere este caracterul său sistematic. Valoarea sa nu va fi recunoscută decât 30 de ani după moartea fotografului, în mod curios, datorită americancei Berenice Abbott care s-a angajat la rândul său într-o activitatea similară la New York. Astăzi, această operă este privită în muzeu pentru calitățile sale artistice incontestabile, pentru natura extrem de modernă din anumite puncte de vedere a proiectului, ca și pentru o anume perfecțiune a compoziției imaginilor, chiar dacă trebuie să admitem că acestea sunt un formidabil izvor de mărturie asupra Parisului începutului de secol. Atget este însuși exemplul unei opere care se pretează mai multor lecturi, ce diferă mai ales în funcție de epoca în care-o privim.

1.4. Noile subiecte ale fotografiei

Cea mai mare parte a subiectelor lui Atget exclude cel mai adesea orice prezență a personajelor, iar fotografiile monumentelor istorice, sculpturilor din parcuri sau grădini au un caracter aproape atemporal. Totuși se întâmplă ca uneori o siluetă nedefinită să alunece în imagine (de exemplu în spatele ușilor unui magazin), chimia

plăcilor sensibile nepermițând încă oprirea mișcării unui subiect în fața obiectivului. Efectul cel mai straniu este acela produs de mișcarea apelor fluviilor. În timpul când Eugène Atget își desăvârșea opera, cercetările care vor deschide calea instantaneului trebuiau să se combine cu cele urmărind punerea la punct a unui aparat relativ portabil, mult mai ușor de folosit decât camera. Descoperirile în acest domeniu vor înnoi profund activitatea documentară, deoarece până atunci aceasta se limita la subiecte neanimate: peisaj urban, arhitectură sau personaje cărora fotografia le cerea să pozeze timp îndelungat (dar portretul trebuie tratat separat, printre altele pentru că se realizează în studio). Ființa umană își va găsi locul în scenele de stradă, în mijlocul activităților sale și în scenele din natură, fără să pară încremenită și chiar fără să-și dea seama că este fotografiată, dar aceasta ridică alte probleme.

1.5. Street photography

Istoria fotografiei este aceea a unei arte care s-a constituit din genurile moștenite de la pictură: natură moartă, nud, portret, peisaj. Dar se poate susține și ideea că ea a creat din piesele componente un întreg. Este ceea ce americanii numesc *street photography* (fotografia străzii), un gen care i-a influențat la rândul său pe pictorii ca Edward Hopper. Mare parte a producției fotografice are într-adevăr ca temă teritoriul străzii și tot ce se întâmplă aici. În Franța, cei despre care se spune că aparțineau unei școli de inspirație umanistă ca Robert Doisneau, Willy Ronis sau Izis au realizat multe din imaginile lor pe străzile Parisului sau la periferia acestuia. Henri Cartier-Bresson n-a cutreierat și el orașele timp îndelungat? Mai recent, William Klein, autorul mai multor cărți despre metropole ca New York, Tokyo, Moscova sau Roma a găsit esența forței subiectelor sale în stradă: stilul său se definește prin maniera deosebită de a aborda și de a încadra trecătorii și mulțimile. Multe dintre scenele immortalizate de Robert Frank care definesc viziunea sa asupra americanilor au fost realizate pe stradă. Unii au lucrat asupra temei străzii în cotidian, făcând să transpară în primul rând tot ceea ce putea fi curios sau surprinzător, așa cum a făcut-o Garri Winogrand. Alții au urmărit cu

înverșunare evenimentul. Astfel Weegee și-a consacrat o mare parte a timpului, mai ales noaptea, "acoperirii" faptelor diverse new-yorkeze. Tot la New York, dar mai recent, Leonard Freed însoțește poliția în raidurile sale și fotografiază tot ceea ce o solicită zilnic. Din această experiență, adesea violentă, s-a născut o carte.

Teatrul străzii

Strada este ca o scenă de teatru care îl fascinează pe spectatorul-fotograf și pe care se joacă zi și noapte tot felul de scenarii, triste sau vesele, în care se amestecă tot felul de personaje. Se pare că folosirea orizontală a cadrului aparatului, în special de format 24 x 36, permite operarea cu multă ușurință a unui decupaj a acestei realități. În istoria fotografiei strada devine repede un spațiu privilegiat care se pretează compozițiilor cele mai diverse, ca și când viața modernă, așa cum se manifestă ea în oraș, nu și-ar fi găsit până acum o transpunere potrivită în pictură. E adevărat că pictorii impresionisti au încercat să traducă atmosfera urbană, dar fotografia, prinzând momentul și jucând pe mobilitatea sa, nu percepe doar o formă sau un edificiu; el reține în același timp o situație, o întâlnire între personaje prin ceea ce aceasta are trecător și arată ceea ce ochiului neantrenat îi scapă când merge pe stradă. Uneori aceste întâlniri au aerul că au fost regizate, atât sunt de exacte. Așa cum se spune, realitatea depășește de multe ori imaginația.

Diversitatea imaginilor străzii

Henri Cartier-Bresson explică în prefața cărții sale "Imagini în grabă" că el încearcă prin fotografie să organizeze vizual ceea ce are în fața ochilor sau altfel spus să pună puțină ordine și sens într-un univers de multe ori haotic. Dacă în oraș unii fotografi sunt interesați mai ales de mișcarea subiectelor umane și de semnificația raporturilor lor, alții se consacră simplei compoziții a imaginilor pornind de la liniile, formele și materialele arhitecturale, de la urbanism, în ceea ce acesta are mai structurat sau dimpotrivă mai anarhic. În anii '30, Walker Evans a construit o viziune a orașului care integrează în compoziția imaginilor dezordinea civilizației moderne. Astfel el va lansa o mare parte a subiectelor din care se va hrăni arta americană contemporană (vezi pag. 25).

1.6. Știința și fotografia

S-a vorbit mult până în prezent despre științele umaniste, despre discipline ca geografia, istoria sau etnologia de care fotografia a fost mai mult sau mai puțin legată. Nu este mai puțin adevărat că primii fotografi au fost cercetători înainte de a fi artiști și aceasta de când s-a făcut cunoscută inventarea fotografiei în fața Academiei de Științe. Faptul că această consacrare a avut loc într-un astfel de loc nu este o întâmplare. Fotografi încearcă înainte de toate să perfecționeze o tehnică, și progresul în acest domeniu are ca scop aprofundarea cunoașterii unui subiect: fotografia este strâns legată de observație, iar observația este una dintre bazele demersului științific. Acest lucru apare clar în cazul lui Étienne-Jules Marey și al altor fotografi, ca Edward Muybridge, care aproape în același timp, la sfârșitul secolului trecut, au descompus mișcarea omului și a animalelor grație secvențelor de imagini foarte apropiate în timp. Așa a fost lămurită printre altele enigma galopului calului, datorită inventării de către Marey a puștii fotografice care permitea fixarea detaliilor pe care ochiul nu ajunsese să le vadă până atunci. În secolul nostru, în anii '30, mulțumită unui sistem complementar celorlalte două amintite deja, pus la punct în domeniul luării de vederi și care produce o lumină pentru foarte puțin timp, americanul Harold E. Edgerton ajunge să fixeze imaginea unei picături de lapte în contact cu suprafața acestui lichid (1936). Dacă mecanica obturării și chimia suprafețelor sensibile reduc considerabil timpul de expunere, fotografiile dispun în domeniul opticii de noi mijloace care le permit cercetarea infinitului mare ca și a infinitului mic. Ei își aduc astfel contribuția în astronomie și în biologie. Suedezul Lennart Nilsson studiază în medicină deja de mulți ani explorarea fotografică a interiorului corpului uman. Specialiștii identifică în aceste imagini fragmente de organe. Pentru cel ce nu se pricepe deloc la medicină, acestea nu sunt decât forme abstracte ale căror culori sunt de multe ori uimitoare. Chiar dacă fotografii nu este el însuși cercetător științific și munca lui nu este direct legată de știință, metodele care stau la baza meseriei sale nu sunt în general prea îndepărtate de cele ale cercetătorului: a observa, a înregistra, a clasa. Eugène Atget, ca și revenim la el, nu făcea nimic altceva.

1.7. Farm Security Administration

Proabil că în Statele Unite se află cei mai mulți fotografi care se angajează pe calea documentarului social. La începutul secolului, Lewis Hine înfățișează copiii la lucru, iar Jacob August Riis, minoritățile. Mai ales în anii de criză, fotografia își va găsi o aplicare interesantă. Administrația Roosevelt cere să se facă un bilanț al efectelor marii depresiuni economice din anii '30, care a marcat profund Statele Unite, o investigație asupra condițiilor de viață din țară. Cel mai bun mijloc de a culege aceste mărturii era bineînțeles să se recurgă la fotografie. Sociologul însărcinat cu această misiune, Roy E. Stryker, comandă mai multor fotografi printre care se numărau Walker Evans, Ben Shahn, Arthur Rothstein, Dorothea Lange și Russell Lee să facă un inventar precis, ținând seama de împrejurări. Această experiență de la Farm Security Administration (FSA) - nume dat de administrația Roosevelt - este o dată de referință în istoria fotografiei și constituie una dintre cele mai importante misiuni cu caracter social. Cele dinainte avuseseră o vocație mai mult etnologică sau arheologică. Dintre membrii FSA se remarcă în special Walker Evans a cărui operă este mai mult decât o simplă mărturie a consecințelor depresiunii. El face un portret - care nu este numai social - al Americii urbane și rurale. Viziunea sa asupra orașului, de exemplu, compusă cu grijă, frontală și integrând diferitele amănunte ale urbanizării moderne și ale Americii profunde, constituie un model pentru generațiile viitoare. Fotografii nu mai poate de acum înainte să ignore semnele evoluției civilizației moderne, unele adesea anarhice, care se amestecă în arhitecturile tradiționale oarecum brutalizate.

1.8. De la un suport la altul

În cazul lui Eugène Atget ca și în cel al FSA, imaginile au găsit astăzi structuri noi de primire, altfel spus noi suporturi în muzee sau în edițiile cu vocație artistică. Dar acestea au acordat mai puțină importanță valorii documentare a fotografiilor. Unei lecturi esențial legate de subiectul tratat, de interesul geografic, arheologic sau so-

ciologic, i se substituie o abordare și un comentariu mai degrabă estetic, ținând să pună în valoare fotografia și privirea pe care acesta a aruncat-o asupra oamenilor, deci asupra formelor fotografice: compoziția și încadrarea printre altele, și încă nu am terminat de descoperit fotografii pe care le apreciem pentru motive foarte diferite de cele care au dus la producerea lor. Uitam adesea că unele imagini publicate în monografiile actuale ale unui Edouard Boubat de exemplu sau figurând în expoziții ca aceea a lui Jean-Philippe Carbonnier de la Muzeul de Artă modernă a orașului Paris, de acum câțiva ani, au fost realizate în anii '50 pentru revista franceză "Réalités" și aveau deci o funcție documentară (un fel de reportaj îndreptat adesea asupra unor subiecte din viața cotidiană sau relativ obișnuite, pe care televiziunea îl va prelua mai târziu). Astăzi aceste reviste nu mai există decât poate în amintirile fotografiilor care au străbătut lumea și au fost martorii diferitelor societăți cu scopul de a le ilustra în articole. Ei recunosc adesea importanța mijloacelor ce le erau încredințate atunci.

1.9. Umanismul

Poetul Jacques Prévert spunea cândva despre Édouard Boubat că este un "mare corespondent al păcii" - expresie amuzantă și exactă. Acest fotograf a căutat într-adevăr, să redea întotdeauna imagini ale păcii, bucuriei și dragostei, evitând sistematic cea mai mică manifestare violentă sau conflict. Mulți fotografi francezi au practicat astfel o fotografie oarecum umanistă, fiecare dintre ei pe teme specifice: Robert Doisneau, Willy Ronis, Izis și alții. Prin umanism fotografic trebuie să se înțeleagă că omul se află în centrul imaginii și al preocupărilor autorului. Prin aceasta se subînțelege, poate, o credință în valoarea omului și în calitățile sale. Umanismul se regăsește și în fotografia altor țări europene ca Italia sau Spania. În Statele Unite, în 1955, fotografia Edward Steichen organizează o mare expoziție cu tema "The Family of Man" (Familia omului) la Muzeul de Artă modernă din New York, care în paranteză fie spus se interesa deja foarte serios de fotografie. Fotografia servește însă de multă vreme de asemenea pentru a înfățișa războiul și în general marile evenimente ale istoriei.

2. FOTOJURNALISTICA

În 1855 Roger Fenton este fotograf oficial al războiului din Crimeea. În timpul războiului de Secesiune, Matthew Brady și Alexander Gardner străbăteau câmpurile de luptă americane. Tehnicile fotografice nu le permiteau încă să arate chiar luptele, ci numai ce rămânea la terminarea lor, cadavrele soldaților sau un regiment de elită în timpul trecerii în revistă sau înaintea înfruntării. Doar pe la 1880, punerea la punct a instantaneului fotografic a permis redarea unei viziuni mai dinamice, dacă se poate spune așa, a evenimentelor. Mult mai târziu, tot datorită progresului tehnic al luărilor de vederi, fotografii germane Erich Salomon va da o imagine originală a istoriei: reportajele sale în sălile unde se purtau discuții secrete între marii conducători ai epocii, cei care stăpâneau într-un fel lumea în preajma celui de-al doilea război mondial, uimesc încă prin extraordinara îndrăzneală și îndemânarea operatorului. Când aparatele fotografice au devenit cu adevărat ușor utilizabile - lansarea pe piață de către germani a aparatului Leica a produs o revoluție prin formatul filmului de 35 mm pe care îl folosea - războiul va deveni treptat unul din subiectele privilegiate ale reporterilor datorită acțiunilor care permit imagini spectaculoase, de senzație de care majoritatea publicului este atrasă, ghidată fiind de un irezistibil instinct al morții pe care mass-media va ști să-l exploateze abil. Astăzi fotografii participă încă la conflictele care au loc pe pământ, pe mare sau în aer, mai mult sau mai puțin protejați, mai mult sau mai puțin respectați. Recent a apărut în Franța asociația "Reporteri fără frontiere" pentru a le apăra drepturile. Mulți dintre ei au murit în timpul războaielor, printre ei numărându-se adevărați eroi ai timpurilor moderne ca americanul Larry Burrows mort în Vietnam, sau francezul Gilles Caron dispărut în Cambogia. Cel mai cunoscut dintre ei este fără îndoială Robert Capa - căruia i-a fost consacrată o biografie - care s-a impus în special printr-o imagine de acum legendară și universal cunoscută, o imagine care prin ea însăși ar putea defini ideea de reportaj: ea reprezintă un membru al miliției din timpul războiului civil din Spania, răpus de un glonte franchist și este o imagine atât de perfect compusă încât adesea îi este pusă la îndoială autenticitatea.

2.1. Cuvintele și imaginile

Astăzi pentru mulți oameni adevărata fotografie este fotografia-reportaj. Ea joacă în ochii tuturor un rol evident transparent, e considerată utilă, chiar indispensabilă, căci arată ce se întâmplă în lume, bine și rău, chiar dacă se ajunge întotdeauna să se spună că nu trebuie arătat totul. Fotografia este un instrument complementar al scrisului, făcând posibilă activitatea jurnalistică. E adevărat că ea propoștează asupra unui decor în timp ce realizează un portret sau înfățișează o acțiune, dar se știe de asemenea că imaginea, oricare ar fi ea, este în general ambiguă, poate avea mai multe sensuri și că fără a recurge la text, la legendă, ea nu este utilizabilă cu siguranță (multe ziare au știut să profite de această ambiguitate și să denatureze prin legende sensul anumitor imagini publicate, atunci când nu au modificat chiar imaginile prin retușuri sau trucaje). Săptămânalul Paris Match și-a bazat campania publicitară pe sloganul "Greutatea cuvintelor, șocul fotografiilor" care ilustrează complementaritatea necesară între modul de expresie verbal și cel vizual. Ne-am gândit prea devreme că am intrat într-o civilizație exclusiv vizuală. De fapt, încă mai există textul sub imagine, așa cum a arătat de mai multe ori Roland Barthes. Legenda precizează explicit sensul unei fotografii, dar așa cum poate fi vorba de gândire în afara cuvintelor, nu există percepție a sensului vizual fără recurgere la o articulație comună celei a limbajului verbal. Recent cu ocazia căderii zidului Berlinului și a reunificării Germaniei s-a putut verifica importanța rolului lengendei și al impactului său asupra lecturii imaginii. O revistă a republicat celebra fotografie a cuceririi Reichstag-ului în 1945 de către un soldat al Armatei Roșii. La acea dată această fotografie era privită ca unul dintre simbolurile terminării celui de-al doilea război mondial. Astăzi ea ilustrează începutul influenței lumii comuniste asupra Europei de Est.

2.2. Presa și fotografia

Dacă fotojurnalistul datorează mult punerii la punct a aparatelor ca Leica, dezvoltarea acestei practici nu se poate disocia de apariția câțiva ani mai tâziu a unor reviste ca "Vu" în Franța (1928) și "Life" în Statele Unite (1936); cea de-a doua fiind oficial inspirată de către prima (vezi pag. 32). În volumul "Fotografia și societatea" Gisèle Freund afirmă importanța pe care aceste două titluri au avut-o în lumea fotografiei. Modul funcționării redacționale, preluarea actualității, a punerii în pagină îndepărtându-le de reviste ca "L'Illustration". Este vorba de publicații concepute în întregime în jurul fotografiei. Trebuie remarcat faptul că dacă evoluția tehnică a luării de vederi a permis noi practici fotografice, abia la începutul secolului s-a pus la punct un procedeu de reproducere mecanică a acestui tip de imagini, utilizat de către tipografi și s-au putut astfel exploata documentele, dar mai ales s-a putut începe comandarea realizării acestora. Din acel moment a început să existe meseria de reporter așa cum o cunoaștem astăzi.

2.3. Drepturile și puterea fotografiilor

În perioada interbelică fotografia a avut o perioadă de înflorire datorită ziarelor și revistelor de actualități și, de asemenea, unui domeniu cu totul diferit, acela al modei: marea epocă "Harper's Bazaar" și a diferitelor ediții Vogue. Presa este bogată și puternică în special în Statele Unite, dar și în Franța. Titlurile sunt numeroase, prea numeroase câteodată, în așa măsură încât unii fotografi se gândesc să se asocieze în agenții pentru a se apăra și a-și vinde munca mai bine. După război, în 1947, Robert Capa, împreună cu alți fotografi crează agenția Magnum care continuă să existe și azi. Agenția este o întreprindere cu atât mai necesară cu cât condițiile presei vor evalua și cu cât ziarele, mai ales, vor avea de înfruntat concurența televiziunii despre care s-a crezut multă vreme că va face greutăți, dacă nu chiar va face să dispară progresiv suporturile care folosesc imaginea fotografică. Este adevărat că ziarele nu mai au prosperitatea de altădată și că majoritatea lor nu mai pot dispune de

Compania "Time-Life" este gigantică (aproximativ 7.000 de angajați), iar "acoperirea" evenimentelor este completă; corespondenții permanenți se află instalați în fiecare colț al lumii. Tot de acest grup aparține excelenta revistă sportivă "Sport illustrated". Dar titlul cel mai important pentru fotografie rămâne desigur "Life".

Fotografiile color sunt prezente încă de la primele numere iar din anii '50 devin o regulă pentru coperti.

"Life" reprezintă cea mai bună mărturie fotografică a lumii moderne și a prosperității Americii, dar și a unor impasuri ale acesteia, cum ar fi războiul din Vietnam căruia i se va acorda o atenție susținută.

Spre finele anilor '60 presa se impacientează în mod justificat din cauza dezvoltării televiziunii. În decembrie 1972 cifra de vânzare și publicitatea au scăzut într-atâta, încât "Life" încetează să mai apară, cel puțin în numere săptămânale. Timp de cinci ani și are un ritm de două numere pe an și se prezintă doar sub forma unei ediții speciale, reunind imaginile principalelor evenimente ale momentului. În prezent "Life" a devenit o publicație lunară și această nouă formulă este într-un fel imaginea unei timide reluări a activității foto-jurnaliste ce pare să se fi restrâns în cursul ultimilor ani.

2. PARIS MATCH

În Franța, "Paris Match" a avut o evoluție asemănătoare: în 1957 se tipăreau 1.800.000 exemplare pentru ca această cifră să scadă la mai puțin de un milion în momentul în care "Life" dispărea din forma ediției săptămânale. Existând încă dinainte de război, revista a fost modernizată în 1949 de către fondatorul ei, Jean Prouvost, și chiar dacă rămâne o dublură a modelului american, aceasta a reușit să reunească un număr considerabil de fotografi întreprinzători și curajoși.

S-a crezut cu câțva timp în urmă, atât în Statele Unite, cât și în Europa, că editarea de către marile cotidiane a suplimentelor de sfârșit de săptămână, după modelul dat de "Sunday Times Magazine" - versiunea engleză, va da un suflu nou realizării de reportaje fotografice. Dar nimic convingător nu pare a se contura. Cât despre cotidiane, numai "Liberation" în Franța acordă fotografiei un loc important.

3. AGENȚIA MAGNUM

În 1947 este înființată de către Robert Capa, George Rodger, David Seymour și Henri Cartier-Bresson agenția "Magnum Photos". Acestora li se vor alătura rapid câțiva dintre cei mai buni foto-jurnaliști ai momentului.

Astăzi, Magnum se constituie ca o referință incontestabilă din punct de vedere al calității arhivelor evenimentelor și faptelor sociale importante din întreaga lume, de cincizeci de ani încoace.

Agenția reunește personalități diferite ca origine, sensibilitate și cultură, cum ar fi René Burri, Bruce Davidson, Josef Koudelka sau Gilles Peress. Dar dincolo de aceste diferențe, există un stil Magnum. Fotografii sunt total independenți și liberi în alegerea subiectelor. Vocația lor este mai puțin actualitatea imediată, ci tratarea în profunzime a istoriei, la fel de riguroasă pe plan estetic, cât și pe planul reflexiei ce transpare din fiecare reportaj.

Se continuă cu fotografia alb-negru, în virtutea unor tradiții foarte profunde printre care și cele de ordin etic, de a domina ansamblul producției fotografice.

4. GAMMA ȘI SYGMA

Evenimentele cotidiene sunt prezentate de agenții din ce în ce mai tinere dintre care, cele mai importante sunt franceze: Gamma a apărut în 1967 în urma asocierii a patru fotografi printre ei numărându-se și Raymond Depardon și Gilles Caron. Sygma a fost întemeiată de unul din fondatorii agenției Gamma, Hubert Heurotte. Aceste două firme se află în continuă concurență pentru supremația pe piața internațională. Deși își difuzează imaginile în lumea întreagă, acestea și-au diversificat în egală măsură activitățile în direcția mass-media, în principal prin lansarea în urmă cu câțiva ani, cu mai mult sau mai puțin succes, a producției de reportaje destinate televiziunii. În aceste agenții fotografia alb-negru a dispărut aproape complet. Pe de altă parte, în special pentru Sygma, acoperirea actualității nu mai reprezintă decât un procent scăzut din totalul cifrei de afaceri, restul rămânând în favoarea portretelor și reportajelor dedicate starurilor față de care revistele prezintă un interes avid.

Celelalte agenții

Aflată în afara acestei competiții comerciale, agenția "Contact Press Images", versiunea modernă a Magnum, menține o abordare specific jurnalistică a lumii, realizând subiecte destul de bine axate asupra actualității.

Sfârșitul războiului din Vietnam a marcat cu siguranță o cotitură în foto-jurnalistică, iar dimensiunile unei agenții precum Contact Press Images sau Vu stau mărturie. Între instantaneul luat pe viu, știrea de senzație și actualitatea din lumea starurilor show-business-ului nu rămâne decât cu greu un mic spațiu pentru realizarea de reportaje ample, bine documentate, dedicate marilor subiecte ale istoriei. În ceea ce privește acoperirea imediată a actualității, trebuie menționată activitatea deosebită desfășurată de agenții ca AFP (Agence France Presse) din Franța sau UPI (United Press International) din Statele Unite, care nu sunt numai agenții fotografice ci și agenții ale căror echipamente în materie de transmisie sunt extrem de performante. De cele mai multe ori, imaginile difuzate nu au o calitate documentară superioară unei depeșă.

O IMAGINE A REALULUI

Dacă presa scrisă, ilustrată, televizată, fără a uita presa vorbită, într-un cuvânt toate formele mass-mediei, întrețin raporturi diferite cu actualitatea și o prezintă fiecare în stilul ei, înseamnă că cel ce cumpără un cotidian nu caută exact același lucru ca cel ce privește știrile televizate. Este vorba aici de comportamente, obișnuințe de lectură diferite, iar aceste diferențe ne fac să ne gândim la aportul deosebit al imaginii fotografice, la efectul pe care aceasta-l produce, întrucâtva banalizat în zilele noastre și mult mai puțin spectaculos decât în trecut. Prin descoperirea fotografiei anunțată la Academia de științe trebuie să vedem un eveniment de ordin tehnic: inventarea unui mod de reprezentare, pentru a nu spune de reproducere a lumii, chiar înainte de a avea un mod de exprimare.

În alți termeni, mai aproape de semiologie, această invenție inaugurează o altă relație cu realul. Ne putem de altfel întreba ce cuprinde exact noțiunea de real. În fapt, ar trebui s-o distingem de o altă noțiune, cea de realitate. În timp ce prima este cu totul abstractă: e vorba de lume așa cum există ea, în afara oricărei percepții, cea de-a doua se referă cu precizie la tot ce face obiectul unei percepții și în consecință poate fi reprezentat (specificând că nu întotdeauna tot ce este perceput poate fi reprezentat prin fotografie).

1. PROBLEMA OBIECTIVITĂȚII

Dacă între fotografie și realitate apar diferențe, nu-i cu nimic mai adevărat că această practică se dezvoltă plecând de la elemente cum ar fi cadrul sau perspectiva, rămase fundamental neschimbate: cercetările asupra perspectivei și construirea spațiului figurativ permisceră în trecut punerea la punct a camerei obscure, modelul după care s-a inspirat într-un fel construcția aparatului de fotografiat. Veritabila revoluție va veni însă de la chimie, cea care va fixa lumina. Trebuie să ne amintim că etimologia cuvântului fotografie semnifică "serierea luminii" și că efectiv nu există fotografie fără lumină, cel puțin până într-o perioadă recentă a evoluției tehnologiei.

o echipă completă de fotografi cum au avut mulți ani revistele "Life" sau "Paris Match". Totuși, tocmai această situație a permis presei fotografice să se dezvolte. În orice caz, se pare că în anii '80 raporturile dintre presa scrisă, revistele ilustrate și televiziune s-au echilibrat, fiecare găsiindu-și funcția specifică și stabilindu-se un fel de releu între ele în prelucrarea informației. Chiar dacă puterea televiziunii este incontestabil cea mai mare, iar camera de luat vederi este tot mai ușor de folosit, sunt încă situații când fotografii se află singuri pe un teren unde numai ei pot da o imagine adecvată a evenimentului în ansamblul său sau a anumitor aspecte ale acestuia. Există lucruri pe care filmul nu le poate exprima, la fel cum cuvintele au câteodată o forță mai mare decât imaginea. Fiecare mod de exprimare are limitele sale și calitățile sale specifice.

TRECERE ÎN REVISTĂ A CÂTORVA TITLURI DE PRESĂ ȘI AGENȚII FOTOGRAFICE

Toată lumea este de acord că istoria marilor reviste fotografice începe cu "Vu", fondată în 1928, de Lucien Vogel, care la vremea respectivă avea deja la activ crearea revistelor "Gazette du bon ton" și "Jardin des Modes", două titluri ce vor juca un rol important în dezvoltarea fotografiei de modă.

Săptămânalul "Vu" este fără nici o îndoială prima formă de manifestare a foto-jurnalisticii moderne, în sensul în care aceasta cuprinde subiecte ce combină textul cu imaginea într-o așezare în pagină ce consideră în sfârșit fotografia ca o lume a exprimării bine definită, chiar dacă autorul nu este încă foarte respectat.

"Vu" este o veritabilă revistă ilustrată (numărul de fotografii va crește cu fiecare număr ajungând până la câteva sute) ce ține la curent cititorul cu tot ce se întâmplă asupra unor țări cărora L. Vogel le consacră numere speciale.

Vogel a apelat la unii dintre cei mai mari fotografi ai vremii ca Robert Capa, Martin Munkacsy sau André Kertész, interesați de epoca lor în diverse feluri.

1. LIFE

Fondatorul revistei "Life", Henry Luce, căruia îi datorăm și editarea revistei "Time", mărturisește că: «Fără "Vu", Life nu ar fi văzut lumina tiparului».

Inspirat deci după modelul francez, primul număr din "Life" apare în 1936, în 466.000 exemplare.

Acest număr se va dubla într-un an, iar în anii '60 revista va ajunge să fie citită săptămânal de aproximativ 40 de milioane de americani.

Dacă pictura s-a îndepărtat încetul cu încetul de o practică figurativă marcată de preocupări de ordin realist, aceasta se datorează și fotografiei care și-a propus să înlocuiască această sarcină și s-a oferit ca un mod de reprezentare mai sigur, prin faptul că procedeul era considerat din punct de vedere științific ireproșabil (relativ la un mod de reprezentare manual). Ceea ce ne duce cu încetul la ideea comună în zilele noastre că mărturia adusă de o fotografie nu se contestă, că acest tip de document atestă veridicitatea faptelor. "Asta s-a întâmplat așa" ar fi formula consacrată și mereu subînțeleasă. Pe de altă parte, dacă fotografia este cu adevărat fondată de principiul unei reprezentări analogice (cuvântul analogie fiind împrumutat de la Ronald Barthes din "*Le Message Photographique*"), ca nu poate fi atunci generatoare de opere de artă. Discursul lui Baudelaire asupra ideii de incompatibilitate între artă și orice lucrare derivând din știință (aceasta fiind exact cazul fotografiei) se prelungește în prezent sub alte forme. Vom vedea puțin mai departe cum au surmontat această problemă fotografii din secolul al XIX-lea. În sfârșit, pretinzând că nu știm să răspundem la întrebarea: Cum se poate distinge o fotografie bună de una proastă?, fenomen des întâlnit, este o altă manieră de a-i lua acestei arte (luată în sensul etimologic al cuvântului tehnic), dreptul de a fi un mod de exprimare de sine stătător. De fapt toate acestea nu sunt decât presupuneri, idei fixe, care tind să considere de o manieră imuabilă practica reportajului drept o mărturie fundamental obiectivă. Ori fotografia este mult mai mult decât o simplă imagine a unui fragment de real, chiar dacă în cazul reportajului, realul, mai bine zis realitatea, nu este manipulată, aranjată, pusă în scenă, ca în cazul fotografiei de studio unde poate fi construită și reconstruită în detaliu.

2. PUNCTUL DE VEDERE

Simpla alegere a punctului de vedere care se materializează mai apoi prin încadrare, constituie deja, în orice formă de fotografie, un angajament impregnat de o anumită subiectivitate. Privirea care participă la delimitarea unui anumit spațiu vizual, și în consecință la constituirea unei realități proprii fotografului, este prima manifestare a acestui angajament. Dacă fotografia este un fragment

de spațiu, ea este și expresia unui crâmpiei de timp. Decizia ulterioară de a declanșa obiectivul, adică de a surprinde acel lucru într-o anumită ipostază, reprezintă încununarea acestui proces. Într-un anumit fel, fotografia este manifestarea unei legături stabilite între punctul de vedere, în sensul lui propriu și între punctul de vedere, văzut în sens figurat (primul îl implică pe al doilea și invers) devenind în mod firesc instrument de denunțare a unor realități, și dincolo de denunțarea lor, instrument al luptei sociale și politice. La începutul secolului, Lewis Hine (mai înainte citat) arătase cum erau exploatați copiii în atelierele fabricilor și în mine, fără a denunța în fapt principiul. El realizase doar un portret social.

2.1. W. Eugene Smith

Pentru a descoperi existența unei fotografii cu adevărat angajate, trebuie studiat americanul W. Eugene Smith, a cărui operă constituie în ochii a numeroși fotografi un model în acest sens. Smith este mai mult decât un simplu martor al Istoriei. Ultimul său mare reportaj, realizat în Japonia asupra consecințelor poluării industriale în Golful Minamata, se constituie într-o veritabilă acuzație contra responsabililor respectivei întreprinderi, și în același timp ca o prefigurare a inconștienței industriașilor pe plan ecologic. Smith pune imaginea în serviciul cauzei ei pe care o apără, până la punctul în care i se reproșează că a deformat realitatea. Dar ce ar trebui reținut din acțiunile lui este că acesta nu-și concepe fotografia decât după o îndelungă premeditare. Smith studiază cu grijă terenul și subiectul înainte de a-și pune filmul în aparat. În acest sens, el va permite operarea definitivă a distincției între două categorii de reporteri: cei ce-și concep fotografiile ca o notă de actualitate, care caută să surprindă instantaneul, reprezentativ pentru actualitate, și cei ce lucrează îndelung și în profunzime asupra unui subiect; subiect ce, într-o țară sau un continent, s-ar caracteriza prin durată și ar fi născut în urma unor tensiuni sociale, politice, religioase sau economice.

Sebastiano Salgado este în acest sens unul din continuatorii lui Smith.

De mai mulți ani, acesta desfășoară în lungul și-n latul lumii un vast proiect ce abordează tema muncitorului de pe șantiere sau din marile întreprinderi; un inventar lung timp studiat - Sebastiano Salgado este de altfel de formație economist.

2.2. Puterea fotografiei

În prezent nu mai există o veritabilă fotografie de stânga sau de dreapta dar se remarcă uneori imagini manipulate sau "recuperate" fără consimțământul fotografului, servind eficace o cauză sau alta, o opinie sau alta, întărind critica unui personaj politic sau a unei acțiuni. Fotografia a permis deseori condamnarea conflictelor se spune de exemplu că ea a putut influența opinia publică americană și a jucat de asemenea un rol în procesul de retragere a armatei din Vietnam. Și asta la un așa nivel încât în timpul războiului din Golf, în 1991, asupra deplasărilor și activităților presei, în special a fotografiilor care transmiteau de la fața locului derularea evenimentelor, s-a exersat un control foarte strict. Dincolo de simplul fapt că fotografia poate fi îndepărtată sub pretextul că ea arată lucruri jenante, ar trebui să ne întrebăm în general asupra puterii reale pe care aceasta o are, și să transpunem în acest domeniu o întrebare formulată într-o anumită epocă de către scriitori: "Ce poate literatura?". Indiferent de răspunsul la această întrebare, se constată că tot mai multe procedee tehnice sunt în serviciul operatorului pentru a crea sau întări efectele sensului unei imagini: unghiul larg, teleobiectivul. Ne dăm seama rapid că aceste mijloace sunt numeroase, bineînțeles cu condiția de a le stăpâni și a le da o funcție semnificativă, precisă. Despre aceste mijloace tehnice s-ar putea spune că sunt relativ codificate și că fotografii dispune de ele ca de un limbaj; dar ar trebui să ne ferim a contura o semiologie foarte riguroasă a imaginii fotografice.

2.3. Știrea de senzație

În zilele noastre, fotografiile care produc cel mai mare efect sunt cele realizate într-o manieră cu totul rudimentară, în mod spontan, ca și cum ar fi fost făcute de un amator prezent din întâmplare la locul evenimentului, proasta calitate a documentului contribuind adesea la întărirea efectului de imagine "prinsă pe viu" și într-un fel furată.

Căci fotografia este frecvent resimțită ca un act de devorare. Fotografii fură o imagine subiectului său, își însușește ceva ce îi este propriu acestuia. Se poate întâmpla și fără știrea lui: acesta a fost și rolul jucat de *paparazzi* în filmul documentar intitulat "*Reporters*", turnat de Raymond Depardon la începutul anilor '80.

Fotografia este în acest caz un act de curaj, într-un anume fel, și mai mult sau mai puțin stăpânit de autor. Trebuie luate cu orice preț niște imagini; este ceva urgent? Atunci fotografii este literalmente purtat de subiectul său, fiind tributari timpului care nu stă în loc. Și de-abia după ce s-au luat imaginile, el va încerca să obțină o imagine calitativ superioară: în laborator, reperând cel mai bun clișeu și uneori chiar reîncadrându-l pentru a recentra imaginea pe subiectul principal. Redacția ziarului preia în continuare această sarcină. Deoarece imaginea furnizată de fotograf nu este niciodată livrată publicului în stare brută, chiar și pentru știrile de senzație, acest mit este orchestrat cu abilitate de mass-media. Imaginea este regizată și manipulată de context: legendele despre care s-a vorbit deja, titlurile care "pregătesc" cititorul pentru spectacolul ce va urma, toate acestea dându-i prin fotografia interpusă iluzia că trăiește acțiunea ca și cum i-ar fi martor. Și astfel orice urmă de intervenție este ștearsă: știrea de senzație, și în general fotografia de presă interzice orice manifestare estetică de stil.

2.4. Henri Cartier-Bresson

Acestei neutralități a fotografiei, de care autorul este într-un fel depozitat, i se opun activitățile lui Henri Cartier-Bresson, care nu transmite nimic ce nu este întru totul stăpânit de el, care nu lasă nimic la întâmplare. În întregime responsabil, acesta revendică tot ce este înscris, depus pe negativ. Astfel, el refuză - și sunt din ce în ce mai mulți cei care acționează în această manieră - operarea oricărei reîncadrări a imaginii sale ce s-ar traduce printr-o deturare a sensului dar și diminuarea efectului compoziției. Obișnuința lui de a adăuga un fir negru în jurul tuturor copiilor după imaginile sale, adoptată și de alții, nu este o fantezie decorativă. Firul materializează marginea negativului, ca un semnal pentru limita de netrecut, dincolo de care

nu se mai respectă ceea ce a vrut să arate, ceea ce a vrut să spună. Se va da astfel atenție integrității fotografiei în care forma nu este niciodată neglijată în raport cu conținutul. Căci Henri Cartier-Bresson caută mereu acest echilibru ce trebuie să troneze între formă și conținut: nu există estetică fără conținut și invers. Marginea sau colțul unei imagini sunt asemenea structurii unei fraze, poartă în ele un sens gândit de autor. Fiecare element trebuie să-și găsească locul și sensul în cadrul compoziției, fiind solidar atât cu celelalte elemente, cât și cu ansamblul. Și astfel Henri Cartier-Bresson a contribuit la impunerea ideii că fotografia este expresia angajamentului unui autor. Angajament care este în prezent perceput de o manieră mai sensibilă pe planul formei decât al fondului, până la punctul în care fotografia sfârșește prin a se detașa de realitatea la care nu mai "aderă" deloc, după cum afirmă Roland Barthes. În timp ce pentru Henri Cartier-Bresson subiectul este întotdeauna motorul fotografiei.

3. CLIPA DECISIVĂ

Această formulare este împrumutată de la Henri Cartier-Bresson care, în singurul text pe care l-a scris despre fotografie, dezvoltă o idee asupra raportului specific pe care această artă îl întreține cu timpul: "O fotografie reprezintă pentru mine recunoașterea simultană, într-o fracțiune de secundă, pe de-o parte a semnificației unui fapt, pe de altă parte a organizării riguroase a formelor percepute vizual și care exprimă acel fapt." (prefată la *"Images à la sauvette"*). El precizează în text originalitatea fotografiei și în particular a reportajului în următorii termeni: "Noi lucrăm cu lucruri care dispar și pe care când au dispărut, este imposibil să le mai reînvii [...]. Pentru noi ceea ce dispare, dispare pentru totdeauna: de aici apar îngrijorarea și în același timp originalitatea esențială a meseriei noastre". Clipa este deci de două ori decisivă, în sensul în care, la un moment dat și numai atunci, fotograful, apăsând pe buton descoperă ceva perfect echilibrat din punct de vedere estetic și semnificativ atât de perfect încât totul pare a fi fost regizat. Pe de altă parte, clipa este decisivă în sensul în care fotograful este singurul ce a perceput și organizat în vizorul său scena, așa cum i s-a arătat: în fața aceleiași

realității, doi fotografi diferiți nu văd același lucru și nu reacționează la fel, deoarece în actul fotografic intervin atât experiența cât și sensibilitatea și cultura - care nu sunt neapărat fotografice - proprii fiecăruia dintre ei. Dar clipa este absolut decisivă în special pentru motivul evocat de Henri Cartier-Bresson atunci când vorbește despre "lucruri care dispar". Altfel spus, echilibrul, perfecțiunea, plenitudinea căutate de fotograf în imaginea pe care o dă despre realitate, nu se reproduc niciodată exact în același fel.

Roland Barthes, va scrie în lucrarea sa deosebită *"La Chambre claire"* (Camera luminoasă), că fotografia este o urmă a ceea ce el nu se va putea repeta în esență niciodată, și va dezvolta o analiză foarte pertinentă asupra acestei teme. Timpul își vede de mersul lui, lăsând asupra oamenilor și lucrurilor, urmele trecerii sale încet cu încetul. Fotografia se prezintă omului ca un mijloc excepțional, deși cu siguranță derizoriu, de a rezista trecerii timpului; un mijloc, cu atât mai derizoriu, de rezistență în fața dispariției, a morții (vocația cinematografului este aproape aceeași cu deosebirea că pune mai mult în valoare o acțiune decât o existență).

Fotografia și timpul

Albumul de familie care adună cronologic imaginile unei vieți procură o emoție specifică, legată de faptul că-i permite fotografului retrăirea în memorie a trecutului, pendularea între trecut și prezent și conștientizarea cu durere a distanței ce separă epocile. Fotografia autentică de amator este cu atât mai aproape de reportaj și în general de actul documentar, cu cât se vrea mai puțin estetică, măcar la prima vedere, iar emoția ce-o transmite nu este legată de formă, ci de rememorarea unui context, de recunoașterea subiecților fotografiați. Luată în afara acestui context adică, spus în alți termeni arătată persoanelor ce nu fac parte din familie, imaginea riscă să le rămână indiferentă; cu excepția operei magice a marelui amator celebru numit Jacques Henri Lartigue. În timp ce în cazul reportajului, evenimentul, istoria, reprezintă chiar motivul a ceea ce numim document și constituie deci un interes presupus ca fiind perceptibil de un număr mare de persoane.

Se pune în mod inevitabil problema valorii unei fotografii de ceea ce se oferă la "citirea" ei, în primul rând în cazul portretului. Ce se întâmplă dacă subiectul nu este o figură a Istoriei sau nu aparține unei anumite societăți, dacă el este un simplu anonim? Problema devine mai stânjenitoare când preocupările estetice ale fotografului nu apar ca fiind esențiale. Nu vom putea deci să ne interesăm decât de caracterul emblematic al realizării fotografice, în măsura în care caracterizează o intervenție, la un moment dat, într-un loc și într-un context particular.

4. PLANȘA DE CONTACT: URMELE UNEI METODE

În urmă cu mai mulți ani, ziarul "*Le Monde*", în suplimentul său săptămânal consacrat actualității literare, publica regulat o pagină dublă pe tema: "Cum lucrează scriitorii". Era o tentativă de demistificare a metodelor de scriere, în sensul demersurilor noi generații de critici și cercetători. De ce să nu se înlăture misterul ce înconjoară comportamentul scriitorului, ustensilele lui, mâinile, câștigurile sale? Un om care, în fond nu mai are nimic din creatorul de geniu și inspirat așa cum era imaginat în epoca romantică. Pe de altă parte, nu e vorba de înjosirea comentariului asupra literaturii, ci de a vorbi și despre munca sa de zi cu zi a scriitorului în termeni materiali, menționând de exemplu rolul creionului, al hârtiei, al gumei de șters, al mașinii de scris și al biroului, aspect ce nu-i de neglijat în metoda proprie fiecărui autor.

4.1. Fotografia ca succesiune de alegeri

În ceea ce-o privește fotografia nu a fost înconjurată de aceleași precauții. Fiind vorba de un act accesibil unui număr crescând de indivizi, trebuie făcută din motive economice, fără încetare, publicitate instrumentelor ei. N-a fost pusă deci niciodată problema pudorii apropo de o tehnică. În schimb, cum să fotografiezi, cum să utilizezi, să stăpânești ustensilele, să uiți materialul în favoarea "scrierii", sunt de altfel întrebări mai delicate. Unele stagii din cadrul festivalurilor foto ajută la aflarea unor răspunsuri. Dar ca regulă

generală, metoda este rar abordată față. Plasa de contact poate fi în acest sens o abatere interesantă, (o serie documentară inaugurată de William Klein și produsă de Centrul național de fotografie, aruncă o privire asupra acestui tip de documente extrase din arhivele fotografiilor și comentate de ei înșiși). O manieră de vizualizare a muncii, de speculare a unei metode. Ea se prezintă de fapt ca o urmă permițând reconstituirea procedurilor de selecție, a diferitelor alegeri practicate în fotografie; procedee esențiale, proprii acestei practici. Selecția în momentul luării de imagini, prima decupare a continuității (spațio-temporală) realității. Selecții pe planșă (care este cea mai bună imagine care trebuie copiată și care abandonată?): a doua decupare într-o altă continuitate, succesiunea imaginilor aceluiași subiect. În acest sens planșa este expresia duratei căutării, intermediar între realitate și imaginea sa definitivă, cel puțin cea apreciată de fotograf ca fiind definitivă, cea reținută pentru calitățile ei.

Dar imaginea poate valora, în egală măsură prin ea însăși cât și prin relația ei cu realul, pentru ceea ce surprinde din real. Durata căutării este vizualizată printr-o variație de poziții succesive, în funcție de mișcarea fotografului sau, dacă acesta rămâne imobil, prin diferitele etape ale deplasării subiectului.

Dacă fotograful insistă, se abținează, e fiindcă se simte progresând spre perfecțiune, dar uneori prima imagine este cea mai bună (spontaneitatea o realizează deseori); e ceea ce copierea definitivă va scoate în evidență, căci planșa nu permite mereu o "citire" precisă a imaginilor. Apoi căutarea se întrerupe lăsând loc durerii. Angajamentul fotografului, în sine este o suferință: regretul de a abandona ce nu a fost selectat și sentimentul de deposicare de lucrare. Mai puțin atunci când fotograful lasă această operație în seama altcuiva, ceea ce se întâmplă destul de des în cazul reportajelor destinate presei.

Dar atunci actul fotografic este incomplet, amputat de o etapă importantă, iar fotografia nu va putea fi revendicată în totalitate de cel ce a luat imaginea.

4.2. Rătăcire sau îndârjire

Planșa este într-un fel o rezervă a notelor reproduse după natură, de unde ar putea apărea o imagine. Fotograful are vaga idee că a "prins" ceva, dar nu poate descoperi cu exactitate decât după ce desfășoară în fața ochilor ansamblul imaginilor. Pe planșă se verifică intențiile și tot acolo se nasc surprizele. Fotograful trebuie să știe imediat ce a surprins. Întors în laborator, el va dezvolta de îndată filmul. Uneori, lucrul cu planșa e întârziat: mult timp după luarea vederilor, imaginile capătă o nouă dimensiune în special în ceea ce privește calitățile formale ce pot ajunge pe primul plan, în detrimentul relației dintre fotografie și realul reprezentat, de care aceasta se detașează încetul cu încetul. Dar privită ca atare, planșa poate povesti în anumite cazuri o istorie. Se înfățișează ca o secvență scurtă, quasi-cinematografică, ale cărei planuri diferite ce se succed redau actului fotografic o dimensiune temporală. Ea atestă, de exemplu, etapele unei plimbări, ale unei călătorii, amintește de un jurnal intim și pune în funcțiune memoria afectivă. Un fotograf surprinde, reține ici și colo imagini, fără ca actul său să aibă neapărat și consecințe. Spre deosebire de un altul a cărui planșă este expresia unui efort, a unei tensiuni față de același subiect.

4.3. Hazard sau necesitate

Ansamblul imaginilor de pe acest gen de document de lucru permite reconstituirea obiectivelor unui fotograf, a comportamentului și metodei sale. Aceasta se poate prezenta sub două forme diferite. Unii fotografi fac un număr impresionant de imagini - aparatul facilitându-le în acest sens operațiile - se joacă cu hazardul, acumulează ceea ce prin analogie cu scrisul am numi note. Pornind de la aceste ciorne - vom analiza și validitatea acestei analogii cu munca de scriitor - se angajează să caute imaginea, să trieze pentru a izola ceea ce va constitui materialul pentru o copie viitoare. Reîncadrarea însoțește câteodată această alegere, ca la William Klein. Actul fotografic este prin urmare departe de a se fi terminat odată cu luarea imaginilor. Alți fotografi, din contră, lucrează mai puțin în laborator.

Pentru Henri Cartier-Bresson, de exemplu, soarta imaginii pare a se juca înainte de toate pe teren. Fotografia este aproape premeditată, în orice caz este însoțită de o conștientizare puternică. Acești fotografi iau puține imagini, fiind într-un fel în căutarea unei realități ce corespunde ideii din mintea lor. Ceea ce implică, fără îndoială, un lucru cu planșa de-o importanță redusă, pentru simplul motiv că sunt puține lucruri de eliminat. Reîncadrarea este cu totul exclusă, limitele vizorului determinând compunerea definitivă a luării de imagine.

4.4. Planșa ca reflectare a unui comportament

Două atitudini opuse (empirism sau premeditare) se întruchiează în maniera de a fotografia, două comportamente diferite, fiecare putând fi asociat unui caracter particular din punct de vedere psihologic. Pe de-o parte, individul care acționează înainte de a reflecta, își asumă riscurile, se hazardează în aventuri necalculate și care nu măsoară urmările faptelor sale. El are încredere în instinctul său, contează pe faptul că din numărul mare de imagini va găsi cu siguranță una ce poate fi exploatată, iar dacă șansa e de partea lui, aceasta i-ar putea aduce multe. Spontaneitatea ce completează deseori acest portret psihologic, îi permite să surprindă ocazii pe lângă care un spirit chibzuit ar trece fără să le observe. Acesta din urmă gândește înainte de a acționa, cântărește pro și contra, dar comportamentul său indecis poate să-l piardă. Ca și pentru trăgătorul cu arcul, Zen, esențialul ține de meditația ce precede acțiunea care se va materializa apoi foarte scurt.

O singură imagine va fi luată, oare va fi cea bună?

La el, comportamentul fotografic merge deseori mână în mână cu o mare grijă față de formă, o formă care în cazul precedent este neglijată în favoarea spontaneității instantaneului, a vivacității gestului fotografic. Planșa de contact este spațiul unde se materializează, mai întâi cantitativ această diferență, cel puțin permite speculații asupra acestei teme. Ea este urma mai mult sau mai puțin durabilă a tot ce precede imaginea, operațiile anterioare acesteia. Un fel de ciornă rămasă de la scriitor sau schițe preparatorii ale unui tablou neterminat care informează asupra unei maniere de lucru.

4.5. Munca fotografului

Dar lucrurile nu se petrec exact în acest fel.

În măsura în care scriitorul sau pictorul își conduc căutarea suprapunând-o pe diferite straturi, ei șterg, revin asupra a ce au scris sau pictat, reiau, până ce versiunea definitivă înlătură complet diferitele schițe pregătitoare, diferitele etape ale ciornei, adăugându-se unele peste altele. În fotografie nu se revine din punct de vedere material asupra unei imagini. Nu e vorba decât de succesiune și nicidecum de suprapunere: munca în timp și nu asupra suprafeței imaginii. Retușul înlătură fotografia ceea ce are ca specific. Instantaneul este reușit sau nu e deloc. Se poate ameliora sau relua cu greu, odată imaginea surprinsă. Tirajele de încercare sunt asemenea ciornei, dar la urma urmei, cel definitiv nu are schimbat nimic fundamental față de negativ. În timp ce între prima formă a unei fraze și ceea ce se tipărește, totul este posibil. Actul scrierii este, printre altele și aventura modificării progresive a frazei. În schimb, în fotografie, scrierea, dacă putem spune așa, este neapărat legată de luarea de vedere.

PORTRETUL

Din punctul de vedere al științelor umane, fotografia documentară, în diferitele forme ce au fost enunțate, poate furniza informații interesante asupra faptelor istorice și în general, ajută la înțelegerea evoluției unei societăți, a unei civilizații. În același fel, portretul, devenit foarte repede, o practică fotografică majoră, informează în mod util asupra diferențelor indivizi ce se constituie în grup social, clasă, asupra obiceiurilor lor de viață, în general asupra atitudinii lor. Un anume Bertillon, lucrător la sfârșitul secolului al XIX-lea la Poliția din Paris, s-a servit într-o manieră foarte științifică de fotografie pentru a încerca să determine, utilizând inventarul portretelor persoanelor ce comiseseră un delict, arhetipul fizionomiei recidivistului. Dar mulți fotografi caută să depășească vocația documentară sau funcțională a portretului, reprezentarea unei "imagini" sociale, și chiar renunță la personalități pentru a se interesa de persoane anonime, fără nici o apartenență la vreo clasă sau categorie socială. Genul evoluează și se diversifică, modul de a fotografia și subiectele se schimbă. Există, bineînțeles, motive tehnice ce au dus la aceste schimbări, mai ales în secolul al XIX-lea. Mijloacele de luare a imaginilor și de iluminare nu mai sunt acum aceleași, iar perfecționarea lor are o incidență sigură asupra practicii. Contextul artistic și social, mediatizarea au și ele un rol și au determinat diferitele aplicații posibile ale acestei practici. Este vorba tot de a reprezenta un individ. Dar se pun apoi următoarele probleme: cine este reprezentat, de ce și cum?

1. PORTRETUL OFICIAL ȘI DERIVATELE SALE

În general, fotografia a preluat ștafeta de la pictură. A eliberat-o de constrângerile figurării, permițând pictorului să se consacre problemelor de formă și materie și posibilei lor abstractizări. Pictorul

Francis Bacon a semnat tablouri intitulate portrete, dar subiectul care se presupunea a fi reprezentat nu era decât un pretext pentru o aventură formală. În acest domeniu al portretului, fotografia s-a impus decisiv. În prezent, de exemplu, funcția de pictor oficial al unui regat sau guvern nu mai există, iar fotografiu n-au fost împinși de circumstanțe să o reînstaureze. Dar personalități politice, religioase există încă, și din ce în ce mai numeroase, și cer meritu, mai mult sau mai puțin direct să fie imortalizate. Pictorul nu mai are acest rol, ci fotografu; chiar dacă, destul de recent, o persoană ca Winston Churchill considera că tabloul este de preferat imaginii fotografice pentru a-i imortaliza puterea politică. Cu toate acestea, sunt în prezent și veritabili fotografi oficiali. Ei nu mai sunt legați de un subiect în particular, așa cum erau pictorii în trecut, poate cu excepția celui de la Vatican, al Papei Ioan Paul al II-lea, și al Lordului Snowdon, atașat familiei regale britanice, dar unele portrete pe care aceștia le produc sunt recunoscute de către guvernanti ca fiind singurele "valabile". Este și cazul fotografuului însărcinat în Franța să realizeze portretul președintelui republicii, afișat în toate primăriile: Jacques Henri Lartigue l-a realizat pe cel al lui Valéry Giscard d'Estaing, iar Gisèle Freund pe cel al lui François Mitterrand. Aceștia sunt fotografi despre care gândim că au acumulat știință (pricepere) și experiență, dar care manifestă în același timp o cultură și idei ce le permit să condenseze într-o imagine simbolică esența calităților și funcțiilor unei persoane importante, în cazul președintelui republicii, evocarea unei personalități și a unei politici: drapelul care constituie decorul portretuului lui Valéry Giscard d'Estaing nu are același sens ca biblioteca în fața căreia este fotografiat François Mitterrand. Unii fotografi contemporani, cum ar fi Yusuf Karsh, nu sunt portretiști atrași de o personalitate sau de o țară anume, dar imaginile pe care le pot da marilor acestei lumi au totuși o valoare foarte oficială în măsura în care subiecții apar mereu îmbrăcați și cu o atitudine corespunzătoare titlurilor lor, funcțiilor lor, puteri lor, care permite să fie identificați, recunoscuți imediat.

1.1. Portretul și presa

Dar portretul fotografic nu se limitează la personalitățile lumii politice, al celor care fac Istoria. Ia și o formă mai puțin oficială și privește toate personalitățile, indiferent de apartenența lor în domeniul artei, științei, sportului sau cinematografiei... Până acolo încât în prezent fotografia participă la această mișcare generală de "starificare" a tuturor indivizilor ce cunosc și cel mai mic succes. Presa este cea care generează această producție intensivă și dezordonată de portrete care sunt deseori "cap de afiș" al revistelor; se consideră în prezent că acest tip de imagine se vinde mai bine decât orice alt document de actualitate chiar și unul senzational.

Dacă portretul oficial este conceput ca o imagine definitivă a unui individ, majoritatea celor care constituie subiect pentru ziarele de-acum sunt imagini total efemere, fugitive, fragile și ușoare ca și carierele subiecților pe care le reprezintă. La o parte din această producție ordinară pentru presă, fotografi ca Irving Penn sau Arnold Newman, au dat imagini definitive ale unor mari artiști, ca Pablo Picasso, sau Igor Stravinski, portrete publicate de fiecare dată când e vorba de operele lor.

1.2. Nadar și portretul în studio

Este evident că atât din punctul de vedere calitativ cât și cantitativ producția de portrete din secolul al XIX-lea nu este echivalentul celei din zilele noastre. Actul de realizare al portretuului este mai prețios la propriu și la figurat, iar condițiile de fotografiere se aseamănă un pic cu pictura. Subiectul pozează un timp îndelungat - sensibilitatea plăcilor nu este desigur aceeași ca a filmelor actuale - fără a se mișca, în lumină naturală, în general sub un geam de protecție. Iluminarea artificială nu a fost încă inventată. Durata poziției îl obligă pe subiect într-un fel fără voia lui, să se destindă, să-și găsească o atitudine netrucată, nesimulată, și care va fi deci percepută ca fiind naturală. În portretele realizate de Nadar, datând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea - Nadar i-a fotografiat pe toți exponenții de seamă din lumea artelor, literaturii, științelor - se

dă impresia că te afli în prezența unei imagini adevărate a subiectului, chiar dacă ar trebui să ne ferim de analize fondate pe căutarea celor două valori: naturalețea și veridicitatea.

Și poate că numai pe chipul subiectului, din acest punct de vedere, se petrece ceva tulburător, ceva ce poate fi perceput doar în fotografie. Cât privește reprezentarea corpului, este mai aranjată, mai împietrită și deseori, la alți fotografi decât Nadar, regizată, "decorată", fabricată, cel puțin așa o vedem noi în prezent. Fotografii adoptă la rândul său unele obiceiuri ale pictorilor, unele ticuri. Nu numai felul în care plasează subiectul, poziția în care îl așează, ci și felul în care îi pune în valoare impulsurile, îmbrăcămintea, accesoriile, pe scurt însemnele funcției, puterii acestuia. Cine cunoaște teoretic, societatea din epoca respectivă recunoaște tipul de personaj reprezentat și ocupația acestuia. Și efectiv este una din mizele portretului, așa cum era practicat în vremea respectivă. Legendarul Studio Harcourt din Paris a preluat în secolul următor funcția socială și culturală avută de studioul Nadar, fotografiind, de exemplu, personalitățile din lumea cinematografului, dar a instituit un sistem foarte codificat de artificii pentru iluminare, pentru luarea imaginilor și tiraj.

2. POPULARIZAREA GENULUI

Un oarecare Disdéri crează în 1850 cartea de vizită fotografică, un procedeu ce-i permite să obțină opt portrete identice pe aceeași placă; ceva ce amintește de "Photomaton"-ul actual. Faima portretului continuă să se extindă (printre alții ar trebui citat și Étienne Carjat care lucrează în aceeași epocă), deoarece noua invenție a fotografiei permite atât tehnic, cât și economic unui număr mare de persoane să accedă la această practică. Și aceasta nu este valabil doar pentru persoanele importante sau cunoscute care altădată ar fi apelat la pictori.

Nu numai că portretul fotografic se generalizează, el se și diversifică: foarte repede, el nu se mai limitează doar la documentul de identitate conceput de Disdéri. Și aceste multiple întrebuințări vor da în mod natural naștere unei profesii care supraviețuiește de altfel mai mult sau mai puțin, sub diferite forme actuale, evoluând între artizanat și industrie, și fiind înainte de toate și foarte repede

amenințată de formidabila ascensiune a fotografiei de amator care s-a manifestat încă de la începutul secolului. Astăzi, toate aceste portrete pe care le regăsim nu au decât o valoare documentară relativă dacă sunt considerate în afara contextului lor. Dacă toate aceste persoane fotografiate nu sunt recunoscute și prin urmare rămân anonime, atunci interesul față de imaginile lor se stinge. Ele dau informații asupra anumitor aspecte dintr-o societate, la un moment dat, în special asupra practicilor vestimentare ce diferă în funcție de categoriile sociale și profesionale, coafurilor, machiajului, dar și manierelor de a celebra evenimentele de familie cărora le sunt uneori asociate portretele. Sociologii pot deci găsi acolo o sursă interesantă pe care o pot exploata în anchetele lor.

3. PORTRETUL UNEI SOCIETĂȚI

Portrețiștii sunt ghidați în munca lor doar de grija de a răspunde la o comandă, mergând până la a realiza la scară redusă un fel de inventar, câteodată destul de complet, al unei anumite populații, dar niciodată de-o manieră sistematizată sau deliberată. În timpul primei jumătăți a secolului nostru, în Germania, fotografii August Sander a conceput un astfel de proiect, cu totul exagerat, de inventariere a populației la scară națională, ambiția sa depășind poate chiar și această scară. "Oamenii secolului al XX-lea": acesta este titlul activității sale care constă în reprezentarea diferitelor categorii de indivizi, medii profesionale, sociale, etnice. Proiectul, vizând prezentarea unei țări sub unghiul diversității, putem ghici cu ușurință, s-a lovit de ideile naziste ce combăteau unitatea rasială și, firește, a fost obiectul unei interdicții violente. Cu toate acestea, s-a reușit în prezent reconstituirea esențialului dintr-o operă a cărei modernitate a ideii ce-o animă este cu totul surprinzătoare, relativ la demersurile conceptuale ce caracterizează o mare parte din fotografia actuală. Dar dincolo de luarea în considerare a acestui proiect, ceea ce impresionează la toți acei oameni fotografiați, mai mult decât expresia unei personalități, este activitatea lor specifică, mai exact raportul ce-l putem stabili între imaginea lor și ceea ce știm despre ei, printre altele din legenda ce însoțește fotografia. Impresionează

și faptul că ei compun, într-o manieră aproape în toate cazurile anonimă și împreună cu alte personaje, o populație ale cărei piese constitutive sunt - imaginea nu valorează aici doar prin ea însăși ci mai degrabă prin relația pe care o întreține cu întreaga serie. Deci fotografia constată, relevă existența unei umanități: în acea vreme, toți acei oameni erau acolo și trăiau în acest fel. Revelația e cu atât mai puternică cu cât este fără tertipuri, artificii sau regizată. Personajul este oprit de către fotograf într-un moment din viața sa, la locul unde-și desfășoară activitatea. Câteva clipe după ce fotografia a fost luată, ne imaginăm ușor că viața, munca, meseria și-au reluat drepturile. În mod paradoxal, fotografia pune în relief, prin această oprire provizorie a timpului, a derulării vieții, momentul de dinainte și cel de după, așa cum tot ea lasă să ghicim ce e în afara cadrului, a câmpului vizual. Și una din calitățile imaginii fotografiei rezidă exact în această putere de evocare, în faptul că suscită în cel ce-o privește dorința de a-și imagina, de a reconstitui în minte, plecând de la vizionarea unuia din momentele sale, ansamblul unei vieți.

4. EVOLUȚIA GENULUI

Trebuie admis că, asemenea celorlalte domenii ale fotografiei, și în cazul portretului progresele tehnice au autorizat o nouă practică și au permis în particular fotografului să se deplaseze cu materialele sale, să lucreze în exterior, ca și în interior, provocând prin urmare subiecților și mai puțin deranj, material și mental, ca atunci când li se cerea să vină în studio. De data aceasta fotograful e cel ce vine la ei, și nu invers, de altfel cu o intenție ce nu diferă mult de cea a reporterului: încercarea de a surprinde rapid o realitate, intervenind cât mai puțin asupra ei. Cu diferența că portretistul dialoghează cu subiectul pentru a-l întrerupe din activitate și a-i cere să pozeze, ceea ce, în principiu, reporterul nu face niciodată. Dar nici unul nici altul nu intervin în principiu asupra decorului, a situației. Această manieră de a practica portretul ce se înscrie în prelungirea reportajului a fost în mod natural adoptată de fotografi precum Henri Cartier-Bresson, al căror spirit și convingeri îi împing să arate lucrurile așa cum sunt ele văzute, adică să lucreze în vecinătatea subiecților fără a le tulbura intimitatea ce poate să-i înconjoare.

Pentru ei relația dintre personaj și decor este semnificativă iar schimbarea locului unui obiect, sau a unei lumini ar contribui la pierderea semnificației acestuia.

4.1. Richard Avedon

Alți portretiști ca americanul Richard Avedon, urmează o cale cu totul contrară, obligând într-un anumit fel personajele alese a fi fotografiate să se adapteze dorinței lor, regulilor lor estetice și, dacă putem spune, psihologice, căutând și ei să descopere o realitate, dar într-o manieră diferită. Richard Avedon, este cel ce a mers cel mai departe în acest sens. De mulți ani, el practică într-un fel un portret de caracter, în opoziție cu portretul social, despuind încetul cu încetul imaginea de orice decor, renunțând la orice efect de regie și estetică. Nici o urmă de lumină frumoasă care să îmbrace chipurile. Subiectul care apare pe un fond complet alb este demascat, dezgolit. Fotografia este ocazia unui "face-à-face", a unei confruntări, fără ocolișuri sau concesii și chiar brutale uneori, care se citește în priviri și atitudini. Cu câțiva ani în urmă, a renunțat la populația deseori foarte fotogenică și seducătoare, în primul rând prin prisma exceselor de tot felul, ce o constituie lumea mondenă new-yorkeză, în favoarea unor anonimi din vestul Americii, majoritatea lucrători. Și ochiul său de fotograf a plonjat profund înlăuntrul acestor ființe, ca și cum ar fi vrut să realizeze un portret interior și să prezinte, nu cum s-ar fi crezut la prima vedere, o realitate a societății americane, ci o realitate umană, mult mai universală, apartenența la o regiune, la o țară, neavând în cele din urmă nici un pic de importanță. N-a căutat să fie crud, ci mai degrabă direct, să fie din punct de vedere fotografic neutru pe cât posibil. Calitatea iluminării menținute la fiecare fotografiere certifică această obstrucție. Albul fondului pe care se înscrie subiectul este absolut, până la punctul de a se confunda cu albul hârtiei, dând impresia de vid. Lumina nu crează nici o umbră, nu accentuează și nici nu reduce vreo trăsătură sau vreun relief. Claritatea imaginii este maximă încât se poate studia personajul în cele mai mici detalii ale feței și corpului, se pot observa toate cusăturile hainelor; toate acestea amintesc de conceptul suprealist

din pictura americană a anilor '60. Dar ceea ce este cu adevărat remarcabil la aceste portrete, și-ntr-un fel paradoxal, este faptul că manifestă o anume obsesie a obiectivității fotografice, negând radical orice fantezie estetică, orice efect artificial; portretele sunt inimitabile, imediat recunoscându-se ca fiind piese aparținând operei lui Richard Avedon. Și sunt rare în istoria fotografiei imagini de-un stil atât de marcant, atât de evident, fără a mai vorbi de originalitatea pe planul compoziției sau a formei. Portretele realizate, de exemplu, de Arnold Newman, cum ar fi celebrul portret al lui Igor Stravinski pozând în fața pianului său și care a fost evocat mai sus, certifică calități estetice incontestabile, aliate cu un spirit de mare inventivitate; dar nu face în final dovada unui demers atât de "puternic", ca și cum hotărârea fotografului n-ar egala-o pe cea a lui Richard Avedon. Coerența ce se impune în opera acestuia din urmă este legată de o intenție: centrarea spre ființele umane și nu căutarea de a face o imagine "frumoasă". În timp ce stilul lui Arnold Newman este puțin prea decorativ, în sensul în care fotografului folosește mult atmosfera din jurul subiectului.

4.2. Dispozitivul și variantele sale

Nu știm cu exactitate cum procedează Richard Avedon, cum se desfășoară luarea imaginilor, dacă este premeditată de la început până la sfârșit sau dacă, din contră, intervine și joacă un rol și hazardul. Indiferent de situație, și în general în cazul portretului, ne putem imagina că fotografului "stăpânește" evenimentele până la un anume punct: în ce-l privește pe Richard Avedon, anumite operații se repetă în mod necesar și constituie unitatea seriei, și chiar a operei. Dincolo de folosirea unui sistem - termenul nu are nimic peiorativ, doar dacă fotografia se limitează la asta - operatorul este gata să reacționeze la un comportament ce poate uneori să-i fie cu totul necunoscut. Hazardul, libertatea, se amestecă cu dispozitivul, și de-aceia fotografului devine într-o oarecare măsură reporter în studioul său. Mijloacele de iluminare actuale, cum ar fi blitz-ul și "cutia de lumină" îi ușurează sarcina, permițându-i surprinderea instantanee a unei expresii purtătoare de emoție, sau, din contră, un moment de calm al feței. Ceea ce înainte nu se putea obține decât la capătul unui timp

îndelungat, acum se poate fixa imediat. Și din nou noile instrumente au intervenit în istorie modificând condițiile de realizare a fotografiilor, dar ce este în primul rând perceptibil, în general, este faptul că odată cu fotografia, provocările portretului au fost reinnoite, diversificate pe de altă parte, percepția pe care omul o are acum despre sine însuși a evoluat sensibil. Între fotografiile lui Nadar și cele ale lui Richard Avedon, dacă tehnica, în sens material cât și pe plan formal, s-a schimbat, nu-i cu nimic mai puțin adevărat că acești doi creatori, mai mult decât oricare alții, au demonstrat admirabil că arta pe care o practicau le-a permis trecerea spre o nouă etapă în reprezentarea și deci cunoașterea ființei umane.

4.3. Portret și autoportret

Nu trebuie considerat aportul tehnicilor actuale independent de spiritul fotografului, devenit din ce în ce mai "ascuțit"; astfel, fotografului este în zilele noastre încărcat de o istorie deja importantă a acestei arte, în timp ce un fotograf din secolul al XIX-lea, ca Nadar n-a putut asimila decât experiența picturii. Este incontestabil că marii portretiști - nu cei ce au practicat această artă ocazional, ci cei ce i s-au consacrat în întregime - au adus ființei umane ceva ce nu poate fi pe de-a-ntregul măsurat: dincolo de faptul că astăzi fotografia, pentru cel ce o privește și o consultă, a modificat maniera de a observa indivizii din jurul nostru, se pare că ea intervine chiar în propriul nostru comportament cotidian, revelând în particular, mai mult decât a făcut-o pictura, rolul imaginii pe care ne-o dăm nouă înșine, "muncindu-ne" conștiința cu această imagine - și poate exact de aceea putem vorbi de faimoasa civilizație a imaginii evocate mai sus. Prin portret, fotografia se prezintă ca un mijloc de a verifica, dar și de a modifica imaginea unui individ. A se vedea subtila utilizare a portretului în campaniile electorale. Ceea ce este și mai adevărat în cazul autoportretului prin care subiectul caută să se recunoască, ascunzând în același timp celorlalți și sie însuși anumite aspecte ale personalității sale, conducându-l uneori chiar la crearea unei imagini fictive. Dar ficțiunea nu este niciodată totală, adevărul transpare mereu, într-un fel sau altul. La fel cum rezidă ceva din autoportret în portretul altuia. Fotografului evidențiază la urma urmei o parte din

caracterul său, prin maniera sa înverșunată de a arăta oamenii sub același unghi, aceeași lumină sau în același tip de decor sau absență de decor. Și asta amintește de cele spuse de Buffon apropo de literatură: "Stilul, este omul".

4.4. Comandă și căutare personală

Până în prezent s-a lăsat să se înțeleagă, fără a i se da o atenție deosebită, faptul că portretul se înscrie câteodată în contextul unei comenzi, altădată răspundea unei inițiative libere și individuale. Portrețiștii secolului al XIX-lea, un Nadar, Carjat sau Disdéri, și-au deschis repede porțile studioului unei clientele diverse și și-au pus cunoștințele, experiența, pe scurt arta, în serviciul unei activități cu caracter comercial; în timp ce alți fotografi păreau că au colecționat ședințele de luări de vedere doar din perspectiva unei căutări pur personale, pur artistice - gradul de "puritate" al intenției rămâne de evaluat. Se configurează astfel rapid în istoria fotografiei două lumi relativ distincte, chiar dacă ele ajung să se întrepătrundă: lumea artei, a exprimării personale, și cea a artei decorative, a comenzii. Cele două lumi atribuie fotografiei funcții diferite, la fel cum desemnează și locuri diferite fotografiilor. Unii ar putea să regrete stabilirea acestor genuri de distincții, cei ce afirmă, precum Jeanloup Sieff, că astfel de comenzi nu sunt decât "lucrări personale retribuite". Iar fotografia nu este decât extensia, sub noi forme, a demersurilor deja existente în pictură sau literatură, principiul artei decorative nu a fost inventat de fotografi, și nu ar fi nici un motiv pentru a nu-i recunoaște și prețui ca autori, sau în calitate de creatori dacă folosim o terminologie mai veche, și având același titlu ca și pictorii sau scriitorii.

În prezent apare evident că practicarea artei decorative nu exclude ideea de creație, ceea ce-ar însemna că uneori comanda constrânge mai puțin decât ar părea la prima vedere; pe de altă parte fotografii numiți artiști nu sunt neapărat creatori în măsura în care nu sunt mereu atât de liberi pe cât ne-am putea imagina. Și poate doar îndepărtarea și acțiunea timpului să permită operarea mai exactă a acestor distincții.

ARTA DECORATIVĂ

Poate nu ar fi inutil să amintim că în timpul Renașterii pictura se prezenta deja sub forma unei arte decorative prin faptul că subiectele erau într-un fel impuse; în continuare, încetul cu încetul au devenit simple pretexte pentru a face tablouri. Pictorii au executat dintotdeauna, comenzi pentru o clientelă variată. Biserica, regii și nobilii de la curte, marile scene religioase făcând loc evenimentelor istorice; pictorii au continuat cu exersarea meseriei de portret, o tradiție ce se va perpetua și în fotografie. Doar în secolul al XIX-lea se răspândește o nouă noțiune, cea a libertății de creație. Artistul va căuta de-acum înainte propriile subiecte de inspirație. În zilele noastre, pictorii și sculptorii încă mai execută comenzi cel mai adesea pentru stat - această practică cunoaște ascensiune după voia politicilor culturale mai mult sau mai puțin intervenționiste - dar trebuie totuși admis că piața galeriilor, a vânzărilor publice și a târgurilor sunt cele ce-i dictează legile și influențează într-o manieră mai mult sau mai puțin directă creația.

1. MODA

Dacă fotografia începe să pătrundă pe piața artei și să sufere unele din influențele acesteia - numeroși fotografi aparținând inițial circuitelor tradiționale de difuzare a fotografiei s-au deplasat în ultima vreme spre galeriile de artă - ea dispune încă de o valoare de piață, fără a fi însă comparabilă cu cea a picturii, fără îndoială datorită obiectului în sine și tirajului, care nu sunt de aceeași natură. În revansă, ea este foarte angajată într-un alt proces, într-un alt domeniu, cel al artei decorative.

De îndată ce revistele de modă de exemplu au putut și au știut să folosească fotografia, un adevărat gen, original și autonom s-a dezvoltat și a prosperat, în special în Parisul dintre cele două războaie

mondiale. Dacă creatori de modă precum Paul Poiret fuseseră minunat ilustrați de desenatorul Georges Lepape, cei ce i-au urmat, Coco Chanel sau Christian Dior, și mai târziu Yves Saint Laurent, au cunoscut grație fotografiei o nouă formă de reprezentare a modelelor lor. Parisul a fost vreme îndelungată, acum poate mai puțin decât altădată marea capitală a modei și a artelor decorative. Ideile circulă între diferitele cercuri ale creatorilor de modă, arhitecților, decoratorilor; în special între cele două războaie se nasc proiecte comune și se simt influențe venind dinspre pictorii ce moștenesc spiritul cubist. Din punct de vedere practic, o școală asemenea celei a lui Barehaus în Germania - termenul "școală" trebuie reținut într-un sens mai larg - participă activ la regruparea artelor decorative și la edificarea unei estetici comune. Printre fotografii ce-și pun arta în serviciul modei se află și George Hoyningen-Huene, ale cărui imagini sunt foarte reprezentative în ce privește legăturile estetice pe care fotografia le-a putut întreține cu celelalte practici artistice. În această perioadă constrângerile comenzii sunt puțin importante pentru fotograf. Fără îndoială fiindcă moda se limitează încă la piața croitoriei de lux - cea a hainelor de gata care îi va succede își va impune propriile reguli comerciale mult mai severe. Este vorba înainte de toate, prin recurgerea la o estetică corespunzătoare, de a servi stilul unui creator, mai mult decât de a arăta detaliul unui model. Nici o exigență nu este în general formulată în ce privește mijloacele vizuale ce trebuie puse în aplicare, cu condiția ca fotograful să manifeste talent și inventivitate.

1.1. Note asupra unor reviste

Două reviste, la origine americane, vor atrage fotografii de modă din lumea întreagă: "*Vogue*", apărută la începutul secolului sub impulsul lui Condé Nast și "*Harper's Bazaar*", animată de o mai veche redactoră de la "*Vogue*", Carmel Snow, și pusă în pagină de Alexey Brodovitch, devenit celebru începând de atunci. Activitatea revistei "*Vogue*" s-a dezvoltat în mod considerabil în primul rând prin diferitele sale ediții din Franța, Anglia și Italia. În prezent, în aceasta din urmă au rămas, fără îndoială, revistele cele mai inventive,

ce pun încă în valoare o fotografie de modă ce nu are doar un caracter publicitar, așa cum se întâmplă în Franța în publicații rare precum "*Elle*", care au marcat epoca lor, dar într-o manieră diferită. Revista "*Marie-Claire*" este una din cele ce mai acordă în prezent destul de regulat, un loc fotografiei inventive. Dar autorii interesați ce-i putem întâlni la această revistă, precum Peter Lindbergh, sunt puțini, iar imaginile lor trec pe la toate redacțiile marilor reviste de modă din lume.

1.2. Vestimentația ca pretext

Revistele "*Vogue*" și "*Harper's Bazaar*", puse în pagină de directori artistici ce caută mai mult valorizarea fotografiei decât a propriilor idei se prezintă timp îndelungat ca superbe antologii de imagini în care se succed personalități ale căror stil și imaginație sunt foarte variate. Și astfel regia de studio a unui Cecil Beaton, ce și-a manifestat mereu sensibilitatea față de teatru, se opune de exemplu fotografiilor personajelor în mișcare ale lui Martin Munkacsy, un fost reporter sportiv. Într-un elan relativ de popularizare, fotografia de modă a ieșit din studio pentru a coborî pe stradă, iar manechinele fotografiate de creatori de imagine inspirați de reporteri se amestecă printre trecători. Libertatea ce și-o iau fotografii este în unele cazuri atât de mare încât vestimentația nu rămâne decât un simplu pretext, iar comanda o trambulină pentru a-și dezvolta și întreține idei originale.

O istorie a fotografiei de modă, așa cum a reușit s-o facă americana Nancy Hall-Duncan, permite în fapt mai puțin reperarea cu precizie a schimbărilor survenite în stilul creatorilor de modă, cât constatarea reînnoirii formelor și inspirației fotografiilor. Moda, prin revistele ce au ilustrat-o, a oferit mijloace nemaipomenite creatorilor de imagine al căror aport se arată ca fiind la fel de important, dacă nu chiar mai important ca cel al celor ce practică fotografia în afara oricărei comenzi și refuză să se supună oricărei constrângeri.

Printre creatorii care au evoluat în contextul acestui tip de comandă și pentru care fotografierea vestimentației a constituit un motiv de cercetare privilegiat, americanul Irving Penn apare cu

siguranță ca unul dintre cei mai talentați din generația sa, până la așa un nivel încât o mare parte din opera sa se regăsește în prezent expusă în muzee, dovada faptului că e cu certitudine un novator în istoria formelor fotografice. El marchează împreună cu alții sfârșitul unei perioade pe parcursul căreia acest gen particular al fotografiei de modă a fost adus în fața scenei și asociat cu idei originale, atât din planul esteticii pure cât și al alegerii subiectelor imaginilor sale. Recunoașterea dinamismului creativ al fotografului de modă este dovedită, din punct de vedere social și cultural, în anii '60, prin inspirarea eroului din filmul lui Michellangelo Antonioni, "Blow up", eroul principal fiind englezul David Bailey. Imposibil deci să ignorăm în prezent tot ce a fost realizat la un moment dat în acest domeniu, ocupând un loc esențial în istoria fotografiei cum e cazul în alte epoci pentru portret sau reportaj. Cu trecerea timpului, când imaginile par mai detașate de contextul lor, făcând abstracție de vestimentația ce-o înfățișează, observăm mai bine calitatea punerii în scenă sau perfecțiunea formelor, gustul, sensibilitatea și imaginația fotografilor. Aceasta nu semnifică neapărat că interesul unei fotografii este cu atât mai mare cu cât vestimentația este neglijată, dar dacă ea continuă să exercite o seducție în timp ce aceasta se întâmplă, este poate semnul că suntem în prezența unei veritabile creații vizuale.

1.3. Fotografia de modă în zilele noastre

Dacă unele redacții mai încearcă să favorizeze o fotografie de modă creativă, trebuie să recunoaștem că lucrurile s-au cam schimbat, căci legile pieții sunt în prezent diferite. În majoritatea cazurilor, detaliul vestimentar este cel mai adesea în prim-planul preocupărilor fotografului, iar marja sa de intervenție personală este foarte redusă; cel puțin ea nu este exploatată, repetată până la epuizarea întregului efect. Dacă se mai recunoaște încă stilul unora, e mai puțin datorită exprimării bogăției și originalității unui univers decât grație utilizării anumitor procedee tehnice. Excepțiile se limitează la personalități precum Helmut Newton, Deborah Turbeville sau Guy Bourdin, dispărut recent dintre noi; și la câteva figuri, cum ar fi Peter Lindbergh care a asociat stilului vestimentației un stil al imaginii și o inspirație

deosebită. Sunt mai mult o atmosferă propusă decât veritabile reprezentări de vestimentație. Pentru o anumită parte a societății actuale, de altfel, vestimentația face mai puțin o modă decât ceea ce e numit "look", adică o aparență, sau o "image". Acestui stil de creație încă îi mai este rezervat un spațiu al său, dar acesta apare din ce în ce mai redus față de cât ar fi putut să fie. Fără îndoială deoarece confecțiile, împreună cu industria lor au dat naștere unei piețe mult prea importante pentru a putea accepta încredințarea promovării redacționale unor "artiști". Independența revistelor față de această piață este greu de menținut în prezent, ceea ce explică constrângerile ce apasă asupra fotografilor, ceea ce explică la rândul ei faptul că paginile redacționale au deseori tendința de a se confunda cu paginile publicitare și sunt replici mai puțin abile ale acestora. Dar asta e deja o altă poveste ce nu mai interesează fotografia.

2. PUBLICITATEA

Presa, și în general mass-media, sunt supuse în mod evident în zilele noastre puterii economice a publicității, uneori chiar mai mult decât sunt supuse verdictului publicului cititor. Cele două sunt de fapt legate între ele, fie că e vorba de televiziune sau de presa scrisă, este cunoscută reacția celor ce dau anunțuri în fața cifrelor ce definesc audiența lor. Consecințele se măsoară în toate domeniile artei decorative, în special în cel al fotografiei publicitare. Bugetele investite de întreprinderi în transmiterea produsului lor și a imaginii lor de marcă, sunt astfel formate încât agențiile ce stabilesc și reglează diferitele demersuri permit fotografilor să dispună de mijloace incomparabile de exprimare. Dar nu e vorba de a uza de toată libertatea creației. Dacă fotografia publicitară, relativă la alte domenii precum reportajul, se prezintă ca o practică majoră din punct de vedere economic, ea nu reprezintă același lucru și din punct de vedere al inovației vizuale. Concurența între mărci este atât de puternică încât eroarea sau aproximarea, riscurile și experiențele, aventura, sunt inacceptabile în ceea ce privește strategia ce trebuie adoptată pentru comunicarea și vânzarea imaginii unui produs. Această strategie este studiată în cel mai mic detaliu. Cei ce o concep consultă semiologi, sociologi, diverși specialiști în comunicare și alte insti-

tute de sondare a opiniei publice. Ne-am putea gândi că se ține cont de deprinderile unei analize căreia deja cu treizeci de ani în urmă Roland Barthes îi pune bazele publicând lucrarea sa "Retorica imaginii publicitare", unde descria diferitele coduri ale comunicării vizuale și pune în lumină principalele niveluri ale "lecturii" fotografiei. În continuare, mai mulți cercetători s-au ocupat de dezvoltarea științifică a principiului acestei analize într-o perspectivă nu doar semiologică, ci și sociologică și psihologică, constituind astfel o formă a științei aplicată în publicitate. Ei au fost consultați de către agenții pentru consolidarea și verificarea ipotezelor și proiectelor prezentate clienților lor, astfel încât în prezent nici un mesaj nu mai este lansat la întâmplare, dată fiind importanța sistemului ce participă la elaborarea campaniilor publicitare și tuturor precauțiilor de care sunt înconjurată acestea. Publicitatea este un lucru mult prea serios pentru a fi încredințată oricărui creator. Aceasta ar explica de ce fotograful se transformă în multe cazuri într-un artizan anonim și scrupulos, un executant însărcinat să materializeze într-o manieră cât mai neutră, adică limitându-și ambițiile proprii și gustul experienței, o imagine concepută de "creatorii" agenților; aceștia acționează la rândul lor după indicațiile date de "comercianții" atenți nu numai la doleanțele clienților lor, dar și la caracteristicile unei piețe și practicile consumatorilor. Vom înțelege astfel cu ușurință de ce cunoștințele culturale pe care se sprijină mesajele publicitare sunt extrem de reduse. Imaginea publicitară a devenit astfel o lucrare colectivă și ea spune mai multe despre o societate decât despre cel ce a comandat-o. Și dacă astăzi fotograful are din ce în ce mai mult tendința să lucreze în studio, este pentru că acolo se controlează cel mai bine tot ce trebuie integrat în compunerea imaginii, în special în funcție de locul foarte important al textelor (marcă, mesaje, argumente) ce intră în cadrul vizual; deoarece se pot rezolva cu mai mare precizie și fără surprize neplăcute decât în afara problemele, deseori complexe, puse de cei ce comandă imaginea, publicitară. În acest fel s-a recurs la fotograf pentru competențele sale particulare - o specializare de care ar fi dorit să scape și care s-a putut face și fără el - în materie de punere în scenă a personajelor, a direcționării luminii, a decorului, a creării ambianțelor, folosirii culorilor sau a trucajelor și efectelor speciale. Căci imaginile publicitare sunt din ce în ce mai

mult încununarea montajelor ce se sprijină pe tehnologia luării de vedere sau pe laboratorul foarte sofisticat ce întăresc realismul lor sau, din contră, le accentuează caracterul fantastic. Și dacă fotografia prin ea însăși nu reușește să satisfacă aspirațiile și gustul celui ce comandă imaginea publicitară, se va utiliza atunci calculatorul pentru a o ajusta. Efectele produse de lucrul pe un ecran vor sfârși prin a costa mai ieftin decât chiria studiourilor, materialele și mâna de lucru asociată în general cu luările de vederi.

2.1. Evoluția fotografiei publicitare

Când fotografia a început să apară în publicitate - în anii '60 utilizarea ei s-a generalizat - a servit pentru început, în mod logic, să aducă în ochii publicului situații ce înainte erau reprezentate prin ilustrate, și să întărească autenticitatea mesajului, adică să asigure credibilitatea produsului. În fapt, fotografia este dovada de necombătut a existenței unei realități. Ea a deschis calea unei alte forme de comunicare decât cea a desenului publicitar, fondată pe noi argumentări. În prezent, publicitatea produce imagini vizuale diferite, și deseori, în ceea ce privește anunțurile cele mai elaborate, de inspirație suprarealistă sau fantastică, se regăsește aceeași tendință în filmul publicitar, un sector în plină dezvoltare și spre care se deplasează de altfel o mare parte a investițiilor în materie de comunicare. Căci concurența între mijloacele mass-media este importantă, și pentru a fi remarcate, anunțurile din presă se sprijină pe efecte complicate, absurde uneori, despre care ne întrebăm dacă vor rezista în viitor, și dacă de îndată ce progresul tehnic o va permite, nu vom recurge în mod definitiv la procedee tehnice precum imaginile de sinteză. Acestea ar permite să răspundem la nevoia de imagini vizuale fabricate pornind de la o idee și nu de la realitate.

2.2. Câteva semnături și numeroși anonimi

Foarte adesea, nu mai rămâne nici un motiv pentru a recurge la procedeul fotografic, tot așa cum a fost o vreme când fotograful dotat cu o reală personalitate era ținut departe de comanda publicitară. E foarte adevărat și că această artă decorativă se rezumă din ce în ce

mai mult la o problemă tehnică - ceea ce și e în sensul etimologic al cuvântului. Cu toate acestea câțiva "artiști" mai lucrează în acest domeniu. Unii vor spune că "arta" lor a fost recuperată. Indiferent de aceasta, folosirea stilului lor, a sensibilității și obsesiilor lor, cărora anumite mărci au vrut să se asocieze, uneori într-o manieră exclusivă, a permis verificarea faptului că uneori calitatea unei imagini este un foarte bun mijloc de a "capta" atenția, susceptibil de a se memora cu ușurință.

Și în acest fel marca "Cacharel" și-a asigurat timp de mai mulți ani serviciile lui Sarah Moon, Charles Jourdan pe ale lui Guy Bourdin și mai recent "Louis Vuitton" pe cele ale lui Jean Larivière. Aceștia sunt colaboratorii cei mai remarcabili și nu este o întâmplare că aceste mărci reprezintă obiecte de lux de o anume calitate mai degrabă decât produse destinate consumului larg. În acest timp marea parte a fotografiilor rămâne în anonim cum se întâmplă în general de mult timp în publicitate; și pare uneori chiar preferabil pentru ei să nu-și revendice statutul de autor, dacă nu e vorba de ceva pe plan juridic sau comercial.

Totul se întâmplă ca și cum strategia adoptată de mărci precum Cacharel, Jourdon sau Vuitton este destinată unui public considerat suficient de cultivat pentru a recunoaște și aprecia subtilitățile mesajului, rafinamentul estetic și capabil să asocieze mental marca respectivă cu stilul de fotografie ce-l percepe ca fiind lucrarea aceluiasi autor. Dacă mesajul vizual este în prezent mai mult sau mai puțin elaborat pe plan estetic, el e în primul rând conotat în direcția publicului căruia i se adresează, a destinatarului, dacă ar fi să reluăm o noțiune din "Retorica imaginii publicitare" a lui Roland Barthes. "A ținu" segmentul de piață este de fapt scopul cheie al comunicării publicitare actuale, comparativ cu mesajul afișelor din trecut care se vrea universal.

EXPRESIA ARTISTICĂ

Arta decorativă este în general dominată de comanda publicitară din care fotografii obțin cel mai mare câștig, în comparație cu alte activități, cum ar fi ilustrarea paginilor redacționale din reviste.

Am putea spune, foarte schematică, că prin munca lor pentru presă, relativ prost remunerată, fotografiile se fac cunoscuți de agențiile de publicitate și obțin astfel cele mai importante comenzi. La distanță de acest univers se dezvoltă de câțiva ani în Franța - și de mai multă vreme în Statele Unite - un alt fel de comerț cu fotografii (vezi p. 89) fondat pe valori și pe o piață nouă legate în contextul galeriilor și muzeelor. Dacă fotografii publicitare lucrează în general în anonim "artistul" fiindcă așa ar trebui acum să-l numim, caută din contră să-și dezvolte personalitatea și să-și impună în același timp un nume. Cu excepția comenzilor ce pot veni de la instituții sau legate de practica acum foarte răspândită a mecenatului, el își construiește opera revendicându-și totală libertate de creație. Statutul lui tinde atunci, păstrând însă toate proporțiile, să se înrudească cu cel al pictorului, căci piața picturii este cu mult mai dezvoltată. Și ar fi interesant să ne întrebăm dacă în prezent nu există un motiv economic important pentru care opera fotografului întreține raporturi strânse din punct de vedere al formelor și ideilor cu opera pictorului. Oricum ar fi, dintr-un punct de vedere, pur istoric, fotografia a intrat definitiv în muzee. La New-York, doar după război s-a dezvoltat într-o manieră semnificativă departamentul fotografie al Muzeului de Artă Modernă, cu sprijinul lui Edward Steichen.

1. FOTOGRAFIE ȘI PICTURĂ: LEGĂTURI ȘI DIFERENȚE

De când există ea, fotografia nu a încetat să fie raportată la pictură și evaluată în raport cu aceasta. Fotografii din secolul al XIX-lea au vrut să fie recunoscuți ca fiind artiști, chiar dacă această

revendicare n-a fost mereu pe gustul criticilor epocii, precum Baudelaire, care se străduia să afirme că era vorba de o artă rece și mecanică, fără suflet, ce nu putea provoca nici o emoție. Cu toate că istoria fotografiei este într-un fel caracterizată de recunoașterea progresivă a unui mod de exprimare artistică de sine stătător diferit, specific. În prezent, faimoasa întrebare deja evocată aici: "este fotografia o artă?", nu pare să-și mai afle sensul deoarece fotografii își au locul lor în muzeele de artă modernă, americane și europene, în sânul colecțiilor tematice și al programelor expozițiilor. Cu toate acestea, imaginile nu se desprind în totalitate de influența picturii, între altele prin faptul că avem tendința să le agățăm în perete ca și tablourile chiar dacă se descoperă în mod progresiv că nu orice fotografie este lizibilă în simenze. Încetul cu încetul se dezvoltă o fotografie special gândită pentru expoziții.

1.1. Moștenirea perspectivei

Influența istorică a picturii față de fotografie se traduce în primul rând prin faptul că noua artă vizuală moștenește din secolul al XIX-lea tradiționala separare a genurilor: portret, peisaj, nud și natură moartă. Pictura s-a practicat de-a lungul mai multor secole în funcție de această clasificare tematică, artistul privilegiind în fiecare gen o sensibilitate și un gust specifice pentru un anumit aspect al reprezentării lumii. Pe de altă parte, fotografia în calitate de imagine bidimensională, a ținut cont de concepția spațiului figurativ și a cadrului ca limită a acestui spațiu elaborată de pictori; definirea principiilor perspectivei a pus definitiv bazele viitoarei fotografii. Problema viziunii fiind reglată, trebuia numai înglobarea în camera obscură (aparatură ce servește la construirea perspectivei unui tablou) a unei optici potrivite: după cum sublinia Roland Barthes în "Camera luminoasă", fotografia a fost o problemă în esență de domeniul chimiei, descoperirea unui procedeu ce permitea fixarea luminii (vom evoca din nou etimologia foarte lămuritoare a cuvântului "fotografie"). Și ceea ce diferențiază fotografia de pictură este, după cum am mai semnalat-o, că e vorba de o artă fără materie.

1.2. Importanța privirii

Recurgerea la chimie, și deci la un procedeu științific, a fost în mod surprinzător considerată mai importantă decât restul și, în special, a făcut să uităm că privirea - o vom admite mai târziu - constituie cu certitudine esențialul în actul fotografic. Dacă trebuie să vorbim de fotografie ca artă specifică, e bine s-o situăm la acest nivel mai degrabă decât în procesul de "fabricare" a imaginii asupra căruia este mai întâi îndreptată atenția. Procedul răspunde în primul rând unei preocupări de ordin științific, cum o confirmă și contextul în care s-a făcut anunțul oficial al intervenției: Academia de Științe; și este fără îndoială motivul pentru care spiritele ocupate de problemele estetice au refuzat să acorde statutul de artiști celor ce întreprindeau acest gen de experiențe: căci pentru romantici, arta este incompatibilă cu mașina și știința. A trebuit să se aștepte aproape un secol pentru a recunoaște că era vorba de o falsă problemă și că, în mod contrar cazului picturii, problemele relative la mecanica producerii de imagini contau puțin. Imaginea este făcută din lumină și exact privirea este cea care surprinde această lumină, deci ochiul și nu mâna. "Mâna se află eliberată de sarcinile artistice esențiale, ce vor fi de-acum înaintea rezervate ochiului fixat pe obiectiv", scria filosoful german Walter Benjamin într-un text celebru despre fotografie, datând din 1935: "*Opera de artă în era reproductibilității sale tehnice*". Și prin sensibilitatea ochiului, este sensibilitatea spiritului ce se exprimă. Istoria fotografiei poate fi deci considerată din unghiul evoluției acestui spirit, sensibil în funcție de epocă fie la problemele de conținut, fie la cele de formă, căutând să exploateze ceea ce are propriu această artă; fie c-a fost în secolul al XIX-lea sau în prezent. Și astfel istoria fotografiei este în egală măsură și o istorie a evaziunii și dincolo de competențele sale specifice, cu scopul de a se uni din nou cu pictura bineînțeles, dar uneori chiar și cu cinematografia.

2. NUDUL, UN GEN FOARTE "FOTOGENIC"

Printre genurile pe care fotografia le-a moștenit, nudul este unul care cunoaște un succes deosebit în contextul unei practici pur artistice ce privilegiază forma în raport cu ceea ce e reprezentat. Fotograful a găsit în acest gen un obiect ideal, mai exact corpul: el a descoperit pe rând nenumăratele posibilități de a folosi lumina, demonstrând în acest fel ce materie privilegiată este pentru arta sa. Istoria acestui gen este cea a reînnoirii cvasi permanente a experiențelor creatoare ce pun în legătură desenul cu formele corpului, nuanța pielii cu lumina naturală sau iluminarea artificială. De-aici și până a spune că acest gen este etern precum pentru poetul liric este subiectul iubirii, nu rămâne decât un pas ușor de făcut. Evoluția tehnicii fotografiei (aparitia noilor filme, hârtii fotografice, perfecționarea opticii, procedeele de iluminare, rafinamentul imprimării) permit să împingem mereu înainte aceste experiențe. Acestea amintesc de experiențele picturii: o preocupare comună față de linia corpului; mai apoi, de îndată ce fotograful ajunge să stăpânească incidența luminii față de volum, el se alătură preocupării sculptorului. Dar nu numai în ceea ce privește luarea imaginii se decide calitatea unei fotografii nud. Aparatele de care dispune astăzi fotograful în laborator în momentul copierii permit finisarea imaginii, exploatarea tuturor nuanțelor între negru și alb înregistrate pe negativ, unele retușuri și colorări. În acest domeniu, Irving Penn este unul din cei ce a exploatat dând dovadă de savoi-faire și noblețe, anumite procedee de copiere ce i se ofereau, înscriindu-se în tradiția unei pure căutări formale, absolut fotografice. În aceste imagini, corpul e ca un obiect abstract, fiindcă e anonim: chipul nu apare deloc, rămâne în afara cadrului sau în umbră, ceea ce e obișnuit la acest gen. Corpul nu este privit decât pentru virtuțile sale plastice, indiferent dacă e în conformitate cu canoanele de frumusețe la modă sau nu. Imaginea este în același timp lipsită de orice efect erotic. Trebuie să treacă un anumit timp până ce fotograful abordează și tratează chipul împreună cu corpul, și aceasta evident din motive de pudoare și moravuri: în mod obișnuit fotografia este percepută ca fiind mai realistă, mai "adevărată" decât pictura, chiar dacă imaginea se prezintă neclară sau mișcată.

Se mai simte încă greutatea acestei jene în fotografia de amator: procedeul fotografiei instantanee eliberează astfel practica nudului în măsura în care fotograful nu mai e obligat să-și încredințeze imaginile într-un laborator (vezi p. 88).

Erotismul

Corpul nud, fotografiat este în mod tradițional anonim, așa cum portretul apare îmbrăcat. Cele două genuri nu au nimic în comun: primul are drept obiect o formă fizică, iar al doilea o persoană. Cu toate acestea, de câțiva ani, libertatea moravurilor contribuind la aceasta, frontierele între cele două genuri se simt din ce în ce mai puțin. Atât de bine încât în ce privește unele imagini actuale, nu mai știm exact în ce categorie să le clasificăm. Ținând cont și de faptul că amestecul de genuri este propriu unei anumite forme de modernitate. Demersurile plastice se amestecă cu intenții ce caracterizează de obicei, genul portretului și uneori chiar cu efecte erotice. Căci trebuie să admitem că în prezent erotismul, în diversele lui forme, este una din marile "afaceri" ale fotografiei. În domeniul presei, de exemplu, s-a recurs la aceasta - poate mai puțin acum - pentru a atrage atenția cititorului cu orice ocazie, fără ca o legătură logică să existe neapărat între coperta revistei și conținutul ei, dar poate și pentru că în general sexualitatea este o problemă obsedantă a societății. În acest caz, fotografia însăși ajunge să devină total transparentă, sau să se reducă la câteva procedee "estetice" foarte convenționale. Subiectul este atât de puternic încât trebuie uitată forma, ceea ce amintește de fotografia documentară. Dar erotismul este și subiectul unor cercetări sofisticate. De fapt acest cuvânt nu are același înțeles în funcție de categoriile socio-culturale în care este folosit: cel puțin să facem această delicată distincție între erotism și pornografie.

3. PROBLEMA STILULUI, CULOAREA, ALB-NEGRUL

Istoria nudului pune în fapt problema foarte interesantă a stilului în fotografie. Pentru simplul motiv că acest gen se sprijină pe o veritabilă producție de forme originale, mai degrabă decât pe reproducerea celor din lumea reală și că sensul imaginii este mai

mult de ordin plastic decât narativ. Diferențele sunt în acest sens evidente, între primele fotografii nud din secolul al XIX-lea, printre care cele ale lui Eugène Durie au servit drept model pictorilor precum Eugène Delacroix (acesta având astfel posibilitatea să studieze în amănunt incidențele poziției față de anatomia corpului), și cele ale lui May Ray, datând din anii '30 și de inspirație suprarealistă prin faptul că apropia corpul de materiale precum metalul unei mașini, sau de alte forme cu care nu suntem deloc obișnuiți să-l asociem. Mai târziu vom recunoaște cu ușurință stilul lui Bill Brandt de la care s-a inspirat și Jeanloup Sieff, fotografiile lui fiind relativ contrastante, văzute sub unghiuri noi și uneori puțin deformate prin utilizarea obiectivelor cu unghi mare; și să amintim și de fotografiile nud ale lui Irving Penn, realizate cu cea mai mare grijă, aparținând tradiției "fotografiei pure" al cărei inițiator a fost Edward Weston. Asocierea unei lucrări cu un nume nu se face printr-un reflex imediat și nici cu ușurință, căci stilul dă naștere la linii, volume, valori, încadrări, trăsături în fond destul de subtile, difuze. Registrul de intervenție al fotografului și deci mijloacele de a-și marca stilul în plan formal este evident mult mai limitat decât cel al pictorului care în plus poate jongla cu dimensiunile imaginii, cu materialul, cu pasta de culoare și în special poate interveni direct prin gestul mâinii.

3.1. Culoare și alb-negru

Culoarea a început să fie cu adevărat utilizată destul de recent (de aproape jumătate de secol). Este oare ea stăpânită așa cum este stăpânit alb-negru. În plan strict tehnic, ne putem pune problema; în domeniul imprimării imaginii, nici unul din diversele procedee actuale nu pare să-i satisfacă pe deplin pe fotografi. Pe de altă parte, este culoarea cu adevărat un nou mijloc de expresie, diferit de alb-negru? Punerea la punct a procedurii ar părea că contribuie la strângerea legăturii dintre fotografie și realism și de a face în consecință munca asupra formelor mai puțin vizibilă. Cum e în domeniul reportajului în care utilizarea culorii s-a generalizat, impusă definitiv de reviste. Cu excepția câtorva cotidieni ce mai acordă un loc fotografiei. În contextul presei, fotografia alb-negru se înfățișează

în prezent ca un mesaj vizual diferit; ea marchează nu numai apartenența fotografului la o estetică, ci și afirmarea unui punct de vedere, a unei gândiri, în contrast cu o simplă mărturie - nevorbind aici de folosirea sistematică a alb-negrului ca simplu fenomen la modă (așa cum apare de câțiva ani în revistele de modă). Efortul scrierii fotografice are realitatea sa proprie, o greutate cu atât mai perceptibilă cu cât se sprijină pe această convenție, această abstracție a alb-negrului.

3.2. A fi colorist

În prezent se pare că fotografia așa-zis "artistică" va fi în alb-negru sau nu va fi deloc. Ceea ce pare paradoxal, dacă ne gândim că industria fotografică, piața amatorilor și cea a profesioniștilor, comunicarea vizuală în ansamblul ei, presa și publicitatea sunt clădite în marea lor majoritate pe culoare (fără îndoială aproape 90%). Și aceasta începând cu anii '70. Care sunt reporterii în afara celor de la agenția Magnum, ce-și concep subiectele doar în alb-negru? Care sunt fotografii de publicitate sau de modă, cu excepția unora precum Peter Lindbergh de la "*Marie-Claire*", care rezistă invaziei pentru a nu spune imperialismului culorii în reviste? Jeanloup Sieff va rămâne bineînțeles definitiv legat de alb-negru încât ar fi șocant să-i vedem semnătura sub o fotografie color. E adevărat că se mai întâmplă din când în când ca revistele destinate marelui public să-și ia riscul să afișeze pe copertă o fotografie alb-negru. Dar trebuie mai puțin văzut în această alegere semnul unei adeziuni la calitățile proprii alb-negrului, decât intenția de a răspunde la o tendință la modă sau de a crea un efect surpriză prin diferența cu obișnuita copertă în culori. Mai puțin când trebuie accentuată valoarea istorică a documentului prezentat. În revanșă, în mediile artistice, în muzee, galerii, istorii ale fotografiei, lucrările ce figurează sunt în general în alb-negru, contrar utilizărilor comerciale ale fotografiei. În afara acestui registru, nici o problemă. Această dispută ce pare că totuși s-a mai domolit nu datează de ieri-ălaltăieri. Fotograful american Edward Weston, care a fost unul din primii care s-a angajat în anii '40 în munca aprofundată cu culoarea, scria în 1953: "Este

ridicol să afirmi că culoarea va ucide alb-negrul. Sunt două mijloace diferite, al căror scop este diferit. Nu se pot nicidecum concura reciproc" (citată din *"Istoria fotografiei"*, Editura Bordas). Cu toate acestea, mulți încă mai consideră că fotografia color se apropie prea mult de realitate și că în consecință nu se poate asocia cu o veritabilă formă de exprimare artistică și personală; în opoziție cu alb-negrul care se constituie ca un fel de abstracție și oferă prin aceasta mult mai multă libertate. De fapt, adevărata problemă se află în altă parte și este complexă, așa cum scrie Maulio Brusatin, autorul unei interesante *"Istorie a culorilor"* (Editia Flammarion, 1986): «Odată reproducă cu fidelitate viziunea în "alb-negru", abordăm cu dificultate și poate cu o anumită rezistență intelectuală viziunea color, în timp ce instrumente optice fabricate special pentru aceasta (tubul catodic, de exemplu) produc din contră explozii cromatice iar culorile sar în ochi ca fiind neconforme cu realitatea». Efectiv trebuie să distingem două viziuni fotografice, două moduri de gândire, de exprimare, foarte diferite. Dar datorită faptului că folosirea culorii este de dată recentă (invenția procedurii modern are doar ceva mai mult de cincizeci de ani), istoricii n-au avut încă timpul necesar pentru a răspunde la următoarea întrebare: ce înseamnă să fi colorist în zilele noastre?

Americanul Beaumont Newhall înscrie în lucrarea sa *"Istoria fotografiei"* o altă reflexie a lui Edward Weston: "Multe dintre fotografii - ca și dintre picturi - sunt doar imagini în alb-negru cărora li s-a aplicat o culoare. Prejudicata fotografiilor față de culoare vine de la faptul că ei nu o consideră ca pe o formă".

Astfel de afirmații precum cele citate mai sus, datează din 1953, și sunt extrase dintr-un text despre fotografia modernă. Trebuie să ne gândim că astăzi lucrurile au mai evoluat. Dar e puțin probabil ca mulți fotografi să fi trecut de la alb-negru la culoare fără să-și modifice fundamental comportamentul. Mulți reporteri lucrează cu filmul color așa cum o făcuseră până atunci în alb-negru. Și-au schimbat pur și simplu filmul din aparat. Culoarea nu aduce atunci nimic special. Doar mai mult realism imaginii, mai multă asemănare cu scena. Natura informației în sine nu este cu nimic condiționată de

folosirea culorii. Ori dacă luăm în considerare istoria picturii, constatăm că aplicarea culorii a fost de la început determinată de desenul preparatelor, de linie, de conturul figurilor, la urma urmei de viziunea asupra realității în alb-negru. Practica curentă a ceea ce numim în acest domeniu tonul local, a caracterizat multă vreme actul pictural. Redescoperim deci, într-un fel, un fenomen asemănător, și în fotografie. Într-o primă etapă culoarea rămâne dependentă de viziunea în alb-negru, chestiuni fundamentale din punct de vedere istoric și estetic. Apoi, treptat - ținând cont de timpul necesar câștigării experienței, dar și de dificultățile tehnice întâlnite - unii fotografi se vor elibera de constrângerile acestei viziuni în alb-negru ce privilegiază raportul umbră/lumină, pentru a se interesa; așa cum și pictorul a făcut-o la vremea lui, de culoarea în sine. A fi colorist înseamnă bineînțeles să acorzi culorii rolul principal, exclusivitatea, dar în special să gândești în culori, să reacționezi la elementele realității, în mod unic și pur colorate. Este conceperea unei imagini ce nu poate exista și care n-are sens decât în culori. În acest caz culoarea nu este un element complementar sau suplimentar, ea este materia primă a imaginii, îi dă acesteia dimensiune, indiferent dacă fotografia este naturalistă (arată ce vede ochiul) - sau un produs al imaginației - un raport între culori ce există doar în imagine - chiar dacă este figurativă sau abstractă. Sigur că nu întotdeauna este ușor să stabilești frontiera între cei ce fac fotografie color și cei ce pot fi numiți coloristi. Așa cum e în general dificil să distingi între cei ce fac fotografie și cei ce sunt fotografi.

În ce-i privește pe primii, vom vorbi de instrumente și tehnică. Pentru ceilalți e vorba de un mod de existență și de o necesitate. Cu toate acestea, distanța dintre cei ce fac fotografie în alb-negru și cei ce-o fac color se adâncește. Ei nu vorbesc aceeași limbă, nu gândesc în același fel, nu se apleacă asupra aceluiași subiecte, pe scurt, trăiesc diferit fotografia. Se confirmă acum faptul că stilul în fotografie nu se poate rezuma doar la o chestiune de formă, că termenul nu desemnează doar o manieră de-a privi - căci privirea este unul din actele constitutive ale fotografiei -; mai mult decât oricare altă artă, fotografia este exprimarea vieții, a emoțiilor, a senzațiilor și a obsesiilor pe care le procură. Iar formula deja citată: "Stilul este omul", se vedește

și mai adevărată. Fotografii Edouard Boubat se mulțumește să povestească această istorioară: în timpul unei emisiuni televizate pe tema celor cinci simțuri la care era invitat, i se propusese să întruchipeze ochiul. La care el a răspuns că după părerea lui fotografia nu este doar o chestiune de ochi. Acesta putea fi doar unul dintre simțurile ce-l determinau să declanșeze imaginea.

4. ISTORIA FOTOGRAFIEI: O ISTORIE A DIFERITELOR SALE STILURI

Istoria fotografiei poate fi efectiv întruchipată ca o succesiune de stiluri, bineînțeles cu condiția de a nu considera, stilul ca fiind amprenta artistului asupra unei forme. Îi revine atunci istoricului dificila problemă de a repera tot ce relevă din stil, fără a cădea în extrema de a nu vedea doar aceasta într-o imagine. În mod egal trebuie distins aportul propriu al individului la ceea ce transpare din acțiunea unui grup, a unei mișcări sau a unei școli, din spiritul unei epoci. O sarcină nu mai puțin importantă ce nu trebuie ocolită de nici un proiect istoric. Reînnoirea unei arte, rupturile, tulburările nu sunt întotdeauna urmarea acțiunii unui individ, acțiunea grupului poate în mod egal contribui la acestea.

Fără a dori să enunțăm idei definitive, se pare că la începuturile ei, fotografia evoluează atât pe plan tehnic cât și estetic grație indivizilor mai degrabă izolați unii de alții, în timp și în spațiu. Este și cazul primilor inventatori: dacă în Franța, Daguerre continuă întrucâtva opera întreprinsă de Niépce, după ce a luat cunoștință de acesta, englezul Talbot lucrează aproape în aceeași perioadă în direcții relativ diferite. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fotografi precum Nadar, Carjat, Disdéri sau La Gray, deși exercită toți aceeași meserie de portretist în Franța, nu întrețin nici un fel de relație. Trebuie așteptat sfârșitul secolului, când odată cu formarea unor cluburi sau societăți de fotografi, mai ales în Franța și Anglia, se formează grupuri ce-și apără ideile estetice comune și se constituie în cele din urmă într-o mișcare al cărei nume este revelator: pictorialismul.

4.1. Pictorialismul

Totul începe odată cu Peter Henry Emerson care, pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea "se ridică împotriva fotografiei ce reproduce cu precizie tot ce apare în câmpul obiectivului" (citată de Jean A. Keim în lucrarea sa *"Istoria fotografiei"*). Și ceea ce-l animă este evident ideea de a rivaliza cu marea artă a picturii, de a fi recunoscut în calitate de creator la același nivel cu pictorul. Acest complex îi face pe fotografii epoci să nu se gândească decât la a ridica fotografia la rangul de artă, inspirându-se după modelul picturii, uitând însă că poate ea are ceva cu totul original. Și astfel se ajunge să prezinte interes doar efectele imaginii fotografice și nu actul fotografic propriu-zis. Ceea ce-i determină să muncească asupra imaginii în momentul copierii, urmând procedee complicate, să o retușeze pentru a-i reda ceva ce în realitate nu există. Ca și cum considerau că doar gestul mâinii, prelungire a spiritului, purta în el emoția estetică. În timp ce interesul fotografiei este exact acela de a permite eliberarea artistului de orice constrângere manuală în ce privește fabricarea imaginii (urmărire a procedurilor optice și chimice) și concentrarea întregii sale energii doar asupra subiectului, luminii și formelor.

Nonsens și întoarcere înapoi în timp: după cum îl descrie Gisèle Freund, pictorialismul este o mișcare decadentă. «Se inventează procedee noi [...] cu ajutorul cărora se încearcă realizarea unei fotografii care să se apropie tot mai mult de pictura în ulci, de desen, de stampă, de litografie sau de alte tehnici din domeniul picturii. Efectul lor principal consta în înlocuirea acurateții obiectivului cu neclaritatea. Fotografii credeau că dau o notă artistică lucrărilor lor înălțurând ceea ce caracterizează imaginea fotografică, claritatea [...]. Cu cât fotografia părea un substitut al picturii, cu atât mai mult publicul neavizat o considera mai "artistică" (din *"Fotografia și societatea"*). Această tendință va afecta în particular arta portretistilor care atinseseră deja o anumită perfecțiune; Gisèle Freund constată decăderea meseriei lor spre sfârșitul secolului. Mișcarea pictorialistă se va extinde în toate țările unde fotografia era practică. Merită menționați Robert Demachy și Comandant Puyo, figuri proeminente

de la Photo-Club din Parisul începutului de secol. Efectele produse imaginilor prin tratarea aplicată imprimării sunt în contextul viziunii impresioniste ce se generalizase în pictura epocii.

4.2. Delimitarea de pictorialism

Grație cunoașterii destul de complete și detașării de epoca respectivă, istoricii sunt de părere că ce s-a produs după pictorialism nu este decât o reacție față de toate procedeele ce au denaturat fotografia și au dus la decadența ei. Istoria artei, și fără îndoială că istoria în general, este făcută dintr-o succesiune de fenomene ce se manifestă ca reacție a unei mișcări față de cea ce-o precede, și se pare că aceasta se verifică și în cazul fotografiei.

Dacă pictorialismul a adunat o adeziune internațională, reacția contrară nu va întârzia să apară, venind pentru început din partea unui om, Alfred Stieglitz (vezi p. 75). Acesta, împreună cu grupul de fotografi ce se vor strânge în jurul lui la New York, se delimitează de spiritul ce domnea în cluburile pictorialiste ale vremii. Ar trebui aici să reamintim că marile metropole culturale erau la începutul secolului, în mod regulat, teatrul tuturor felurilor de acțiuni conduse de artiști, acțiuni mai mult sau mai puțin spectaculare ce vizau să le concretizeze acestora angajamentele estetice. Înființarea Salonului Independentilor, la Paris, de exemplu, a anunțat apariția unei noi picturi. Spre sfârșitul secolului trecut și începutul secolului nostru remarcăm o serie de expoziții care fac mare zarvă, fiind adevărate manifeste artistice: sunt în fapt evenimente ce caracterizează apariția diverselor mișcări avangardiste, unele de anvergură internațională, precum futurismul. Alfred Stieglitz intervine în acest moment de efervescență și probabil că pictorialismul îi apărea ca fiind un stil ce aparținea secolului trecut și considera că acadeismul în care fotografia plonjase trebuia răsturnat. În acest spirit, el organizează expoziții, mai apoi deschide o galerie și fondează revista *"Camera Work"* (vezi p. 83), toate aceste manifestări și publicații contribuind de fapt la precizarea treptată a ideii sale de *"straight photography"* (tradusă prin fotografia directă), dar și a punctului său de vedere asupra artei în general. Este interesant de urmărit cum, repunând în discuție problema pictorialismului, nu ezită să confrunte, prin

intermediul expozițiilor și al revistei sale, pictura și fotografia cu ideea că, dacă pictura se înscrie pe calea modernității, fotografia trebuie s-o urmeze, dar fără a o copia. *"Straight photography"* nu se prezintă ca o simplă schimbare a formelor imaginii, în maniera schimbărilor ce se succed în cadrul diverselor mișcări ale abstractizării, picturale. Ar fi mai degrabă vorba de afirmarea unei noi concepții în ce privește actul fotografic.

4.3. Esența fotografiei

Alfred Stieglitz consideră fotografia ca pe un act spontan și în relație directă cu realitatea. El se află în căutarea a ceva esențial, necesar, eliminând tot ce această artă avusese superficial, fabricat. Fotografia, mai mult ca oricând, se va inspira din viață. Fără trucaje cu obiective speciale de luat imagini, fără retușuri la copiere.

Artă se reduce deci la manipularea materialelor și ustensilelor ce vizau doar producerea unor efecte. În cursul ultimilor ani ai secolului al XIX-lea, Alfred Stieglitz practică fotografia în exterior folosind un material lejer (aparatul portabil Graflex) ce-i permite să se deplaseze cu ușurință. Această manieră de lucru duce la o revalorizare a privirii dar e însoțită și de un interes pentru alte subiecte decât cele tratate până acum de fotografie și apărute din genurile tradiționale. În 1907 el face o imagine ce are într-un fel valoare de manifest, *"The Steerage"*, pe puntea unui vapor. Maniera de încadrare, compoziția, alegerea subiectului, toate anunță reportajul modern ce va începe curând să se dezvolte, și fondat pe principiul instantaneului; acest principiu animă fotografiile tânărului Jacques Henri Lartigue, realizate cam în aceeași epocă. Amândoi practică o fotografie spontană, cu imagini direct din viață, cu diferența că Lartigue este și va rămâne mereu un amator, spirit naiv, simplu - fără ca acești termeni să conțină vreo nuanță peiorativă - în timp ce Stieglitz este mult mai conștient de ceea ce face, într-un fel mai angajat din punct de vedere artistic în toate actele sale. Și o dovedește prin faptul că-și dă osteneala să explice verbal noul său demers fotografic. Și în lumina acestor explicații, se percepe că imaginile sale sunt încărcate de această intenție estetică, în principal în alegerea subiectelor și în maniera de a gândi compoziția.

4.4. Stieglitz, Cartier-Bresson, Frank

Prin "straight photography", Alfred Stieglitz a deschis calea spre modernitate. Reporteri precum Henri Cartier-Bresson și Robert Frank, pe de-o parte, dar și fotografi ce manifestă o tendință fătășă spre formalism ca Edward Weston și Paul Strand, fiecare în felul lui, vor continua acest drum. Ar mai trebui citați și André Kertész, Walker Evans, ale căror demersuri diferă sensibil dar care datorează mult activității lui Stieglitz.

Teoria "clipei decisive", așa cum o formulează Henri Cartier-Bresson, în prefața cărții sale "Imagini în grabă" ("Images à la soavette" - 1952), poate fi considerată ca o dezvoltare a conceptului de "straight photography".

Dar Henri Cartier-Bresson merge mai departe în sensul că pune accentul pe importanța aceluia moment când se delanșează obiectivul, moment ce nu poate fi nici întârziat, nici devansat, și care îmbracă în consecință caracterul de urgență: trebuie să știi să iei decizia de a face fotografia când compoziția se echilibrează iar elementele ei devin semnificative. Din această perfecțiune între formă și fond (pentru Cartier-Bresson una nu merge fără cealaltă) apar valoarea și interesul față de fotografie. Și totul se reduce la luarea imaginii. Precum Stieglitz și Cartier-Bresson condamnă trucajul și manipularile ca retușul sau reîncadrarea. Tot mesajul trebuie să se afle pe negativ: copierea nu trebuie nici să adauge, nici să înlăture ceva. În acest domeniu, Cartier-Bresson a fost el însuși un model.

În ce-l privește pe Robert Frank, el este mai puțin calculat. Compozițiile sale sunt în aparență mai puțin gândite, mai puțin echilibrate, uneori chiar dezordonate. Ce contează dacă o scenă se petrece, trebuie să o surprinzi indiferent cum! Iată ce pare să spună fotografia lui care este mai "straight", mai vie, mai brutală, mai spontană decât cea a lui Stieglitz. Fără îndoială că Robert Frank a dus cel mai departe experiența reportajului, uneori până la un adevărat haos, până la nonsens. Cartea sa "Americani" ("Les Américains" - 1958) este manifestarea, pentru a nu spune manifestul, acestei intenții total moderne prin forma sa (în sens plastic) și demersul ei (în sens critic). Scriitorul Jack Kerouac s-a asociat fotografului pentru a-

reinnoi viziunea asupra societății americane, căci modernitatea nu este doar estetică, formală, ea este perceptibilă și printr-o concepție originală a proiectului documentar.

4.5. Paul Strand și fotografia "pură"

De altfel, "straight photography", această formidabilă școală a privirii, a permis și experiențe mai formaliste, printre care și cele ale americanului Paul Strand. În 1916, acesta realizează o fotografie, "The White Fence" (Bariera Albă) pe care istoricii o consideră drept o imagine cheie ce marchează ruptura definitivă cu peisajul pictorialist: ea caracterizează de fapt un demers estetic nou, ce constă în surprinderea unei lumi reale a formelor de obicei cu tendință geometrică, și care sunt în continuare puse în valoare și aranjate în imagine astfel încât apar ca fiind abstracte și complet detașate de contextul lor. Emoția produsă de o astfel de fotografie este în esență vizuală, diferită prin ceea ce caută Alfred Stieglitz. Cu toate acestea, Paul Strand îl urmează pe Stieglitz prin faptul că nu arată decât ceea ce vede. El nu trișează cu fotografia, trecând drept unul din cei mai înflăcărați apărători ai fotografiei "pure". Dar prin maniera de a privi, de a izola, încadra și compune, adică prin tratarea fotografică a realității, el obține acele forme uimitoare, acele linii și valori nebănuite. Cu el, concepția fotografică ca privire originală asupra lumii, își capătă întreg sensul. Spre deosebire de pictorialismul care nu limita arta doar la procedeul fotografic, iar cuvântul "pur" subînțelege și ideea de epurat, dezvelit.

4.6. Edward Weston

Ceva mai târziu, un alt american - dacă istoria fotografiei a început în Franța, ea continuă activ în Statele Unite - Edward Weston, se va angaja pe calea unei fotografii și mai purificate. El privește obiectele mai de aproape, se întreabă asupra materiei lor și în acest demers atinge abstractul. Genul naturii moarte, dacă mai trebuie să recurgem la această terminologie, nu mai are nimic în comun cu ce fusese înainte practicat în pictură. Odată cu fotografia, volumul unui

about the photograph...

ardei (ce a făcut obiectul unei serii printre cele mai cunoscute spre anii '30), văzut într-un plan foarte apropiat, capătă un aspect pe care nu i-l recunoști, începe să semene cu ceva viu. În ce privește lumina reglată de fotograf, ea subliniază materia. Fotografia apare deci ca un nou instrument, capabil să "creeze" - cuvântul trebuie luat în sensul lui general - frumusețe plecând de la obiecte obișnuite. Frumusețe, dar uneori și mister și ambiguitate. La începutul anilor '30, Edward Weston animă cercetările unui grup de fotografi ce-și iau numele de "f/164": formula desemnează cea mai mică deschidere a diafragmei obiectivului montat la aparatul de fotografiat și care, din punct de vedere tehnic, permite să obții o imagine a cărei acuratețe este la maximum, ceea ce implică redarea subiectului în cele mai mici detalii. Ansel Adams, membru al grupului "f/164", supune peisajul aceluiași tratament. Profunzimea, relief, lumina, valorile, toate sunt perfect redată; dar această grijă exacerbată pentru exactitate înlătură mult din misterul imaginii.

Cu toate acestea, fotografiile lui Ansel Adams și-au găsit mulți admiratori, iar maestrul peisagist va fi imitat de mulți alții, în special în Statele Unite. Pe de altă parte, dacă lucrările sale sunt printre cele mai scumpe în prezent pe piața artei, este fără îndoială fiindcă a știut să speculeze importanța muncii desfășurate pentru realizarea fiecăruia din peisajele sale, muncă minuțioasă, vizibilă precum la un pictor flamand, o știință față de care publicul este în general foarte sensibil.

Începând cu Stieglitz se conturează deci două mișcări estetice: prima, ce valorifică privirea și instantaneul și care se va repercuta în special asupra reportajului. A doua valorifică o muncă mai formală; fotograful este mai puțin dependent de timp iar genurile atinse nu sunt neapărat fotografice: natura moartă și peisajul. Materialele folosite diferă și ele, bineînțeles, de la caz la caz: ușor de mănuit pentru reportaj, mai sofisticate pentru natură moartă sau peisaj. Tendința spre formalism, gustul pentru geometrie trebuie puse în relație cu dezvoltarea istorică a abstractului în pictură, printr-un stil precum cubismul și multiplele lui evoluții ce marchează profund spiritele artistice ale momentului. Numeroși fotografi vor arăta prin compozițiile lor cât sunt de sensibili la această viziune, fie că e în domeniul cercetărilor lor personale sau în cel al artei decorative, precum fotografia de modă.

5. AVENTURA ARTISTICĂ A REVISTEI "CAMERA WORK"

Mai mult decât o simplă referință în domeniul editorial, revista "Camera Work" constituie un eveniment, nu doar pentru lumea fotografiei, dar și pentru cea a datelor în general, asupra căreia va trebui să revenim. Prin publicarea ei în Statele Unite, între 1903 și 1907, trebuie văzută acțiunea curajoasă și plină de talent a acestui om, Alfred Stieglitz, care putem spune că și-a inițiat țara într-o mișcare de avangardă apărută în mare parte din mișcările artistice ale Europei, el a pregătit terenul pentru marea expoziție de la Armory Show din New York în 1913, ce este în prezent considerată de istorici drept o adevărată revoluție pentru un public încă impregnat de o artă foarte academică. Alfred Stieglitz este unul din acele spirite de excepție, deschis, curios și entuziast, idealist și în continuă evoluție. Editor și creator al Galeriilor 291, el a publicat și expus atât un Steichen cât și un Picasso, Strand și Matisse sau Rodin, fără să uităm să menționăm că a deschis paginile publicației sale unor scriitori ca George Bernard Shaw sau Gertrud Stein. "Camera Work" a reprezentat o experiență unică, nebunească, aproape utopică ce îi va inspira în continuare pe Tériade și Zervos, atunci când vor crea în Franța "Minotaurul", "Verva" și "Caiete de Artă", publicații complete, universale, ce amintesc de Richard Wagner care, într-un alt domeniu, visa la un spectacol total pentru opera sa.

5.1. Scena artistică și fotografică

"Camera Work" este de fapt produsul unei epoci în plină efervescență, așa cum poate că sunt de altfel toate perioadele de trecere dintr-un secol în altul. Europa va da naștere expresionismului și cubismului: Picasso și Braque se îndreaptă spre abstract, Matisse inventează forme foarte libere în desen și culoare.

În ce privește fotografia, ea se opune mișcării pictorialiste.

Este perioada de "domnie" a foto cluburilor, printre cele mai importante sunt cele de la Viena și Paris în care se pune problema apartenenței fotografiei la lumea artei. Francezul Charles Baudelaire și-a spus părerea. Englezul Peter Henry Emerson încearcă să găsească

ceea ce ar putea fi propriu acestui nou mod de exprimare. Puyo și Demachy consideră că refuzarea echivalează cu a face artă, căci mâna domină astfel procesul mecanic. Henry Peach Robinson realizează montaje și neagă astfel ideea că fotografii nu pot să-și aranjeze subiectele precum o fac pictorii. Subiecte ce imită genurile din pictură: peisaj, nud și natură moartă. Se moderează contrastele pentru a regăsi difuzia de lumină din tablourile impresioniste. Fotografia este palidă, supusă și impersonală în momentul în care se întâlnește cu arta modernă, cu mișcările de avangardă: această întâlnire, la care participă Alfred Stieglitz, va elibera noi energii iar *"Camera Work"* este în centrul acestei evoluții estetice.

5.2. Alfred Stieglitz

Alfred Stieglitz este fiul unui emigrant german ajuns bogat și cultivat. În 1882 el se duce la Berlin pentru a studia fotochimia. Tot acolo va face și primele fotografii supuse mai târziu aprecierii unui juriu englez prezidat de Peter Henry Emerson ce le va remarca pentru spontaneitatea lor. Este cunoscut rolul jucat de Germania și în special de Berlin în înflorirea artei moderne, și deși pregătirea lui Alfred Stieglitz este tehnică, fără îndoială că el a simțit această înflorire. Întors la New York în 1890, el continuă cu fotografia (o practică în general în exterior, folosind un aparat lejer), dar aceasta nu-i ajunge pentru a trăi. Lucrează deci într-o întreprindere de heliogravură iar mai apoi, grație cunoștințelor sale despre fotografie și tipărire crează revista trimestrială *"Camera Notes"* organ al Camera Club din New York la care participă în calitate de vicepreședinte. Neputând prin intermediul acestei publicații să-și exprime ideile despre fotografie, idei ce mergeau contra tendințelor membrilor Clubului, el prinde în 1901 ocazia de a organiza o expoziție de fotografie la National Arts Club din New York căreia îi dă titlul de *"An Exhibition of Photography Arranged by the Photo-Secession"* (O expoziție de fotografie organizată de Photo-Secession), termenul "secesiune" fiind împrumutat de la un grup de pictori din München. În 1910 va organiza și la Buffalo o a doua mare expoziție fotografică ce-i va consolida demersurile prin recunoașterea acestei arte, căci muzeul

va cumpăra cincizeci din lucrările expuse, constituind astfel prima colecție publică de fotografie. În paralel cu munca de răspândire a fotografiei prin expoziții, în muzee și în propriile Galerii 291, el crează și dezvoltă *"Camera Work"* care va apăra ideile lui și cele ale oamenilor ce-l înconjoară, în primul rând Edward Steichen, căutând să arate ceea ce fotografia poate fi atunci când pictura se îndepărtează de descripție. Dacă pe pereții galeriei sale și în paginile din *"Camera Work"* fotografia se amestecă cu alte arte, nu este pentru a găsi în ele modele estetice, ci pentru ca ea să se ridice la nivelul lor prin dezvoltarea particularităților ei, diferențelor ei, prin punerea în valoare a propriilor calități. *"Camera Work"* este prima revistă ce consideră fotografia un mod de exprimare de sine-stătător, autentic, specific. *"Fotografiilor nu trebuie să le mai fie rușine când fotografiile lor sunt considerate doar ca fotografii"*, declară Stieglitz.

5.3. Camera Work

În 1902 Alfred Stieglitz începe pregătirea publicării revistei *"Camera Work"*. În ce privește fotografia, care urmează să fie prezentată și apărută, se încearcă prelungirea evenimentului *"Photo-Secession"*, dar nu era vorba doar de un catalog. Concepția grafică, punerea în pagină în cele mai mici detalii, calitatea reproducerilor și a tipăririi fotografiilor, sunt de cea mai mare importanță. Edward Steichen desenează logo-tipul și coperta și intervine în problemele grafice. Se simte la el influența stilului noii arte. Revista va reuni imagini, majoritatea imprimate prin heliogravură - Alfred Stieglitz este foarte în măsură să aprecieze și să exploateze calitățile acestui procedeu - pe hârtie specială. Reprodusele realizate în Germania, la München, sunt de o fidelitate excepțională astfel încât au înlocuit originalele în timpul unei expoziții organizată la Bruxelles în 1904 de către *"Photo-Succession"*. În fiecare număr al revistei, Alfred Stieglitz rezervă o pagină pentru explicarea principalelor procedee de imprimare la care a recurs - alb-negrul lasă din când în când loc și culorii și altor tehnici precum similigravura. Reprodusele sunt lipite de mână în fiecare din cele 1000 de exemplare legate la New York. Formatul este de 21 x 29 cm. Fiecare număr prezintă o duzină de

fotografii, câte una pe pagină și realizate de unul sau doi artiști. Separat, figurează texte critice, manifeste estetice, ale căror autori nu sunt neapărat fotografi. Ansamblul completat de publicitate, însumează în jur de 50 de pagini. Primul număr a fost vândut cu prețul de 2 dolari - în acea epocă un muncitor de la uzinele Ford câștiga 5 dolari pe zi. Apare la 1 martie 1903.

5.4. Primele apariții

În sumarul acestui prim număr apar șase fotografii semnate Gertrud Käsebier printre care și portretul senzualiei Miss N. Despre Gertrud Käsebier, Alfred Stieglitz scrie că ea realizează o fotografie absolut "straight", fără nici o urmă de retuș. Portretul lui Rodin făcut de Edward Steichen apare în numărul 2, împreună cu un autoportret pictat și nuduri de inspirație pictorialistă ale aceluiași fotograf, ce vor rămâne piese importante ale operei sale. În ce privește pictorialismul, el apare în numărul 5 prin persoana lui Robert Demachy: imagini luate în culisele teatrelor de balet și câteva peisaje. Numărul anterior fusese dominat de interioarele de catedrale ale lui Frederik Evans, conturând o tendință a fotografiei ce va duce la cercetările lui Paul Strand. Grafismul este motivul esențial al imaginii, mult mai mult decât documentul. Un text al irlandezului George Bernard Shaw vine pe post de comentariu al acestor fotografii. Alături de textele semnate de fotografi și care au de obicei valoare de manifest, ca cele ale lui Alfred Stieglitz, sunt găzduite și scrieri ale unor autori diverși precum filosoful Nietzsche, criticul de artă Gertrud Stein (în 1912, "*Camera Work*" îi publică primul text), libretistul Maurice Maeterlinck ("*Peléas și Melisanda*"), caricaturistul Marius de Zayan și numeroși alți artiști printre care Henri Matisse, Man Ray sau Francis Picabia. O literatură internațională, compusă din texte originale și reeditări, scrieri teoretice, angajate, recenzii ale evenimentelor artistice ce măsoară reacția publicului față de avangardă. Chiar dacă revista se întoarce uneori și în trecut (publicând Cameron, Hill și Adamson), ea constituie un catalizator al bătăliilor duse pentru acceptarea acestei avangarde, în fotografie și în artă în general.

5.5. Stieglitz și Steichen

În 1906 "*Camera Work*" publică un supliment special consacrat lui Edward Steichen. Destinul celor doi oameni este comun. Steichen îi sugerează lui Stieglitz ideea de a deschide o galerie. Programul e în legătură cu sumarul din "*Camera Work*". Stieglitz împletește cele două activități până la punctul la care ajunge să considere publicația o galerie: "*Camera Work*" este un laborator, o stație experimentală și trebuie privită ca o galerie de artă, în sensul obișnuit al termenului». În timp ce este la Paris, Steichen îi trimite pe Rodin, apoi pe Matisse, cu ale căror lucrări, 291 - numită înainte "little gallery of the Photo-Secession" (mica galerie a Photo-Secession), deschisă pe 24 noiembrie 1905 și lărgită în 1907, cu adresa 5th Avenue nr. 291 - va organiza primele expoziții americane. Acțiunea întreprinsă de cei doi este foarte îndrăzneată. Matisse este foarte prost primit, deși acum ne-ar părea foarte surprinzător. În cursul anului 1908, galeria îi va prezenta pe Rodin, Cézanne, Picasso și Braque, Stieglitz îl expune și pe Brâncuși, cât și arta neagră ale cărei influențe asupra cubismului sunt cunoscute. O muncă de sensibilizare care va fi reluată într-o manieră mai oficială de marea expoziție de la Armory Show, moment determinant în istoria artei moderne americane, Stieglitz continuă să alterneze în galerie și în "*Camera Work*" pictură și fotografie. Imaginile lui Edward Steichen apar în mod regulat, fie că este celebrul nud de inspirație pictorialistă, "The Little Round Mirror" (Oglinda mică rotundă), Balzac-ul lui Rodin sau seria despre Steeple Chase făcută la Paris.

5.6. Ultimele apariții

În 1916, "*Camera Work*" îl publică pe Paul Strand pe care Stieglitz îl apără cu convingere: «O fotografie ferită de trucaj [...], lucrarea este directă, brutală, depozată de orice tentație de mistificare a unui public ignorant, fotografii înșiși incluși [...]. Aceste fotografii sunt exprimarea directă din zilele noastre [...]. Obiectivitatea este adevărata esență a fotografiei, contribuția ei este în același timp limitarea ei.» Ultimele două apariții în 1916 și 1917 (nr. 48 și 49/50) sunt în mare parte consacrate fotografiilor lui Paul Strand. O nouă

școală își face apariția iar puristul Edward Weston va încerca să-i dezvolte principiile. Dar în momentul în care "*Camera Work*" se deschide către cel ce trebuie considerat fondatorul unui nou stil, cel ce descoperă raporturi formale noi, între pictură (în contextul cubismului) și fotografie, în momentul în care revista aduce imagini noi, revoluționare, demonstrând că ea n-a încetat să evolueze sub impulsul redactorului ei șef, nu au rămas decât 37 de abonați!

Suntem în 1917. Aventura a durat 14 ani. Nimeni nu pare să aibă ideea de a ajuta revista să-și continue apariția. În zilele noastre un exemplar din "*Camera Work*" face o avere iar locul ei în istoria fotografiei este inestimabil. Activitatea lui Alfred Stieglitz este recunoscută la justa ei valoare în lumea artelor. Talentul solitar reușește mereu să străbată, s-a dovedit întotdeauna în istorie.

6. SUPRAREALISMUL ȘI FOTOGRAFIA

În prima jumătate a secolului al XX-lea, printre diferitele mișcări artistice care s-au dezvoltat se află una asupra căreia trebuie să ne aplecăm pentru că a întreținut raporturi privilegiate cu fotografia; este binecunoscutul suprarealismul. În primul rând pentru că suprarealiștii și-au arătat de la început interesul pentru această artă; au integrat-o în cadrul căutărilor lor, manifestărilor și publicațiilor lor - fotografia este de exemplu prezentă în "*Nadja*", romanul lui André Breton și în numerele revistei "*Minotaurul*". Scriitoarea americană Susan Sontag va merge până la a scrie (în anii '70) că suprarealismul "triumfă în fotografie". Sunt mai multe motive pentru această complicitate, această înțelegere între suprarealiști și fotografi, chiar dacă a priori asta ar părea paradoxal, cercetarea inconștientului neavând mai nimic în comun cu procedeul de reproducere a realității. Într-adevăr, dacă "suprarealismul nu încetează să facă curte accidentalului", cum sugerează Susan Sontag, atunci el împărtășește unele din preocupările fotografului aflat în căutarea, printre altele, a întâlnirilor vizuale neașteptate și efemere pe care încearcă să le surprindă și să le fixeze chiar în clipa în care se produc. Hazardul pe care suprarealiștii îl place să-l cultive, joacă un rol deloc de neglijat în fotografie. Dar ceea ce-l interesează fără îndoială cel mai mult, și apare cel mai clar,

este că procedeul modern de fabricare a imaginilor - se știe cum sunt suprarealiștii obsedați de tot ce e modern - permite să jonglezi cu realitatea într-o manieră cu totul diferită decât în pictură. Fotografia este foarte aproape de realitate, dar poate rămâne doar o iluzie amăgitoare. Și-apoi, ea se pretează la manipulări, montaje, trucaje, dând naștere la imagini și mai tulburătoare, care ar putea foarte bine aminti de cele din vis. Fotografii Man Ray se află în centrul tuturor acestor experiențe foarte variate. El a lăsat imagini despre care am putea spune că sunt cu totul fabricate, "razogramele" de exemplu (primele datează din 1922), obținute prin contactul direct al obiectului pe suprafața hârtiei fotografice: nu este o luare de vedere în sensul pe care îl înțelegem în mod obișnuit. Man Ray semnează și nuduri care prin frumusețea și puritatea lor sunt printre cele mai emoționante din lunga istorie a acestui gen fotografic, dar și cele mai senzuale, și poate cele mai provocatoare - cel puțin pentru acea epocă. Căci fotografia este pentru suprarealiști și un instrument în "serviciul" provocării și al revoluției - cele două atitudini sunt pentru ei legate.

7. AVANGARDA GERMANĂ

Două mișcări, una privind arta în general și alta fotografia în particular, vor marca succesiv și complementar istoria. Ele sunt născute în Germania, dar ideile lor se propagă până în Statele Unite.

7.1. Bauhaus

Mai multe mișcări de avangardă au însoțit debutul de secol, influențând mai ales pictura, dar și literatura și ansamblul practicilor artistice. Rusia, Italia și Franța sunt teatrul acestor avangarde, deseori inaugurate prin publicarea textelor manifest. Fotografia se înscrie pe urmele activităților acestor grupuri, printre care îi reține binecunoscutul și pe suprarealiști. Și în Germania, fotografia s-a găsit asociată căutărilor artistice, duse de creatori ce lucrează împreună sau care se regroupează pentru a expune. În prim-plan se află școala Bauhaus ce se deschide în 1919 la Weimar sub impulsul unui arhitect: Walter Gropius. Termenul de "școală" se înțelege în prezent atât în sens pedagogic cât și estetic. Profesia celui ce o conduce timp

de câțiva ani se reflectă în principiile fundamentale ale Bauhaus ce vor fi enunțate. Arhitectura este considerată ca fiind o artă majoră în jurul căreia gravitează celelalte arte plastice precum pictura, sculptura dar și fotografia. Marile spirite, începând cu filosoful Hegel, au fost mereu tentate să clasifice și să ierarhizeze artele. Bauhaus este o versiune modernă a acestei coordonări. Fotografia este în relație cu arhitectura, pentru a nu spune în serviciul acesteia, în primul rând în sens documentar. Ea reproduce din abundență realizările creatorilor din acest domeniu. Dar este și inspirată de tendințele estetice ce marchează construcțiile epocii, prin liniile și formele foarte geometrice. Bauhaus este o școală, nu trebuie să uităm, ceea ce subînțelege voința de căutare, de experimentare. Fotografia artiștilor de la Bauhaus este luată inevitabil proces experimental. Și astfel imaginile produse de grupul de la Bauhaus sunt mai mult cercetări ale noilor unghiuri de fotografiere, ale procedeele de copiere neobișnuite, ale fotomontajelor inedite, ale combinațiilor îndrăznețe de substanțe, ale reînnoirii genurilor precum cel al naturii moarte. A spune că toate aceste experiențe sunt cu totul originale, este prea mult.

Ele se înscriu în contextul general al fotografiei de avangardă iar autorii se numesc: Rodcenko, Kertész, Man Ray sau Otto Steinert, care au lucrat în această formidabilă perioadă creativă dintre războaie. În ce privește Bauhaus, caută să încurajeze în cadrul exprimării fotografice explorarea de noi forme, mai mult decât de subiecte noi. Și aceste forme inspirate din ce se întâmplă în special în pictură și sculptură se înscriu într-un curent estetic comun. În timp ce în Statele Unite, cu ajutorul unor creatori precum Stieglitz și Strand, fotografia se va dezvolta autonom, în jurul unor cercetări mult mai specifice. Ce se întâmplă în Germania sau în Franța, este diferit. Artele sunt intim amestecate între ele. Una din inovațiile esențiale ale Bauhaus este fără îndoială asocierea sistematică a artei cu diversele sale aplicații posibile, fie ele documentare, decorative sau publicitare. Artă și arte decorative se înscriu în aceeași evoluție și este un fenomen foarte perceptibil în Parisul anilor '30; artiștii din Parisul acelei epoci trebuie să fi fost marcați de Bauhaus. Propunerile venite de la Bauhaus au o rezonanță modernă ce nu va fi multă vreme tolerată de dictatura germană aflată în plină ascensiune, pentru că școala își va închide porțile în 1933.

7.2. «Subjektive Fotografie»

În anii '50, o altă mișcare avangardistă se conturează în Germania, sub impulsul lui Otto Steinert, așa-numita "Subjektive Fotografie" - acest titlu a fost dat și mai multor expoziții organizate. Este vorba de valorizarea performanțelor viziunii fotografice și de diferențierea definitivă a acesteia de ochiul uman.

"Fotografia ne-a dat pentru prima dată o senzație de structură a lucrurilor cu o intensitate pe care ochiul, limitat de acomodarea lui, o ignora în întregime până acum" (Otto Steinert, citat din "Istoria fotografiei", editura Bordes). Fotografii ce se recomandă ca aparținând acestei școli, înțelegând de exemplu experiențe de luări de vedere în jurul obiectelor industriale văzute sub unghiuri neobișnuite și ce duc în mod logic la abstractizare. Teoriile lui Otto Steinert, mai analitice decât ale grupului american "f/64" vor avea în fapt influențe dincolo de granițele Germaniei. Odată cu el, fotografia a făcut un pas decisiv în afirmarea autonomiei sale față de pictură și în căutarea originalității ei.

8. TENDINȚE CONTEMPORANE

A trece de la analiza fotografiei "subiective" la tendințele contemporane nu înseamnă că din anii '50 până în prezent nu s-a întâmplat nimic. Doar că principalele traiectorii fuseseră trasate de Stieglitz, Strand, Weston, Cartier-Bresson, Man Ray, Steinert, etc. După aceștia fotografi nu au făcut decât să îmbogățească și să dezvolte patrimoniul fotografic fără a opera modificări fundamentale. Din contră, atunci când fotografia intră în muzee și face obiectul speculațiilor din galerii - această mișcare pornește în Franța doar în anii '70 - relațiile sale de vecinătate cu arta contemporană nu rămân fără nici o influență asupra fotografiei, dându-le ocazia să se reorganizeze, atât pe plan estetic cât și practic.

8.1. Cultul copiilor originale

Odată fotografia intrată pe piața artei, fotografii capătă conștiința necesității valorizării unui obiect: copierea, ceea ce a modificat sensibil spiritul publicului, reflexul constă în a considera imaginea fotografică reproductibilă la infinit iar negativul jucând același rol ca și matricea pentru gravură. După cum subliniază Ansel Adams, negativul poate fi asemuit cu o partitură iar copierea cu o interpretare a acestei partituri ce poate deci cunoaște tot felul de variante. Această metaforă muzicală exprimă faptul că orice copiere este unică și deci prețioasă. În realitate copierea nu se poate face de două ori la fel, în măsura în care mâna intervine în această operație. Această conștientizare a fotografiilor și a celor ce difuzează arta deschide posibilități comerciale, servește la stabilirea de cote și la instaurarea faimoasei convenții a "limitării": copierea așa-zisă originală, realizată de autor o vreme după luarea imaginii, care capătă o valoare prin claritatea sau sau prin relativa ei limitare și diferențiere la copierea în serie efectuată în laborator. Dar respectivele imagini puse pe piață și agățate pe pereți diferă foarte puțin de cele imprimante în reviste. Deseori sunt indentice. Iar acest cult al originalului vine în contradicție cu arta care a fost inventată pentru a fi reprodusă. Walter Benjamin, într-un text deja citat, scrie despre fotografie că "tehnica ei de producere pune în mod direct bazele tehnicii de reproducere pe care o impune". El precizează chiar că "din placa fotografică se poate copia un număr mare de exemplare și ar fi absurd să ne întrebăm care este cel autentic". Numeroși au rămas cei ce continuă să creadă că fotografia adevărată este cea din cărți și reviste, că numai în aceste condiții o putem aprecia pe deplin și că, în fine, nu este nici o diferență fundamentală sau de conținut între așa-zisul "original" și o copie ordinară sau imagine tipărită. Este o eroare, dacă nu un nonsens să mărești în mod arbitrar, să transpui apoi într-o galerie agățat de un perete sub sticlă, un document ce a fost mai întâi conceput pentru a fi prezentat în dimensiuni reduse și privit de aproape, într-un fel de intimitate. În această confuzie în care se amestecă în muzee și galerii imagini de modă și de reportaj ce au fost compuse pentru paginile revistelor (și sunt astfel deturnate de la funcția lor originală), fotografii au înțeles din fericire că trebuiau

realizate imagini speciale pentru a putea fi văzute în format mare, de la o anumită distanță și agățate sub luminile simezelor galeriilor sau muzeelor. Și astfel vedem din ce în ce mai des expuse fotografii ale căror subiecte suportă mărimi importante și care chiar sunt gândite în acest sens. Printre primii care au întreprins demersuri în favoarea fotografiei de perete, se află și Robert Mapplethorpe și Helmut Newton care au lucrat în particular asupra imaginii corpului uman. Acestea sunt deseori exemplare unice sau în număr limitat, deoarece constituie veritabile performante pe planul tehnicii copierii iar costul de fabricație este foarte ridicat.

8.2. Fotomontajul

Relațiile pe care fotografia le întreține cu arta contemporană nu au ca singură incidență schimbarea dimensiunilor imaginilor expuse. Grijă fotografiilor de a realiza piese unice ce au o aceeași valoare ca și tablourile i-a îndrumat pe alte căi și i-a făcut să se întâlnească cu pictorii. Un pic ca în maniera pictorialistă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, ei au început să intervină asupra imaginilor lor, să retușeze copiii adăugând de exemplu culoare, apoi s-au angajat în montaje complexe. Sunt cunoscute imaginile lui John Heartfield al cărui vocație era în esență denunțarea faptelor politicii și în special ascensiunea nazismului. Englezul David Hockney, în cu totul alt context, cel al anilor '80, a întreprins cercetări pe imaginea fotografică multiplă, inventând un fel de puzzle care amestecă mai multe perspective, cam cum au făcut-o pictorii adepți ai principiul cubismului analitic. Americanul Lucas Samaras a operat o altă formă de fragmentare a fotografiei, compunând mai sistematic imaginea cu ajutorul a numeroase benzi verticale ce lărgeau în mod artificial câmpul vizual perceput normal de ochiul uman.

8.3. Fotografi/utilizatori ai fotografiei

Este interesant de constatat că acești creatori precum David Hockney sunt la origine pictori, ceea ce dovedește că frontierele între cele două practici s-au estompat progresiv. Cazul americanului

Andy Warhol este, de asemenea, foarte interesant. El a practicat fotografia pentru a o deturna apoi tehnic și plastic. Sunt cunoscute seriile sale de portrete ale marilor figuri ale Americii. Dar a operat și pe imaginile al căror autor nu era el (fapte diverse din ziare). Pentru el, fotografia nu era decât un pretext.

În urmă cu câțiva ani, o expoziție organizată la Paris, stând mărturie pentru aceste schimbări, a avut titlul "Își spun pictori, își spun fotografi". Nu e vorba doar de o schimbare de instrumente sau materiale. Confuzia merge mai departe, fiindcă numim fotografie ceea ce în fapt nu e decât o instalare sau o performanță fotografiată sau, folosind o terminologie contemporană, o "acțiune", demers ce trebuie alăturat acestei tendințe conceptuale, dominantă în arta zilelor noastre: este mai mult o idee, un concept ce este propus spre vânzare, decât o formă specifică - creația artistică este din ce în ce mai mult legată de condițiile și evoluția unei piețe. Forma este chiar foarte neglijată. Acțiunea implică corpul (body-art) sau peisajul (land-art). Și fotografia se prezintă ca o mărturie a acestei "acțiuni", dar fără o valoare prin ea însăși. Imaginea video i s-a substituit în unele cazuri, esențialul fiind mai ales de a păstra o urmă pentru posteritate din ceva perisabil sau efemer, ce nu se va produce din nou niciodată, ceva de neînlocuit. Se va ajunge astfel să se aprecieze un artist în funcție de inteligența sa, îndrăzneala sa, și mai puțin pentru sensibilitatea proprie practicii pe care o exercită și materialului pe care-l lucrează. Pictură, sculptură, fotografie, categoriile nu contează. Aceasta e distincția netă dintre fotografi și utilizatorii fotografiei. Primii și-au trăit arta în mediul fotografic, în timp ce următorii n-au recurs la această tehnică decât pentru a-și fixa ideile ce îi depășesc în totalitate. Distanța se adâncește între două lumi tot mai străine una de alta.

8.4. Duane Michals

În acest context și-n acest spirit evoluează fotografia din zilele noastre și din ce în ce mai mulți fotografi inventează situații, pun în scenă personaje, construiesc decoruri și recurg la fotografie pentru a arăta ce au realizat. Dacă în trecut a jucat rolul de anexă, intervenind ca o simplă urmă a activității unui creator, în prezent universurile

construite de fotografi (culori, materii, forme, lumini, subiecte și scenarii) sunt în special concepute pentru luările de imagine. Se pare că se conturează tot mai clar una din tendințele majore ale fotografiei contemporane: artiștii, căci așa trebuie numiți, doresc să fabrice din toate piesele unui univers ce le e propriu mai mult decât să-l compună pornind de la realitate. Un univers ce n-ar fi existat dacă ei nu l-ar fi creat și îmbrăcat deseori cu un caracter suprealist sau fantastic. Duane Michals este unul din primii fotografi ce ilustrează această tendință cu multă îndârjire. Opera sa este de mult timp constituită din puneri în scenă surprinzătoare, în care se amestecă inventivitatea, provocarea și uneori chiar umorul. Universul său este cel al visului, al halucinației, punând în scenă fenomene iraționale, aflate între real și iluzie, între vizibil și invizibil. Sunt fenomene distincte ce sunt de fiecare dată prezentate sub forma secvențelor narative. Progresia este reglată prin mai multe imagini, fiecare cu o funcție semnificativă, foarte precisă. Duane Michals dă astfel impresia că vrea să dovedească limitele fotografiei, folosind această tehnică într-un fel a priori neadecvat. Căci fotografia, în mod normal, nu arată decât ce este vizibil, pentru a nu spune real, și o imagine fixă nu ar putea reda o acțiune desfășurată în timp. Duane Michals a fost astfel unul dintre primii ce a deplasat fotografia în afara spațiului ei obișnuit de investigație și a imaginat o creație ce nu se fondează pe realitate ci pe reconstituirea unui univers populat de obsesii și fantasmе personale. Sunt numeroși azi cei a căror fotografie se sprijină pe acest principiu, atât în Franța cât și în Statele Unite: Bernard Fracon, Cindy Sherman, Joel Peter Witkin, pentru a nu cita decât o parte dintre ei.

8.5. Fotografie și autobiografie

Recent s-a conturat o mișcare ce tinde să revalorizeze fotografia în calitate de simplă expresie a unei trăiri, mărturie a unei experiențe - printre care și cea a călătoriei - și asta, fără îndoială, ca reacție la un fenomen de conceptualizare generală a creației, la toate imaginile fabricate și artificiale de pungere în scenă.

Simplitatea mijloacelor folosite caracterizează acest tip de demers fotografic dar, în primul rând, faptul că viziunea lumii propuse este în mod deliberat subiectivă. Unii vor merge până la a introduce cu această ocazie noțiunea de autobiografie. Și textul scris la persoana întâi și care însoțește uneori imaginile - ca la cele ale lui Raymond Depardon - tinde să întărească această interiorizare a actului fotografic.

Într-un alt registru, Denis Roche urmărește realizarea unei opere în care fiecare piesă se prezintă aproape sistematic ca o punere în scenă a lui însuși, în cadrul călătoriilor pe care le efectuează.

Cu toate acestea, ne putem întreba dacă fotografia, din momentul în care nu se mai sprijină pe o punere în scenă, pe un artificiu, nu are mereu o natură autobiografică și asta fiindcă ea implică un punct de vedere sau este expresia unei priviri. Fiecare fotografie constituie o bucată de autobiografie. Și este suficient să organizezi opera și lectura ei pe baza unui model cronologic, ceea ce nu e foarte diferit de principiul albumului de amator, pentru ca totul să aibă sens, pentru ca fotografia să devină efectiv o scriere a vieții, povestire a unei istorii, aceea a autorului.

9. FOTOGRAFIA INSTANTANEE

Atunci când americanii au pus la punct acest nou procedeu fotografic (Edwin Land a făcut public primul său model Polaroid în 1947) nu ne-am dat poate seama imediat că el reprezenta mai mult decât o simplă revoluție din punct de vedere practic, și nu numai că ușura sarcina fotografului amator, căci la acesta s-au gândit în primul rând: Polaroid este fără nici o îndoială una din cele mai importante realizări dintr-o serie de perfecționări tehnice inaugurate de aparatul Kodak lansat la sfârșitul secolului trecut de George Eastman și al cărui celebru slogan citat deja: "Apăsăți pe buton, noi ne vom ocupa de restul" asigura promoția publicitară. Acest "noi" desemna laboratoarele și oamenii; o jumătate de secol mai târziu, se referă la chimie asociată cu un mecanism subtil și miniaturizat, situat în interiorul aparatului de fotografiat. Dar dezvoltarea instantanee s-a răspândit și a pierdut mult din vraja ei, cu atât mai mult cu cât în

prezent este dedublă de video. O cameră video, a cărei utilizare s-a generalizat, permite restituirea pe un ecran de televizor a unei imagini doar la câteva minute după înregistrarea ei. E vorba de un film. Ecranul va găzdui într-un viitor foarte apropiat imagini fixe, digitalizate pe dischete de un aparat de fotografiat a cărui concepție tehnologică este cu totul nouă și va provoca așa cum și Polaroid a făcut-o, obișnuințe diverse, atât pentru amatori cât și profesioniști.

Un nou comportament fotografic

Dincolo de această simplificare tehnică a actului fotografic adusă de Polaroid și pe care, cu siguranță, alte tehnologii o vor readuce în discuție în viitor, chiar prin faptul că intervalul de materializare a imaginii se reduce, că se realizează quasi instantaneu și că putem astfel măsura toate efectele unei schimbări pe parcursul luării de vederi, apar noi posibilități de creație pe care artiștii, și mai des pictorii (fapt semnificativ) le-au întrevăzut și exploatat. David Hackney, printre cei mai cunoscuți, a fost unul din primii seduși.

A lucra cu Polaroid seamănă mai mult cu pictatul decât cu practica fotografiei tradiționale. Activitatea creatoare nu mai este întreruptă, suspendată între momentul luării imaginii și materializarea ei - în acest sens imaginea video este într-un fel pentru cinematografie ceea ce Polaroid este pentru fotografia tradițională. Ceea ce permite deci să se acționeze cu mai multă spontaneitate, în plan plastic și semnificativ, să se experimenteze fără a mai calcula și să avanseze lucrul fără a mai recurge la previzualizarea rezultatelor ce constituie în mod obișnuit una din complexitățile fotografiei. Polaroid exclude din fotografie problema artizanală a copierii, manipularea substanțelor chimice, și optice din camera neagră, "la rece", ce permite verificarea a ceea ce fusese gândit în studio, a tuturor acelor operații cu care fotografii, care nu sunt neapărat profesioniști, în sensul tehnic al termenului, nu doresc neapărat să fie confrunțați. Procedul a recentrat fotografia pe conținutul imaginii, deturnând fotografu de la preocupări ce privesc materialitatea sa. El poate opera în deplină libertate un du-te vino între subiect și reprezentarea sa, să se complacă astfel în surpriză sau din contră, în decepție, să constate pierderile sau câștigurile în semnificație, să noteze diferențele de culoare, de

lumină, până la punctul în care, în cazul portretului, să-l poată compune psihologic cu reacțiile modelului față-n față cu imaginea sa dezvăluită instantaneu.

10. ELIBERAREA IMAGINILOR

Polaroid nu a avut drept consecință doar modificarea timpului acului fotografic și simplificarea tehnicii pentru a o face accesibilă unui număr cât mai mare. Aparatul a permis utilizări neobișnuite, adică a luat în considerație subiecte noi pentru fotografie, în special în cazul unei practici mai intime, mai secrete, cu rezonanță autobiografică. Odată cu acest procedeu - să ne reamintim că nu mai este nevoie să încredințăm responsabilitatea tehnicii pentru lucrările noastre ochiului străin al laboratorului -, fotografia a devenit un act mai personal, intim, în unele cazuri cu totul solitar, calea este deschisă experiențelor ce manifestă un gust pronunțat pentru reprezentare, pentru analiza vieții cotidiene, un cotidian ordinar, banal, în timp ce vocația tradițională a fotografiei ar fi mai degrabă să arate situații la dimensiuni excepționale, a căror anvergură este univversală. Dincolo de frontierele care domnesc între lumea fotografiei profesionale și cea de amator, Polaroid a permis eliberarea noilor energii creatoare, noilor inspirații; în particular, l-a autorizat pe fotograf să înlăture toate scrupulele, toate tabuurile ce apăsau pe reprezentarea corpului, a nudității - și a tuturor viciilor și devierilor ce decurg din acestea - cât și a narcisismului de obicei asociat cu practica autoportretului. Dacă acest procedeu n-a fost poate la originea tuturor acestor noi orientări ale fotografiei, cu siguranță el a însoțit din punct de vedere istoric apariția unui nou gen introspectiv, în special în Statele Unite. Astfel s-a ajuns ca fotografi precum Larry Clark în anii '70 și mai recent Nan Goldin, să accepte, prin imagini ale existenței lor cotidiene, violența fizică și sexuală în care erau aruncați, legată printre altele de delincvență și droguri. În acest caz, fotografia nu mai este urma autobiografică și sistematică a înăntării dureroase a unui individ ci și mărturia unei experiențe umane și sociale, și bineînțeles, că mai puțin o cercetare de ordin pur plastic. Ea este, fără îndoială, mai degrabă un mijloc de exorcizare a demoniilor existenței, cum poate să fie uneori și literatura.

Fotografiile lui Harvé Guibert, om de litere dar și fotograf, răspund, mai ales în ultima parte a vieții sale, acestei voințe, acestei necesități dându-le sens și forță.

11. PIATA ȘI INDUSTRIA CULTURALĂ A FOTOGRAFIEI

Dacă în Franța s-a născut fotografia și tot acolo s-au remarcat primele mari figuri ale istoriei acestei arte, fără îndoială că în Statele Unite au fost puse bazele comerțului ei. Acest cuvânt nu trebuie înțeles doar în sens economic dar, mai general în sensul schimbului și al circulației culturale a imaginilor. La New York, în cadrul muzeului de artă modernă a apărut pentru prima dată în anii '30 ideea de a consacra fotografiei un spațiu expozițional și de colecție. Mai înainte, ne amintim că Alfred Stieglitz expusese la începutul secolului, de mai multe ori, în a sa Galerie 291 lucrările câtorva fotografi. Tot la New York, în galeria Julien Levy, François Henri, Cartier-Bresson își expune prima dată lucrările (1932). Din aceste motive, piața fotografiei s-a dezvoltat în acest loc mai mult decât în oricare alt oraș. Piața din New York a căpătat în prezent dimensiuni comparabile cu cele ale pieței picturii - sumele practicate în sălile de licitație publică o atestă - iar acolo marii colecționari sunt siguri că găsesc imaginile ce îi interesează. Și totuși, prin natura pieselor care o compun, această piață este mai vastă decât cea a picturii. Problemei ce se pune în fața colecționarilor prin principiul reproductibilității fotografiei, americanii au știut să-i inventeze un remediu, "limitarea", care se va aplica la ei mai mult decât oriunde în altă parte: copiere într-un număr limitat de exemplare, efectuată chiar de autorul fotografiei (vezi p. 83). Această metodă permite atribuirea cu o anumită rigoare a valorii pieselor puse în circulație. Dar ea are și un neajuns: o copiere proastă, redată de autorul luării de imagini va costa mai mult decât o copiere modernă, realizată cu grijă de un specialist. Pe de altă parte, toate procedeele, precum razograma sau fotomontajul, ce permit producerea exemplarelor unice vor fi sistematic valorificate.

Piața se organizează în anii '60 cu adevărat în jurul galeriilor și licitațiilor publice. În 1969, Lee Witkin deschide la New York prima galerie importantă consacrată în exclusivitate comercializării

fotografiei. Doar în 1974 este urmat la Paris de către Agatha Gaillard. Centrul Geroges Pompidou se deschide puțin mai târziu și include în cadrul muzeului Național de artă modernă un departament consacrat fotografiei (și cinematografeiei!).

O colecție și un ciclu de expoziții își fac apariția. Dar în Franța trebuie așteptați anii '80 pentru ca o veritabilă piață a fotografiei să se dezvolte și ca primele vânzări publice în întregime consacrate acesteia să aibă loc. Aproape în aceeași perioadă, prima "lună a fotografiei" de la Paris va reuni forțe numeroase, publice și private, ce vor difuza pe scară mai largă această artă, în timp ce la Tokyo, se va deschide Centrul național al Fotografiei. În provincie, la Lyon, Toulouse și Arles, principalele locuri unde sunt desfășurate de o bună bucată de vreme activități fotografice, apar câte-o fundație, o galerie sau un festival. În acești ani '80, asistăm la o adevărată explozie a fotografiei ce devine un produs cultural, de același nivel cu literatura, muzica sau filmul. Fotografia era cunoscută dar nu recunsocută ca artă. Era o vreme când nu se putea imagina s-o vedem pe pereții unei galerii, la fel precum tablourile. Luna Fotografiei prezintă astfel sute de expoziții la fiecare doi ani, în luna noiembrie; în fiecare an, "Întâlnirile de la Arles" mobilizează toate figurile importante din lumea fotografiei profesionale și de amator în jurul expozițiilor prezentate în tot orașul și al multiplelor seri de proiecție. În acești ultimi ani, mai multe festivaluri tematice au început să se dezvolte, de exemplu, festivalul de reportaj de la Perpignan, sau cel al fotografiei de modă; acest festival este organizat în fiecare an într-o altă capitală europeană.

În ciuda acestei efervescente culturale și mediatizări, piața fotografiei nu ajunge să se ridice în Franța la înălțimea celei din Statele Unite. Vânzările publice, chiar dacă recent au devenit mai frecvente, afișează valori sub cele de la New York. E adevărat că și fotografiile propuse nu sunt deloc aceleași. În Franța sunt foarte puține piesele ce în cursul anului 1991 au depășit bariera de o sută de mii de franci. Cele mai bune estimări și vânzări se stabilesc în general între douăzeci și cincizeci de mii de franci iar multe alte tranzacții se fac sub zece mii de franci.

De obicei prețurile cele mai ridicate sunt atinse de daguerotipurile din secolul al XIX-lea (piese unice, după cum se știe) sau de razograme, montaje care, prin natura lor nu sunt decât într-un singur exemplar. În acest sens și Polaroid ar trebui să urmeze aceeași evoluție, dar nu a ajuns încă atât de sus. În ce privește maeștrii clasici ai fotografiei, precum Andre Kertész sau Henri Cartier-Bresson, ne aflăm în fața unor mari dezacorduri între copiile moderne ce se negociază în jur de cincisprezece mii de franci în galerii (Henri Cartier-Bresson nu se pune în circulație decât prin copii în serie) și "limitările" ce pot atinge de zece ori acest preț. Unele copii moderne ale fotografiilor lui Robert Doisneau, precum "Sărutul de la primărie" fac obiectul unei cereri foarte mari. În ce-i privește pe contemporani, se începe în jurul valorii de două mii de franci și prețul nu urcă niciodată mai sus.

În Statele Unite, tendințele pieței sunt destul de diferite. E destul de frecvent să întâlnești creatori contemporani în galerii precum Pace Mac Gill la New York, care nu sunt specializați în fotografie; o mișcare asemănătoare se creionează și în Franța, cu excepția că Statele Unite sunt mai puțin deschise artiștilor străini decât Franța. Cei pe care îi regăsim în aceste galerii sunt mai toți americani, la fel și la licitațiile publice. Prețurile sunt în general foarte ridicate. La sfârșitul anului 1991, la Sotheby's și Christie's din New York un portret al lui Marilyn Mouroe făcut de Richard Avedon a atins aproape două sute de mii de franci, un Man Ray mai mult de trei sute de mii, un Weston mai mult de patru sute de mii, un Steichen mai multe de trei sute de mii, un Strand aproape două sute de mii și un Stieglitz mai mult de două sute treizeci de mii de franci. Fotografia americană de la începutul secolului a atins cifrele cele mai ridicate, cu excepția unor fotografi precum Avedon, Penn sau Mapplethorpe ce și-au gândit cu precizie munca (calitatea copierii, formatul) în funcție de piața artei. În paralel cu piața vânzărilor publice, fotografia și-a făcut apariția în cadrul târgurilor de artă contemporană, cum ar fi Fiac la Paris, ce regroupează cele mai importante galerii actuale. Dar neputând rivaliza cu pictura, ea și-a căutat repede, fiind date volumul și calitatea tranzacțiilor ei, un alt loc ce îi convenea mai mult. De exemplu în

cadru salonului "Descoperiri", destinat tinerilor creatori și lucrărilor ce se negociază sub optzeci de mii de franci, acesta a ajuns în 1992 la o a doua ediție. E aproape sigur că în următorii ani piața fotografiei va evolua în același sens cu piața picturii, dar bineînțeles că la o altă scară: se va consolida în jurul puternicilor valori din trecut, recunoscute univiersal și cu atât mai rare cu cât autorii operelor vor fi dispărut deja. În ce-i privește pe contemporani, le va fi greu să se impună; lansările spectaculoase ale tinerilor artiști așa cum s-au cunoscut într-o vreme în domeniul picturii nu se vor reproduce cu siguranță și în fotografie. În general, această piață va rămâne foarte limitată, după exemplul editării cărților de autor (prin cărți de autor, trebuie înțelese cele al căror argument decisiv pentru publicare este semnătura, mai mult decât subiectul tratat, și asta atât pentru editor cât și pentru cititor). Fotografiile și cărțile despre fotografi nu-i mobilizează decât pe pasionați sau pe colecționari, deci o clientelă redusă, relativ față de dezvoltarea actuală a fotografiei ca fenomen cultural. Nu mai ține cont de numărul expozițiilor de fotografie ce se țin în prezent, în fiecare an în Franța!

FOTOGRAFIA: SINGULARITATE ȘI PLURALITATE

Fotografia este în sine un limbaj, dar acest limbaj are mai multe forme și mai mult caplicații. Iar această diversitate este aproape aceeași ca în cazul verbului între scrierile unui jurnalist și cele ale unui poet găsim aceeași diferență ca între fotografia unui reporter, martor atent al actualității, și cea a artistului ce contopește în nudul fotografic formele corpului.

Nu doar practica lor este diferită - ei nu tratează deloc aceeași realitate, sau mai exact nu tratează în aceeași manieră realitatea -, dar și statutul lor social și în consecință cei cărora li se adresează. Fotograful din studio trăiește și lucrează într-o manieră cu totul străină de cea a reporterului. Limbajul fotografului se lasă deci abordat în multiple feluri. În aceasta constă atracția și pasiunea analizei lui. Și această diversitate o regăsim mai mult în istoria acestei arte decât în profunzimea imaginii. În afara faptului că imaginea de actualitate spune mai puține despre reporter decât despre istoric și că vocația artistului este de a dezvălui, odată prezentată spectatorului, fotografia se oferă diferitelor lecturi ce se suprapun, se conjugă și nu sunt întotdeauna urmărite de către autor. Odată eliberată de controlul exercitat asupra ei, și în general de contextul ei originar, fotografia, ca orice operă literară sau picturală este deschisă multiplelor interpretări. Unei imagini corespunde o pluralitate de abordări, așa cum sub numele de fotografie se aliniază tot felul de practici foarte diverse.

Deosebirile sunt foarte importante încât se ajunge să se piardă din vedere singularitatea fotografiei, originalitatea sa. Iar numeroasele schimburi dintre fotografie și pictură, în special în zilele noastre, nu sunt de natură să lămurească lucrurile. Dacă multă vreme fotografii au fost obsedați de pictori, aceștia din urmă au ajuns să învețe multe de la fotografie: descompunerea fotografică a mișcării făcută de

Etienne-Jules Marey, ce a inspirat lucrările lui Marcel Duchamp și în special al său "Nud coborând scara", este un exemplu celebru. Totul este așa de combinat din punct de vedere istoric încât avem tendința să considerăm pictura și fotografia ca participând împreună la același elan creator, la aceeași căutare de ordin vizual. Istoria formelor și a ideilor artistice ale acestui secol au marcat cu la fel de multă intensitate pictura, fotografia și cinematografia. Până la un așa punct încât Christian Boltanski se prezintă în zilele noastre drept un pictor ce utilizează fotografia. Cum s-ar putea oare ca în aceste condiții să perseverezi în a căuta specificitatea fotografiei? Cum se poate răspunde la obsedanta întrebare privind singularitatea acestei arte? Care cu toate acestea există.

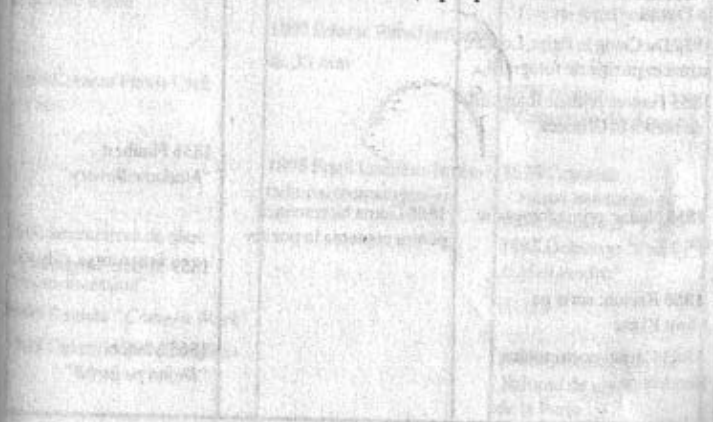
Cartea lui Roland Barthes "Camera luminoasă", constituie o descoperire fericită a anumitor caracteristici foarte deosebite care nu figurează nici în cuvintele scriitorilor, nici în materialele picturii ci în actele fotografiei, și asigură înțelegerea necesară lor. Sunt lucruri pe care fotografia știe să le arate dar pe care pictura sau filmul nu știu sau nu pot să le exprime. Anumite aspecte ale vieții, anumite realități ale lumii înconjurătoare.

În primul rând fotografia are acel ceva ce-i aparține în exclusivitate și care are darul de a opri timpul, sugerând deseori momentele de dinainte și după această "clipă decisivă", care fixează un moment, un gest, o privire ce poate fi echivalentul unei lumini într-un peisaj, descoperind în realitate un echilibru, o armonie cu greu perceptibilă, ceva ce ține, după o expresie populară, de un fir de păr. Reușește să pună în valoare un detaliu esențial sau banal, în funcție de circumstanțe pe care nu le putem întotdeauna explica. Roland Barthes izolează în unele imagini ceea ce el numește "punctum", adică ceea ce se vede - și pe care doar el îl vede - cu obstinație, un detaliu de care nu se poate detașa și pe care-l memorează înconștient, fără a-și putea explica de ce. Și mai este și acea emoție pe care doar imaginea o poate produce atunci când rememorează sau a dispărut. Fără îndoială fiindcă în mintea noastră fotografia este mai mult sau mai puțin asociată ideii de moarte.

Fotografia arată deci lucruri pe care doar ea le poate arăta, se prezintă ca o artă deosebită, astfel încât se afirmă: Ne-am irosit în

subtilități deșarte pentru a decide dacă fotografia este sau nu o artă, dar nu ne-am pus deloc întrebarea dacă chiar această invenție nu transformă caracterul general al artei" (Walter Benjamin). Nu este oare acolo un număr mai important decât în altă parte, de fenomene, ce scapă unci analize raționale, științei codului, caracterul relativ spontan al actului fotografic sugerând o reprezentare mai brutală a realității, am spune mai naturală? Cu toate astea, rar se face la întâmplare o fotografie bună: fotografia nu scapă de obiceiurile culturale (încadrarea, de exemplu) iar experiența lor conduce în mod necesar la edificarea mai mult sau mai puțin conștientă a unui sistem de percepție și de reprezentare. Sau fotografia este privită ca o aventură permanentă iar acest sistem este acolo doar pentru a integra și exploata mai bine multiplele întâlniri, mai mult sau mai puțin fericite, ce alcătuiesc această aventură, ori fotograficul construiește un univers în totalitate premeditat în care orice intervenție este minuțios calculată. Independent de orice referire la un gen mai mult decât la un altul, aventura se cultivă pe stradă sau în incinta unui studio. Iar maniera de a concepe fotografia este, la o altă scară, puțin la fel ca cea în care se compune cu existența.

Ceea ce înseamnă că dacă fotografia este singulară și ajunge "să modifice minunat chiar noțiunea de artă", cum spunea Paul Valéry, citat de Walter Benjamin, după exemplul oricărei practici artistice, ea este strâns legată de un mod de viață propriu fiecărui creator.



TABLOU CRONOLOGIC

FOTOGRAFIE (lucrări, expoziții, cărți...)	TEHNICĂ FOTOGRAFICĂ	ARTE ȘI LITERATURĂ
1839 Daguerre: fotografii ale bulevardelor pariziene	1826 Niépce: prima fotografie	1839 Stendhal: "Mănăstirea din Parma"
1840 Primul studio de portret la New York	1839 Arago anunță inventarea daguerotipului	1840 Delacroix: "Intrarea cruciaților în Constantinople"
1841 Talbot: "The Pencil of Nature" (carte)	1841 W.H. Fox Talbot: pune la punct calotipul	1845 Wagner: "Tannhäuser"
1851 Misiunea heliografică în Franța	1847 Negativul pe sticlă	
1852 Du Camp în Egipt, Londra: prima expoziție de fotografii	1850 Procedul cu calodina umed	
1855 Fenton: primele fotografii de război în Crimeea	Disdéri: crearea cărții de vizită fotografice	
1858 Nadar: prima fotografie din aer		1856 Flaubert: "Madame Bovary"
1860 Bisson: scrie pe Mont Blanc	1858 Guma bicromatică pentru copierea în pozitiv	1859 Millet: "Angelus"
1863 Carjat: portretul lui Baudelaire		1863 Manet: "Dejun pe iarbă"

FOTOGRAFIE (lucrări, expoziții, cărți...)	TEHNICĂ FOTOGRAFICĂ	ARTE ȘI LITERATURĂ
1870 Fotografii ale Comunei din Paris	1869 Ducos du Hauron: procedul tricrom	1871 Rimbaud: "Corabia beată"
1878 Muybridge: cal în mișcare	1873 Hârtia cu gelatină bromurată de argint	1875 Bizet: "Carmen"
1882 Bertillon: primele fișe antropometrice	1880 Punerea la punct a instantaneului	1882 Rodin: "Gânditorul"
1886 Emerson: fotografia pictorialistă	1882 Marey: pușca fotografică	1886 Manifestul simbolist
1890 Riis: documentare socială asupra New York-ului (carte)	1884 Film pe suport din celuloid	1888 Van Gogh: "Floarea soarelui"
1892 Apariția revistei "Vogue" în Statele Unite	1888 George Eastman: primul aparat Kodak	1892 Reuvoir: "Femeie îmbăindu-se"
1894 Crearea Photo-Club la Paris	1893 Edison: filmul perforat de 35 mm	1894 Monet: "Catedrala din Rouen"
1902 Întemeierea de către Stieglitz a grupului "Photo-secession"	1895 Frații Lumière: inven- tarea cinematografului	1895 Cezanne: "Femei îmbăindu-se"
1903 Revista "Camera Work"		1898 Mallarmé: "Poezii"
1905 Galeriile 291 (Stieglitz)		1902 Debussy: "Peleas și Melisandra"
		1905 Cușca cu fiare la Salonul de toamnă de la Paris

Tabel cronologic

FOTOGRAFIE (lucrări, expoziții, cărți...)	TEHNICĂ FOTOGRAFICĂ	ARTE ȘI LITERATURĂ
1907 Stieglitz: "The Steerage" (fotografie)	1907 Frații Lumière: punerea la punct a autocromului	1907 Picasso: "Domnișoarele din Avignon" 1909 Apariția futurismului 1910 Kandinski: Prima acuarela abstractă
1911 Hine: reportaj despre copii la lucru Lartigne: "Bulevardul Bois de Boulogne" (fotografie)	1912 Aparatul de buzunar Kodak 1913 Prototipul Leica 1914 Kodacrom	1912 Debussy: "Preludiul la după-amiaza unui faun" 1913 Proust: primul volum din "În căutarea timpului pierdut"
1915 Agfa color 1916 Strand la Galeriile 291		1916 Griffith: "Intoleranță" 1918 Malevici: "Careu alb pe fond alb" 1919 Întemeierea lui Bauhaus
1921 Razograma lui Mau Ray		1921 Chaplin: "Pustiul" 1922 Joyce: "Ulise" 1923 Duchamp: "Mireasa și pretendentii ei" 1924 Nașterea suprarealismului 1925 Kafka: "Procesul"
1926 Atget publicat în "Revoluția Suprarealistă" 1927 Weston: "Shell" (natură moartă) Sauder: apariția unei cărți de portrete	1925 Lansarea pe piață a aparatului Leica (utilizând filmul de 35 mm)	

Tabel cronologic

FOTOGRAFIE (lucrări, expoziții, cărți...)	TEHNICĂ FOTOGRAFICĂ	ARTE ȘI LITERATURĂ
1928 Apariția revistei "Vu", Paris 1929 Expoziția "Film und Foto", Stuttgart	1929 Blitz-ul cu magneziu 1930 Descoperirea telemetrului 1934 Primul aparat cu celulă fotoelectrică	1929 Inaugurarea Moma, New York 1930 Brunnel: "Vârsta de aur" 1932 Céline: "Călătorie la capătul nopții"
1932 Întemeierea grupului "f/64", San Francisco 1933 Brassai: "Parisul noaptea" (carte) Mukacsi: fotografi de modă pe plajă 1936 Capa: "Ucis de militan spaniol". Apariția revistei "Life", Statele Unite 1937 Fondarea FSA, Statele Unite Expoziția de fotografie la Moma, New York 1939 Heartfield: fotomontaj împotriva lui Hitler (expoziție) 1940 Deschiderea unui departament Moma la New York 1941 Evans: "Să închiriem personalitățile": (carte scrisă împreună cu Agee)	1939 H. Edgerton: blitzul electronic portabil	1937 Picasso: "Guernica" 1939 Moare Freud 1940 Léger și Modrian la New York
1943 Ektacrom Kodak	1943 Pollock: prima	1942 Carné: "Vizitatorii din noapte" 1945 G. Philipe joacă în "Caligula" de A. Camus

Tabel cronologic

FOTOGRAFIE (lucrări, expoziții, cărți...)	TEHNICĂ FOTOGRAFICĂ	ARTE ȘI LITERATURĂ
1947 Înființarea agenției Magnum	1947 Primul model Polaroid	1947 Deschiderea la Paris a Muzeului Național de Artă modernă
1949 Doisneau: "Suburbiile Parisului" (carte scrisă împreună cu Cendrars)		1950 Ionesco: "Cântăreața cheală"
1951 Smith: reportaj din sat spaniol		1952 Carbusier: "Celatea înfloritoare a Marsiliei"
1952 Carter-Bresson: "Imagini în grabă" (carte)		1955 Camus: "Căderea"
1955 Expoziția "The Family of Man", Moma		1957 Kernac: "Pe drum"
1956 Klein: New York (carte)		1959 Brecht: "Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită"
1958 Frank: "Americani" (carte)		1960 Începuturile artei pop în SUA
	1963 Instamatic 50 Kodak	1962 Soljenișin: "O zi din viața lui Ivan Denisovici"
1965 Nilsson: "Achillis Born" (carte)		1966 Automioni: "Blow up"
1967 Newman: portretul lui Stravinski Înființarea agenției Gamma		1967 Garcia Marquez: "O sută de ani de singurătate"
1970 Michals: "Secvențe" (carte)		Apariția Land Art 1970 Moare Rothko Moare Newman

Tabel cronologic

FOTOGRAFIE (lucrări, expoziții, cărți...)	TEHNICĂ FOTOGRAFICĂ	ARTE ȘI LITERATURĂ
1971 Szarkowski: "Looking at Photographs" (carte)		1972 Berman: "Strigăte și soapte"
		1973 Moare Picasso
1975 Smith: reportaje din Minamata		1976 Christo: "Running fence", California
1976 Avedon: "Portrete" (carte)	1978 Polaroid S x 70 Crearea primului autofocator comparat Komica	
1979 Venetia: festival fotografic		1979 Retrospectiva Dali la Paris
1980 Paris: "Își spun pictori, își spun fotografi" (expoziție)		1980 Eco: "Numele trandafirului"
		Consacrarea Transavangardei
	1981 Sony pune la punct prototipul unui aparat electronic	
1984 Penn: retrospectivă la Moma		
Franta: misiunea Datar		
1985 Avedon: "In the American West" (carte)	1985 Lansarea autofocatorului reflex	
1986 Goldin: "Ballad of The Sexual Dependency" (carte)	1990 Lansarea aparatelor de unică folosință	

BIBLIOGARIE

1. Studii istorice și teoretice

* BARTHES Roland;

- "Muzeul fotografic", Revista "Communications", nr. 1, 1961. Reluat în "L'Obvie et loctus" (Escuri critice III), ediția Semil, Paris, 1982.

- "Retorica imaginii", Revista "Communications" nr. 4, ediția Semil, Paris, 1964.

- "Camera luminoasă. Note asupra fotografiei", Cahiers du cinéma/Gallimard/Semil, Paris, 1980.

Primele două lucrări deschid calea către o semiologie a fotografiei.

Primul articol se referă în special la fotografia de presă. Al doilea se ocupă de analiza imaginii publicitare. "Camera luminoasă" propune o privire foarte pertinentă asupra fotografiei fără a avea o tentă special teoretică. Este probabil una din cele mai inteligente reflecții făcute asupra acestui subiect.

* BOURDIEU Pierre, "O artă de mijloc. Eseu despre întrebuințările sociale ale fotografiei", ediția Mimuit, Paris, 1965.

Este singura lucrare de acest gen și cu această importanță. Merită consultată pentru metoda sociologică pusă în aplicare, chiar dacă datele în cifre sunt mai vechi.

* DUBOIS Philippe, "Actul fotografic", Nathan Université Arts, Paris, 1990.

Lucrarea cu caracter teoretic, bazată pe noțiuni de inspirație semiologică. Unul din progresele actuale cele mai solide din domeniu.

* DURAND Régies, "Privirea gânditoare", ediția Différence, Paris, 1988.

Autorul critic fotografic, inspirat de Roland Barthes, nu pretinde să rezolve definitiv problemele importante ce se pun în ceea ce privește această artă. E mai degrabă vorba de un eseu asupra aspectelor contemporane ale creației fotografice pe care autorul le cunoaște foarte bine.

* FREUND Gisèle, "Fotografia și societatea", ediția Semil, Paris, 1974.

O bună bucată din acest secol autoarea a fost fotoreporter și portretistul mai multor scriitori; în lucrare își împărtășește reflecțiile asupra unei istorii și meserii, punând accentul pe episoade, tehnici și personalități pe care, cu bună dreptate, le consideră importante.

* HALL DUNCAN Nancy, "Istoria fotografiei de modă", ediția Chêne, Paris, 1978.

Este o lucrare bogat ilustrată ce pune în lumină perioadele cheie din evoluția fotografiei de modă până în anii '70.

Ambiția este în esență istorică, chiar dacă sunt puse unele întrebări de ordin estetic dintre care câteva servesc drept început pentru diferite capitole. La sfârșitul cărții figurează biografii ale principalilor fotografi de modă de la începutul secolului până în acel moment.

* KEIM Jean-A., "Istoria fotografiei", "Que sais-je?", nr. 1417, P.U.F., Paris, 1970.

Această lucrare are meritul să rezume cu claritate marile etape din istoria fotografiei și principalii creatori.

În contrapartidă defectul de a sintetiza prea mult, lăsând de o parte multe nume.

* KRAUSS Rosalind, LIVINGSTONE Jane și ADES Dawn, "Fotografie și suprarealism", Centre Georges Pompidou/Hazan, Paris, 1985.

O lucrare foarte frumoasă, abundent ilustrată, datorată printre alți unuia din criticii de artă cei mai reputați ai secolului al XX-lea în Statele Unite, Rosalind Krauss. Sunt analizate principalele aspecte ale întâlnirii dintre fotografie și unul din curentele cele mai importante din istoria artei secolului al XX-lea, la fel ca și opera lui Mau Ray care figurează în centrul acestei întâlniri. Vom găsi o biografie și o bibliografie a artiștilor respectivi, cât și un index foarte detaliat.

* LE MAGNY, Jean-Claude și ROUILLE André, "Istoria fotografiei", Bardos, Paris, 1986.

Lucrare importantă condusă de responsabilul cu fotografia la Biblioteca națională; Jean-Claude Le magny, bun cunoscător al modernității iar André Roillé, specialist în secolul al XIX-lea. Multe informații prezentate metodic (index, tablou cronologic, etc.). Istoria tehnicilor este pusă în legătură cu evoluția estetică a fotografiei.

Bibliografie

* NEWHALL Beaumont, "Istoria fotografiei din 1839 până în prezent", Seker and Warburg, Londra, 1982.

Una din primele istorii ale fotografiei. Bine documentată dar privilegiind creația americană față de cea europeană, ea nu este tradusă în franceză.

* NORI Claude, "Fotografia sruaceză de la origini până în prezent", ediția Conterjour, Paris, 1978. Receditată și actualizată în 1988.

Singura lucrare de acest gen până în prezent ce oferă o viziune de ansamblu asupra acestui subiect.

Tentativă originală de clasificare combinând date tematice și istorice.

* ROCHE Denis, "Dispariția licuricilor" (Reflecții asupra actului fotografic), Etoile, Paris, 1982.

Lucrarea reunește primele sale texte și convorbiri despre fotografie. Fotograf și teoretician, desfășoară din ce în ce mai activ o muncă originală și foarte inteligentă pe cele două planuri, până la punctul în care acestea se suprapun.

* SONTAG Susan, "Fotografia", Semil, Paris, 1979.

Lucrarea reunește diverse texte critice: la adresa fotografiei publicate în Statele Unite în anii '70, Reflecții foarte interesante, printre altele asupra fotojurnalisticii, supraréalismului și raporturilor sale cu fotografia, și asupra filosofului Walter Benjamin.

* VANLIER Henri, "Filosofia fotografiei, caietele fotografiei" - ACCP, 1983.

În abordarea sa originală a fotografiei, autorul îmbină printre altele concepte filosofice și semiologice.

* "Descoperirea unei priviri" (1839-1918) - ediția Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1989.

* "Descoperirea unei arte" - Centrul Georges Pompidou/Adam Biro, Paris, 1989.

Cu ocazia celebrării a 150 de ani de la descoperirea fotografiei, două lucrări importante (și în același timp catalogurile celor două expoziții), reunind numeroase texte și ilustrații, trec în revistă și analizează istoria acestei arte și principalele ei repere. Prima, datorată lui Bernard Marbot, Françoise Heilbrun și Philippe Neagu, este alcătuită din opt părți și studiază principalii parametri tehnici ai imaginii fotografice și tratarea lor artistică. Cea de-a doua, sub conducerea lui Jean-Claude Lemagny și Alain Sayag este consacrată secolului al XX-lea.

Bibliografie

* *Voyous voir* (să vedem), de Pierre Borhan, Créatis, Paris, 1980.

* *Ecoutez voir* (Ascultați, să vedeți), Nouă convorbiri (1984-1989), de Patrick Roegiers, Paris, Audiovisuel, 1989.

* *Entre vues* (Între vederi), de Frank Horvat, Nathan, Paris, 1990.

Acceste trei lucrări ce reunesce convorbiri cu fotografi merită menționate deoarece pun în lumină aspecte foarte diferite ale practicii fotografice.

* Magnum, "50 de ani de fotografie", Nathan, Paris, 1989.

Cea mai consacrată dintre agențiile de fotografi.

Ea le ocrotește acestora dreptul la libertatea totală a creației și adună la sânul ei viziunile cele mai critice și inteligente ale momentului asupra lumii și diverselor sale aspecte. Analiza istoriei ei și a contextului în care a activat este condusă concomitent de Jean Lacouture Fred Richin și William Manchester.

2. O selecție a monografiilor principalilor fotografi citați

* ATGET Eugène: "The Work of Atget" (Opera lui Atget) - 4 volume, 1981-1985, ediția Muzeului de Artă Modernă, New York.

Acest studiu ce nu trebuie ocolit este datorat Marici Morris Hambourg. Din păcate nu este tradus în franceză.

* AVEDON Richard:

- "Potrete", Chêne, Paris, 1976;

- "In the American West" (În Vestul american), Chêne, Paris, 1985.

Două lucrări diferite în funcție de subiectul tratat: prima este consacrată figurilor de seamă ale societății americane, a doua, din contră, Americii obișnuite. Genul portretului este însă totdeauna abordat în același stil și cu aceeași rigoare.

* BOUBAT Edouard:

- "Pauze", Contrejour, Paris, 1983.

Marele "poet" al fotografiei franceze prezintă în această lucrare o selecție a celor mai impresionante imagini.

* CAPA Robert

- "Robert Capa fotograficul" - Sylvie Messinger, Paris, 1985.

O importantă retrospectivă a muncii sale, a primelor și ultimelor sale fotografii de reportaj făcute în cele patru colțuri ale lumii. Mitul acestui reporter în aceeași măsură întreținut de o biografie semnată Richard Whelan (Mazarine, Paris, 1985).

* CARTIER-BRESSON Henri:

- "Henri Cartier-Bresson fotograf" - Delpire, Paris, 1981
- "Fotoportrete" - Gallimod, Paris, 1985
- "America pe ascuns" - Semil, Paris, 1991
- "Primele fotografii" - Arthand, Paris, 1991

Prima carte este una din retrospectivile cele mai reușite ale operei sale, datorată fidelului său editor; a doua e consacrată muncii sale de portretist. Lucrarea despre America a fost realizată în colaborare cu Gilles Gora și prezintă imagini inedite interesante. Importanța și elaborata analiză a primelor fotografii este semnată de Peter Galassi. Ea face referiri și la Cartier-Bresson pictorul și desenatorul.

* DEPARDON Raymond:

- "Corepondență new-yorkeză" - Libération, ediția Etoile, Paris, 1981.

Experiența unei cronici personale de o lună pentru cotidianul "Libération", în care se combină texte și imagini, însoțită de un studiu al lui Alain Bergala și Christian Canjolle despre fotografie, în general, și această muncă în special.

* DOISNEAU ROBERT:

- "Trei secunde de eternitate" - Contrejour, Paris, 1979.

Nu mai ținem socoteala monografiilor celui care poate este fotograful francez cel mai cunoscut marelui public. Fără a număra reeditările lucrărilor mai vechi despre Paris și suburbiile lui realizate împreună cu scriitori ca Blaise Cendrars. E vorba aici de prima retrospectivă importantă care va fi de mai mult ori reeditată.

* EVANS Walker:

- "First and last" (Primul și ultimul). Seker and Watburg, Londra, 1978.
- "America. Fotografii din anii crizei", Schirmer/Mosel, München, 1991.

Fotograful american care, prin viziunea sa în domeniul peisajului urban, a exercitat cu siguranță cea mai puternică influență asupra generațiilor ce i-au urmat.

Nu trebuie să-i limităm, opera la activitatea din domeniul FSA (!).

* FRANK Robert:

- "Americani", Delpine, Paris, 1986.

Spiritului de geometrie al lui Henri Cartier-Bresson, Robert Frank îi opune compoziții mai libere și foarte spontane care și-au găsit mulți susținători. Viziunea sa asupra Americii de zi cu zi s-a tradus printr-un proiect de carte foarte original căruia i s-a asociat scriitorul Jack Kerouac.

* HINE Lewis

- Paris Audiovizual, Paris, 1990.

Cartea dă o idee despre importanța documentelor realizate încă de la începutul secolului în Statele Unite de către unul dintre primii fotografi "implicați". Documentele se referă la lumea emigrației și a muncii, în special cea a copiilor.

* HOYNINGEN-HUENE George:

- "Hoyningen-Huene. Eleganța anilor '30", Denoël, Paris, 1986.

O figură importantă a istoriei fotografiei de modă, influențată de marile curente artistice ale epocii sale.

* HOCKNEY DAVID:

- "David Hockney - fotograf". Centrul Georges-Pompidou/Herscher, Paris, 1982.

Pictor, desenator, fotograf, artist de geniu al timpului său. Montajele sale fotografice se bazează în mare parte pe un joc foarte liber cu regulile perspectivei.

* HORST HORST P:

- "Șase decenii de fotografii", Schirmer/Mosel, München, 1991.

Elev al lui Hoyningen-Huene, își desfășoară lunga carieră de fotograf de modă cu rigoarea și în spiritul caracteristic celor dintre cele două războaie.

* KARSH Yusuf:

- "Karsh" - Filipacchi, Paris, 1983.

Cel mai "oficial" portretist al epocii noastre. A fotografia toate personalitățile acestei lumi.

* KERTÉSZ André:

- "Franța mea" - Manufacturere/Ministerul Culturii, Paris, 1990. Una din lucrările recente cele mai reușite despre Kertész. Diversele aspecte ale muncii sale făcute în Franța sunt analizate de câțiva mari specialiști ai fotografiei: Sandra Philipps, Michel Frizot și Jean-Claude Lemagny.

* PENN Irving:

- "În trecere", Nathan, Paris, 1991.

Frumoasă retrospectivă a acestei opere, combinând printre altele, fotografii de modă, publicitare, portrete și natură moartă. Lucrarea a fost concepută de însuși fotograful care este și comentatorul imaginilor sale.

* SALGADO SEBASTIAO:

"O anumită grație" - Nathan, Paris, 1990.

Fără îndoială, fotograful care, în prezent, este cel mai aproape de spiritul lui W. Eugene Smith, în sensul în care el se aplică asupra marilor subiecte umane, acordând în același timp o importanță extremă formei. În lucrare figurează și un studiu important al lui Fred Ritchin asupra acestei opere.

* SANDER August:

"Oamenii secolului al XX-lea", Chêne, Paris, 1980.

A întreprins o operă monumentală asupra diverselor grupuri de meserii ale societății germane. Confruntată cu ascensiunea nazismului, demersul lui a fost cenzurat, dar din fericire s-a putut reconstitui după război.

* SIEFF Jeanloup:

"Măine timpul va fi mai bătrân" - 1950-1990 - Contrejour, 1991.

Fotograf de modă, publicitate, portretist, practica acestor diferite genuri nu l-a împiedicat să-și faurească un stil personal în alb-negru ce i-a marcat epoca. Comentează el însuși fiecare din deceniile ce-i compun itinerariul.

* STRAND Paul:

"An american vision" (O viziune americană), Aperture, Ny, 1991.

Numele său este asociat cu noțiunea de fotografie "pură" și în general cu mișcarea de reacție în fața denaturării fotografiei încarnată de pictorialism.

3. Reviste, colecții, dicționare

* "Celestele fotografiei" ACCP.

Această revistă de texte teoretice și critici animată de Gilles Mora propune numere consacrate temelor constitutive ale actului fotograficului, în alternanță cu studii ale operelor marilor fotografi, precum Henri Cartier-Bresson, Robert Frank sau Ralph Gibson.

* "Camera International" - Paris.

Revistă trimestrială de artă fotografică ce acordă un stoc esențial calității alegerii și punerii în pagină a lucrărilor reproduse, propunând numere tematice despre țări (Grecia, Italia, Spania, Finlanda), fotografi (W. Eugene Smith) sau agenții (Magnum).

* Dicționar al fotografilor, de Carole Naggar, Scnil, Paris, 1982.

* Enciclopedie internațională a fotografilor de la 1839 până în prezent, de Michèle și Michel Aner, Caméra Obscura, 1982.

Dicționarul nu este foarte complet. Enciclopedia este mult mai completă și fiecare articol este prezentat exact în aceeași manieră. Ediție bilingvă.

* Photo Copies - CNP/Ministerul Culturii

Această colecție prezintă, în alternanță cu câteva monografii ("6 x 13" de Jacques-Henri Lartigue, "Exils" de Josef Koudelka), lucrări revenind fotografiei și studii pe teme precum "Fotografie/Sculptură", "identități", sau "timpul unei mișcări".

* Photo Poche, CNP/Ministerul Culturii (Fotografia de buzunar).

Colecție destinată marelui public și al cărei principiu este prezentarea în ficcare apariție a operei unui fotograf. Au apărut deja mai mult de 50 volume, printre care regăsim marile figuri clasice și contemporane. Cartier-Bresson, Lartigue, Doisneau, Wiépce, Atget, Frank, Marey, Comith, Michals, Kertész, Witkin... Dar și lucrări colective despre FSA sau revista "Camera Work", de exemplu, sau o interesantă culegere de texte esențiale despre fotografie (F. Arago, C. Baudelaire, W. Benjamin, R. Stricker...) intitulată "Despre buna utilizare a fotografiei (nr. 27).

* "Cercetarea fotografică", Paris, Audiovisuel.

Condusă de André Rorillé această revistă de texte istorice și critice propune numere despre registre la fel de diferite precum Japonia sau fotografia de familie.

Beato, Carlo (1854-1980)

Napoli, Italia

Bertillon, Alphonse (1853-

1914) Franța

Bresson, Louis et Auguste

(1896-1976) (1873-1900)

Franța

Belaquer, Etienne Louis

(1810-1872) Franța

Bottouche, Christian (1904-

1975) Franța

Franța

Cartier-Bresson, Henri

(1910-1978)

Cartier-Bresson, Yvonne

(1910-1978)

Cartier-Bresson, Yvonne

(1910-1978)

Cartier-Bresson, Yvonne

(1910-1978)

Cartier-Bresson, Yvonne

(1910-1978)

Cartier-Bresson, Yvonne

(1910-1978)

INDEX AL FOTOGRAFIILOR CITAȚI

- Abbott** Berenice (1898-1991)
Statele Unite
- Adams** Ansel (1902-1984)
Statele Unite
- Atget** Eugene (1856-1927)
Franța
- Avedon** Richard (1923)
Statele Unite
- Boiley** David (1938) Marea Britanie
- Baldus** Edonard-Denis (1813-1890) Franța
- Bayard** Hippolyte (1801-1887) Franța
- Beaton** Cecil (1904-1980)
Marea Britanie
- Bertillon** Alphonse (1853-1914) Franța
- Brisson** Louis și Auguste (1814-1876)(1826-1900)
Franța
- Balanquart-Ervar** Louis Desiré (1802-1872) Franța
- Boltowski** Christian (194)
Franța
- Bouhat** Edouard (1923)
Franța
- Bourdin** Guy (1933-1991)
Franța
- Brady** Mathew (1823-1896)
Statele Unite
- Brendt** Bill (1904-1983)
Marea Britanie
- Burri** René (1933) Elveția
- Burrows** Larry (1926-1971)
Statele Unite
- Cameron** Julia Margaret (1815-1879) Marea Britanie
- Copa** Robert (1913-1954)
Ungaria/Franța
- Carjat** Etienne (1828-1906)
Franța
- Caron** Gilles (1939-1970)
Franța
- Cartier-Bresson** YHenri (1908)
- Charbonnier** Jean-Philippe (1921) Franța
- Clark** Larry (1993) Statele

Index al fotografiilor citați

Unite
Dagnerre Louis - Jacques
 Mandé (1787-1851) Franța
Davidson Bruce (1933)
 Statele Unite
Demachy Robert (1859-1936)
 Franța
Depardon Raymond (1942)
 Franța
Disodiri (1819-1889) Franța
Doisneau Robert (1912)
 Franța
Du Camp Maxime (1822-
 1894) Franța
Durieu Eugène (1800-1874)
 Franța
Edgerton Peter Henry (1903-
 1990) Statele Unite
Emerson Peter Henry (1856-
 1936) Statele Unite/Marea
 Britanie
Evans Frederik H. (1853-
 1943) Marea Britanie
Evans Walker (1903-1975)
 Statele Unite
Fanson Bernard (1940) Franța
Frank Robert (1924) Elveția/
 Statele Unite
Freed Leonard (1929) Statele
 Unite
Freund Gisèle (1908)
 Germania/Franța
Gardner Alexander (1821-
 1882) Statele Unite
Goldin Nau (1935) Statele
 Unite
Guibert Harvé (1956-1991)
 Franța
Harcouvert Studio (1934)
 Franța
Heartfield John (1891-1968)
 Germania
Hille David Octavius și
Adanson Robert (1802-1870)
 (1821-1848) Marea Britanie
Hine Luois (1874-1940)
 Statele Unite
Hockney David (1937) Marea
 Britanie
Hoymingen-Huene George
 (1900-1968) Rusia/Statele
 Unite
Izis (1911-1980) Franța
Karsh-Yusuf Canada (1908)
Käsebier Gertrud (1852-1934)
 Statele Unite
Kertesz André (1894-1985)
 Ungaria
Klein William (1928) Statele
 Unite

Index al fotografiilor citați

Kondelka Josef (1938)
 Cehoslovacia
Long Dorothea (1895-1965)
 Statele Unite
Lovisière Jean (1940) Franța
Lartigue Jacques-Henri
 (1894-1984) Franța
Lee Russell (1903-1980)
 Statele Unite
Le Gray Gustave (1820-1882)
 Franța
Le Seq Henri (1818-1882)
 Franța
Lindberg Peter - Germania
Lumière Auguste și Louis
 (1862-1954) (1864-1948)
 Franța
Vlan Ray (1890-1976) Statele
 Unite
Mapplethorpe Robert (1946-
 1989) Statele Unite
Marey Etienne-Jules (1830-
 1904) Franța
Marville Charls (1816-1878)
 Franța
Michels Douane (1932) Statele
 Unite
Moon Sarah (1938) Franța
Munkacsy Martin (1896-1963)
 Ungaria/Statele Unite
Maubridge Edward (1830-
 1904) Marea Britanie
Nadar (Gaspard Felix
 Fournachon) (1820-1910)
 Franța
Nègre Charles (1820-1880)
 Franța
Nawman Arnold (1918)
 Statele Unite
Newton Helmut (1920)
 Germania/Franța
Niépce Nicéphore (1765-
 1834) Germania/Franța
Nilsson Lennart (1922) Suedia
Penn Irving (1917) Statele
 Unite
Peress Gilles (1946) Statele
 Unite
Puyo Commandant Contant
 (1857-1953) Franța
Ris Jacob (1849-1914)
 Danemarca/Statele Unite
Roche Denis (1937) - Franța
Rodger George (1908) Marea
 Britanie
Rodtchenko Alexandre (1891-
 1956) URSS
Rovis Willy (1910) Franța
Rothstein Arthur (1915)
 Statele Unite

gabriel bauret

ABORDAREA
FOTOGRAFIEI

Colecția din care face parte și cartea de față, prezintă teme de inițiere, destinate în principal studenților din primii ani, concepute ca niște sinteze de cunoștințe și metode specifice domeniului tratat, furnizând astfel "uneltele" indispensabile studiului și autoevaluării viitorului profesionist.

"Abordarea fotografiei" deschide orizonturile infinite ale acestei lumi, a fotografiei, a practicilor, particularităților și specificității limbajului fotografic, precum și relația acestuia cu celelalte arte, conjugând unghiuri de abordare diverse: estetice, semiologice sau sociologice.

ISBN 973-9229-47-6

E 14900