

UNIVERSITATEA DE ARTĂ ȘI DESIGN
Teză de doctorat în domeniul arte plastice și decorative

IMAGINEA ARTISTICĂ ÎNTRE REAL ȘI IMAGINAR.
FOTOGRAFIA CA ARTĂ

Conducător științific: Prof. Dr. RADU SOLOVĂSTRU

Doctorand: DUMITRAȘCU-MĂGUREAN IRINA

Cluj-Napoca, 2013

Specificul reprezentării realității exterioare în artele plastice rezultă din accesul exclusiv vizual al cunoașterii și din prioritatea abordării emoționale, în contrast cu cea rațională a științei și filosofiei.

Artistul nu are de ales: el se bazează doar pe ceea ce simțurile și facultățile sale de înțelegere pot surprinde din realitatea din jur, adică **aparența**. Gândirea și imaginația ierarhizează, selectează și metamorfozează elementele extrase din realitate, cărora le adaugă altele noi. Viziunea incompletă de la prima vedere va fi modificată de noi valuri de senzații, raționamente și dorințe. Satisfăcut până la urmă, artistul face din această aparență accesibilă, “realitatea sa”. Din ea va decurge creația sa, opera sa.

Platon dorea o artă cu sens, *cu deschidere către idee*. Timp de secole, urmând gândirea greacă, s-a considerat că realul este un mod de a fi ascuns al lucrurilor, deoarece ele sunt acoperite (cuprinse) de aparența lor sensibilă. Drept urmare, *să captezi realul nu înseamnă să câștigi ceea ce vezi, ci ceea ce se află dincolo de ceea ce vezi*. Interesul artei față de natură nu poate fi de aceea restrâns la captarea realului sensibil, a aspectului de suprafață, accesibil simțurilor.

La rândul său, Aristotel (384-322 a.H.) dezbate pe larg relația dintre natură și artă, folosind termenul “*mimesis*”, imitație, altceva deci decât realizarea unei copii identice cu modelul. Pentru el arta este incapabilă de adevăr și rămâne în esență doar aparența lucrurilor. Admite că ea nici nu pretinde a fi adevăr, un act de cunoaștere. Subliniază în schimb rolul său de descărcare a pasiunilor, “*catharsis*”, de unde funcția terapeutică.

În evul mediu filosofia tomistă a formulat un dicton asemănător în spirit: “*Ars imitatur naturam*”. Nicolaus Cusanus (1401-1464) făcea echivalarea “*similitudo et imago*”. Astfel de concepții au încurajat orientarea artei spre natură în tranziția spre Renaștere. Magistrul Eckhart (1260-1327) se îndoia de posibilitatea oglindirii autentice, cel puțin în portretistică,

spunând: *Oricine și oricând îmi vede asemănarea, nu mă vede pe mine, pentru că chipul meu nu e natura mea.*

După regresul medieval al artelor, “virtuozitatea mimetică” redobândește prin umanismul Renașterii strălucirea din antichitate. Omul este acum apoteotizat, în lumina unor înalte valori: *dignitas, maiestas, nobilitas, magnificentia, generositas, gravitas*. Michelangelo sacraliza, chiar, actul creației, raportându-l la Dumnezeu: *Pictura bună nu e altceva decât o copie a perfecțiunii lui Dumnezeu, o amintire a picturii divine, o muzică și o melodie pe care doar intelectul o poate percepe cu mare greutate*. O reluare modernă a acestei idei (V. I. Stoichiță) transferă “imitația” de la copierea naturii, la asemănarea acțiunii artistului cu cea a divinității din clipa creației: se imită, așadar, nu creatul, ci creativitatea.

La asemenea performanțe nu se poate ajunge prin simplul “mulaj anatomic”, prin copierea oarbă (“*imitatio*”). Se impune o selecție și decantare a formelor (“*electio*”), după care urmează reconstruirea imaginii conform unui proiect mintal. Cerința este ilustrată de altă legendă: aceluiași faimos Zeuxis, conducătorii cetății Agrigento i-ar fi comandat un tablou cu frumoasa Elena. El a cerut să vadă mai întâi, goale, toate fetele tinere ale locului și dintre ele a ales cinci ca model. A preluat apoi de la fiecare părțile cele mai frumoase și mai bine proporționate și a recompus o imagine care s-a bucurat de mare succes. Rafael o povestea discipolilor și chiar așa proceda el însuși, pictând admirabilele lui madone.

Renașterea a fost un moment de apogeu pentru artă și pentru cunoaștere, pentru Om în înțelesul cel mai înalt.

Cum noi facem parte din natură și arta este un fapt natural, dar o entitate distinctă și independentă de ea, uneori chiar opusă. Artistul preia imaginea observată, nu izolând-o, ci în contextul emoțional și ideatic din care face parte. De aceea actul creator se corelează cu numeroase determinante, estetice și extraestetice (culturale, istorice, religioase, sociale ș.a.). Numai înțelegând ansamblul acestora “artistul transformă invizibilul în vizibil”, cum s-a spus: *Să captezi realul nu înseamnă să câștigi ceea ce vezi, ci ceea ce se află dincolo de ceea ce vezi. Atenția artei față de natură nu înseamnă captarea realului sensibil.*

Asupra problemei s-a meditat mult. Kant atribuia artei capacitatea de a stabili un raport între univers și spiritul uman, asemenea filosofiei. Schelling găsea că arta are privilegiul de a poseda mijloacele cele mai certe de transpunere a spiritului în absolut. Adevărul ar fi atunci o formă particulară a perfecțiunii estetice (H. Keyserling, cf. idem). Gaston Bachelard vorbea despre “sentimentul pentru natură”, așezat la originea tuturor sentimentelor și de aceea, “sentiment filial”. Invoca, în acest spirit, viziunea psihanalitică a Mariei Bonaparte: *Natura este o mamă atotcuprinzătoare eternă și proiectată în infinit.*

Natura este, sentimental, o proiecție a mamei.

Roland Barthes ne atrage atenția că omenirea pare condamnată, în creația sa, la “Analogie”, adică la aservirea față de natură. De aici și strădania pictorilor de a scăpa de ea. Dar cum, se întreabă el: *Prin două excесе contrare: fie prefăcându-se că-i poartă un respect de o platitudine spectaculară (salvând astfel copia făcută), fie deformând obiectul mimat (Anamorfoză).*

Printr-o metaforă expresivă, Eugenio d’Ors arată că spre a produce artă *spiritul nostru ia cu mâinile o bucată de realitate, o cuprinde și o înconjoară, plăsmuind din ea imaginea artistică.* Mai departe, gândirea figurativă este cea care izbutește printr-o continuă invenție să capteze *sensul expresiv al realității.* Dacă în natură aflăm tot ce vrem, trebuie să fim destul de cultivați și de inspirați, ne recomandă el, încât să nu dorim decât ceea ce (și cât) este necesar pentru elaborarea lucrărilor noastre. Să exprimăm, adică, realitatea, dar în termeni care să nu fie întru totul... realiști.

Romantismul a exacerbat în mod radical ponderea factorului subiectiv în actul creației artistice. Accentul s-a mutat de la reprezentările exterioare (pentru alții) la trăirea interioară. Operația nu este deloc ușoară și de aceea în artă sunt puțini deschizătorii de drum, acei “uriași pe umerii cărora se înalță piticii”, de unde pot vedea fără efort mai departe, cum este în știință.

Arta s-a autonomizat de mult, bătălia ei a fost câștigată și rivalitatea cu natura a încetat. Artiștii și-au schimbat, de aceea, direcția de acțiune. Ei au învățat să privească nu numai în jurul lor, ci tot mai mult în ei înșiși. De mult nu mai pictează așa cum văd, ci așa cum percep. Acest dinamism al concepțiilor a fost însă extrem de viu în cursul istoriei și grevat de multe contradicții.

Dacă în Renaștere Leon Battista Alberti vedea *rădăcinile sădite în interiorul naturii*, Eugen Delacroix, în plin romantism, spunea că *natura nu este decât un dicționar în care cauți sensul cuvintelor, de unde poți extrage elementele care compun o frază sau o povestire, dar nimeni n-a considerat vreodată dicționarul o compoziție.* Exact așa se va exprima și Gauguin. Prietenului său Schuffnecker îi recomanda să nu copieze prea mult după natură, ci, după ce a extras din ea elementele fundamentale ale imaginii, să gândească mai mult la creație. Este poziția pe care s-au situat toți marii artiști ai trecutului, deși nu totdeauna declarativ, devenind în măsură tot mai accentuată, steagul de luptă al modernilor. A ști când să te oprești, și unde, în reprezentarea naturii înseamnă a o “simți”, ori aici intervine subiectivitatea și de aceea fiecare artist o face în felul lui.

Marele peisagist englez John Constable distingea două aspecte în relația artist-natură, la fel de importante: el *trebuie să devină ucenicul răbdător al naturii*, dar totodată, trebuie să-

și însușească *arta de a vedea natura*, un lucru foarte greu de dobândit. Whistler ne propune, șarjând, o imagine extrem de plastică: *A spune pictorului că natura trebuie luată așa cum este, e ca și cum i-ai spune muzicianului că se poate așeza pe pian. Natura conține culoare și formă, elementele tuturor tablourilor, precum claviatura conține notele tuturor melodiilor.*

Restricția tradițională impusă artei de realitate a fost deplânsă pe multiple voci. Primul abstracționist, Kandinsky, teoretiza că *suprimarea obiectului nu micșorează mijloacele de expresie, ci le multiplică la infinit*. Hartung, pe aceeași linie, dar mai radical, explică: *Exprimarea artistului era constrânsă de realitatea reprezentată, or asta constituie un obstacol în calea expresiei pure și libere*. Piet Mondrian, care a dus la limită abstracționismul, înscria această evoluție a artei într-o tendință istorică de ansamblu: *Denaturalizarea, fiind unul dintre punctele esențiale ale progresului uman, este deci de primă importanță în arta neoplastică; a denaturaliza înseamnă a abstractiza.*

Problema a fost amplu comentată de Guillaume Apollinaire (1913) care vedea o particularitate a multor artiști moderni în pictarea tablourilor lipsite de un subiect veritabil. Vorbind despre “pictura pură” el evoca statutul bine cunoscut al muzicii, care încântând auditoriul, nu-i oferă totuși sunete din natură, cum ar fi murmurul unui râu, zgomotul unui torent, vâjâitul vântului din pădure sau armoniile limbajului omenesc: *Se merge spre o artă cu totul nouă, care va fi față de pictura de până acum, așa cum este muzica față de literatură.*

La această decantare a contribuit în mare măsură și inventarea fotografiei, care a impus tranșarea pentru totdeauna a unui litigiu de secole. Nu înseamnă că natura a fost scoasă din câmpul artei. “*Chasez le naturel, il revient au galop*”, se rostise cândva. Dar Kandinsky însuși a exprimat o temere: *Dacă rupem legăturile care ne unesc cu natura și ne consacram exclusiv unor combinații de culori pure și de forme independente, vom crea opere care nu vor fi decât decorații geometrice*. Iată și motivația, așa cum a fost formulată de un filosof: *Oamenii toți prind de veste într-o bună zi că în natura însăși sălășluiește o frumusețe care întrece și sfidează toate artele.*

Într-adevăr, unii dintre marii artiști moderni au continuat să păstreze cordonul ombilical căruia îi datorau forța lor creativă. Auguste Rodin mărturisea cu emoție: *Mă supun naturii în totul și nu pretind niciodată să-i poruncesc. Singura mea ambiție este să-i fiu slugarnic credincios*. Pentru Brâncuși *arta nu este evadare din realitate, ci o intrare în realitatea adevărată, în singura realitate valabilă*. De acest gând se apropie și un suprarrealist radical ca Paul Klee: *Arta nu există pentru a reproduce vizibilul, ci pentru a face vizibil ceea ce se află dincolo de universul vizual*. Un alt mare novator, F. Leger, a exprimat acest îndemn: *Să fii liber și totuși să nu pierzi contactul cu realitatea!* Numai că, așa cum observa

peisajistul englez John Constable în 1836, înainte de marea izbândă a lui Champollion, *arta de a vedea natura este un lucru tot atât de greu de dobândit, cum este arta de a descifra hieroglifile egiptene*.

O problemă particulară ridică “viziunile” mistice și halucinațiile, care sunt încorporate de artist în forme materiale întocmai scenelor reale, fără a fi existat decât în imaginație. De la Leon Alberti se subliniașe: pictorul nu aspiră să imite decât ceea ce este vizibil în lumină.

Filosofia contemporană a artei extinde mult palierul interrelației dintre natură și artă, prin identificarea a trei finalități urmărite de artist: “înfrumusețarea naturii”, “spiritualizarea naturii” și “rivalizarea cu natura”. Iar crâmpeii de adevăr conținuți în artă este suficient spre a-i conferi acea calitate subliniată de clasici, numită “verosimilitate”.

Primele teoretizări asupra genezei imaginii artistice datează din Renaștere. Leon Battista Alberti (tratatul “Despre pictură”, sec. XV) diferențiază trei obiective: 1. “circumscrierea formei” (determinarea marginii, conturul), 2. “compoziția” (îmbinarea lucrurilor prevăzute laolaltă) și 3. “recepția luminilor” (lumina și umbra primită). Tot pe atunci, Piero della Francesca propunea o altă triadă: “desenul” (contururile și profilurile obiectelor), “măsura” (proporția dintre ele) și “coloritul” (felul cum apar culorile și cum se schimbă ele în raport cu lumina). Analiza lui Roger de Piles (Franța, sec. XVII) este mai completă, cuprinzând desenul, culoarea, compoziția și expresia.

Pentru artiști desenul s-a situat dintotdeauna pe prim plan și de aceea toți trebuiau să se formeze ca excelenți desenatori. În relația liniei cu culoarea, raportul poate însă varia. Wolfflin distinge două stiluri artistice: “linear”, caracterizat prin contururi clare, precizia și certitudinea compoziției, și stilul “pictural”, unde masele de culoare sunt elementul principal, conturul putându-se chiar pierde prin modelul. În Renaștere desenul a atins, cu deosebire în școala florentină, un înalt grad de perfecțiune.

Linia de contur este principalul punct asupra căruia talentul și originalitatea intervin din plin, individualizând stilul, prin “deformările” cutezate. A reprezentat, de altfel, cea mai importantă invenție în arta plastică, deoarece în realitate ea nici nu există. S-a impus ca un artificiu pentru a se putea defini și determina formele, pentru a se conferi obiectelor realitate și individualitate. *Unde văd ei linii în natură?*, se întreba Francisco Goya. De aceea, cu linia a început pictura și cu ea, mai toți pictorii își încep și astăzi lucrul. În arta figurativă desenul poate fi de ajuns prin el însuși, pentru a exprima ceva, pe când culoarea rămâne mută. Dacă, aici, reproducerea cât mai fidelă a conturului era idealul comun - abilitate care a dus prin

uniformizare la academismul de mai târziu - "deformarea" ("stilizarea") s-a impus pentru creșterea expresivității. Un exemplu: alungirea trupurilor a devenit o "marcă" de originalitate la Boticelli și mai puternic, la El Greco. La acesta intervine influența școlii cretane de icoane bizantine, unde învățase în copilărie, și nu astigmatismul, cum, greșit, s-a speculat.

În epoca modernă desenul va deveni pivotul principal căruia i se datorează rapidă diversificare stilistică ce a avut loc. S-a spus despre artist că este prin excelență un "deformator", deoarece numai astfel evită convenționalul. Cu deosebită sensibilitate, Edgar Degas sublinia că desenul nu este însăși forma, ci doar *felul de a vedea forma*.

Brâncuși ilustrează cel mai convingător evoluția formei de la obiect la idee, prin metamorfoze seriate: "zborul" și nu pasărea, "sărutul" și nu un oarecare cuplu de îndrăgostiți, "săgetarea luciului în apă", nu peștele cu solzi și coadă, "cucurigu"-ul ca scară de tonuri muzicale și nu pasărea care îl emite. Toate aceste stilizări implică simplificare, condensare, abstractizare, adică o reducere la esență, la arhetip.

Coloritul este cel care "face" pictura, așa cum linia consfințește desenul. El a contribuit în mare măsură la diferențierile stilistice. Într-o dispută epistolară amicală dintre Pallady și Matisse, primul sublinia primatul desenului, care are puritatea lui și poate fi suficient și singur. Matisse, dimpotrivă, considera că *desenul este oricum femela, iar culoarea este masculul*. Pallady își notează replica în jurnal: *Eu cred dimpotrivă că desenul este de sine stătător, în timp ce culoarea fără desen rămâne un lucru nevertebrat*.

Compoziția reprezintă testul principal de măiestrie, mai ales pentru lucrările complexe, cu mai multe personaje. Ideea creației este redată prin ceea ce izbește mai întâi ochiul și continuă apoi să organizeze compoziția, detaliu după detaliu: anecdotică, organizarea suprafeței, gruparea spațială, armonia proporțiilor, raportul plin-gol, integrarea formelor în fond etc.

În problema spațialității pictorul a descoperit târziu, la începutul Renașterii, perspectiva geometrică și apoi, cu greu a învățat să-i aplice legile. A intuit în paralel și posibilitatea redării adâncimii prin culoare. S-a păstrat până astăzi ceva și din candoarea perspectivei emoționale, până la completa inversare, pentru respectarea ierarhiei personajelor. Pictura a câștigat adâncime și a ieșit din planul cu două dimensiuni și prin reprezentarea corpurilor în relief.

Polaritatea umbră-lumină reprezintă unul din principiile organizatoare cele mai profunde ale lumii sensibile, astfel că rezolvarea sa în artă constituie o probă majoră de talent. Mulți artiști au optat pentru formele plastice generos luminate. Alții au preferat un delicat clar-obscur ("sfumato", magia lui Leonardo).

Libertatea creației a fost smulsă cu greu deoarece fiecare generație se forma sub auspiciile premergătorilor, și acestea funcționau, inevitabil, ca o frână. Marea mutație stilistică de la sfârșitul secolului XIX, “explozia”, nu se putea obține fără luptă.

Fotografia, cum s-a dovedit în cursul timpului, a avut parte de un destin ciudat. A luat naștere timid, din vechi proceduri auxiliare picturii. A propulsat exploziv la mijlocul secolului XIX, în varianta alb-negru, sub ispita concurenței cu marea pictură pentru că beneficia de simplitate, rapiditate și costuri reduse. A cunoscut o extraordinară difuziune prin diversificarea performanțelor, mai ales după introducerea culorii. În epoca noastră, grație procesării digitale și extensiunilor de care se bucură, în mediul real ca și virtual, reprezintă o forță în toate domeniile existenței umane. Filtru al realității, dar, în aceeași măsură, și realitate pictorială imaginară. Prin perfecționare, aparatul foto a devenit pentru om un “al treilea ochi”, care funcționează printr-un limbaj propriu - o nouă *lingua universalis*.

Putem spune că noi trăim într-un veritabil univers al fotografiei: *în societatea actuală se fotografiază mereu, pretutindeni, orice observator de imagini fotografice este și fotograf și fotografiat*. Fotografia umple paginile cărților pentru copii. Este un instrument prețios al pedagogiei, la toate vârstele. A devenit un fetiș al comunicării, iubirii și prieteniei. Este cea mai convingătoare invitație la călătorii și totodată memoria lor. Poate fi folosită, prin manipulare, ca puternică armă politică. Reprezintă unul dintre cele mai răspândite hobby-uri. A fost adusă în galerii și muzee, aureolată ca artă. S-a impus de mult ca cea mai eficientă modalitate de difuzare largă a operelor de artă, care era cândva de competența gravurii. Prin reproducere asigură o adevărată “democratizare a artei”, ceea ce impune reevaluarea diferenței dintre original și copie. Stă în câmpul cercetărilor științifice din disciplinele naturii și ale cosmosului. Prin extensiunile sale - televiziune, cinematografie, video și internet - am spune că dublează efectiv existența noastră.

Se apreciază că *inventarea fotografiei a adus la suprafață un nou nivel al conștiinței, cel al puterii de imaginare și reprezentare, indiferent că este vizibilă sau lizibilă, și a pus în mișcare o revoluție a culturii artistice*, cum subliniază Eugen Savinescu. Din punct de vedere sociologic, fotografia, pe cale să devină dintr-un “obiect post-industrial” o “informație pură”, apare ca *unul dintre cele mai fascinante fenomene ale contemporaneității și ale viitorului imediat (-) și devine o existență care nu mai este “obiectivă”, ci “inter-subiectivă”*.

Activitatea sa implică felurite probleme. Sub aspect estetic, el trebuie să concilieze fidelitatea față de adevărul imediat, brut, cu dorința (tentația) de a conferi formă, pregnantă vizuală și comunicațională. Sub aspect moral, trebuie să împace participarea personală cu

suspensia ei, trăirea afectivă cu detașarea, implicarea directă în eveniment cu obligativitatea înregistrării lui. Privitorul, la rândul său, se poate situa sau nu în concordanță cu el, apropiindu-și imaginea propusă sau respingând-o. La fel ca în pictură.

Subiectiv, fiecare din noi ne putem găsi în oricare din aceste trei ipostaze: fotograf (operatorul care execută fotografia), referent (persoana care este fotografiată, numită “*spectrum*” de Roland Barthes) și spectator (privitorul). Altfel formulat, *o fotografie poate fi obiectul a trei practici: fie facem (o fotografie), fie ni se face (o fotografie), fie privim (o fotografie).*

În proiectul său de dicționar din 1857 Eugene Delacroix situa fotografia, recent impusă interesului în Franța de Daguerre, printre “procedeele mecanice”, alături de litografie. O aprecia ca gen de reproducere al realității “mai ușor și mai economic” decât gravura, departe însă de a o înlocui. În prefața la volumul “Pentru o filosofie a fotografiei” (1997) Vilem Flusser identifică două “tăieturi fundamentale” în cultura umană: *Prima, aproximativ la mijlocul celui de al doilea mileniu a.H., poate fi numită “inventarea scrierii lineare”, cea de a doua, căreia îi suntem martori, “inventarea imaginii tehnice”*. Și mai departe, autorul se explică: *imaginea tehnică este o imagine produsă de un aparat.*

Într-un limbaj abstractizat s-a vorbit despre fotografie ca “noua tehnologie a vizibilului”. Dezvoltarea spectaculară din epoca modernă – prin extensiunile sale din media și artă - a ridicat numeroase debateri privind relația dintre real și vizibil, cu punerea la îndoială a egalității dintre acestea. Dar, oare, aparatul fotografic vede mai mult decât omul uman?

Relația fotografiei – mijloc de captare a imaginilor obiective - cu arta este interferențială. Nu tot ce este fotografie este și artă. Artă este creație, și una dintre cele mai elevate ale spiritului uman. Materializarea ei în operă plastică o concepe și o finalizează artistul prin activitatea sa directă. Uneltele folosite – creionul, pensula sau dalta – nu reprezintă decât prelungiri ale mâinilor sale. Cu ajutorul lor artistul se exprimă, amprentând în forme plastice gândul și pulsunile sale emoționale. Procedee tehnologice auxiliare la care se recurge uneori, ca turnarea în bronz în cazul sculpturii, nu aparțin propriu-zis actului creator. Tot auxiliară a fost și camera obscură, folosită cândva de artiști pentru facilitarea desenului. Corespunzător, unealta fotografului este aparatul. Cu acesta doar se înregistrează realitățile preexistente, fără a putea să se creeze însă imagini *de novo*. Fotograful să fie atunci un documentarist, un simplu “făcător de fotografii” cu accesul interzis în sfera artei?

Ca produs al aparatului, fotografia este rezultanta circuitului tehnic controlat de un program inamovibil. Într-o definiție abstractizată, *fotografia este o imagine produsă și distribuită în conformitate cu programul aparatului, a cărui pretinsă funcție este de a*

informa. Înseamnă că fotografului, după ce și-a ales cadrul și momentul, nu-i rămâne decât să declanșeze expunerea printr-un simplu “click”. De la o astfel de schemă fac excepție aparatele complet automatizate care acționează independent.

Lanțul intercondiționărilor este în acest caz mai complicat, întrucât fiecare concept fundamental include la rândul lui , alte concepte, așa cum decriptează V. Flusser: *Aparatul conține automatisme și jocuri, programul conține întâmplarea și necesitatea, imaginea conține magie, informația conține simbolul și improbabilitatea*. În acest fel, el apare ca *imaginea unor stări de lucruri magice, ale căror simboluri își informează receptorul*.

Un alt element definițiv invocat derivă din rigorismul “dreptului de autor”: actul fotografic are loc în afara fotografului, este obiectiv, pe când pictura este realizată în mod direct de artist, proiectată și finalizată de mintea și de mâna lui, într-un tot subiectiv, deci. Aici s-a și văzut multă vreme o rezervă față de acceptarea fotografiei ca artă. Recent s-a atras însă atenția că “obiectivitatea” imaginii tehnice este doar o iluzie.

Conceptul de “artă tehnică” este aparent paradoxal pentru că el pare să excludă factorul subiectiv al creației, și deci unicitatea, plasând astfel arta pe o bandă rulantă. Mai întâi, *fotografia nu s-a constituit ca artă datorită naturii sale tehnice!* cum subliniază Jacques Ranciere. Aparatul constituie o bază logistică pentru fotografie al cărei program de funcționare reprezintă spiritul uman. În acest fel, poate fi și el privit ca un penel sau o dalta. Există, evident, o deosebire: manevrarea nu o face mâna (mai exact, “atât mâna”), cât gândirea proiectantului în parteneriat cu sensibilitatea artistului. Aparatul nu funcționează de la sine, ci este un interpus între fotograf și subiectul ales de el. Dar, *fotografia nu a devenit artă nici prin imitarea modurilor artei* (idem). Statutul de artă al fotografiei nu s-a datorat subiectelor pompoase și nici veleităților pseudoartistice a “pictorialismului. A fost mai degrabă, s-a spus, efectul *asumării lui “oarecare”*.

În consens cu vechea teorie ludică a artei, propusă de Schiller, s-a spus că *fotografia nu este o unealtă, ci o jucărie, iar fotografii nu este un muncitor, nu un “homo faber”, ci un “homo ludens”*. Printr-o dezvoltare a acestei idei, s-a mai spus că *aparatele sunt jucării care repetă mereu aceeași mișcare. Programele sunt jocuri care combină mereu aceleași elemente*.

Aparatul constituie o unitate funcțională cu persoana care îl manevrează. Relația nu este însă univocă, ci funcționează după cel puțin două modele: * Fotografii “tehnicist”, care execută doar o reproducere cuminte a subiectului; * Fotografii “creator”, care interferează cu aparatul (cu programul său!) într-un mod creator.

Vilem Flusser, mai riguros, identifică trei tipuri de relaționare: * Fotografii produse

complet automat, unde acționează un program de control impus de om sau de computer; * Fotografii făcute de făcătorii de poze, unde programul înscris în aparat scapă oricărui control; * Fotografii făcute de fotograful conștient (“fotografiile de fotograf”) unde omul caută să mențină controlul de sub care programul încearcă să scape și constrânge aparatul să rămână la situațiile dorite de el.

Filosoful menționat consideră că aceste varietăți sunt simptomatice pentru cele trei tendințe ale societății postindustriale: *tendința spre automatizarea sub un control deplin și constant, cea spre o automatizare autonomă și tendința spre revolta față de autonomia programelor*. Pentru el, societatea de tipul “facerii de poze” este absurdă, deoarece este lipsită de criterii și de sens, încât toate posibilitățile înscrise în program sunt realizate fără alegere.

Pentru ca artele mecanice să devină vizibile și să exercite o forță modelatoare, trebuie, după opinia lui Jacques Ranciere *să fie recunoscute mai întâi ca arte. Adică trebuie să fie mai întâi practicate și recunoscute ca fiind altceva decât tehnici de reproducere sau de difuzare*.

Cum aparatul foto, ca unealtă inteligentă, controlată de legile optice, “este programat să producă fotografii”, fiecare din acestea reflectă una din posibilitățile programate. Numărul lor este mare, dar nu toate fotografiile potențiale sunt interesante și multe sunt “redundante” (“nu poartă nici o informație”). Este una din capcanele tehnicității, care amenință cu robotizarea, cu reducerea acestei cuceriri “miraculoase” la o biată “mașină de imagini”. O salvează parteneriatul aparatului-artist, mai exact, intruziunea spiritualității în actul mecanic.

Arta tradițională a început prin copierea realității vizibile, o servitute față de care eliberarea s-a obținut târziu. S-a ajuns în prezent la o desprindere a artei de lumea din afară, prin două alternative: crearea unei noi realități sau abstracția deplină.

Privind această evoluție, Eugen Savinescu, conștient de condamnarea fotografiei la fidelitate față de real, meditează: *Pictura poate imita realitatea fără s-o fi văzut sau poate chiar foarte ușor să propună o realitate sau derogări de la realitate fără a fi acuzată de fals sau de manipulare*. Și prin contrast, spune același autor, *în măsura în care opera de artă citează însăși realitatea prin fotografie* (sublinierea noastră) *ea devine într-un mod trivial, adevărată, pentru că raportul său cu realitatea exterioară este dat în mod obligatoriu*. Părerea este unanimă, altfel nu se poate: *Artistul (fotograf) este silit să rămână în contact cu realitatea*.

Aici stă individualitatea artei fotografice: ea nu poate inventa obiecte, nici personaje și nici peisaje, ci se limitează la copierea realului care i se oferă. De aceea a și fost pe deplin creditată cu adevărul: *Mașina “vede” planurile, le detectează automat, mecanic, pentru că ea*

nu crede și nu știe nimic, ei nu îi e teamă de niciun defect, nu este bântuită de nicio fantomă.

Deoarece imaginea este produsă prin acțiunea luminii pe care o reflectă fragmentul de realitate prins în obiectivul aparatului, imaginea captată nu poate fi decât o copie a acesteia: *Poți fotografia doar ceea ce reflectă lumina, deci ceea ce există în mod real.* Raportul este explicitat astfel de Roland Barthes: *Orice fotografie este un certificat de prezență. Acest certificat este noua genă pe care a introdus-o inventarea sa în familia imaginilor.* Această caracteristică face ca fotografia să fie prin excelență o imagine completă, “plină”, căreia nu i se mai poate adăuga nimic: *Nu ne putem îndoi, văzând o scenă fotografiată, de faptul că lucrurile chiar s-au întâmplat.* În credibilitatea acestei retrospectivii, vede filosoful noema simplă și clară a fotografiei: *Acest lucru a existat cândva.*

Tot lui Barthes îi datorăm cel mai frumos imn închinat puterii de autentificare a trecutului prin fotografie și “legăturii ombilicale” cu timpul pierdut, pe care ne-o asigură ea. Astfel, privind o fotografie din copilărie a mamei sale, reflectează: *Este pentru mine comoara de raze emise de mama mea când era copil, de părul, de pielea, de rochia, de privirea ei, în ziua aceea.* Scrutând altă dată portretul lui Baudelaire, are o emoționantă revelație: *Luminile care au emanat din chipul lui Baudelaire în momentul în care l-a surprins și l-a fixat pe vecie aparatul fotografic al lui Nadar mă ating încă neîndoielnic.* Vedem aici o legătură magică împlinită prin fotonii desprinși cândva de pe obrazul lui, care au impresionat hârtia, lăsând urme neșterse, și care vor reveni din imagine perpetuu, către privitorul de acum și de mâine.

Comunicarea peste timp mediată de fotografie primește o vibrație transcendentă dacă e privită cu sensibilitatea autorului de mai sus, care meditează cu fior poetic: *Fotografia este o emanație a referentului. Dintr-un corp real, care era acolo, au plecat niște radiații care vin să mă atingă pe mine, cel care sunt aici (...). O funtă dispărută vine să mă atingă la fel ca razele întârziate ale unei stele.*

O analiză mai recentă identifică însă și rezerve care ar putea relativiza teza mărturiei de necontestat: *Fotografia asigură un grad de realitate (adevăr) (deci nu pe toată, sublinierea noastră) pe care artele tradiționale nu și-l pot permite.* S-a exprimat chiar o apreciere mai tranșantă: *Cu siguranță, fotografia nu totdeauna vede în realitate adevărul pur.*

Definițiile converg, oricum, spre recunoașterea primatului realității exterioare în geneza imaginii fotografice: *Fotografia este o felie subțire de spațiu și timp,* scrie Anca Oroveanu, cadrul acesteia fiind arbitrar, conform opțiunii fotografului: *Fotografia este contingență pură și nu poate fi decât asta (întotdeauna este reprezentat ceva).* Sub acest unghi, fotografia poate fi privită ca artă chiar prin această fidelitate față de real, pentru că realitatea însăși ne poate oferi imagini artistice din cele mai frumoase sau expresive, care nu

reclamă retușeri și estetizări..

În entuziamul inițial s-a supralicitat capacitatea aparatului de a prezenta realitatea “așa cum este”, sub sloganul “fotografia nu poate să mintă”. Pătrunsă recent în cultura noastră fundamentată solid pe raționalism, ea ne-a apărut neutră, un arbitru imparțial al adevărului. Așa se explică de ce fotografia analogică a fost legitimată drept probă de autenticitate în științele exacte. Chiar dacă reprezintă doar o “urmă”, ea are puterea dovezii materiale, este o “image-obiect”, calitate extinsă și la varianta sa animată, cinematografia: *orice fotografie analogică presupune că ceea ce a fost prins, luat (în fotografie) a fost (real)*. Calitate care n-ar fi recunoscută niciodată picturii, doar reflectare a trăirii subiective a artistului. Și totuși, ca artefact, fotografia oferă multiple posibilități de eroare și falsificare (trucare) - *alterarea a ceea ce a fost*.

Sub unghiul subiectivității individuale, fotografia îmbogățește mult trăirile afective prin declanșarea procesului de recuperare a trecutului, ca un jurnal intim. Jacques Derrida o înscrie în conceptul de “image obiect”, reprezentând cu imaginea mentală cele două fețe ale aceluiași fenomen. Ea are superioritatea durabilității, cea de a doua este efemeră, se șterge, deoarece memoria cedează. În schimb, fotografia, “amintirea-obiect”, durează la fel ca bibliotecile.

Aceeași grilă o găsim și la Karoly Feleky, care exprimă lapidar marele privilegiu al fotografiei: *Fiecare imagine fotografică expediază în eternitate clipa efemeră*. În altă formulare, fotografia repetă la infinit ceea ce s-a petrecut o singură dată, “atunci și acolo”, fără a mai putea fi repetat vreodată. Mai explicit: *Odată evenimentul încheiat, fotografia va continua să existe, conferind evenimentului un fel de imortalitate (și importanță) de care altfel nu s-ar fi bucurat*.

Pentru Roland Barthes inventarea fotografiei a făcut să înceteze pentru prima dată reticența privind realitatea trecutului: *Trecutul e din această clipă la fel de sigur ca și prezentul, ceea ce se vede pe hârtie este la fel de sigur ca tot ce e palpabil*. Cu o precizare: este vorba de *un real ce nu mai poate fi atins*. El numește de aceea “*spectrum*” imaginea-obiect imprimată pe hârtia fotosensibilă ca “asta a fost”. În acest spirit, ține să facă o distincție, deși o consideră “scandaloasă”, probabil pentru că sfidează accepțiunea comună: *Fotografia nu rememorează trecutul. Efectul pe care îl produce asupra mea nu e acela de a restitui ceea ce a fost abolit (de timp, de distanță), ci de a atesta că ceea ce văd a existat cu adevărat*.

Cum perceperea senzorială a realității o facem în cea mai mare măsură prin văz,

imaginea fotografică are deosebită importanță pentru a reconstitui trecutul. Din ea va putea renaște amintirea, imagine cu imagine. De aici, rolul său de a îmbogăți memoria, de a ajuta la obținerea exactității gnoseologice, “de a salva de uitare valori pe care timpul le distruge și care vor dispărea”. Este un prilej care *ne invită să reflectăm asupra imaginarului realității și asupra realității imaginarului*, într-o exprimare fin dantelată a lui Edgar Morin.

În legătură cu timpul ar fi de subliniat și altă particularitate cu totul specifică a fotografiei: sincronismul proiectării și realizării imaginii. S-a vorbit despre contopirea dintre percepția vieții și reflectarea ei. Aceasta este deplină pentru instantaneu. În general, fotograficul întâi vede și pe urmă acționează, astfel că actul creației se desfășoară, dinamic, într-o succesiune ochi-mână. Grație sensibilității și experienței câștigate poate fi chiar anticipată mental imaginea ce va fi obținută : *Când privește prin vizorul camerei, fotograficul nu vede scena actuală, ci viitoarele fotografii pe care le lasă să devină prezent (realitate) prin apăsarea declanșatorului* .

Fotografiile bune nu se pot face oriunde și oricând. Ele impun premeditare și de multe ori vânătoarea perseverentă a imaginii. Un renumit fotograf din Boston exprima în 1935 un avertisment asupra riscurilor implicate de utilizarea fără nici un control a aparatului fotografic: *Să folosim aparatul în scopul în care a fost creat: să ne concentrăm asupra lucrului pe care putem să-l facem cel mai bine și să nu prostituăm acest mijloc de expresie prin încercarea de a face cu el ceea ce putem realiza cel mai prost*. Roland Barthes a numit “referent fotografic” *lucrul necesar real care a fost plasat în fața obiectivului și fără de care nu ar exista fotografia*.

Problematica diferă esențial după scopul urmărit. Am putea distinge, schematic, trei ipostaze: fotografia de amator (“de album”), fotografia documentară (“științifică”) și fotografia creativă (“artistică”).

Prima este lipsită de pretenții, se face de regulă la repezeală și la nimereală (fotografia “de bălci”, din excursii, de la sărbătorile de familie etc.), având o valoare mai ales sentimentală, de a asigura patrimoniul de amintiri intime. Condiția fidelității poate fi discutabilă aici, în funcție de priceperea și exigența fotografului amator. Tehnicile moderne au înlesnit tot mult calitatea și chiar condiția estetică, amenințată de stângăcie și prost gust.

În cea de a doua, exactitatea se impune ca principală cerință. Deoarece prin acest tip de imagine se certifică adevărul informației, ea devine dovada materială a unei descoperiri științifice noi. Fotografiile se constituie astfel într-o arhivă documentară. S-a atras atenția, foarte motivat, asupra pericolului de sacralizare (și manipulare) a imaginilor folosite pentru

dezvoltarea cunoașterii, în detrimentul rigorii verificaționiste.

Fotografia artistică este mult mai pretențioasă și cere o analiză amplă.

Tematica este neîngrădită. Nu există subiecte incompatibile, oricare poate deveni artă, prin efecte, transfigurare sau mesaj. După cum, nici rețete infailibile care să garanteze succesul artistic al fotografiei. Principiul selecției este același din arta tradițională, cum îl exprima Delacroix la vârsta consacrării: *Orice subiect devine bun grație autorului. O, tinere artist, aștepti un subiect? Orice este un subiect, subiectul ești tu însuși, impresiile tale, emoțiile pe care ți le trezește natura. În tine însuși trebuie să privești, nu împrejurul tău.*

Pentru fotografie, întrucât izvorăște prin excelență din realitatea obiectivă, de aici sunt extrase și motivele, din jur, din lumea situată în apropiere. Știm însă bine că nu atât din fidelitatea față de acestea rezultă calitatea artistică a imaginii fotografice, cât din expresivitate și mesajul conferit de artist. Și fotografiile s-au conformat esteticii timpului lor, creind limbajul artistic specific disciplinei nou apărute.

Mai întâi: ce se fotografiază? Alegerea ține de opțiunea premeditată a fotografului spre un domeniu sau altul, de unde și numeroasele specializări cunoscute: fotograf peisajist, portretist, animalier, fotojurnalist, fotograf de artă, de scene de gen, de modă, subacvatic etc. etc. Fiecare imagine, în parte, răspunde însă și emoției trăite în acel moment dat, unei stări de suflet, unei așteptări: “asta este!” “am găsit!” .

Apoi: de ce se fotografiază, care este motivația, ce vrem să exprimăm?

Urmează un șir de alte probleme: când? – este alegerea clipei. Cum? – este stabilirea strategiei tehnice. Și toate întrebările se împletesc într-una singură, destinală: care este “de ce” ul fotografiei? Ce sens are, care îi e mesajul, cui îi vorbește? Pentru că, sigur, a fotografia nu înseamnă doar a aduna imagini care ne plac sau pe care le considerăm noi importante. Iar dacă fotografiile nu pot, prin ele însele explica nimic, rămân “imprevizibile invitații la deducție, speculație și fantazare”.

În general fotografiile de efect sunt cele care depășesc obișnuitul și surprind, care aduc elemente noi, expresive, care te provoacă și te pun pe gânduri, te emoționează și te fac să suferi sau să fii fericit.

Pentru Benedetto Croce, în 1902, fotografia , “dacă are ceva artistic, are în măsura în care transmite, cel puțin în parte, intuiția fotografului, punctul său de vedere. Și dacă nu e întru totul o artă e pentru că elementul natural rămâne mai mult sau mai puțin de neeliminată”. Era prima referință asupra fotografiei într-un tratat de estetică și ea deschidea o discuție care

mai continuă și astăzi.

A decide dacă fotografia este sau nu artă înseamnă, mai întâi, a ști “dacă ea este capabilă de exprimare artistică”. Altfel spus, a evalua potențialul său creator, “artisticitatea” sa. În alt spirit, însă, se consideră că fotografia făcută cu “intenție artistică” nu trebuie să se deosebească vizibil de fotografia simplă. Deosebirea o face, simplu, actul muzealizării, cel care o introduce în circuit artistic. Și în fapt, fotografiile fără număr au dobândit în cursul timpului, dincolo de accidental, semnificații care le-au introdus în patrimoniul artei. Unele au devenit chiar reperuri deseori citate. Roland Barthes crede că “fotografia poate fi într-adevăr o artă”, dar nu prin insistența fotografului de a rivaliza cu artistul, ci prin supunerea față de “retorica” (am traduce, expresivitatea, sensul) imaginii.

În ultimii ani s-a conturat o viziune foarte favorabilă fotografiei ca artă, motivată de mai multe caracteristici: viteza execuției, independența de un model, de o manieră stilistică (recoltarea imaginii din realitate, în unicitatea ei), posibilitatea reproducerii la infinit, bogăția de variații și transformări care pot fi făcute de la negativ, pentru varianta analogică, libertatea absolută a procesării pentru varianta digitală.

După o legendă din antichitate, prima reprezentare plastică a omului s-ar fi făcut prin conturarea cu un cărbune a umbrei sale aruncate de soare pe pământ. De fapt, stilul de pictură numit “linear” fusese practicat din preistorie, cum se vede în arta rupestră. Datorită simplității sale, el a dominat timp de milenii pictura egipteană și mai târziu pe cea minoică, elină și elenistă, coloritul fiind plat, decorativ. A caracterizat, de asemenea, arta întregului orient și a rămas definitoriu pentru pictura bizantină.

Abia în secolele XII-XIII Giotto va inventa în Italia stilul “reliefaț” sau “naturalist”, din care s-a dezvoltat întreaga pictură occidentală. A atins apogeul în Renaștere, sub câteva modele de care artiștii nu se vor putea despărți multe secole: eleganța formelor sinuoase și delicate (Botticelli), “clar-obscurul” (*sfumato*: Leonardo), majestatea sculpturală (*terribilita*: Michelangelo), suavitatea feminină (Rafael), somptuozitatea cromatică (venețienii), asceza și tragismul gotic (Grunewald, precursor al expresionismului). Au urmat - sub semnul excesului baroc - iluminarea teatrală de reflector (Caravaggio), dramatizată ulterior prin întărirea contrastului lumină-întuneric (Rembrandt), aglomerarea exuberantă a personajelor (Tintoretto, Rubens), spiritualizarea lor (El Greco), cruzimea scenelor și atmosfera *horror* (Goya).

Trecerea spre modernitate a plasticeii umane s-a făcut prin filtrul lucid al clasicismului și neoclasicismului (eșuate în academism). Tentația copiei perfecte a generat realismul și naturalismul, care prin nud au anticipat vulgaritatea de mai târziu a pornografiei. Însuși

marele Courbet a pictat pentru consulul turc la Paris acea blamată “Originea omenirii” cu extremă precizie, ca o planșă anatomică. După o scurtă zvâcnire temperamentală în romantism (Caspar, Gericault, Delacroix), plastica umană s-a revărsat larg, pentru totdeauna, în lumina vie a impresionismului (Monet și prin excelență, Renoir). În același timp, dinamismul dansatoarelor reținea atenția lui Degas, ca și contorsiunile trupului în desfășurarea toaletei.

Cu postimpresionismul, explozia mutațiilor novatoare s-a accentuat. Resursele creatoare s-au îmbogățit cu soliditatea construcției (Cezanne), dramatismul expresiei (Van Gogh), muzicalitatea culorilor (Gauguin), simplificarea stenografică a liniilor (Toulouse Lautrec), eternizarea vibrației luminoase (pointilismul lui Seurat). Ca reacție, a urmat violența cromatică și șarja formelor (fovismul la Derain și Vlaminck). Pornind de aici, Matisse a evoluat spre linii curbe de mare expresivitate, pure și melodioase. Un puternic accent senzual a pus Modigliani în desenul unor nuduri provocatoare, retrase din unica sa expoziție (1917) pentru “ultraj la pudoare”.

Rezonanță mai mică și viață scurtă au avut experimentul cubist și futurist. Cu deosebită vigoare s-a impus și s-a generalizat în schimb expresionismul (reeditat ulterior prin neoexpresionism). Acesta și-a asumat drepturi suverane în grafierea trupului și a fizionomiei omenești, prelungite până astăzi. Prin Pascin și Egon Schiele nudul feminin a cunoscut, în acest spirit, deformări crude, lipsite de grație. Secesiunea vieneză a metamorfozat femeile în bijuterii prețioase prin Gustav Klimt. Picasso a fost unic prin descompunerea îndrăzneță a formelor și remodelările făcute cu multă voluptate *2). În sculptură Brâncuși a epurat îndelung trupul și chipul omenesc, preocupat de esențe și simboluri. Pe Moore ideea omului-peisaj l-a condus spre modelarea cu forță a unor sculpturi antropomorfe masive, ca niște stânci.

Dadaismul și neodadaismul au răsturnat toate valorile estetice respectate până aci, contestând și aneantizând totul, până la deformarea de nerecunoscut a formelor umane. Suprarealismul s-a jucat absurd cu omul, până la desprinderea lui completă de tiparul genetic (onirism sau alienare?).

Cu timpul totul, chiar totul a devenit posibil. De aici și un anume sentiment tragic de a cărui contaminare nu putea fi protejată nici reprezentarea plastică a corpului omenesc. Mutilările fizionomice ale lui Francis Bacon, femeile monstruoase ale lui De Koonig, arătările bolovănoase zmulse din regnul mineral, imaginate de Dubuffet plecând de la mazăgălele copiilor și ale bolnavilor mintali (“arta brută”), insectele cu sugestii antropomorfe (Miro), amprentările pe pânză ale “femeilor-pensulă” acoperite de vopsea (Yves Klein), humanoizii

filiformi (Giacometti) etc. sunt cu toate mostre ale unei imaginații îndrăznețe și nestăvilite, animată de o singură motivație: noutatea, originalitatea cu orice preț, a face altceva, a fi primul care a făcut-o, a surprinde... a șoca! Amenințarea lui “*déjà vu*” a devenit, în academii, spaima tinerilor artiști.

În toate aceste nenumărate ipostaze sub care trupul uman a apărut în artă, pe prim plan găsim nudul. El apare mai adesea învăluit într-o aură de senzualitate, indusă de relația conștientă sau nu, dintre creator (de sex masculin, în general) și modelul său (femeia, evident, cea privilegiată). Tonalitatea afectului vibrează într-o gamă vastă, de la erotica evanescentă – poezia pură -, la sexualitatea cea mai brutală. De aici și simbolistica heterogenă a criticii de artă, privită cu deosebită atenție de psihanaliză.

Arta n-a făcut decât să preia fascinația magnetică a vechii mitologii, unde își disputau splendoarea zeițe ca Afrodita și Diana sau unde voluptuoase nimfe, naiade, nereide și driade se ascundeau prin crânguri. Le-au urmat biblicele “suzane în baie”, haremurile cu odalisce lascive, în perioada modernă atrăgătoarele “baigneuses”, localurile de noapte, moliciunea odihnei. Dansul a oferit vederii plastica trupurilor zvelte care compun și recompun mișcări pline de grație, pentru poeți ca Paul Valery, “ornamente ale duratei”. În aceste condiții, statutul nudității nu putea fi nicidecum unitar: două au fost principalele coduri: frumusețea și obscenitatea.

O literatură întregă a fost inspirată de complexul cultural al “femeii goale”, sugestiv pentru un torent de dorințe. Efluviile lirice i-au substituit lebăda, cu undiri libere pe ape, în albeața ei imaculată, ca o lumină. Râul însuși a dobândit o ”funcție sexuală”: apa evocă nuditatea naturală a femeii cu liniile sale pure, scăldându-se goală și albă. Trebuie să-l credem pe Emil Cioran, care, cu nihilismul știut al său, spunea din prima sa carte (“Pe culmile disperării”) că “realitatea corpului este una dintre cele mai groaznice realități”; pentru artă, desigur, o vom înțelege nu ca izvor de spaima, ci ca apăsătoare și continuă prezență, de neocolit.

Dacă esteticienii au eliminat, teoretic, din artă pornografia, artiștii înșiși au rătăcit de multe ori granița dintre ele. Mulți păstrează, ferite de privirile publicului larg, anumite lucrări mai “indiscrete”. Arta erotică a rămas, de aceea, până azi un domeniu disputat.

Invenția fotografiei a dat naștere unui univers cu totul nou. Primele testări necesare punerii la punct tehnice, s-au făcut în peisaj și natură moartă din cauza expunerii prelungite. Cu reducerea acesteia, omul a devenit însă repede subiectul predilect. Portretele erau, firește, cele mai dorite. Față de nud, pictorii sunt cei care au manifestat un interes deosebit, având în

vedere beneficile aduse față de tradiționalul model de atelier. Delacroix, printre alții, se folosea de daguerrotipii – considerate “comori pentru un pictor”- și a lăsat două albume cu nuduri executate de el.

Veleitatea fotografiilor a dus curând la constituirea curentului “pictorialist”, orientat spre replici după picturi faimoase. Pe măsură ce tehnica și experiența s-au perfecționat, s-a consolidat fotografia ca artă. Nadar a contrazis teama de vulgaritate, manifestată în epocă, printr-un nud asemănător cu “Izvorul” lui Ingres (1856). Rejlander (suedez stabilit în Anglia, unde a devenit cel dintâi fotograf de nuduri) realizează un nud luminos, pe diagonală, în curbe ample, melodioase, pe fond întunecat (1857). La New York A.L.Coburn se desparte de pictorialism și publică în revista “Camera Work” nuduri în forme noi, abstractizate, cu relief admirabil, numite “fotogravuri” (1905). Tot în America, Stieglitz și White expun în 1907 un tors estompat, în clar-obscur, cu contur neclar, ca prin ceață, puternic reliefate. Prin aceleași calități, plasând nudul pe fond întunecat, s-a impus și Edward Steichen (1903-1906). Cehul R.F.Lehnert a ridicat o gravă problemă culturală cu fotografia unei frumoase negrese, piersută într-un decor dezolant, cu două brățări metalice ca accesorii (1910).

Astfel de imagini artistice contraziceau acuzațiile de indecență, nerușinare, lascivitate, infamie ș.a. Bernard Shaw, și fotograf amator, avea dreptate să scrie: “Aparatul poate să reprezinte carnația într-un mod atât de superb, încât, dacă aș avea curajul, n-aș fotografia niciodată un corp fără să cer ca îmbrăcămintea să fie lepădată”.

Un moment important l-a marcat americanul Man Ray, pictor prin formație, integrat mișcării suprarealiste parisiene. După frumosul nud, “Vioara lui Ingres” (1924), el a redescoperit procedeul “solarizării”, prin care a creat surprinzătoare imagini: “Femeie cu părul lung”, 1929) o frumoasă tânără poziționată ca sub ghilotină, cu părul revărsat în cascadă), “Solarizare”, 1931 (ghirlanda strânsă a mâinilor albe, strălucind în lumină, în jurul capului). Uneori el decupa în cadru doar un anumit segment, expresiv, al trupului (buze, bust, bazin).

Edward Weston, tot american, s-a impus ca unul dintre cei mai reprezentativi exponenți ai fotografiei artistice moderne, înrudită cu sculpturile lui Rodin și mai ales ale lui Brâncuși: *Am probat prin fotografii că natura are toate formele abstracte (simplificate) pe care Brâncuși sau orice alt artist le poate imagina (...) Se poate spune că Brâncuși imită natura, așa cum sunt eu acuzat că imit pe Brâncuși, tocmai pentru că eu găsesc aceste forme la primă mână în natură.* El a metamorfozat anatomia nudului feminin - ca unitate plastică, dar și fragmentar - prin poziția aleasă și prin efecte subtile de lumină și umbră (“Nud ghemuit în poziție laterală”, 1934, “Nud ghemuit văzut din față”, 1936, “Nud culcat ventral”, 1936).

O singularizare stilistică aduce Bill Brandt care, fotografiind într-o cameră întunecoasă, sub lumină artificială, obține imagini alb-negru tranșante, clare, fără relief și semitonuri de gri, amintind de colaj. El întărește efectul de perspectivă până la limita abstractizării (un volum apare în 1961 chiar sub titlul “Perspective of Nudes”).

Perioada postbelică a cunoscut o explozie de noutăți. G.P.Lynes, un american apropiat de suprarealiștii francezi, exploatează efectele reflectării nudului în oglindă (*Nude in the Mirror*, 1945). Lucien Clergue sparge tradițiile redării pudice, încă dominantă în anii '50, aducând o nouă interpretare a formelor corpului, relați cu apa și lumina (*Nudurile mării*, două serii, 1956 și 1975). A.C.Johnston, care trăiește în cercul cinematografiei din Hollywood compune splendide fotografii ale celebrelor staruri, ca rafinate și decente seminuduri (*Gloria Swanson*, 1920, *Nud culcat*, 1950). Toto Frima, folosește Polaroidul spre a obține interesante vederi ale nudului într-o perspectivă accentuată (1985, 1988). Charles Wilp, component al grupului “Noul Realism”, face, prin formele vagi ale personajelor, trimitere la amintiri sau chiar la vis (*Untitled, Rear View of Nude*, 1972).

Andre' Kertesz fotografiază nudul printr-o sticlă mată, granulară, obținând forme fantomatice vapoaze (1972). Lui i se datorează și una din cele mai frumoase fotografii ale secolului XX, “Înotătorul” (1917), datorită jocului de lumini și umbre în apă. Carlo Cerati transformă corpul feminin într-un peisaj ondulat, fotografiind din profil, pe fond negru, un nud marmorean culcat cu fața în sus (1973). Ferdinando Sciana valorifică abil, într-o compoziție, contrastul dintre mâinile albe și fusta neagră, mai sus, prin transparența tricoului de mătase destins, fiind vizibili și sânii albi (1981). Jocul umbrelor și luminii a fost valorificat printr-un erotism diafan de Broekman prin seria publicată sub titlul *Femeia luminii* (1983). Toto Frim valorifică surprinzător racursiurile (1985-1988). H.D.Spengler atrage atenția prin nudurile estompate obținute cu Polaroid și reluate pe Cibachrome (1990). J. Sieff dăltuiește puternic nudul cu lumina, aducând în prim plan linia sinuoasă a trupurilor delicate și misterioase (1992). Paolo Raversi redă discreția unui nud alb pe fond alb, abia reliefat, conturat grafic de o linie subtilă (1993). H. Newton reia perspectiva triplului plan compozițional a lui Velasquez din “Meninele”, când fotografiază un nud cu reflectarea sa într-o oglindă unde, mai înapoi, se vede și fotograful (2008).

Efecte “originale” au fost căutate și prin integrarea corpului în relații inedite: veșminte și podoabe neobișnuite, travestiuri, tatuaje, machiaje, poziții prețioase sau artificiale, condiții biologice și patologice particulare (graviditate, deformări, cicatrici chirurgicale, mastectomie), implicarea în activități practice, fundal etc. Wolfgang Pietrzok a recurs la o tehnică sofisticată, combinând fotografia cu imprimările, realizând seria de nuduri absolut novatoare, numită

“Squashing” (1989).

Investigația fotografică proiectată în cadrul tezei se adresează formelor corpului uman. Ea reține mai mulți vectori esențiali, extrași din materialitatea anatomică și purificați până la abstractizare. Se urmărește identificarea unor linii de forță arhetipale, care s-ar putea înscrie în armonia universală.

Tentația artei de a se desprinde de realitatea brută, înfrângând materialitatea gravitațională și ridicându-se spre ideea pură este de dată veche. O găsim în nenumărate stilizări formale care au reușit, din antichitate, să cristalizeze unele din simbolurile fundamentale ale culturii omenirii. Așa au fost concepute multe din literile vechilor alfabetelor, măștile greco-romane ale tragediei și comediei, diverse semne convenționale ale civilizației ș.a.

În geneza artei non-figurative (abstracte) “iluminarea” a fost decisivă pentru Kandinsky care a folosit denumirea prioritară “Prima acuarelă abstractă”. Aici s-a ajuns, însă - pentru varianta “geometrică” - și prin intermedierea cubismului (Picasso și Braque) care păstra încă reziduiile realității.

Din cubism a germinat “purismul” lui Ozenfant și Jeanneret (Le Corbusier) - în perioada 1918-1925 -, sub consemnul: *Intensitate și calitate optimă obținute prin mijloace cât mai reduse cu putință!* Concepția lor a fost apreciată ca o tentativă fără rezonanță, așezată cu prețiozitate pe alchimia numerelor și proporția divină care ar duce la limita inteligibilului realitatea de la care pleacă. Ei militau pentru înălțarea artei până la “acele zone impersonale, dezinteresate, în afara timpului, locului și spațiului, unde se învecinează matematicile, poezia, artele și tot ce inima și creierul omului au mai pur”. Programul apare limpede din meditația celui de al doilea în fața minunilor Eladei (1930): “Desenez doar prin două trăsături acest loc al tuturor măsurilor și zic: Iată, asta ajunge. Ce simplitate, ce limite sublime! Totul este acolo înăuntru...întindere, înălțime. Și e de ajuns”.

“Manifestul purist” face un apel la “ordinea pură și simplă a naturii umane”. Se insistă asupra necesității de a se inventa cât de mult se poate un tablou. Purificarea prin uitare trebuie acceptată ca sacrificiu, de artist, pentru ca propria-i sensibilitate să exercite toată forța creatoare. Artei puriste i se cere să perceapă, să rețină și să exprime “invarianta”, un concept geometric aplicabil și artei. Puriștii afirmă existența unei frumuseți absolute și a unei perfecțiuni universale, de care încearcă să se apropie prin mijloace științifice și picturale.

În același plan se situează și “neoplasticismul” lui Piet Mondrian. El nota în jurnalul de zi: *Viața interioară, forța sa și bucuria sa, este cea care determină forma în artă (...)* *Arta*

n-are sens decât dacă exprimă imaterialul, căci astfel permite omului să se ridice deasupra lui însuși (p40 dict Definea astfel stilul numit “noua plastică în pictură” (1917): Artistul cu adevărat modern resimte conștient abstracția într-o emoție de frumos pe care îl recunoaște cosmic și universal (...). Noua plastică este dualistă prin compoziție. Prin plastica exactă a raporturilor cosmice ea este o expresie directă a universalului. Prin ritm (...) ea este o expresie a subiectivității artistului ca individ. Astfel ea desfășoară în fața noastră frumusețea universală, fără ca pentru asta să renunțe la elementul general uman.

Într-o sinteză din 1920 Mondrian enunța astfel principiul general al Neoplasticismului pe care el îl inițiasse: “echilibrul realizat prin echivalența naturii și a spiritului, a individualului și a universalului, a femininului și a masculinului”. Echivalența materie-spirit ar duce la “unitatea materie-spirit”, care crează o armonie până acum necunoscută. Sunt teze tributare teosofiei de care era atras.

Ideea simplității și purității formelor artistice a fost aplicată în sculptură de C. Brâncuși. Pentru el “simplitatea nu e un scop în artă, dar se ajunge la simplitate fără să vrei, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor”. În creația sa, a tins spre desprinderea de materialitatea lucrurilor și ridicarea spre esențialitate, spre idee: *Mâna cugetă și descoperă gândul materiei*, spunea el. A demonstrat-o mai întâi prin transfigurarea în “zbor” a unei păsări sau în “fulgerarea mișcării” a peștelui etc.

În lupta pentru decriptarea sensurilor ascunse de formele umane, Brâncuși a sintetizat prin “Săruturile” sale succesive, mereu mai pure, de la prima variantă din cimitirul Montparnasse la îngravările “Porții Sărutului”, toată puterea iubirii. Sculptorul a mai înfăptuit și miracolul ovoidului abia prelucrat (dar cum anume?) care exprimă când inspirația muzei, când somnul senin, când înălțarea spre lume a nou născutului. Iar, deși o serie mare de portrete are nume de femeie, toate au fost mult metamorfozate sub daltă, spre a scruta universul cu ochii lor imenși.

Fotografia în alb-negru a fascinat prin capacitatea sa specifică de punere în valoare a relației dintre lumină și umbră. Înțelegem de ce reproducând corpul și chipul omenesc, ea a căutat în primul rând să redea cu maximă fidelitate relieful. Descoperirea procedurii de “solarizare” a permis accentuarea conturului printr-o aură luminoasă. Expresivitatea artistică s-a dovedit însă mai mare prin conturul linear negru, ca cel din grafică. Jocul de arabesc rezultat constituie prin varietatea sa o nouă caligrafie, un nou limbaj. Tehnica digitalică în parteneriat cu procesarea pe calculator a asigurat optimizarea procedurii, până la crearea unor imagini rafinate, care par desenate de mâna artistului, și nu de o mașină..

Ar trebui citat aici, pentru performanțe, Hosoe Eikoh, unul dintre cei mai recunoscuți

fotografi japonezi. În anii '50-'60 el a avut expoziții și a publicat volume cu fotografii de dansatoare și cu nuduri interesant poziționate, realizate în contrast puternic (*Man and woman, 1960; Killed by roses, 1963; Embrace, 1971*).

Proiectul propriu a reținut ca metodă de lucru fotografia alb-negru, cea mai adecvată subiectul ales. Aceasta cunoaște în prezent un reviriment, datorită statutului recunoscut ca “reper de măiestrie, subtilitate și rafinament” (Dorel Găină). Imaginile în alb și negru pot vizualiza cu maximă acuratețe forma obiectelor. Ele furnizează cele mai delicate efecte de clar-obscur și, totodată, permit sublinierea grafică a conturului (“calități caligrafice”, Eug. Savinescu). Amândouă aspectele sunt esențiale pentru un studiu fotografic al corpului omenesc.

Parteneriatul camerei digitale cu calculatorul - excluzând “manipularea imaginii” - asigură mai departe deplină libertate în decantarea formelor prin modificarea cheii tonale (*soft-hard, high key-low key*), adecvarea fondului, încadrarea optimă a subiectului ș.a. Posibilitatea testării facilitează nelimitate “transfigurări metaforice” (K.Feleky) până la găsirea variantei cele mai expresive.

Pentru confruntările geometrice s-a recurs și la fotografia Polaroid.

Proiectul caută elemente cât mai fundamentale, mai elementare, și pentru asta cercetează cele mai variate zone ale corpului, forme, curbe și torsiuni, transformările lor. Selecția ariilor de interes, care vor fi oferite examinării, a avut în vedere semnificația lor estetică potențială. Fotografiile obținute ne fac să descoperim compoziții aproape abstracte, uneori peisaje fantastice. Pot apare detalii care sunt surprinse din unghiuri în care n-au mai fost privite niciodată: este “clipa de grație”. Topografia exactă a segmentului fotografiat rămâne în general ascunsă, fiind vorba de linii geometrice a căror localizare anatomică nu poate fi recunoscută. Este un factor care permite privitorului - ca o șaradă - să imagineze sau să ghicească ce anume rămâne ascuns.

În mai multe situații au fost construite arhitecturi experimentale, noi, prin diverse mișcări și repositionări. Ele îmbogățesc “limbajul corpului” cu forme noi.

Atenția s-a concentrat asupra jocurilor de curbe, uneori generoase, largi, alteori agitate. Pot fi surprinse perfecte simetrii și paralele ordonate ca într-o draperie. Linia rigidă și chiar unghiul drept, din geometrie, nu lipsesc însă nici ele din peisajul acesta uman. Toate formele înregistrate sunt melodice și armonioase. Ele sunt prin excelență pure. Invită la contemplare și meditație. Iar, cum scria Apollinaire, “a prețui puritatea înseamnă a sacraliza instinctul, a umaniza arta și a diviniza personalitatea” (adică pe om!).

Având în vedere cadrajul restrâns care a fost folosit, imaginile obținute sunt “aperspectivice” (Fl. Maxa). Ele intră astfel în rezonanță cu un specific atribuit de unii eseticieni epocii noastre, în care “jocul cu perspectiva nu poate fi decât ironic sau polemic” iar reprezentarea perspectivică “nu mai are relevanță”.

Întrucât omul este o parte a naturii, formele revelate de toate aceste fotografii selective țintite, nu fac decât să confirme relația armonică dintre macrocosmos și microcosmosul “om”. Când Leonardo a desenat corpul omenesc cu dublă înscriere - atât în formă circulară cât și pătrată - consecvent concepției mai vechi a lui Vitruviu, avea în gând comunitatea dintre ființa umană și univers (“complicitatea cu universul”, i-a spus Cioran).

Documentația realizată nu face decât să confirme unicitatea și integralitatea existenței, ca ansamblu. “Muzica sferelor” poetizată de Heraclit, “proporția divină” sau “numărul de aur” care consacră frumusețea absolută, reflectă încrederea (și speranța!) omului într-o armonie universală. Pentru a nu fi atras în “haosul” situat la antipodul “cosmosului”, pentru toate filosofile, omul, cu fragilitatea lui ontologică, are nevoie de o enclavă de ordine, echilibru și armonie. La configurarea acesteia în habitatul cosmic în care el s-a trezit, arta își aduce o certă contribuție.