

## THE PICTURE- THE RELATION BETWEEN REALITY AND ITS METAMORPHOSIS

Carmen Teodora Făgețeanu

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 și metamorfozarea sa bidimensională

Fotografia, văzută ca instrument ce oscilează între adevăr și ficțiune, este un mecanism ambiguu, în care reproducerea și reprezentarea se intersectează pentru a forma o conexiune greu de deslușit. Între realitate și ficțiune este un echilibru fragil, o forță dominantă care traversează fotografia sub forma unui mediu „naiv” prin excelență, oscilând constant între structură, creație și reproducerea mecanică a realității.

Evoluțiile tehnice care au dus la apariția orientărilor digitale și culturale ale unei epistemologii postmoderne au provocat, în urmă cu patruzeci de ani, dezbateri aprinse cu privire la parțialitatea adevărului. Dar, mai devreme, mulți începuseră să reflecteze asupra capacităților instrumentului fotografic de a fi înșelător și de a amăgi ochiul observatorului.<sup>1</sup>

### 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 pornește de la imaginile spectaculoase ale dezastrelor naturale la locuri misterioase, la privirile trecătoare asupra vieții personale a necunoscuților. Odată cu apariția fotografiei, percepția lumii exterioare a suferit o profundă transformare. Ființa umană a putut să asiste la evenimente petrecute dincolo de granița proximității sale, depășind, astfel, într-un anumit sens, limitele timpului și spațiului. În 1839, dezvoltarea procesului fotografic a introdus o schimbare de paradigmă în conceptul realității.

Dacă până la nașterea „imaginii de lumină” pictorii reprezentaseră lumea pornind de la propriile experiențe, fantezii și abilități manuale, acum exista un aparat capabil să reproducă realitatea într-un mod precis și autentic. Posibilitățile picturii de a reprezenta realitatea se limitau, mai degrabă, la o transformare subiectivă a obiectivelor date de experiență. Prima reacție 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 și încă existentă, o heliografie realizată de Joseph Nicéphore Niépce în

<sup>1</sup> Bruno, Vidoni, Witness Journal, *Fotografia tra realtà e finzione*, Decembrie, 2018 (consultat 17 ianuarie 2019).

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

Cercetătorul de Științe 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.<sup>2</sup> Cercetători și teoreticieni au rămas mult timp credincioși acestei convingeri, până când, Roland Barthes a reamintit esența fotografiei prin cuvintele „ca a été”.<sup>3</sup> Obiectul fotografiei, semnificația 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 și pictura.

Ambiția imaginii fotografice de a reproduce în mod realist lumea plasată în fața obiectivului aparatului de fotografiat, i-a conferit, în comparație cu celelalte tipologii vizuale, un nou tip de veridicitate ce crea impresia că te afli în fața unei dublări a realității. Pictura a continuat să fie considerată o interpretare a realului, în timp ce așteptările privind potențialul imaginilor fotografice au depășit această ambiție. Fotografiile, scrie Susan Sontag, „pun stăpânire pe realitate”; ne oferă o reprezentare, se prezintă ca o „mărturie, într-un soi de schemă a realului”<sup>4</sup>.

Fotografiei i-a fost atribuită, deci, o extraordinară obiectivitate, motivată și de certitudine că, la momentul fotografierii, atât obiectul, cât și fotograful erau prezenți la fața locului; de asemenea, încrederea în capacitatea fotografiei de a reprezenta realitatea era susținută de metoda mecanică a realizării sale. În fața legilor naturii și ale mecanicii, cel care confecționau imaginea căpăta un rol inferior. Rolul și influența sa au fost considerate lipsite de importanță: cine „desena” imaginea nu mai era individul, ci lumina naturală; omul se limita la apăsarea unui buton. Acest procedeu nou, autentic și obiectiv a făcut posibilă prezentarea lumii sub forma unei realități; se diferenția astfel de artele mimetice, care înfățișau realul doar sub forma unei idei filtrate și transformată de subiectivitatea și emoția fiecăruia.

### 1.3. Fotografia ca model al realității

Răspândirea convingerii că fotografia este o reproducere autentică a realului, a împins câțiva critici, printre care și Susan Sontag, să-ți exprime preocuparea că destinarii imaginii fotografice nu vor mai căuta un acces autentic și direct, însă se vor folosi, în schimb, de instrumentele surogat ale fotografiei și cinematografiei<sup>5</sup>. Caracterul de „șablon al realității” pe care anumiți critici îl atribuie fotografiei derivă din două particularități 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 relația de spontaneitate fizică, care unește cauza de efect. De exemplu, francezul André Bazin susținea în 1945 ideea conform căreia imaginea fotografică s-ar naște „din energia unei mecanici obiective”<sup>6</sup> și s-ar întemeia, prin urmare, printr-un procedeu pur mecanic și fizic, constând în amprenta chimico-fizică lăsată de obiect pe un suport fotosensibil.

<sup>2</sup> Cfr. William H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature (1844-1846)*, New York 1989, p.56-57.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Camera luminoasă*, Cluj-Napoca, Editura Idea, 2009, p.75.

<sup>4</sup> Susan Sontag, *Despre fotografie*, București, Editura Vellant, 2018, p.29-30.

<sup>5</sup> Susan Sontag folosește termenii realitate și adevăr/veridicitate ca și concepte egale.

<sup>6</sup> André Bazin, *Ontologie de l'image photographique (1945)*, in *Qu'est-ce que le cinema?*, Paris 1958.

Potrivit lui Sontag, imaginea este recunoscută, în general, ca parte integrantă a realității<sup>7</sup> sau, mai precis, ca parte a identității sale. De asemenea, aceasta constată că „imaginile nu par expuneri despre lume, cât piese din aceasta: sunt miniaturi ale realității”<sup>8</sup>; imaginea ar tinde, așadar, 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 și specialiștii acestei teme diagnostichează o progresivă incapacitate a individului de a distinge între realitate și aparență. Pentru aspectul său „realist”, fotografia obiectului ajunge să înlocuiască obiectul însuși. Nemărginita reproductibilitate a fotografiei îi asigură obiectului reprezentat numeroase modalități de existență.

Acest efect este susținut într-o manieră decisivă de difuzarea în masă a imaginii tehnologizate și de consecvența sa omniprezență: 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 realității”, fotografia contribuie la reprezentarea noastră.

## 2. De la fotografii la imagini

Dar, împotriva presupusei autenticități a fotografiei, trebuie remarcat faptul că, încă de la începuturile sale, a existat în paralel posibilitatea de a truca rezultatele. În 1855, la Expoziția Universală din Paris, un german a prezentat un portret în două versiuni, una din ele fiind retușată. De atunci, posibilitățile de a interveni asupra procesului de elaborare a imaginii fotografice, modificând rezultatul final, s-au multiplicat decisiv. Rolul fotografului și, cu acesta, aspectul subiectiv care cântărește asupra procesului de producere a imaginii au fost mult subestimate în favoarea factorului mecanic și, prin urmare, obiectiv. Dar cel care realizează imaginea trebuie să-și asume anumite decizii, care sunt imposibil de considerat irelevante: el trebuie să aleagă obiectul, cadrul, unghiul și momentul fotografierii. În cadrul procesului de producție a imaginilor există multe posibilități constitutive, încredințate 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 ținem cont de resursele puse la dispoziție de tehnicile de elaborare digitală, vom înțelege că posibilitățile de manipulare devin, practic, nelimitate. De exemplu, putem spune că alegerea momentului ce trebuie immortalizat 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 și cadrul poate transforma un peisaj dezolant într-o pădure idilică.

## 3. De la realitate la ficțiune

Aceste multiple posibilități de intervenție în configurația imaginii înseamnă că reproducerea presupusă autentică a realului poate fi modificată conștient. Prin urmare, imaginea fotografică nu poate fi considerată o reproducere obiectivă (și 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 realități. Nici rolul observatorului nu trebuie neglijat în acest context; de fapt, mesajul unei fotografii depinde semnificativ de aceasta.

Deja în anii șaiszeci, 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 semnificație 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

<sup>7</sup> Susan Sontag, *op.cit.*, p.93.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

acest concept susținând că tot ce vedem este filtrat de caleidoscopul a ceea ce am văzut până în prezent<sup>9</sup>.

### 3.1. Manipularea observatorului de către artiști

Fenomenul fotografiilor truate are o lungă precedentă. Deja în imaginile alegorice ale secolului al XIX-lea s-au manifestat primele tendințe de a prezenta realitatea în construcții camuflate și, prin urmare, de a pune la îndoială obiectivitatea imaginii fotografice (de exemplu, la Oscar Gustave Rejlander). În secolul al XX-lea, lucrările dadaiștilor și suprarealiștilor sunt incluse printre cele ale predecesorilor „imaginii construite”. În cursul anilor șaizeci și șaptezeci, s-a conștientizat faptul că „ imaginea luminii” nu poate fi un document autentic, și că acest mod univoc de interpretare nu impunea echitatea absolută fotografiei și semnificației sale.

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

Formele de manipulare variază de la intervenția reprocesării digitale la folosirea unei tehnici speciale de focalizare până la imaginile modelelor artificiale care par interioare domestice sau peisaje. În mare parte, artiștii înșiși realizează calea care duce la descoperirea adevăratului conținut al imaginii, având în vedere că scopul lor nu este deloc acela de a menține 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 intenționat de artiști; incertitudinea inițială a observatorului, focalizat pe subiectul fotografiei, se transferă în acest punct asupra naturii instrumentului fotografic însuși. Astfel acceptarea unui raport analog între obiectul real și imaginea fotografică este inevitabil compromisă. În momentul în care devine conștient de manipularea făcută de artist, observatorul descoperă și o ulterioară schemă de semnificații; 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 percepție la realitate

Mesajul comun al acestui tip de fotografie este că oricare imagine, fie ea naturală sau artificială, nu e altceva decât o construcție. Conceptul de construcție și reconstrucție apare și în unele teorii contemporane, investigând procesul prin care, în conștiința umană, realitatea izvorăște treptat din percepție. Conform unei abordări radical constructiviste, creierul nu este capabil să reproducă sau să reprezinte realitatea ca atare. Aparatul nostru receptiv funcționează într-un mod selectiv, astfel încât creierul individului-observator nu poate face altceva decât să-și „construiască”<sup>10</sup> propria imagine a lumii. Percepția se bazează pe capacitatea de recunoaștere, care la rândul ei este posibilă prin experiențele anterioare. De aceea, așa cum experiențele și cunoștințele sunt radical individuale, la fel este și modul în care fiecare percepe realitatea.

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

<sup>9</sup> Andy Grundberg, *The Crisis of the Real: Writings on Photography since 1974*, New York 1999, p. 16.

<sup>10</sup> Cfr. Siegfried J. Schmidt, *Der Radikalen Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs*, in *Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt 1987, p. 15.

iluzorie. În același timp, devine clar că imaginile fotografice nu numai că transmit o viziune limitată sau chiar distorsionată asupra lumii, ci și că procesul perceptiv al individului este supus condițiilor substanțial diferite.

Lumea - indiferent dacă este reprezentată într-o fotografie sau în conștiința umană - nu este altceva decât o construcție. Fotografia presupune că putem cunoaște lumea dacă o acceptăm așa cum o înregistrează aparatul foto<sup>11</sup>, chiar dacă realitatea este metamorfozată. Mallarmé, cel mai rațional dintre esteții secolului al XIX-lea, spunea că totul există în lume pentru a sfârși în paginile unei cărți. Astăzi, totul există pentru a sfârși 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*, București, Editura Vellant.

Witness Journal, 2018, *Fotografia tra realtà e finzione*, Decembrie.

---

<sup>11</sup> Susan Sontag, *op.cit.*, p.30.