

SUSAN SONTAG  
DESPRE  
FOTOGRAFIE

Traducere din limba engleză  
de Delia Zahareanu  
Cu un eseu de Erwin Kessler

## Cuprins

În Peștera lui Platon.....	9
America sumbră din fotografii.....	33
Obiectele melancoliei .....	57
Eroismul viziunii .....	91
Evangheliile fotografice .....	121
Lumea-imagine .....	157
O scurtă antologie de citate (omagiu lui W.B.) .....	187
<i>Procesul pozelor</i> de Erwin Kessler.....	213

**Libris** .RO

Respect pentru oameni și cărți

**ÎN PEŞTERA LUI PLATON**

Omenirea stagnează cu încăpățânare în peștera lui Platon, mulțumindu-se în continuare doar cu imaginile adevarului, un defect care datează, de altfel, din timpuri imemoriale. A fi educat prin intermediul fotografiilor nu înseamnă însă același lucru cu educația mijlocită de mai vechile imagini artizanale. Si aceasta deoarece, în jurul nostru, există mult mai multe imagini care ne solicită atenția. Inventarul a început în 1839 și de atunci aproape totul a fost fotografiat, cel puțin în aparență. Aviditatea ochiului care fotografiază schimbă termenii prizonieratului din peșteră, lumea noastră. Învățându-ne un nou cod vizual, fotografile ne modifică și ne extind noțiunile despre ceea ce merită văzut și despre ceea ce avem dreptul să observăm. Ele alcătuiesc o gramatică și, mult mai important, o etică a privirii. În definitiv, rezultatul grandios al demersului fotografic este acela de a ne da impresia că putem îngloba întreaga lume în minte, sub forma unei antologii de imagini.

Să colecționezi fotografii înseamnă să colecționezi lumea. Filmele și programele de televiziune își răsfrâng reflexiile luminoase, strălucesc și apoi dispar. În cazul fotografiei, imaginea devine un obiect de dimensiuni convenabile, ieftin de produs, ușor de transportat, de colecționat și de depozitat. În *Carabinierii* lui Godard (1963), doi țărani greoi și obtuzi sunt ademeniți să se înroleze în Armata Regală cu promisiunea că vor putea jefui, viola,

și omorî după bunul plac sau că vor putea face orice doresc dușmanului și, firește, că se vor îmbogăți. Însă valiza cu prăzi de război pe care Michel-Ange și Ulysse o aduc triumfători acasă nevestelor după mulți ani se dovedește a fi plină doar de cărți poștale, sute de cărți poștale despre Monumente, Magazine, Mamifere, Minunile Naturii, Căi de Transport, Opere de Artă și alte comori secrete din toate colțurile lumii. Ironia lui Godard parodiază magia echivocă a imaginii fotografice. Fotografiile sunt poate cele mai misterioase dintre obiectele care astăzi alcătuiesc și consolidează mediul pe care îl recunoaștem ca modern. Fotografiile reprezintă experiențe imortalizate, iar aparatul foto este instrumentul ideal al conștiinței însetate de cunoaștere.

Fotografiera presupune însușirea obiectului fotografiat. Înseamnă plasarea într-o anumită relație cu lumea, relație resimțită drept cunoaștere și, astfel, drept putere. Considerat deja prima cauză a alienării, mecanismul prin care omenirea a abstractizat lumea în cuvinte tipărite este posibil să fi dat naștere aceluia surplus de energie faustiană și de degradare psihică, care au dus la crearea societății moderne, anorganice. Dar tiparul pare o formă mai puțin periculoasă de diluare a lumii, de a o transforma într-un obiect mental, decât cea a imaginii fotografice care, în prezent, ne oferă cele mai multe cunoștințe despre trecut și despre orizonturile prezentului. Ceea ce se scrie despre cineva sau despre un eveniment reprezintă, de fapt, o interpretare, la fel ca declarațiile vizuale realizate manual, picturile și desenele. Imaginile fotografiate nu par declarații despre lume, ci fragmente ale ei, miniaturi de realitate pe care oricine le poate produce sau procura.

Fotografiile, reduceri la scară ale lumii, sunt, la rândul lor, reduse, mărite, reîncadrate, retușate, manipulate, falsificate. Îmbătrânesc, atinse de fragilitatea inherentă obiectelor de hârtie, dispar, devin prețioase, sunt cumpărate, vândute, reproduse. Cuprind în ele lumea și în același

timp au nevoie să fie cuprinse. Sunt lipite în albume, înrămate, așezate pe mese, agățate pe pereti, proiectate ca diapoze. Sunt publicate de ziare și reviste, sortate alfabetice de poliție; expuse în muzee, adunate în volume de edituri.

Timp de zeci de ani, albumele au constituit modalitatea consacrată de aranjare (și, de obicei, de micșorare) a fotografiilor, garantându-le astfel longevitatea, ba chiar nemurirea — ele fiind obiecte fragile, ușor de distrus sau de rătăcit — și un public larg. Firește, cuprinsă într-un album, o fotografie este imaginea unei imagini. Dar fiind în sine un obiect tipărit, cu o suprafață netedă, își pierde mult mai puțin din calitatea originală atunci când este reprodusă într-un album, comparativ cu o pictură. Si totuși, albumul nu reprezintă cea mai potrivită formă de introducere a unui grup de fotografii în circuitul general. Ordinea în care fotografiile vor fi privite este dictată aici de ordinea paginilor, deși nimic nu obligă cititorii să o respecte și nici nu le impune un interval de timp pentru fiecare în parte. Filmul lui Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), o meditație genial orchestrată despre fotografiile de orice fel și pe orice temă, sugerează o modalitate mai subtilă și mai riguroasă de cuprindere (și de mărire) a fotografiilor. Ordinea și intervalul de timp alocat contemplării unei fotografii sunt impuse, ceea ce conferă claritate vizuală și impact emoțional. Dar fotografiile translatate în film nu mai pot fi colecționate, ca atunci când sunt reproduce în albume.

Fotografiile furnizează dovezi. Lucrurile despre care auzim, dar pe care ne este greu să le credem, par demonstate când le vedem într-o fotografie. Una dintre funcțiile fotografiei este cea de document care incriminează. Utilizate inițial de poliția pariziană, în timpul arestărilor sângeroase ale comunardilor din iunie 1871, fotografia a devenit un instrument de supraveghere și control al populației din

ce în ce mai mobile. O altă funcție a ei este cea demonstrativă: o fotografie este dovada indisputabilă că un anumit lucru s-a întâmplat. Imaginea poate distorsiona realitatea, dar se presupune mereu că există, sau a existat, ceva care exact așa cum o arată imaginea. Oricare ar fi limitările (amatorismul) sau pretențiile (creativitatea) ale fiecărui fotografului, o fotografie – orice fotografie – pare să aibă o relație mai inocentă, și astfel mult mai fidelă, cu realitatea vizibilă decât alte obiecte mimetice. Timp de zeci de ani, maeștrii imaginii nobile, precum Alfred Stieglitz sau Paul Strand, în demersul de creare a unor fotografii puternice și memorabile, și-au dorit înainte de toate să surprindă insolitul. La fel procedeaază și posesorul unui Polaroid, pentru care fotografii sunt o modalitate rapidă și la îndemână de luat notițe, sau amatorul înarmat cu un Brownie care creează instantanee ca suvenire ale vieții cotidiene.

Dacă o pictură sau o descriere în proză nu poate fi decât o interpretare limitată-selectivă, o fotografie poate funcționa ca o transparență limitată-selectivă. Însă, în ciuda premisei de acuratețe care conferă autoritate, seducție și interes tuturor fotografiilor, munca fotografilor nu constituie o excepție de la negocierea subtilă dintre artă și adevăr. Chiar și atunci când fotografii sunt preocupăți de oglindirea realității, sunt în continuare bântuiți de imperativele tacite ale gustului și ale conștiinței. Extraordinar de talentați membri ai proiectului fotografic Farm Security Administration, de la sfârșitul anilor '30 (printre care, Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee), au făcut zeci de portrete frontale unuia dintre fermieri, până au fost mulțumiți de ceea ce au surprins pe film: expresia exactă a feței subiectului care să le confirme propriile noțiuni de săracie, lumină, demnitate, textură, exploatare și geometrie. Când hotărăsc cum să arate o imagine, alegând o expunere anume, fotografii impun mereu standarde subiecților. Deși, într-un fel, aparatul

foto surprinde într-adevăr realitatea, nelimitându-se la interpretarea ei, fotografiile interpretează lumea în aceeași măsură ca o pictură sau un desen. Chair și atunci când actul de a fotografia este nediscriminatoriu, neorganizat sau depersonalizat, demersul rămâne didactic. Însăși pasivitatea – și ubicuitatea – înregistrării fotografice reprezintă „mesajul” fotografiei, agresiunea sa.

Imaginiile care idealizează (precum fotografiile de modă sau cele cu animale) nu sunt mai puțin agresive decât cele care surprind cu mândrie banalul (de exemplu, portretele de grup cu clasa, naturile statice sumbre sau pozele de buletin). Utilizarea aparatului foto conține o agresiune implicită, fapt evident în anii 1840-1850 (decenii glorioase ale fotografiei), precum și în deceniiile următoare, în care tehnologia a făcut posibilă diseminarea crescândă a mentalității care privește lumea ca un set de potențiale fotografii. Chiar și pentru maeștrii timpurii, precum David Octavius Hill și Julia Margaret Cameron, care au folosit aparatul foto pentru a obține imagini picturale, scopul fotografiatului era departe de cel urmărit de pictori. De la început, fotografia și-a propus surprinderea unui număr cât mai mare de subiecte. Pictura nu a avut niciodată un scop atât de ambicioz. Industrializarea ulterioară a tehnologiei aparatului fotografic nu a făcut decât să confirme promisiunea inițială inherentă a fotografiei: democratizarea tuturor experiențelor prin transpunerea lor în imagini.

Acea epocă în care procesul de fotografiere presupunea utilizarea unor mecanisme extrem de complicate și scumpe – jucării pentru cei inteligenți, bogăți sau pasionați – pare foarte îndepărtată de cea a aparatelor foto de buzunar care permit oricui să facă poze. Primele apărate foto, produse în Franța și Anglia, în anii 1840 puteau fi folosite doar de inventatorii lor și de cei foarte pasionați. Deoarece nu existau fotografi profesioniști, nu puteau exista nici amatori, iar fotografierea nu avea un scop

social evident; era inutilă, adică o ocupație artistică, deși fără pretenții la statutul de artă. Numai după industrializarea sa, fotografia a devenit artă. Și pentru că industrializarea a conferit utilitate socială acțiunii fotografului, reacția împotriva acestei utilități a consolidat conștientizarea de sine a fotografiei ca artă.

Recent, fotografia a devenit o distracție aproape la fel de comună ca sexul sau dansul – ceea ce înseamnă că, la fel ca orice altă artă produsă în masă, nu este practicată de majoritatea oamenilor ca artă. Este un ritual social, o cale de apărare împotriva tristeții și un instrument al puterii.

Imortalizarea realizărilor celor din familie (sau din alte cercuri de cunoșcuță) este cea mai timpurie folosire populară a fotografiei. De mai mult de-un secol, fotografia de nuntă a devenit parte integrantă a ceremoniei, în aceeași măsură ca replicile. Aparatele foto fac parte din viața de familie. Un studiu sociologic efectuat în Franța a arătat că în majoritatea gospodăriilor există un aparat foto, iar în cele în care sunt copii, sănsele sunt de două ori mai mari să se găsească un aparat foto decât în cele fără copii. A nu face poze copiilor, mai ales când sunt mici, e un semn de indiferență din partea părintilor, în același fel în care susținerea de la pozele de absolvire a liceului este un gest de revoltă adolescentină.

Prin fotografii, fiecare familie își construiește o cronica-portret, un fel de trusă portabilă de imagini care depune mărturie pentru legăturile membrilor ei. Conțează prea puțin ce anume se fotografiază, atâta timp cât fotografiile sunt făcute și păstrate cu drag. Fotografia devine un ritual familiar exact în momentul în care, în țările industrializate din Europa și America, instituția familiei este supusă unei intervenții chirurgicale radicale. Pe măsură ce nucleul familial este separat de familia extinsă, fotografia intervine pentru a păstra și a reafirma simbolic continuitatea și extinderea vieții de familie.

Urme fantomatice, fotografiile oferă o mărturie a existenței rudelor risipite. Un album cu fotografii de familie acoperă familia extinsă în general și, deseori, este tot ce rămâne din ea.

Deși fotografiile oferă oamenilor posesia imaginară a unui trecut ireal, îi ajută în același timp să posede spațiul în care ei nu se simt în siguranță. Astfel, fotografia se dezvoltă în tandem cu una dintre activitățile tipice vieții moderne: turismul. Pentru prima dată în istorie, grupuri mari de oameni călătoresc în mod regulat în afara teritoriilor în care locuiesc, pentru scurte perioade de timp. Și pare nefiresc să călătoresc fără un aparat foto. Fotografiile vor fi dovezi incontestabile ale călătoriei, vor demonstra că planurile au fost urmate, că a fost distractiv. Fotografiile documentează momentele de relaxare petrecute departe de ochii familiei, ai cercului de prieteni, ai vecinilor. Dar dependența de aparatul foto, ca dispozitiv care transformă experiența în realitate, nu dispără dacă oamenii călătoresc mai mult. A face fotografii satisfacă atât nevoia acumulării de către cosmopoliti a imaginilor-trofee care documentează călătoria cu barca pe Nilul Alb sau cele paisprezece zile în China, cât și pe cea a turiștilor din clasa de mijloc, care fac instantanee cu Turnul Eiffel sau cascada Niagara.

Modalitate de certificare a experienței, fotografierea este în același timp un proces de selecție, limitând experiența la căutarea celor fotogenici, convertind experiența într-o imagine, într-un suvenir. Călătoria devine un prilej de acumulare a fotografiilor. A face poze este o activitate liniștită, care atenuează sentimentul de dezorientare, care poate fi exacerbat de călătorie. Majoritatea turiștilor se simt obligați să privească prin obiectiv tot ceea ce se pare remarcabil. Neștiind cum să reacționeze, ei fac o fotografie. Aceasta dă formă experienței: te oprești, faci o fotografie și pleci mai departe. Această metodă este cu precădere la îndemâna celor afectați de o etică foarte rigidă a muncii: germani, japonezi și americani. Folosirea aparatului foto

temperează anxietatea celor dedicați muncii, provocată de faptul că nu muncesc în vacanță, când se presupune că trebuie să se distreze. Au ceva de făcut, un surogat prietenos de muncă: pot face poze.

Cei depoziatați de trecut par a fi cei mai avizi fotografi, acasă și în străinătate. Toți cei care trăiesc într-o societate industrializată sunt obligați să renunțe treptat la trecut, dar în anumite țări, precum Statele Unite sau Japonia, ruptura cu trecutul a fost extrem de traumatizantă. La începutul anilor '70, modelul turistului american necizelat din anii '50-'60, bogat și superficial, a fost înlocuit cu modelul turistului japonez gregar, proaspăt eliberat din închisoarea sa insulară de către miracolul yenului suprareappreciat și înarmat de obicei cu două aparate foto.

Fotografia a devenit unul dintre principalele instrumente de trăire, oferind iluzia participării. O reclamă de o pagină înfățișează un grup restrâns de oameni, adunați laolaltă, privind în depărtare, toți cu o expresie uimită, intrigată, supărată, în afară de unul. Acesta ține un aparat foto în dreptul feței; pare sigur pe el, aproape că zâmbește. Dacă ceilalți sunt spectatori pasivi, în mod evident alarmați, aparatul foto îl transformă pe acesta într-un element activ, într-un voyeur: doar el controlează situația. Ce văd acești oameni? Nu știm. Și nici nu contează. Este un Eveniment: ceva care merită văzut și astfel fotografiat. Textul reclamei, scris cu litere albe în partea de jos a imaginii arată ca o știre ce tocmai apare dintr-un teletext, alcătuită din numai șase cuvinte: „... Praga... Woodstock... Vietnam... Sapporo... Londonderry... LEICA.” Speranțe năruite, întâmplări din tinerețe, războaie coloniale și sporturi de iarnă, toate sunt la fel, egalizate de aparatul foto. Fotografiera a instaurat o relație de voyeurism cronic cu lumea, care egalizează semnificațiile tuturor evenimentelor.

O fotografie nu este doar rezultatul întâlnirii dintre un eveniment și un fotograf. A fotografia este un eveniment

în sine, cu drepturi, din ce în ce mai pregnante, de a se implica, de a invada sau de a ignora ceea ce se întâmplă. Felul în care înțelegem o situație este acum articulat de intervențiile aparatului foto. Omniprezenta lui sugerează că timpul constă într-o succesiune de evenimente interesante, care merită fotografiate. Ceea ce înlesnește senzația că fiecare eveniment, odată ce a început, trebuie lăsat să se desfășoare, indiferent de caracterul moral, pentru a putea genera crearea a ceva nou: o fotografie. După încheierea evenimentului, imaginea va continua să existe, conferindu-i acestuia un soi de nemurire (sau importanță) de care, în alte condiții, nu s-ar fi bucurat. În vreme ce oamenii omoară alți oameni, fotograful rămâne în spatele aparatului său, dând naștere unui mic element al unei alte lumi: lumea-imagine care va rezista mult după noi.

Fotografiera este în primul rând un act de non-intervenție. Parte din ororile surprinse de fotojurnalismul de azi, precum imaginile unui bonz care întinde mâna spre canistra cu benzină, sau cele ale unei grupări de gherilă bengaleză în momentul în care înjunghie cu baioneta un colaboraționist cu mâinile legate la spate, provin din conștientizarea faptului că, în situația în care fotograful ar avea de ales între a fotografia și a salva o viață, este foarte plauzibil ca el să aleagă fotografie. Persoana care intervine nu poate consemna; persoana care consemnează nu poate interveni. Filmul extraordinar al lui Dziga Vertov, *Omul cu camera de filmat* (1929), oferă imaginea ideală a fotografului văzut în continuă mișcare, evoluând într-o panoramă a evenimentelor disparate cu o asemenea agilitate și viteză, încât o intervenție este în afara oricărei discuții. Filmul lui Hitchcock, *În spatele ferestrei* (1954), oferă imaginea complementară: fotograful interpretat de James Stewart dezvoltă, prin intermediul aparatului său, o relație intensă cu un singur eveniment, deoarece are piciorul rupt și este țintuit într-un scaun cu rotile; fiind temporar imobilizat, îi este imposibil să interacționeze cu ceea ce

vede, fapt care crește importanța fotografierii. Deși incompatible cu intervenția în sens fizic, utilizarea aparatului foto este totuși o formă de participare. Deși aparatul reprezintă un post de supraveghere, actul fotografierii este mai mult decât observare pasivă. Ca și voyeurismul sexual, este o modalitate – cel puțin tacită, dar adesea explicită – de a încuraja desfășurarea a ceea ce se întâmplă. A face o fotografie înseamnă a fi interesat de starea actuală a lucrurilor, păstrând neschimbat statu-quotul (cel puțin cât timp este necesar să iasă o fotografie „bună”), a fi complice cu ceea ce face un subiect să fie interesant, demn de a fi fotografiat – iar aici intră inclusiv, dacă este nevoie, suferința sau nefericirea unei alte persoane.

„Totdeauna m-am gândit la fotografie ca la ceva nerușinat, a fost unul dintre lucrurile care m-au atras la acest domeniu”, scria Diane Arbus, „iar când am făcut prima fotografie, m-am simțit foarte perversă”. Un fotograf profesionist poate fi considerat „nerușinat”, ca să folosim termenul pop al lui Arbus, dacă fotograful caută subiecte percepute ca fiind îndoienlice, tabu sau marginale. Dar subiectele nerușinate sunt mai greu de găsit în zilele noastre. Și ce este de fapt pervers într-o fotografie? Dacă fotografii profesioniști au deseori fantezii sexuale în spatele obiectivului, poate că perversiunea constă în faptul că aceste fantezii sunt deopotrivă plauzibile și extrem de nepotrivite. În *Blowup* (1966), Antonioni îl pune pe fotograful de modă să stâruiască obsesiv asupra trupului Veruškai, în timp ce o fotografiază. Nerușinare, într-adevăr! De fapt, fotografierea nu este o modalitate foarte bună de exprimare a interesului sexual față de cineva. Între fotograf și subiect trebuie să existe o distanță. Aparatul foto nu violează, nici măcar nu posedă, deși poate implica, deranja, depăși limitele, distorsiona, exploata și chiar, în sensul extrem al metaforei, asasina – toate acestea fiind activități

care, spre deosebire de mișcările sexuale, pot fi orchestrate de la distanță și cu o anumită detașare.

O fantezie sexuală mult mai puternică se regăsește în filmul extraordinar al lui Michael Powell, *Peeping Tom* (1960), care nu este despre un voyeur, ci despre un psihopat care ucide femei cu o armă ascunsă în aparatul foto, în timp ce le fotografiază. Personajul nu-și atinge nici măcar o dată victimele. Nu le dorește trupurile; vrea doar prezența lor sub forma imaginilor – cele care le înregistreză ultimele clipe – pe care le proiectează acasă, pentru placerea sa exclusivă. Filmul se bazează pe conexiunile dintre impotență și agresiune, privirea profesionalizată și cruzime, ceea ce conduce spre fantezia centrală legată de aparatul foto. Aparatul ca falus este, cel mult, o variantă ștearsă a metaforei evidente pe care toată lumea o folosește fără jenă. Oricât de vag conștientizăm această fantezie, o folosim de fiecare dată când vorbim despre „încărcarea” și „țintirea” aparatului sau despre „tragerea” unui film.

Aparatul foto inițial era mai greu de manipulat și de încărcat decât o muschetă Brown Bess. Aparatul modern încearcă să fie o armă cu laser. Iată cum sună o reclamă:

„Yashica Electro-35 GT este aparatul de ultimă tehnologie pe care familia ta îl va adora. Poți face fotografii splendide atât ziua, cât și noaptea. Automat. Fără bătăi de cap. Trebuie doar să țintești, să focusez și să declanșez. Computerul încorporat și declanșatorul electronic vor face restul.”

Asemenea unei mașini, aparatul foto este descris ca o armă, cât mai automatizată posibil, gata de declanșare. Gustul publicului cere o tehnologie accesibilă, invizibilă. Producătorii au grija să-și asigure clienții că fotografierea nu implică niciun fel de abilități sau cunoștințe specializate, că aparatul este atotștiitor și că răspunde chiar