

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
UNIVERSITATEA "1 DECEMBRIE 1918"  
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOLOGIE  
SPECIALIZAREA ISTORIE-MUZEOLOGIE

eliodor moldovan

**ESTetica fotografică în România  
anilor '80**



© Rudolf Bone, *Autoportret-castană*, 1983

**Alba Iulia  
2003**

# CUPRINS

## **I. Introducere**

## **II. Determinismul politic**

1. Comunismul și artele vizuale
2. Fotografia în slujba proiectului socialist sovietic

## **III. Fotografia oficială**

1. Scurt istoric
2. Organizarea administrativă a A.A.F.
3. ESTetica fotografiei oficiale
  - 3.1. Festivalul național “Cântarea României”
  - 3.2. Salonul internațional de artă fotografică al României
  - 3.3. Saloanele fotografice interne
4. Fotoreportajul- Studiu de caz: “Scînteia” (1980-1985)

## **IV. Literatura și învățământul fotografic**

1. Literatura fotografică
  - 1.1. Periodice
  - 1.2. Trei cazuri editoriale speciale
2. Problema învățământului fotografic

## **V. Manifestări fotografice alternative**

1. Stadiul artei fotografice în Occident
2. Manifestări foto-grafice interne semnificative
3. Personalități artistice
  - 3.1. Moștenirea anilor '70
  - 3.2. Artiștii optzeciști

## **VI. Concluzii**

Bibliografie

## I. INTRODUCERE

Scena fotografiei românești a anilor `80 nu reprezintă un fenomen artistic în totalitate cursiv și nici măcar nu oferă satisfacție ori interes estetic deosebit. Cu toate acestea, considerăm că domeniul pe care îl abordăm aici se pretează perfect, sub semnul necesității, cercetării istorice.

Aflată într-o gravă criză- administrativă, financiară, conceptuală, literară chiar- căreia Revoluția din 1989 nu i-a pus capăt dar i-a dat noi sensuri cu repercusiuni asupra fotografiei de azi, arta fotografică din România ultimului deceniu comunist se cere abordată în sfârșit și clasată nu atât printr-o grilă estetică (lucrurile fiind la acest capitol suficient de limpezi) cât mai ales ESTetică. Diferența sintactică se dorește semnificativă în măsura în care al doilea concept îl include pe primul, sugerând în plus posibilitatea -dar și necesitatea- unei abordări contextuale, în care instanța politică, comunismul de factură est-europeană în cazul dat, dotată cu o constrângătoare ideologie în care etica socialistă era condiția *sine qua non* a oricărei dinamici sociale, să nu fie ignorată din motive de prejudecată metodologică, ci dimpotrivă, să fie invitată a justifica practicile artistice (citește fotografice) pe care fie direct, fie indirect le determină. În consecință epicentrul cercetării noastre nu l-a reprezentat obiectul aparent al tezei –estetica fotografică materializată în opere concrete- ci discursul ESTetic ce legitima aceste opere, respectiv literatura care valida acest tip de fotografie.

Necesitatea de a încropi măcar o hartă sinoptică în geografia fotografiei contemporane românești nu o dorim în acest context materializată eufemistic ci mărturisindu-ne/asumându-ne „caracterul provizoriu și imposibilitatea de a decide, atitudinea partizană și chiar politică” (Hutcheon, 1997,79), atitudini normale în literatura istorică contemporană. Faptul că terenul de cercetare este nedefrișat și aparent haotic (excepție I. Kiraly, Balkon, nr.8/2001) nu face decât să ne legitimizeze, cu riscurile inerente oricărei noi explorări, o dată în plus demersul.

Motivația alegerii spre cercetare a ultimei decade de regim comunist o justificăm prin faptul că fotografia „oficială”, a A.A.F.-ului, își încheie odată cu acest regim menirea pe când, dimpotrivă, odată cu ivirea anilor `80 asistăm la nașterea unei noi generații artistice, generația *optzecistă*, ce va folosi în mod regulat și uneori preferențial mediul fotografic. Astfel anii `80 reprezintă pe plan fotografic câmpul comun al unei nașteri (generația *optzecistă*) și al unui “deces artistic”(A.A.F.-ul), și implicit câmpul comun a două maniere total diferite de manipulare al acestui mediu. Acest teritoriu comun, anii `80, este animat în plus de o constantă politică de factură stalinistă și de o dominantă socială agraro-industrială, ambele cu repercusiuni semnificative în culoarea locală a creației fotografice autohtone a acelor timpuri. Specificăm că limitele cronologice pe care le abordăm aici se întind totuși până spre anul 1976 și aceasta datorită determinismului politic asupra artei anilor '80 (vezi cap. II).

Ipoteza acestei cercetări este că arta fotografică românească a deceniului 9 ființează și funcționează paralel cu principiile conceptuale și estetice dar mai ales administrative ale artei fotografice occidentale contemporane ei, mai ales dacă ne referim la formele instituționalizate ale fotografiei românești, și anume Asociația Artiștilor Fotografi –dar și la manifestările fotografice „alternative”-, și că ambele sunt dependente de contextul (politic, economic, cultural și social) în care se manifestă, făcând imposibilă orice sincronicitate cu dinamica fotografica occidentală, (auto)statuându-se astfel caracterul periferic și des-centrat (nu *în sens* postmodern ci *de la sensul* postmodern) al fotografiei autohtone *optzeciste*.

Prezentându-ne aria de cercetare la modul simplificat, putem afirma, asemenea lui Kiraly, că anul 1989 găsește scena „fotografiei de artă” din România divizată astfel: ceea ce vom numi *fotografia oficială*, pe de o parte, adică toate manifestările circumscrise Asociației Artiștilor Fotografi (A.A.F) - organizație legală, supravegheată politic, cu funcție oficială de promovare a artei fotografice românești- și *manifestările fotografice experimentale* pe de altă parte, neancorate ideologic, ale unui grup destul de restrâns de artiști plastici, membrii în Atelier 35

îndeosebi și în Uniunea Artiștilor Plastici (U.A.P.) (Kiraly, 2001, 25). În consecință, aceste două segmente artistice vor constitui și subiectul studiului nostru, chiar dacă accentul s-a pus pe *fotografia oficială*, aceasta fiind de altfel și partea de inedit a cercetării noastre.

Mulțumesc asist.univ.drd. Marius Rotar pentru curajul de a fi acceptat coordonarea unei lucrări de licență cu asemenea arondare tematică, pe nedrept ignorată de literatura artistică românească, și pentru amabilitatea artistului vizual Iosif Kiraly, artistului fotograf Torok Gaspar și criticului de artă Ileana Pintilie, de a-mi fi întâmpinat cu entuziasm demersul și clarificat mare parte din deșul evenimential la care facem referire.

## II. DETERMINISMUL POLITIC

### 1. Comunismul și artele vizuale

Înscrierea în contextul politic a fenomenelor culturale indiferent despre ce regim am vorbi, a devenit o practică obișnuită în istoriografia artei. Această manieră de abordare a artelor vizuale devine cu atât mai mult o necesitate în situația în care regimul politic în cauză este unul de factură totalitară, așa cum a fost cazul P.C.R. Explicația, la modul cel mai simplificat, constă în faptul că aceste regimuri politice dictatoriale subordonează de regulă întregul câmp cultural, implicit artele vizuale, directivelor și restricțiilor ideologiei totalitare, dând astfel naștere unor reguli socio-culturale specifice (Cârneli, 2000, 5).

În literatura artistică românească de după 1989 Magda Cârneli a fost singurul autor care a reușit să contextualizeze politic - la modul sistematic – peisajul artistic autohton dintre anii 1945-1989, chiar dacă o face ignorând total arta fotografică oficială<sup>1</sup>. Cu toate acestea raportul dintre sfera puterii și sfera artisticului propus de această autoare, demers ce are meritul de a fi defrișat jungla informațională din perioada amintită, este perfect aplicabil și util intereselor noastre. Astfel, în urma unei bibliografii istorice consistente Cârneli adoptă împărțirea celor 45 de ani de comunism în trei perioade distincte. Prima perioadă ar fi cea de instaurare prin forță a noului regim, cu scopul de a *fundamenta* noua societate socialistă ( din anul

---

<sup>1</sup> Referiri la arta fotografică practică în A.A.F. nu avem în cartea Magdei Cârneli *Artele plastice în România. 1945-1989*, Meridiane, București, 2000. Întâlnim aici doar referiri la integrarea fotografiei în limbajul plastic al membrilor U.A.P. și Atelier 35. Fotografia de fotoclub suferă de o ignorare totală în rândurile criticilor de artă consacrați mai ales datorită nivelului derizoriu al ofertei estetice și conceptuale ale acestor fotografii.

1945 până spre sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60); a doua perioadă, de „normalizare”, în care regimul comunist urmărește *consolidarea* societății socialiste (anii '60 și începutul anilor '70); și o ultimă perioadă -de fapt fundalul politic al studiului nostru- „post-totalitară”, de stagnare și decadență a acestui regim (sfârșitul anilor '70 și până la revoluția din anul 1989) (Cârnecki, 2000, 6). Pentru că, așa cum s-a mai menționat, domeniul cultural era inextricabil subordonat/determinat de către instanța politică, observăm că evoluția spectrului artistic urmează linii directe sincrone evoluției politicii. Asociem atunci primei perioade amintite -și cea mai cruntă prin radicalismul politicii totalitare, obligatorii unui proiect politic cu o miză atât de măreață- instaurarea lipsită de orice echivoc a realismului socialist, după model sovietic în artele plastice. Această ofensivă a instanței politice concluzionată în statuarea extrem de rapidă a noii arte totalitare a presupus o serie de „blitzkrieg-uri” devastatoare purtate simultan pe mai multe fronturi (culturale): în rândul instituțiilor, a publicațiilor, a comerțului liber de artă, și nu în ultimul rând asupra (liberei inițiative) a artiștilor<sup>2</sup>. Toate acestea erau de fapt semne ale „măreței revoluții culturale” a cărei debut oficial în România are loc „în momentul Congresului U.S.A.S.Z. din octombrie 1947, unde un lung raport al C.C. al P.C.R., citit de unul dintre ideologii șefi ai regimului, Iosif Chișinevschi, reia ideile despre cultură ale ideologilor sovietici Kemenov și Jdanov...”(Cârnecki, 2000, 17). Însă modelul sovietic nu s-a limitat de-a lungul anilor '50 la impunerea *ex nihil* a noului limbaj artistic sub forma realismului socialist. Odată cu colectivizarea agriculturii și cu reînființarea/înrobirea sindicatelor muncitorești, același model sovietic stă drept model pentru centralizarea/sindicalizarea câmpului artistic prin înființarea așa-numitelor „uniuni de creație” (*Uniunea Artiștilor Plastici* în 1950 și *Asociația Artiștilor Fotografi* în 1955). Acestea devin imediat unicele instituții legitimize pentru mediul artistic autohton, evident că direct controlate de aparatul de

---

<sup>2</sup> Fenomenul este valabil pentru tot „lagărul comunist” din estul Europei acelor vremuri. Vezi în acest sens și observațiile Magdei Cârnecki în *op.cit.*, 6 și ale lui Erwin Kessler în *ceARTă*, Nemira, București, 1997,22

propagandă al Partidului Comunist, și prin intermediul cărora –folosindu-se de o abilită politică de șantaj prin facilități materiale- „un inedit <triunghi totalitar> format din partid-uniune-artiști distruge vechile mecanisme de autocontrol, de reglaj și de promovare prin concurență și selecție naturală a valorilor” (Cârnelci, 2000, 20).

Se impun și câteva precizări în legătură cu caracteristicile noii arte totalitare întrupate în limbajul realismului socialist, aceasta și întrucât arta fotografică a fost una dintre „victimele” cele mai importante, alături de artele tradiționale. Conceput și instituit de *laboratorul ideologic sovietic*, în anii '30, stilul realismului socialist avea scopuri bine formulate, precum eliminarea oricărei urme de pluralism artistic (Pintilie, 2000, 8) și transformarea artei într-un „instrument eficace în serviciul unui proiect de stat total” (Vasilescu, 1995, 72).

Acest fenomen de etatizare a mediului artistic a semnalat că normele estetice și temele abordate nu mai erau lăsate la latitudinea artiștilor, ci erau impuse prin ideologii partidului pe criterii de „utilitate” strategică<sup>31</sup> (Cârnelci, 2000, 22). Noile norme estetice vizau „elaborarea unui limbaj artistic simplu și persuasiv, perfect tranzitoriu pentru mesajele puterii și perfect inteligibil pentru destinatar, în speță masele populare” (Cârnelci, 2000, 7) și caracterizat de un realism stereotip, conform obișnuințelor vizuale ale maselor (Cârnelci, 2000, 186). S-a lansat chiar ideea conform căreia realismul formal al artei totalitare, limbaj ideal din punct de vedere al eficacității și finalității propagandistice, nu era așadar în primul rând un element stilistic cât mai mult un mod de a transmite o informație care trebuia decodificată într-un singur mod (Vasilescu, op.cit, 73). În acest context ideologic trebuie înțeles de ce s-a considerat că „realismul socialist a făcut din <gradul zero> al imaginii [fotografia] și al limbajului, reduse la pură materialitate, un miraj” (Cernat, 2001, 31).

---

<sup>3</sup> Artiștii trebuiau de acum să reflecte în arta lor „noile realități” ale noii societăți socialiste, alături de redarea „omului nou”. Avem de-a face de fapt cu o ierarhizare impusă e genurilor. Vezi în acest sens și Magda Cârnelci, (Cârnelci, 2000, 24) Ileana Pintilie (2000, 8) și Ianoși, (1979, 223).



În finalul acestei succinte prezentări ale consecințelor estetice pe care instaurarea noului regim le-a determinat, ar mai trebui să reținem două aspecte pe care le considerăm semnificative demersului nostru. Pe de o parte că inexistența unei avangarde fotografice în România interbelică, precum și preocuparea deosebită a realismului socialist pentru mediul fotografic fac ca arta fotografică oficială să fie una dintre cele mai compromise dintre artele vizuale subscrise noului trend ideologico-estetic. În al doilea rând ar trebui subliniat că începând cu anul 1960 Gh. Gherghiu-Dej dă primele semnale în sensul debutului politic al comunismului național (Cârnelci, 2000, 51) cu un recul estetic în arta oficială românească începând cu anii '70, când aceasta își găsește „dinspre locurile comune împărtășite de arta țărilor comuniste (...) diferența specifică în tenta iconografică historicistă, națională, românistă” (Kessler, 1997, 22), de asemenea cu consecințe directe/iremediabile în practica fotografică oficială.

În ceea ce privește al doilea ciclu cronologic al regimului comunist (anii 1960 și prima parte a anilor 1970) odată cu „relaxarea” sistemului socio-politic, cu creșterea exigențelor naționale și cu deschiderea către Occident, asistăm și la o „diversitate spectaculoasă a producției artistice care tinde să regăsească tradițiile vizuale și să reînnoade firul cu arta modernă occidentală” (Cârnelci, op.cit, 7), astfel încât alături de arta oficială -produsă în continuare după aceleași principii ale artei totalitare- ia avânt o artă *alternativă*<sup>4</sup>. Trebuie reținut însă că fenomenul artei *alternative* este unul exclusiv circumscris mediului artistic profesionist (U.A.P.), și că în privința fotografiei *oficiale* (circumscrisă A.A.F.-ului) producția „artistică” este tributară în continuare, așa cum va fi și de-a lungul anilor '80, unor inerții/întârzieri stilistice, foarte convenabile ideologiei oficiale. Dealtfel evoluția artistică a acestor ani (1970-1989) la nivelul artiștilor oficiali, inclusiv cei fotografi, este perfect sintetizată de Erwin Kessler într-un pasaj din faimoasa lui *ceARTă*:

---

<sup>4</sup> Iată cum justifică Magda Cârnelci debutul artei *alternative*: „...începând din momentul când apar artiști care pot refuza, într-un fel sau altul, ca arta lor să devină suportul ideologiei oficiale, ofertele artistice se diversifică spectaculos și provoacă efecte culturale imprevizibile și, ca atare, incontrollable” (Cârnelci, 2000, 186).

A apărut astfel, într-un timp relativ scurt, o întreagă pleiadă de artiști care exaltau „trecutul glorios al patriei”, „obiceiurile și frumusețile naturale”, „tradițiile” ori, chiar prin portretistică, încercau să definească un tip antropologic autohton „adevărat”. Această artă oficială pseudo-națională și tradițională avea exclusiv funcție și impact ideologice, jucând rolul unei „imagini” capabile să legitimeze (în interior, dar mai ales în exterior) pretențiile de „independență” (bine temperată) ce caracterizau de altfel și politica regimului de la București. (Kessler, 1997,22).

În ultimul tablou al tripticului cronologic al regimului comunist, cel înfățișând perioada sfârșitului deceniului 8 și al deceniului 9, peisajul politic precum și situația generală din România dau semne evidente de regresie, în contextul în care anii '80 coincid cu restimularea unor impulsuri politice neo-Staliniste în care un exagerat *cult al personalității* plusat de un *socialism de clan* au fost fatidic combinate cu un virulent *naționalism comunist* (Cârneli, 1999, 79). Totuși situația duplicitară (existența unei arte *alternative* alături de cultura vizuală oficială) reușește să se mențină și chiar să se acutizeze iar câștigurile estetice din ciclul precedent –cel al „dezghețului” politic și implicit cultural- să fie păstrate de-a lungul anilor '80 și să influențeze pozitiv existența unei producții artistice independente de cea oficială (Cârneli, 2000, 127). Această producție artistică *alternativă* manifestată în ultimul deceniu de comunism, trebuie specificat, a fost mai mult sau mai puțin întâmplător produsul unei tinere generații de artiști proaspăt absolvenți ai Institutelor de Artă Plastică în jurul anului 1980<sup>5</sup>, tineri cu o acută nevoie de comunicare artistică (dar nu numai) și cu slăbiciune deosebită pentru ecourile civilizației/libertății/artei Occidentale, de unde predispoziția lor spre opțiuni *intermediale* (inclusiv fotografice) și/sau *neoexpresioniste* în manifestările lor artistice. Un alt atu al lor: vârsta de până în 35 de ani îi reținea pe mulți dintre ei în Atelier 35, substructură a U.A.P. ceva mai puțin politizată decât aceasta pentru simplul motiv că reprezenta o antecameră, o subdiviziune a artei oficiale și în consecință și cu o vizibilitate redusă.

Pe de cealaltă parte, imagistica oficială se desfășura acum pe câteva direcții - impuse ideologic- principale la care din nou „arta fotografică” subscrie tematic

---

<sup>5</sup> Sunt aceiași artiști care vor folosi și mediul fotografic ocazional, de regulă cu statut de „experiment artistic” nu atât ca gen artistic autonom așadar.

prin majoritatea manifestărilor ei. Astfel, figurile istorice ale românilor, cultul lui Ceaușescu, realizările societății socialiste și folclorul (Cârnelci, 2000, 132) alături de fundamentarea operelor în realitățile culturale specifice țării noastre, asumarea dimensiunii formative a artei, și în acest sens “evitarea manifestărilor de kitsch ce vizează comportamentul obscen” (Achiței, 1978, 5) ar trebui să ghideze pe creatorul de artă (fotografică) în mod predilect în activitatea sa. În plus, din anul 1976 P.C.R. lansează festivalul național „Cântarea României” formă aplicată de colectivizare a culturii artistice prin care Partidul, sub îndrumarea „genialului conducător” și-a propus să ofere „cadrul și condițiile cele mai favorabile pentru implicarea tuturor oamenilor muncii în laboratorul vast al culturii naționale, în calitatea lor de păstrători, de făuritori și beneficiari ai valorilor pe care le-au moștenit și pe care le creează în spirit înnoitor, potrivit comandamentelor și idealurilor sociale, sensibilității și vocației fiecăruia pentru anume genuri de artă...” (Dobrescu, 1979, 7). Avem de-a face așadar, odată cu lansarea acestui festival cu un program cât se poate de oficial și de susținut prin importante mijloace și resurse de promovare a artei de amatori considerată ca adevărata „artă a poporului” în detrimentul artei profesionale, culte (Cârnelci, 2000, 133).

Acestea ar fi așadar liniile de forță dintre cele mai semnificative poate ale determinismului politic în sfera artelor vizuale de-a lungul celor 45 de ani de regim comunist în România. Ar mai trebui poate adăugat în final doar că, dacă sfârșitul anilor 70 și anii '80 reprezintă pentru economia (industria), societatea și politica românească starea ultimă de decadentă și regresie totalitară, aceeași perioadă în Occident a reprezentat trecerea la societatea post-industrială și postmodernă (Constantinescu, 2001, 66), transfer favorizat și de o politică economică și culturală în care era favorizată din plin inițiativa particulară și care semnala trecerea la o nouă sensibilitate a întregii civilizații vestice cu toate aspectele ei sociale și culturale.

## 2. Fotografia în slujba proiectului socialist sovietic

Etatizarea mediului fotografic este un fenomen atestat istoric ce a însoțit această artă/tehnică de reproducere mecanică pentru foarte mult timp, încă din momentul nașterii dagherotipiei. Este de notorietate în acest sens faptul că la scurt timp după descoperirea fotografiei și prezentarea ei de către Arago în fața reprezentanților Academiei de științe și ai Academiei artelor frumoase reunite pentru această ocazie la Paris pe 19 august 1839 STATUL francez a fost acela care a înțeles imediat importanța și potențele acestei descoperiri cumpărând contra unei pensii viagere consistente „invenția” de la Daguerre și de la urmașii lui Niepce.

Cazurile de manipulare politică a fotografiei vor deveni cu timpul de notorietate<sup>6</sup>, fotografia servind treptat ca instrument de stat tot mai influent transformându-se rapid în influentă armă politică, primul război mondial îndeosebi stabilind raporturi foarte puternice între fotografie și putere (Larousse, 2001, 527). Milan Kundera ne amintește și el la ce era condamnată orice mărturie fotografică la care Partidul nu își dădea girul. Scena balconului de la care liderul comunist ceh Klement Gottwald a ținut un discurs în Praga anului 1948 în compania camaradului Clementis care mai târziu a fost izgnit din istorie printr-un clasic *damnatio memoriae* dar a cărui amintire a rămas totuși prin căciula din blană pe care și-a așezat-o grijuliu pe capul lui Gottwald se recomandă ca o clasică descriere a intervenției și controlului, și în general al raportului la fotografie și istorie a acestor regimuri. Ceaușescu la rândul-i era introdus prin metode/camere obscure în mijlocul demonstrațiilor ilegaliste muncitorești din anii 30-40, în forme ce aminteau perfect de romanul *1984*.

Așadar deloc inocentă în relație cu politica indiferent de radicalismul sau orientarea acesteia, fotografia –ca tehnică revoluționară de reproducere a vizualului- și-a găsit cu atât mai mult în socialism, cu nașterea căruia așa cum genial observa W. Benjamin era contemporană (Benjamin, 2000, 124), pandantul

politic, acesta din urmă mizând tocmai pe ubicuitatea statutului fotografiei ca domeniu deopotrivă artistic și științific<sup>7</sup>, sau pur și simplu ca mijloc obiectiv de documentare a realului.

Chiar dacă aparatul de propagandă nazist este la rându-i faimos pentru formele de subjugare a amatorismului artistic oficializat și pentru perpetuarea unor perimate funcții de *fotografi oficiali*, iar cel fascist pentru construirea unei imagini mitice a dictatorului (Larousse, 2001, 527), ambele experiențe (totalitare) cu oarecare „cap de pod” în arta fotografică oficială românească, ne vom concentra totuși atenția în ceea ce urmează asupra experienței sovietice interbelice a fotografiei care, în mod absolut firesc, a determinat într-un mod mult mai direct ESTetica fotografiei românești.

În noul context social creat de revoluția din octombrie, fotografia va fi resortul imagistic atât al oficialităților comuniste cât și al unei fracții a avangardei artistice rusești nu însă mult mai puțin angajată ideologic. Cu toate că în primii ani de la Revoluție presa ilustrată nu ia un avânt deosebit aceasta nu înseamnă că oficialitățile comuniste nu iau în vizor capacitatea propagandistică pe care o posedă fotografia. Dimpotrivă, în măsura în care avem de-a face cu o populație preponderent agrară, asemenea românilor pe la 1945, cu un foarte slab nivel de alfabetizare, aparatul de propagandă sovietic a pus în operă modalități alternative, nu extraordinar de ingenioase dar foarte eficiente precum expoziții itinerante cu reportaje hebdomadare privind evenimentele recente, spre exemplu electrificarea satelor (Sartori, 1998, 127-128), de a căror puternic impact propagandistic suntem absolut siguri. Mai mult, fotografiei îi era acordat și un important credit pedagogic, nu atât de alfabetizare vizuală cât mai ales de alfabetizare civică, în sensul că țăranul rus era învățat –prin mijlocire fotografică- să se debaraseze de obiceiuri și prejudecăți „învechite” în noul context existențial (Sartori, 1998, 128).

---

<sup>6</sup> În România este destul de cunoscut cazul reportajului trunchiat intenționat al lui Roger Fenton în Crimeea începând din martie 1855 situație impusă de guvernul britanic care l-a și trimis pe front, pentru a nu influența negativ moralul englezilor.

<sup>7</sup> Vezi și cadrul oficial în care se lansează fotografia

O altă direcție tatonată de fotografia sovietică oficială/controlată de stat de la începutul anilor '20 este *fotografia de amatori* astfel încât prin anul 1923 consemnăm primele cercuri foto, patronate de sindicatele diverselor noi întreprinderi situație aidoma celei din România comunistă. Totodată în același an „Academia de Arte Frumoase își redeschide secția fotografică iar Societatea Rusă de Fotografie (R.F.O.) se constituia după noi principii și chiar cu o interfață livrească, revista *Fotograf* (Sartori, 1998, 129). Situația recuperării fotografiei ca artă cultă<sup>8</sup> era oarecum paradoxală, când discursul oficial proclama ca arta să iasă din muzeu pentru a deveni o activitate cotidiană. Totuși, mizând mai mult pe cartea fotoamatorismului Biroul de propagandă al C.C. al P.C. a hotărât trecerea fotografiei sovietice într-o nouă fază a dezvoltării ei, și anume s-a încercat recuperarea zelului acestor amatori în folosul presei ilustrate -în ideea creării unei activități „utile social”- prin invitarea lor la tratarea noilor teme majore precum industrializarea și colectivizarea (Sartori, 1998, 130). Toate acestea au coincis deloc întâmplător cu lansarea programului de industrializare forțată din anul 1928. Documentația rezultată traducea în imagini idealizante/entuziaste într-o rudimentară (dar nu întotdeauna) manieră constructivistă, elanul revoluționar și emfaza ce caracteriza punerea în operă a mărețelor planuri de industrializare. Doi ani mai târziu, în 1930, dificultățile reale de împlinire a planului cincinal determină partidul să nu mai privilegieze în primul rând randamentul colectiv, ca până atunci, ci prestațiile individuale ale muncitorilor. Această nuanțare ideologică alăturată constituirii în același an a *Asociației ruse a fotografilor proletari* (R.O.P.F.) din amatorii mobilizați de stat puțini ani mai înainte (Sartori, 1998, 132) dau măsura implementării în fotografie a unei noi priorități tematice: muncitorul de șoc, eroul muncii, și implicit demonizarea fotografiei precedente în

---

<sup>8</sup> Mai semnalăm ca fapt deosebit de semnificativ faptul că, prin comparație, regimul comunist de la București nu a acceptat niciodată introducerea fotografiei ca domeniu de studiu în Academiiile de arte frumoase.

care s-ar fi sugerat supremația lumii obiectelor, a mediului asupra omului/eroului muncii. Această ultimă oscilație în ESTetica fotografiei oficiale ia sfârșit când, din 1932 începând, fotografia de artă cunoaște o nesperată reapreciere, simultan cu dizolvarea de către C.C. a tuturor asociațiilor literare și artistice:

„Son opposition avec la photographie de reportage fut oubliee sous pretexte que <<les realisations et les themes grandioses exigent des formes grandioses et que les grandes idees de la realite sovietique reclamant un faconnage artistique tel que le propose la photographie d'art>>” (Sartori, 1998, 134)

Din anul 1934 toată activitatea artistică (inclusiv fotografică) va fi circumscrisă principiilor realismului socialist rezultând reprezentări armonioase, optimiste și serene asupra unei „realități” înconjurătoare promise muncitorilor și țăranilor ruși însă materializată doar în bidimensionalitatea factice a chimiei fotografice (Sartori, 1998, 134-135).

Alături de acest traiect al fotografiei sovietice oficiale dar interrelaționat adesea cu el, și-au desfășurat și avangardiștii ruși în frunte cu Alexandre Rodtchenko proiectul artistic, părăndu-se că mediul fotografic se constituie în aceeași măsură și pentru ei într-un miraj (Cernat, 2001,31).

Pentru avangarda sovietică noul context (politic, economic, social) însemna șansa de a participa cu mijloace proprii la punerea în practică a politicii ce urmărea transformarea radicală a societății (Sartori, 1998, 127). Încercând să rupă la rândul lor cu tradiția academică a artei încă din anii Revoluției sovietice, teoreticianul Viktor Shlovsky propunea în acest sens conceptul de „ostranenie”(a face straniu) ca pe o tactică de a face lucrurile nefamiliare (ochiului) (Godfrey, 1999, 332), noua abordare ce a avut drept reprezentant de seamă în fotografie pe mai sus numitul A. Rodtchenko prin unghiurile, perspectivele (plonjante) și formele neobișnuite ce contraziceau obișnuințele contemporanilor în actul observării lucrurilor (Godfrey, 1999, 332).

Din anul 1927 membrii cercului Lef (frontul de stânga al artei), din care făcea parte și A. Rodtchenko, se lansează în polemicile timpului privind „specificitatea fotografică” (Sartori, 1998, 127), încercând să se opună postulatelor

*productiviștilor* ce susțineau funcționarea exclusiv utilitară a fotografiei în detrimentul celei estetice. Cel mai semnificativ aspect în evoluția avangardei ruse pare totuși a fi experimentele fotografice ale lui Rodtchenko, fost pictor constructivist, și provocatoarele sale declarații privind „noua viziune” (Sartori, 1998, 127), datând din anul 1928. Stilul lui Rodtchenko –perspectivele sale plonjante, compozițiile sale pe diagonală etc.- a fost repede adoptat de alți fotoreporterii care unindu-se vor forma în anul 1929 secțiunea fotografică a grupului *Octobre* compus din A. Rodtchenko, B. Bogdan, B. Ignatovitch, B. Koudoiarov, E. Langman ș.a. (Sartori, 1998, 127). Pentru avangardă, fotografia era mai mult decât un simplu mijloc de documentare: ea trebuia să servească proiectului de „revoluționare a gândirii vizuale” (Sartori, 1998, 128) căci noua realitate industrială pretindea o nouă stare de conștiință, iar fotografia era în viziunea lor, prin tehnicitatea sa, mijlocul perfect de a reprezenta lumea contemporană.

Iată cum explică Rodtchenko, în preluarea lui Rosalind Sartori, căutările lor de perspective noi care să șocheze, de prim-planuri și unghiuri/cadre dinamice:

„Si je represente un arbre vu du bas vers le haut, comme un objet industriel, une cheminée par exemple, pour l’œil de petit-bourgeois et l’admirateur de paysage, c’est une révolution. En cela, j’élargis notre connaissance des objets quotidiens ordinaires” (apud Sartori, 1998, 128)

Totuși, argumentul lui Rodtchenko l-a ajutat foarte puțin, până în anul 1930, când R.O.P.F. prin purtătorul ei de cuvânt S. Fridland semnala și acuza, în contextul mai sus amintitei recentralizări a tematicii (impuse de partid) în jurul „eroului muncii”, caracterul formalist, fetișismul tehnicii și imitarea tendințelor burgheze occidentale (Sartori, 1998, 133) și avea dreptate, dacă ne gândim la experimentele foto de la Bauhaus, cu reale caractere formale. S-a risipit astfel „noua viziune” propusă de fotografia de avangardă rusă, care pe lângă adaptarea (estetică) la noua eră industrială era și solid ancorată în dimensiunea socio-politică prin convingerea lor că *lumea văzută dintr-un punct de vedere industrial era și perspectiva socialistă*.



În anul 1932 grupul Octobre e nevoit să-și publice autocritica pentru „deviația reacționară” pe plan creativ și politic (Sartori, 1998, 134), chiar dacă postulatele lor estetice vor rămâne în mare parte în vigoare în continuare, indiferent de alternanța tematicilor preferate la un moment dat de partid.

Vom vedea în continuare cum, fotografia românească oficială, raportându-se pe de o parte -datorită constrângerilor politice și determinismelor ideologice- la tematici vizuale născute în Rusia sovietică a acelor ani, iar pe de altă parte la coduri vizuale moștenite din pictorialism sau „straight photography” va crea o imagine fotografică cu (naivă) culoare locală accentuată poate și de izul naționalist al culturii române a anilor '70 și '80.

### **III. FOTOGRAFIA OFICIALĂ**

#### **1. Scurt istoric**

Cu siguranță că ar fi extrem de util în acest moment să facem și o radiografie a mișcării fotografice românești interbelice de amatori presupunând că la rându-i, printr-un natural fenomen de inerție (culturală), este cauzatoarea cel puțin parțial a unei maniere de a înțelege și practica acest mediu artistic după război de către același segment artistic. Din păcate însă, inexistența unor studii elementare – explicabile până în 1989- ne limitează drastic intențiile. Cu caracter de „observații foarte generale” (Iarovici, 1989b, 210) singur Eugen Iarovici face câteva referiri subliniind și el penuria informațională. Astfel, după Iarovici, creația fotografică de amatori concretizată în jurul unui mic număr de pasionați proveniți în special din burghezia avută ar fi tributară încă în această perioadă unei viziuni romantice

(Iarovici, 1989b, 210). Iarovici sintetizează în felul următor atmosfera artistică creată de Fotografi Amatori Români („F.A.R” fiind și denumirea organizației în care aceștia s-au grupat) între cele două războaie:

„Ca și alți amatori contemporani lor, din alte țări, se practica la F.A.R. o fotografie pictorialistă, ilustrativă, dulceagă, naivă, cu căutări predominant „fotogenice”. Aria subiectelor era redusă -portret, peisaj, puține naturi moarte și nuduri, foarte puține instantanee. Nu se descoperă influențe avangardiste, nici preocupări pentru redarea realistă, critică, a lumii în care trăiau acești amatori.” (Iarovici, 1989b, 210).

Trebuie reținut acest profil schițat de Iarovici, deoarece el clasează, intenționat sau nu<sup>11</sup>, foarte bine amatorismul fotografic interbelic în ascendența celui postbelic instituționalizat, dacă se poate spune așa, în cadrul A.A.F.-ului.

Am văzut în capitolul precedent cum P.C.R., imediat după preluarea puterii, în scopul facilitării supravegherii și controlului activității artistice –domeniu cu potențial propagandistic și în consecință foarte important- a recurs la soluția înrolărilor în masă a artiștilor în uniuni de creație. În acest context istoric, la inițiativa unor bine intenționați amatori fotografi (și probabil cu ajutor administrativ din plin de la stat), a luat ființă în 1955, la numai 5 ani după înființarea U.A.P., Asociația Artiștilor Fotografi în jurul a 25 de pasionați (Friedman, 1985, 124). Ceea ce diferenția însă Asociația de Uniune era, inițial cel puțin, asumarea unui alt statut de către membrii ei, și anume cel de *artist (fotograf) amator*, în situația în care, prin comparație cu artiștii plastici, „artiștii fotografi” nu aveau pregătire de bază și mai ales nici studii superioare sau măcar medii în fotografie<sup>2</sup>. Aceste mici detalii nu au deranjat deloc, se pare, oficialitățile comuniste, dimpotrivă, au intuit în ele foarte abil resorturi propagandistice sporite materializate de altfel deja doi ani după înființare prin finanțarea *Salonului Internațional de artă fotografică al României* (începând din anul 1957) și a unor albume omagiale intitulate „Arta fotografică în România” (începând din anul

---

<sup>1</sup> Ținând cont de repetatele luări de poziție ale autorului vis-a-vis de A.A.F. spre sfârșitul anilor '80 avem motive să credem chiar că de fapt paragraful reprodus aici trădează o descriere cinică a artei fotografice practică în Asociație la sfârșitul anilor '80.

<sup>2</sup> Nu cunoaștem să fi existat catedre de foto în învățământul artistic românesc de atunci. Primele catedre de foto în învățământul superior se vor înființa în România după 1990 la Cluj Napoca și București.

1964) prin medierea căroră fotografia artistică românească devenea „mijlocul de reflectare a noii vieți a poporului român, a noilor frumuseți și întineriri a României” (Constantinescu, 1964, 6).

Trebuie obligatoriu amintit aici și faptul că încă din anul 1956 A.A.F. era acceptat în marea familie F.I.A.P. (Federația Internațională de Artă Fotografică), organizație neguvernamentală înființată tot după război și tot de un medic de profesie (M. Van de Wier). Probabil și meseria de bază, cea de medic, a președintelui Asociației noastre, Spiru Constantinescu, a fost o recomandare importantă pentru acceptare, deoarece ne întrebăm ce portofolii puteau avea fotografiile noștri amatori la nici un an de la înființarea Asociației. Mai există desigur și posibilitatea ca F.I.A.P.-ul să nu fi fost (și să nu fie încă) deloc zgârcit în privința acceptării de noi membrii sau acordării de distincții<sup>3</sup>. Așadar înnobiți cu aceste distincții de Maeștrii ori Excelențe ai fotografiei internaționale și intens susținuți (până spre sfârșitul anilor '80) de aparatul de propagandă comunistă, medicii, inginerii, profesorii ș.a. noștrii pasionați de fotografie încep să ignore dreptul lor de amatori în contextul izolării lor culturale și crezând că F.I.A.P.-ul dă tonul în dinamica artei fotografice mondiale<sup>4</sup>, s-au simțit îndreptățiți să-și regândească statutul și să-l transpună chiar într-o nouă concepție de organizare a Asociației la sfârșitul anilor '70, problemă de care ne vom ocupa însă în cele ce urmează.

## **2. Organizarea administrativă a A.A.F.**

Am amintit deja că la sfârșitul anilor '70 situația internă a României începe să se agraveze pe toate planurile, iar domeniul artelor vizuale (oficiale) nu face

---

<sup>3</sup> În foarte puțini ani zeci de membrii A.A.F. vor primi diverse distincții F.I.A.P. (în număr de peste 80 la sfârșitul anilor '70). Criteriul de acordare al lor se baza în principiu pe participări și premii la cât mai multe saloane fotografice din circuitul F.I.A.P.

<sup>4</sup> Totuși Diane Arbus e primul fotograf expus la bienala de la Veneția. În plus, așa cum observă și Kiraly nu vom găsi nici un fotograf F.I.A.P. menționat în literatura istorică semnificativă.

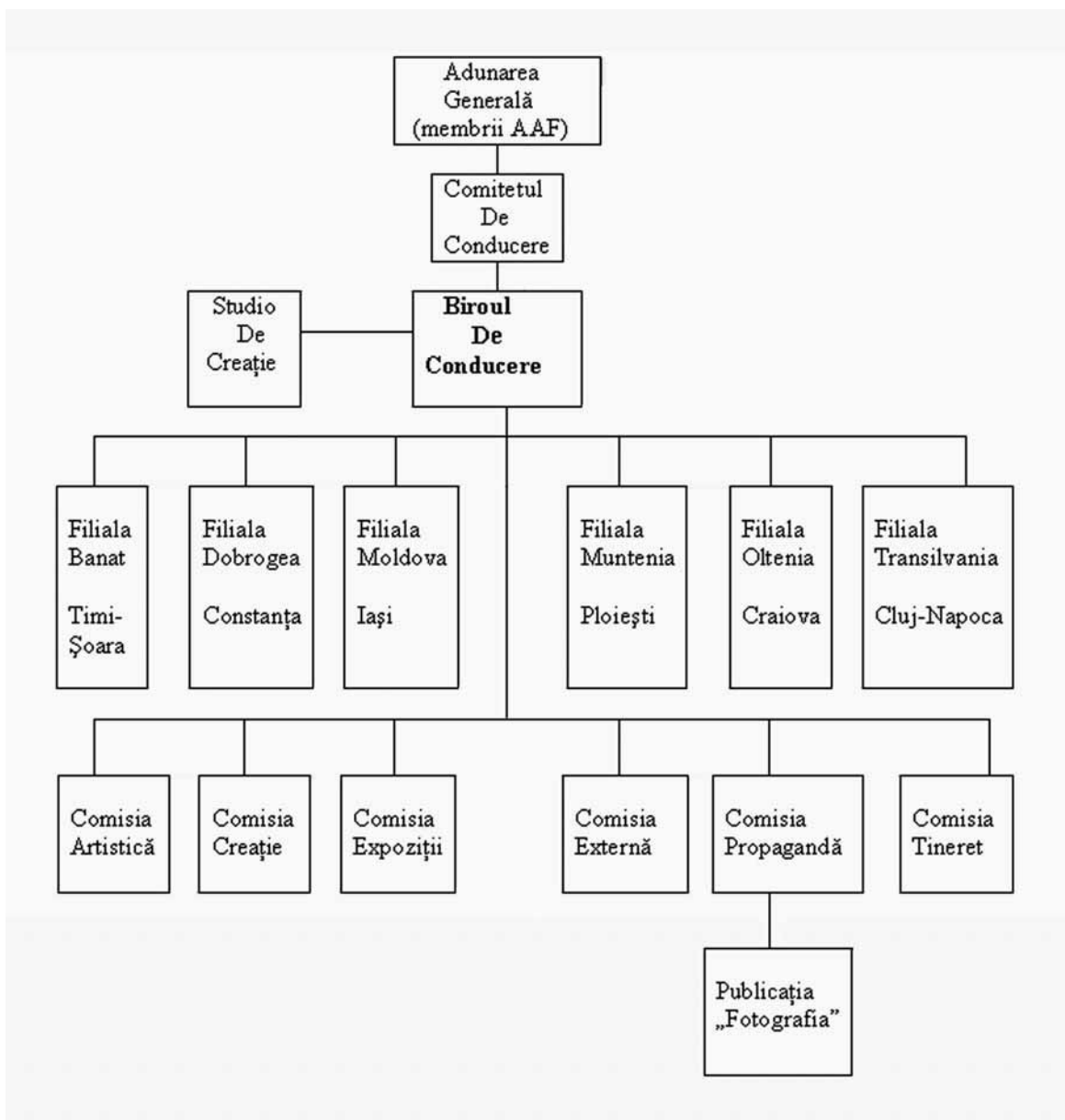
excepție. În cazul concret al A.A.F. fenomenul se manifestă printr-o acută politizare a organizației concretizată, în consecință, printr-o nouă schemă de organizare a ei (în anul 1977) cu un *target* ideologic bine formulat. Ne amintim că în acești ani era lansat Festivalul național „Cântarea României” în care Asociația era angrenată cu marea majoritate a manifestărilor sale. Totul a început după întâlnirea Comitetului de Conducere al A.A.F. de la Sibiu din luna iunie, 1977<sup>5</sup> când s-a hotărât constituirea unui nou Comitet de Conducere cu rolul de a regândi structura organizațională și de a formula atribuții pentru viitoarele substructuri. Noul Comitet de Conducere s-a întâlnit în ședință pe 9 septembrie la sediul Asociației din București și, sub prezidiul secretarului executiv de atunci -și care va rămâne la cârma Asociației de-a lungul anilor '80- Sylviu Comănescu, s-au prezentat și dezbătut schema de organizare a A.A.F., s-a ales Biroul de Conducere, s-au concretizat domeniile de activitate ale „comisiilor” Asociației și s-au nominalizat președinții acestor comisii.

Într-o reprezentare grafică noua schemă de organizare a A.A.F.<sup>6</sup> arăta astfel:

---

<sup>5</sup> Toate informațiile legate de noua schemă a organizației a A.A.F din acest an 1977 sunt preluate din *Ședința Comitetului de Conducere A.A.F.*, în *Fotografia* nr. 119, 1977, p.154-156

<sup>6</sup> Preluată din aceeași sursă bibliografică (vezi nota precedentă).



Din Adunarea Generală făceau teoretic parte toți membrii A.A.F. din țară. Deosebit de semnificativ în acest sens ni se pare faptul că, dacă la sfârșitul anilor '70 numărul membrilor cotizanți se situa în jurul cifrei de 400<sup>7</sup>, spre sfârșitul anilor '80 ne întâlnim cu o cifră care spune multe despre rolul A.A.F. în dinamica politicii culturale oficiale –cea care proclama o cultură a maselor pentru mase-

<sup>7</sup> Conform unei statistici publicate în „Fotografia”, nr.109, 1976, p.19-34

respectiv aproximativ 900 de membrii cu statut social și pregătire profesională foarte eterogenă începând „de la amatorii mai avansați (în tehnica fotografică) din orașe și sate, dornici de a purta titulatura de artiști până la „profesioniștii” din presa comunistă” (Király, 2001, 25).

Din *Comitetul de Conducere* în schimb, făceau parte (doar) 21 de membrii cu reprezentanți din fiecare filială, acesta fiind alături de Adunarea Generală a Reprezentanților (A.G.R.) un for cu caracter legislativ –vezi cazul acestor hotărâri din 1977- dar și cu atribuții (statutare) executive. Următoarea substructură a A.A.F. o constituia *Biroul de Conducere*, care era alcătuit din „spuma” Asociației. Vorbim aici de secretarul executiv al Asociației –omul numărul 1 în A.A.F.- adică Sylviu Comănescu și alți șase membrii de seamă care merită nominalizați: Gheorghe Epuran, dr.Napoleon Frandin, Eugen Iarovici, Hedy Löffler, Gheorghe Șerban și ing. Viorel Simionescu, alături de care Biroul de Conducere trebuia să cuprindă și două persoane cu atribuții tehnico-administrative.

Cei șase membrii mai sus menționați erau totodată președinții unor „comisii de lucru” a căror domenii de activitate erau foarte clar stabilite și care foarte probabil urmăreau să consolideze A.A.F.-ul ca epicentru al artei fotografice autohtone. O astfel de comisie era cea *artistică*, avându-l desemnat ca președinte pe Gh. Șerban. Printre atribuții această comisie avea și rolul de a propune colectivele de jurizare pentru manifestări fotografice, conducerea dezbaterilor în vederea prezentării expozițiilor personale ale membrilor A.A.F. sau examinarea cererilor de primire a noilor membri A.A.F.. *Comisia de expoziții*, în fruntea căreia a fost numită Hedy Löffler trebuia să se ocupe de portofoliile membrilor A.A.F. sau de întrunirea colecțiilor pentru participarea colectivă la expoziții, iar *Comisia externă* (cu dr. N. Frandin președinte) de relațiile cu FIAP, alți parteneri străini dar și de întocmirea colecțiilor pentru participări colective. *Comisia de propagandă* (Gh. Epuran) avea ca și domenii de interes: literatura fotografică, relația cu presa, radioul și televiziunea, precum și cu cercurile și fotocluburile din

țară; iar *Comisia tineretului* (V. Simionescu) printre altele trebuia să se ocupe de problemele de învățământ de artă fotografică.

Trăgând linia până aici, observăm tendința A.A.F.-ului de a se erija în singurul dirigitor al mișcării fotografice românești și în același timp preocuparea pentru anihilarea, în rândurile membrilor ei cel puțin, a oricăror posibile deviații de la ESTetica și ideologia oficială prin stabilirea „la centru” a portofoliilor de prezentare în grup a membrilor dar chiar și a portofoliilor personale.

Am lăsat la urmă *Comisia de creație* pentru că ea ne apare ca fiind cea mai „suculentă” în ideologie/obiective, parcă concepută special pentru președintele desemnat al ei, E. Iarovici, de departe cel mai respectat teoretician al fotografiei oficiale, și singurul care a dat o dare de seamă a activității sale după zece ani de activitate<sup>8</sup>. Astfel această comisie trebuia să se îngrijească în primul rând de problemele ideologice-politice ale creației fotografice, de critică și estetică fotografică, de tendințele artei fotografice în țară și peste hotare și de colaborarea cu celelalte comisii la conducerea dezbaterilor în vederea expozițiilor. Prin această ultimă prevedere putem înțelege că ancorarea ideologică/politică a acestei comisii -și prin extensie a AAF- trebuia să fie criteriul care animă respectivele dezbateri. Cu multă bunăvoință însă putem înțelege orice altceva. În anul 1987, parcă frustrat de ipocrizia și inconștiența de care dădea dovadă Asociația prin înființarea comisiei „sale”, Iarovici se hotărăște să se defuleze/ autosubmineze în paginile revistei „Fotografia”, când va denunța lipsa de sprijin din partea colegilor cotizanți, precum și cele câteva inițiative pe care le-a dus la capăt de unul singur. Conform afirmațiilor sale, Iarovici și-a îndeplinit sarcina de președinte al *Comisiei de creație* prin opt inițiative mai importante, între care faptul că a organizat un „curs de estetică” cu ajutorul Cabinetului de Partid al Municipiului București, a unui simpozion pe țară în colaborare cu U.G.S.R. pe tema „Fotografia în contextul culturii socialiste” și că în colaborare cu același U.G.S.R. a contribuit în

---

<sup>8</sup> În „Fotografia” nr.175, 1987, p.4 Iarovici afirmă că singurul motiv pentru înființarea acestei comisii ar fi fost că și FIAP-ul avea una în organigrama sa.

mod efectiv la diferite manifestări, colocvii, ateliere de creație și ca membru în juriul unor expoziții și festivaluri de diaporama din centre muncitorești, că a sfătuit pe mulți amatori, că a scris o serie de articole și cărți ș.a. (Iarovici, 1987, 4). Colaborările cu respectivele instituții politice sunt justificate în finalul „intervenției” sale când afirmă că „recomandările conducerii A.A.F. cu referire la probleme ideologice-politice ale creației fotografice și critică și estetică fotografică sînt făcute cu oarecare ușurință. Acestea sînt domenii foarte sensibile (...) care cer o colaborare strînsă cu specialiști care, prin natura muncii lor, se ocupă de ideologie și estetică” (Iarovici, 1987, 4). Foarte pătimaș și, cu siguranță, foarte *bine intenționat în contextul culturii socialiste*, Iarovici este poate prin acțiunile sale arhetipul membrului AAF -și prin aceasta încercăm să onorăm AAF-cel puțin în sensul că pasiunea uriașă pentru acest „hobby” era întrecută doar de provincialismul lui (lor) cultural inerent<sup>9</sup> ori de confuziile și perpetuarea unor limbaje fotografice împrumutate multe din West(on) -între timp sufocate/depășite de noii foto-grafi postmoderni- dar aplicate amatoristic de inginerii, minerii, medicii noștri.

Revenind la aspectele administrative ale artei fotografice românești în perioada ce ne interesează nu putem ocoli problema remunerației autorilor. Problematizată și legiferată prin mai multe H.C.M.- nr.352/1957, nr.632/1962, nr.768/1972 (Marinescu, 1977, 156), putem presupune că toate vizau „produsele” artistice ale membrilor AAF devreme ce singură ea patrona *oficial* peste un grup de așa-ziși „artiști fotografi”<sup>10</sup>. Remunerația autorilor, conform acestor H.C.M. cuprindea o remunerație „de bază” precum și una sau mai multe remunerații „de folosință” (Marinescu, 1977, 156). Tradus, aceasta însemna că pentru o fotografie alb-negru de format până la 18x24 cm autorul ei putea încasa conform remunerației „de bază” o sumă până în maximum 300 lei, iar dacă lucrarea avea

---

<sup>9</sup> Vezi situația dramatică a literaturii fotografice din România în anii '80

<sup>10</sup> Un argument în acest sens poate fi faptul că prima dintre aceste H.C.M. survine imediat -la doi ani- după înființarea AAF.



peste 18x24 cm o sumă până în 350 lei, iar pentru fotografiile și diapozitive color până în maximum 400 lei (Marinescu, 1977, 157). Asemenea *prețuri maxime* erau impuse și în privința remunerației „de folosință” care presupunea obligativitatea remunerării autorului fotografiei în cazul reproducerii ei în diverse reviste, albume, planșe, cărți etc. cu excepția fotografiei artistice reținute dintre exponatele vreunei simpozion, situație singulară, când autorului i se lăsa libertatea de a stabili singur contractul (Marinescu, 1977, 157).

Un alt aspect important circumscris administrării AAF îl considerăm și instituirea premiilor anuale AAF în 1982, demers care chiar dacă a eșuat lamentabil în sensul că până în anul 1987 nici măcar un singur fotograf nu aplicase la vreunul dintre premii (Torok, 1987, 7) el dă totuși măsura politicii Asociației de ierarhizare valorică a membrilor săi. Cu această ocazie Comitetul de Conducere a stabilit un regulament și un quantum de bani (ce se ofereau alături de o plachetă și o diplomă) pentru fiecare dintre cele șase noi premii AAF (Averescu, 1982a, 37). Prezentate în ordine, după cum ni le comunică Gr. Averescu (1982, 37), acestea erau:

- **A. Marele Premiu Carol Pop de Szatmari**, ar fi urmat să se acorde autorului ce a realizat cea mai importantă lucrare de reportaj
- **B. Premiul AAF pentru cea mai valoroasă participare internațională**
- **C. Premiul AAF pentru cea mai valoroasă participare în țară**
- **D. Premiul AAF pentru cea mai valoroasă expoziție personală de artă fotografică**
- **E. Premiul AAF pentru cea mai valoroasă lucrare tipărită -de tehnică sau artă fotografică (albume, cărți etc.)**
- **F. Premiul AAF pentru cea mai valoroasă prezentare de diapozitive sonorizate**

Salutară la modul principal, apariția premiilor anuale AAF în ideea că ar fi putut dinamiza atmosfera concurențială, ele erau totuși din start menite eșecului cât timp pentru întocmirea dosarului de aplicare era nevoie de o birocrație

obositoare (vezi Averescu, 1982a, 37-38).. O să reproducem spre exemplificare numai condițiile de aplicare de la Marele Premiu (punctul A): acea singură lucrare trebuia să fie admisă în minim cinci concursuri din țară în care și AAF să facă parte din organizatori, acordându-se un punct pentru fiecare admitere. Apoi să fie admise în minim cinci saloane internaționale acordându-i-se câte două puncte la fiecare admitere, iar pentru fiecare reproducere a lucrării în cataloage de expoziții se mai acordau câte trei puncte. Un alt criteriu de punctare era în funcție de gradul de dificultate a realizării imaginii rezultând zero, unu sau două puncte (Averescu, 1982a, 37). Se mai specifica pentru autorii cu distincții FIAP că lor li se vor acorda în mod special cinci puncte (Averescu, 1982a, 37). Actele ce trebuiau să ateste toate acestea făceau subiectul altei rubrici consistente. Dacă mai adăugăm la aceasta și faptul că marea majoritate a membrilor AAF erau simplii amatori, practicând fotografia ca și hobby în timpul liber, obținem tabloul șanselor de care dispuneau ei în mod real pentru obținerea unui astfel de premiu. Am ajuns astfel la un alt punct sensibil al problemei în cauză, și anume percepția cotizantului AAF vizavi de statutul său artistic. Își asuma cu realism amatorismul sau orbit de importanța care i se acorda dinspre politic sau dinspre FIAP încearcă să-și statuteze noua ipostază -în anii '80- sub noi auspicii. Secretarul executiv al Asociației o spune franc, de altfel, că potrivit statutului AAF nu se face nici o deosebire între profesioniști și amatori, toți fiind membrii egali, și că singurul criteriu de ierarhizare a valorilor o reprezintă valențele artistice ale imaginilor (în Torok, 1987, 6). Acest raționament care încearcă să rupă granițele dintre amatorism și profesionalism în arta fotografică românească nu are totuși nimic a face cu ruperea granițelor dintre arta înaltă și fotografia vernaculară/de amatori practică de artiștii postmoderni, ci urmăreau justificarea și statuarea într-un fel a amatorismului artistic la nivel principal. Totul se baza pe o (intenționat?) greșită înțelegere a termenului de „profesionism” în acest domeniu, considerându-se astfel toți aceia care erau angajați în această „meserie” de fotograf pe la ziare, reviste, muzee, cooperative meșteșugărești ș.a., toți ceilalți membrii AAF, cu locuri de

muncă diferite, fiind considerați în consecință „amatori” (Torok, 2002, f.p.). Este foarte clar că o carte de muncă nu-i putea suplini totuși nimănui (in)formația intelectuală și estetică pe care ar fi dobândit-o într-un mediu universitar de artă, de care s-a lipsit cu toate acestea fotografia de artă românească pe tot parcursul regimului comunist. Dilema granițelor dintre fotografiile amatori și cei „profesioniști” îl face pe Tage Poulsen în anul 1983 să se interogheze asupra identității culturale a membrilor AAF, și să lanseze problema chiar în rândurile acestora. Răspunsul lor către danez este simptomatic, „ei se consideră ca aparținând de artiștii fotografi” (Poulsen, 1985, 177) conchide Tage Poulsen admirativ. Având avantajul unei perspective istorice asupra problemei, Iosif Kiraly<sup>11</sup> nu este deloc de acord cu observațiile oaspetelui danez. Trăind în aceiași ani '80 în mijlocul evenimentelor artistice interne, timișoreanul nu are nici o ezitare când afirmă că manifestările patronate de AAF trebuiau să se fi limitat la statutul de hobby a membrilor, însă „din păcate fotocluburile corespundeau perfect ideii de artă ca fenomen de masă impuse de strategii culturale ai PCR și erau folosite pentru a promova o imagine amatoristic-poetico-optimistă asupra realității...” (Kiraly, 2001, 25).

Problematica fotocluburilor atinsă mai sus de Kiraly merită aici/acum dezvoltată și subscrisă organizării AAF. Putem numi *Fotoclubul* fără teama de a greși celula de bază a Asociației pentru că filialele AAF erau constituite în jurul acestor forme de înregimentări locale. Conform unei statistici publicată de S. Comănescu în anul 1982 fotocluburile afiliate AAF-ului<sup>12</sup> erau în număr de 69 în toată țara (Comănescu, 1982a, 190), dar numărul lor a crescut progresiv –nu foarte mult totuși- de-a lungul anilor '80. Banatul și Moldova aveau în 1982 câte 10 fotocluburi, Dobrogea și Oltenia câte unul, filiala Muntenia 8 fotocluburi, iar Bucureștiul deținea un număr de 6. Transilvania, în schimb avea în același an o

---

<sup>11</sup> Unul dintre cei mai bine cotați artiști vizuali, dar și teoretician/observator al fotografiei de artă după 1990 în România, și membru al generației artistice *optzeciste*

<sup>12</sup> Această statistică nu include și cercurile foto, de ordinul miilor, ce funcționau independent de AAF, prin școli mai ales.

surprinzătoare (sau nu?) cifră de 41 de fotocluburi, adică mai multe decât toate celelalte regiuni la un loc (Comănescu, 1982a, 190). Mai mult, conform unei afirmații a lui Torok, circa 50% din membrii AAF, pe țară chiar erau maghiari (Torok, 2002, f.p.) situație conformă de altfel și artei alternative a acelor ani<sup>13</sup>. Problema fundamentală însă nu este cea a componenței etnice a Fotocluburilor, ci ce anume au însemnat ele în dinamica fotografică autohtonă. În primul rând trebuie amintit că aceste fotocluburi funcționau în cadrul Caselor de Cultură a Sindicatelor, ori în cadrul unor întreprinderi și instituții prin care își subvenționau după caz unele cheltuieli (Torok, 2002, f.p.). Simptomatică pentru politica economică și ideologică a multor fotocluburi a fost comunicarea lui Ioan Koch - membru AAF- la simpozionul național „Arta fotografică în contextul culturii socialiste”<sup>14</sup>, din partea Fotocineclubului „Siderurgistul” din Hunedoara (vezi Koch, 1979, 46), ce urmărea tocmai prezentarea modului în care clubul din care provenea respectă indicațiile „de sus” privind transformarea fotocluburilor în mediatori a noilor coordonate ESTetice (vezi Iarovici, 1976, 4). După Koch „pentru a obține o eficiență maximă în munca fotocineclubului, la locul de muncă este necesar (...) ca clubul să-și deplaseze centrul de activitate direct în mijlocul oamenilor muncii, astfel ca toate problemele economice și educaționale ale colectivului să fie și cele ale colectivului și invers (Koch, 1979, 46). Pe lângă aceste deziderate Koch prezintă și activitatea concretă a fotocineclubului „Siderurgistul” între care spicuim fotografierea fruntașilor în producție, fotografiile de reportaj pentru presă și gazete de perete, fotografiile pentru propaganda cultural-sportivă, pentru decorarea cantinelor uzinale, dar nu neapărat în ultimul rând organizarea de expoziții de artă fotografică la locurile de muncă, în uzine, secții etc. (Koch, 1979, 46).

---

<sup>13</sup> Explicația ar putea fi că în anii '80 provinciile istorice sunt mai favorizate prin depărtarea lor de centrul politic, Bucureștiul. În plus Transilvania (și maghiarii de aici) aveau avantajul contactului mai des cu mult mai multe frânturi de informație necenzurată.

<sup>14</sup> Desfășurat la București în 17 și 18 februarie 1979

Pentru foarte mulți dintre membrii acestor cluburi, fotografia era o defulare („artistică” în acest caz) într-un mediu socio-politic neostalinist care le limita orice libertate de mișcare la locul de muncă stabil<sup>15</sup>. Astfel, câtă vreme lucrările lor erau avizate de comisiile de cenzură să intre în expozițiile publice (Torok, 2002, f.p.) și deci câtă vreme practicau o fotografie convenabilă sau chiar neutră ideologiei de partid ei erau „liberi” să se bucure de hobby-ul lor cum și cât doreau. Problema survine când, acoperind cu rețeaua de fotocluburi tot teritoriul țării, în plus având și două galerii proprii – la București și Timișoara iar la sfârșitul anilor ’80 încă una la Ploiești- fotografia practică în AAF, supravegheată în permanență de cenzura politică și asociată crizei literaturii fotografice precum și sărăciei informaționale relativ la curente artistice contemporane, ajunge să practice/proclame inevitabil o ESTetică fotografică compromițătoare prin complicitatea făcută ideologiei comuniste și, ce este mai grav, să determine în imaginarul popular o viziune eronată asupra artei fotografice întâlnită și astăzi încă la o mare parte a populației<sup>16</sup>.

### 3. ESTetica fotografică

*Arta fotografică românească este o adevărată școală a vieții, o imagine convingătoare a eroismului și frumuseților epocii noastre revoluționare – S. Comănescu, 1982*

*Fotograful este, după părerea mea, un fel de țaran al artelor - E. Iarovici, 1989*

Arta fotografică practică de membrii AAF la sfârșitul anilor ’70 și de-a lungul anilor ’80 este departe de a avea o estetică definitorie. Având membrii cu o componență profesională foarte eterogenă și implicit cu competențe

---

<sup>15</sup> Dovadă stă faptul că după anul 1989 fotocluburile se desființează pe rând, multe din cauză că vechii „artisti fotografi” renunță la hobby-uri pentru a se putea dedica în sfârșit cu totul meseriei de bază. Aceasta este și situația fotografului amator/sociologului sibian Mircea Agabrian care abia după Revoluție va avea libertatea de a practica profesiunea de bază.

intelectuale/artistice diferite, desigur că Asociației îi era dificil să imprime, așa cum își dorea, o estetică dominantă. Cu oarecare grad de generalitate se poate spune că cei mai mulți dintre cotizanți reciclau „un amalgam de clișee și simboluri simplificate până la ridicol, venite la mâna a șaptea, de undeva de departe (...) din pictorialism (Emerson, Kuhn, Demachy) din „straight photography” (Strand, Weston, Adams) puțin fotoreportaj (Bresson, Kertesz) și multe solarizări și fotograme.” (Kiraly, 2001, 25). În consecință, orice analiză în acest sens ar trebui particularizată la cazuri concrete, iar numărul uriaș de „membri exponenți”<sup>17</sup> (dar divergenți în limbajul lor fotografic) face imposibil un asemenea demers. Totuși, datorită cadrului oficial în care aceștia își desfășurau activitatea, înțelegând prin aceasta o serie întreagă de sugestii și restricții/interdicții tematice pe care strategia culturală a PCR le impunea tacit ori explicit, putem vorbi cel mult, de strategii ESTetice în arta fotografică practică de membrii AAF.

Una dintre constantele ESTeticii fotografiei oficiale -începând de la înființarea AAF și ajungând până la finanțarea Salonului Internațional de artă fotografică a României- acutizată în anii '70 și formulată clar la sfârșitul anilor '70, era postarea ei în rolul de ambasador al României peste hotare. În anul 1971 deja, într-un album ce reunea creația fotografică semnificativă din România ultimilor 16 ani, se afirma relativ la criteriul de selecție pentru publicarea acelor lucrări următoarele:

Imaginile din album, ca mesagere ale artei noastre fotografice au transmis pe meridianele globului pământesc mesajul de pace și prietenie al poporului român și adesea s-au întors în țară, încărcate de elogioase aprecieri (...) ceea ce le-a îndreptățit să-și găsească un loc în acest album (Comănescu, 1971, f.p.)

Totuși, abia în anul 1978, când am intrat deja în ultimul ciclu cronologic al regimului comunist român, se afirmă explicit rolul pe care trebuie să-l joace Asociația, proclamându-se ca „obiectiv major propaganda externă a României prin arta fotografică...” (Averescu, 1979, 23). Conform afirmațiilor lui Gr. Averescu

---

<sup>16</sup> Ne referim aici la acel important segment de populație în România provenit din mediul rural care a luat contact în noile lor locuri de muncă (industriale/urbane) cu această manieră de a practica fotografia.

din anul 1979 acest obiectiv a fost atins iar „acest fapt s-a datorat preocupării noastre de a avea în portofoliul nostru de lucrări de la AAF, fotografiile cât mai multe, de bună calitate, cu diverse subiecte, dar în special legate de construirea societății socialiste multilateral dezvoltate în România (industrie, agricultură, social-cultural, sport, ocrotirea sănătății)” (Averescu, 1979, 23). Susținerea programului de propagandă externă a României prin arta fotografică s-a legiferat de altfel și prin *regulamentul de premiere* odată cu instituirea Premiilor Anuale AAF. Astfel, la premiul pentru cea mai valoroasă participare internațională era stipulat la un moment dat că la aprecierea membrilor comisiei (desemnată de Comitetul de Conducere al AAF) se va acorda de către fiecare dintre acești membrii „zero, unul sau două puncte în funcție de aportul participării la propaganda externă a țării noastre” (Averescu, 1982a, 37). Iată cum se intitulau câteva dintre fotografiile agreate de conducerea AAF și desemnate a reprezenta România peste hotare<sup>18</sup>: „Siderurgistul”, „O nouă fortăreață”, „Barajul de pe Argeș”, „Păianjenul de oțel”, „Stea de oțel”, „Forță și fantezie”, „Țăran din Maramureș”, „Străbună”, „Tatăl, fiica și nepoata” ș.a.m.d. (1971, f.p.). După cum se poate ușor observa erau deosebit de favorizate două genuri fotografice: portretul, mijloc de redare a chipului *omului nou* socialist (țărani și muncitori îndeosebi) dar mai ales peisajul industrial, de departe preferința numărul unu a strategiilor ideologice ai fotografiei datorită ancorării în des invocata „realitate obiectivă” a societății socialiste (Lăzăroiu, 1976, f.p.; Iarovici, 1978, 10). De altfel, în urma celebrei ședințe a Comitetului de Conducere a AAF din 9 septembrie 1977, când s-a stabilit noua schemă de organizare a Asociației, a rămas o tristă dar revelatoare consemnare a complicității politice a esteticii fotografice oficiale (citește, în consecință, ESTeticii fotografice oficiale) când „în conformitate cu indicațiile conducerii superioare de partid și de stat, ca lucrările de artă fotografică să reflecte în cel mai înalt grad temele majore ale

---

<sup>17</sup> În anii '70 deja, un număr de peste 70 de distincții FIAP sunt primite de tot atâția membrii AAF.

contemporaneității (...) se propune ca înaintea alcătuirii fiecărei expoziții personale, să aibă loc o dezbatere liberă cu un înalt simț de răspundere, cu membrii Asociației, în prezența autorului...” (xxx, 1977, 155). Iarovici nu se dezmente nici el, și propunând o echilibrare a balanței tehnică-intelect în creația fotografică autohtonă consideră acest deziderat ca fiind mult ușurat „pe de o parte de bogatul material ideologic din documentele de partid (...) pe de altă parte din marea bogăție de subiecte oferite de ritmurile vieții noi, de oamenii care făuresc viitorul luminos, de tradițiile strămoșești, de frumusețea neasemuită a patriei noastre” (Iarovici, 1976, 4). Mai mult, el propune ca responsabilitatea îndrumării acestei ESTetici fotografice pe noile coordonate „atât de necesare afirmării fotografiei ca artă majoră, cu un specific național și ideologic bine definit” (Iarovici, 1976, 4) să revină tuturor filialelor și fotocluburilor AAF.

Cu toate acestea, cea mai flagrantă pledoarie pentru o ESTetică fotografică o întâlnim la secretarul executiv al AAF, S. Comănescu în anul 1982 când printr-o intervenție editorialistică în „Fotografia” trădează o complicitate crasă cu regimul comunist într-un mod cât se poate de definitiv: „este cât se poate de evident că întreaga activitate de creație fotografică (...) este așezată tot mai deplin pe ideea fundamentală că, prin conținutul și forma sa imaginea trebuie să fie, în tot mai mare măsură, un mijloc de educație, contribuind la formarea și dezvoltarea omului nou, la afirmarea tot mai largă în viață, a principiilor eticii și echității socialiste...” (Comănescu, 1982b, 67). Etica socialistă pe care S. Comănescu dorește a o sedimenta printr-o estetică fotografică pe măsură, este înțeleasă de autor ca desemnând totalitatea normelor de conduită morală corespunzând ideologiei societății comuniste, și mai concret „înțelepciunea sănătoasă a poporului (...) corelată în perfect acord cu concepția teoretică înaltă a ideologiei noastre științifice [comuniste] despre lume” (Comănescu, 1982b, 67). Destul de evaziv în această formulare, fenomenul se traduce prin direcționarea creației fotografice oficiale pe o ipocrită albă tEmATICĂ impusă de către ideologiile partidului și chiar

---

<sup>18</sup> Numele autorilor, membrii AAF, nu-l mai menționăm considerându-l irelevant în acest context



legiferată, cum s-a văzut, în actele Asociației în anul 1977 și 1982, dându-se astfel sentința condamnării producției „artistice” angajate la provincialism dar mai ales la redundanță. Totodată tentaculele politicului s-au asigurat de-a lungul anilor '80 și de supravegherea respectării acestor temeTICI (impuse) prin faimoasele Comisii de Cenzură<sup>19</sup>. În cazul în care aveai imprudența să „evadezi” din peisaj (industrial) sau portret și tatonai tematici alternative (cerșetori, ruine, oameni îmbrăcați prost, nuduri etc) consecința putea fi chiar închiderea expoziției cum s-a întâmplat în cazul lui Marx Iozsef care, s-a considerat, a atentat printr-o expoziție de nuduri la pudoarea/etica socialistă<sup>20</sup>, sau în cel mai bun caz, dacă era vorba de un concurs fotografic, erai nepunctat (Torok, 2002, f.p.) totul depinzând de gradul de complicitate cu temeTICile preferențiale.

Unul dintre punctele sensibile era considerat, după cum s-a văzut, nudul, râvnit ca gen fotografic de către destul de mulți amatori dar obstrucționat deopotrivă sistematic de temeTICA oficială care încerca să-și definească astfel *diferența specifică* prin detașarea de frivolitatea/decadența morală -a mass-mediei în general și al artei în special- a Occidentului acelor timpuri<sup>21</sup>. Cu toate acestea începând de pe la jumătatea deceniului 9, chiar dacă nu era agreat la manifestările fotografice interne tot mai multe nuduri încep să se vehiculeze în Buletinul „Fotografia” și chiar în unele saloane naționale. Când în anul 1985, dr. Emil Gherman raporta mai multe informații despre Salonul de artă fotografică „Napoca '84”, pe lângă satisfacția că lucrările inspirate din industrie au fost destul de numeroase elogiind chiar „un triplu portret cu mineri satisfăcuți după ce și-au îndeplinit cu bine obligațiile” (Gherman, 1985, 4), mai apreciază că *nudul feminin*, acceptat și el în sălile Muzeului de Artă (n.b.) gazda Salonului „a fost prezentat

---

<sup>19</sup> Așa cum își amintește G. Torok, pentru a primi avizul de deschidere „orice expoziție, înaintea vernisajului era vizitată de o Comisie (Partid+Patrimoniu+Inspectoratul de cultură) pentru a controla „puritatea” exponatelor (...). Același procedeu se folosea la trimiterea colecțiilor la Saloane Internaționale. Cei de la vamă nu primeau colet fără acest aviz” (Torok, 2002, f.p.)

<sup>20</sup> Informația orală primită de la Mircea Agabrian

<sup>21</sup> Este poate semnificativ faptul că pornografia cunoaște un ascendent considerabil spre sfârșitul anilor '70 în Occident, fenomen reflectat și în apariția multor reviste de gen și având repercusiuni în arta înaltă prin influențarea mai multor artiști contemporani.

frumos și decent în fotografiile color realizate de I. Simon (Tg.Mureș) și Gh.Deac (Tg.Mureș) și în alb-negru de M. Faria (București), H.Loffler (București) și M. Șerban (București)” (Gherman, 1985, 4-5). Fiindcă indiferent de decența cu care era prezentat nudul, el nu era totuși punctat/agreat în manifestările foto interne, mai mulți fotografi pasionați de acest gen, precum G. Torok la Tg. Mures evitau să trimită prea des asemenea lucrări la expoziții (Torok, 2002, f.p.). Poate că este semnificativ în acest sens și faptul că imediat după Revoluția din 1989, o nouă apărută revistă fotografică la Sibiu, „Orizont”, apărea cu o copertă reprezentând două personaje feminine ce dislocă din interior un cub de ciment în care parcă fuseseră făcute prizoniere. Radu Stănese, autorul acestei fotografii intitulate simbolic „Trezire”, semnează de altfel și un articol în care denunță normele etice aberante impuse de inchiziția „multilateral dezvoltată” (Stănese, 1990, 4) ce au limitat dezvoltarea nudului în arta fotografică autohtonă a anilor '80. Tot în anul 1990, și revista „Fotografia” (buletinul de presă a AAF) ține să iasă pe piață printr-un număr dedicat exclusiv acestui gen, însă datorită grelelor încercări la care a fost supus nudul în ultimii ani de comunism probabil, rezultatele sunt hilare de-a dreptul<sup>22</sup>, remarcându-se prin penibilul lucrărilor parcă tocmai „excelențele” FIAP, în special Iuliu Albini cu „Nanda” sa și revoltătoarele nuduri –patru la număr- ale lui Gh. Rizeanu, un foarte titrat AAF-ist în anii '80. Mai mult, fotoclubul „Solaris” din Slatina anunță tot în 1990 organizarea unui salon interjudețean sub genericul „Eva”, iar temele acceptate: nud și liberă (1990, 12). Ținut în frâu de o morală de partid aberantă acest gen fotografic are așadar la începutul anilor '90 o ultimă zvâcnire imediat după revoluție pentru ca imediat după aceea liberalizarea pieței de artă să-i oblige pe aceștia să renunțe treptat la hobby-ul lor. De aceea cred că este cât se poate de limpede faptul că supraviețuirea AAF-ului (spre deosebire de UAP, spre exemplu) a depins în totalitate de complicitatea cu regimul comunist, de susținerea reciprocă și ultracon condiționată, astfel încât rezultatul nu

---

<sup>22</sup> Vezi pentru detalii revista „Fotografia” nr.198/1990

putea fi decât această ESTetică fotografică periferică din punct de vedere cultural și istoric astfel încât dincolo de orice bună intenție a unora dintre membrii cotizanți, izolaționismul cultural/informațional/politic în care s-au aflat fotografiile români în ultimii ani de comunism a fost determinant, cu consecințe tragice pentru producția lor artistică. Este cu atât mai supărătoare poziția pe care o aveau de fiecare dată când puteau, autorii acestei ESTetici vizavi de arta fotografică occidentală. Amintim doar trei cazuri mai notorii. După vizitarea expoziției „Tineri fotografi englezi” Dinu Lazăr notează cu o notă de cinism că în lucrările acestora faza din camera obscură - solarizările și pseudosolarizările- lipsește cu desăvârșire ceea ce ar crea impresia că opera pare neterminată: „lipsesc bibilurile, dom’le! Și asta este păcat, căci ce este mai frumos ca un bibil?” (Lazăr, 1976, 6). În anul 1985, când deja fotografia postmodernă occidentală făcuse din ruperea granițelor dintre text și imagine precum și din recuperarea unor elemente din avangarda fotografică, icoane ale noului trend cultural, îl găsim pe Gheorghe (Rizeanu) să ironizeze fotografia canadiană contemporană, care printr-o minune se afla la București, pentru adoptarea acestei „combinații mult folosite în perioade trecute...” (Rizeanu, 1985, 125). În ultimul an de regim comunist Iarovici este protagonistul unor luări de poziție foarte violente împotriva unor fotografi occidentali contemporani, precum Diane Arbus sau Duane Michals, dar în general a fotografiei conceptuale contemporane pe care o clasează la „taraba fotografilor din bâlciul deșertăciunilor” (Iarovici, 1989b, 199-209), fiind vizibil contrariat/depășit de resorturile conceptuale ale acestora.

Poate că cel mai trist și dureros moment al ESTeticii AAF se consumă totuși când Iarovici, demontat extraordinar de abil dar cu amabilitatea unui oaspete, din viziunile sale umanist-moderniste de către Hubertus von Amelunxen, căruia îi lua un interviu în 1991, și care făcea apologia fotografiei, teoriei și filozofiei postmoderne cu exemplificări din Cindy Sherman sau Robert Mapplethorpe și cu trimiteri bibliografice la Flusser, Barthes, Baudrillard, Lyotard și Derrida este pus în situația de a-și recunoaște întârzierile conceptuale/teoretice față de evoluția

fotografiei occidentale (Iarovici, 1991, 9), chiar cu destul de multă umilință, după ce cu doar doi ani în urmă blama cu emfază același sector artistic.

### **3.1. Festivalul național “Cântarea României”**

*Să vină furnica la “Cântarea României”! Cred că este un lucru foarte folositor ca furnicile să cânte și nu greierii!*

Eugen Barbu, 1976

Manifestarea de departe cea mai flagrantă pentru ESTetica fotografică oficială în perioada care ne interesează a reprezentat-o festivalul național “al culturii și educației socialiste” <Cântarea României>. Născut se pare din inițiativa “genialului conducător” (Dobrescu, 1979, 7) într-un moment (anul 1976) când acesta avea deja consolidată o putere personală deosebită, festivalul avea intenția de a lansa și statua o ofertă ESTetică proprie, o “culoare locală” așadar în geografia omogeniza(n)tă a artei “lagărului” comunist și care trebuia să acompanieze astfel –la nivelul creației artistice- pretențiile de independență a guvernului de la București. Așa cum observa și Erwin Kessler, pentru a-și împlini acest deziderat, instituțiile culturale oficiale din România –inclusiv A.A.F.- au recurs prin intermediul acestui hilar festival la resuscitarea “românismului” (Kessler, 1997, 38). Se înțelegea prin aceasta adoptarea unui program iconografic cuprinzând “toate marotele cunoscute de la exaltarea istoriei patriei, a frumuseților ei nemaivăzute, a obiceiurilor arhaice, a meșteșugurilor populare, până la crearea unei culturi paralele (...). În centrul acestei paraculturi se aflau deci două noțiuni: tradiția și nația” (Kessler, 1997, 38). Deloc întâmplător, dominantele tematice ale primei ediții a festivalului au fost sărbătorirea centenarului Independenței de stat a României, comemorarea Răscoalei țărănești din 1907, dar mai ales reflectarea realității vieții și muncii contemporane (vezi Dobrescu, 1979, 8). Din punct de vedere ideologic era extrem de important ca festivalul să instaureze “stalinismul național” prin intermediul amatorismului artistic și intelectual, prin încurajarea “artei” ideologice” sau prin compromiterea în general a artiștilor nealiniați

festivismului național (Petrescu, 1998, 241). De altfel *Regulamentul-cadru* formula fără menajamente caracterul *politico-ideologic* al festivalului, iar rolul pe care trebuia să-l joace arta fotografică în această ecuație era “în egală măsură stimularea creației artistice, ca și dezvoltarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii...” (Comănescu, 1976, 147). Mai mult, conform afirmațiilor emfaticе ale lui S. Comănescu rolul fotografiei în acest festival era subsumat prevederilor și programului de măsuri pentru aplicarea hotărârilor Congresului al XI-lea al PCR, ca și ale Congresului Educației și culturii socialiste (Comănescu, 1976, 147).

Criteriile de înscriere și participare la festival spun deja enorm despre scopul acestuia. Publicate în *Regulamentul-cadru*, aceste criterii impuneau participanților să aibă rezultate bune în activitatea de producție și la învățat, să promoveze o artă revoluționară inspirată din “trecutul glorios de luptă al poporului și partidului”, din realitățile construcției socialiste în România și să desfășoare o activitate cultural-artistică susținută în rândul maselor largi de oameni ai muncii (Comănescu, 1976, 148).

Sub aceste auspicii debuta așadar la sfârșitul anului 1976 acest dezolant festival al amatorismului care a adoptat fotografia ca pe un arhetip al creației artistice de masă. Este relevant faptul că deși ediția din 1976-1977 s-a desfășurat separat pentru amatorii fotografi și pentru profesioniști (membrii AAF), (Comănescu, 1977a, 73) la ediția din 1979-1981 deja nu vom mai întâlni asemenea departajări, participanții fiind triați începând cu acești ani doar pe criteriul clasei sociale (oameni ai muncii) și în funcție de rezultatele lor din activitatea de producție, învățatură sau de creație fotografică (Crișan, Comănescu, 1981, 100). Etapele festivalului aveau o structură piramidală, astfel încât trecând prin etapa de masă, cea județeană și interjudețeană numai cele mai *semnificative* lucrări foto să poată ajunge în etapa republicană. Spre exemplu, în prima ediție, la etapa de masă au participat peste 11.000 fotografi din aproximativ 1150 de cercuri foto, a căror lucrări au promovat în parte în etapa județeană, de unde s-au selectat între 50-150 de lucrări pentru faza interjudețeană (Comănescu, 1977a, 73). Din etapa

interjudețeană, desfășurată în 11 centre din țară, juriul alcătuit în mare parte din membrii Asociației (Comănescu, Albini, Frandin, ș.a.) trebuia să selecționeze 30-50 lucrări/centru pentru etapa republicană care centraliza astfel lucrările rezultate din selecțiile etapelor precedente, însumând 458 lucrări de artă fotografică alb-negru, color și diapozitive, realizate de 250 amatori (Comănescu, 1977a, 73-74), și repartizate în aceleași veșnice patru categorii/genuri fotografice: portret, peisaj, reportaj, eseu. Același gen de parcurs l-au avut și “profesioniștii” AAF, doar că în faza republicană au ajuns mult mai puține lucrări (181), și, culmea cinismului, acestea au fost jurizate de un colectiv de “specialiști” reprezentanți ai oamenilor muncii, activiști reprezentanți ai organizațiilor de masă și obștești (Comănescu, 1977, 74-75).

La categoria “Portret” au fost premiate lucrările ce au surprins “chipul omului nou, aparținând contemporaneității, chip ce exprimă frumusețe fizică și morală, hotărâre, inteligență” (Comănescu, Crișan, 1979, 67). Sunt foarte bine apreciate apoi și “Reportajele” din viața pescarilor sau activitatea sudorilor și asistentelor sanitare etc. (vezi lucrările “Portret pentru pace”, “O mână de ajutor”, “Scînteii”) precum și Peisajele redând “de la câmpiile mănoase la așezările pitorești cu rezonanțe tradiționale, de la locurile cu o mare însemnătate pentru istoria neamului, la peisajul industrial al noilor obiective economice...” (Comănescu, Crișan, 1979, 68), (vezi “Recolta”, “Țara Moților”, “Orașul”...). Nici “Eseiștii” nu sunt premiați după alte criterii deoarece aflăm de la doi dintre membrii juriului că “o imagine surprinsă într-o fabrică de țevi poate sugera, la prima vedere (...) guri de tun, dar la o privire mai atentă se distinge pașnica scenă de muncă”(vezi lucrarea “Armele păcii”), (Comănescu, Crișan, 1979, 68).

Începând cu ediția din 1979-1981 pe lângă lucrările de artă fotografică se introduce și categoria de Dison-diaporamă<sup>1</sup>, la rându-i cuprinzând tematici impuse precum reportaj, turism, etnografie, peisaj și eseu (Crișan,

---

<sup>1</sup> Disonul e o tehnică înrudită cu fotografia presupunând succesiunea unor diapozitive pe o anumită temă, însoțită de un comentariu și/sau un fond sonor și apreciat ca având un mare potențial propagandistic.

Comănescu,1981, 101). Deja având experiența a două festivaluri amatori noștri au învățat ce trebuie să fotografieze și să expună pentru a fi premiați, situație care se va perfecționa cu fiecare nouă ediție. Deloc întâmplător fiecare dintre aceste noi ediții vor fi considerate ca “înfățișând aspecte mai diverse, mai bogate și mai variate ale realității noastre noi, aspecte mai strâns legate de viața contemporană, de cele mai noi aspecte ale construcției socialismului...” (Crișan, Comănescu,1981, 100). TemaTICA (scene de muncă mai ales) fiind așadar însușită de către majoritatea concurenților, mai semnalăm doar că modalitățile de redare a acestora sunt puse –de membrii juriului republican chiar- sub semnul mișcării și dinamismului (vezi capitolul II), iar unele peisaje sunt criticate pentru lipsa de ostranenie (unghiuri ciudate, neobișnuite).

Nu trebuie uitat nici că AAF-ul era angrenat în “Cântare...” cu 100% din energiile sale și că, *în acest sens*, majoritatea manifestărilor patronate de Asociație erau integrate diverselor faze ale festivalului, fenomen al cărui recul ESTetic avea un inerent caracter politic, socialist, angajat. În *Ședința Comitetului de Conducere al AAF* (vezi “Fotografia” 119/1977 p.155) exista o prevedere prin care membrii AAF erau somați să acorde *toată atenția și importanța festivalului*, cu mențiunea că nivelul clasării în cadrul “Cântării...” va constitui în parte criteriul de participare la Salonul Internațional de artă fotografică al României, cel mai important salon foto din țară în perioada comunistă, însă atins la rându-i de tentaculele ESTeticii oficiale.

### **3.2. Salonul Internațional de artă fotografică al României**

Dacă prin festivalul “Cântarea României” s-a încercat aplatizarea culturii vizuale a unui popor întreg, prin Salonul Internațional de artă fotografică al României se încerca chiar exportul respectivelor produse (fotografice) interne.

Salonul debutează în anul 1957 deja când AAF-ului, la doar doi ani de la înființare, “i se conferă rolul principal al organizării acestor prestigioase manifestări internaționale și care revin periodic cu regularitate din doi în doi ani în

viața culturală a României Socialiste” (Comănescu, 1977b, 173) și al cărui dublu patronaj este mai mult decât semnificativ. FIAP își acordă “înaltul patronaj” încă de la primul salonul internațional legitimând “actul de maturitate al artei fotografice românești care în felul acesta își valorifica valoroasele [sic] tradiții ale înaintașilor...” (Comănescu, 1985a, 123). Alături de FIAP (patronul spiritual), însăși promotorul acestui proiect menit să prolifereze o imagistică românistă ancorată în “meleagurile și șantierul României” (Comănescu, 1977b, 175) adică statul comunist român (prin intermediul Consiliului Culturii și Educației Socialiste) era patronul ideologic, și chiar finanțatorul întregii manifestări. În consecință tEmaTICA acestor saloane era obligată să facă jocul și să se constituie într-un ecou al discursului politic, ediția a 12-a din decembrie 1979 - ianuarie 1980 excelând din acest punct de vedere prin deviza “Arta fotografică în slujba prieteniei între popoare, a progresului și a păcii în lume”<sup>2</sup>.

Între limitele cronologice care ne interesează aici și acum (1977-1989) s-au desfășurat șase ediții ale salonului, începând cu Salonul 11 (1977) și terminând cu Salonul 16 (1987), toate *desfășurate* la București în sălile Dalles [nota bene] și nici una în galeria AAF de pe strada Brezoianu din capitală, din motive de spațiu dar și pentru a semnaliza vizitatorilor străini lipsa unei granițe între domeniul “artistic” și cel “fotografic”. AAF-ul era implicat din punct de vedere tehnic în majoritatea problemelor organizatorice. O inițiativă destul de benefică și utilă a organizatorilor era aceea a ridicării expoziției după București și în alte centre mai importante ale țării precum Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, Sibiu sau Arad. Ediția a 14-a a Salonului, cea din 1983 reprezintă momentul când statul român își pierde interesul, cel puțin pentru finanțarea acestui eveniment. Atât organizarea cât și cheltuielile cad acum pe umerii AAF, situație ce va determina atât un deficit financiar în bugetul Asociației pe respectivul an (Averescu, 1984, 65) cât, poate, și mai slabul succes la public (Averescu, 1984, 66). Cu toate acestea, în mod

---

<sup>2</sup> Pentru detalii privind activitatea juriului și împărțirea bugetului de 270.000 lei a acestei ediții, ori despre numărul record de vizitatori, vezi S.Comănescu, *Al 12-lea Salon Internațional*, în “Fotografia” 133/1980,p4



paradoxal, ultimele două ediții ale Salonului sunt foarte concentrate în patos ESTetic. Astfel, Salonul al 15-lea e prezentat de Sylviu Comănescu ca pe un “prinos de recunoaștere adus artei fotografice românești de către nenumărați fotografi de pretutindeni” (Comănescu, 1985a, 123) la fel cum editurile occidentale se întreceau pentru a se împărtăși din scrierile “genialului nostru conducător”. Din punct de vedere tematic salonul e promovat ca prezentând o mare varietate de subiecte, inclusiv imagini umoristice pentru a reflecta și conferi viața veselă și tinerească a acelor timpuri (Comănescu, 1985a, 123). Racordarea la realul existenței socialiste, acel laitmotiv paranoic al ideologiei artei comuniste, va fi din nou revendicat la ultimul salon al deceniului (salonul 16, din anul 1987) pentru a justifica rostul de ambasador spiritual pe care fotografia românească, o “reprezintă temeinic și variat în dimensiune culturală”<sup>3</sup> (Silvestru, 1987, 2-3).

Aventura Salonului Internațional de artă fotografică al României a fost curmată de regimul comunist în același an 1987 (asemenea multor alte saloane interne) din motive obscure nouă, pentru ca după Revoluția din 1989 ultimele zvâcniri ale Salonului (în 1991 la București, și până în 1995 la Brașov) să consemne ceea ce era inevitabil într-o piață “liberalizată” a artei: desființarea acestui salon, în momentul când ajungea la cea de a 18-a ediție.

### **3.3. Saloanele interne de fotografie**

O stare de fapt a ultimilor 10-12 ani a fotografiei oficiale o reprezintă efervescența remarcabilă a producției fotografice în interiorul ei și manifestată printr-o pleiadă de saloane (bienale) interne. Totuși destinul lor va fi aproximativ

---

<sup>3</sup> Extragem câteva caracteristici ale artei fotografice românești prezentate în Salonul 16 de la București, așa cum e văzută de cronicarul acestui eveniment, Paul Silvestru. Conform acestuia fotografia românească de autor “introduce, firește, pliurile și colinele (Dan Dinescu), zbuciumate uneori de porniri romantice (Gh. Lăzăroiu) sau expresioniste (Nicu Dan Gelep) dar revine într-un spațiu poetic senin (Hedy Loffler) sau la

aceiași cu al Salonului Internațional al României, în sensul că spre sfârșitul deceniului 9 numărul lor se va rări considerabil (probabil datorită înăsprișilor ideologice și problemelor financiare tot mai acute) pentru ca după anul 1990 cele care vor mai îndrăzni să iasă în lume, cu excepția saloanelor de la Târgu-Mureș, Oradea și Brașov, să o facă pentru ultima dată.

În consecință, un index al saloanelor interne este aproape imposibil de reconstituit și poate că ar fi și irelevant. De altfel oricine este curios să răsfoiască un număr din revista “Fotografia”, organul de presă al AAF din anii ’80, va găsi o rubrică “Actualități AAF” (sau “Saloane și expoziții interne”) în care ultimele saloane (expoziții, concursuri) ce au avut loc în România sunt prezentate din punct de vedere statistic. Spre exemplu un salon fotografic de la Iași intitulat “Omul zilelor noastre” era descris astfel: “au participat 24 județe, 347 autori cu 1274 lucrări, din care juriul a admis 132 lucrări alb-negru și 37 color” (Toncoglaz, 1986, 152). Alături de aceste statistici seci se mai pot întâlni și cronici la diverse saloane, acolo unde unul dintre organizatori mai avea și darul exprimării literare.

Trebuie afirmat însă că marea majoritate a acestor saloane gravitau în jurul “Cântării României”, constituind adeseori faza de masă sau regională a acestui frivol festival. Nu trebuie înțeles de aici că fotocluburile organizatoare erau neapărat implicate ideologic sau că exponatele nu erau uneori de bună calitate, ci că aceste saloane erau astfel mai atent supravegheate de reprezentanții instanței politice. Acesta era și cazul bienalei de artă fotografică “PREMFOTO” organizată de fotocineclubul “Nufărul” din Oradea, care deși avea inițiativa unică și laudabilă între celelalte saloane interne de a primi doar lucrări noi/în premieră/care să nu mai fi fost trimise la nici un alt salon înainte (Toth, 1978, 179), în ideea dinamizării creației fotografice interne ajunse la redundanță<sup>4</sup>, trebuia totuși să subscrie tEmaTIC. Încă de la prima ediție a bienalei (1978) în Regulamentul de

---

surâsul melancolic și simpatetic (Gh. Rizeanu) dublat uneori de înțelepciune cu parfum tomnatic(I. Marx) (...) și să pășească în cele din urmă în lumea din vis...”(textul integral în Silvestru, 1987, 2-3)

<sup>4</sup> Datorită obișnuinței “artiștilor fotografi” români de a menține în circuitul competițional/expozițional intern și internațional aceleași lucrări pentru mai mulți ani.

participare formulat de organizatori (fotocineclubul “Nufărul” al sindicatului Întreprinderea Poligrafică “Crișan”, sub egida Comitetului de Cultură și Educație Socialistă al județului Bihor, în colaborare cu filiala AAF Transilvania, în cadrul festivalului “Cântarea României”) se trasa explicit miza ideologică:

Concursul urmărește stimularea creației de artă fotografică prin realizarea unor lucrări noi cu multiple valențe educative și un bogat conținut de idei, din realitatea și actualitatea vieții economico-sociale și spirituale a țării noastre, din construcția socialismului

(Fotocineclub Nufărul, 1978, 22)

Dincolo de multiplele saloane interne<sup>5</sup>, a căror existență depindea așadar de avizul ideologic (Mărculescu, 1990, 5) mai trebuie punctată și problema saloanelor internaționale desfășurată în provincie. La București, alături de Salonul Internațional mai exista o manifestare fotografică bienală cu participare internațională (exclusiv din rândurile cadrelor medicale), cea a fotoclubului medicilor din România și care, în consecință, era destul de inocentă din punct de vedere ESTetic. În schimb Sibiu și Brașovul, prin fotocluburile locale “Orizont” respectiv “Exdeco” au reușit un lucru extraordinar și anume să transforme saloanele interne organizate de ele în primele (și singurele) saloane internaționale din provincie. Astfel la Sibiu a patra bienală a salonului local, cea din anul 1982, devine un salon cu participare internațională și chiar dacă face compromisuri tematice (“Popoarele lumii doresc pacea”)(Bucșoiu, 1983, 28), o face pentru a exclude riscul primirii unor lucrări “indecente” care să atenteze la etica socialistă. La fel se întâmplă și la Brașov unde bienala pe teme sportive FOTO SPORT este transformată după numai patru ediții și în ciuda obstrucționărilor dinspre politic (Mărculescu, 1990, 5) în salon internațional.

Cu patru saloane internaționale însă (trei ediții la Sibiu și una la Brașov) nu s-a făcut “primăvara” (artistică) pe care mulți dintre fotografi o așteptau. Dimpotrivă, a sugerat doar ceea ce trebuia să țină de “normalitatea” peisajului competițional artistic cu atât mai mult cu cât aprobările pentru a patra ediție de

---

<sup>5</sup> De ordinul zecilor, între care mai perseverente păreau a fi cele de la Craiova (salonul “Portretul”), Cluj-Napoca (“Napoca”), Arad (“Ars Fotografica”), Bienala de la Tg-Mureș, Timișoara, Sibiu, Oradea, etc.

salon internațional la Sibiu (1989) nu au mai fost acordate (Mărculescu, 1990, 5). Cel mai trist aspect al acestei probleme îl reprezintă faptul că, în contextul în care fotografiile români erau lipsiți de informație elementară privind arta contemporană lor, ei erau privați astfel de un minim contact cu producția fotografică universală (chiar dacă de amatori în special) și implicit de posibilitatea reevaluării manierei proprii de a practica acest mediu.

#### **4. Fotoreportajul – Studiu de caz: “Scînteia” 1980-1985**

Unul dintre domeniile cele mai corupte ale fotografiei oficiale l-a reprezentat cu siguranță fotoreportajul, iar cel mai reprezentativ pentru modul în care trebuia să fie ilustrată o publicație în viziunea oficialităților comuniste este desigur cotidianul “Scînteia”.

Deși arta fotografică nu putea influența decât într-o mică măsură conștiința privitorului ținând cont de proasta funcționare a și așa puținelor canale de distribuție a imaginii, ea totuși era obiectul supravegherii politice. În aceste condiții ne putem imagina în ce măsură fotoreportajul –zonă a fotografiei asociată instinctiv aproape cu realul- cu uriașele sale resorturi propagandistice, cu atât mai mult cu cât era mediat de cotidianul cu cel mai mare tiraj din țară, era un domeniu înrobit total politicului.

Două dintre rubricile (fotografice) permanente și extrem de relevante pentru funcțiile și importanța acestui mediu în rândurile ziarului “Scînteia” le-au reprezentat: “Din albumul civilizației socialiste: IMAGINI NOI ALE ORAȘELOR PATRIEI” și “Din albumul marilor împliniri socialiste”. În prima rubrică erau panoramate noile alei și bulevarde străjuite de la fel de noile blocuri și cartiere muncitorești, de regulă compuse pe diagonală pentru a sugera dinamismul (vezi capitolul II pentru aceleași referințe intrebелice) vieții socialiste. În a doua rubrică erau înfățișate mai ales peisaje industriale, foarte apropiate stilistic de multe din fotografiile “artistice” vehiculate în aceiași ani, dar și interioare de uzine și scene de muncă, multe în contralumină.

Cei mai prolifici realizatori de ilustrații fotografice *angajate* erau Sandu Cristian și Eugen Dichiseanu, iar faptul că ei își mai puteau și semna unele dintre fotografiile publicate este astăzi un adevărat miracol ținând cont că majoritatea imaginilor din ziar, dar în special cele reprezentându-l pe Nicolae Ceaușescu în vizitele sale “de lucru”, erau obligatoriu anonime.

O altă rubrică ce revine periodic între rândurile cotidianului este una făcută pe principiul *before & after*. Aici e prezentată mai întâi o fotografie veche, zgâriată, a unui oraș al țării precum Vaslui (31 ianuarie, 1980), Cluj-Napoca (17 februarie 1980) astfel încât în 19 mai 1984 două pagini întregi (din șase) sunt ocupate integral de astfel de imagini, pentru ca alături de aceasta să fie juxtapusă o imagine cu același oraș fotografiat din același unghi în contemporaneitatea noii arhitecturi și a “bunăstării” comuniste.

O ultimă caracteristică ar reprezenta-o ilustrația de pe ultima pagină a ziarului. Aproape în fiecare număr, cu rare excepții, sunt prezentate aici imagini cu demonstrațiile, conflictele, violențele și insecuritatea ce ar fi dominat țările capitaliste occidentale. Mesajul era simplu și se dorea percutant (deși în realitate nu prea era): cetățenii acestor state nu mai suportă politica beligerantă de înarmare și amplasare a bombelor atomice pe teritoriul țărilor lor (R.F.G., S.U.A., Marea Britanie ș.a.), nu mai suportă nici rata crescândă a șomajului ce le compromite amenințător nivelul de viață, nici renașterea nazismului din decadența morală în care se scaldă întreaga societate occidentală etc. și în consecință manifestă și se scandalizează în întreaga civilizație capitalistă.

Conotațiile propagandistice și încărcătura ideologică a fotografiei prezente în paginile cotidianului “Scînteia” nu a fost deloc un fenomen mascat în prima jumătate a deceniului 9. Nici nu se putea altfel. Pentru a înțelege de altfel cât mai limpede care era rolul jucat de fotografie în presa oficială nu trebuie să ne gândim mai departe de fenomenul “Panourilor de onoare” a căror amplasare în toate centrele și piețele localităților țărilor comuniste era de o tristă notorietate. Și una și cealaltă aveau un singur scop: crearea unor false iluzii.

## IV. LITERATURA ȘI ÎNVĂȚĂMÂNTUL FOTOGRAFIC

### 1. Literatura fotografică

Dacă în occidentul european și american mediul fotografic cunoaște o dezvoltare extraordinară în anii '70 dar mai ales de-a lungul anilor '80 aceasta se petrece și pe fundalul unei efervescențe literare remarcabile concretizată în anul 1989, doar în domeniul istoriei fotografiei, într-o bibliografie ce depășește suma de 11.000 de titluri (Larousse, 2001, 301), fără a socoti aici toate celelalte aporturi dinspre estetică, teorie, tehnică, sociologie, pedagogie, sociologie, publicitate, pornografie, filozofie, etc.

În spațiul românesc a acelor vremuri dar și în zilele noastre încă, scriitura fotografică era (și este din păcate) însă ignorată destul de serios de către participanții la aventura fotografică a acelor timpuri, excepție făcând poate atenția acordată zonei tehnice a fotografiei, concretizată în destul de multe apariții editoriale. Fenomenul ni-l explicăm prin faptul că cei mai mulți dintre autorii români fiind ingineri de profesie ( S. Comănescu , A. Steclaci, A. Bubulac, V.Tepordei, L. Tănăsescu, N. Tomescu ș.a.) era normal poate să-și rezume intervențiile la probleme de optică sau de chimie fotografică. Lucrările de istorie sau de teorie fotografică erau prea puține, iar care erau nu mai valorau nimic pentru stadiul conceptual al scenei internaționale a fotografiei. Deloc întâmplător cele mai multe titluri sunt editate de Editura Tehnică. Din punct de vedere cantitativ, o statistică completă din 1984 ne informează că din anul 1953 (editarea primei cărți foto sub regim comunist) și până în acest an *orwelian* au fost editate 77 de lucrări (Comănescu, 1984, 76-77), pentru ca în 1987 numărul lor să crească la doar 81 (Torok, 1987, 6) și în 1989 la 90 de lucrări. Dintre acestea aproape 60

de tipărituri, afirmă Iarovici, au fost realizate cu contribuția nemijlocită a Asociației prin intermediul membrilor săi (Iarovici, 1989a, 7-8).

Dintre toate aceste titluri însă doar unul atinge problema istoriei universale a genului, fiind vorba desigur de o traducere. *Fotografia artistică – tendințe estetice 1879-1970*, lucrarea lui Helmut Gernsheim (în traducerea lui E. Iarovici) a avut destinul de a sedimenta în mințile fotografilor români mitul fotografiei interbelice “cu față umană” (în manieră Farm Security Administration, Cartier Bresson, Edward Weston etc). Fenomenul este real și se poate proba ușor prin răsfoirea unui catalog din anii ‘80 publicat de membrii AAF. El este de asemenea tragic pentru că în felul acesta se perpetua inevitabil, așa cum cu durere observa și I. Kiraly, o manieră provincială de a practica fotografia (Kiraly, 2001, 25) prin conceptualizarea-i total improprie pentru deceniul 9. Neavând alt punct de reper, fotografii amatori români erau limitați așadar la o literatură ce le întârzia cu câteva decenii bune resorturile estetice și conceptuale ale artei lor.

Nici în ceea ce-i privește pe artiștii plastici profesioniști informația nu era cu mult mai bogată . Totuși, aceștia fiind conectați la o publicație (“Arta”) cu un ritm dublu de apariție decât “Fotografia”, și cu o prestanță intelectuală net superioară, aveau cel puțin certitudinea cantității (dar evident și a calității) informației primite. Faptul că articolele cu tangență fotografică din “Arta” erau mult prea puține, o fac pe Ileana Pintilie să recunoască o parte din cauza pentru slaba dezvoltare a acestui mediu la noi în lipsa unor traduceri fundamentale din literatura fotografică contemporană (Pintilie, 2003, f.p).

La modul concret anii ’80 nu mai aduc nici o traducere importantă, integrală din “greii” literaturii contemporane (Roland Barthes, Victor Burgin, Susan Sontag, sau măcar a vreunei istorii a fotografiei reactualizate), nu aduc nici un album de autor, nici român și cu atât mai puțin străin, nu aduc nici măcar o revistă decentă bogat ilustrată fotografic (la fel de decentă) pentru publicul larg. Foarte ciudat, dar nici continuarea editării seriei de albume *Arta fotografică în România* (Editura Meridiane, vol. I/1964; Editate de AAF: vol. II/ 1969, III/ 1971, IV/ 1975). În

aceste condiții singurul racord la realitatea fotografică internațională pentru fotografii amatori interesa(n)ți, precum Torok Gaspar, erau cataloagele pe care le primeau de la expozițiile la care participau (Torok, 2002, f.p.), de regulă concursuri pentru amatori cu reprezentativitate îndoielnică în dinamica fotografiei și artei înalte/ culte. Pentru artiștii profesioniști în schimb, un fenomen asemănător se petrecea prin intermediul Mail-Artei în cadrul căreia artiștii participanți puteau recepta atât lucrări valoroase cât și unele ne semnificative, problema reprezentând-o tocmai lipsa unor grile și sisteme de apreciere a acestora în cadrul unui sistem cultural atât de rigid și închistat precum cel românesc optzecist.

Motivul pentru care subscriem total tezei conform căreia nivelul fotografiei românești este direct proporțional calității și cantității informației la care autorii ei au avut acces este unul ușor argumentabil. În arta optzecistă internațională elementul teoretic explicit, ca parte integrantă a operei, a devenit o emblemă a acesteia: “Artistul postmodern nu mai este creatorul inarticulat, tăcut și alienat [asemenea majorității “artiștilor fotografi” AAF] al tradiției romantice/ moderniste (...) În foto-grafia postmodernă, teoria și arta sunt inseparabile” (Hutcheon, 1997; 23, 141).

### **1.1. Periodice**

Motivul cărui i se datorează pluralul acestui capitol e reprezentat de pasiunea și verva membrilor fotoclubului “Orizont”, materializate în anul 1981 în primul (și ultimul din anii ‘80) număr al caietului “Fotoclub Orizont”. Conceput să fie un îndrumător pentru cercurile foto și artiștii fotografi amatori din județul Sibiu, și având ca principali semnatari ai acestui număr pe Gh. Lăzăroiu, Fred Nuss, Mircea Agabrian, în rubrici precum “În obiectiv”, “Reflecții”, “Caleidoscop”, “Sfaturi practice pentru începători”, “Laborator” (apud. Oprescu, 1982, 40) publicația nu se dorea o alternativă la organul de presă al AAF, ci o completare a acestuia, cu mai mult material de interes local. Absolut inocent ca și potențial atentator la ideologia comunistă, caietului i-a fost totuși retras/interzis



dreptul de apariție după numai un număr, de către regimul politic care tocmai intrase în ultimul dar și unul dintre cele mai crunte decenii de existență. (1990, 2).

Astfel, singura publicație foto care a circulat regulat în anii '80, dar cu întârzieri ale fiecărui număr, a fost buletinul "Fotografia", organul de presă al AAF, cu ale sale șase numere pe an. Publicația se revendica din "Fotografia" interbelică, editată între 1935 și 1941 de Asociația Fotografilor Amatori din România (FAR), pe care noua revistă o continua și din punct de vedere structural (1976, 3). Scrisă în exclusivitate de/pentru membrii amatori ai AAF ("buletin intern) "Fotografia" nu avea nevoie să dedice primele pagini, asemenea tuturor publicațiilor cu circulație publică precum "Arta", regimului și "marelui conducător"<sup>1</sup>, și cu toate acestea nu se apropia calitativ de revista amintită. În plus numărul articolelor cu referință istorică sau al traducerilor din autori străini sunt infime. De fapt, domeniul de activitate al revistei se cam limita la cronici de expoziții foto trimise de membrii AAF din țară, la "Actualitățile AAF", unde se prezentau succint ultimele evenimente de interes fotografic; câteva pagini dedicate calendarului saloanelor de sub patronajul FIAP etc. Cu ocazia unui eveniment de mai mare amploare se obișnuia ca întreg numărul revistei să-i fie dedicat, așa cum se întâmplă de pildă la fiecare ediție republicană a "Cântării României" (vezi numărul dublu 142-143/1981) sau la fiecare Salon Internațional de artă fotografică al României. (vezi numărul 120/1977).

Astfel, dacă până la urmă revista nu era de un calibrul intelectual deosebit, meritele ei reale, de ordin administrativ, nu trebuie contestate ea informându-și toți abonații destul de eficient în legătură cu calendarul expozițional național și chiar internațional (al FIAP). Totuși, confruntată fiind cu probleme financiare începând din anul 1983 (numărul 162) publicația este obligată să se mulțumească cu o

---

<sup>1</sup> Excepție făcând doar numărul 121/ 1978, cu ocazia împlinirii a 60 de ani a "marelui bărbat al țării".

calitate lamentabilă a tipăriturii (departe de decența unei publicații ce vinde imagine) și să se rezume la păstrarea unui caracter vag *informativ*.

## 1.2. Trei cazuri editoriale speciale

Alături de avalanșa de probleme de tehnică din literatura de sub regimul comunist, o altă caracteristică a acesteia este publicul ei țintă. Cu foarte puține excepții s-a scris/tipărit carte foto predilect pentru amatori. Acestea aveau titluri precum *ABC-ul fotografului amator*<sup>2</sup>(1968), *Manualul fotografului amator* (1961), *Tînărul fotograf* (1967), *Fotografia pentru toți* (1974), *Pasiunea mea fotografia* (1978), iar ca exemple mai notorii din anii '80: *Lecția de fotografie* (Ioan Negrea, 1984) sau *Să învățăm fotografia de la maeștri* vol. 1 (ing. Nic Hanu, 1987). Scrise fără aparat critic și foarte multe chiar fără bibliografie, lucrările frizau ridicolul prin cantitatea enormă de informație tehnică (rețetare, probleme de optică etc.) dar și istorică uneori pe care și-o însușeau fără a face trimiteri bibliografice<sup>3</sup>.

Rabat de la această “regulă” a literaturii fotografice fac în anii '80 doar trei apariții editoriale, care chiar dacă sunt publicate în condiții grafice relativ modeste, și mai mult, trădează uneori provincialisme metodologice sau interpretative, sunt de departe cele mai decente din peisajul literar.

Prima dintre aceste trei lucrări – atât din punct de vedere calitativ cât și cronologic- este lucrarea lui Constantin Săvulescu *Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1834-1916*, editată tocmai de AAF<sup>4</sup> în anul 1985, după nu mai puțin de 20 de ani de muncă de inventariere a informației istorice (Săvulescu, 1985, X). Lucrarea este specială pentru stadiul respectiv al literaturii fotografice românești, printr-un aparat critic consistent și printr-o riguroasă inventariere a oricărei informații relative la fotografia secolului al XIX-

---

<sup>2</sup> Nu vom mai menționa autorii lor, fiind irelevant în acest context.

<sup>3</sup> Un astfel de exemplu, ales aleatoriu: “Realizat în anul 1986, după proiectul dr. Rudolph de către Zeiss, Planarul...” (Hanu, 1987, 19). Să fi vrut autorul să înțelegem că informația era obținută în urma cercetărilor în arhivele occidentale?

lea și începutul celui de-al XX-lea. Astfel, pe parcursul a 93 de pagini, după ce va deplânge la rândul-i faptul că cititorul român era privat în continuare de tipărirea unei istorii universale a genului (Săvulescu, 1985, IX) Săvulescu va prezenta sub forma analelor medievale, prima istorie a fotografiei românești. Fără a urmări conceperea unei istorii a artei fotografice ci a întregii mișcări fotografice (implicite primele apariții editoriale, primele societăți fotografice, primii fotografi de salon, primii fotoreporterii etc.), autorul reproduce orice informație generală și orice aplicație a fotografiei în limitele cronologice date. Formatul ales de “istoricul” (meseria sa oficială fiind cea de proiectant la Întreprinderea “23 August”) autodidact (Comănescul, 1985, IV), prin a înșirui destul de sec o serie de date sub un an dat<sup>5</sup> îi era probabil cel mai accesibil ținând cont de formația sa profesională. Iar lipsa oricărei grile interpretative este până la urmă un avantaj conjunctural dat fiind contextul politic. Astfel, dacă lucrarea ar fi presupus și intervenție interpretativă pe marginea informației culese, aceasta ar fi fost inevitabil superficială și ancorată ideologic, compromițând meritele reale pe care cartea aceasta -excelent instrument de lucru pentru lucrări viitoare- le-a obținut în urma unei munci asidue.

A doua apariție editorială semnificativă de-a lungul anilor '80 o considerăm lucrarea lui Petre Costinescu, *Documente în alb-negru. Un fotograf de la sfârșitul veacului trecut: Alexandru Bellu*, publicată la editura Sport-Turism la doi ani după “Cronologia...” lui Săvulescu, și în condiții grafice ceva mai bune. În plus fiind scoasă la o editură ceva mai versată a și avut o distribuție mult mai bună, putând fi găsită astăzi în multe biblioteci de dimensiuni medii din țară, prin comparație cu lucrarea lui Săvulescu, care neavând nici ISBN, este azi o raritate editorială desăvârșită. Cartea despre Alexandru Bellu (un fotograf amator de origine nobilă de la sfârșitul secolului XIX și începutul celui de-al XX-lea) este meritorie așadar atât din punctul de vedere al calității tipăriturii, aproape o apariție bibliofilă în

---

<sup>4</sup> Fiind de altfel și singura carte editată de AAF în anii '80.

comparație cu restul publicațiilor de gen, cât și al pertinentei studiului în sine, fără exagerările și pompa scriiturii socialiste. Chiar dacă opera fotografică a lui Bellu nu este deosebit de valoroasă, fiind saturată de o viziune idealizată asupra țăranului român (temele lui predilecte “ciobănașul”, ”păstorița”, “carul cu boi”, etc. amintind puțin și de clișeele vizualului oficial optzecist) studiul este totuși bine venit, cu atât mai mult cu cât se menționează anumite legături cu Nadar la Paris (Costinescu, 1987, 7) sau se trasează liniile directoare ale biografiei și importantelor colecții de artă ale acestui nobil prahovean (Costinescu, 1987, 8-12). Iar dacă aceste lucruri mai sunt și bine documentate istoric și în plus însoțite de un aparat critic excelent și nu în ultimul rând de 90 de planșe cu foarte bune reproduceri fotografice, toate luând forma unei cochete lucrări de istoria artei (fotografice), vom avea imaginea unei excepții editoriale între aparițiile de gen contemporane ei.

Ultima dintre lucrările cu specific fotografic publicate la sfârșitul deceniului 9 și care merită interesul nostru, chiar dacă nu subscriem tezelor ei, o reprezintă *Fotografia și lumea de azi* publicată de Eugen Iarovici în fatidicul an 1989, la editura Tehnică. Uzând de un comentariu care se dorea la granița dintre psihologie, sociologie, tehnic și estetic, cartea se constituia în viziunea prefațatorului ei în “cea mai amplă, cea mai documentată și cea mai interesantă dintre lucrările ce s-au scris la noi despre fotografie” (Achiței, 1989, 3). Extrem de densă în informație, uneori eronată<sup>5</sup> e drept, cartea se caracterizează printr-o poziție extrem de violentă pe care Iarovici și-o asumă vis-a-vis de fotografia și arta contemporană atât americană cât și autohtonă. Jackson Pollock (pag.92), Meret Oppenheim (pag.203), Claes Oldenburg (pag. 202), Andy Warhol (pag.185), Duane Michals (pag. 188), Robert Frank (pag. 221), Diane Arbus (222), ș.a. sunt pe rând atacați și chiar jigniți uneori într-un mod trivial. Prezența în anul

---

<sup>5</sup> În genul: “1861- *L'illustration* publică în numărul 977 pe pagina 309 imaginea “Le phare a l’embouchure de Soulina” scriind “D’après une photographie de Schwartz”

<sup>6</sup> Spre exemplu la pagina 126 se afirmă că Nadar a făcut fotografie aeriană începând din anul 1858, deși primele lui rezultate atestate sunt din anii 1855-1856. Alte greșeli la pagina 34, figura 49 etc.

1989 ca artiști reprezentativi pentru arta contemporană a acelor ani, și convins fiind că demersurile lor antiumaniste sunt incompatibile valorilor artei contemporane, Iarovici dă măsura întâzierilor conceptuale de care suferea teoreticianul român în anii regimului comunist. După același Iarovici două sunt finalitățile cele mai semnificative ale mediului fotografic :originalitatea (vezi paginile 9, 13, 42, 71, 122, 148, 175, etc) și redarea adevărului (paginile 134, 135, 139, 143, 151, 160, 180, 184, etc), iar C. Bresson, L. Hine, J. Riis, A. Stieglitz, E. Steichen, P. Strand, A. Adams, E. Weston, ultimele redute ale fotografiei artistice cu adevărat valoroase.

Foarte interesantă este poziția autorului relativ la fotografia autohtonă. Conform acestuia regimul comunist ar mai fi înviorat scena fotografică românească prin propagandă vizuală și prin înființarea AAF, însă din nefericire după câteva succese promițătoare Asociația “decade într-o rutină birocratică, fără inițiative, fără păreri clar conturate despre arta fotografică. Se continuă cu o fotografie demodată, pictorialist-ilustrativă...”(Iarovici, 1989b, 92). Iar pentru a ajunge în curentul principal reprezentat de “fotografii de azi” vor trebui să devină oameni culti și sensibili, “cu un punct de vedere clar despre legile care guvernează lumea și cosmosul și o încredere nestrămutată în rațiune, progres și omenesc (Iarovici, 1989b,226), devenind astfel implicit “conducătorii spirituali ai obștii, poeți, înțelepți și revoluționari gata să lupte pentru adevăr, împotriva nedreptăților” (Iarovici, 1989b,227).

Combi-nația hilară de tragi-comic din cartea lui Iarovici trădează perfect resursele teoriei fotografice românești oficiale și în general a literaturii fotografice românești la acea dată, în situația în care, deși aparent bine intenționat, judecățile de valoare exprimate în această carte îl compromit<sup>7</sup> poate iremediabil ca și intelectual.

---

<sup>7</sup> Confirmarea acestor afirmații nu trebuie căutată mai departe de momentul interviului luat lui Hubertus von Amelnunxen în anul 1991 (vezi ultimul alineat al capitolului ESTetica fotografiei oficiale).

## 2. Problema învățământului fotografic

Situația fotografiei în occident în anilor '70 și '80 este, fără îndoială, singurul etalon viabil la care putem raporta dinamica fotografică internă, de vreme ce încă din acești ani arta fotografică autohtonă (cel puțin) va fi în viață și funcționa printr-o paradoxală raportare la aceasta. Revoluția din 1989 va consfinți acest lucru la nivelul Curriculei învățământului de artă prin introducerea (în sfârșit) a fotografiei ca domeniu de studiu în forma superioară de învățământ mai întâi la Cluj-Napoca și apoi la București.

Una dintre cele mai mari curențe ale peisajului fotografic antedecembrist a constituit-o lipsa unor forme reale/viabile de instituționalizare a predării și învățării fotografiei. Ar fi extrem de dificil totuși de stabilit în ce fel această stare de fapt a avut repercusiuni asupra producției artistice, însă cu siguranță că efecte pozitive nu a avut. În timp ce la noi problema instituționalizării învățământului fotografic se bâlbâia la infinit țări precum S.U.A. sau Franța inaugura pe rând *Center for Creative Photography* (1974) la Universitatea din Tucson, unde se predă chiar și arta fotografică contemporană (Freund, 1986, 201), sau un departament similar la *Art Institute of Chicago* (1982), pentru ca la Arles guvernul francez însuși să se îngrijească de înființarea faimoasei *l'Ecole nationale de la photographie* (Freund, 1986, 202).

Gisele Freund surprinde statistic foarte bine relația dintre noul statut al fotografiei în lumea occidentală, artă extrem de promovată începând cu anii '60 chiar (în S.U.A.) și '70 (în Europa) și instituționalizarea educațională firească ce i-a urmat:

L'importance accordée à l'image se reflète dans l'enseignement. En 1982 on estime à 150 000 les étudiants qui apprennent la photographie dans 675 institutions, écoles et collèges, dont 177 universités. Cette activité est considérée comme une discipline qui permet d'obtenir des diplômes allant du simple certificat aux plus hauts degrés universitaires

(Freund, 1986, 201)

În cazul României, încă din anul 1977, S. Comănescu deplânge “situația” învățământului fotografic care, conform acestuia s-ar fi desfășurat sporadic și neorganizat, limitându-se la fotocluburi și case de cultură, propunând în consecință fotografia ca material de studiu la nivel mediu și superior, organizat în cadrul Ministerului Educației și Învățământului (Comănescu, 1977, 75). Într-o comunicare din 1998 Torok Gaspar își amintește cum fotoclubul din Tg-Mureș a susținut de-a lungul anilor '80 o activitate didactică de inițiere și educare a începătorilor (din nou), prin organizarea de cursuri, discuții privind tehnica și estetica în arta fotografică etc și care s-au finalizat în nașterea și dezvoltarea unei “serii de cercuri de fotoamatori în sânul instituțiilor și întreprinderilor...” (Torok, 1998, 1-2). Din păcate însă acest gen de învățământ fotografic avea rezultate îndoielnice, asemenea “cursurilor de estetică”(Iarovici, 1987,4) inaugurate de Iarovici cu ajutorul Cabinetului de Partid al Municipiului București. Poate cel mai apropiat de un sistem “sănătos” de predare a fotografiei într-un cadru oficial, a fost acela din Școlile Populare de Artă, însă disciplina nefiind curriculară, predarea ei se făcea în afara oricărei metodologii, astfel încât calitatea procesului de învățare depindea prea mult de profilul profesorului, așa cum tocmai un astfel de cadru didactic (Ion Mărculescu) recunoștea la sfârșitul anilor '80 (Ploieșteanu, 1987, 25).

Pe de altă parte, la antipodul dezamăgirii generale, președintele Comisiei de Tineret al AAF, inginer V. Simionescu, nu-și găsea cuvintele pentru a lăuda suficient numărul uriaș de cercuri foto ce activau în țară la 1985 (cele aproximativ 4000) organizate în CPSP, școli, institute, cluburi, etc. și pe cei circa 77 000 de tineri care le frecventau (Simionescu, 1985, 155). Având această situație nu trebuie să ne mire prea tare astăzi viziunea “inginerească” de a aborda acest mediu de către un segment enorm al populației. O excepție de la ignorarea totală a acestui mediu în formele de învățământ mediu înainte de 1989 s-a petrecut la Liceul de Artă din Timișoara. Aici, pe un fundal politic încă relativ relaxat (începutul anilor '70), care-l includea și pe ministrul învățământului Mircea Malița –cunoscut

pasionat de problematica interferenței culturii cu tehnologia- s-a acceptat o nouă curricula cuprinzând cursuri precum Gramatica formelor, Grafica publicitară, Studiul fotografiei ș.a. (Kiraly, 2003a, f.p) chiar dacă uneori genul de abordare al mediului s-a limitat la predarea unor “rudimente de tehnică și chimie foto” (Kiraly, 2003a, f.p).

## **V. MANIFESTĂRI FOTOGRAFICE ALTERNATIVE**

### **1. Stadiul artei fotografice în Occident**

Așa cum se știe deja foarte bine, civilizația occidentală a îmbrățișat universul imaginii tehnice în a doua jumătate a secolului XX în aproape toate palierele existenței ei. Nu este în consecință deloc surprinzător să constatăm că arta înaltă, va fi unul dintre exponenții acestui fenomen deopotrivă social și artistic. Deloc întâmplător muzeul de artă va recupera acest gen artistic –implicite fotografia de artă- începând cu anii '70 dar mai ales de-a lungul anilor '80 (Freund, 1986, 192) conferind un nou statut acestui gen de “operă de artă”.

Klaus Honef consideră că arta conceptuală este aceea care a atras, în perioada care ne preocupă pe noi, atenția artiștilor către fotografie (Honef, 1992, 167), iar Tony Godfrey, autorul unei lucrări despre arta conceptuală este perfect de acord, semnalând că inevitabila întâlnire dintre fotografie și diversele forme ale artei conceptuale de la sfârșitul anilor '60, precum acționismul, au dus în final la o autonomie artistică a actului fotografic conceptual începând cu anii '70 (Godfrey, 1999, 303-309). Trebuie subliniat însă că autorii acestei noi uzități a mediului fotografic nu se mai revendicau din tradiția “istorică” a fotografiei (Weston, Adams, Bresson, etc.) dar, este adevărat că-și raportau în mare parte opera acestei tradiții, de cele mai multe ori însă pentru a-i contesta seturile de valori pe care aceasta și le asuma, precum obiectivitate, originalitate, bariere nete între arta înaltă și cultura de masă ș.a. O altă acuză care i se aducea “artei fotografice” era



potențialul său voyeuristic : “was not the archetypal subject of Art Photography a naked woman (photographed by a man)?” (Godfrey, 1999, 311) se întrebă ironic același T. Godfrey, cu atât mai mult cu cât perspectiva fixă, monoculară și scrutătoare a obiectivului fotografic a avut inevitabil a face cu influențarea unor concepte precum controlul și dominația (mai ales sexuală) sau cu proliferarea pornografiei (Godfrey, 1999, 311). Toate acestea urmau să facă parte, alături de alte zone sensibile ale societății contemporane –precum “problema” minorităților etnice/rasiale sau sexuale- dintre subiectele care trebuiau rechestionate în democrațiile occidentale, iar mediul fotografic s-a dovedit prin *paradoxurile* inerente funcționării sale, vehicolul perfect pentru a le *dedoxifica*. Pentru a problematiza cât mai eficient aceste carențe sociale, politice, estetice (sau chiar toate la un loc) fotograful postmodern al anilor '80 a trebuit să includă o componentă explicit teoretică în demersul său, depășind astfel “creatorul inarticulat, tăcut, și alienat al tradiției romantice/moderniste” (Hutcheon, 1997, 23)

Poate că cel mai merituos aspect al noii maniere de a înțelege și practica acest mediu a fost să dezvăluie că fotografia nu este niciodată inocentă ci mereu încărcată ideologic, și aceasta în contextul în care lumea occidentală era pe toate canalele “bombardată” fotografic. La aceasta se referă și Linda Hutcheon când afirmă că fotografia postmodernismului este interogativă și problematizatoare, punând sub semnul întrebării “presupozițiile ideologice atât ale fotografiei înalte a modernismului, cât și ale formelor fotografice de masă (publicitate, ziare, reviste) și populare (instantanee)” (Hutcheon, 1997, 33).

Rolul (simbolic) important al fotografiei în societatea postindustrială implementată în majoritatea țărilor occidentale începând cu deceniul 9 este de altfel foarte abil surprinsă de Vilem Flusser. Acesta subliniază că într-o astfel de societate informația (simbolurile) sunt armele puterii și nu deținerea de bunuri (Flusser, 2003, 22) iar medierea fotografică cu ale sale codări dinspre canalele de distribuție determină un raport al puterii, în care imaginea controlează/determină

comportamentul privitorului ei, și nu oferă doar ocazia contemplării estetice gratuite.

Asumându-și ca finalitate problematizarea teoretică și nu un program estetic, fotografia postmodernă optzecistă (și în special operele lui Victor Burgin, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Martha Rosler sau Hans Haake) își propune să-l facă pe privitor conștient de prejudecățile și de perpetuarea unor clișee cu privire la relațiile text-imagie, non artă- artă, teorie-practică etc (Hutcheon, 1997, 126) nelăsându-i în acest sens nici o poziție confortabilă de completare.

## **2. Manifestări foto-grafice interne semnificative**

Tendința experimentalistă dominantă în mediul artistic profesionist autohton a anilor '80, chiar dacă nu a fost semnul unei sincronități artistice cât mai degrabă un recul al tendinței similare din arta occidentală de la sfârșitul anilor '60 și a anilor '70 (Kessler, 1999, 7), în contextul în care în anii '80 în arta occidentală predomina impunerea noilor medii și mijloace tehnologizante, a însemnat totuși enorm pentru dinamica fotografică internă. Utilizarea fotografiei în documentarea acestor manifestări (artistice) experimentaliste -acțiune, happening, land art, etc.- au contribuit esențial, consideră corect Ileana Pintilie, la "crearea unei disponibilități pentru un alt tip de imagine" (Pintilie, 2000, 7). Proliferându-se astfel o imagistică fotografică cu valențele conceptuale ale acțiunilor pe care le documentau, putem consemna în mediul artistic românesc optzecist reala naștere/afirmare a acestui mediu la noi, chiar dacă stagnat în mod predilect în acei ani la documentarea/înregistrarea altor urme artistice<sup>1</sup>. Desigur că noua ofertă fotografică o percepem în plus astăzi ca pe o alternativă (chiar dacă nu era concepută astfel) la producția lamentabilă de fotocub.

---

<sup>1</sup> De unde probabil și mentalitatea dominantă la artiștii români că fotografia (în sine) e un mediu experimental *sui generis*.

Manifestările fotografice alternative “fotoclubismului” sunt clar subsumate de către I. Kiraly unui mic grup de artiști, membrii în UAP, dar mai ales în Atelier 35, și deosebit de activi la București, Timișoara, Cluj-Napoca sau Oradea și “pentru care fotografia era doar unul din modurile prin care se exprimau și a căror creație fotografică putea fi încadrată în categoria “înregistrarea urmelor” unor acțiuni, instalații, etc” (Kiraly, 2001, 25). Considerându-se așadar nu atât un domeniu autonom cât mai ales o subcategorie a așa-numitei *direcții intermediale* a anilor ’80, tehnica foto va fi tangențial folosită de unii artiști vizuali în cadrul acestui curent, dar și predilect uzitată de către alții. Reprezentată poate de mai puțini artiști decât neo-expresionismul, dar dintre cei mai activi, tendința intermedială i-a avut ca principali “actori” la București pe Dan Mihălțianu, Teodor Graur, Gheorghe Raszovky, Olimpiu Bandalac, Radu Igaszag, Călin Dan (Cârnelci, 1997, 61). La Oradea intermedialismul a fost un fenomen de grup în jurul Atelierului 35, fiind reprezentat de Rudolf Bone, Dorel Găină, Dan și Lia Perjovschi, Laslo Ujvarrosy; la Timișoara în special de Iosif Kiraly sau Călin Beloescu; iar la Cluj-Napoca de Alexandru Antik și Laurențiu Ruță (Cârnelci, 1997, 61). Una dintre explicațiile pentru care adoptarea fotografiei de către artiștii plastici a fost făcută prin compromis intermedial, o considerăm conservatorismul exacerb al UAP care nu ar fi conceput în anii ’80 să deschidă o secție foto sau să primească membrii ce utilizau exclusiv fotografia. Acesta este și motivul pentru care, cu rare excepții, în spațiile UAP au fost expuse fotografii doar în cadrul expozițiilor de grup, alături de lucrări executate în tehnici “consacrate” (Kiraly, 2001, 25).

Primul care a încercat să polarizeze interesul pentru fotografie în mediul artistic profesionist, printr-o serie de expoziții coordonate la Casa de Cultură Fr. Schiller a fost Ion Grigorescu cu ale sale “Fotografii folosite de artiștii plastici” sau “Artiștii plastici expun fotografie” (Balaci, 1997, 71) între 1976 și 1982. Printre expozanți îi vom întâlni pe Grigorescu însuși, pe Geta Brătescu, pe C. Paraschiv, Igaszag, Rasovszky, Bandalac, Scriba, Mihălțianu, Eugenia Pop, ș.a.

Una dintre primele expoziții cu caracter intermedial ale deceniului 9 și în care era inclus mediul fotografic și filmul alături de genuri mai tradiționale a fost manifestarea “Medium” din Sfântu Gheorghe, din anul 1981. Aici s-a remarcat în special lucrarea “Depozitul de amintiri” realizată de Elekes Karoly, constituită dintr-o boxă tapetată cu aproximativ 350 de fotografii foarte diverse, și care toate erau reproduse prin fotocopiere într-un album separat. Lucrarea era interactivă în sensul că privitorul era invitat să-și însușească una din fotografiile expuse în boxă și să-și motiveze alegerea în scris pe fotocopia ce-i corespundea în album (Drișcu, 1982, 31).

Un alt domeniu destul de interesant în care a mai fost adoptată fotografia în anii '80 era *arta poștală* în cadrul căruia cel mai circulat mediu din rețea era copia xerox. Expoziția de Mail-Art cea mai semnificativă rămâne cea organizată la sfârșitul anului 1985 de Mircea Florian, Andrei Oișteanu, și Dan Mihălțianu sub egida cenaclului Atelier 35, în care colajul și asamblajul s-au dovedit opțiunile mai-artistice prin excelență, alături de mixarea textului cu imaginea (Popescu, 1986, 35). Kiraly afirmă chiar că pentru mail-artistul român fotografia era unul dintre mediile cele mai la îndemână și des folosite, poate și datorită statutului ambiguu al fotografiei în comparație cu genurile tradiționale, ceea ce-i înlesnea o comunicare mai bună/fluidă cu lumea din afară (Kiraly, 2001, 25).

Din fenomenul Sibiu 1986 (“Tabăra de creație pentru tineri”) eveniment care a dat un contur clar generației '80 în artele vizuale, happeningul cu caracter fotografic al lui Laurențiu Ruță este un moment de referință, poate chiar pentru întreg intermedialismul optzecist. Desfășurat sub forma unui fel de action-painting într-o încăpere semiobscură și în întregime tapetată cu hârtie fotosensibilă, și presupunând descărcări strategice de blitz-uri asupra unor forme lichide sau chiar umane, happeningul e memorat și astăzi precum una dintre cele mai ingenioase aplicații ale tehnicilor foto în actul artistic contemporan, chiar dacă mesajul lucrării, ușor prolix, a rămas o enigmă pentru critica plastică (Vasiliu, 1987, 23-24).

Expoziția “Alternative” (1987) constituie un alt ascendent într-o imaginară diagramă a intermedialismului. Organizată la București de Magda Cârneli, Călin Dan, și Dan Mihălițianu și având o participare exclusiv bucureșteană (Guță, 2001, 219) expoziția a favorizat instalația și fotografia pentru a comunica ideea că “preocuparea de bază rămâne tocmai transgresarea impasului stilistic, a blazării clasificărilor tehnice, pentru o promovare liberă a mesajului” (apud Ispir, 1989, 15).

În sfârșit, dar poate nu cel mai ne semnificativ în peisajul intermedia, trebuie consemnat și “grupul de la Oradea” (între care Rudolf Bone, Nicolae Onucsan, Anika Gerendi, L. Ujvarossy, Dan și Lia Perjovschi, Sorin Vreme și Dorel Găină ) ca organizator, prin intermediul Atelier 35 al manifestărilor Mobil-Fotografia în trei ediții: 1984-1986-1988. Fotografia era aici folosită ca minim pretext deoarece limbajele abordate erau foarte diverse, începând cu intervențiile pe fotografie și terminând cu varii instalații (Guță, 2001, 193).

### **3. Personalități artistice semnificative**

#### **3.1. Moștenirea anilor ‘70**

Nu avem nici o îndoială că mediul fotografic optzecist nu ar fi cunoscut aceeași amploare (calitativă și cantitativă) fără imboldul de la unele personalități artistice carismatice, precum membrii grupului Sigma, Ion Grigorescu, Geta Brătescu, și alții asemenea lor care pe parcursul anilor ‘70 ajunseseră la maturitatea intelectuală și artistică desăvârșită, și care au adoptat fotografia ca pe un instrument favorit în actul lor creator.

Cazul grupului Sigma (Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan) de la Liceul de Arte din Timișoara este poate cel mai notoriu exemplu de ștafetă culturală transmisă dinspre aceștia spre generațiile tinere de artiști, fiind cunoscută deschiderea grupului spre colaborări cu elevii mai promițători. Trebuie menționat

însă că artiștii grupului Sigma nu au folosit aproape niciodată fotografia ca pe un gen autonom cât mai ales ca pe un mijloc de interacțiune cu cele “tradiționale”. Cu toate acestea urmele fotografice ale diverselor lor acțiuni (Ștefan Bertalan cu “Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea soarelui”-1979- , cele de la Gârda Seacă – 1979-, sau “Acțiunea cu lumânări”- 1980; Constantin Flondor cu ale sale “Solarograme” din 1976 sau “Țesătură în pădurea Deia” din același an; precum și Doru Tulcan cu ale sale “Anamorfoze” din 1979)<sup>2</sup> au revigorat și predispus spre acceptarea fotografiei de către un segment semnificativ de artiști (precum Kiraly și Beloescu) și au influențat maniera de lucru a unor generații întregi de elevi ai liceului (Kiraly, 2003a, f. p.).

Ion Grigorescu este un alt bun exemplu de artist care folosind predilect fotografia în opera sa, și nu doar ca martor al acțiunilor sale ci ca pe un mediu cu un bogat potențial conceptual, va influența într-un mod esențial producția artistică a tinerei generații '80 de artiști vizuali. Demersul creator al lui Grigorescu se înscrie într-un context politic (anii '70) de presiune ideologică crescândă, într-un context artistic de dedublare a producției interne<sup>3</sup>, și într-o asumare a dinamicilor post-happening (derivate din celelalte două) care utiliza predilect fotografia (sau filmul) în cercetarea conceptului de realitate, domeniu atacat obsesiv de altfel de claustrații artiști români.

Chiar dacă opera sa singură (cu influențe din Duane Michals) poate fi ușor subiectul unei cercetări laborioase, ne vom limita deocamdată la un concis pasaj ce-l surprinde pe artist într-o paletă largă a personalității sale:

În orice caz, celebrele sale serii de picturi și fotografii cu “bucătăria” personală și cu propriul său corp nud din anii '70, ulterioarele sale experimente în mixări de tehnici grafice și fotografice dintre cele mai originale, ca și acțiunile și filmele sale de autor provocatoare prin “autenticism” sau asumarea unei vieți discrete și extrem de modeste(...) vor convinge despre investirea existențială reală a demersului său și-l vor transforma pe Grigorescu Ion într-un fel de model uman și artistic insolit și seminal, *undergroun*, al tinerei generații a anilor '80. (Cârneli, 2000, 106)

---

<sup>2</sup> Preluate toate din Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Idea Design & Print, Cluj, 2000, p. 25-41

<sup>3</sup> Gest obligatoriu pentru evada parțial cel puțin de sub supravegherea politică.

Seria fotografică “Patul” sau “Elogiul lui Bacon” (1979) ar fi adus în opera artistului nostru, după opinia criticului Ileana Pintilie, prin “evidențierea limitelor și riscurilor reprezentării imaginii fotografice (...) un moment de criză în creația lui Ion Grigorescu, moment prelungit până la finele deceniului 9” (Pintilie, 2000, 41).

Alături de aceste coordonate, au mai existat o serie de alte personalități-reper pentru tinerii artiști români interesați de fotografie, precum Geta Brătescu cu ale sale acțiuni documentate fotografic “Către alb” (1971), sau “Autoportret către alb” (1975) spectaculoase prin impactul vizual rezultat, dar și prin componenta teoretică ce tatona conceptul de identitate (Pintilie, 2000, 50), sau Wanda Mihuleac, remarcabilă încă de atunci prin manipulări diverse a fotografiei (Cârnecki, 2000, 141).

### **3.2. Artiștii optzeciști**

După cum s-a mai amintit, în jurul anului 1980 o nouă generație de artiști plastici își face loc în peisajul culturii vizuale, activând cu multă energie adeseori în orașe mai importante din provincie, și mai ales din Transilvania și Banat unde informația necenzurată mai scăpa din “afară”. În cea mai mare parte acești artiști erau tineri absolvenți ai Institutelor de artă plastică neprimiți încă în UAP datorită vârstei lor (iar după jumătatea deceniului datorită unei politici oficiale în acest sens) și în consecință făcând parte din cenaclul Atelier 35, o substructură a Uniunii care organiza manifestările expoziționale ale plasticienilor până în 35 de ani și care a funcționat de-a lungul anilor '80 ca o matrice a experimentalismului artistic (Guță, 2001, 217). Semnificativ poate, la cârma acestei instituții de-a lungul deceniului 9 s-a aflat artista ambientală Ana Lupaș. Noua generație percepea (prea vag însă) semnale ale artei occidentale și de regulă îi urma acesteia stilistic. Postulate precum coexistența limbajelor / tendința de hibridizare a genurilor artistice și culturale / tehnicile mixte / confluența și osmoza diferitelor limbaje plastice și comunicaționale, erau desigur atribute stilistice ale trendului

postmodern vestic, și împrumutate de tinerii noștri artiști fără componenta lor teoretică (acest aspect era mai greu de perceput) pentru a fi încărcate de cu totul alte resorturi conceptuale, cu culoare locală.

Unul dintre “focarele” artei optzeciste la noi a fost Timișoara, iar artistul cel mai legat de fotografie de aici este desigur Iosif Kiraly. Cum singur își privește demersul din acele vremuri, Kiraly afirmă că începând din anii '80 începe să acorde importanță crescândă și laturii simbolice în actul artistic, nu doar celui formal însușit din școală (Kiraly, 2003b,f.p.). Practicând în anii '80 documentarea fotografică a diverselor acțiuni ori happeninguri<sup>4</sup>, Kiraly se dovedea și sincron involuntar cu diverse zone ale artei contemporane (staged photography) construind configurații spațiale, în care uneori își integra propriul corp, doar pentru a fi fotografiate (Kiraly, 2003b,f.p.). Trăind într-un regim politic grosolan/duplicitar Kiraly devine treptat preocupat pentru “găsirea unor echivalente vizuale ale minciunii, ambiguității etc. Mă interesau mecanismele percepției – mai afirmă însuși Kiraly – puțința și neputința de a discerne între adevăr și iluzie” (Kiraly, 1003,f.p.) de unde a rezultat apropierea/adoptarea în cheie manieristă a unor suporturi precum oglinda. Cele mai net îndreptate spre efectele fotografice dintre lucrările timișoreanului, în opinia Ileanei Pintilie, sunt lucrările din seria “Arhitecturi șifonate” (1986-1987) în care artistul obținea fotografiile după proiecții dia (reprezentând elemente de arhitectură) pe ecrane de hârtie pe care artistul le incendia și apoi înregistra fotografic (Pintilie, 2000, 55). Proiecțiile cu detalii de arhitecturi nu erau desigur întâmplătoare ci aveau o încărcătură personală, reprezentând arhitecturile clasice vizitate în varii călătorii, și materializate astfel pentru a obține schița unui proiect ce avea să-i străbată întreaga carieră: “cercetarea modului în care funcționează memoria, în care poate fi vizualizată amintirea, încercarea de a dilata timpul prin revizitarea (mentală) a unei imagini, etc.” (Kiraly, 2003b, f.p.).

---

<sup>4</sup> Vezi acțiunile cu caracter fotografic de lângă mănăstirea Prislop, din 1983, Instalația cu oglinzi la râul Timiș în 1985, sau acțiunea cu melci din 1986 și multe altele în cartea Ileanei Pintilie (2000, 53-56)



Grupul de artiști de la Oradea, polarizați de Atelier 35 din localitate, este un alt exemplu de efervescentă artistică a noii generații cu o viziune comună. O matrice a instalaționismului și a acționismului “sublimat fotografic” (Dan, 1989, 24), Atelier 35 Oradea era unit odată în plus de fervoarea experimentală. “Portret complice” (1986) rămâne una dintre cele mai incitante/sugestive/angajate acțiuni cu caracter fotografic din anii ’80 inițiată de Laszlo Ujvarossy, la ea participând N. Onucsan, Gina Hora, Anika Gerendi, D. Găină, Gyalai Istvan (Pintilie, 2000, 67). Participanții la acțiune au primit pe rând o macro lupă moștenită de la Ioan Bunuș – care între timp părăsise țara – fotografiindu-și “deformările și distorsiunile produse de aceasta asupra figurii” (Pintilie, 2000, 67). Aceeași retorică a contestării o vom întâlni și la “Autoportret-castană” (1983) a lui Rudolf Bone ce problematizează tocmai absența/imposibilitatea unei comunicări reale, sincere a artistului și a societății în ansamblu.

Anii ’80 au cunoscut la Cluj-Napoca, în persoana lui Laurențiu Ruță, pe unul dintre cei mai inovatori artiști experimentaliști ai deceniului. Preocupat de găsirea unor modalități de expresie autentice, artistul va găsi în tehnica fotogramei o originală formă de creație. Seriile lui de lucrări cu titluri tehnice precum “Apă mișcată în urma jetului” sau “Apă curgând pe cub”, presupunând înregistrarea direct pe hârtie fotografică a unei explozii de forme lichide, cu un impact vizual extraordinar, sunt abia acum recuperate de literatura artistică (Antik, 2001, 49).

Dintre bucureșteni ne vom rezuma de asemenea la un singur artist. Prin verva lui artistică, prin importanța acordată fotografiei cât și prin angajamentul politic (anticomunist) al lucrărilor sale, Teodor Graur debutează în anii ’80 și confirmă după Revoluția din 1989 ca unul dintre cei mai importanți artiști contemporani. Într-o lucrare fotografică foarte cunoscută, “Complex sportiv” (1987), ce a fost expusă de altfel și la manifestarea “Alternative” din același an (Pintilie, 2000, 81) alienare fizică și intelectuală a “omului nou” socialist este denunțată foarte explicit, violent, eficient, într-o imagine lipsită de calități/comodități estetice. “Amintire despre vas” (1987), o lucrare la fel de faimoasă, diferă totuși formal cel

puțin (nu însă și conceptual) de “Complex sportiv” printr-o compoziție mult mai estetizată, simetrică, comodă, sigură, care ne comunică tocmai stările pe care artistul, pozând nud în cala vasului eșuat de la Costinești, le-a somatizat fotografic imaginându-și (ca noi toți) că părăsește țara.

## VI. CONCLUZII

Diferența culturală dintre produsele artei fotografice oficiale românești și curentul dominant în occidentul anilor '80 trebuie să se fi dedus deja.. Diferența de *-ism (Totalitarism vs. Postmodernism)* trădează maniera diametral opusă de a înțelege și a crea arta (fotografică) și mai mult, asumarea a cu totul alte roluri de către artiști în ansamblul social. Chiar dacă sunt la fel de “angajate” (fotografia românească – ideologic, iar cea postmodernă – social) finalitatea demersului lor se vrea total diferit. Dacă în fotografia oficială autohtonă mesajul puterii politice este cel mai vehiculat, cu toate atributele sale, respectiv caracterul univoc, fără porțițe interpretative și filtrat din momentul conceperii lui de o grilă ideologică/politică pentru o cât mai bună percutare la publicul larg, arta occidentală contemporană tatona cu totul alte “teritorii”. Angajamentul social, caracterul ambiguu ori deconstructiv, tatonarea *interogativului* (și nu a *exclamativului totalitar*) și adeseori opțiunea/preferința pentru concept și ironie în detrimentul unei mai comode dar încruntate estetizări formaliste, constituiau împreună resorturile teoretice, fundamentale în practica fotografiei culte occidentale și pe care nici măcar fotografia “alternativă” autohtonă nu și le-a însușit din varii motive. Dintre acestea lipsa traducerilor, a informației libere în general și cadrul politic închistat (existența cenzurii) sunt poate doar cele mai semnificative. În definitiv, de la legislație la literatura de specialitate, la stadiul tehnologic (cantitativ, producția fotografiei color în Occident este în raport invers cu cea din România, unde marea majoritate a publicului și a artiștilor lucrau în alb-negru), și la întreg parcursul

cultural postbelic câmpul artistic autohton a fost subordonat unei serii întregi de constrângeri ce au determinat alunecarea pe o albie paralelă principiilor artei vestice. În toată această ecuație hipervizibilitatea dogmelor, a “eticii” și imagisticii socialiste este contrapondera postului dinspre postmodernism a declinului metanarațiunilor și a dinamicilor totalizatoare.

În ce ne privește, pentru a reflecta cât mai eficient resorturile fotografiei autohtone am optat nu atât pentru descrierea unor cazuri particulare de artiști ori lucrări (excepție cap.V), cât am încercat să arătăm în ce fel un mecanism administrativ complex a făcut din arta fotografică un instrument docil al instanței (discursului) politice. Consecința acestui fenomen a fost în cazul artei fotografice practicate de majoritatea membrilor AAF o operă estetică confortabilă, neproblematizatoare, gratuită conceptual și redundantă tematic. Totul s-a întâmplat pe fundalul unei izolări culturale rezultată din izolarea politică și având ca repercusiuni decalarea cu câțiva zeci de ani față de evoluția fotografiei pe plan mondial cu efecte până în producția fotografică de astăzi. Prin anvergura infrastructurii la nivel administrativ și prin vehicularea favorizată astfel a unor teorii învechite, depășite despre arta fotografică, fenomenul fotografic antedecembrist are puternice repercusiuni atât asupra producției artistice recente cât și, din păcate, în perpetuarea unei viziuni eronate despre arta fotografică în rândurile oamenilor de rând, iar bibliotecile orașenești și universitare își au la rândul-le un trist rol în această perpetuare a confuziilor.

Testul democrației a decantat cel mai corect până la urmă valorile artei contemporane românești. Revoluția din anul 1989 a validat pe plan fotografic demersurile mai puțin compromișilor artiști experimentaliști, iar pentru membrii AAF a însemnat momentul când s-a dovedit incapacitatea acestora de a mai practica acest mediu după principiile fostei ESTetici.

## BIBLIOGRAFIE

- Achiței, Gheorghe (1978) „Condițiile artei în societatea românească contemporană”, în *Arta*, nr. 11, p. 5-6
- XXX (1990) „Actualități din viața fotocluburilor”, în *Orizont*, nr. 1, p.12
- Antik, Alexandru (2001) “Imagini/unități izolate într-un proces fluid”, în *Balkon*, nr. 8, p. 47-49
- Agabrian, Mircea (1981) „A treia bienală de artă fotografică sibiană”, în *Fotografia*, nr.139, p. 13-14
- Averescu, Gr. (1979) „Retrospectivă asupra activității economic-financiare pe anul 1978”, în *Fotografia*, nr.127, p. 23
- Averescu, Gr. (1981) „Situția financiară a anului 1980”, în *Fotografia*, nr.139, p. 20
- Averescu, Gr. (1982a) „Instituirea premiilor anuale AAF”, în *Fotografia*, nr.146, p. 36-38
- Averescu, Gr. (1982b) „Situția financiară a anului 1982”, în *Fotografia*, nr.151, p. 62
- Averescu, Gr. (1984) „Situția financiară a anului 1983”, în *Fotografia* nr.158, p.65-66
- Balaci, Ruxandra (1997) „Fotografia - posibilă cronologie a unui capitol experimental”, în *EXPERIMENT...*, p. 69-77
- Benjamin, Walter (2000) *Iluminări*, Univers, București
- Bucșoiu, Gheorghe (1983) „Interfoto '82”, în *Fotografia*, nr.151, p. 28
- Bușneag, Olga (1989) „Atelier 35 – Oradea”, în *Arta*, nr. 2, p. 24

- Cârneci, Magda (1997) „Anii '80 în arta românească”, în *EXPERIMENT...*, p. 53- 57
- Cârneci, Magda (1999) *Art of the 1980`s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism*, București, Paralela 45
- Cârneci, Magda (2000) *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane, București
- Cernat, Paul (2001) „Fotografie și enigmă”, în *Calende*, nr. 1-2-3-4, p. 31-37
- Comănescu, Sylviu (1971) „Cuvînt înainte”, în *Arta fotografică în România*, AAF, București
- Comănescu, Sylviu (1976) „Cîntarea României” în *Fotografia*, nr.114, p.147-148
- Comănescu, Sylviu (1977a) „Primul festival național <Cîntarea României>”, în *Fotografia*, nr.117, p.73-75
- Comănescu, Sylviu (1977b) „Salonul al 11-lea”, în *Fotografia*, nr. 120, p. 173-175
- Comănescu, S. , Crișan, Mihai (1979) „Arta fotografică”, în *Festivalul național <Cîntarea României>...*, Meridiane, București, p.67-70
- Comănescu, Sylviu (1980) „Al 12-lea Salon internațional”, în *Fotografia*, nr. 133, p.4
- Comănescu, Sylviu (1982a) „Lista fotocluburilor din țară”, în *Fotografia*, nr. 150, p. 190
- Comănescu, Sylviu (1982b) „Etic și estetic în arta fotografică”, în *Fotografia*, nr.147, p. 67
- Comănescu, Sylviu (1984) „Retrospectiva 30 de ani de literatură fotografică”, în *Fotografia*, nr. 159, p. 76-77
- Comănescu, Sylviu (1985a) „Jubileul Salonului internațional de artă fotografică al României”, în *Fotografia*, nr. 166, p. 123

- Comănescu, Sylviu (1985b) „Cuvânt înainte” la Săvulescu, C. *Cronologia ilustrată a fotografiei din România...*, Biblioteca AAF, București, p. III-V
- Constantinescu, Petre (1987) *Documente în alb-negru. Un fotograf de la sfârșitul veacului trecut: Alexandru Bellu*, Ed.Sport-Turism, București
- Constantinescu, Spiru (1964) „Cuvânt introductiv”, în *Arta fotografică în România*, Meridiane, București, p.5-6
- Crișan, M., Comănescu, S. (1981) „Festivalul național al educației și culturii socialiste <Cântarea României>”, în *Fotografia*, nr.142-143, p.100-103
- XXX (1990) „Cuvinte de început”, în *Orizont*, nr. 1, p. 2
- Dan, Călin (1989) „Atelier 35 – Oradea”, în *Arta*, nr. 2, p. 24
- Dan, Călin (1997) „Estetica sărăciei” în *EXPERIMENT-în arta românească după 1960* (1997), p. 101-107
- Doboș, Titus (1978) „Timișoara – <FOTO-SON 78>”, în *Fotografia*, nr.124, p. 121
- Dobrescu, Miu (1979) „Cuvânt înainte”, în *Festivalul național <Cântarea României>. Expoziția republicană de artă plastică, artă populară și artă fotografică de amatori, Ediția I, iunie 1977*, Meridiane, București, p. 7-11
- Drișcu, Mihai (1982) „Medium '81”, în *Arta*, nr.4, p. 30-31
- Eco, Umberto (2000) *Cum se face o teză de licență. Disciplinele umaniste, Pontica*
- xxx (1997) *EXPERIMENT- în arta românească după 1960*, București, CSAC
- Flusser, Vilem (2003) *Pentru o filozofie a fotografiei. Texte despre fotografie*, Ideea Design&Print, Cluj

- FotoCineclubul Nufărul Oradea (1978) „Regulamentul primei bienale de artă fotografică PREMFOTO”, în *Fotografia*, nr. 121, p. 22
- Frandin, N. (1981) „Pe marginea unei bienale internaționale”, în *Fotografia*, nr.139, p. 11
- Freund, Gisele (1986) *Photographie et societe*, Editions du Seuil
- Friedmann, David (1980) „România '80”, în *Fotografia*, nr.134, p. 41
- Friedmann, David (1985) „Expoziția de artă fotografică Ștefan Semencu”, în *Fotografia*, nr. 166, p. 124
- Gherman, Emil (1982) „Salonul jubiliar de artă fotografică „Napoca '82””, în *Fotografia*, nr.149, p. 146
- Gherman, Emil (1985) „Salonul de artă fotografică Napoca '84”, în *Fotografia*, nr. 164, p. 4-5
- Godfrey, Tony (1999) *Conceptual art*, Phaidon Press, Incorporated
- Guță, Adrian (2001) *Texte despre generația '80 în artele vizuale*, Paralela 45
- Hanu, Nic (1987) *Să învățăm fotografia de la maeștrii*, vol.I, Ed.Tehnică, București
- Honnef, Klaus (1992) *L'art contemporain*, Benedikt Taschen
- Hutcheon, Linda (1997) *Politica postmodernismului*, Univers, București
- Ianoși, Ion (1979) „Socialismul și arta”, în Tănase, A. , Rebedeu, I. (coord) *Artă și ideologie*, Junimea, Iași, p.219-235
- Iarovici, Eugen (1976) „Tehnică și intelect”, în *Fotografia*, nr.109, p. 3-4
- Iarovici, Eugen (1978) „A deveni util”, în *Fotografia*, nr. 121, p. 8-10
- Iarovici, Eugen (1987) „Creație – creativitate”, în *Fotografia*, nr. 175, p. 4
- Iarovici, Eugen (1989a) *fără titlu*, în „Fotografia”, nr. 192, p. 7-8
- Iarovici, Eugen (1989b) *Fotografia și lumea de azi*, Ed.Tehnică, București
- Iarovici, Eugen (1991) „În dialog cu prof. Hubertus von Amelunxen”, în *Fotografia&Video*, nr. 1 (199), p. 7-9
- Ion, Răzvan (2002) „Interviu- Iosif Kiraly” în [www.artphoto.ro/interviu.htm](http://www.artphoto.ro/interviu.htm)

- Ispir, Mihai (1989) „Opțiuni alternative”, în *Arta*, nr. 2, p. 15
- Kessler, Erwin (1997) *ceARTă*, Nemira, București
- Kessler, Erwin (1999) „(R)experiment”, în *Balcon*, an I, nr.1, p. 5-12
- Kiraly, Iosif (2001) „Câteva considerații despre fotografia de artă din România”, în *Balcon*, nr.8, p.23-28
- Kiraly, Iosif (2003a) *Scrisoare către autor*, din 12.03.2003
- Kiraly, Iosif (2003b) *Scrisoare către autor*, din 13.03.2003
- Koch, Ioan (1979) „Fotocineclubul și problematica economică și educațională a locului de muncă”, în *Fotografia*, nr. 128, p. 46
- Larousse (2001) *Dictionnaire mondial de la Photographie*, Larousse
- Lazăr, Dinu (1976) „Vizitînd expoziția <Tineri fotografi englezi>”, în *Fotografia*, nr. 108, p. 6
- Lăzăroiu, Gh. (1976) „Prefață”, în *Prima bienală de artă fotografică Sibiu 1976*, Catalog, f.a., f.p.
- Marinescu, Dumitru (1977) „Drepturile de autor pentru lucrările de artă fotografică”, în *Fotografia*, nr. 119, p. 156-158
- Mărculescu, Ion (1988) „Reflecții la FOTO SPORT- Brașov, 1988”, *Fotografia*, nr. 186, p. 9
- Mărculescu, Ion (1990) „Filă de jurnal”, în *Orizont*, nr.1, p. 5
- Mihai, Dan- Călinescu (1982) „La Craiova: „Portretul” la cea de-a doua ediție”, în *Fotografia*, nr.148, p. 98
- Naghiu, Ioan (1989) „Primul Salon internațional de artă fotografică „Fotosport '88””, *Fotografia*, nr. 187, p. 5
- Negrea, Ioan (1984) *Lecția de fotografie*, Albatros, București
- Oprescu, Victor (1982) „Publicația sibiană de artă fotografică”, în *Fotografia*, nr. 146, p. 40
- XXX (1976) „O tradiție a artei fotografice românești”, în *Fotografia*, nr. 109, p. 3



- Petrescu, Dragoș (1998) „400.000 de spirite creatoare: „Cântarea României” sau stalinismul național în festival”, în Lucian Boia (sub dir.) *Miturile comunismului românesc*, Nemira, București, p.239-251
- Pintilie, Ileana (1997) „Punctele cardinale ale mișcării artistice timișorene 1960-1996” în *EXPERIMENT- în arta românească după 1960* (1997) , p. 31-41
- Pintilie, Ileana (2000) *Acționismul în România în timpul comunismului*, Ideea Design&Print, Cluj
- Pintilie, Ileana (2003) *Scrisoare către autor*, din 05.01.2003
- Ploieșteanu, F. (1987) „Să facem cunoștință. Interviu cu profesorul Ion Mărculescu”, în *Fotografia*, nr. 177, p. 24-26
- Popescu, Carmen (1986) „Mail-art”, în *Arta*, nr. 2, p. 34-35
- Poulsen, Tage (1985) „Un danez la București”, în *Fotografia*, nr. 167, p. 160, 177-178
- Rizeanu, Gh. (1985) „Arta fotografică canadiană la București”, în *Fotografia*, nr. 166, p. 125
- Sartori, Rosalind (1998) „La photographie et l'état dans l'entre deux- guerre. L'Union Sovietique”, în Lemagny, J.-Cl., Rouille, A.(coord.) *Histoire de la photographie*, Larousse-Bordas
- Săvulescu, Constantin (1985) *Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1834-1918*, Biblioteca AAF, București
- Cotidianul *Scînteia*, anii 1980-1985
- Silvestru, Paul (1987) „Salonul internațional de artă fotografică - București, 1987”, în *Fotografia*, nr. 179, p. 2-3
- Simionescu, Viorel (1985) „Fotografia și tinerii din România”, în *Fotografia*, nr. 167, p.155-156
- Stănese, Radu (1990) „Nudul politic sau uitarea de sine”, în *Orizont*, nr. 1, p. 4

- XXX (1977) „Ședința Comitetului de Conducere AAF”, în *Fotografia*, nr.119, p. 154-156
- Titu, Alexandra (1997) „Experimentalismul în arta românească după 1960” în *EXPERIMENT-în arta românească după 1960* (1997), p.11-21
- Toncoglaz, Aurel (1986) „Actualități AAF”, în *Fotografia*, nr. 174, p. 152
- Torok, Gaspar (1979) *Scrisoare deschisă către AAF*, în „Fotografia”, nr.132, p.196
- Torok, Gaspar (1987) „Interviu cu conf. ing. Sylviu Comănescu”, în *Fotografia*, nr. 175, p. 5-8
- Torok, Gaspar (1998) *Scurt istoric al fotoclubului din Tg. Mureș*, Manuscris datat 29.01.1998
- Torok, Gaspar (2002) *Scrisoare către autor*, din 15.11.2002
- Toth, Ștefan (1978) „La închiderea Salonului orădean „Premfoto '78””, în *Fotografia*, nr. 126, p. 179
- Vasilescu, Sorin (1995) „Arhitectura totalitară”, în *Arhivele totalitarismului*, anul III, nr.3, p. 68-82
- Vasiliu, Anca (1987) „Colocviul de critică plastică, Sibiu 1986”, în *Arta*, nr. 5, p. 23-24