THE PICTURE- THE RELATION BETWEEN REALITY AND ITS METAMORPHOSIS

Carmen Teodora Făgeţeanu
PhD. student, „Alexandru Piru" University of Craiova

Abstract: The disagreement between the captured image and reality, even if its imitation capacity is realistic, appears in the alienation and abstraction effect. A photo is not a duplication of reality, but the very representation of the total impossibility of duplication. It presents a new reality that has the familial features of apparent reality.
A photo is used as a tool capable of communicating its own research on metamorphosis. An object provided by photography is a document that narrates the image manifesto, but at the same time it is the phenomenology of semantics.
Photography is the time when arts - graphics, painting and photography can live together. A photo allows capturing metamorphoses, representing one of the infinite possibilities that produce images.

Keywords:Photography, metamorphosis, reality, image, reality.

1. Realitatea şi metamorfozarea sa bidimensională

Fotografia, văzută ca instrument ce oscilează între adevăr şi ficţiune, este un mecanism ambiguu, în care reproducerea şi reprezentarea se intersectează pentru a forma o conexiune greu de desluşit. Între realitate şi ficţiune este un echilibru fragil, o forţă dominantă care traversează fotografia sub forma unui mediu „naiv" prin excelenţă, oscilând constant între structură, creaţie şi reproducerea mecanică a realităţii.

Evoluţiile tehnice care au dus la apariţia orientărilor digitale şi culturale ale unei epistemologii postmoderne au provocat, în urmă cu patruzeci de ani, dezbateri aprinse cu privire la parţialitatea adevărului. Dar, mai devreme, mulţi începuseră să reflecteze asupra capacităţilor instrumentului fotografic de a fi înşelător şi de a amăgi ochiul observatorului.[1]

1.2. De la imagine la realitate

Se pare că în epoca noilor mijloace de comunicare, nu mai există nimic necunoscut omului. Memoria colectivă conservă un repertoriu care porneşte de la imaginile spectaculoase ale dezastrelor naturale la locuri misterioase, la privirile trecătoare asupra vieţii personale a necunoscuţilor. Odată cu apariţia fotografiei, percepţia lumii exterioare a suferit o profundă transformare. Fiinţa umană a putut să asiste la evenimente petrecute dincolo de graniţa proximităţii sale, depăşind, astfel, într-un anumit sens, limitele timpului şi spaţiului. În 1839, dezvăluirea procesului fotografic a introdus o schimbare de paradigmă în conceptul realităţii.

Dacă până la naşterea „imaginii de lumină" pictorii reprezentaseră lumea pornind de la propriile experienţe, fantezii şi abilităţi manuale, acum exista un aparat capabil să reproducă realitatea într-un mod precis şi autentic. Posibilităţile picturii de a reprezenta realitatea se limitau, mai degrabă, la o transformare subiectivă a obiectivelor date de experienţă. Prima reacţie a pictorilor, la această schimbare epocală, a fost aceea de a se orienta spre o artă inspirată pe deplin din realism. Prima „imagine de lumină", durabilă şi încă existentă, o heliografie realizată de Joseph Nicéphore Niépce în

[1] Bruno, Vidoni , Witness Journal, *Fotografia tra realtà e finzione*, Decembrie, 2018 (consultat 17 ianuarie 2019).

BDD-A29610 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-19 10:22:54 UTC)

anul 1826, înfăţişează curtea unei case de ţară, văzută de la o fereastră, într-un sat din apropierea oraşului Chalon. Reproducerea acestei imagini, al cărui original a fost descoperit în anii '50, ne arată o realitate deformată substanţial, şi pentru faptul că utilizarea unui film cu un contrast înalt a produs un efect granular care aminteşte de o pictură pointillistică a lui Georges Seurat. Subiectul imaginii este, într-un anumit punct, o metaforă a concepţiei, răspândită la vreme aceea, potrivit căreia fotografia trebuia considerată un fel de „fereastră spre lume", capabilă să arate lucrurile exact aşa cum sunt.

Cercetătorul de Ştiinţe Naturale, William Henry Fox Talbot, a descris fotografia ca pe un proces de producere de imagini, prin care lumina reflectată de obiect se imprimă pe suportul fotosensibil al imaginii; el era convins că orice lucru vizibil într-o fotografie ar fi putut fi regăsit într-o formă complet identică în realitatea naturală.[2] Cercetători şi teoreticieni au rămas mult timp credincioşi acestei convingeri, până când, Roland Barthes a reamintit esenţa fotografiei prin cuvintele „ca a été".[3] Obiectul fotografiei, semnificaţia sa, trebuie să fi existat cândva, în formă identică cu cea prezentată de imagine, un fapt absolut opus cu privire la operarea celorlalte arte mimetice, printre care şi pictura.

Ambiţia imaginii fotografice de a reproduce în mod realist lumea plasată în faţa obiectivului aparatului de fotografiat, i-a conferit, în comparaţie cu celelalte tipologii vizuale, un nou tip de veridicitate ce crea impresia că te afli în faţa unei dublări a realităţii. Pictura a continuat să fie considerată o interpretare a realului, în timp ce aşteptările privind potenţialul imaginilor fotografice au depăşit această ambiţie. Fotografiile, scrie Susan Sontag, „pun stăpânire pe realitate"; ne oferă o reprezentare, se prezintă ca o „mărturie, într-un soi de schemă a realului"[4].

Fotografiei i-a fost atribuită, deci, o extraordinară obiectivitate, motivată şi de certitudine că, la momentul fotografierii, atât obiectul, cât şi fotograful erau prezenţi la faţa locului; de asemenea, încrederea în capacitatea fotografiei de a reprezenta realitatea era susţinută de metoda mecanică a realizării sale. În faţa legilor naturii şi ale mecanicii, cel care confecţionau imaginea căpăta un rol inferior. Rolul şi influenţa sa au fost considerate lipsite de importanţă: cine „desena" imaginea nu mai era individul, ci lumina naturală; omul se limita la apăsarea unui buton. Acest procedeu nou, autentic şi obiectiv a făcut posibilă prezentarea lumii sub forma unei realităţi; se diferenţia astfel de artele mimetice, care înfăţişau realul doar sub forma unei idei filtrate şi transformată de subiectivitatea şi emoţia fiecăruia.

1.3. Fotografia ca model al realităţii

Răspândirea convingerii că fotografia este o reproducere autentică a realului, a împins câţiva critici, printre care şi Susan Sontag, să-ţi exprime preocuparea că destinatarii imaginii fotografice nu vor mai căuta un acces autentic şi direct, însă se vor folosi, în schimb, de instrumentele surogat ale fotografiei şi cinematografiei[5]. Caracterul de „şablon al realităţii" pe care anumiţi critici îl atribuie fotografiei derivă din două particularităţi ce îi sunt atribuite: pe de o parte, capacitatea de a reproduce realitatea, iar pe de altă parte reproductibilitatea sa infinită. Această încredere în imaginea fotografică, pentru o lungă perioadă dominantă, se întemeiază, pe de o parte, pe relaţia de spontaneitate fizică, care uneşte cauza de efect. De exemplu, francezul André Bazin susţinea în 1945 ideea conform căreia imaginea fotografică s-ar naşte „din energia unei mecanici obiective"[6] şi s-ar întemeia, prin urmare, printr-un procedeu pur mecanic şi fizic, constând în amprenta chimico-fizică lăsată de obiect pe un suport fotosensibil.

[2] Cfr. William H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature (1844-1846)*, New York 1989, p.56-57.
[3] Roland Barthes, *Camera luminoasă,* Cluj-Napoca, Editura Idea, 2009, p.75.
[4] Susan Sontag, *Despre fotografie*, Bucureşti, Editura Vellant, 2018, p.29-30.
[5] Susan Sontag foloseşte termenii realitate şi adevăr/veridicitate ca şi concepte egale.
[6] André Bazin, *Ontologie de l'image photographique (1945), in Qu'est-ce que le cinema?*, Paris 1958.

BDD-A29610 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-19 10:22:54 UTC)

Potrivit lui Sontag, imaginea este recunoscută, în general, ca parte integrantă a realităţii[7] sau, mai precis, ca parte a identităţii sale. De asemenea, aceasta constată că „imaginile nu par expuneri despre lume, cât piese din aceasta: sunt miniaturi ale realităţii”[8]; imaginea ar tinde, aşadar, să înlocuiască realitatea, în timp ce perceperea realului ar depinde din ce în ce mai mult de reproducerea sa. Susan Sontag ajunge, deci, în a vedea fotografia ca pe un instrument menit să creeze o lume alternativă. Chiar şi specialiştii acestei teme diagnostichează o progresivă incapacitate a individului de a distinge între realitate şi aparenţă. Pentru aspectul său „realist”, fotografia obiectului ajunge să înlocuiască obiectul însuşi. Nemărginita reproductibilitate a fotografiei îi asigură obiectului reprezentat numeroase modalităţi de existenţă.

Acest efect este susținut într-o manieră decisivă de difuzarea în masă a imaginii tehnologizate și de consecventa sa omniprezenţă: reprezentările născute din influența imaginilor fotografice sunt, de fapt, din ce în ce mai prezente și mai răspândite în conștiința individului și a societății. Pentru aparenta sa „fidelitate a realităţii”, fotografia contribuie la reprezentarea noastră.

2. De la fotografii la imagini

Dar, împotriva presupusei autenticităţi a fotografiei, trebuie remarcat faptul că, încă de la începuturile sale, a existat în paralel posibilitatea de a truca rezultatele. În 1855, la Expoziţia Universală din Paris, un german a prezentat un portret în două versiuni, una din ele fiind retuşată. De atunci, posibilităţile de a interveni asupra procesului de elaborare a imaginii fotografice, modificând rezultatul final, s-au multiplicat decisiv. Rolul fotografului şi, cu acesta, aspectul subiectiv care cântărește asupra procesului de producere a imaginii au fost mult subestimate în favoarea factorului mecanic şi, prin urmare, obiectiv. Dar cel care realizează imaginea trebuie să-şi asume anumite decizii, care sunt imposibil de considerat irelevante: el trebuie să aleagă obiectul, cadrul, unghiul şi momentul fotografierii. În cadrul procesului de producţie a imaginilor există multe posibilităţi constitutive, încredinţate în totalitate fotografului sau, la rândul său, aparatului de fotografiat automat. Cine realizează fotografia intervine, deci, în mod, activ pentru a determina eficacitatea acesteia.

Dacă ţinem cont de resursele puse la dispoziţie de tehnicile de elaborare digitală, vom înţelege că posibilităţile de manipulare devin, practic, nelimitate. De exemplu, putem spune că alegerea momentului ce trebuie imortalizat este capabil să transforme un orator de la cafeneaua sportivilor într-un politician profesionist, în timp ce alegerea perspectivei poate multiplica publicul prezent, unghiul poate să amplifice grădina unei clădiri, transformând-o în parcul unui castel şi cadrul poate transforma un peisaj dezolant într-o pădure idilică.

3. De la realitate la ficţiune

Aceste multiple posibilităţi de intervenţie în configuraţia imaginii înseamnă că reproducerea presupusă autentică a realului poate fi modificată conştient. Prin urmare, imaginea fotografică nu poate fi considerată o reproducere obiectivă (şi deci realistă) a lumii exterioare, ci pur și simplu un imens ansamblu incomprehensibil de diferite observații și perspective asupra realității. O fotografie nu garantează posibilitatea de a observa realitatea, dar ne oferă, cel mult, un mod specific de observare a unei realităţi. Nici rolul observatorului nu trebuie neglijat în acest context; de fapt, mesajul unei fotografii depinde semnificativ de aceasta.

Deja în anii șaizeci, Barthes a descris paradoxul diferitelor nivele ale sensului imaginii fotografice, referindu-se la condiționarea culturală inevitabilă căruia îi este pradă fiecare subiect destinat unui mesaj, subiect care, în spatele conținutului analogic al imaginii, acceptă întotdeauna o semnificaţie simbolică. În plus, percepția apare întotdeauna în strânsă legătură cu condiționările cognitive, sociale și culturale ale subiectului receptor. Andy Grundberg a exprimat în mod eficient

[7] Susan Sontag, *op.cit.*, p.93.
[8] *Ibidem.*

BDD-A29610 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-19 10:22:54 UTC)

acest concept susţinând că tot ce vedem este filtrat de caleidoscopul a ceea ce am văzut până în prezent[9].

3.1. Manipularea observatorului de către artişti

Fenomenul fotografiilor trucate are o lungă precedenţă. Deja în imaginile alegorice ale secolului al XIX-lea s-au manifestat primele tendinţe de a prezenta realitatea în construcţii camuflate şi, prin urmare, de a pune la îndoială obiectivitatea imaginii fotografice (de exemplu, la Oscar Gustave Rejlander). În secolul al XX-lea, lucrările dadaiştilor şi suprarealiştilor sunt incluse printre cele ale predecesorilor „imaginii construite". În cursul anilor şaizeci şi şaptezeci, s-a conştientizat faptul că „imaginea luminii" nu poate fi un document autentic, şi că acest mod univoc de interpretare nu impunea echitatea absolută fotografiei şi semnificaţiei sale.

Este evident că unii artiştii subminează definitiv ideea larg răspândită a autenticităţii imaginii fotografice, în lucrările lor, şi o fac atunci când induc în eroare privirea observatorului sau îi provoacă o interpretare eronată. Unul dintre elementele care diferenţiază diversele lucrări constă în cât de uşor, şi în cele din urmă cât de rapid subiectul beneficiar poate descoperi manipularea. Conţinutul unor lucrări apare, fără îndoială, evident de la prima vedere, în timp ce altele trebuie să fie atent observate înainte de a conştientiza că reprezintă o realitate înşelătoare şi sunt construite artificial.

Formele de manipulare variază de la intervenţia reprocesării digitale la folosirea unei tehnici speciale de focalizare până la imaginile modelelor artificiale care par interioare domestice sau peisaje. În mare parte, artiştii înşişi realizează calea care duce la descoperirea adevăratului conţinut al imaginii, având în vedere că scopul lor nu este deloc acela de a menţine inalterată iluzia mimetică a unei reprezentări realiste. Observatorul începe mai întâi să aibă îndoieli cu privire la veridicitatea imaginii reprezentată deci, pe reproducerea fotografică în sine. Efectul iritant pe care manipularea imaginii îl provoacă este un obiectiv urmărit în mod intenţionat de artişti; incertitudinea iniţială a observatorului, focalizat pe subiectul fotografiei, se transferă în acest punct asupra naturii instrumentului fotografic însuşi. Astfel acceptarea unui raport analog între obiectul real şi imaginea fotografică este inevitabil compromisă. În momentul în care devine conştient de manipularea făcută de artist, observatorul descoperă şi o ulterioară schemă de semnificaţii; astfel începe adevărata confruntare cu imaginea. Prin procesul fotografic, obiectele sunt transformate în reprezentări care nu oferă observatorului niciun fel de acces la realitate.

3.2. De la percepţie la realitate

Mesajul comun al acestui tip de fotografie este că oricare imagine, fie ea naturală sau artificială, nu e altceva decât o construcţie. Conceptul de construcţie şi reconstrucţie apare şi în unele teorii contemporane, investigând procesul prin care, în conştiinţa umană, realitatea izvorăşte treptat din percepţie. Conform unei abordări radical constructiviste, creierul nu este capabil să reproducă sau să reprezinte realitatea ca atare. Aparatul nostru receptiv funcţionează într-un mod selectiv, astfel încât creierul individului-observator nu poate face altceva decât să-şi „construiască"[10] propria imagine a lumii. Percepţia se bazează pe capacitatea de recunoaştere, care la rândul ei este posibilă prin experienţele anterioare. De aceea, aşa cum experienţele şi cunoştinţele sunt radical individuale, la fel este şi modul în care fiecare percepe realitatea.

Conform acestei abordări, realitatea este o construcţie specifică făcută de fiecare observator, începând cu diferite elemente. Artiştii elaborează, manipulează, montează sau construiesc manual obiectul imaginii şi îşi creează astfel, o realitate foto. Experienţele realităţii care se bazează exclusiv pe imagini, dezvăluie ideea că astfel de reprezentări pot constitui o cale de acces la lume ca fiind pur

[9] Andy Grundberg, *The Crisis of the Real*: Writings on Photography since 1974, New York 1999, p. 16.
[10] Cfr. Siegfried J. Schmidt, *Der Radikalen Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs*, in Diskurs des Radikalen Konstruktivismus, Frankfurt 1987, p. 15.

BDD-A29610 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-19 10:22:54 UTC)

iluzorie. În acelaşi timp, devine clar că imaginile fotografice nu numai că transmit o viziune limitată sau chiar distorsionată asupra lumii, ci şi că procesul perceptiv al individului este supus condiţiilor substanţial diferite.

Lumea - indiferent dacă este reprezentată într-o fotografie sau în conştiinţa umană - nu este altceva decât o construcţie. Fotografia presupune că putem cunoaşte lumea dacă o acceptăm aşa cum o înregistrează aparatul foto[11], chiar dacă realitatea este metamorfozată. Mallarmé, cel mai raţional dintre esteţii secolului al XIX-lea, spunea că totul există în lume pentru a sfârşi în paginile unei cărţi. Astăzi, totul există pentru a sfârşi într-o fotografie.

BIBLIOGRAPHY

Roland, Barthes, 2009, *Camera luminoasă*, Cluj-Napoca, Editura Idea.
André, Bazin, „Ontologie de l'image photographique" *(1945), in Qu'est-ce que le cinema?*, Paris 1958.
Andy, Grundberg, 1999, *The Crisis of the Real: Writings on Photography since 1974*, New York.
William, H. Fox Talbot, 1989, *The Pencil of Nature (1844-1846)*, New York.
Siegfried, J. Schmidt, 1987, *Der Radikalen Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs, in Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt.
Susan, Sontag, 2018, *Despre fotografie*, Bucureşti, Editura Vellant.
Witness Journal, 2018, *Fotografia tra realtà e finzione*, Decembrie.

[11] Susan Sontag, *op.cit.*, p.30.

BDD-A29610 © 2019 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.103 (2026-01-19 10:22:54 UTC)