

LIBRIS

We know
books

DARIA IOAN

**MANUAL
DE FOTOGRAFIE**

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2016

Cuprins

Introducere	7
Capitolul 1. Lumea în primele imagini permanente de tip fotografic și cinematografic.....	11
1.1. O scurtă introducere în era timpurie a fotografiei.....	11
1.2. Fotogenia. Mentalități, concepții timpurii și contemporane	16
1.3. Practicanți, pionieri ai fotografiei.....	18
1.4. Începuturile fotografiei documentare.....	21
Capitolul 2. Compoziția. Puncte de vedere asupra punctelor de vedere....	31
2.1. Principii ale compoziției fotografice	31
2.2. Ce ne atrage atenția într-o imagine?	36
2.3. O dilemă veche: stabilirea unui punct de vedere	39
Capitolul 3. Elemente ale compoziției fotografice	49
3.1. Imaginea ca ansamblu	49
3.2. Elemente structurale: linia, forma, poziția.....	52
3.2.1. Textură, pattern.....	62
3.2.2. Masă, proporție și relație	64
3.2.3. Spațiul negativ și posibilitățile sale de valorificare.....	67
3.3. Lumina, mișcarea, perspectiva	68

Capitolul 4. Serii fotografice.....	79
4.1. Fotografia și marile evenimente istorice	79
4.2. Dincolo de istorie, o mare infinită de istorii	85
4.3. Dimensiunea fantastică.....	89
Capitolul 5. Alte moduri de a utiliza fotografia în artă.....	95
5.1. Prezențe ale fotografiei în film.....	95
5.2. Influențe ale cinematografului asupra fotografiei	100
5.3. Ocurențe ale fotografiei în arta video, multimedia și instalație.....	105
Bibliografie	111

Capitolul 1

Lumea în primele imagini permanente de tip fotografic și cinematografic

1.1. O scurtă introducere în era timpurie a fotografiei

Chiar dacă o dată exactă a apariției fotografiei în Europa nu a putut fi stabilită, prima ocurență a unui dispozitiv menit să proiecteze și să imprime imagini a fost *camera obscura*. Aceasta presupunea un spațiu fără ferestre dar cu o mică gaură prevăzută cu o lentilă, prin care erau proiectate imagini exterioare pe peretele opus al încăperii. Rezultatul nu era de multe ori foarte clar, iar proiecția era inversată, după principiul funcționării ochiului omenesc. În schimb, artiștii au știut să o transforme curând într-o unealtă folositoare pentru schițe de pictură, de pildă. Design-ul de bază al camerelor pe care le folosim astăzi datează din 1500 dar poate fi legat și de descoperirile chinezilor din secolul IV. În jur de 1660, au început să circule versiuni portabile a dispozitivului *camera obscura*, dar fotografia propriu-zisă încă nu fusese descoperită. În 1725, un profesor german de anatomie, Johann Heinrich Scultze, a descoperit reacția la lumină a clorurii de argint. Repetând experimentul lui Scultze, un chimist suedez, Carl Wilhelm Scheele a descoperit fixarea imaginii obținute, prin dizolvarea clorurii de argint cu hidrură de amoniu. Câteva decenii mai târziu, încercările de a imprima imaginea pe hârtie au devenit tot mai dese, până când, în Franța, Joseph Nicephore Niepce a reușit să obțină, după o expunere de 8 ore, prima imagine permanentă din lume, cu ajutorul unei emulsii pe bază de bitum, care nu era sensibilă la lumină. Neclară și cu o aparență cețoasă, această imagine lasă să se întrevadă contrastul diurn, surprins într-o

compoziție cu geometrie esențializată, al unui peisaj urban timpuriu. Cel mai probabil, acesta coincide cu vederea de la fereastra laboratorului unde Niepce lucra la experimentele sale.

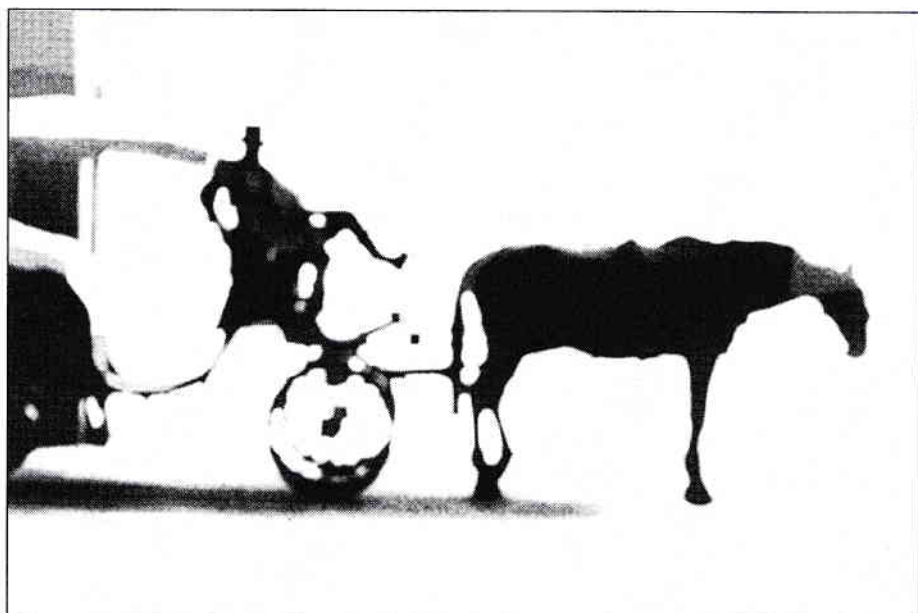


Joseph Nicephore Niepce, *Vue de la maison du Gras* (1827)¹

Fiul său, Isidore Niepce, a continuat cercetările acestuia și, pentru o lungă perioadă, a lucrat împreună cu pictorul Louis Jacques M. J. E. Daguerre, care era, de asemenea, preocupat de aceeași descoperire. În 1835, Daguerre a descoperit principiul procesului fotografic, care putea fi pus în practică și în afara laboratorului, inventând dagherotipul. El a folosit ca agent sensibilizator iodul pus pe o placă de cupru, acoperit cu un strat de argint. Printr-o dezvoltare în vapori de mercur el obținea o imagine negativă în relief. Cu noul dispozitiv, Daguerre a surprins imagini din Paris și împrejurimi, dar și o serie de obiecte de mici dimensiuni, ori detalii ale obiectelor mai mari. Chiar dacă cu mult mai clare și detaliate decât ceea ce obținuse Niepce la vremea sa, imaginile lui Daguerre păstrează aspectul neclar și impresia de ceață ale primei fotografii din lume. Nimeni nu ar fi

¹ http://ecoles.ac-rouen.fr/circ_dieppe_est/divers_sites/spip.php?article25, 22.04. 2016.

bănuit că spre sfârșitul secolului XIX, o astfel de atmosferă va impune o adevărată cadență vizuală în rândul fotografiilor pictorialiști de peste ocean ori că, mai târziu, vor oferi prilejuri de experimentare pentru fotografi celebri precum Josef Koudelka. Acest tip de imagini are până în prezent calitate grafice deosebite. Parisul lui Daguerre a suscit în critica recentă interpretări ale ambiantei aproape lipsite de personaje umane, ceea ce face ca metropola franceză să un loc al sfârșitului de lume.

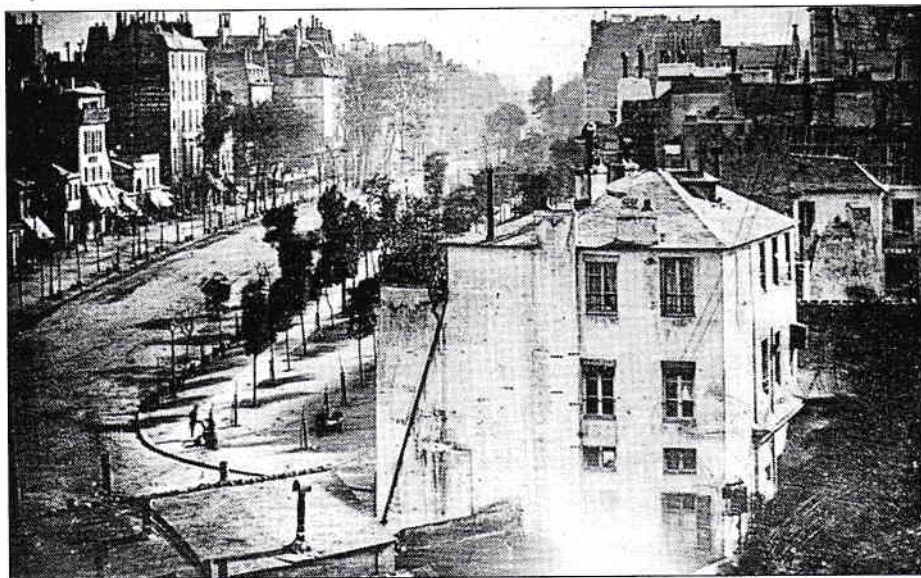


Joseph Koudelka, *Cehoslovacia*, 1962²

De asemenea, caracterul fantomatic al siluetelor umane care apar la Daguerre, amintesc de o epocă în care fotografia nu exista decât cu prețul unor timpi de expunere care puneau răbdarea la grea încercare și totodată deschid perspectiva poetică a artei impresioniste, prin contururile lor nebuloase. Amprenta vizuală a acestor apariții imprimite amintesc totodată de caracterul delicat al picturii asiatice vechi realizate în cerneală, cu o paletă restrânsă de culori. Odată cu aspectul vaporos al locurilor și personajelor care le traversează, apare și impresia inedită de mișcare, până

² <https://pro.magnumphotos.com/Package/2TYRYDD2GE54>, 22.04.2016.

atunci dificil de redat. Timpul și spațiul sunt redefinite prin imaginea de tip fotografic timpurie, astfel încât principiile picturii, care putea condensa într-un singur cadru, într-o compoziție bine dirijată, elemente disparate, sunt reevaluate. Cazul tablourilor realizate de pictorul francez Edgar Degas la Opera Garnier din Paris. Ciclul de imagini dedicat balerinelor și orchestrei de la operă, variază ca teme și tehnici folosite, dar mai ales surprinde prin încadraturile de tip fotografic pe care le utilizează Degas. Este cunoscut faptul că pictorul francez era un mare pasionat de fotografie, surprinzându-și în portrete un număr mare de prieteni, dansatoare de la operă dar realizând și peisaje sau nuduri. Schițele sale cu balerine au adesea la bază imagini fotografice realizate de Degas pentru diferite studii de mișcare. Astfel, dinamismul câștigă teren în arta picturii, iar modelele, imposibil de surprins prin alte mijloace în plină mișcare scenică, devin siluete flexibile, înconjurare adesea de neclarul propriu unui timp de expunere lung aplicat unor subiecți care sunt departe de a rămâne nemișcați ore în șir în atelierul artistului.



Louis Jacques Mande Daguerre, *Boulevard du Temple, Paris (1839)*³

³ <http://archives.evergreen.edu/webpages/curricular/2007-2008/americaneye/louis-jacques-mande-daguerre-parisian-boulevard-1839-daguerreotype/index.html>, 12.02.2016.

În Anglia, William Henry Fox Talbot, a reușit să obțină imagini care puteau fi multiplicare, cu ajutorul calotipului, lucru care imposibil de realizat cu un dagherotip, care producea o singură imagine pozitivă pe o placă de metal. În schimb, din cauză că imaginea era transferată prin intermediul negativului de pe hârtie, ea nu era atât de clară ca cea realizată cu dagherotipul. Ceea ce este mai puțin cunoscut este faptul că Talbot a realizat și un număr mare de fotograme, sau desene fotogenice, expunând direct la lumina soarelui diverse obiecte sau plante pe hârtie impregnată cu o soluție de clorură de sodiu, apoi uscată și tratată cu nitrat de argint, din combinația cărora rezulta clorura de argint. Suprafața fotosensibilă astfel obținută se înnegrea, lăsând să se întrevadă formele obiectelor expuse. Aceleași experimente le face și o fotografa Anna Atkins, însă folosindu-se de tehnica cianotipului, descoperită de John Herschel.

În 1843, Atkins și-a publicat ea însăși colecția de cianotipuri ale algelor englezești, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.



Anna Atkins,
*Algă, cianotip (1843)*⁴



William Henry Fox Talbot,
*Asparagus Foliage (aprox. 1840)*⁵

În 1851, Frederick Scott Archer descoperă procedeul care asigură atât o claritate bună a imaginii, cât și posibilitatea de a o multiplica. Pentru aceasta, placa folosită de către fotograf trebuia acoperită cu o peliculă de

⁴ <http://flieschool.com/photographer/anna-atkins>, 05.06.2016.

⁵ <http://www.pada.net/members/memPicFull.php/24/207>, 05.06.2016.

colodiu, urmând să fie scufundată, încă umedă, într-o soluție de nitrat de argint și abia după aceea introdusă în aparat și expusă. Developată imediat după aceea, imaginea obținută putea fi în sfârșit uscată. La scurt timp după aceste invenții, fotografia a început să devină tot mai răspândită în rândul iubitorilor de imagine, care cumpărau, în măsura posibilităților financiare, copii mai ieftine sau mai scumpe ale unor peisaje fotografiate pe care apoi le păstrau ca amintire a unor locuri, numite *cartes de visite*⁶. Jocul de cuvinte care se impune odată cu distanța istorică nu este întâmplător. Acești colecționari de vederi fotografiate se identificau totodată cu locurile respective, creând astfel conexiuni evidente între ei și acele imagini. În acest context, nu este eronat să facem referire la o componentă de comunicare socială a așa numitelor *cartes de visite*, care ating practicile actuale ale mediei sociale. Comunicarea prin imagini de tip fotografic a fost prezentă, iată, cu mult înainte ca aparatele de înregistrare a imaginii să fie accesibile pentru mare parte a societății, la fel ca imaginile personale, de tip portret, asociate cu locul unde a fost realizată fotografia.

1.2. Fotogenia. Mentalități, concepții timpurii și contemporane

În 1896, fotografii englez Henry Peach Robinson, deschidea dezbaterea asupra artei fotografice, afirmând că percepția generală a epocii în legătură cu acest subiect era superficială: fotografiile nu puteau fi considerați artiști pe motiv că nu aduceau nimic în plus în imaginile surprinse cu aparatele lor, ci doar înregistrau ceea ce vedeau. Scepticii la adresa fotografiei erau de părere că nu exista la mijloc un gest artistic, devreme ce în acest tip de imagini nu erau prezente elemente suplimentare care să dovedească o concepție și o intervenție artistice asupra realității. În același timp, unii critici puneau în vedere faptul că fotografiile nu semănau cu realitatea. Robinson considera aceste concepții contradictorii și, ca urmare, demonstra că acea diferență dintre realitate și ceea ce apare în fotografii era

⁶ Trad. aut. *cărți de vizită*

produsul propriu al unui gest artistic care adăuga *fotogenie* imaginilor. Elementul fotogenic era cel care permitea o distanțare de imaginea existentă înainte de a fi fotografiată și rezultatul final al actului fotografic, adăugând adevăr faptelor brute. Acest tip de intervenție era, în opinia fotografului englez, specific actului fotografic artistic. Definiția sa circulă în toată perioada de constituire a fotografiei artistice, până la sfârșitul anilor 1920.

Referitor la dificultatea impunerii fotografiei ca artă, Jacques Aumont remarcă două direcții distincte de a concepe fotografia. Prima, care pune în prim plan fotogenia ca rezultat, indică o artă fotografică văzută ca artă de esențializare, de valorificare a realului prin știința utilizării încadraturilor și a iluminării. Cea de-a doua, care presupune că fotograful trebuie să își uite măiestria, să dispară, astfel încât să poată lăsa ca imaginea să *se întâmple*. La această retragere a artistului fotograf face referire Roland Barthes în *Camera luminoasă* (1980). Astfel, fotografia ne face să putem vedea ceva care ar fi fost imposibil de perceput în afara acestui mediu. Momentul surprins are caracteristica unicității și irepetabilității, cu toate că fotografia îl poate reproduce la infinit. În același timp, el vine ca o armonizare punctuală specifică a unui ansamblu de elemente prezente în realitate. În discursul lui Barthes, fotografia apare ca viziune. Fotogenia, din această perspectivă, este ceea ce afectează subiectul în momentul fotografierii lui, ceea ce îl face să pară mai estetic decât este în realitate. Arta fotografiei este atunci concentrată în jurul acestui moment, pe care Barthes îl denumeste *punctum*. Până în ziua de azi, mulți fotografi continuă să se raporteze la definiția sa. Criticul francez nu ține cont de regulile compoziției în selecția de imagini pe care le analizează în cartea sa, ci alege să facă referire la cele care provoacă emoții, subiectivizând în acest fel în mod puternic accepțiunea asupra momentului de grație în care ia naștere o fotografie autentică. Aceasta reunește elemente rezultate din prezența comună a subiectului și a artistului în același spațiu, numită de Barthes *coprezență*. În fața obiectivului subiectiv, personajul fotografiat este, în același timp, cel care ar dori să fie, cel care ar vrea să se creadă că este, cel care fotograful crede că este și cel de care fotograful se folosește pentru a își demonstra arta. Relația dintre cei doi prin prisma lentilei aparatului este cea care primează în concepția lui Barthes. Transfor-

marea care se impune este aceea că subiectul fotografiei devine obiectul ei. O a doua noțiune pe care el o impune alături de *punctum*, detaliul semnificativ dintr-o fotografie, este cea de *studium*, care se referă la gustul pentru un anumit context, obiect sau o persoană. Studium-ul reprezintă pretextul necesar pentru ca declicul armoniei punctuale să se producă.

Jacques Aumont atrage atenția asupra faptului că problema fotogeniei este transferată în aria cinematografică, odată cu apariția primelor filme mute, în care se dădea mare atenție acestui aspect. Criticul francez Louis Delluc, un sceptic al „miracolului” fotografic, atribuia fotogenia în film, în anii 1920, artei personale a regizorului și nu unui hazard al momentului. În aceeași epocă, o altă concepție asupra fotogeniei cinematografice a fost formulată de Jean Epstein, care o suprapunea calității dinamice a imaginii filmate. În schimb, Aumont observă faptul că în producțiile recente, aceasta s-a banalizat, fiind redusă la câteva formule stereotipe care, dublate de evoluția considerabilă a suportului tehnic, al iluminării, dar nu în ultimul rând datorită numărului mare de operatori, alimentează efecte estetice lipsite de o deosebită originalitate.

1.3. Practicanți, pionieri ai fotografiei

În Europa, majoritatea fotografilor din secolul al XIX-lea au fost englezi, francezi și ruși: Benjamin Brecknell Turner, Clementina Hawarden, Henry Peach Robinson, Anna Atkins, Lewis Carroll, Louis Legrand, Pierre Petit, Nadar, Eugène Atget, Nicephore Niépce, Alexander Drankov, Elena Mrozovskaya, Karl Bulla, Pavel Novitsky, Maksim Petrovici Dmitriev etc. Au existat însă pionieri ai fotografiei și în Balcani, precum frații Milton și Ianakis Manakia, aromâni din Avdella.

Benjamin Brecknell Turner a fost unul dintre primii fotografi din Anglia și membru fondator al Societății Fotografice din Londra, înființată în 1853. El a primit licența de a practica calotipul de la inventatorul acestuia, William Henry Fox Talbot în anul 1849. Între 1852 și 1854, a grupat 60 de fotografii într-un singur album, intitulat *Vederi fotografice din natură*.

Imaginile sale se dovedesc a fi tributare picturii în acuarelă, majoritatea înfățișând peisaje din Anglia rurală sau piese de arhitectură. A realizat și multe portrete de studio pe negative de sticlă, pe care însă nu le-a expus.



Benjamin Brecknell Turner, *The Willowsway, Elford, Hawkhurst*⁷

Clementina Hawarden a realizat portrete de interior, folosind tehnica plăcilor cu colodiu. În 1863, a expus unele din lucrările sale în expoziția anuală a Societății Fotografice din Londra. Acestea au fost etichetate cu „excelență artistică” de către criticii vremii. Unul din admiratorii fotografiilor lui Hawarden, scriitorul Lewis Carroll, era el însuși unul din practicantii talentați ai fotografiei. Cazul său este particular, prin aceea că majoritatea portretelor realizate de el erau cele ale unor copii. De asemenea, lucrările lui Carroll se remarcă prin situațiile oarecum regizate dintre personaje sau decorul atipic pentru vremea respectivă. Deseori în mijlocul unor grădini sau curți decrepite misterioase, figurile infantile care populează imaginarul fotografic al artistului creează o impresie de straniețe, mai degrabă caracteristică scrierilor sale. De altfel, între portretele lui Carroll se remarcă cele ale fetiței Alice Liddell, variante de portret pentru personajul Alice din cartea pentru copii *Țara minunilor*.

⁷ <http://www.vam.ac.uk/users/node/6970>, 07.06.2016.



Lewis Carroll, *Alice Liddell*,
(1858)⁸



Lewis Carroll, *Dymphna Ellis și surorile ei,
Mary și Bertha* (1865)⁹

În jur de 1850, când fotografia încă nu își găsisese o definiție permanentă, se conturează două direcții în rândul artiștilor care foloseau acest mediu: pictorialismul și naturalismul. Prima facțiune, condusă de Oscar Rejlander și Henry Peach Robinson, era tributară ideii că o fotografie ar trebui să semene pe cât posibil cu un tablou. Această concepție se dovedea a fi influențată de cea a pictorilor romantici, care credeau că artistul trebuie să intervină asupra naturii, folosind-o cu finalitatea de a exprima idei nobile. La aceasta se adăuga un mare interes pentru ilustrarea scenelor din mitologia antică. De cealaltă parte a baricadei, fotografiile naturaliști mizau pe puterea fotografiei de a reda adevărul din natură. Conduși de Peter Henry Emerson și George Davidson, ei preferau pictorii care ieșeau din atelierele lor și pictau în exterior, ca de pildă Școala de la Barbizon. După exemplul acestora, fotografiile naturaliști nu lucrau în studiouri, ci se deplasau în zone rurale, realizând în principal peisaje și scene cu viața de la

⁸ <https://alicesadventure.com/tag/things-about-alice-in-wonderland>, 15.04. 2016.

⁹ https://www.google.ro/search?q=Carroll,+Lewis,+Alice+Liddell,&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi4kOPYkZ7PAhXCvhQKHZtgBR8Q_AUICCGB&biw=1536&bih=748#tbm=isch&q=Carroll%2C+Lewis%2C+Dymphna+Ellis+and+her+sisters%2C+mary+and+bertha&imgsrc=AGu2NnS1O934NM%3A, 15.04.2016.

țară. Punctul de întâlnire al celor două concepții se regăsea la nivelul definirii esteticii fotografiei, care, în primul rând, trebuia să înfățișeze ceva frumos, plăcut pentru văz.

Cu toate acestea, în secolul XIX, fotografia nu era practică numai cu scopuri artistice. În anii 1880, Eadweard Muybridge a inventat un dispozitiv care producea fotografii succesive a unui subiect în mișcare, pentru a studia locomoția animalelor.

1.4. Începuturile fotografiei documentare

Etnologul american Edward Curtis a realizat o serie impresionantă de portrete ale triburilor de indieni din Statele Unite. Primul dintre acestea, realizat în 1895, a fost expus în 1898, alături de alte două fotografii ale sale, într-o expoziție sponsorizată de National Society of Photography. Tot în 1898, el a fost numit fotograf oficial al expediției Harriman Alaska, urmând ca în 1906 să primească o finanțare consistentă pentru a realiza imagini cu nativii americani. Ținta acestui proiect, a cărui desfășurare s-a întins pe 20 de ani, erau 20 de volume cuprinzând 1500 de fotografii. Scopul lui Curtis nu era doar să fotografieze, ci să documenteze cât mai mult posibil viața tradițională a nativilor înainte ca acest mod de viață să dispară.



Edward Curtis, *Portret de nativ american, detaliu*¹⁰

¹⁰ <https://ro.pinterest.com/ariesgirl75/edward-curtis>, 23.07.2016.