SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Arta fotografică românească în perioada 1968-1978: evoluţia 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: evoluţia 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 Comercial-NoDerivatives). For more Information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0

gesis
Leibniz-Institut
für Sozialwissenschaften

Mitglied der
Leibniz-Gemeinschaft

Arta fotografică românească în perioada 1968-1978
Evoluţia revistei *Fotografia*

MARIA OROSAN-TELEA
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Studiul de faţă îşi propune evidenţierea modului în care creaţia artistică fotografică din timpul regimului ceaușist (perioada 1968-1978) a fost influenţată de discursul politic oficial, în condițiile în care fotografia era practicată la scară largă, dar nu de către artiștii profesioniști. Numărul mic al artiștilor români interesați de fotogafie[1] poate fi explicat și prin faptul că în instituțiile de învățământ superior nu existau departamente de foto-video[2], iar Uniunea Artiștilor Plastici, singura formă de organizare instituțională a artiștilor din România, nu avea o secție dedicată fotografiei.

Exista, 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 sindicală[3]

---

[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 Mihălțianu, Laszlo Ujvarossy, Dorel Găină, Miklos Onucsan, 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-Communists 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 evidentă[4], Asociația Artiștilor Fotografi, avea mai mult un rol lucrativ, asigurând membrilor săi comenzi[5]. 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 fotografii activi in 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 epocă[6]. Există deja o literatură de specialitate în domeniul istoriei artei românești, care, plecând de la artele plastice în perioada comunistă, atinge și subiectul fotografiei[7]. 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.

Opţiunea pentru perioada 1968-1978 se datorează faptului că, în decursul acestor ani, prefacerile în plan politic şi în special în planul politicii culturale comuniste, sunt foarte semnificative, fiind de neimaginat ca acestea să nu afecteze într-o oarecare măsură şi activitatea fotografică. Am ales ca prim an al analizei, 1968, pentru că acesta este şi anul de debut al revistei *Fotografia.* Aceasta a fost organul de presă al Institutului Central de Documentare Tehnică şi al Asociaţiei Artiştilor Fotografi care îşi începuse activitatea încă din 1955. Din 1957 A.A.F.-ul devenea membră a Federaţiei Internaţionale de Artă Fotografică (F.I.A.P)[8] , fondată la Berna în 1947, sub patronajul căreia s-au organizat bienal saloanele de fotografie internaţională de la Bucureşti. Fiind cea mai importantă publicaţie 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 practicată 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 Cârneci, *Artele plastice în România, 1945-1989*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 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, *Ştefan Bertalan: Suprapuneri. Fotografie experimentală din anii 1970-1980*, ed. Georg Lecca, Editura Brumar, Timișoara, 2015.

[8] Sylviu Comănescu, „Despre expoziții", *Fotografia*, nr. 5, sepembrie-octombrie 1972, p. 6.

este relevantă pentru traiectoria activităţii fotografice în ansamblu. Urmărind structura revistei, genul de articole publicate, tipul de fotografie promovată prin reproducerile din paginile revistei, cronicile de expoziţie precum şi relaţia A.A.F.-ului cu F.I.A.P.-ul, se pot pune în evidenţă tendinţele 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 şi eforturile de a promova o anumită libertate în exprimare şi de a menţine 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 recentele 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 Plastici[10], dar și pe cea a Asociației Cineaștilor[11]. De asemenea, prin contribuțiile unor autori străini, volumul oferă situației uniunilor din România un context mai larg est-european[12].

A.A.F-ul a luat ființă în data de 28 noiembrie 1956 conform ordinului numărul 1657 al Ministerului Culturii, având 17 membri fondatori[13]. 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 sudio 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).

tehnico-administrative. Cei șase membri sunt preşedinţi 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 şi cele şase filiale: Banat, Dobrogea, Moldova, Muntenia, Oltenia, Transilvania[14]. Această centralizare era menită să aducă un control mai bun asupra creaţiei fotografice româneşti. Singurul eveniment care se poate sustrage indicaţiilor venite dinspre Biroul Central şi în special dinspre Comisia de creație, este *Salonul Internaţional 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.

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

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

Informaţiile privitoare la estetică, stil şi plasticitate în fotografie sunt mult mai rare în aceşti 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 şi 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 emoţie artistică”[16].

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

[14] Haralambie Hanganu, „Ședința Comitetului de Conducere al A.A.F.”, *Fotografia*, nr. 119 (77), septembrie-ocombrie 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 X”[17], astfel încât obiectele iradiate vor apărea în pozitiv semitransparente.

Solarizarea este o altă metodă abordată în primele numere ale revistei. Ea duce la obţinerea unor fotografii „de o rară frumuseţe când, în timpul developării unui clișeu, aceasta se întrerupe”[18]. Imaginile astfel obţinute au „un aspect care nu poate fi prevăzut niciodată înainte, şi care nu se repetă în aceeaşi formă”[19].

Urmărind în continuare tipul problemelor abordate în paginile revistei, se observă o conturare foarte clară a unei tendinţe pozitive în ceea ce priveşte acest tip de fotografie prelucrată. Aceasta este văzută ca o alternativă la fotografia clasică, prin care multe din clişeele fotografice „pot căpăta strălucire şi chiar originalitate prin alegerea unui procedeu adecvat de tipul solarizării, izoheliei, fotoreliefului, rasterului sau fotocolajelor”[20]. La *Cel de-al 7-lea Salon Internaţional al R.S.R.*, desfăşurat la Bucureşti în luna mai a anului 1969, la care au participat 52 de ţări, aproximativ 3.000 de artişti şi 11.000 de lucrări[21], este apreciabil numărul fotografiilor care folosesc tehnicile enumerate mai sus.

Începând cu anul 1969 a crescut şi preocuparea pentru problematica imaginii în sine. Astfel, apăreau articole precum „Şcoli şi tendinţe în arta modernă care au influenţat fotografia contemporană”; „Compoziţia fotografiilor monumentelor de arhitectură”; „Fotografia, limbaj universal”; „Fotografia animalieră” sau „Artă abstractă şi fotografie”. Tot atunci debuta şi Constantin Săvulescu[22] cu articolele sale despre istoria fotografiei.

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

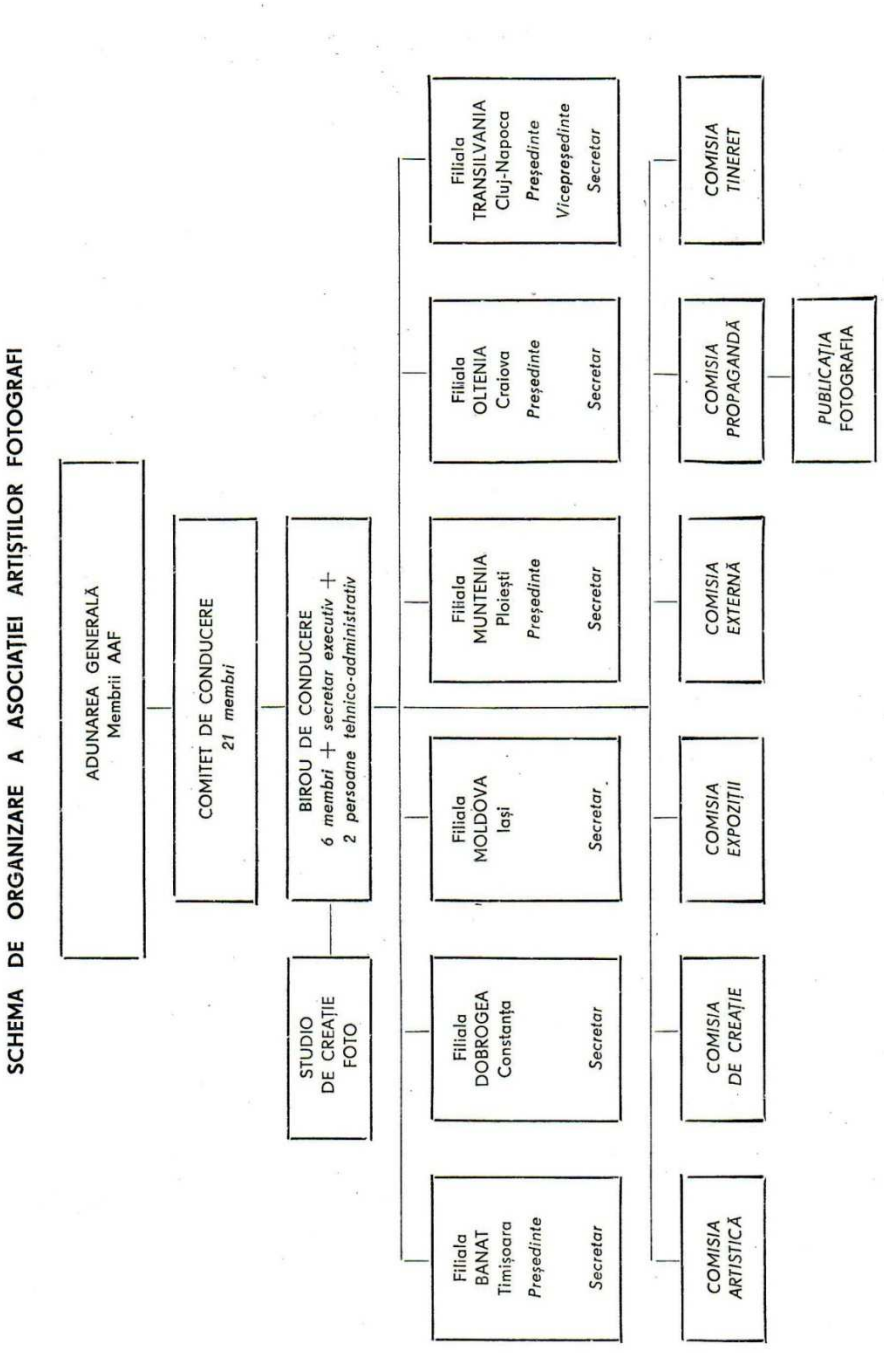

Figura 1. Schema de organizare a A.A.F. Sursa: *Fotografia*, nr. 119, septembrie-ocombrie 1977.

Urmărind rubrica „Actualităţi”, care contorizează toate intrările lucrărilor artiştilor fotografi români la saloane şi expoziţii internaţionale din ţări precum Franţa, Anglia, Italia, S.U.A., Cehoslovacia, Japonia, se poate remarca faptul că, lunar, lucrările trimise din România sunt acceptate la cel puţin patru, cinci astfel de evenimente internaţionale. Mai mult, Mircea Faria a câştigat 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 compoziţiei fotografice în scrieri precum „Erori de compoziţie”, „Fotografia pe un fond dat”, „Compoziţia imaginii”, „Compunerea imaginii”, „Linii şi pete”, toate fiind preluate din aceleaşi reviste internaţionale de specialitate.

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

Bernard René se opreşte asupra controversei iscate de întrebarea „este sau nu fotografia o artă?”. Acesta susţine 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, şi nu doar cu simpla lui reprezentare[24].

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

Apariţiile din 1970 aduc, pe lângă fotografia obişnuită de pe copertă, un număr de reproduceri prezente în paginile revistei. Primele trei numere ale anului sunt ilustrate cu lucrări din expoziţiile de la Bucureşti ale artiştilor fotografi străini, din R.D.G., Japonia şi Cehoslovacia, pentru ca mai apoi să apară lucrări ale artiştilor fotografi români printre care și Aurel Mihailopol[25].

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

---

[23] An. Vartorov, „Momentul adevărului şi 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 Ceauşescu a celor „17 teze", în iulie 1971[26]. Ele aveau ca scop „ridicarea nivelului combativităţii revoluţionare şi a spiritului militant, partinic al întregii activităţi politice, ideologice şi de educaţie comunistă a maselor"[27]. Măsurile pe care le prevedeau erau: întărirea controlului de partid asupra activităţii politico educative, cultivarea datoriei de a presta muncă patriotică, intensificarea pregătirii politice în instituţiile de învăţământ, combaterea manifestărilor de cosmopolitism şi a „modei artistice împrumutate din lumea capitalistă", creşterea rolului presei scrise, radioului şi televiziunii în propaganda politică, promovarea artei care serveşte „poporul, patria, societatea socialistă", controlul activităţii editoriale pentru ca „producţia de carte să răspundă în mai mare măsură cerinţelor educaţiei comuniste", cenzurarea filmelor şi a muzicii, etc.[28]. Aceste măsuri au introdus în decursul anilor 1970 un mod de control simbolic-ideologic[29] bazat pe un discurs care a devenit din ce în ce mai naţionalist.

Din 1971 apar unele schimbări și în ceea e privește revista *Fotografia*. Pe de o parte, îşi înjumătăţeşte numărul apariţiilor anuale şi renunţă definitiv la preluările din periodicele străine, iar pe de altă parte, creşte numărul reproducerilor şi apar cronicile de expoziţie care pun foarte bine în evidenţă tendinţele şi preferinţele 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.

Apariţia rubricii de cronică a expoziţiilor este foarte importantă pentru studiul de faţă pentru că, aceasta trece în revistă toate evenimentele fotografice importante într-o manieră critică, putându-se urmări atât evoluţia creaţiei artistice în sine cât şi raporturile acesteia cu presa de specialitate. Cel care s-a ocupat în mod constant de această rubrică este Nicolae Tomescu[30]. Ocazional mai apar cronici semnate de alţi autori cum este cea pentru *Primul Salon*

---

[26] Nicolae Ceauşescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, Editura Politică, Bucureşti, 1971.

[27] Nicolae Ceauşescu, *Scânteia*, anul XL, nr. 8839, 7 iulie 1971, p. 1.

[28] *Ibidem.*

[29] Katherine Verdery, *Compromis şi rezistenţă. 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.

Naţional de Artă Fotografică desfăşurat în luna ianuarie 1971, la Cluj. Din punctul de vedere al lui Alexandru Racoviţă:

> „Salonul de la Cluj a demonstrat că proprii noştri artişti fotografi nu şi-au secat talentul, şi că nivelul destul de ridicat la care s-au prezentat dacă facem abstracţie de cele câteva prea puţine excepţii, reflectă potenţialul lor adevărat”[31].

Spre deosebire de critica laudativă a lui Racoviţă, Nicolae Tomescu emite judecăţi de valoare mult mai elocvente şi mai interesante de urmărit. Luând ca exemplu cronica expoziţiei personale a lui Victor Stamate se observă încercarea lui Tomescu de a evidenţia atât părţile bune cât şi cele mai puţin reuşite din seria fotografiilor expuse. Astfel, expoziţia 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 granulaţie 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 şi în care-i sugerăm să persevereze: epigrama fotografică”[33].

Tot în acest număr se face referire şi la expoziţia 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 [...] obţinând o diplomă şi o medalie la Jocurile Olimpice de la Roma (1960) şi la Jocurile Olimpice de la Grenoble (1968)” şi fiind citat de presa franceză ca „unul dintre campionii olimpici ai artei fotografice”[34]. Succesul se datorează şi abordării atipice a subiectelor relativ banale, ca de exemplu o cursă de ciclism.

> „Efectul de contrast între fondul alb al pistei şi cadrul negru şi între suprafaţa restrânsă ocupată de ciclişti şi suprafaţa mare şi neagră a câmpului imaginii, contribuie la redarea artistică a unui subiect banal, dacă vreţi, care este astfel de un efect grafic frapant”[35].

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

---

[31] Alexandru Racoviţă, „Salonul Naţional”, *Fotografia,* nr. 2, martie-aprilie 1971, p. 91.
[32] Nicolae Tomescu, „Expoziţia personală – Victor Stamate”, *Fotografia*, nr. 2, martie-aprilie 1971, p. 92.
[33] *Ibidem.*
[34] Nicolae Tomescu, „Expoziţia 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 aparţine chiar lui Marx:

> „Mai presus însă de toate utilităţile ei, greu de enumerat, fotografia mi se pare nu numai că a lărgit şi a adâncit enorm puterea ochiului omenesc, dar a făcut, într-o măsură hotărâtoare, ca simţul 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 simţ capabil de desfătări omeneşti, infinitele forme şi feţe ale lumii, ale naturii umanizante"[36].

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

> „...iar dacă este incontestabil că preluarea de către fotografie a servituţilor de ordin practic a eliberat de aceasta pictura şi grafica, nu este mai puţin adevărat că de la Nadar, Man Ray la Brassaï sau Cartier-Bresson, ca să citez numai clasici, fotografia şi-a cucerit de mult şi-şi 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 expoziţie 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 volţi, Energie, Muncitorul, Sudorul, Galaţi 1970, Simbolul păcii*, sunt foarte sugestive pentru ceea ce aştepta P.C.R.- ul de la activitatea fotografică din România. Cronica făcută de Nicolae Tomescu este însă cât se poate de impersonală şi de obiectivă. Sunt prezentate pe un ton neutru atât părţile pozitive, cât şi cele negative ale expoziţiei care a fost încurajată şi prin premierea primilor zece clasaţi cu câte 1000 de lei. Ceea ce frapează şi mai mult este faptul că, în vederea ilustrării revistei nu se optează pentru fotografii din această expoziţie, ci pentru lucrări aparţinând fotografilor străini premiaţi la *Cel de-al 8-lea Salon Internaţional* care a fost, de altfel, unul bogat în lucrări valoroase, dar şi în tehnici de laborator cum sunt „granulaţia, rasterul, solarizarea" ceea ce explică, după cum susţine Tomescu, interesul cu care a fost primit[39].

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

---

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

[37] *Ibidem*, p. 110.

[38] Nicolae Tomescu, „Expoziţia – 50 de ani în slujba poporului", *Fotografia*, nr. 3, iunie-iulie 1971, p. 141.

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

Referitor la a treia ediţie a concursului *România Pitorească* din 1971, cronicile făcute de Sylviu Comănescu şi 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 ediţii, participanţii la concurs nu au răspuns pe măsura aşteptărilor, fapt care a obligat juriul să nu poată alege şi acorda premiile aşa cum fuseseră anunţate”[40].
>
> „S-au strecurat în expoziţie şi unele lucrări cu caracter îndoielnic şi 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 porneşte de la analiza expoziţiei *U.R.S.S. – ţara şi oamenii* pe care o supraapreciază, negăsindu-i nimic de reproşat, pentru a ajunge la contrazicerea teoriei care exclude fotoreportajul din categoria fotografiei artistice. Încă de pe atunci era evidentă opţiunea lui Iarovici pentru acest tip de fotografie care se pretează cel mai bine exaltării vieţii cotidiene şi a regimului politic aflat la putere.

> „Multe exponate infirmă categoric teorii de estetică fotografică cu circulaţie în unele cercuri. Mă refer la acele pseudo-teorii care vor să bareze accesul fotografiei de reportaj la aşa-zisul sanctuar al artei. În expoziţie se află zeci şi zeci de fotografii de reportaj pur, care însă, prin valoarea bogată, omenească, a conţinutului de idei şi prin forma desăvârşită în care sunt realizate, produc o emoţie artistică mult mai puternică decât operele de artă”[42].

Această expoziţie atât de lăudată de Iarovici, de o înaltă prestanţă artistică în viziunea sa, este „o frescă a realizărilor din cele mai importante domenii de activitate, cadrul naturii atât de variat şi viaţa clocotitoare a oamenilor care făuresc o civilizaţie de tip nou”[43]. Apare în acest articol un mesaj ideologic exprimat indirect prin aprecierea pe care autorul o are faţă 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 conţinut ideologic care se referă strict la arta fotografică. Chiar în acelaşi număr Sylviu Comănescu vorbeşte despre o metodă experimentală în fotografie, şi 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, „Expoziţia – România Pitorească 1971”, *Fotografia*, nr. 5, octombrie-noiembrie 1971, p. 246.

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

[43] *Ibidem.*

optic – care conţine sub această formă toate informaţiile referitoare la relieful şi perspectiva subiectului”[44].

Modul în care Nicolae Tomescu vorbeşte despre expoziţia artiştilor sovietici de la Bucureşti 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 expoziţie de fotografie artistică propriu-zisă, dat fiind scopul principal: informarea asupra ţării, vieţii şi activităţii oamenilor din U.R.S.S., mai mult decât o colecţie de fotografii disparate”[45].

Anul 1971 este unul destul de bogat în ceea ce priveşte numărul de saloane şi expoziţii internaţionale la care au fost acceptate lucrări trimise de artişti fotografi din România. Unii dintre aceştia au obţinut chiar premii sau distincţii importante. Napoleon Frandin obţinea 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 obţinea locul doi la *Al XII-lea Salon Internaţional Studenţesc* din Iugoslavia. Fotografiile *Spirale* a lui Hedy Löffler şi *Insecte* a lui Helmut Schnelder primeau medalii de onoare la *Salonul European de Artă Fotografică* de la Calais, Franţa. A.A.F.-ul a primit premiul special pentru clubul cu cel mai mare număr de concurenţi admişi la a şasea ediţie a concursului internaţional *L'ippocampo d'oro* de la Salerno, Italia.

Având în vedere faptul că A.A.F.-ul era o asociaţie care avea contacte destul de frecvente cu străinătatea, atât prin vizitele pe care le primea din partea unor personalităţi internaţionale din domeniul fotografiei, cât şi prin deplasările pe care membrii acesteia le făceau în diferite ţări, revista publica în primul număr din 1972 prevederile *Legii cu Privire la Apărarea Secretului de Stat*, votată la 17 decembrie 1971[46]. 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 precauţie şi de autoprotecţie.

Anul 1972 aducea o cristalizare a discursului legat de modul de fotografiere şi de tematicile pe care fotografia trebuie să le valorifice pentru a fi în conformitate cu evoluţia politică şi socială a ţării şi 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, „Expoziţia U.R.S.S. – ţară şi 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 şi mai valoros în măsura în care are şi un nivel ideologic-politic ridicat[47] şi în măsura în care el

> "povesteşte despre evenimentele importante ale epocii contemporane, marile construcţii ale socialismului, munca de creaţie a celor mai buni fii ai ţării, construcţia socialistă de la oraşe şi sate în toate domeniile vieţii, culturii, artei şi ştiinţei"[48].

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

Iarovici îşi bazează demersul teoretic de promovare a fotografiei realist-socialiste pe juxtapunerea şi compararea sa cu acea categorie a creaţiei fotografice caracterizată de formula „artă de dragul artei". În această tipologie, puternic blamată şi considerată total necorespunzătoare realităţilor R.S.R, se încadrează acele fotografii care supralicitează grafismul şi folosesc o abordare plastică prin „găselniţe" de genul unghiurilor neobişnuite, compoziţiilor geometrizante sau trucurilor „uzate" de laborator[49].

Cronicile semnate de Victor Panaitescu în acelaşi număr, precum şi fotografiile reproduse, vin ca o replică dezaprobatoare la discursul lui Iarovici. Vorbind despre expoziţia lui M. Tendler, Panaitescu remarcă faptul că artistul „oferă spaţii supuse unei geometrii rafinate, incantatorii, făcând printr-o minuţioasă 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 şi limite", Panaitescu lansează întrebarea: „Există undeva nişte limite?". Răspunsul îl dă însuşi Tendler susţinându-şi expoziţia şi contracarând punctul de vedere exprimat de Iarovici:

> „Este de ajuns să existe ‚frumos' şi 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 expoziţia lui O. Cahane, Panaitescu utilizează termenul de „găselniţe" 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 semnificaţie:

> „Acest cuvânt inventat de oamenii de teatru, cuvânt cu sonorităţi contradictorii, cu un început care cuprinde parcă toată bucuria căutării şi cu un final

---

47 Vladimir Orza, „Reportajul fotografic", *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1972, p. 15.
48 Eugen Iarovici, „Fotografia – Rosturi şi limite", *Fotografia*, nr. 3, mai-iunie 1972, pp. 13-14.
49 *Ibidem.*
50 Victor Panaitescu, „În expoziţia M. Tendler", *Fotografia*, nr. 3, mai-iunie 1972, p. 56.
51 *Ibidem.*

> scrâșnit cu acră invidie, este uneori pe nedrept folosit pentru a defini facilul într-o creaţie”[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* şi *Conceptul de artă* sunt cât se poate de acceptabile. Ceea ce ridică semne de întrebare în legătură cu nivelul ştiinţific al acestor conferinţe este faptul că bibliografia principală recomandată este alcătuită din lucrări ale lui Marx, Lenin şi din expunerile lui Nicolae Ceauşescu[53].

Numărul 4 din 1972 se deschide cu un articol de o pagină în care Sylviu Comănescu vorbeşte despre *Expoziţia din 19-21 iulie*, eveniment pus în legătură cu *Conferinţa Naţională a Partidului.* Este dificil de intuit în ce măsură articolul exprimă convingerile lui Comănescu sau obligaţiile pe care acesta le are faţă de Partid, în calitate de Secretar General al A.A.F. Articolul are un caracter echivoc şi pentru că autorul evită o abordare tranşantă a problemei orientării viitoare în activitatea fotografică. Vorbeşte despre o „viziune nouă” fără a preciza care este aceasta, vorbeşte despre „valenţe şi semnificaţii fundamentale pentru viitor” fără, însă, a le numi[54]. 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 ‚indicaţiile’ de Partid, aşa zisa ‚Artă’ Fotografică ca for tutelar, o instituţie cam fantomă, FIAP, şi propriile sale interese. Dar toate acestea le făcea în condiţii grele şi în favoarea membrilor A.A.F”[55].

Expoziţia, conţinând imagini cu tematici din zona muncii şi a industrializării, este puternic elogiată în paginile revistei[56]. Cu toate acestea, printre reproducerile din acest număr primează lucrările de la alte expoziţii fotografice. Se creează astfel un paradox, o discrepanţă între genul de imagini care se promovează prin intermediul textului şi genul de imagine promovată în mod direct.

Interesul pe care comunitatea fotografică din România îl are faţă de evenimentele din afara graniţelor se deduce din faptul că apăreau constant anunţuri 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 „Actualităţi”, *Fotografia*, nr. 1, ianuarie-februarie 1972, pp. 62-63.

54 Sylviu Comănescu, „Expoziţia 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 Ioaneş, „Expoziţia de fotografii artistice în cinstea conferinţei naţionale a Partidului”, *Fotografia*, nr. 4, iulie-august 1972, p. 47.

Eindhoven[57] sau de alte manifestări culturale. Numărul 6 este dedicat, atât prin editorial, cât şi prin imaginile publicate, manifestărilor culturale din cadrul marelui târg mondial din Köln[58].

În 1973 persistă tendința organizării de expoziţii fotografice având un evident caracter politic. *Expoziţia republicană a amatorilor* celebrează douăzeci și cinci de ani de la instaurarea regimului comunist în România, sintetizând în imagini „realizările materiale şi spirituale ale Republicii" – realizări „coordonate înţelept de Partid"[59].

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

Nici expoziţia *Bucureştiul contemporan*, din cadrul *Săptămânii Culturale Bucureştene* – 10 mai 1973, nu pare a fi mai reuşită. Ea este criticată pentru imaginile şablon „cu scene de stradă nesemnificative şi cu scene de muncă statice"[61].

Consolidarea celor două tendinţe estetice divergente: pseudo-fotoreportajul şi fotografia prelucrată (1974-1976)

Cu ocazia Congresului al XI-lea al P.C.R., desfăşurat la sfârşitul lunii noiembrie 1974, Ceauşescu confirma ideea necesităţii unui control politic riguros asupra culturii:

> „În noile condiţii ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta şi literatura sunt chemate să dea expresie activităţii tumultoase desfăşurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfăţişeze marile realizări, entuziasmul, optimismul şi hotărârea de a merge neabătut înainte […] Este necesar ca uniunile de creaţie să desfăşoare o activitate politico-ideologică mai susţinută în rândul fiecărei categorii de creatori"[62].

---

57 „Actualităţi", *Fotografia*, nr. 4, iulie-august 1972, p. 61.

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

59 *Idem*, „Expoziţia 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 Ceauşescu, *Scânteia*, anul XLIV, nr. 10.036, marţi 26 noiembrie 1974, p. 8.

În primul număr din 1974, colegiul de redacţie al revistei îşi exprima intenţia de a lărgi aria de preocupări, de a diversifica cât mai mult problemele abordate şi de a mări colectivul, specializând membrii colegiului pe sectoare de activitate[63]. Cu toate acestea, anul 1974 reprezintă un moment de cotitură în sens negativ, atât în ceea ce priveşte revista *Fotografia* cât şi întreaga activitate fotografică din România. Începând cu numărul 3 din acest an, revista îşi diminua simţitor numărul de pagini. De la aproximativ 60 de pagini, cât numărau ediţiile 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 şi subtitlul din *Buletin al Asociației Artiştilor Fotografi din R.S.R.* în *Buletin intern.*

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

> „Iată încă o hotărâre pe care trebuie să ne-o luăm pe 1975: să terminăm cu banalităţile în imagini şi mai ales în idei şi să-i facem pe colegii noştri fotografi să-şi înţeleagă menirea şi îndatorirea lor de artişti. Ei trebuie să devină mai sensibili la viaţa care îi înconjoară azi în România, când întreaga ţară este mobilizată să traducă în fapte de viaţă 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 şantierelor, înfăptuirile socialismului victorios, tradiţiile şi frumuseţile ţării şi viaţa împlinită şi să ignore exemplele venite dinspre Londra, Paris sau Valparaiso[65].

Pentru prima dată în articolele revistei era citat Nicolae Ceauşescu care vorbea despre socialism ca moment eliberator al omului de asuprire, de redare a bunăstării lui materiale, dar şi de făurire a unei civilizaţii superioare prin formarea unui om nou cu o înaltă conştiinţă şi pregătire culturală şi profesională. Artistul fotograf, dacă doreşte să fie cu adevărat artist trebuie să se înscrie în această categorie a omului nou[66].

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

[63] Colegiul de redacţie, „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.

artiştilor faimoasei grupări americane din anii 1930, *F.64*, ajunge la o concluzie prin care-şi contrazice propriile opinii exprimate în numeroasele articole publicate în revistă: „Chiar şi nişte simple scoici (fotografia lui Eward Weston, şeful grupului) devin armonie, monumentalitate, înlănţuire logică, frumuseţe”[67]. Şi mai surprinzător este interviul lui Iarovici cu Lee Bataglia, „fotoreporter de renume mondial, profesor de istoria fotografiei la Universitatea George Washington şi redactor de imagine la revista *America*”[68]. Bataglia vorbeşte despre fotografia socială, purtătoare a unui mesaj foarte puternic, capabil să acţioneze asupra conştiinţei umane[69]. 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 debutanţi, şi anume, de a nu face compromisuri, de a-şi apăra punctul de vedere, de a-şi exprima mereu eul interior[70]. Acestea intră în contradicţie cu fenomenul care tinde să se creeze în jurul lui Iarovici şi a articolelor propagandistice pe care acesta le publică cu insistenţă.

În acelaşi timp, Iarovici îşi continua pledoaria împotriva fotografiei care foloseşte procedee tehnice precum solarizarea sau izohelia, îndreptată spre geometrizare şi abstractizare, lipsită de originalitate şi mai ales lipsită de utilitate pentru societatea contemporană. Acest gen de activitate denotă în opinia sa o incultură politică şi fotografică pe care îndrumarea din partea A.A.F. ar trebui să o corecteze[71]. 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 politică[72].

În numărul următor îşi exprima indignarea, într-un discurs foarte efervescent şi vehement, în legătură cu *Cel de-al X-lea Salon Internaţional 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 intimiste îmbibate cu

---

67 Eugen Iarovici, „F.64 sau pasiunea clarităţii”, *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 meşteşug la artă. Unele observaţii despre expoziţiile 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 anomalie[77]. 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 *artificiul* 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 fotografii 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 deziderateleîn 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 Cârneci, *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 şi în paginile revistei *Fotografia.* Tema muncii a fost din acel moment tot mai des abordată. Au apărut fotografii precum *Betonişti*i a lui Szekacs V. Şandor, *Sudorii* de Armand Rosenthal, *Asfaltarii* de acelaşi Vasile Venig sau *Prima şarjă* a lui Murvay Gyorgy.

Declinul activităţii Asociaţiei Artiştilor Fotografi (1977-1978)

Ideea unei activităţi artistice de masă apare în cadrul *Congresului Educaţiei Politice şi al Culturii Socialiste* din luna iunie 1976. Se afirmă necesitatea stimulării „spiritului de creaţie al maselor în sfera culturii" prin dezvoltarea cenaclurilor literare, cercurilor artistice şi a celor cu caracter ştiinţific şi tehnic. Casele de cultură şi cluburile din întreprinderi şi instituţii „trebuie să se manifeste ca adevărate focare de educaţie şi cultură, de formare a conştiinţei socialiste a oamenilor muncii". Toată această activitate trebuie pusă însă, sub supravegherea organelor şi organizaţiilor de partid[80].

Congresul mai prevedea organizarea unui festival-concurs la scară naţională. Prima ediţie a *Cântării României* s-a desfăşurat în perioada octombrie 1976-iunie1977 fiind riguros organizată în mai multe etape[81]. Amploarea manifestărilor este relevată de numărul extrem de mare al participanţilor, aproximativ 1.747.000 de oameni din cadrul armatei, sindicatelor, cooperaţiilor meşteşugăreşti, U.T.C.-ului şi a instituţiilor de învăţământ[82].

Și fotografia a fost inclusă în acest festival naţional catalogat drept o „formă de înrolare culturală la care trebuie teoretic să participe întreaga populaţie"[83], „un fenomen de masă exaltând cultura populară în raport cu formele elitare"[84]. Caracterul său politico-ideologic, scopul precis de a direcţiona creaţia artistică spre idealurile comuniste, la care se adaugă amploarea şi durata manifestărilor[85] au avut efecte covârşitoare asupra întregii vieţi culturale.

Din acet moment şi până în iunie 1977, când s-a desfăşurat ultima etapă a festivalului, majoritatea evenimentelor fotografice care au fost consemnate în paginile revistei se aflau sub egida acestuia: *Ars Fotografica '76,* prima ediţie a expoziţiei interjudeţene de la Arad; *Expoziţia Fotoclubului Clujean* cu ocazia

---

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

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

82 Dragoş Petrescu, „400.000 de spirite creatoare: *Cântarea României* sau stalinismul naţional în festival", în Lucian Boia (ed.) *Miturile comunismului românesc*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1998, p. 250.

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

84 Katherine Verdery, *Compromis şi rezistenţă*...cit, p. 94.

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

căreia Emil Gherman, preşedintele fotoclubului face precizarea: „fotografiile pe care le prezentăm, reprezintă un modest omagiu pe care artiştii fotografi din acest club [...] îl aduc Patriei noastre socialiste şi înţeleptului său conducător, Partidul Comunist Român”[86]; *Expoziţia Judeţeană de Artă Fotografică* de la Ploieşti. Chiar şi după încheierea manifestărilor festivalului, organizatorii unor expoziţii simt nevoia să îşi integreze acţiunea „în efervescenţa spirituală declanşată de grandiosul festival naţional *Cântarea României*”[87].

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

În cadrul *Conferinţei Comitetului de conducere al A.A.F.* de la Sibiu s-a atras atenţia, printre altele, asupra participării din ce în ce mai slabe „la saloanele de peste hotare, atât din punct de vedere calitativ, cât şi cantitativ”[88]. Criza economică a fost resimțită şi în domeniul artei fotografice prin lipsa materialelor foto de bună calitate şi prin imposibilitatea de a trimite lucrări în străinătate, din cauza taxelor poştale şi a taxelor de participare la concursuri, mult prea ridicate[89].

Într-adevăr, urmărind rubrica „Actualităţi” a revistei se poate constata că, începând cu 1974, participările românilor la saloanele şi expoziţiile internaţionale au fost din ce în ce mai puţine. Dacă în 1973 apăreau lunar ştiri despre, în medie, 5-6 saloane internaţionale la care au fost admise lucrări ale artiştilor români, spre sfârşitul anilor 1970 acestea lipsesc cu desăvârşire. Singurul concurs internaţional despre care se mai scrie, este *Pentacon-O.R.W.O.* din R.D.G., care este destinat în exclusivitate fotografilor din ţările socialiste[90].

În viziunea membrilor Asociaţiei, măsura necesară pentru ieşirea din impas este reelaborarea schemei de organizare a propriei instituţii (Figura 1). Comitetul de conducere a fost alcătuit din preşedinţii a şase comisii, fiecare dintre acestea având un rol bine stabilit. Biroului Central i s-au subordonat şi cele şase filiale: Banat, Dobrogea, Moldova, Muntenia, Oltenia, Transilvania[91].

O schimbare majoră care se produce spre sfârşitul anilor 1970 în legătură cu conţinutul revistei este spaţiul tot mai mare dedicat fotocluburilor şi activităţilor organizate de acestea. Ele deveniseră în ultimii ani nucleul de bază al activităţii fotografice din ţară. 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-ocombrie 1977, p. 154.

colaborau cu aceasta prin intermediul filialelor locale ale Asociaţiei[92]. În numerele din 1977 şi 1978 apar tot mai des articole despre Fotoclubul din Cluj-Napoca[93], Fotoclubul *Nufărul* din Oradea[94], Cercul cine-foto din Braşov[95], Fotoclubul *Retina* din Timişoara[96], Fotoclubul din Târgu-Mureş[97].

Primul număr din 1978 se deschidea cu un omagiu adus lui Nicolae Ceauşescu cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani (Figura 2). Textul exaltă virtuţile de brav conducător ale tovarăşului, fiind urmat de fotografia acestuia realizată în timpul vizitării unei expoziţii de artă fotografică[98]. Este unicul exemplu al atenţiei pe care şeful statului o acordă în mod direct, în perioada 1968-1978 activităţii 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, intervenţia politicului a fost simţitor mai slabă în această perioadă. Vorbind despre revista *Arta*, Magda Cârneci remarcă faptul că, începând cu 1974

> „situaţia se schimbă destul de sensibil. Primul număr se deschide cu fotografia lui Ceauşescu pe prima pagină, apoi cu un editorial care face elogiul Anului XXX al Republicii Socialiste" […] Începând „cu aceşti ani, toate numerele revistei *Arta* se vor deschide cu imagini ale şefului statului şi cu cel puţin un articol editorial în care se afirmă din nou o poziţie teoretică puternic angajată"[99].

[92] Titus Doboş, „Unele aspecte ale colaborării şi organizării fotocluburilor", *Fotografia*, nr. 116 (74), martie-aprilie 1977, p. 48.

[93] Zoltan Kriszan, „Expoziţia 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] Ştefan Toth, „Foto-cineclubul *Nufărul* Oradea la un an de activitate", *Fotografia*, nr. 118 (76), iulie-august 1977, p. 125; Teodor Crişan, „Paşi în lumină", *Fotografia*, nr. 123, mai-iunie 1978, p. 93.

[95] Alexandru Popra, „Cercul cine-foto al Casei de Ştiinţă şi Tehnică pentru tineret", *Fotografia*, nr. 118 (76), iulie-august 1977, p. 126.

[96] Ion Just, „Străduanie şi afirmare", *Fotografia*, nr. 118 (76), iulie-august 1977, p. 128; Rudolf Şandor, „Frumosul românesc", *Fotografia*, nr. 119 (77), septembrie-octombrie 1977, p. 151.

[97] Tőrők Gaspar, „Târgu-Mureş: un sfert de veac", *Fotografia*, nr. 124, iulie-august 1978, p. 125.

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

[99] Magda Cârneci, *Artele plastice* ...cit, pp. 98-99.

PREŞEDINTELE CONSILIULUI DE STAT
AL
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
NICOLAE CEAUŞESCU

OMAGIU

La 26 ianuarie 1918, în zona în care Podişul Gotic dă mîna cu cîmpia dunăreană, pe malul stîng al Oltului, – la Scornicești – se năştea cel care va deveni primul bărbat al țării, Președintele Republicii Socialiste România, Nicolae Ceaușescu, Secretar General al Partidului Comunist Român.

O viață pentru un măreț țel – fericirea poporului său – și o remarcabilă activitate revoluționară pe căile luminoase ale comunismului.

La sărbătoarea împlinirii celor 60 de ani, membrii Asociației, ca și cei mulți de pretutindeni, cu un respectuos prinos de recunoștință, îi urează sănătate și mulți ani, spre împlinirea mărețului țel al vieții sale.

ASOCIAȚIA ARTIȘTILOR FOTOGRAFI

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

Concluzii

Chiar şi într-un domeniu creativ, căruia i s-a acordat mai puţină atenţie 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 şi la nivel practic.

Astfel, în timpul perioadei de liberalizare, până spre sfârşitul 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 şi 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 Ceauşescu pune bazele „mini-revoluţiei culturale", întărind controlul de partid în toate domeniile educativ-culturale, revista *Fotografia* publică primul articol semnat Eugen Iarovici, prin care

autorul îşi exprimă aprecierea faţă 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 şi celor contra, în legătură cu expoziţiile de fotografie având caracter politic. Este vorba despre evenimente precum: *Expoziţia din 19-21 iulie 1972*, pusă în legătură cu *Conferinţa Naţională a Partidului*, *Expoziţia republicană a amatorilor*, care celebrează 25 de ani de la instaurarea regimului comunist în România, concursul *UCECOM 1972* sau expoziţia *Bucureştiul contemporan*, din cadrul *Săptămânii Culturale Bucureştene* – 10 mai 1973.

În ceea ce priveşte reproducerile din revistă, în aceşti primi ani care urmează „tezelor din iulie", se observă o incompatibilitate cu tipul articolelor publicate. În timp ce Eugen Iarovici îşi continuă pledoaria pentru acel tip de fotografie care reflectă „evenimentele importante ale epocii contemporane, marile construcţii ale socialismului..."[100], revista publică reproduceri ale unor lucrări depolitizate, experimentale sau ale unor lucrări extrase din expoziţiile fotografilor 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 şi mai riguros asupra culturii. În revista *Fotografia*, acest eveniment s-a reflectat prin apariţia sistematică a unor articole cu puternic caracter politic. Eugen Iarovici îl cita pe Nicolae Ceauşescu şi invoca hotărârile *Congresului al XI-lea* pentru a-şi argumenta opiniile în legătură cu genul fotografic al cărui susţinător era. Mai mult decât atât, din 1975 au început să apară în revistă fotografii propagandistice, în special cu subiecte din zona muncii şi a industrializării.

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

Criza economică din a doua jumătate a anilor 1970, contribuie şi ea la decăderea activităţii fotografice. Ea este resimţită foarte puternic chiar şi în interiorul Asociaţiei Artiştilor Fotografi, prin imposibilitatea materială de a mai participa la concursurile şi saloanele internaţionale.

Prin urmare, expresia artistică în fotografia românească din perioada regimului ceaușist, între anii 1968 și 1978, cunoaște anumite particularităţi determinate de modul în care fotografii 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 şi limite", *Fotografia*, nr. 3, mai-iunie 1972, pp. 13-14.

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

O altă concluzie se referă la modul în care aceste două discursuri se construiesc şi se autosusţin. În primul caz este vorba despre o argumentaţie intrinsecă, pe când în cel de-al doilea, argumentaţia 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 temele impuse de politica oficială.