

Arta fotografică românească în perioada 1968-1978: evoluția revistei fotografia

Orosan-Telea, Maria

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Orosan-Telea, M. (2017). Arta fotografică românească în perioada 1968-1978: evoluția revistei fotografia. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 17(3), 313-336. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55931-5>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0>

Arta fotografică românească în perioada 1968-1978

Evoluția revistei *Fotografia*

MARIA OROSAN-TELEA

(Universitatea de Vest din Timișoara)

Studiul de față își propune evidențierea modului în care creația artistică fotografică din timpul regimului ceaușist (perioada 1968-1978) a fost influențată de discursul politic oficial, în condițiile în care fotografia era practică la scară largă, dar nu de către artiștii profesioniști. Numărul mic al artiștilor români interesați de fotografie¹ poate fi explicat și prin faptul că în instituțiile de învățământ superior nu existau departamente de foto-video², iar Uniunea Artiștilor Plastici, singura formă de organizare instituțională a artiștilor din România, nu avea o secție dedicată fotografiei.

Există, în schimb, din 1956, Asociația Artiștilor Fotografi (A.A.F) ai cărei membri ajunseseră să practice fotografia venind mai ales dinspre domenii tehnice și științifice. Prin urmare, nu se poate vorbi despre o profesie de fotograf în România comunistă, atâta timp cât nu existau școli care să pregătească profesioniști, ci mai degrabă despre activitatea de fotograf, pe care mulți dintre amatorii autodidacți o transformaseră în meserie care le aducea și venituri serioase. Spre deosebire de Uniunea Artiștilor Plastici, a cărei funcție sindicală³

¹ Excepție fac câteva cazuri care au fost recuperate retrospectiv, după 1990 (de exemplu artiștii Ion Grigorescu, Decebal Scriba, Ștefan Bertalan, Doru Tulcan, Constantin Flondor, Geta Brătescu, Eugenia Pop, Titu Toncian). Pentru anii 1980 situația s-a schimbat, fotografia fiind folosită de un număr din ce în ce mai mare de artiști (Iosif Kiraly, Wanda Mihuleac, Dan Mihălițianu, Laszlo Ujvarossy, Dorel Găină, Miklos Onucsán, etc.), în special cei din Atelier 35. Menționăm aici și cazurile particulare ale arhitectului Andrei Pandele, care începând cu anii 1970 practica un gen de fotoreportaj cu nuanțe critice și pe cel al lui Mihai Oroveanu, fotograf al Fondului Plastic, un fin observator al detaliilor urbane. Ambii au avut relații sporadice cu A.A.F.-ul.

² Am analizat această problemă în articolul „Photography as a Fine Arts Medium in the Post-Communist Countries. The Case of Romania”, *Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem*, vol. I, octombrie 2016, pp. 119-120.

³ Dan Drăghia tratează pe larg tema în articolul „Tovarășul artist!”. Conformism și beneficii în organizarea profesională a artiștilor plastici din România comunistă”, în Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*, Editura Universității din București, București, 2017, pp. 65-90.

este dublată de o înregimentare ideologică mult mai evidentă⁴, Asociația Artiștilor Fotografi, avea mai mult un rol lucrativ, asigurând membrilor săi comenzi⁵. Exista și o bogată rețea de cluburi de amatori care colaborau cu A.A.F., precum și o adevărată infrastructură de expoziții, cu care artiștii profesioniști nu aveau însă nicio legătură, la fel cum nici fotografiile activi în A.A.F. nu își prezentau lucrările în expozițiile organizate de U.A.P.

Acest articol are în vedere evoluția fenomenului fotografiei de amatori, membri ai A.A.F., fără a intra în analiza practicilor fotografice ale artiștilor profesioniști. Acestea au avut o evoluție paralelă, mult mai individualizată și foarte puțin vizibilă în epocă⁶. Există deja o literatură de specialitate în domeniul istoriei artei românești, care, plecând de la artele plastice în perioada comunistă, atinge și subiectul fotografiei⁷. Problema A.A.F.-ului nu este însă dezbătută în aceste studii. Considerăm, prin urmare, necesară o analiză a activității acestei asociații, în vederea întregirii perspectivei asupra fenomenului artei fotografice românești din perioada comunistă.

Opțiunea pentru perioada 1968-1978 se datorează faptului că, în decursul acestor ani, prefacerile în plan politic și în special în planul politicii culturale comuniste, sunt foarte semnificative, fiind de neimaginat ca acestea să nu afecteze într-o oarecare măsură și activitatea fotografică. Am ales ca prim an al analizei, 1968, pentru că acesta este și anul de debut al revistei *Fotografia*. Aceasta a fost organul de presă al Institutului Central de Documentare Tehnică și al Asociației Artiștilor Fotografi care își începuse activitatea încă din 1955. Din 1957 A.A.F.-ul devenea membră a Federației Internaționale de Artă Fotografică (F.I.A.P)⁸, fondată la Berna în 1947, sub patronajul căreia s-au organizat bienal saloanele de fotografie internațională de la București. Fiind cea mai importantă publicație de specialitate din perioada 1968-1978, evoluția sa

⁴ În Statutul de organizare din 1950 se vorbește despre contribuția creației artistice „la construirea socialismului și la realizarea sarcinilor puse de Partidul Muncitoresc Român”, consultat în vol. Caterina Preda, Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu, Alina Popescu, Cristina Stoenescu (eds.), *Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă*, Editura Universității din București, București, 2016, pp. 30-31.

⁵ Mihai Oroveanu lasă o mărturie francă despre modul în care funcționau aceste comenzi, într-un interviu realizat de Iosif Király. Iosif Király, „Interviu cu Mihai Oroveanu”, *Arta*, nr. 6-7, 2012, pp. 58-63.

⁶ Printre puținele expoziții dedicate fotografiei practicate de artiști plastici se numără cele organizate începând cu anul 1976, la Casa Schiller din București, de către Ion Grigorescu. Magda Radu, „Dialog cu Ion Grigorescu”, *Arta*, nr. 6-7, 2012, pp. 52-57.

⁷ Magda Cârneli, *Artele plastice în România, 1945-1989*, Ed. Meridiane, București, 2000; Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Ed. Idea, Cluj-Napoca, 2000; Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, Ed. Meridiane, București, 2003; Alina Șerban (ed.), *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră*, Sternberg Press, Berlin, 2013; Ileana Pintilie, *Ștefan Bertalan: Suprapuneri. Fotografie experimentală din anii 1970-1980*, ed. Georg Lecca, Editura Brumar, Timișoara, 2015.

⁸ Sylviu Comănescu, „Despre expoziții”, *Fotografia*, nr. 5, septembrie-octombrie 1972, p. 6.

este relevantă pentru traiectoria activității fotografice în ansamblu. Urmărind structura revistei, genul de articole publicate, tipul de fotografie promovată prin reproducerea din paginile revistei, cronicile de expoziție precum și relația A.A.F.-ului cu F.I.A.P.-ul, se pot pune în evidență tendințele artei fotografice din perioadă, paradoxurile care apar la nivel ideatic, compromisurile care se fac în vederea alinierii la politica dusă de P.C.R. în domeniul cultural, pe de o parte, dar și eforturile de a promova o anumită libertate în exprimare și de a menține un standard calitativ ridicat al fotografiilor, pe de altă parte.

Astfel, un alt element de noutate al articolului derivă din analiza activității unei asociații despre care nu s-a mai scris până acum. Considerăm acest demers relevant, având în vedere recente cercetări cu privire la problematica uniunilor de creație din România comunistă, grupate în recentul volum *The State Artist in Romania and Eastern Europe. The Role of the Creative Unions*⁹. Articolele publicate aici tratează cu precădere activitatea Uniunii Artiștilor Plastici¹⁰, dar și pe cea a Asociației Cineaștilor¹¹. De asemenea, prin contribuțiile unor autori străini, volumul oferă situației uniunilor din România un context mai larg est-european¹².

A.A.F.-ul a luat ființă în data de 28 noiembrie 1956 conform ordinului numărul 1657 al Ministerului Culturii, având 17 membri fondatori¹³. Sediul său a funcționat în Palatul „Universul” din București, unde dispunea de un spațiu de expunere și o bibliotecă. Tot în București mai exista un studio foto cu laboratoare. În 1977 asociația era organizată astfel (vezi Figura 1): Adunarea generală formată din membrii A.A.F. căreia îi era subordonat un Comitet de conducere alcătuit din 21 de membri. Acesta are la rândul său în subordine un Birou de conducere format din șase membri, un secretar și două persoane

⁹ Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe ...cit.*

¹⁰ Dan Drăghia, „„Tovarășul artist!...cit.”, pp. 65-90; Cristina Stoenescu, „The Transformation of the Romanian Artists’ Union after 1990: the Case of Atelier 35”, pp. 129-152; Magda Predescu, „Rolul Uniunii Artiștilor Plastici în formarea artistului de stat în primii ani de la înființare”, pp. 153-176; Monica Enache, „Mechanisms of Coercion and Control over the Artistic Act: the Relationship between the Romanian Artists’ Union, the Artists’ Fund, and Artists During the Gheorghiu-Dej Regime (1948-1965)”, pp. 177-206; Alice Mocănescu, „The July Theses as a Game Changer: the Reception of the ‚July Theses’ within the Romanian Artists’ Union”, pp. 207-230.

¹¹ Alina Popescu, „Des Unions professionnelles et pour la création dans la Roumanie communiste: une comparaison institutionnelle entre l’Association des Cinéastes et l’Union des Artistes”, pp. 37-64.

¹² Cécile Vaissié, „L’Union du cinéma d’URSS, moteur, reflet et victime de la perestroïka”, pp. 283-308; Vera Otdelnova, „The Moscow Young Artists’ Exhibitions of the 1960s and 1970s: Prudent Progress against Omnipotent Censorship”, pp. 309-326; Ina Belcheva, „State Commissions and Artistic Limits in 1950s Bulgaria: the Case of Lyubomir Dalchev”, pp. 327-346; Vladana Putnik, „From Socialist Realism to Socialist Aestheticism: Three Contrasting Examples of State Architects in Yugoslavia”, pp. 347-374.

¹³ Istoric AAFR (Asociația Artiștilor Fotografi din România) <http://www.aafro.ro/static/istorie/> (ultima accesare 19.05.2017).

tehnic-administrative. Cei șase membri sunt președinți ai unor comisii (Comisia artistică, Comisia de creație, Comisia de expoziții, Comisia externă, Comisia de propagandă, Comisia de tineret). Revista *Fotografia* se află în subordinea Comisiei de propagandă. Biroului Central i se subordonau și cele șase filiale: Banat, Dobrogea, Moldova, Muntenia, Oltenia, Transilvania¹⁴. Această centralizare era menită să aducă un control mai bun asupra creației fotografice românești. Singurul eveniment care se poate sustrage indicațiilor venite dinspre Biroul Central și în special dinspre Comisia de creație, este *Salonul Internațional al R.S.R.*. Acest concurs, aflat în 1977 la a 11-a ediție a fost, de altfel, criticat în paginile revistei din acei ani, pe motivul lipsei imaginilor inspirate din realitatea socialistă.

Tendențele estetice favorabile fotografiei modificate prin procedee de laborator (1968-1970)

În primii trei ani ai apariției revistei *Fotografia* primează caracterul tehnic și documentar, majoritatea articolelor referindu-se la aparatură, materiale fotosensibile, metode și tehnici folosite în laborator. Acestea erau preluate din publicații internaționale de specialitate, precum: *Photo Technik und Wirtschraf* din R.F.G., *Photography* și *Amateur Photographer* din Anglia, *Photo cinéma* și *Le Photographe* din Franța, *P.S.A. Journal* din S.U.A., *Ceskoslovenska Fotografie* din Cehoslovacia, *Foto* din R.P. Ungară, *Fotocámara* din Argentina și *Australian Photography*. Arealul geografic întins acoperit de publicațiile utilizate ca puncte de reper denotă o anumită libertate în ceea ce privește importul de informații și o relaxare în relațiile cu occidentul.

Informațiile privitoare la estetică, stil și plasticitate în fotografie sunt mult mai rare în acești primi ani. Ele debutează în numărul 3 din 1968 cu un articol publicat de Sylviu Comănescu despre fotografia industrială, pe care acesta o consideră „un domeniu care numai rareori poate fi redat artistic”¹⁵, care, prin simpla redare și în lipsa unei profunde interpretări fotografice, produce imagini „care nu se vor ridica decât maximum, la nivelul unor bune fotografii din prospectele de reclamă, fără a crea vreo emoție artistică”¹⁶.

În numărul 4, Napoleon Frandin face analiza stilistică a fotografiilor lui Mircea Atanasiu. Acesta exploatează radiografia, un procedeu specific medicinei, pentru obținerea unor efecte plastice de transluciditate. „Fotoradiografia

¹⁴ Haralambie Hanganu, „Ședința Comitetului de Conducere al A.A.F.”, *Fotografia*, nr. 119 (77), septembrie-octombrie 1977, p. 154.

¹⁵ Sylviu Comănescu, „Fotografia industrială”, *Fotografia*, nr. 3, martie 1968, p. 155.

¹⁶ *Ibidem*, p. 156.

este un procedeu fotografic în care filmul nu este impresionat de razele luminoase, ci de razele X¹⁷, astfel încât obiectele iradiate vor apărea în pozitiv semitransparente.

Solarizarea este o altă metodă abordată în primele numere ale revistei. Ea duce la obținerea unor fotografii „de o rară frumusețe când, în timpul dezvoltării unui clișeu, aceasta se întreprinde”¹⁸. Imaginile astfel obținute au „un aspect care nu poate fi prevăzut niciodată înainte, și care nu se repetă în aceeași formă”¹⁹.

Urmărind în continuare tipul problemelor abordate în paginile revistei, se observă o conturare foarte clară a unei tendințe pozitive în ceea ce privește acest tip de fotografie prelucrată. Aceasta este văzută ca o alternativă la fotografia clasică, prin care multe din clișeele fotografice „pot căpăta strălucire și chiar originalitate prin alegerea unui procedeu adecvat de tipul solarizării, izoheliei, fotoreliefului, rasterului sau fotocolorajelor”²⁰. La *Cel de-al 7-lea Salon Internațional al R.S.R.*, desfășurat la București în luna mai a anului 1969, la care au participat 52 de țări, aproximativ 3.000 de artiști și 11.000 de lucrări²¹, este apreciabil numărul fotografiilor care folosesc tehnicile enumerate mai sus.

Începând cu anul 1969 a crescut și preocuparea pentru problematica imaginii în sine. Astfel, apăreau articole precum „Școli și tendințe în arta modernă care au influențat fotografia contemporană”; „Compoziția fotografiilor monumentelor de arhitectură”; „Fotografia, limbaj universal”; „Fotografia animalieră” sau „Artă abstractă și fotografie”. Tot atunci debuta și Constantin Săvulescu²² cu articolele sale despre istoria fotografiei.

Chiar dacă reproducerile din paginile revistei sunt relativ puține (trei în fiecare număr), ele acoperă o mare varietate de teme și sunt în general corelate cu articolele de genul celor menționate mai sus: fotografia industrială, fotografia solarizată, fotoradiografia, peisajul urban și fotografia cosmică.

¹⁷ Napoleon Frandin, „Fotoradiografia”, *Fotografia*, nr. 4, aprilie, 1968, p. 248.

¹⁸ Alexandru Racoviță, „Solarizarea controlată”, *Fotografia*, nr. 6, iunie 1968, p. 422.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Napoleon Frandin, „Probleme ale artei fotografice”, *Fotografia*, nr. 5, mai 1969, p. 316.

²¹ Alexandru Racoviță, „Solarizarea...cit.”.

²² Proiectant de profesie, C. Săvulescu a fost un fotograf amator, membru al A.A.F., pasionat și de istoria fotografiei.

SCHEMA DE ORGANIZARE A ASOCIAȚIEI ARTIȘTILOR FOTOGRAFI

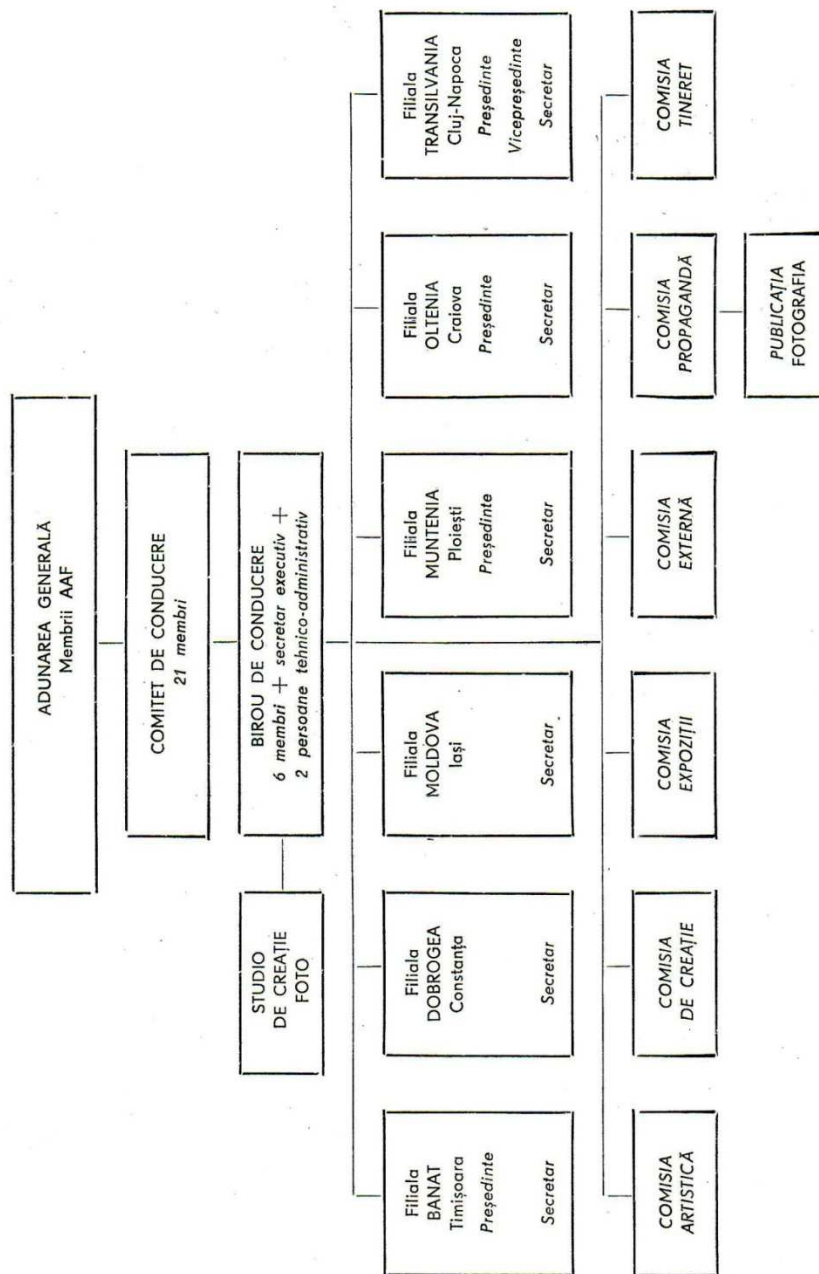


Figura 1. Schema de organizare a A.A.F. Sursa: *Fotografia*, nr. 119, septembrie-octombrie 1977.

Urmărind rubrica „Actualități”, care contorizează toate intrările lucrărilor artiștilor fotografi români la saloane și expoziții internaționale din țări precum Franța, Anglia, Italia, S.U.A., Cehoslovacia, Japonia, se poate remarca faptul că, lunar, lucrările trimise din România sunt acceptate la cel puțin patru, cinci astfel de evenimente internaționale. Mai mult, Mircea Faria a câștigat medalia de aur la 6th *International Salon of Photography* din Hong Kong. Numele care apar cel mai des în liste sunt: Mircea Faria, Edmund Höffer, Hendy Löffler, Nicolae Banu, A. Mihailopol, Napoleon Frandin.

Articolele din numerele apărute în 1970 reiau destul de des tema compoziției fotografice în scrieri precum „Erori de compoziție”, „Fotografia pe un fond dat”, „Compoziția imaginii”, „Compunerea imaginii”, „Linii și pete”, toate fiind preluate din aceleași reviste internaționale de specialitate.

Filozofia practicii fotografice constituie și ea o preocupare în sine, rezumându-se însă tot la simpla preluare a opiniilor unor specialiști străini. Astfel, An. Vartorov, într-un articol apărut inițial în revista *Cobetckoe* din U.R.S.S., tratează subiectul timpului în fotografie: „Smulgerea unei clipe din contextul continuității timpului se consideră ca sinonimul întâmplării, și, de aceea, și a unei concepții neveridice asupra lumii”²³.

Bernard René se oprește asupra controverselor iscate de întrebarea „este sau nu fotografia o artă?”. Acesta susține că opera fotografică se include printre celelalte tipuri de abordare artistică atâta timp cât fotograful vine cu o interpretare a subiectului pe care îl abordează, și nu doar cu simpla lui reprezentare²⁴.

S-au mai publicat articole despre diferite tipuri de fotografie: fotografia sportivă, fotografia obiectelor metalice, fotografia florilor, fotografierea copiilor, fotografierea la lumina lumânării, precum și despre istoria fotografiei: „Leonardo Da Vinci și fotografia”, „100 de ani de fotografie color”. În numărul 10 din 1970, George Potra, doctor docent în științe istorice, a publicat un studiu științific foarte amplu despre istoria fotografiei românești, numărul fiind ilustrat cu reproduceri ale unor imagini realizate de Carol Popp de Szathmary în 1867.

Aparițiile din 1970 aduc, pe lângă fotografia obișnuită de pe copertă, un număr de reproduceri prezente în paginile revistei. Primele trei numere ale anului sunt ilustrate cu lucrări din expozițiile de la București ale artiștilor fotografi străini, din R.D.G., Japonia și Cehoslovacia, pentru ca mai apoi să apară lucrări ale artiștilor fotografi români printre care și Aurel Mihailopol²⁵.

A.A.F.-ul nu evită, în această perioadă, nici organizarea de expoziții și publicarea în paginile revistei a unor artiști de renume mondial precum Henri Cartier-Bresson.

²³ An. Vartorov, „Momentul adevărului și adevărul momentului”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie 1970, p. 7.

²⁴ Bernard René, „Fotografia – un ochi mecanic”, *Fotografia*, nr. 6, iunie 1970, p. 315.

²⁵ A. Mihailopol a fost fotograf al revistei *Flacăra* și al revistei *Cinema*. A avut probleme cu Securitatea datorită semnării, în 1977, a apelului lui Paul Goma.

Promovarea fotografiei de propagandă (1971-1974)

Perioada de liberalizare culturală se încheie în România odată cu lansarea de către Nicolae Ceaușescu a celor „17 teze”, în iulie 1971²⁶. Ele aveau ca scop „ridicarea nivelului combativității revoluționare și a spiritului militant, partinic al întregii activități politice, ideologice și de educație comunistă a maselor”²⁷. Măsurile pe care le prevedeau erau: întărirea controlului de partid asupra activității politico educative, cultivarea datoriei de a presta muncă patriotică, intensificarea pregătirii politice în instituțiile de învățământ, combaterea manifestărilor de cosmopolitism și a „modei artistice împrumutate din lumea capitalistă”, creșterea rolului presei scrise, radioului și televiziunii în propaganda politică, promovarea artei care servește „poporul, patria, societatea socialistă”, controlul activității editoriale pentru ca „producția de carte să răspundă în mai mare măsură cerințelor educației comuniste”, cenzurarea filmelor și a muzicii, etc.²⁸. Aceste măsuri au introdus în decursul anilor 1970 un mod de control simbolic-ideologic²⁹ bazat pe un discurs care a devenit din ce în ce mai naționalist.

Din 1971 apar unele schimbări și în ceea ce privește revista *Fotografia*. Pe de o parte, își înjumătățește numărul aparițiilor anuale și renunță definitiv la preluările din periodicele străine, iar pe de altă parte, crește numărul reproducerilor și apar cronicile de expoziție care pun foarte bine în evidență tendințele și preferințele artei fotografice a momentului. Persistă interesul pentru efectele speciale în fotografie. Leonida Tănăsescu scrie un articol în care descrie 16 tipuri de astfel de proceduri. Chiar dacă articolul are mai mult un caracter informativ, simpla lui publicare constituie în sine un îndemn la folosirea lor.

Apariția rubricii de cronică a expozițiilor este foarte importantă pentru studiul de față pentru că, aceasta trece în revistă toate evenimentele fotografice importante într-o manieră critică, putându-se urmări atât evoluția creației artistice în sine cât și raporturile acesteia cu presa de specialitate. Cel care s-a ocupat în mod constant de această rubrică este Nicolae Tomescu³⁰. Ocazional mai apar cronici semnate de alți autori cum este cea pentru *Primul Salon*

²⁶ Nicolae Ceaușescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, Editura Politică, București, 1971.

²⁷ Nicolae Ceaușescu, *Scânteia*, anul XL, nr. 8839, 7 iulie 1971, p. 1.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, trad. de Mona și Sorin Antohi, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 79.

³⁰ Inginer de profesie, Nicolae Tomescu este autorul cărții *Estetica imaginii fotografice*, Editura Tehnică, București, apărută în 1972.

Național de Artă Fotografică desfășurat în luna ianuarie 1971, la Cluj. Din punctul de vedere al lui Alexandru Racoviță:

„Salonul de la Cluj a demonstrat că proprii noștri artiști fotografi nu și-au secat talentul, și că nivelul destul de ridicat la care s-au prezentat dacă facem abstracție de cele câteva prea puține excepții, reflectă potențialul lor adevărat”³¹.

Spre deosebire de critica laudativă a lui Racoviță, Nicolae Tomescu emite judecăți de valoare mult mai elocvente și mai interesante de urmărit. Luând ca exemplu cronică expoziției personale a lui Victor Stamate se observă încercarea lui Tomescu de a evidenția atât părțile bune cât și cele mai puțin reușite din seria fotografiilor expuse. Astfel, expoziția este văzută ca una în care „căutările abundă, fiecare repetându-se într-un număr mai mult decât suficient de variante, nu totdeauna finalizate”³². Abuzul unor metode experimentale cum este rasterul cu granulație mare duce la monotonie chiar dacă în unele cazuri acest efect este potrivit. Partea bună este că „la capătul altor căutări se conturează ce-i drept timid, adevăratul gen în care artistul fotograf Victor Stamate excelează și în care-i sugerăm să persevereze: epigrama fotografică”³³.

Tot în acest număr se face referire și la expoziția lui Ion Mihaica, fotojurnalist care activează cu exclusivitate în domeniul sportului în care „prezintă un bogat palmares: participare la saloanele din Grenoble, Luxemburg, Hong-Kong, Brazilia, Italia [...] obținând o diplomă și o medalie la Jocurile Olimpice de la Roma (1960) și la Jocurile Olimpice de la Grenoble (1968)” și fiind citat de presa franceză ca „unul dintre campionii olimpici ai artei fotografice”³⁴. Succesul se datorează și abordării atipice a subiectelor relativ banale, ca de exemplu o cursă de ciclism.

„Efectul de contrast între fondul alb al pistei și cadrul negru și între suprafața restrânsă ocupată de cicliști și suprafața mare și neagră a câmpului imaginii, contribuie la redarea artistică a unui subiect banal, dacă vreți, care este astfel de un efect grafic frapant”³⁵.

Al 8-lea Salon Internațional de Artă Fotografică al R.S.R. a fost patronat de ideea „Arta fotografică în slujba progresului material și spiritual al societății”, formulă care duce cu gândul la estetica realismului socialist. Nestor Ignat, Președintele Uniunii Ziariștilor, consideră că această idee este

³¹ Alexandru Racoviță, „Salonul Național”, *Fotografia*, nr. 2, martie-aprilie 1971, p. 91.

³² Nicolae Tomescu, „Expoziția personală – Victor Stamate”, *Fotografia*, nr. 2, martie-aprilie 1971, p. 92.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Nicolae Tomescu, „Expoziția personală – Ion Mihaica”, *Fotografia*, nr. 2, martie-aprilie 1971, p. 93.

³⁵ *Ibidem*.

insuficientă pentru un salon de artă fotografică, argumentând cu o teorie care îi aparține chiar lui Marx:

„Mai presus însă de toate utilitățile ei, greu de enumerat, fotografia mi se pare nu numai că a lărgit și a adâncit enorm puterea ochiului omenesc, dar a făcut, într-o măsură hotărâtoare, ca simțul acesta fundamental să devină ‚teoretician’, ca să folosim un termen a lui Marx din *Manuscrisele economico-filosofice* din 1844 – să se raporteze deci la lucru, de dragul lucrului, să perceapă ca simț capabil de desfătări omenești, infinitele forme și fețe ale lumii, ale naturii umanizante”³⁶.

În continuare susține egalitatea fotografiei cu toate celelalte forme de artă:

„...iar dacă este incontestabil că preluarea de către fotografie a serviciilor de ordin practic a eliberat de aceasta pictura și grafica, nu este mai puțin adevărat că de la Nadar, Man Ray la Brassai sau Cartier-Bresson, ca să citez numai clasici, fotografia și-a cucerit de mult și-și confirmă neîncetat statutul de artă majoră, cu drepturi egale cu ale celorlalte arte”³⁷.

În numărul 3 din 1971, la rubrica de critică fotografică este prezentată o expoziție organizată „în cinstea semicentenarului partidului comunist din România”³⁸. Apare pentru prima dată în paginile revistei relatarea despre un astfel de eveniment fotografic care să fie strict legat de unul politic. Titlurile fotografiilor expuse aici, *27 000 de volți, Energie, Muncitorul, Sudorul, Galați 1970, Simbolul păcii*, sunt foarte sugestive pentru ceea ce aștepta P.C.R.- ul de la activitatea fotografică din România. Cronică făcută de Nicolae Tomescu este însă cât se poate de impersonală și de obiectivă. Sunt prezentate pe un ton neutru atât părțile pozitive, cât și cele negative ale expoziției care a fost încurajată și prin premiera primilor zece clasai cu câte 1000 de lei. Ceea ce frapează și mai mult este faptul că, în vederea ilustrării revistei nu se optează pentru fotografii din această expoziție, ci pentru lucrări aparținând fotografiilor străini premiați la *Cel de-al 8-lea Salon Internațional* care a fost, de altfel, unul bogat în lucrări valoroase, dar și în tehnici de laborator cum sunt „granulația, rasterul, solarizarea” ceea ce explică, după cum susține Tomescu, interesul cu care a fost primit³⁹.

Alte cronici sunt dedicate artiștilor străini Edward Hartwing din Polonia și Gjon Mili din S.U.A, care expun la București. Lucrările lor apar și în paginile revistei.

³⁶ Nestor Ignat, „Cel de-al 8-lea Salon Internațional de Artă Fotografică al R.S.R.”, *Fotografia*, nr. 3, iunie-iulie 1971, p.109.

³⁷ *Ibidem*, p. 110.

³⁸ Nicolae Tomescu, „Expoziția – 50 de ani în slujba poporului”, *Fotografia*, nr. 3, iunie-iulie 1971, p. 141.

³⁹ *Idem*, „Al 8-lea Salon Internațional de Artă Fotografică al R.S.R.”, *Fotografia*, nr. 4, august-septembrie 1971, p. 195.

Referitor la a treia ediție a concursului *România Pitorească* din 1971, cronicile făcute de Sylviu Comănescu și de Nicolae Tomescu dezvăluie faptul că lucrările expuse nu au avut un nivel calitativ prea înalt.

„Cu toată grija organizatorilor de a lărgi cât mai mult tematica actualei ediții, participanții la concurs nu au răspuns pe măsura așteptărilor, fapt care a obligat juriul să nu poată alege și acorda premiile așa cum fuseseră anunțate”⁴⁰.

„S-au strecurat în expoziție și unele lucrări cu caracter îndoielnic și lipsite chiar de valoare documentară”⁴¹.

În numărul 6 din 1971 apărea un articol care anunța turnura pe care o lua arta fotografică din România la mijlocul anilor 1970. Este vorba despre primul articol din revista *Fotografia* semnat de Eugen Iarovici. Acesta pornește de la analiza expoziției *U.R.S.S. – țara și oamenii* pe care o supraapreciază, negăsindu-i nimic de reproșat, pentru a ajunge la contrazicerea teoriei care exclude fotoreportajul din categoria fotografiei artistice. Încă de pe atunci era evidentă opțiunea lui Iarovici pentru acest tip de fotografie care se pretează cel mai bine exaltării vieții cotidiene și a regimului politic aflat la putere.

„Multe exponate infirmă categoric teorii de estetică fotografică cu circulație în unele cercuri. Mă refer la acele pseudo-teorii care vor să bareze accesul fotografiei de reportaj la așa-zisul sanctuar al artei. În expoziție se află zeci și zeci de fotografii de reportaj pur, care însă, prin valoarea bogată, omenească, a conținutului de idei și prin forma desăvârșită în care sunt realizate, produc o emoție artistică mult mai puternică decât operele de artă”⁴².

Această expoziție atât de laudată de Iarovici, de o înaltă prestață artistică în viziunea sa, este „o frescă a realizărilor din cele mai importante domenii de activitate, cadrul naturii atât de variat și viața clocotitoare a oamenilor care făuresc o civilizație de tip nou”⁴³. Apare în acest articol un mesaj ideologic exprimat indirect prin aprecierea pe care autorul o are față de acel tip de fotografie care se conformează ideologiei comuniste. Articolul este singular pentru începutul anilor 1970, revista continuând să publice articole golite de orice conținut ideologic care se referă strict la arta fotografică. Chiar în același număr Sylviu Comănescu vorbește despre o metodă experimentală în fotografie, și anume holografia, care este o „imagine abstractă – un fel de cod

⁴⁰ Sylviu Comănescu, „România Pitorească”, *Fotografia*, nr. 5, octombrie-noiembrie 1971, p. 215.

⁴¹ Nicolae Tomescu, „Expoziția – România Pitorească 1971”, *Fotografia*, nr. 5, octombrie-noiembrie 1971, p. 246.

⁴² Eugen Iarovici, „Valențele artistice ale cotidianului”, *Fotografia*, nr. 6, noiembrie-decembrie 1971, p. 256.

⁴³ *Ibidem*.

optic – care conține sub această formă toate informațiile referitoare la relieful și perspectiva subiectului”⁴⁴.

Modul în care Nicolae Tomescu vorbește despre expoziția artiștilor sovietici de la București este radical opus celui a lui Iarovici. Tonul este mult mai temperat, cronica având mai mult un caracter informativ decât unul laudativ:

„Din punct de vedere fotografic, materialul prezentat este mai degrabă documentar, prezentat la un nivel artistic ridicat, decât o expoziție de fotografie artistică propriu-zisă, dat fiind scopul principal: informarea asupra țării, vieții și activității oamenilor din U.R.S.S., mai mult decât o colecție de fotografii disparate”⁴⁵.

Anul 1971 este unul destul de bogat în ceea ce privește numărul de saloane și expoziții internaționale la care au fost acceptate lucrări trimise de artiști fotografi din România. Unii dintre aceștia au obținut chiar premii sau distincții importante. Napoleon Frandin obținea cu lucrarea *Trio* medalia de onoare la *IVth International Herrschinger Fotowocher* din R.F.G, iar cu lucrarea *Portret*, premiul întâi la *Primul Salon de Artă Fotografică* din Maroc. Amintiri de Eugen Lupu obținea locul doi la *Al XII-lea Salon Internațional Studențesc* din Iugoslavia. Fotografiile *Spirale* a lui Hedy Löffler și *Insecte* a lui Helmut Schnelder primeau medalii de onoare la *Salonul European de Artă Fotografică* de la Calais, Franța. A.A.F.-ul a primit premiul special pentru clubul cu cel mai mare număr de concurenți admiși la a șasea ediție a concursului internațional *L'ippocampo d'oro* de la Salerno, Italia.

Având în vedere faptul că A.A.F.-ul era o asociație care avea contacte destul de frecvente cu străinătatea, atât prin vizitele pe care le primea din partea unor personalități internaționale din domeniul fotografiei, cât și prin deplasările pe care membrii acesteia le făceau în diferite țări, revista publica în primul număr din 1972 prevederile *Legii cu Privire la Apărarea Secretului de Stat*, votată la 17 decembrie 1971⁴⁶. Decizia de a populariza textul acestei legi prin intermediul revistei poate fi interpretată în două moduri total diferite: ca o sinceră apreciere a măsurilor de securitate pe care le impune, sau ca o măsură de precauție și de autoprotecție.

Anul 1972 aducea o cristalizare a discursului legat de modul de fotografiere și de tematicile pe care fotografia trebuie să le valorifice pentru a fi în conformitate cu evoluția politică și socială a țării și pentru a servi scopurilor Partidului Comunist Român. Conform acestui discurs, reportajul este genul

⁴⁴ Sylviu Comănescu, „Holografia”, *Fotografia*, nr. 6, noiembrie-decembrie 1971, p. 267.

⁴⁵ Nicolae Tomescu, „Expoziția U.R.S.S. – țară și oameni”, *Fotografia*, nr. 6, noiembrie-decembrie 1971, p. 308.

⁴⁶ Sylviu Comănescu, Gheorghe Bratu, „Prevederile noii legi cu privire la apărarea secretului de stat”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1972, p. 5.

fotografic cel mai instructiv și mai valoros în măsura în care are și un nivel ideologic-politic ridicat⁴⁷ și în măsura în care el

„povestește despre evenimentele importante ale epocii contemporane, marile construcții ale socialismului, munca de creație a celor mai buni fii ai țării, construcția socialistă de la orașe și sate în toate domeniile vieții, culturii, artei și științei”⁴⁸.

I se dă, astfel, fotoreportajului un cu totul alt sens decât cel în care se consacrase pe plan internațional, fiind înscris în curentul artistic al realismului-socialist.

Iarovici își bazează demersul teoretic de promovare a fotografiei realist-socialiste pe juxtapunerea și compararea sa cu acea categorie a creației fotografice caracterizată de formula „artă de dragul artei”. În această tipologie, puternic blamată și considerată total necorespunzătoare realităților R.S.R., se încadrează acele fotografii care supralicitează grafismul și folosesc o abordare plastică prin „găselnițe” de genul unghiurilor neobișnuite, compozițiilor geometrizante sau trucurilor „uzate” de laborator⁴⁹.

Cronicile semnate de Victor Panaitescu în același număr, precum și fotografiile reproduse, vin ca o replică dezaprobată la discursul lui Iarovici. Vorbind despre expoziția lui M. Tendler, Panaitescu remarcă faptul că artistul „oferă spații supuse unei geometrii rafinate, incantatorii, făcând printr-o minuțioasă operă de elaborare, din fotografie ‚una cosa mentale’ – extrăgând din subiecte – simboluri”⁵⁰. Făcând referire directă la titlul articolului publicat de Iarovici, care se numea „Rosturi și limite”, Panaitescu lansează întrebarea: „Există undeva niște limite?”. Răspunsul îl dă însuși Tendler susținându-și expoziția și contracarând punctul de vedere exprimat de Iarovici:

„Este de ajuns să existe ‚frumos’ și arta este deja mesaj [...] există fotografii care excelează exclusiv prin grafica lor, nefiind absolut necesar ca în fiecare din ele să existe un mesaj foarte brutal subliniat, evident, imediat”⁵¹.

Pentru a caracteriza lucrările din expoziția lui O. Cahane, Panaitescu utilizează termenul de „găselnițe” folosit de Iarovici în sens peiorativ, pentru a descrie acel tip de fotografie pe care-l dezaprobă. Panaitescu dă însă, acestui cuvânt o cu totul altă semnificație:

„Acest cuvânt inventat de oamenii de teatru, cuvânt cu sonorități contradictorii, cu un început care cuprinde parcă toată bucuria căutării și cu un final

⁴⁷ Vladimir Orza, „Reportajul fotografic”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1972, p. 15.

⁴⁸ Eugen Iarovici, „Fotografia – Rosturi și limite”, *Fotografia*, nr. 3, mai-iunie 1972, pp. 13-14.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Victor Panaitescu, „În expoziția M. Tendler”, *Fotografia*, nr. 3, mai-iunie 1972, p. 56.

⁵¹ *Ibidem*.

scrâșnit cu acră invidie, este uneori pe nedrept folosit pentru a defini facitul într-o creație”⁵².

Tot în prima parte a anului 1972, A.A.F.-ul a luat hotărârea de a organiza începând cu luna noiembrie o serie de prelegeri pe teme artistice. Temele *Sistemul categoriilor estetice* și *Conceptul de artă* sunt cât se poate de acceptabile. Ceea ce ridică semne de întrebare în legătură cu nivelul științific al acestor conferințe este faptul că bibliografia principală recomandată este alcătuită din lucrări ale lui Marx, Lenin și din expunerile lui Nicolae Ceaușescu⁵³.

Numărul 4 din 1972 se deschide cu un articol de o pagină în care Sylviu Comănescu vorbește despre *Expoziția din 19-21 iulie*, eveniment pus în legătură cu *Conferința Națională a Partidului*. Este dificil de intuit în ce măsură articolul exprimă convingerile lui Comănescu sau obligațiile pe care acesta le are față de Partid, în calitate de Secretar General al A.A.F. Articolul are un caracter echivoc și pentru că autorul evită o abordare tranșantă a problemei orientării viitoare în activitatea fotografică. Vorbește despre o „viziune nouă” fără a preciza care este aceasta, vorbește despre „valențe și semnificații fundamentale pentru viitor” fără, însă, a le numi⁵⁴. Un interviu recent dat de Andrei Pandele, un fost membru al A.A.F., pentru revista on-line *Fotomagazin*, dezvăluie faptul că Sylviu Comănescu era

„deosebit de abil să navigheze printre ‚indicațiile’ de Partid, așa zisa ‚Artă’ Fotografică ca for tutelar, o instituție cam fantomă, FIAP, și propriile sale interese. Dar toate acestea le făcea în condiții grele și în favoarea membrilor A.A.F.”⁵⁵.

Expoziția, conținând imagini cu tematici din zona muncii și a industrializării, este puternic elogiată în paginile revistei⁵⁶. Cu toate acestea, printre reproducerile din acest număr primează lucrările de la alte expoziții fotografice. Se creează astfel un paradox, o discrepanță între genul de imagini care se promovează prin intermediul textului și genul de imagine promovată în mod direct.

Interesul pe care comunitatea fotografică din România îl are față de evenimentele din afara granițelor se deduce din faptul că apăreau constant anunțuri legate de activitatea F.I.A.P., de congrese, ca de exemplu cel de la

⁵² Victor Panaitescu, „Redescoperirea unor categorii estetice”, *Fotografia*, nr. 3, mai-iunie 1972, p. 57.

⁵³ „Actualități”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1972, pp. 62-63.

⁵⁴ Sylviu Comănescu, „Expoziția din 19-21 1972”, *Fotografia*, nr. 4, iulie-august 1972, p. 5.

⁵⁵ Andrei Pandele, http://www.fotomagazin.ro/despre-fotografie_open.php?art=despre_fotografie_AAF.php (accesat în februarie 2006)

⁵⁶ Teodor Ioaneș, „Expoziția de fotografii artistice în cinstea conferinței naționale a Partidului”, *Fotografia*, nr. 4, iulie-august 1972, p. 47.

Eindhoven⁵⁷ sau de alte manifestări culturale. Numărul 6 este dedicat, atât prin editorial, cât și prin imaginile publicate, manifestărilor culturale din cadrul marelui târg mondial din Köln⁵⁸.

În 1973 persistă tendința organizării de expoziții fotografice având un evident caracter politic. *Expoziția republicană a amatorilor* celebrează douăzeci și cinci de ani de la instaurarea regimului comunist în România, sintetizând în imagini „realizările materiale și spirituale ale Republicii” – realizări „coordonate înțelept de Partid”⁵⁹.

În perioada 13-16 decembrie 1972 avusese loc concursul *UCECOM 1972* cu participarea a douăzeci și șapte de județe. Categoriile tematice fuseseră: „chipul nou al patriei creat de oamenii ei, peisaje ale meleagurilor românești, portrete, studii și compoziții”⁶⁰. Acest tip de concursuri au transformat fotografia într-o activitate de masă, fapt ce aduce după sine și un nivel calitativ mult mai slab al imaginilor prezentate.

Nici expoziția *Bucureștiul contemporan*, din cadrul *Săptămânii Culturale Bucureștene* – 10 mai 1973, nu pare a fi mai reușită. Ea este criticată pentru imaginile șablon „cu scene de stradă nesemnificative și cu scene de muncă statice”⁶¹.

Consolidarea celor două tendințe estetice divergente: pseudo-fotoreportajul și fotografia prelucrată (1974-1976)

Cu ocazia Congresului al XI-lea al P.C.R., desfășurat la sfârșitul lunii noiembrie 1974, Ceaușescu confirma ideea necesității unui control politic riguros asupra culturii:

„În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sunt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărârea de a merge neabătut înainte [...] Este necesar ca uniunile de creație să desfășoare o activitate politico-ideologică mai susținută în rândul fiecărei categorii de creatori”⁶².

⁵⁷ „Actualități”, *Fotografia*, nr. 4, iulie-august 1972, p. 61.

⁵⁸ Sylviu Comănescu, „Photokina '72”, *Fotografia*, nr. 6, noiembrie-decembrie 1972, pp. 5-7.

⁵⁹ *Idem*, „Expoziția republicană a amatorilor”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1973, p. 5.

⁶⁰ Elena Steff, „Concursul *UCECOM 1972*”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1973, p. 17.

⁶¹ Victor Panaitescu, „Opinii”, *Fotografia*, nr. 4, iulie-august 1973, p. 198.

⁶² Nicolae Ceaușescu, *Scânteia*, anul XLIV, nr. 10.036, marți 26 noiembrie 1974, p. 8.

În primul număr din 1974, colegiul de redacție al revistei își exprima intenția de a lărgi aria de preocupări, de a diversifica cât mai mult problemele abordate și de a mări colectivul, specializând membrii colegiului pe sectoare de activitate⁶³. Cu toate acestea, anul 1974 reprezintă un moment de cotitură în sens negativ, atât în ceea ce privește revista *Fotografia* cât și întreaga activitate fotografică din România. Începând cu numărul 3 din acest an, revista își diminuea simțitor numărul de pagini. De la aproximativ 60 de pagini, cât numărau edițiile anterioare, se ajunge la 20 de pagini. Mai mult, numerele 4-5 (iulie-octombrie) apar împreună, numărând tot 20 de pagini. Din acest moment revista și-a schimbat și subtitlul din *Buletin al Asociației Artiștilor Fotografi din R.S.R.* în *Buletin intern*.

În această perioadă au apărut în mod sistematic articole cu un puternic mesaj ideologic transpus activității artiștilor fotografi. Autorul lor era Eugen Iarovici care ajunge să dea directive foarte exacte în legătură cu subiectele care ar trebui valorificate și în legătură cu scopul artei fotografice în general:

„Iată încă o hotărâre pe care trebuie să ne-o luăm pe 1975: să terminăm cu banalitățile în imagini și mai ales în idei și să-i facem pe colegii noștri fotografi să-și înțeleagă menirea și îndatorirea lor de artiști. Ei trebuie să devină mai sensibili la viața care îi înconjoară azi în România, când întreaga țară este mobilizată să traducă în fapte de viață programul de o deosebită însemnătate social-politică a Congresului al XI-lea”⁶⁴.

În opinia sa, activitatea fotografică din România ar trebui să reflecte societatea în plin elan, dinamica șantierei, înfăptuirile socialismului victorios, tradițiile și frumusețile țării și viața împlinită și să ignore exemplele venite dinspre Londra, Paris sau Valparaiso⁶⁵.

Pentru prima dată în articolele revistei era citat Nicolae Ceaușescu care vorbea despre socialism ca moment eliberator al omului de asuprire, de redare a bunăstării lui materiale, dar și de făurire a unei civilizații superioare prin formarea unui om nou cu o înaltă conștiință și pregătire culturală și profesională. Artistul fotograf, dacă dorește să fie cu adevărat artist trebuie să se înscrie în această categorie a omului nou⁶⁶.

Cu toate acestea, reproducerile din paginile revistei *Fotografia*, care să reflecte cerințele lui Iarovici sunt relativ puține. Abia în numărul 3 din 1975 apar două fotografii: *Cartea de vizită*, având-o ca autoare pe Maria Popa și *Textilista*, de Dan Dinescu. Autorii lor nu sunt dintre cei mai des publicați în numerele anterioare, din contră, ei fiind la prima apariție. Nici chiar Eugen Iarovici nu este foarte consecvent în opiniile sale. Vorbind despre lucrările

⁶³ Colegiul de redacție, „Editorial”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1974, p. 5.

⁶⁴ Eugen Iarovici, „De ce fotografiem? Scrisoare deschisă către filiale”, *Fotografia*, nr. 1(61), ianuarie-februarie 1975, p. 205.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 206.

artiștilor faimoasei grupări americane din anii 1930, *F.64*, ajunge la o concluzie prin care-și contrazice propriile opinii exprimate în numeroasele articole publicate în revistă: „Chiar și niște simple scoici (fotografia lui Edward Weston, șeful grupului) devin armonie, monumentalitate, înlănțuire logică, frumusețe”⁶⁷. Și mai surprinzător este interviul lui Iarovici cu Lee Bataglia, „fotoreporter de renume mondial, profesor de istoria fotografiei la Universitatea George Washington și redactor de imagine la revista *America*”⁶⁸. Bataglia vorbește despre fotografia socială, purtătoare a unui mesaj foarte puternic, capabil să acționeze asupra conștiinței umane⁶⁹. Faptul este remarcabil, având în vedere că din considerente politice în România nici nu putea fi vorba de abordarea adevăratelor probleme sociale în fotografie. La solicitarea lui Iarovici, Lee Bataglia dă unele sfaturi fotografilor debutanți, și anume, de a nu face compromisuri, de a-și apăra punctul de vedere, de a-și exprima mereu eul interior⁷⁰. Acestea intră în contradicție cu fenomenul care tinde să se creeze în jurul lui Iarovici și a articolelor propagandistice pe care acesta le publică cu insistență.

În același timp, Iarovici își continua pledoaria împotriva fotografiei care folosește procedee tehnice precum solarizarea sau izohelia, îndreptată spre geometrizare și abstractizare, lipsită de originalitate și mai ales lipsită de utilitate pentru societatea contemporană. Acest gen de activitate denotă în opinia sa o incultură politică și fotografică pe care îndrumarea din partea A.A.F. ar trebui să o corecteze⁷¹. În acest context, toate aceste forme de expresie pur artistică, rezistente într-un fel la presiunile venite dinspre arta oficială, pot primi valențe de artă cu caracter contestatar, asumând, deci, indirect, o atitudine politică⁷².

În numărul următor își exprima indignarea, într-un discurs foarte efervescent și vehement, în legătură cu *Cel de-al X-lea Salon Internațional al R.S.R.* pe motiv că în salon

„predomină peisaje, portrete de anonimi, imagini impregnate de decorativism, anomalii abstractizate, manipulări de laborator lipsite de fantezie, imagini intime îmbibate cu

⁶⁷ Eugen Iarovici, „F.64 sau pasiunea clarității”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1974, pp. 31-32.

⁶⁸ *Idem*, „Optimismul lui Lee Bataglia”, *Fotografia*, nr. 3, mai-iunie 1974, p. 7.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Eugen Iarovici, „De la meșteșug la artă. Unele observații despre expozițiile noastre”, *Fotografia*, nr. 3 (63), 1975, p. 59.

⁷² Caterina Preda și Marina Alina Asavei discută cadrul teoretic al includerii, pe lângă arta explicit contestatară, și a formelor de artă autonome, pur estetice, în categoria artei politice. Caterina Preda, „Art and Politics in Modern Dictatorships in the Southern Cone and Eastern Europe A Preview of Theoretical Problems”, în Irina Vainovski-Mihai (ed.), *New Europe College Ștefan Odobleja Program Yearbook 2014-2015*, pp. 55-82; Marina Alina Asavei, „A Theoretical Excursus on the Concept of Political Art”, *Sudia Politica. Romanian Political Science Review*, vol. XI, no. 4, 2011, pp. 647-660.

apa de trandafiri [...] pentru că puțini sunt conștienți de răspunderea socială pe care o poartă în sine orice artă”⁷³.

Făcând o retrospectivă a celor 20 de ani de activitate a A.A.F.- ului, remarcă faptul că

„semnele vremii, sensurile adânci caracteristice momentului, miile de chipuri sub care o epocă revoluționară se poate înfățișa au fost ignorate, preferându-se subiecte de genul chipuri de bătrâni, portrete statice de copii bucălați și fete frumoase, peisaje romantice, tehnici vetuste ca solarizarea sau contrastul mare”⁷⁴.

Soluția redresării acestei situații ar fi organizarea de expoziții naționale cu teme foarte precise ca de exemplu „orașul meu în 1976”, „laudă muncii”, „câmpia roditoare”⁷⁵. Aceste afirmații sunt în deplină conformitate cu estetica vizuală oficială care promovează „figurile istorice ale românilor, cultul lui Ceaușescu, realizările societății socialiste și folclorul”⁷⁶.

Controversa legată de fotografia prelucrată devine foarte evidentă în cadrul *Simpozionului pe Teme de Creație Fotografică*, desfășurat la Arad în octombrie 1975. Iarovici susține limitarea fotografiei la simpla luare de imagini asupra cărora să nu se intervină în niciun fel în laborator. În viziunea sa, abstractizarea imaginii fotografice prin intervenții ulterioare este o anomalie⁷⁷. Acest punct de vedere a fost combătut de Panaitescu printr-o serie de exemple de fotografi celebri care au utilizat cu succes astfel de tehnici. El susține că „a limita *artificialul* din fotografie este mai artificial decât tehnicile artificiale la care ne referim și deosebit de periculos ca unic criteriu în aprecierea unei fotografii”⁷⁸.

După un an în care Iarovici, care a devenit vocea oficială a asociației, își expune cu perseverență ideile despre fotografie, îndrumările sale încep să dea roade. Astfel, Fotoclubul 9 Mai din Carei organizează o expoziție cu ocazia *Conferinței Uniunii Sindicatelor din Instituțiile Administrative de Stat și Consiliile Populare*. În numărul din martie-aprilie apar fotografi expuse aici, precum *La monument* sau *Portret de muncitor*, catalogate de Eugen Iarovici ca fiind „lucrări de mare valoare”⁷⁹.

Congresul Educației politice și Culturii socialiste în cadrul căruia Nicolae Ceaușescu își exprima foarte clar dezideratele în legătură cu producția

⁷³ Eugen Iarovici, „Salonul X. Aspecte, impresii, păreri”, *Fotografia*, nr. 4-5, iulie-octombrie 1975, pp. 81-82.

⁷⁴ *Idem*, „Sugestii și perspective”, *Fotografia*, nr. 66, noiembrie-decembrie 1975, p. 124.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Magda Cârnci, *Artele plastice...*cit, p. 132.

⁷⁷ Eugen Iarovici, „Limitele Fotografiei ca artă”, *Fotografia*, nr. 4-5 (62-63), 1975, p. 85.

⁷⁸ Victor Panaitescu, „Fără limite!”, *Fotografia*, nr. 4-5 (62-63), 1975, p. 87.

⁷⁹ Eugen Iarovici, „Inimoșii. Fotoclubul 9 Mai din Carei”, *Fotografia*, nr. 110 (68), 1976, p. 45.

artistică, a avut un puternic ecou și în paginile revistei *Fotografia*. Tema muncii a fost din acel moment tot mai des abordată. Au apărut fotografii precum *Betoniștii* a lui Szekacs V. Șandor, *Sudorii* de Armand Rosenthal, *Asfaltarii* de același Vasile Venig sau *Prima șarjă* a lui Murvay Gyorgy.

Declinul activității Asociației Artiștilor Fotografi (1977-1978)

Idea unei activități artistice de masă apare în cadrul *Congresului Educației Politice și al Culturii Socialiste* din luna iunie 1976. Se afirmă necesitatea stimulării „spiritului de creație al maselor în sfera culturii” prin dezvoltarea cenaclurilor literare, cercurilor artistice și a celor cu caracter științific și tehnic. Casele de cultură și cluburile din întreprinderi și instituții „trebuie să se manifeste ca adevărate focare de educație și cultură, de formare a conștiinței socialiste a oamenilor muncii”. Toată această activitate trebuie pusă însă, sub supravegherea organelor și organizațiilor de partid⁸⁰.

Congresul mai prevedea organizarea unui festival-concurs la scară națională. Prima ediție a *Cântării României* s-a desfășurat în perioada octombrie 1976-iunie 1977 fiind riguros organizată în mai multe etape⁸¹. Amploarea manifestărilor este relevată de numărul extrem de mare al participanților, aproximativ 1.747.000 de oameni din cadrul armatei, sindicatelor, cooperațiilor meșteșugărești, U.T.C.-ului și a instituțiilor de învățământ⁸².

Și fotografia a fost inclusă în acest festival național catalogat drept o „formă de înrolare culturală la care trebuie teoretic să participe întreaga populație”⁸³, „un fenomen de masă exaltând cultura populară în raport cu formele elitare”⁸⁴. Caracterul său politico-ideologic, scopul precis de a direcționa creația artistică spre idealurile comuniste, la care se adaugă amploarea și durata manifestărilor⁸⁵ au avut efecte covârșitoare asupra întregii vieți culturale.

Din acest moment și până în iunie 1977, când s-a desfășurat ultima etapă a festivalului, majoritatea evenimentelor fotografice care au fost consemnate în paginile revistei se aflau sub egida acestuia: *Ars Fotografica '76*, prima ediție a expoziției interjudețene de la Arad; *Expoziția Fotoclubului Clujean* cu ocazia

⁸⁰ Nicolae Ceaușescu, *Scânteia*, anul XLV, nr. 10508, 3 iunie 1976, p. 4.

⁸¹ *Scânteia*, anul XLVI, nr. 10661, 28 noiembrie 1976, p. 1.

⁸² Dragoș Petrescu, „400.000 de spirite creatoare: *Cântarea României* sau stalinismul național în festival”, în Lucian Boia (ed.) *Miturile comunismului românesc*, Ed. Nemira, București, 1998, p. 250.

⁸³ Magda Cârneli, *Artele plastice...*cit, p. 133.

⁸⁴ Katherine Verdery, *Compromis și rezistență...*cit, p. 94.

⁸⁵ Sylviu Comănescu, „Cântarea României”, *Fotografia*, nr. 114 (72), noiembrie-decembrie 1976, p. 147.

căreia Emil Gherman, președintele fotoclubului face precizarea: „fotografiile pe care le prezentăm, reprezintă un modest omagiu pe care artiștii fotografi din acest club [...] îl aduc Patriei noastre socialiste și înțeleptului său conducător, Partidul Comunist Român”⁸⁶; *Expoziția Județeană de Artă Fotografică* de la Ploiești. Chiar și după încheierea manifestărilor festivalului, organizatorii unor expoziții simt nevoia să își integreze acțiunea „în efervescența spirituală declanșată de grandiosul festival național *Cântarea României*”⁸⁷.

Importanța acordată acestui festival, aprecierile de care se bucură și exaltarea care se creează în jurul său maschează adevăratele probleme cu care se confruntă activitatea fotografică din România.

În cadrul *Conferinței Comitetului de conducere al A.A.F.* de la Sibiu s-a atras atenția, printre altele, asupra participării din ce în ce mai slabe „la saloanele de peste hotare, atât din punct de vedere calitativ, cât și cantitativ”⁸⁸. Criza economică a fost resimțită și în domeniul artei fotografice prin lipsa materialelor foto de bună calitate și prin imposibilitatea de a trimite lucrări în străinătate, din cauza taxelor poștale și a taxelor de participare la concursuri, mult prea ridicate⁸⁹.

Într-adevăr, urmărind rubrica „Actualități” a revistei se poate constata că, începând cu 1974, participările românilor la saloanele și expozițiile internaționale au fost din ce în ce mai puține. Dacă în 1973 apăreau lunar știri despre, în medie, 5-6 saloane internaționale la care au fost admise lucrări ale artiștilor români, spre sfârșitul anilor 1970 acestea lipsesc cu desăvârșire. Singurul concurs internațional despre care se mai scrie, este *Pentacon-O.R.W.O.* din R.D.G., care este destinat în exclusivitate fotografilor din țările socialiste⁹⁰.

În viziunea membrilor Asociației, măsura necesară pentru ieșirea din impas este reelaborarea schemei de organizare a propriei instituții (Figura 1). Comitetul de conducere a fost alcătuit din președinții a șase comisii, fiecare dintre acestea având un rol bine stabilit. Biroului Central i s-au subordonat și cele șase filiale: Banat, Dobrogea, Moldova, Muntenia, Oltenia, Transilvania⁹¹.

O schimbare majoră care se produce spre sfârșitul anilor 1970 în legătură cu conținutul revistei este spațiul tot mai mare dedicat fotocluburilor și activităților organizate de acestea. Ele deveniseră în ultimii ani nucleul de bază al activității fotografice din țară. Nu erau neapărat subordonate A.A.F.-ului, dar

⁸⁶ Emil Gherman, „Festivalul național *Cântarea României* la Cluj”, *Fotografia*, nr. 115 (73), ianuarie-februarie 1977, p. 39.

⁸⁷ Mircea Agabrian, „Sibiu, Bienala a-II-a”, *Fotografia*, nr. 122, martie-aprilie 1978, p.12.

⁸⁸ Haralambie Hanganu, „Conferința Comitetului de conducere al A.A.F. de la Sibiu – 1977”, *Fotografia*, nr.118 (76), iulie-august 1977, p. 132.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Gheorghe Epuran, „Concursul *Pentacon-O.R.W.O.* ’77”, *Fotografia*, nr. 119 (77), septembrie-octombrie 1977, p. 146.

⁹¹ Haralambie Hanganu, „Ședința Comitetului de Conducere al A.A.F.”, *Fotografia*, nr. 119 (77), septembrie-octombrie 1977, p. 154.

colaborau cu aceasta prin intermediul filialelor locale ale Asociației⁹². În numerele din 1977 și 1978 apar tot mai des articole despre Fotoclubul din Cluj-Napoca⁹³, Fotoclubul *Nufărul* din Oradea⁹⁴, Cercul cine-foto din Brașov⁹⁵, Fotoclubul *Retina* din Timișoara⁹⁶, Fotoclubul din Târgu-Mureș⁹⁷.

Primul număr din 1978 se deschidea cu un omagiu adus lui Nicolae Ceaușescu cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani (Figura 2). Textul exaltă virtuțile de brav conducător ale tovarășului, fiind urmat de fotografia acestuia realizată în timpul vizitării unei expoziții de artă fotografică⁹⁸. Este unicul exemplu al atenției pe care șeful statului o acordă în mod direct, în perioada 1968-1978 activității fotografice din R.S.R. Motiv pentru care se poate concluziona că, spre deosebire de alte domenii artistice, cum este cel al artelor plastice, în fotografie, intervenția politicului a fost simțitor mai slabă în această perioadă. Vorbind despre revista *Arta*, Magda Cârnelci remarcă faptul că, începând cu 1974

„situația se schimbă destul de sensibil. Primul număr se deschide cu fotografia lui Ceaușescu pe prima pagină, apoi cu un editorial care face elogiul Anului XXX al Republicii Socialiste” [...] Începând „cu acești ani, toate numerele revistei *Arta* se vor deschide cu imagini ale șefului statului și cu cel puțin un articol editorial în care se afirmă din nou o poziție teoretică puternic angajată”⁹⁹.

⁹² Titus Doboș, „Unele aspecte ale colaborării și organizării fotocluburilor”, *Fotografia*, nr. 116 (74), martie-aprilie 1977, p. 48.

⁹³ Zoltan Kriszan, „Expoziția Fotoclubului clujean”, *Fotografia*, nr. 116 (74), martie-aprilie 1977, p. 39; Emil Gherman, „Fotoclubul Cluj-Napoca”, *Fotografia*, nr.119 (77), septembrie-octombrie 1977, p. 153.

⁹⁴ Ștefan Toth, „Foto-cineclubul *Nufărul* Oradea la un an de activitate”, *Fotografia*, nr. 118 (76), iulie-august 1977, p. 125; Teodor Crișan, „Pași în lumină”, *Fotografia*, nr. 123, mai-iunie 1978, p. 93.

⁹⁵ Alexandru Popra, „Cercul cine-foto al Casei de Știință și Tehnică pentru tineret”, *Fotografia*, nr. 118 (76), iulie-august 1977, p. 126.

⁹⁶ Ion Just, „Strădanie și afirmare”, *Fotografia*, nr. 118 (76), iulie-august 1977, p. 128; Rudolf Șandor, „Frumosul românesc”, *Fotografia*, nr. 119 (77), septembrie-octombrie 1977, p. 151.

⁹⁷ Török Gaspar, „Târgu-Mureș: un sfert de veac”, *Fotografia*, nr. 124, iulie-august 1978, p. 125.

⁹⁸ *Fotografia*, nr. 121, ianuarie-februarie 1978, coperta interioară.

⁹⁹ Magda Cârnelci, *Artele plastice ...cit.*, pp. 98-99.



Figura 2. *Omagiu*. Sursa: revista *Fotografia*, nr. 121, ianuarie-februarie 1978, coperta interioară.

Concluzii

Chiar și într-un domeniu creativ, căruia i s-a acordat mai puțină atenție din partea conducerii P.C.R., cum este arta fotografică, ecourile discursului politic oficial se resimt, la început doar la nivel teoretic, iar după 1975 și la nivel practic.

Astfel, în timpul perioadei de liberalizare, până spre sfârșitul anului 1971, revista *Fotografia* este lipsită de orice aluzie la domeniul politic. Articolele publicate sunt dintre cele mai diverse, extrase din reviste de specialitate occidentale. Se conturează un curent care încurajează creativitatea și experimentul, fotografia prelucrată prin diverse tehnici de laborator, bucurându-se de foarte multă apreciere. Solarizarea, contrastarea puternică, rasterul, fotomontajul, fotoradiografia, sunt câteva procedee cu care se operează destul de des în această perioadă.

La câteva luni după ce Nicolae Ceaușescu pune bazele „mini-revoluției culturale”, întărind controlul de partid în toate domeniile educativ-culturale, revista *Fotografia* publică primul articol semnat Eugen Iarovici, prin care

autorul își exprimă aprecierea față de acel tip de fotografie care se conformează ideologiei comuniste. Urmează apoi o perioadă de doi-trei ani în care revista dă curs atât opiniilor pro, cât și celor contra, în legătură cu expozițiile de fotografie având caracter politic. Este vorba despre evenimente precum: *Expoziția din 19-21 iulie 1972*, pusă în legătură cu *Conferința Națională a Partidului, Expoziția republicană a amatorilor*, care celebrează 25 de ani de la instaurarea regimului comunist în România, concursul *UCECOM 1972* sau expoziția *Bucureștiul contemporan*, din cadrul *Săptămânii Culturale Bucureștene* – 10 mai 1973.

În ceea ce privește reproducerile din revistă, în acești primi ani care urmează „tezelor din iulie”, se observă o incompatibilitate cu tipul articolelor publicate. În timp ce Eugen Iarovici își continuă pledoaria pentru acel tip de fotografie care reflectă „evenimentele importante ale epocii contemporane, marile construcții ale socialismului...”¹⁰⁰, revista publică reproduceri ale unor lucrări depolitizate, experimentale sau ale unor lucrări extrase din expozițiile fotografiilor străini care expun în România.

După cel de-al *XI-lea Congres al P.C.R.*, din noiembrie 1974, prin elaborarea *Programului Partidului Comunist Român*, se instituia un control politic și mai riguros asupra culturii. În revista *Fotografia*, acest eveniment s-a reflectat prin apariția sistematică a unor articole cu puternic caracter politic. Eugen Iarovici îl cita pe Nicolae Ceaușescu și invoca hotărârile *Congresului al XI-lea* pentru a-și argumenta opiniile în legătură cu genul fotografic al cărui susținător era. Mai mult decât atât, din 1975 au început să apară în revistă fotografii propagandistice, în special cu subiecte din zona muncii și a industrializării.

Congresul Educației Politice și al Culturii Socialiste din luna iunie 1976, a adus cu sine ideea producției culturale de masă, în defavoarea elitismului cultural. Hotărârea de organizare a Festivalului național *Cântarea României*, în cadrul căruia s-a promovat amatorismul artistic puternic politizat, a condus la o continuă degradare a creației artistice în toate domeniile. Arta fotografică a fost, de asemenea, inclusă în manifestările Festivalului, majoritatea evenimentelor fotografice de după 1976, conformându-se cerințelor impuse de acesta.

Criza economică din a doua jumătate a anilor 1970, contribuie și ea la decăderea activității fotografice. Ea este resimțită foarte puternic chiar și în interiorul Asociației Artiștilor Fotografi, prin imposibilitatea materială de a mai participa la concursurile și saloanele internaționale.

Prin urmare, expresia artistică în fotografia românească din perioada regimului ceaușist, între anii 1968 și 1978, cunoaște anumite particularități determinate de modul în care fotografiile români decid să se conformeze politicii vizuale oficiale, dictate de Partidul Comunist, sau decid să se sustragă acestui tip de compromis, rămânând fideli unei abordări personale.

¹⁰⁰ Eugen Iarovici, „Fotografia-Rosturi și limite”, *Fotografia*, nr. 3, mai-iunie 1972, pp. 13-14.

În plan teoretic am constatat existența a două curente estetice care la mijlocul anilor 1970 sunt foarte clar conturate. Este vorba despre fotografia manipulată prin procedee de laborator, pur artistică, susținută de un discurs depolitizat și pseudo-fotoreportajul sau fotografia de propagandă comunistă. Este esențial faptul că în cazul celui de-al doilea gen, imaginile care să fie în conformitate cu discursul teoretic, apar mult mai târziu, la distanță de câțiva ani.

O altă concluzie se referă la modul în care aceste două discursuri se construiesc și se autosusțin. În primul caz este vorba despre o argumentație intrinsecă, pe când în cel de-al doilea, argumentația este una de tip ofensiv, bazată pe continua combatere a genului fotografic lipsit de mesaj politico-ideologic. Această constatare poate funcționa ca argument pentru considerarea primei categorii de fotografii ca având un voalat caracter contestatar, prin simplul refuz de a aborda teme impuse de politica oficială.