

centrată”¹. Această declarație a fost făcută cu prilejul deschiderii unei expoziții personale de fotografii la Moscova.

Procesul reversibilității clișeului fotografic a pătruns și istoria literară ca înlesnind expresia unor caractere, situații, stiluri sau mijloace stilistice, mai dificil de analizat prin aceea că sint . . . reversibile. Andrei Brezianu constată : „În cazul satirei, cel ce citește are de abstrax și de dedus pozitivul din negativul furnizat de autorul mesajului : ceea ce e de dorit se desprinde din ceea ce e vrednic de dispreț, lectura constă în interpretarea activă a alegoriilor, în pătrunderea dinamică a implicațiilor polyvalente ale textului propus”².

Silvian Iosifescu se apropie cu mai multă precizie de izvorul metaforei folosite (aceiași ca și în cazul lui Andrei Brezianu), scriind despre piesa lui George Bernard Shaw citată în fragmentul ce urmează : „Elogiul puterii și al rolului fabricanților de arme are, în *Maiorul Barbara*, funcții de negativ fotografic. Semnificațiile se inversează și piesa a fost citată, pe bună dreptate, printre acelea în care mesajul social-anticapitalist și antimilitarist, sună mai răspicat”¹.

Noi înșine am urmărit acest caracter reversibil al anumitor replici, personaje, situații, ca produse ale unei gândiri specifice stilistice, pe care am numit-o dihotomică-astro-nomică și care avizează existența ca avind două aspecte simultan opuse (*esse-non esse*)². Mai mult, am surprins în piesa lui Ibsen, *Peer Gynt*, o trimitere prescrisă la corespunzătorul proces chimic din laboratorului fotografic, revelatoare pentru o dihotomizare-antonimică a psihicului uman, existind în valență.³

¹ În „România Literară”, anul XII, nr. 12, joi 22 Martie 1979, p. 23, nota nesemnăată.

² Andrei Brezianu, *Odișeu în Atlantic*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 32.

³ Silvian Iosifescu, *Reîntâlniri cu France și Shaw*, București, Editura Eminescu, 1978, p. 133.

² Pentru cititorul doritor de informații suplimentare nu vom putea întocmi o listă completă a tuturor studiilor publicate în periodice în ultimii cinci ani, în schimb îl vom trimite la volumul : Mihai Rădulescu, *Shakespeare — un psiholog modern*, Editura Albatros, 1979.

³ Mihai Rădulescu, *Personajele lui Ibsen. Studiu stilistic antropologic*, în „Studii și cercetări de istoria artei, seria eTatru, muzică, cinematografie”, tom. 25, 1978, p. 131—143 și *Henrik Ibsen și fotografia* în „România literară”, anul XI, nr. 40, joi 5 oct. 1978, p. 21 și republicat în „Fotografia” nr. 1, 1979.

Iată că poeta Blaga Dimitrova dezvoltă în poezia *Ten-tativă de a fotografia fața ascunsă a lumii* aceeași temă gravă a celor două fețe ale omului ca și H. Ibsen, folo-sindu-se de aceeași imagine a reversibilității procesului fotografic. „Port în mine eul, reversul și fața văzută a luminii : / Un chip reflectat îmi etalează rece fața vă-zută / Eu insumi ascunsă ignor cu bună știință reversul / Aflat într-o umbră totală, într-o noapte eternă / Înflo-rindu-mi uneori adincul ființei mele umane / Sărmană femeie aflată în mreaja acestui spectacol / Care naște instincte sălbătice în trup și suflet. / Inexplicabil urlă în mine foamea unui chip nevinat / Și dacă ar fi să risc un salt în neagra genune / Aș întâlni cu siguranță re-versul ce mă respinge / Către fața văzută, jumătate conștientă a eului meu”⁴.

La Leonida Plămădeală, în angoasantul său roman psihologic *Trei ceasuri în iad*¹, cele două ipostaze ale personajului principal, Anton Adam, se regăsesc ca aspecte bipolare antitetice ale aceluiași proces al rever-sibilității, un negativ și un pozitiv. Am dezvoltat această remarcă, pe larg, cu alt prilej.²

Și deoarece ne-am reîntors pe teritoriul romanului, se cuvine să aruncăm o nouă privire în aceeași lucrare a lui J. P. Sartre, care ne-a încurajat primele considerații. Surprinderea dublului chip al omului și asimilarea lui chipului său negativ și pozitiv reținut de clișeu fotografic ar putea fi dedusă din însuși momentul conceperii sale, folosindu-ne de o remarcă a scriitorului francez. Într-un context al unei aplecări a minții asupra procesului con-ceperii biologice a copilului, insistind asupra rolului in-timplării în respectivul proces, romancierul francez no-tează : „Restul este o activitate în camera obscură și în gelatină ca în cazul fotografiei” (m.m. op. cit., p. 30).

Socotim exemplele precedente grăitoare prin ele însele și întărind suficient remarcile noastre privitoare la aspectul filosofic pe care îl adoptă procesul reversibilității foto-grafice în opera lui Ibsen.

⁴ În românește de Petru Dan Lazăr ; în „Luceafărul”, anul XXII, nr. 7(877), din 17 februarie 1979, p. 8.

¹ București, Editura Eminescu, 1970.

² Mihai Rădulescu, „*Le temps reversible*”. *Une recherche stylistique anthropologique* în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 28, nr. 1, 1979.

SPECIFICUL FOTOGRAFIEI CA ARTĂ *)

Profesor Mircea Agabrian
Președintele fotoclubului „ORIZONT” Sibiu

La fel ca și în pictură, imaginea fotografică este mijlocul de realizarea unui scop, care rezidă într-un mesaj cognitiv, afectiv, estetic. Astfel, fotografia este un mijloc de comunicare între oameni care datorită disponibilităților sale depășește orice bariere geografice sau sociale. Universalitatea limbajului fotografic este atestată de relația directă, lesnicioasă, ce nu presupune instrumente speciale de înțelegere, dintre omul — fotograf și omul — privitor al fotografiei. Fotografia este deci, liantul dintre cei doi oameni care pot fi despărțiți unul de altul la mii de kilometri. În acest sens, putem spune că, a fotografia și produsul acestei activități, fotografia este un mijloc de a înțelege și de înțelegere. Aceste valențe ale fotografiei, constituie argumente consistente pentru ceea ce spune undeva conf. ing. Silviu Comănescu, că as-tăzi ne aflăm în fața unei adevărate „civilizații a imagini”.

Arta fotografică — după cum știm cu toții — dispune de o paletă multiplă de posibilități, atât în abordarea unor subiecte dintre cele mai interesante și variate, cât și în puterea de penetrație a limbajului său specific. În plus, față de alte arte, arta fotografică poartă în conținutul ei criteriul adevărului ; ceea ce se vede într-o fotografie trebuie să existe, este real, nu o plăsmuire, fiindcă în mod necesar, artistul fotograf trebuie să pornească de la un fapt de viață. El este obligat să aibă contact nemijlocit, permanent cu realitatea. Este vorba de ceea ce sublinia magistrul secretarului general al partidului nostru tovarășul Nicolae Ceaușescu : „Creația artistică la baza căreia se află dialectica materialistă, filosofia noastră

* Comunicarea ținută la consfătuirea profesorilor de artă fotografică din școlile populare de artă, desfășurată la Sibiu, în ziua de 23 martie 1980.

revoluționară despre lume, trebuie să-și tragă seva din realitatea social-istorică în mijlocul căreia se naște, ea fiind incompatibilă cu înstrăinarea de viață, cu lipsa de tel, cu gratuitatea, cu așa-zisul principiu al artei pentru artă afirmat în întreaga dezvoltare a culturii universale”.

De aceea, artistul în general – artistul fotograf în special – nu poate să declanșeze autenticul act al creației, decât dacă se confundă cu viața tumultuoasă a țării sale, dacă își simte rădăcinile adânc înfipte în cultura milenară a poporului său. Dacă nu va realiza acest lucru, fotografiile sale vor fi niște hibrizi, pastișe, copii nefecitate ce se vor în pas cu moda zilei.

Întodeauna când vorbim de specificul fotografiei ca artă, se impune obiectiv necesar realizarea distincției dintre ceea ce intră în sfera noțiunii de artă fotografică și toate celelalte activități ce au la bază fotografia, dar care nu au nici o cotingență cu arta (fotografia publicitară, științifică, etc). În viziunea marelui fotograf american Andreas Feininger, „orice fotografie care merită termenul de artistică ilustrează într-o formă simbolică ceva ce nu poate fi redat direct”. Desigur că gradul în care un fotograf poate să sugereze astfel de elemente abstracte în fotografiile sale arată măsura sensibilității, a priceperii sale artistice, a imaginației și a dibăciei sale tehnice.

Realizarea unei fotografii cu conținut este un proces complex și unitar care începe cu interesul sincer pentru subiect, cunoașterea și înțelegerea lui, abordarea acestuia prin prisma mijloacelor fotografice și, în sfârșit execuția tehnică, mecanismul producerii fotografiei. Aspectul decisiv mi se pare alegerea subiectului care înseamnă, de fapt, a vedea nu numai cu ochii, ci și cu mintea. Să vezi în mod creator, imaginativ. Să vezi într-un subiect ceva ce trebuie fotografiat, ceva ce nimeni n-a arătat înainte. Un sens nou, o noțiune nouă un punct de vedere nou, descoperit cu puterea imaginației. În acest sens, celebrul Henri Cartier Bresson spunea că „a fotografia nu înseamnă nimic fără o participare a intuiției, a sensibilității, a cunoașterii”.

Subiectul ales devine un loc de interacțiune între realitatea fizică și creativitatea minții omenеști, iar formele acestei interacțiuni, la fel ca și în pictură, muzică sau

sculptură, pot fi extrem de variate – de la realism pînă la abstracționism și suprealism. Pentru aceasta, marii artiști fotografi folosesc acum aparatul de fotografiat ca pe o unealtă cu ajutorul căreia pot fi create imagini complexe și care sînt în bună parte produse ale gândirii lor proprii.

În acest mod, fotografia artistică contemporană deschide în permanență noi căi de expresie, scrutînd în acest proces întregul univers esențial uman, lărgind neconținut experiența emoțională și cognitivă a omului. Dezvăluind frumusețea acolo unde nimeni nu s-a gândit să caute, dezvăluind aspecte detestabile pe care nimeni nu le-a recunoscut ca atare, fotografia este o veritabilă forță artistică și o puternică armă socială.

Dar travaliul complex al realizării unei fotografii artistice trebuie învățat. Și aici intervine rolul clăsor de artă fotografică, al profesorilor de fotografie artistică. Acest rol crește enorm în importanță în condițiile în care fotografia este, sau cel puțin devine, cea mai accesibilă și mai democratică dintre arte, deoarece face posibilă trecerea relativ ușoară a omului din ipostaza de consumator în cea de creator de artă.

În fond, singurele locuri de instruire sistematică a viitorilor artiști fotografi sînt școlile populare de artă care au clase de artă fotografică. De aceea, gîndesc că măsura activității profesorilor ce predau la ele, trebuie să se facă prin numărul de oameni care după absolvire fac fotografie artistică, care contribuie la creșterea fotografiei românești.

Din acest punct de vedere, vreau să arăt că clasa de artă fotografică sibiană a profesorului Gheorghe Lăzărșu reprezintă izvorul de noi talente al fotoclubului „ORIZONT” pe care îl conduc și care, la această oră este cotate printre cele mai valoroase din țară. Jumătate din membrii clubului sînt absolvenți ai clasei de artă fotografică și care, într-un proces firesc de creștere în cadrul fotoclubului, au reușit să devină nume cunoscute nu numai în țară, dar și peste hotare.

În final, vreau să-mi exprim satisfacția pentru organizarea acestei manifestări complexe, să aduc mulțumiri organizatorilor, fiind sigur că ea constituie un pas înainte pe drumul progresului fotografiei românești.

CRONICĂ • CRONICĂ • CRONICĂ • CRONICĂ

MIHAILOPOL SAU ARTA FOTOGRAFIEI

Mircea Deac

Aurel Mihailopol apare ca o excepție în fotografia artistică ; el se ridică, fenomen singular, la configurarea unui gen, la determinarea unei fapte de glorie în evoluția și afirmarea contemporană a fotografiei românești ca artă. Lucrările sale repun în discuție o întrebare mai veche și încă viu disputată ; dacă fotografia are dreptul de a fi artă sau doar tinde spre criteriile estetice ale artelor vizuale? Mihailopol exemplifică și demonstrează prin lucrările sale această împlinire, dar nu ca o cenușăreasă a artelor plastice, ci ca un gen artistic autonom cu caractere estetice și tehnice specifice. Fotografia este deseori folosită în tablourile pictorilor fără ca picturile lor să fie fotografii, așa cum este cazul la pictorul Ioan Grișorescu. Se cuvine să distingem și fotografia obișnuită

de amator de fotografie artistică, aceasta din urmă fiind ceva mai mult decât o fotografie „frumoasă” sau bine executată. Expoziția lui Mihailopol pune în discuție și această problemă.

Începem însă cu o observație : Mihailopol a vrut, în expoziția sa de la Dalles, să facă, întâi de toate, o demonstrație cantitativă expunînd peste 300 de fotografii de o execuție ireproșabilă tehnică și, într-o situație expozițională meritorie, fără însă să opereze o selecție riguroasă, care ar fi mărturisit exhaustiv o preferință sau alta stilistică sau de gen. Peisaj, natură statică, portret, scene diverse se amestecă, completînd sau evidențiînd, prin contrast, fotografiile de compoziție, gen în care, după părerea noastră, aflăm originalitatea, forța, auten-