

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI

FACULTATEA DE ARTE VIZUALE ȘI DESIGN

STUDII UNIVERSITARE DOCTORAT

DOMENIUL: ARTE VIZUALE

TEZĂ DE DOCTORAT

**CONSTRUCȚII NARATIVE
ÎN FOTOGRAFIA INTEGRATĂ SPECTACOLULUI**

Îndrumător științific:

Prof. univ. dr. Valentin Sava

Doctorand:

Popovici C. George

IAȘI

2016

CUPRINS

INTRODUCERE

CAP. I - FOTOGRAFIA ARTISTICĂ - EXPRESIE VIZUALĂ A VIEȚII COTIDIENE

1.1. Fotografia în spațiul interferențiar al artei contemporane

1.2. Viața privată și construcția identității post-moderne

1.3. Elemente de expresie vizuală în post-modernism

1.3.1. REFERINTE ISTORICE: fotojurnalismul și fotografia documentară

1.3.2. Fotografia post-documentară

1.3.3. Fotografia tablou

1.3.4. Conceptualizarea estetică a imaginii prin supradimensionare

1.3.5. Fotografia apropiativă

1.3.6. Estetica intimistă

1.3.7. Fotografia performativă

1.3.8. Estetica banalului

CAP. II - ELEMENTE DE EXPRESIVITATE ALE LIMBAJULUI PLASTIC ÎN FOTOGRAFIE

2.1. Strategii și metode de transfigurare plastică a formelor în fotografie

2.1.1. Colajul analogic

2.1.2. Manipulări analogice în camera obscură

2.1.3. Deformări vizuale

2.1.4. Tehnici creative fotografice / micro-macro

2.1.5. Intervenții analogice pe peliculă

2.1.6. Personaje imaginare, scenografie, spații construite

2.2. Elemente de expresivitate ale limbajului vizual prin utilizarea iluminării în fotografie

CAP. III - ASPECTE ALE EVOLUȚIEI PORTRETULUI ÎN FOTOGRAFIE

3.1. Istoria portretului / Stiluri portretistice

3.2. Aspecte ale evoluției portretului în fotografie

3.3. Direcții ale portretului în perioada contemporană

CAP. IV - CONSTRUCȚII NARATIVE ÎN FOTOGRAFIA INTEGRATĂ
SPECTACOLULUI (*fashion photography*)

CAP. V - CREAȚIA PERSONALĂ ÎN ARTA FOTOGRAFICĂ DE MODĂ

5.1. Fotografia de produs

5.2. Fotografia narativă și înscenată

5.3. Fotografia de atitudine

5.4. Fotografia glamour

5.5. Fotografia de platou

5.6. Diptic

5.7. Manipulări digitale

CONCLUZII

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAFIE WEB

REZUMAT

Rezumat în limba română

Rezumat în limba engleză (ABSTRACT)

CURRICULUM VITAE

REZUMAT

Fotografia reprezintă oglinda vieții cotidiene, analizată din perspectiva practicilor specifice ei. Autorul sondează atât aspectele ineditului informațional, care se constituie sub formă de știre, cât și stările umane trecute prin filtrul personal al creativității interpretative. Interferența mediilor și conceptelor de la sfârșitul secolului XX și începutul noului mileniu a creat un nou statut al fotografului, apt să acceseze posturile analistului critic, ce vizează esteticile post-moderne. De asemenea, complexul mediatic a contribuit la o răsturnare a claselor artistice, care funcționau pe o anumită scară a elitismului, punând artistul în situația de a confrunța publicul larg cu niște concepte elaborate, transpuse și decodificate la nivel vizual. Astfel, se poate vorbi de o varietate de atitudini care pun în discuție atât subiectul frust, genuin, cât și forma plastică în care este prezentată lucrarea.

Demersul de față abordează un segment specific fotografiei contemporane de modă, care funcționează la prima vedere ca un sub-gen, dar care include, în același timp, forme vizuale complexe de elaborare. Pe lângă o componentă tehnică ce sugerează o zonă de cercetare provenită din design-ul vestimentar și scenografie, această ramură artistică apelează, de multe ori, la referințe culturale, la o creativitate vizuală înrudită cu imageria cinematografică. De aceea, lucrarea are și o dimensiune interdisciplinară, creându-se, în acest sens, conexiuni cu artele spectacolului (prin analiza construcțiilor narative), artele textile (costumul de modă), design-ul (studiul fotografic de produs) și artele vizuale contemporane, incluzând fotografia performativă. De altfel, titlul se înscrie în aceeași dimensiune intertextuală²³¹.

Lucrarea este structurată pe cinci capitole. Primul capitol, *Fotografia artistică, expresie vizuală a vieții cotidiene*, încadrează fotografia în spațiul vieții cotidiene aflate sub semnul schimbării și înnoirii. Ținând cont de faptul că opera artistică sau creația luată în sens generic nu mai depinde în chip nemijlocit de anumiți factori restrictivi (de pildă, aspectul comanditar), deducem că tematica își lărgeste aria și prin asocieri inedite cu alte

²³¹ Ne rezervăm dreptul de a împrumuta o terminologie care va face referire la domeniul lingvistic, dat fiind că aceste *construcții narative* sugerează un caracter anecdotic și conduc la o reevaluare a mijloacelor artistice consacrate, în care fotografia accesează un limbaj vizual îmbogățit, transformat, preluat din zone de cercetare aparținând unor domenii de activitate diferite.

domenii de cercetare. Mai mult, obiectele de larg consum capătă o dimensiune existențială și sunt interpretate, regândite în sens artistic, în conformitate cu alte cerințe, mereu reconfigurate.

Cultura media și high-tech este tratată în sub-capitolul intitulat, *Viața privată și construcția identității post-moderne*, unde este tratată identitatea omului modern bazează pe construcție și evoluție în societatea contemporană. Latura istorică a fotografiei artistice este abordată în fotojurnalismul și fotografia documentară în sub-capitolul, *Elemente de expresie vizuală în post-modernism*, care face o introducere succintă în abordarea genului fotografic post-documentar.

Un capitol distinct este cel în care voi analiza elemente de expresivitate ale limbajului plastic, strategii și metodele de transfigurare plastică a formelor în fotografie, prin colajul analogic, deformările vizuale cu obiecte interpușe obiectivului și nu în ultimul rând a intervențiilor digitale pe imagini. Lumina și modul de iluminarea sunt exemplificate în lucrările artiștilor George Hurrell, Annie Leibovitz, Fernando Bayona, din capitolul II, cu referințe istorice din pictura clasică de șevalet. Istoria portretului în fotografie este reprezentat în capitolul III intitulat, *Aspecte ale evoluției portretului în fotografie*, unde argumentele de elaborare sunt împrumutate din portretistica de șevalet.

Capitolul IV face referire atât la fotografia de modă cât și la reperatele istorice care au contribuit la formarea acestui gen fotografic. Genurile și sub-genurile fotografiei de modă vor fi exemplificate în imagini care au avut un puternic impact mediatic și au dus la definitivarea unei noi abordări stilistice din punct de vedere tehnic al fotografiei.

Ultimul capitol este dedicat creației personale din domeniul fotografiei de modă. Structura exemplurilor este concepută pe baza sub-genurilor fotografiei de modă contemporane.

Fenomenul artistic contemporan este tributar, prin însăși structura sa originală, unui ansamblu de procese de natură socială, culturală și politică, ce au schimbat principiile creativității odată cu primele decenii ale secolului XX. Acelerarea inovațiilor tehnologice din această perioadă, apariția producției în masă și de serie a produselor, care ușurează modul de trai, noile abordări practice din domeniul arhitecturii și design-ului, viteza circulației informației prin universalizarea telegrafului și a presei au dus (încă din anii '20)

la apariția conceptului de *globalizare a satului*, teoretizat de Marshall McLuhan câteva decenii mai târziu²³².

Artiștii aflați într-o nouă eră a existențialismului creator se oglindesc pe ei înșiși, încercând, astfel, să reflecte gândirea, atitudinea față de contextul social, economic și politic înconjurător. Remarcăm faptul că activitatea artistică nu se mai află sub influența elementului comanditar, așa încât putem vorbi de transformări importante la nivel tematic, paleta fiind mult mai largă decât în alte perioade artistice. Situațiile politice, economice și sociale din epocă i-au determinat pe artiști să-și motiveze acțiunile printr-un complex manifest specific tipologiei revoluționarului²³³. Pe de altă parte, proliferarea obiectelor de larg consum a dus la un anumit tip de fetișizare a lor (lucru semnalat de Jean Baudrillard în *Sistemul obiectelor* în anii '80²³⁴), dar și la o dorință de recuperare a deșeurilor (vezi estetica urâtului), inițiativă preluată în special de Marcel Duchamp prin *ready-made*-urile sale

În sistemul tradițional identitatea individului se află în strânsă legătură cu spațiul pe care acesta îl ocupă împreună cu cei cu care interacționează. Individul se naște și moare într-un sistem fix de relații, determinat de familie pe toată perioada vieții sale. Astăzi, identitatea individului devine complexă, multiplă și expusă la numeroase transformări influențate de identitățile celorlalți, rezultând conceptul de *trend*. *Trend*-ul este explicat în dicționarul limbii engleze ca fiind o direcție generală, aceeași pentru toată lumea, o “modă”, subînțeles adoptată de majoritatea oamenilor²³⁵, iar *identitatea*, luată ca termen generic, are un prim sens de *însușire a ceea ce este identic*²³⁶. Evidențiem faptul că, deși psihologia operează cu alte sensuri atribuite acestui concept, referindu-se, în principal, la

²³² Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man* (New York: Mc Graw–Hill, 1964)

²³³ În fiecare epocă există exemple multiple de teoretizare și justificare într-o manieră particulară a actului artistic în sine. De cele mai multe ori, manifestul artistic s-a concretizat într-o așa-zis *Ars Poetica*, document programatic ce avea să traseze direcția ideologică. În acest context îi amintim doar pe expresioniști (Ernst Ludwig Kirchner, Edvard Munch, Oskar Kokoscha ș.a.), cei care și-au definit arta ca fiind proprie unei perioade istorice întunecate (primul război mondial), fapt care a dat naștere la o viziune accentuată asupra vieții, descrisă printr-o cromatică adesea agresivă, tributară unor stări afective tensionate. Hermann Bahr, scriitor și critic austriac, a surprins, poate, cel mai bine esența expresionismului, observând într-una din scrierile sale (în *Expressionismus*, Munich, 1916) că percepția umană este strâns legată de atitudinea individului vis-à-vis de lume, deci, adăugăm noi, viziunea este eminentamente subiectivă.

²³⁴ Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinoc, 1996.

²³⁵ Cf. *Oxford Dictionary*, Oxford University Press, 1999.

²³⁶ Cf. Florin Marcu, *Dicționar de neologisme*, București, Editura Științifică, 1966, p. 24.

relația dintre individ și colectiv, dintre persoană și grup, la o relație care nu include ceea ce este identic, ci, dimpotrivă, ia naștere printr-o diferență, astăzi, identitatea și-a pierdut sensul psihologic și, printr-o răsturnare de valori, a preluat semnificația generală, nespecifică, și anume aceea de “uniformitate”. Cu alte cuvinte, rolul familiei, care reprezenta axul central al individului tradițional, este înlocuit în societatea modernă de cel al grupului, al mulțimii, care asimilează și egalizează. Individul epocii postmoderne poate alege să-și definească singur identitatea, ba mai mult, el poate să-și creeze anumite tipare de selecție și evaluare a identității construite. Identitatea modernă se bazează pe construcție și evoluție, față de cea tradițională, care e prestabilită la naștere. Corpul reprezentat cu scopul de a reda identitatea sexuală, rasială ori socială a fost în anii '80 un motiv des întâlnit de artiștii media, care s-au îndepărtat de formalismul realist al imaginilor moderniste²³⁷.

Cultura media a înlocuit formele culturii elevate ca centru al atenției culturale și al impactului asupra personalității individului. Formele vizuale și auditive ale culturii media de astăzi înlocuiesc formele livrești propunând un nou model de decodificare a mesajului mediatic. Conform textelor scrise de teoreticianul Douglas Kellner, cultura media conduce la colonizarea timpului liber, invadând și dominând spațiul intim al individului prin intermediul televiziunii și, mai târziu, prin descoperirea spațiului virtual, respectiv a internetului. De aici, nevoia individului de a evada și a se sustrage, luând naștere un sentiment de alienare și stare de angoasă. În acest sens, Mircea Eliade vorbește de o teroare a istoriei, care poate fi depășită prin sustragere și neparticipare la evenimentul istoric aflat în desfășurare. Realitatea faptelor mediatizate excesiv prin intermediul micului ecran, pe care suntem obligați să le asimilăm ca fiind adevărul absolut și făcând parte dintr-un mod de viață ideal, subliniază rolul pe care cultura media îl are ca sursă principală de manipulare în masă.

Cultura *high-tech* devine o cultură la nivel global cu care individul tinde să se asocieze și chiar să se confunde. Această formă de cultură oferă un acces facil al publicului larg la informații și produse considerate ca fiind foarte populare și ușor de procurat, rezultând, în final, un puternic concept bazat în primul rând pe caracterul comercial și abia în al doilea rând pe cultură. Un exemplu elocvent este cel al artistului francez Antoine

²³⁷ Matei Bejenaru, *Corpul uman reprezentat în artele media*, Iași, Editura Artes, 2006, p.44.

Geiger care, prin seria de imagini fotografice intitulată Sur-Fake, surprinde personaje într-un spațiu stradal care sunt “conectate” la tehnologia high-tech prin folosirea telefoanelor smart. Prin aceste serii fotografice, artistul pune în discuție asumarea identității false.

Abordarea fotojurnalistică încadrată în genul fotografic presupune, prin definiție, urmărirea și captarea pe peliculă a firului epic al întâmplărilor, fără a interveni în desfășurarea sau programarea lor. Acest gen fotografic oferă o documentație asupra evenimentelor, evitând înscenările sau cadrele planificate și referindu-se, totodată, la colectarea, editarea și prezentarea de informații și materiale pentru publicații, televiziune sau internet. Cele trei criterii care stau la baza fotografiilor de fotojurnalism sunt: temporalitatea (imaginile preluate sunt reprezentări bine definite în timp și au sens doar în contextul în care au fost realizate), imparțialitatea (imaginile reprezintă realitatea faptelor și nu suferă modificări sau manipulări în conținut ori cromatică) și caracterul narativ (fotografiile prezentate, însoțite de text, povestesc în imagini firul evenimentului printr-o construcție narativă secvențială sau reprezentate de o singură imagine, cu un mesaj puternic)²³⁸.

Fotografia post-documentară își are rădăcinile în fotografia de jurnalism, în care se oferă informații utile publicului larg. Fotografia post-documentară se dezvoltă foarte mult în perioada anilor '90. Principiul esteticii acestui gen fotografic pleacă de la înregistrarea efectului unei acțiuni și nu de la acțiunea însăși, astfel încât artistul plasticizează subiectul, încadrându-l într-o atmosferă sugestivă, din care (de cele mai multe ori) lipsesc personajele²³⁹.

O altă abordare vizuală este aceea în care fotograful devine propriul povestitor în imagini creând spații imaginare elaborate în mod artificial. Noutatea acestui fapt o constă narativitatea comprimată într-o singur cadru fotografic. Această concept îl regăsim în lucrările perioadei premergătoare fotografiei, mai precis spus în secolele XVIII – XIX, în cadrul picturilor figurative occidentale. Atât compoziția atent studiată, cât și gestică actantului stau la baza fotografiei-tablou de astăzi. Înscenarea reprezintă ingredientul

²³⁸ Matei Bejenaru, 2013, *Istoria fotografiei*, Note de curs, Editura Artes, pag.92

²³⁹ Charlotte Cotton, 2004, *The Photograph As Contemporary Art*, Thames & Hudson, pag. 167

artistic principal prestabilit dinainte de artist. Fotografia tablou face apel încăodată la valorile formale ale artelor clasice, realizând o reinventare post-modernă a epocii picturismului din istoria fotografiei. Narațiunea ilustrată vizual în în cadre fotografice este inspirată din basme populare, fabule sau evenimente apocaliptice care fac parte din viața cotidiană. Această aplecare stilistică poartă denumirea de *tableau-vivant*, în care elementul narativ este concentrat într-un singur cadru.

Această conceptualizare preia elemente ale esteticii vizuale, în care accentul se pune pe dramă sau hiperbolă. Imaginile dramatice și agresive sunt redade prin prisma viziunii subiectului, mai degrabă decât prin cea a perspectivei fotografului. O altă caracteristică principală a acestui gen fotografic este dimensiunea “printului”, care are un impact imediat asupra privitorului. În cazul de față, accentul nu este pus pe jocul actantului sau pe tehnicile complexe de iluminare de studio.

Supradimensionarea unei lucrări face ca publicul privitor să se situeze în fața unei posibile ferestre ce conține un cadru vizual în care acesta are senzația că poate reacționa fizic. Reducerea dimensiunilor pune în discuție, însă, inversarea polilor unor valori precum transferul elementului monumental către cel de semn, simbol.

Încă de la mijlocul anilor '70 teoria fotografiei a avut ca principal scop înțelegerea și descoperirea proceselor simbolisticii culturale. Analiza epocii postmoderniste a oferit o alternativă, o altă abordare față de perspectivele moderniştilor. Aceştia au considerat că fotografia este stâns legată de calitățile tehnice ale executantului. Pe de altă parte, postmodernişti în contrast au considerat că acest mediu nu a fost creat pentru a reproduce vechile picturi sau sculpturi. Arta fotografică se bazează, într-un sens mai direct, pe aceleași trei coordonate: producție - difuzare - receptare. Arta fotografică contemporană s-a născut din modul de gândire și conceptualizare a artiștilor. Fie că imaginile au fost preluate din fonoteca personală de familie, cadre de film sau de pe camerele de supraveghere, studiile științifice, revistele, pictura au contribuit toate la crearea vocabularului imagistic și conceptual al fotografiei de astăzi. Postmodernişti critică imagistica postmodernă prin faptul că autorul stabilește un cod cultural personal între executant și spectator. Un exemplu în acest sens sunt imaginile *icon* ale lui Cindy Sherman, care invocă un

manierism inspirat din cadrele de film clasice. Fiecare fotografie a sa este concepută ca un *frame* dintr-un film imaginar, în care autoarea intenționează să se indentifice cu subiectul ales.

Apariția rețelelor de socializare din ultimul deceniu l-a determinat pe individ să-și gândească într-un mod transgresiv spațiul intim. Acesta depășește spațiul personal specific confortului familial, trecând mai apoi într-un spațiu comun, care devine prin *add-ul* de "prietenii" un spațiu social. Interferența acestui concept cu cel al explorării corporalității specifice anilor '70-'80 suscită abordări actuale diverse, care permit o multitudine de interpretări. Chiar dacă imaginile sunt realizate într-o manieră amatoricească, fotografia intimă de familie are o relație aparte între fotograf și subiect. *Fotografia intimă este de asemenea o reconstrucție a subînțeleșurilor în fotografia personală*²⁴⁰.

O primă direcție abordată de o serie de fotografi contemporani este aceea a performativității în fața camerei foto. Acești artiști au dorit să iasă din tiparele clasice ale fotografiei, în care artistul este un spectator uneori neimplicat într-o scenă, așteptând momentul decisiv pentru a capta, cu ajutorul aparatului de fotografiat, acea fracțiune de timp unică și irepetabilă. Abordarea contemporană este de a da fotografiei o nouă dimensiune, unde implicarea artistului se face simțită cu ajutorul performativității, înscenării, a mesajului conceptual care face din fotografie un nou mediu de abordare artistică.

Practica artistică în perioada celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea i-a determinat pe mulți dintre autori să se îndrepte către facilitățile date de fotografie. Este important de subliniat faptul că fotografia a apărut dintr-o necesitate. Dorința de a capta imagini reale într-un timp mult mai scurt a motivat artiștii în cercetarea ei (Daguerre a fost la rândul lui pictor). Imprimarea pe suporturi de hârtie fotosensibilă a facilitat și o modalitate de circulație a imaginilor sub forma unor vederi cu o dimensiune tipizată (10x15 cm), care înfățișau o multitudine de tematici, inclusiv cele frivole, transmise „pe sub mână”.

²⁴⁰ Charlotte Cotton , *The photograph as contemporary art*, Thames & Hudson world of art, p.138.

O altă zonă în care fotografia incipientă și-a arătat utilitatea o reprezintă ilustrațiile pentru anumite publicații. Cu o arie extrem de largă a subiectelor, artiștii fotografi recomponeau inclusiv scene biblice cu decoruri construite și actanți pentru a iniția un plus de imaginație în mintea privitorilor. Din punctul de vedere al materializării posibilităților artistice ale acestui nou mediu, fotografii au gândit o apropiere a lui față de pictură. Dacă în primă fază lucrările copiau structural elemente din zona clasicismului, odată cu recunoașterea formelor artistice impresioniste imaginile încep să capete efecte tot mai picturale, trimițând la o recuperare plastică a atmosferei subiectului. Astfel, fotografii apelează la efecte tehnice influențate direct de momentul ales al zilei și, în același timp, încearcă o manipulare de laborator pentru a concretiza suprafețe, degrade-uri și umbre care să suscite senzații vizuale întâlnite în lucrările plastice. Acest gen de mimetism va sta la baza primului curent artistic în fotografie, cel al “pictorialismului”, o mișcare răspândită și influentă, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

Contestat inițial ca mijloc de exprimare artistică de sine stătător, fotografia și-a câștigat statutul vizibilității după un parcurs manifestat pe mai multe planuri constructive. Dacă la începuturi acceptarea suportului cu săruri de argint a întâmpinat greutăți, astăzi textura și granulația lui au devenit parte importantă în aprecierea expresivității plastice. Funcțiile utilitare și documentare ale fotografiei, aplicațiile ei în spațiile sociale și artistice devin în contemporaneitate elemente indispensabile. Odată acceptată ca mod de lucru, fotografia își definește propriile genuri, după particularitățile subiectelor. Ușurința folosirii camerei foto, dar și aspectul modului de comunicare direct și sincer, care facilitează receptarea conceptelor elaborate, au făcut ca unii artiști să opteze pentru acest mediu într-o formă ce elimină apartenența directă la genurile consacrate. Totuși din punctul de vedere al utilizării elementelor de limbaj plastic, fotografia păstrează principiile de lucru utilizate în pictură sau grafică.

Din punct de vedere formal acest mediu operează cu elemente recognoscibile care de multe ori tind să devină simboluri. Raporturile lumină umbră funcționează imagistic într-un mod similar însă diferă modul de abordare tehnică. Lumina este pentru fotograf aproape o ustensilă. El poate construi cu ajutorul ei și prin manipulare compoziții complexe vizuale. Pentru acest lucru artistul trebuie să înțeleagă calitățile și categoriile surselor de

iluminare. Sursele de lumină se împart inițial în două categorii principale: naturale și artificiale. Pentru iluminarea naturală artistul trebuie să își poziționeze subiectul și tot odată să-și aleagă un punct de stație (adică locul de unde fotografiază) în funcție de soare care își are de regulă o traiectorie diurnă prestabilită. Practic artistul trebuie să gândească în același timp și orientarea complexului scenografic față de astru, momentul zilei în așa fel încât incidența razelor față de ansamblu să fie una favorabilă. Luminile artificiale pot completa uneori registrul natural sau pot acționa independent în funcție de dorința și modul de lucru expresiv al artistului într-un cadru care este gândit după formula unui studio. Ele se împart la rândul lor pe anumite sub-categorii, lumini directe, puternice (cu umbre tăioase), lumini spot, locale (care concentrează lumina pe o anumită zonă și lumini difuze care dau umbre moi. Aceste lumini artificiale sunt așezate de artist în funcție de subiect și de poziționarea lui în spațiu. Se poate spune că acest lucru face ca autorul să aibă o libertate mai mare creativă, el putând hotărî în afara de locul de unde provine sursa și intensitatea ei și chiar cromatica pe care vrea să i-o atribuie.

Din punctul de vedere al genurilor fotografice, fotografia de modă a fost realizată prin excelență în studio. Acesta a devenit practic de-a lungul deceniilor laboratorul în care fotografii a instrumentat lumina.

Referitor la apariția și evoluția portetului, omul a încercat să cuprindă și să înfățișeze izvorul subiectiv al tuturor imaginilor și simbolurilor pe care le-a creat în încercarea lui de a construi o realitate exterioară, o încercare de a se înțelege și de a se reprezenta pe sine, uzând de subiectivitatea și de umanitatea sa, adică a ceea ce este unic în fiecare individ și ceea ce este comun oamenilor.

Artistul a evoluat ezitant căutându-și mereu drumul spre două tipuri de sensibilitate: una pentru imaginea vie a omului, cealaltă pentru elementele abstracte ale unei armonii geometrice. Timp de aproape 500 de ani, artiștii au dezvoltat tehnici bazate pe observația acută și pe studiul operei altora, în scopul de a surprinde esențialul ca și modalitatea reală a chipului.

Portretul în arta medievală avea un caracter religios, fiind folosit în scene biblice sau ca omagii, în Renaștere devine autonom redând personalitatea și caracterele psihologice. În această lucrare vom încerca să recunoaștem intenția de portet, să prezentăm

modul cum s-a constituit de-a lungul timpului, sub ce impulsuri, cum s-a emancipat și care-i sunt raporturile în contextul artistic contemporan. Subiectul nostru se va limita la portretistica de studio, și mai exact la redarea unor tehnici creative de iluminare. Alături de necesitatea de a vedea cum s-a determinat această categorie, modul în care s-a diversificat caracteristicile ei, vom încerca o identificare asupra portretului și a tehnicilor de realizare, axându-ne pe principii generale ale luminii și echipamentul necesar pentru iluminarea de studio.

Formulele de exprimare vizuală contemporană se desfășoară astăzi pe direcții și medii diverse care conduc la o reevaluare a mijloacelor artistice clasice. Suporturile pe care artiștii își desfășoară activitatea devin din ce în ce mai complexe și mai compozite. Practica apelării la modurile de implementare conceptuale, adică la principiile instalării și performativității creează un melanj fericit în care autorii vizează în primul rând zona ideatică gândind ulterior soluția tehnica. Astfel metisarea picturii cu elementele de exprimare digitală, spre exemplu, nu mai pare a fi un impediment în dezvoltarea conceptului. Interacțiunile pot să vizeze relații în care spațiul bidimensional sau tridimensional sunt alăturate conjunctural sau relații în care elementele manufacturate se îmbină cu cele realizate industrial. Informația care altă dată circula pe suporturi palpabile se stochează și poate fi accesată prin mecanisme specifice digitale. Conceptul “satului global” teoretizat acum mai multe decenii de Marshal Mc Luhan²⁴¹, care viza puterea informației, dar și universalitatea ei se confruntă în momentul de față cu dimensiunea lui multiplicată. Publicul se află în situația de a alege, de a da click și de a analiza cantitatea, calitatea și forma informației. Pentru un spectator această informație poate deveni o formă de putere, un fetiș, un gadget într-un sistem al obiectelor imaginat de Jean Baudrillard.²⁴² Spațiul personal se modifică devenind un spațiu social prin imagini, care circulă la nivel de grup, iar nivelul intim al distanței se realizează prin conectarea sau deconectarea individului la rețea. În tot acest cadru se observă că din punctul de vedere artistic al imaginii principiile analizei plastice rămân stabile. Cadrul își păstrează aceleași considerente organizatorice ca în mediile artistice consacrate. Artele plastice cunosc astăzi

²⁴¹ Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura Politică, București, 1975

²⁴² Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinoc, Cluj, 1996

o reevaluare din punctul de vedere al formelor de reprezentare clasică. Pictura, grafica, sculptura și chiar fotografia accesează limbajul vizual la care se suprapune un secol de căutări pe direcțiile organizării conceptuale. Artele decorative pe de altă parte urmează emanciparea teoretică impusă în prima jumătate a secolului XX de Școala de la Bauhaus implementând însă nivelul conceptual sub forma gândirii de marketing. Instituționalizarea artei a făcut ca actul creativ să fie construit după principiul cererii și ofertei. Astfel s-a ajuns paradoxal ca însăși ideile care se leagă de critica societății de consum să fie de vânzare. Lumea publicitară se ghidează după elemente vizuale care transmit publicului mesaje direcționate coerent pentru ca acesta să identifice imediat prin asociere o imagine cu un anumit produs. Fotografia funcționează în acest domeniu pe principiul *logo-ului imagistic*. Elementele care o compun la nivel obiectual conlucrează cu atmosfera, dinamica și în sine chiar cu anumite procedee punctuale de limbaj plastic (culoare, formă, figură etc.).

Lucrarea în discuție prezintă în acest capitol câteva proiecte personale formulate pe particularitățile fotografiei de modă. Grupate în serii determinate de sub genuri sau prin asocieri de natură formală, ori individuale, fotografiile arată câteva moduri de abordare elaborate în funcție de experiența personală dobândită la cursurile din cadrul facultății care fac referință la fotografia publicitară. În următoarele pagini voi face o enumerare vizuală a unor fragmente din fotografia de modă pe care am putut să le abordez după posibilitățile mele de natură tehnică. Fotografia de modă se diversifică în funcție de natura produsului cât și de modul vizual în care acesta este prezentat. Principalul element vizat în acest domeniu este design-ul vestimentar. Accesoriile, coafura, machiajul completează de multe ori linia vestimentară fiind prezentate de multe ori în sine.

BIBLIOGRAFIE

1. **Agins, T.** (2000), *The End of Fashion: How Marketing Changed the Clothing Business Forever*, Harper Paperbacks;
2. **Arnheim R.** (1979), *Arta și percepția vizuală, O psihologie a văzului creator*, Editura Meridian
3. **Barnard, M.** (2009), *Fashion as Communication* (Second Edition), Routledge;
4. **Barrett T.** (2003), *Criticizing Photograph, An Introduction to Understanding Images*, Fourth Edition, The McGraw-Hill Companies
5. **Barthes, R.** (2006), *The Language of Fashion*, Berg Publishers;
6. **Barthes, R.** (2004), *Fashion System*, University of California Press;
7. **Bate D.** (2003), *Photography & Surrealism, Sexuality, Colonialism and Social Dissent*, I.B. Tauris & Co.Ltd
8. **Bate D.** (2009), *Photography The Key Concepts*, BERG Oxford-New York
9. **Belch G. & Michael A. Belch**, (2003), *Advertising and Promotion*, Sixth Edition, The McGraw-Hill Companies
10. **Bejenaru M.** (2006), *Corpul uman reprezentat în artele media*, Ed. Artes Iași
11. **Bejenaru M.** (2013), *Istoria fotografiei*, Note de curs, Editura Artes
12. **Benjamin W.** (2002), *Iluminări*, Idea Design & Print Editură
13. **Bright S.** (2005), *Art Photography Now*, Thames & Hudson
14. **Chelcea, S.** (2005), *Comunicarea nonverbală*, Editura Comunicare.ro, București;
15. **Coman M.** (1999), *Introducere în sistemul mass-media*, Editura Polirom, Iași;
16. **Craik, J.** 2009, *Fashion: The Key Concepts*, Berg; **Crane, D.** (2000), *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing.*, Chicago and London: The University of Chicago Press;
17. **DeFleur, M.L., Ball-Rokeach, S.** (1999), *Teorii ale comunicării de masă*, Editura Polirom, Iași;
18. **Diamond, J., Diamond, E.** (2007), *The World of Fashion*, Fairchild Books;

19. **Drăgan, I.** (1996), *Paradigme ale comunicării de masă*, Ed.Șansa, București;
20. **Easey, M.** (2008), *Fashion Marketing*, Publisher: John Wiley & Sons; 3rd Edition edition;
21. **Eco, U.** (2003), *O teorie a semioticii*, Editura Meridiane, București;
22. **Eco U.** (2012), *Istoria frumuseții*, Editura RAO, Colecția Cultural
23. **Edelman, M.** (1999), *Politica și utilizarea simbolurilor*, Polirom, Iași;
24. **Entwistle, J.** (2000), *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Ed. Polity Press;
25. **Fabe M.** (2004), *Closely Watched Films, An Introduction to the Art of Narrative Film Tehnique*, University of California Press
26. **Fiske, J.** (2003), *Introducere în științele comunicării*, Editura Polirom, Iași;
27. **Flichy, P.** (1999), *O istorie a comunicării moderne*, Editura Polirom, Iași;
28. **Feininger A.** (1967), *Fotograficul creator*, Ed. Meridiane București
29. **Georgiu, G.** (2004), *Filosofia culturii: Cultură și comunicare*, Editura Comunicare.ro, București;
30. **Goddard, A.** (2002), *Limbajul publicității*, Polirom, Iași;
31. **Godfrey T.** (1998), *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited
32. **Grumbach, D.D.** (2001), *Istoria ale modei*, Editura Fundației PRO, București;
33. **Hill D.** (2004), *As Seen In Vogue, A Century of American Fashion in Advertising*, Texas Tech University Press
34. **Joannes, A.** (2009), *Comunicarea prin imagini. Cum sa-ti pui in valoare comunicarea prin intermediul dimensiunii vizuale*, Editura Polirom, Iași;
35. **Jaeger A.** (2007), *Image Makers, Image Takers, The Essential Guide To Photography By Those In The Know*, Thames & Hudson
36. **Kathleen A.** (2005), *Acting Out: Invented Melodrama in Contemporary Photography*, University of Iowa Museum of Art
37. **Pailliant, I.** (2002), *Spațiul public și comunicarea*, Editura Polirom, Iași;

38. **Shore S.** (200), *The Nature Of Photography*, Phaidon
39. **Thomas, C.** (2003), *Filosofia vestimentației*, Editura Institutul European, Iași;