

# FORME FOTOPLANE, FORME FOTOSPAȚIALE



Prof. Ioan-Mihai Cochinescu  
Filiala AAF „MUNTENIA”

Nu este acesta un prilej de a descrie în termeni foarte științifici propunerea unei noi tehnici de realizare artistică a formei în domeniul fotografiei, ca și cum ar fi vorba despre o înveție tehnică de uz industrial. N-ar fi nici locul, căci și pentru inventatori există o invenție: brevetul. Dar se poate oare vorbi despre un brevet în tehnica realizării artistice a operelor lui Shakespeare, Michelangelo, Brâncuși sau Enescu? Există un brevet pentru tehnica artei lui Ansel Adams? Vom face neîntârziat, cu prilejul asocierii acestor prime nume ilustre ideilor noastre, remarcă bine subliniată că nu vom avea îndrăzneala de a ne așeza, prin nici un fel de comparație, alături de ele. Faptul de a le pomeni din când în când sau de a le cita vine, în primul rînd, dintr-un nemărginit sentiment de admirație și respect și, în al doilea, în sprijinul unei posibile argumentări a neliniștilor și propriilor noastre căutări. Nu ni se pare, așadar, de primă și urgentă importanță să trecem direct la problema propusă în generic, cît mai degrabă la construirea atentă a unui suport argumental, a unei baze de plecare, fie și numai pentru a stabili o motivație, dacă nu o finalitate unanim recunoscută. Sigur că vom ajunge, cu încetul și la subiectul în propunere. Nu vom ascunde, prin falsă modestie, nici credința (deșigur și ambiția) că cercetarea noastră ar putea reprezenta o încercare inedită, situîndu-se din acest punct de vedere printre tentativele de a revoluționa. „Funcția artistului creator, spunea cu mult timp în urmă Busoni, constă în a face legi și nu a urma legi stabilite. Acela care se mulțumește de a urma, încetează de a mai fi un creator. Puterea de creație nu poate fi recunoscută decît în măsura în care ea a rupt cu tradiția. Dar abaterea intenționată de la reguli nu ar putea pretinde a fi în sine o creație și încă mai puțin a da

naștere unei opere de artă.” În acest sens, noi nu înțelegem revoluția ca un scop, în sine, nici ca o manifestare fals-romantică, ci ca o fierbinte și nestăvilă dorință de a merge înainte, cucerind, și chiar de a-i determina pe alții să aleagă din noianul de drumuri, pe acela desțelenit prin trudă de înaintași, dar încă nebătătorit. Vom încerca, la început, desigur non-exhaustiv, o serie de punctări asupra studiului actual în cercetarea fotografică pe plan mondial, urmînd o trecere în revistă a marilor clasici după care vom prezenta câteva observații legate de studiul formei, iar în încheiere, vom arăta în câteva cuvinte problemele legate de propunerea noastră inițială, enunțată în titlu.

1. **Sentimentul tonic al autenticității.** În considerațiile analitice privind cel de-al 11-lea Salon Internațional de Cercetări Fotografice (S.I.R.P.) de la Royan, Franța – iulie 1982, artistul fotograf Jean-Claude Gautrand\* arăta că „diferențele tendințe care au bulversat lumea fotografică a ultimilor ani, conceptualismul ca anecdotică secvențială, subiectivismul „noua fotografie americană”, ca de altfel vechile tradiții ale suprarealismului sau abstracționismului marchează pasul actual. Această pentru că lumea, și nu numai lumea artistică, este pe cale să opereze o „re-viziune”. Această reexaminare, această reflexie estimativă ar putea explica, fără îndoială, pauza apărută aici, absența șocurilor vizuale, cu care ne obișnuiseră câteva dintre precedentele saloane. Să nu ne pripim, această pauză nu este decît aparentă. Căci se impune constatarea că o autentică fotografie, tonică, plină de viață, nu este aceea a dinamicii școlii de foto-reportaj care, cu a-pogeu ei, a atins o relativă uniformitate, ci aceea a tuturor creatorilor plasticieni care explorează înfinita posibilități ale unei ars-media specifice timpului nostru.”

Și care ar fi noutățile de ultimă pră (în accepțiunea larg-relativă a expresiei) dictate de tendința către o tonică și autentică fotografie? Disputarea (ex-aequo) primului premiu – căci Marele Premiu nu s-a decernat la această ediție – ne aduce în prim-plan pe de-o parte capacitatea de a se exprima clar, precis, realist, (Eric Fayolle, Franța) în compoziții ce vădesc strădania de a contrapuncta ideile, mesajul, prin artificii de culoare (Jean-Claude Gautrand face o analogie între lucrările cunoscutului pictor american Cristo și opera lui Fayolle) iar pe de alta, prin realizarea unor instantanee de factură impresionistă (Frédéric Gallier, Franța) cu imagini neclare, șterse, „în mișcare”. Mi-nuindu-și obiectivul ca pe un adevărat bisturiu, comentează Gautrand, Frédéric Gallier execută fine incizii în spațiu și timp pentru a face să transpară non-vizibilul. Lucrările invitaților de onoare – belgianului Hubert Grooteclaes și spaniolul Joan Fontcuberta – vădesc interesul autorilor pentru schimbarea propriului stil. Primul, pînă nu de mult morbid, caustic, agresiv, cu un grafism derutant, excesiv, construiește imagini în „flov” oniric, pline de melancolie și nostalgie. Al doilea,

contaminat în lucrările precedente de montajele sofisticate ale suprarealismului (de altfel reprezintă virful piramidei tinerei fotografii spaniole și europene) adoptă acum un stil nealambicat, purificat, cu imagini de factură realistă care nu exclud însă interferențe suprarealiste. Analizînd lucrările celorlalți participanți, se constată o îngrijorătoare rămînere pe loc în tehnici supralicitate (montaj, non-figurativ, picturalism, secvența în montaj labirintic pe cartonașe (Jacques Roux, Franța), naturalism (Werner Hannappel, R.F.G.) algoritmi (Mark Abrahamson, S.U.A) suprarealism (Toto Frima, Tările-de-Jos) efect graficizant (Kenji Kumazaki, Franța) etc. În limbajul său specific, Eugen Iarovici avertiza că „nu există limite, nici canoane – doar miezul de idei și bunul gust. „Dacă la ediția '82, (Royan S.I.R.P) nu intră în discuție problema bunului gust, în schimb, un semn de întrebare se poate pune în legătură cu conținutul de idei, cu prospețimea acestora. Și, astfel stînd lucrurile, unde ar fi noutatea? Căci pînă și enunțul eclezastic „nil novi sole” se poate contrazice, dacă vom fi de acord că, într-adevăr, nu e nici o noutate în veșnica aparentă mișcare a soarelui către sau dinspre orizont, prin faptul de a răsări sau că a apune, noutatea fiind capacitatea fiecărui individ de a-l răsări sau a-l apune, după propria sa simțire. Eu răsăr soarele, eu apun soarele, iată noutatea. Căci pentru fiecare în parte, soarele răsare, soarele apune diferit, infinit diferit de răsăritul sau apusul celui-lalt.

2. **Problemele marilor maeștri sînt doar problemele timpului lor?** Nici una dintre celebrele invenții ale lumii n-a apărut întîmplător. Desigur, nici fotografia. Un veac și jumătate ne desparte de vara pariziană care anunța procedeele fotografice al lui Louis Daguerre, urmat la scurtă vreme de englezul Talbot. Totul fusese îndelung pregătit, cu zeci, chiar sute de ani în urmă, de la observarea fenomenului natural de lentilă la chinezi, pînă la misterioasele combinații chimice ale alchimistilor, continuînd cu cercetări în domeniul opticii și mecanicii fine. Dar, dincolo de preocupările strict tehnice, dincolo de lupta brevetelor, se desfășura pionieratul creației artistice în domeniul fotografiei, de la însușirea principiilor artelor plastice (cu deosebire pictura), pînă la detașarea completă într-o artă de sine stătătoare, capabilă de a-și crea un limbaj specific. Legile sale s-au impus dintru început iar influențele nu au întîrziat să apară, însă de data aceasta în sens invers, dinspre fotografie către pictură și celelalte arte. Delacroix desena nuduri după fotografiile lui Ziegler, iar Degas își picta peisajele pornind de la propriile clișee. Fotografia devenise, după cum spune criticul Bernard Cazaux, „un fel de carnet de crochiuri, studiu documentar”. Ce înseamnă pentru epoca de azi instantaneul? Am fi înclinați să credem că este un procedeu care aparține exclusiv acestui sfîrșit de veac XX, punînd un semn de egalitate între fracțiunea de timp și instantaneu, căci, într-adevăr, surprinderea unei imagini inedite, din „zbor”, pare a fi definitorie pentru graba comprimării timpului din ziua de azi.

Și totuși, derulînd filmul civilizației umane cu mai bine de o sută de ani în urmă, vom descoperi lucrarea lui Talbot „Timplar la lucru”, unde este surprinsă, o dată cu mișcarea hotărîtă a fierăstrăului, atît concentrarea de pe figura timplarului, cît, mai ales, privirea admirativă a ucenicului și docila sa angajare în efectuarea muncii. Anul trecut, fotograful vest-german Tom Faehrmann – e un exemplu absolut întîmplător – își prezenta montajele sale drept inedite cături, dar tehnica sa fusese folosită încă în 1855 de către scoțianul Thomas Keith prin celebra lucrare „Edinburgh”. Cu acest prilej, Keith a expus negativul nu mai puțin de 6 ori, sugerînd imaginea vechiului și noului oraș, prin supra-punere. Chiar neasemuit de frumoase lucrări ale lui Ansel Adams își au o origine destul de îndepărtată, prin, de pildă, lucrarea fraților Bisson (1860) intitulată „Piramida Împărăteșei”. Peisajul de iarnă, marea, splendoarea Alpilor, sînt redată în tonuri de gri, de albul strălucitor al zăpezii, pînă la umbrele cele mai întunecate ale crevaselor. Și neorealismul cinematografului italian se poate regăsi în lucrări ale maeștrilor de demult, precum Charles Marville cu lucrarea intitulată „Rue Traversine” (1860) în care peisajul unei străzi pariziene este pretextul unui abil joc de lumini. Supraimpresiunea și montajul sînt folosite cu succes pe la 1860 în lucrările de factură simbolistă ale lui Oscar Gustav Rejlander („Visual”, „Spiritistical Photo”). Problema texturii și „contre-jour”-ului constituite „materia” artistului fotograf Paul Martin într-o lucrare înfățișînd o femeie care întinde rufele la uscat. Prundișul din prim-plan contrastează cu liniile estomate ale clădirilor din spate, vîntul adie ușor, legănînd ruțele întinse și partea centrală a compoziției o ocupă umbra siluetei femeii pe cearceaful pe care tocmai îl întinde, într-un efect de contre-jour iar această concepție despre modul de organizare a suprafeței se întîmpla în 1896, cu mult înaintea realismului sovietic. Nu în puține cazuri, portretele artistice realizate de fotografii de demult, reprezintă piese document pentru cercetătorul de azi. Ce inspirat s-a dovedit a fi, de pildă, ursuzul profesor de matematică de la colegiul Derby al binecunoscutei Universități din Oxford, Charles Lutwidge Dodgson, care și-a fotografiat viitoarea eroină a unei cărți ce a făcut inconștientul lumii de mai bine de o sută de ani încoace. Numele fetiței: Alice, Pseudonimul marocănosului om de știință: Lewis Carroll, care s-a dovedit a fi fost departe de vestea cum că era posac și nesuferit, scriînd fermecătorul basm „Alice în țara minunilor”. Lewis Carroll a fost și un neîntrecut artist fotograf și, între lucrările sale, micuța Alice, desculță, purtînd o rochie peticită însă nestăpînindu-și un zîmbet deopotrivă ștîngăresc și tulburător, reprezintă pentru privitorul de azi un moment inedit. Începutul secolului XX a însemnat un impresionant, fascinant start universal, graba pusese stăpînire pe tot ceea ce urma să poarte semnul civilizației umane, o artă care abia se născuse – cinematografia – dădea deja capodopere, precum „Intoleranță” (Griffith, 1916) ori, încă mai înainte, am-

\* Președinte – Fondator al grupului – „LIBRE – EXPRESSION”

bițiile regizorale ale lui Georges Méliès (care în „Afacerea Dreyfus” folosea fotografii autentice pentru reconstituirea actualității), așadar era imperios necesar ca și mai „bătrîna” artă a fotografiei să atace cit mai degrabă ascensiunea o dată cu ireșul general. În 1908, artistul fotograf Lewis W. Hine își compune lucrările utilizînd puternicul contrast alb-negru, fără tonuri intermediare, cit și realizarea compoziției după canoane renașcentiste, stabilind orizontala care taie cadrul uneia dintre lucrările sale (reprezentînd o clădire lungă în noaptea, cu ferestrele luminate la secțiunea de ar. Secvența lui Alfred Stieglitz intitulată „Equivalent 1, 2, 3” (1931) vine parcă în sprijinul unei anterioare afirmații privind sărăcia de idei a unor creatori contemporani. Căci, în vreme ce secvența lui Stieglitz sugerează ideea corelației spațiu-mișcare-timp, contrapunctată poetic de metafora soarelui într-un grafism eliptic care conduce către mișcarea spiralată și de aici către duplicitatea interpretării, lucrări ale unor autori ai anului '82, se rezumă fie, spre exemplu, la modestul conținut de idei, în secvența fără titlu propusă de francezul Alain Ge în amintitul Salon de la Royan, fie la anecdota (umoristă?) a lui Jacques Machefert. Și lista ar putea continua. Efectul „în mișcare” era utilizat cu îndeașuns succes în 1921 de către cunoscutul artist fotograf Edward Steichen, ca să mai poată apărea în zilele noastre drept revoluționar, cum lesne s-ar putea deduce dacă ar fi să reducem la această creația de ultimă oră a lui Frédéric Gallier. De data aceasta, drept este să constatăm că, deși ar putea exista un simbul de similitudine între tehnicile adoptate de cei doi artiști, există mari deosebiri privitoare la sensul filosofic urmărit de fiecare în parte. Cu mai bine de șase decenii în urmă, filosofia lui Steichen era de factură romantică, cu indiscutabile nuanțe de simbolism. Fotografiînd pupila și fața adoptată a binecunoscutei dansatoare Isadora Duncan, pe nume Thérèse, artistul a urmărit efectul vîntului asupra străveziei rochii a frumoasei fete, asemuindu-l cu focul („effect of fire – Wind Fire”, cum explica însuși autorul) în lucrare intitulată „Wind Fire: Thérèse Duncan on the Acropolis, Athens”. Filosofia lui Gallier, în 1982, este de o cu totul altă factură, personajele sale se mișcă într-o atmosferă de sursă impresionistă, dar solitudinea lor nu e străină influenței gîndirii existențialiste.

Adept al mișcării Dada și al curentului suprarealist, Man Ray exploatează în operele sale tehnica solarizării încă în 1924 și, spirit inovator, el este creatorul unei tehnici care îi poartă numele (Rayografia). În anii care precedau marea criză a anilor '29, Moholy era adeptul înfocat al fotomontajului și, în lucrări ca „gelozia”, nu ezita să-și folosească negativul propriului său portret, combinat cu silueta unei femei, pentru a concura, parca, grafica percutantă a afișelor stradale ale epocii. Din această succintă trecere în revistă a citorva dintre marii artiști ai primei jumătăți de veac douăzeci nu trebuie uitat cehoslovacul Josef Su-

dek cu imaginile sale de o rară frumusețe, datorate, în bună parte și lentilelor speciale care permiteau perspective superangulare; nu trebuie uitat nici sovieticul Alexandr Rodșcenko, care, prin racursiuni puternice era capabil să „abstractizeze” chiar o banală „realitate” (lucrarea „La telefon”, 1928) Nudul lui Manuel Alvarez Bravo, „Good Reputation Sleeping” (1938) reprezentînd o femeie întinsă la soare pe un pled, este de certă influență supra-realistă. Femeia poartă bandaje rituale la glezne, pe coapse și abdomen, lăsînd restul descoperit privirii, nu însă și tentației de a fi abordată, căci este – destul de simbolic, totuși – „bine” păzită de ghimpii necruțători ai cactușilor care o împresoară. Secvențele lui Minor White (1958), înfățișează fotografiile unor detalii de roci, însă marele artist, intuindu-și propria inovație, ne avertizează. „Subiectul secvenței nu sînt rocile.” Forma, textura lor, reprezintă metafore ale emoției particulare. Claritatea, precizia peisajelor lui Ansel Adams sînt unanim recunoscute iar opera artistului, care, în 1932 fonda împreună cu alți entuziaști creatori grupul „Called f/64”, este deopotrivă un crez artistic și, particular încercării de față, argument în sprijinul ideii că, deși nu e nimic nou sub soare, în fiecare clipă soarele însuși devine foarte nou în intimitatea declarată sau nu a fiecăruia dintre noi.

**3. Forma determină conținutul sau/ este determinată de acesta?** Dacă scopul rîndurilor anterioare n-a apărut în intenția noastră ca fiind informativ, ci mai curînd ca pioasă recunoaștere a ideii că n-am putea construi trainic fără a ține seama de importantele cuceriri ale înaintașilor, în cele ce urmează vom încerca să punctăm cîteva dintre problemele legate de studiul formelor, atît de necesar înțelegerii juste a propunerii enunțate generic. Nu este nici nou, nici vechi să atragem atenția că lumea în care trăim, pe care o percepem cu ajutorul simțurilor, este o lume a formelor. Există chiar o ordine a percepției lor și, pînă a ne dumeri de conținutul unui obiect sau de ideile furnizate de acesta, noi îl recepționăm vizual ca formă. Desigur că, odată contactat, obiectul devine prilej pentru o serie de întrebări. „Cine se exprimă aici, noi sau obiectul?” (Goethe) „Forma este în esență percepută sau gîndită?” (René Huyghe) Sau, pornind de la considerente de ordin fizic, forma poate îmbrăca aspectul material solid, lichid, gazos, între care, cele din urmă implică și un tipar (cum poate sta lichidul, în condiții terestre, decît în „ceva”?) Astfel sînd lucrurile, forma lichidului presupune o altă formă. Dar o și determină? Dacă în privința aspectului de ordin fizic, s-ar putea demonstra o anumită reciprocitate, în schimb, în sfera ideilor emise prin intermediul diferitelor forme (de viață, tehnice, de artă) lucrurile încep să se complice, simțindu-se nevoia unei ierarhizări, căreia îi vom recunoaște însă o anume labilitate. S-ar putea vorbi despre prioritatea formei asupra conținutului, dar nu puține sînt exemplele care o pot con-

trazice. Un grup de graficieni japonezi demonstau transformările unei forme figurative – profil de femeie – în formă geometrică (pătrat circumscris sau pătrat interior) cu ajutorul ordinatului și mașinii automate de desenat. Aceasta a fost posibil prin desfășurare, din rețeaua de echipotiale, în sensul teoriei cîmpurilor matematice. Forma obținută reprezenta un tip de joc cu ordinatorul, de permutări succesive cu variații convergente, (Komura și Yamanaka).\* Deși se constituie ca ilustrație-argument în favoarea esteticii informaționale, noi vom desprinde faptul că, și în acest caz, se poate vorbi despre o contrazicere a enunțului cu privire la prioritatea formei asupra conținutului; căci este limpede că aici conținutul determină forma. În „Teoria formei și figurii” Paul Klee (1959) (asemua capacitatea omului de a recepționa obiecte cu un „stomac” căruia ochiul îi trimite, „înghițînd”, tot felul de forme; cercuri, triunghiuri, pătrate, cilindri, sfere, cuburi, cupole. **Forma și figura** ajung să fie identice semantic, însă există unele deosebiri, remarcate de gestalt-istul francez Guillaume. Figura este o totalitate ce posedă formă, contur, organizare, implicit sens. Figura poate fi echivalentul ornamentului, decorativului, în timp ce forma conduce către picturalism. Forma picturii, cum ar spune Delacroix, este „muzica” tabloului. O dată stabilite sensurile figurii și formei, se cuvine să aducem în discuție și problema imaginii. Traducerea termenului, de origine latină, conduce spre sensurile: reproducere, copie. Se poate egaliza în sens și cu grecescul „eikon” – portret, icoană, imagine. „În plan senzorial, afirmă Dan Mihăilescu în „Limbaajul culorilor și al formelor”, toate categoriile de imagini (vizuale, auditive, olfactive, tactile) sînt în anumite limite, oglindiri fidele ale stimulilor. „În „construcția” limbajului artistic, **Roland Barthes** („Retorica imaginii”) compară forma, linia, volumul, cu „cărămizile” necesare oricărei construcții. **„Imaginea, spune el, este purtătoarea unui mesaj iconic.”** În strînsă corelație cu viața formelor, ca o condiție sine qua non, se află **spațiul, timpul și mișcarea.** În adevăr, ar fi de conceput o formă oarecare, fără coordonate spațio-temporale sau de mișcare? Categorie, nu. În 1917, geniul lui Einstein aducea lumii „Principiile teoriei relativității generale”. Aici, **spațiul** este văzut, pe de-o parte, ca **loc**, iar pe de alta, în calitate de **continuum**. Ca loc, spațiul este determinat de lumea materială a obiectelor, e perceptibil în raport cu acestea și modelat de ele. În calitate de continuum, spațiul este o realitate superioară a lumii materiale, cvasi-metafizică (vidul), independent de relații cu obiectele materiale. Astfel, cuprinzîndu-le total (absolut) prin extensie. La cubiști, relația mișcare-timp, contopită, este cuprinsă într-un singur spațiu, așa încît se poate vorbi, la operele unui Braque de pildă, despre o temporalizare a spațiului tabloului. (obiecte repetate pe suprafața pînzei, în locuri diferite, în „timp” diferiți, în perspective diferite). Tot astfel, se poate cita baletul

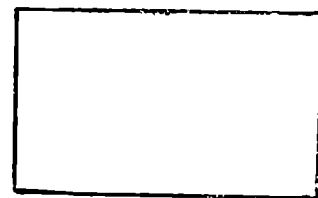
\*) ABRAHAM MOLES – „Art et ordinateur”, Casterman 1971

in mișcare din lucrarea artistului fotograf Paul Himmel, „Swan Lake” (1953) și toate lucrările fotografice în tehnică stroboscopică, în efect de „zoom-obiectiv” și așa mai departe. Există esteficienii care susțin ideea non-analogiei între fotografie și celelalte arte (cu precădere pictura) dar această anomalie se explică, credem noi, dintr-o nemărturisită spaimă de a nu transforma arta fotografiei într-o subspecie a artelor plastice, devenind un fel de Cenușăreasă a acestora. Așadar, analogii se pot face și chiar în interesul fotografiei: pentru că, o dată în plus vom regăsi independența acestei arte față de celelalte, prin limbajul ei specific, prin domeniul ei special care o definește. „Oricare ar fi schimburile dintre tehnici, oricât de hotărâtoare ar fi autoritatea uneia dintre ele față de celelalte, precizează Henri Focillon în „Viața formelor”, forma este în primul rînd calificativă prin domeniul special (s.n.) în care se manifestă și nu prin vreun calcul rațional; același lucru se întîmplă și cu spațiul pe care îl pretinde și pe care îl compune. „În vreme ce spațiul ne conferă trei dimensiuni, perpendiculare între ele, timpul ne conferă un singur, general acceptată ca fiind (obiectiv, științific) unidirecțională, dinspre trecut spre viitor. Dar nu există și un timp subiectiv? Considerăm că există, iar clasificarea rigidă a artelor (temporale, spațiale, spațio-temporale) ar trebui să fie revizuită, în sensul că și fotografia pretinde un timp (evident, nu doar timpul fizic necesar privirii) tot astfel cum muzica nu este o artă temporală doar din motivația duratei sunetelor și percepției lor într-un timp dat ci pentru că reclamă și ea un „timp interior”, „subiectiv”, în care se vor desfășura, mai lent sau mai alert, încercările noastre de decodificare a mesajului artistic. În „Philosophy in a New Key”, Susanne Langer \*) arată că atât în crearea miturilor cît și în crearea muzicii, actul de distrugere în semnificație a produsului de proces este neîncheiat. Ea numește muzica, din acest motiv, „simbol neconsumat”. Muzica reprezintă ascensiunea, prăbușirea și interacțiunea irizată a sentimentelor noastre – nu ale compozitorului, ci ale omului universal. „Sensul ei, conchide Susanne Langer, nu e niciodată fix.” Nici sensul picturii nu este imuabil, căci, așa cum s-a mai arătat cubiștii aveau conștiința timpului „mișcat” în operele lor „Braque a înțeles că experiența umană nu este formată de un strat unic emoțional, ci are o profunzime de timp ca spațiu. (G.C. Argan)

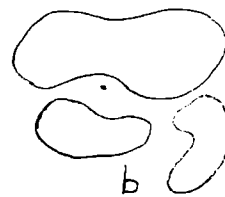
**4. – Forme fotoplane, forme fotospațiale. Artistul și vocația revoluției.** De unde, într-adevăr, această adevărată vocație a omului, în general și a artistului, în special, pentru revoluție? Cînd, în ce loc anume, în ce împrejurări s-au ivit zorii primei revoluții umane? Cu mii de ani în urmă? Cu sute de ani? Credem că revoluția este o stare permanentă a omului. Este și o condiție a existenței sale. Iată de ce, în foarte puține cuvinte, considerăm că nu va fi luată drept lipsă de modestie numirea propunerii noastre drept revoluție. Noi

credem că nu în faptul de a propune. Posibilități încă insuficient explorate. Căci marile revoluții care au avut loc de aproape o sută cincizeci de ani încoace, au dat înfîietate tehnicii, iar nu realizării artistice. Chiar astăzi, marile revoluții ale fotografiei, acolo se desfășoară, în super-computerizate uzine producătoare de aparate și material fotosensibil. Criza argintului, criza hîrtiei, preluarea comenzilor electronice, holografia, iată numai cîteva puncturi ale actualei preocupări internaționale, în domeniul fotografiei. Dar marile cuceriri ale **Artei Fotografice** sînt încă așteptate. Se aud voci cumsecade care proclamă convertorismul, se aud și vocile farsorilor. Unii susțin că încă nu s-a spus totul, în formatul devenit standard 30x40, că dreptunghiul magic este de-abia în fașă. Alții se avîntă în tot felul de încercări de suprafață, uitînd esențialul, anume că nu e totul „cum” comunica, cît mai ales „ce”, că nu ajunge să utilizeze foarfecă, puștuș, puțin hazard (în cazul „noutății” de ultimă oră, (?) solarizarea) și un titlu, dacă nu sofisticat, atunci cît mai abstract. Dar, să vedem (pentru că, neîndoielnic, este momentul) în ce constă propunerea noastră? De unde pleacă ea? Căutarea unei forme noi, adecvate conținutului de idei, este o problemă străveche. Cu aproape două mii de ani în urmă, școala indiană Satavahana lăsa posterității cunoscuta sculptură „Adorarea picioarelor lui Budha”. Grupul statuar (din care lipsește tocmai Budha, făcînd loc unei posibile interpretări eliptice) este constituit din patru grațioase femei, șezînd în adorație la presupusele picioare ale marelui zeu. Totul, în compoziție, conduce către ideea de blîndețe, mîngiere, supunere și adorație. Forma nu este nouă, în detaliu, ci în ansamblu. Brațele, capul, gîtul, privirile, spinările încovoiate într-un **anume** desen, coapsele și așezarea corpurilor în spațiu, dau senzația de unduire, val, perpetuu. Către o mișcare continuă (intrinsecă operei, de nevăzut decît cu ochiul minții) se sugerează forma torsului de femeie „Vriksaaka” (perioada Pratihara, sec. IX) considerat de C. Sivaramamurti drept „cel mai frumos exemplu de tors feminin din toată India și din orice perioadă”. Coapsele femeii sînt grațios suprapuse iar trunchiul ei este răsucit spre stînga, și ușor aplecat spre față, brațele ridicate mult, bustul proeminent (caracteristic sculpturii indiene, ca simbol al fecundității), fața zimbitoare și părul coafat în bucle. Aici avem de-a face cu o „nevăzută” formă spiralată. Făcînd un salt în timp, vom vedea că marele Brâncuși, neobositul căutător al formei, creează opere ale căror compoziții cuprind, în sine, „forma” nevăzută despre care pomeneam. El însuși avea obiceiul să spună: „Eu nu creez păsări – ci zboruri!” „Sigur că în asemenea esențe nutrim a căuta izvorul încercărilor noastre, iar nu, cum greșit s-ar putea înțelege, în dorința de a spune cu tot dinadinsul ceva nou. Căutările noastre către lumea formelor, poartă nume distincte: lumea „formelor fotoplane” și aceea a „formelor fotospațiale” („koki”, după cum

am hotărît să le numim). Negarea formei actuale a fotografiei (de obicei noi forme de exprimare artistică ar rezulta dorința de a revoluționa, ci mai curînd în încercarea de a reconsidera posibilitățile infinite de comunicare ale unei arte numită Fotografecei un dreptunghi, un pătrat, un cerc, un oval) vine din constatarea că liniile perimetrice sînt adesea neglijate sau utilizate șablonard (compoziție închisă, compoziție deschisă) iar nu ca elemente constitutive, de mare importanță, ale lucrării. Dacă vom fi de acord că și muchiile fotografiei pot constitui funcții estetice determinate pentru creația artistică, atunci se pune întrebarea: de ce această mărginire a interpretării, utilizînd linii și unghiuri drepte, dictate de legi ale simetriei? De unde ideea-tabu a che-narului dreptunghiular? De ce n-am încerca o descătușare a liniei, în uduiri neregulate sau linii frînte, ori chiar ruperea violentă a compoziției, în zig-zaguri aleatorii? Fără a pleda acum în favoarea vreuneia dintre soluții (elaborare îndelung studiată sau aleatorism) avem convingerea, totuși, că privitorul (receptorul) se va obișnui rapid cu propunerea avansată, punîndu-și felurite întrebări: de ce **forma** aceasta? cu ce contribuie la crearea de noi și înzecite **sentimente** destinate spiritului său? Era inevitabil, chiar, să se renunțe la forma **clasică fixă**? O sumedenie de alte întrebări vor bombardea mîntea privitorului și funcția artistului va fi, neîndoios, aceea de a crea cu sinceritate lucrări pe măsura sincerității cu care vine în contact cu opera, receptorul. În funcție de legile artei fotografice, artistul va putea alege, din clișeu, un **întreg nedefinit**, sau părți ale acestuia, totul dictat de ideea inițială a lucrării. (fig. 1)



a) Formă clasică fixă



b) Formă nedefinită (fotoplană)

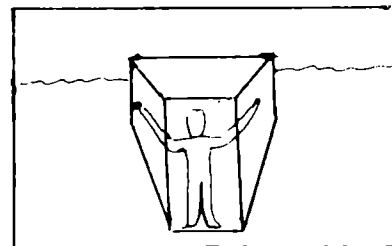
Este ceea ce vom numi **formă fotoplană**. Trebuie menționat și faptul că descătușarea de vechile canoane privește și **mărimea** lucrării, cît și **așezarea** sa în spațiu. De la minuscule forme nedefinite, pînă la mărimea gigant, totul este posibil, dacă aceea-

\*) K.E. Gilbert and H. Kuhn – „A History of Esthetics”, Indiana University Press, 1939, 1953

sta servește ideea de la care s-a pornit. În privința locului ales, acesta diferă și el de la o lucrare la alta. Vor fi come fotoplane agățate de pereți, pe suporturi sau prinse în cabluri subțiri de plafon în unghiuri ascuțite cu planul pardoselii. Alteori, vom putea realiza și privi astfel de forme chiar pe pardoseală (ferite de pașii privitorilor printr-o rețea de culoare dinainte stabilite) obligându-ne la gândirea prealabilă a unei chiar realizarea unor **fresce în forme fotoplane**, ceea ce va presupune, evident, tratarea specială a pereților (la întuneric), cu cele trei straturi – barită, fotosensibil și de protecție. Pe cit de simplă ar părea **forma fotoplană** în discuție, pe-atât de „complicată” va apare „**forma fotospațială**”. Din informațiile pe care le deținem, în lume au mai fost încercări de a da o a treia dimensiune fotografiei, în tehnici care țin mai degrabă de domeniul colajului (casete, scaune, alte obiecte, **învelite** în fotografii, secvența-labirint a francezului Jacques Roux, și mai ales lucrările lui Robert F. Heineken, care lipsea în 1966 segmente de fotografi pe planurile unor paralelipede din lemn de nuc). Trebuie precizat că am omis în mod intenționat tehnica **holografiei**, deoarece, cu toate că este cea mai apropiată de redarea unei a treia dimensiuni, ea nu este capabilă de emoții artistice așa cum se prezintă în clipa de față (adică nu mai mult decât o fotografie realizată impecabil cu mijloacele tradiționale). Nici **stereoscopia** nu constituie un punct de discuție în încercarea de față. Ceea ce trebuie arătat în continuare este faptul că propunerea noastră întrece încercările precedente prin faptul că ea nu operează cu mijloace de ordin **extern** operei (decuparea unei fotografii deja existente și lipirea ei pe un obiect) ci este gândită ca un **tot unitar, un întreg**. În clipa decisivă realizării în pozitiv a operei, sintem în fața unei **forme dinainte stabilite**, sensibilizată la lumină prin lipirea unui strat fotosensibil virgin. Proiecția clișeului pe această figură va da **imagini distorsionate sau reale** și ele **dinainte stabilite**. Se va obține în final o formă cu totul inedită, având aspectul unui poliedru neregulat sau a unei figuri tridimensionale cu planuri sferice, concavități sau concavități dictate de concepția inițială a operei. Considerăm că este necesar să facem o paranteză-argument, arătând că problema distorsiunilor imaginii este de natură perspectivală, că ea a constituit obiectul preocupărilor unor artiști încă din Renaștere și până la supra-realismul practicat în zilele noastre. Distorsiunile își au originea, fără îndoială în conceptul de **ambiguitate** care, credem noi, este una dintre categoriile esteticii. În 1929, semanticianul american I.A. Richards găsea că adjectivele metaforice (numite de el „adjective estetice” sau „proiecții” fiind adesea greșit proiectate de poet asupra stării de lucruri la care se referă) pot declanșa o serie de ambiguități. „Plăcut” de exemplu, poate echivala cu „imi place”. În schimb „drăguț” stă la jumătatea drumului între subiect și obiect iar „frumos” tinde să atingă extremitatea obiectuală a situației. William Empson, adept al lui Richards, des-

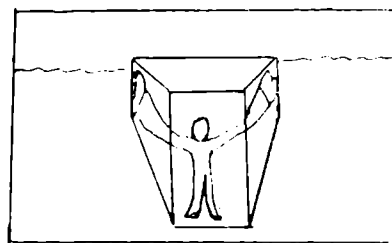
crie „Seven Types of Ambiguity”. El urmărește logica semnului poetic de la structurarea facilă cu dublu sens din metafora simplă (vezi și **Aristotel** în „Poetica”: „**A face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri / neasemănătoare**”) trecind prin calambur și alegorie, ajungând la enigmatic, artificializare și problematizare, culminând cu expresia schizofreniei. Vorbind despre acest ultim tip de ambiguitate, Empson îl citează pe Freud, ale cărui teorii ar arunca lumină asupra motivelor ascunse ale utilizării contrariilor. În poezia lui Crashaw, parala Dumnezeu-bălegar se interpretează drept indiciu al unui conflict infantil profund. Surisul Giocondei, sugerează Freud, se datorează unor relații intens erotice de tandrețe dintre un copil nelegitim și o mamă părăsită și singură, de asemenea, unei fantezii acviline dintr-un vis de copilărie. (K.E. Gilbert – H. Kuhn). În acest sens, distorsiunile propuse de noi prin formele fotospațiale se constituie ca un alt tip de ambiguitate. Rădăcini ale propunerii noastre găsim în anamorfozele secolului XVI, care răsturnau legile perspectivei și logicii. Fiind exagerări, deformări, distorsiuni, ele constituie excepții ale regulii. „În pictură, explică Enciclopedia lui Diderot și d’Alambert, se spune anamorfoză despre o proiecție monstruoasă sau despre o reprezentare denaturată a unei imagini care este făcută pe o suprafață plană și care, dintr-un anumit punct de vizionare, pare totuși naturală și redată în proporții juste. „Vom da un singur exemplu, lucrarea „Ambasadorii” (1533) a pictorului Holbein. Dincolo de rigoarea compozițională și adevăratul cult al detaliului, în partea de jos a lucrării, se poate observa un obiect straniu, lunguieț, de forma unei fosile sau a unei uriașe scoici. Privit însă dintr-o parte, se observă proiecția unui craniu uman, construit după toate regulile, însă într-o perspectivă distorsionată, care și ea ne duce cu gândul la ambiguitate. Desigur că aceasta era o mare îndrăzneală, într-o vreme când abia de apăruese cartea lui Jean Pelerin, „De artificiali perspectiva”, în care se vorbea despre o cât mai riguroasă redare a impresiei de perspectivă „aberațiilor marginale” – observabile astăzi prin tehnici foto – datorate compozițiilor cu un singur punct de fugă, prin depășirea punctului central la stînga sau dreapta sau prin așa-numita „perspectivă angulară” – cu două puncte de fugă). Închizînd de acord că și forma propusă de noi – fotospațială – capătă valențe anamorfofice. (ana = în afara, morph = formă, l. gr.) Suprarealismul nu își poate declina nici el afilierea de la atari tehnici. În plus, față de ceilalți, fotospațialele conduc și către paradoxul vizual. Chirico altera perspectiva în pictura sa metafizică „Infinitul copleșitor”, introducînd într-o perspectivă centrală mai multe puncte de fugă. El ignora, în felul acesta legile de construcție ale perspectivei. Un paradox vizual este construit și de mașinile electronice de desenat. Însă paradoxul vizual al **formelor fotospațiale** este dictat de de însăși structura acestora. În accepțiunea curentă, o imagine construită într-o adincitură va apărea

mai mică decît planul aflat mai „cître noi”. De asemeni, pe planul din apropierea noastră imaginile sînt mai mari, iar, pe măsură ce ne îndepărtăm către un presupus orizont, obiectele vor deveni din ce în ce mai mici. Ori, la formele fotospațiale, se întîmplă exact invers. Obiectele sînt mici în apropierea noastră și se măresc din ce în ce mai mult spre orizont. În aceasta constă paradoxul vizual. (fig. 2



a

Fig. 2) Perspectivă normală



b

b) Paradox vizual

Acest paradox răstoarnă, în același timp și relația prim-plan-orizont, căci, după regulile clasice de construire a perspectivei, orizontul e departe iar prim-planul lângă privitorul ideal, la formele fotospațiale prim planul tinde către un orizont inversat, liniile de fugă convergînd într-un punct de fugă aflat chiar în ochiul privitor, în vreme ce orizontul se bulversează radiar către macro-cosmos. Tot inversîndu-se relațiile convenționale, vom constata că orizontul sintem noi, cei care primim, iar prim planul, uriaș, infinit nici măcar nu se poate defini în forma sa inițială. Avem în vedere, pentru viitor, un **monument al fotografiei**, gigant, înălțat într-o ambianță exterioară adecvată, protejat cu un strat de rășină sintetică transparentă. **O formă fotospațială-monument**. Sigur că pentru esteticianul de azi (care însă a omis din marea familie a artelor vizuale fotografia) propunerea noastră îi va părea șocantă. Comentînd pioneratul mobilelor și constelațiilor calderiene, Pierre Courthion se entuziasma: „Calder îndrăznește să-l pună pe monstru în încurcătură. Inchistat în definiția lui lapidară, cum va proceda esteticianul pentru a situa aceste fantezii deconcertante, a căror invenție ne place pentru simpla lor existență?” \*) Încotro își poate îndrepta pașii arta fotografiei? Către o re-

**Din partea redacției:** Cititorii interesați în detaliu de formele „koki” pot cere relații suplimentare autorului, la adresa: Prof. Ioan-Mihai Cochinescu, Căsuța Poștală 32, 2000 – Ploiești 1.

\*) Pierre Courthion – L'Art independant” 1958 by Editions Albiu Michel