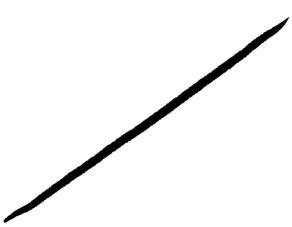


FOTOGRAFIA URBANĂ FĂRĂ CENZURĂ: TIMIȘOARA ZERÓ PHOTOSHOP

**BORCO
ILIN**



West University, Timișoara, Romania
borko.ilin@gmail.com

Abstract: This paper discusses the relationship between photography and a certain form of censorship or, most often, self-censorship, generated by the tendency of some photographers to exaggerate and generalize beauty, completely hiding the ugly when presenting a subject, which, we believe, greatly diminishes the veracity of the image rendering, limits the objectivity of the photographer and decreases his degree of authenticity. Starting from here, the project developed, Timișoara – zero photoshop, wanted to capture the ugly parts, often reminiscent of communism, in the working class neighborhoods of Timișoara, in non-censored, "non-photoshop" photos and show the true face of the city, without any makeup. It is, after all, our city, and we think the artists should assume it without censoring themselves, both in his splendor and ugliness.

Keywords: photography, photography aesthetics, digitalization, self-censorship, ugly, neighborhood, Timișoara.

How to cite: Borco, Ilin (2021) 'Fotografia urbană fără cenzură: Timișoara zero Photoshop', *Concept* 1(22)/2021, pp. 179-190.

Chipul urât al orașului frumos – Timișoara.

Într-o lucrare de referință pentru estetica (dar și etica) fotografiei, Vilem Flusser, concluzionează:

Fotografierea este un gest tehnic bazat pe știința care are ca scop producerea fenomenelor estetice. Ea este adevărată în măsura în care știința este adevărată, este bună în măsura în care aparatul fotografic funcționează bine și frumoasă, în măsura în care mediile care distribuie fotografiile permit ca acestea să modeleze trăirea privitorului (2003, p. 29).

Ipoteza cercetării

Am pornit de la observația lui Vilem Flusser pentru a aborda o temă mult discutată (și disputată) în ultima vreme, cea a relației dintre artă și fotografie (în cazul acestui studiu: artă, fotografie și cenzură), ținând seama de contextul actual al definirii libertății de exprimare, dar și al presiunilor ideologice, estetice, culturale, adică, practic, de tot ce înseamnă raportul dintre conformitate și conflict în climatul cultural actual. Știm că fotografia a intrat, de-a lungul timpului, nu o dată, în conflict cu practici mai generale sau mai particulare ale cenzurii, cenzură dictată direct sau doar sugerată.

Concret, lucrarea de față discută relația dintre fotografie și o anume formă de cenzură sau, de cele mai multe ori, autocenzură, generată de tendința unor fotografi de a exagera și generaliza frumosul, ascunzând total urâtul atunci când prezintă un subiect, fapt care, credem noi, diminuează mult veridicitatea redării imaginii, limitează obiectivitatea fotografului și scade gradul de autenticitate al fotografiei.

Cei mai mulți dintre fotografi preferă să fotografieze și să redea (iar acum, să posteze pe rețelele de socializare) doar fotografii frumoase, idilice, colorate, foarte atent selectate în așa fel încât să nu se vadă nimic din urâtenia locului, dar care de multe ori exagerează frumosul și denaturează realitatea. Mai mult, într-o epocă a digitalizării masive a fotografiei și a accesului facil la programe de calculator gândite special pentru „ajustarea” imaginii, mulți fotografi prelucrează digital fotografiile, denaturând astfel realitatea și nu mai țin cont de una din dimensiunile principale care a stat la baza revoluției estetice generate de fotografie, și anume redarea fidelă a realității (spre deosebire de pictură, care nu putea asigura acest lucru).

Pornind de aici, proiectul pe care l-am desfășurat ca parte a studiului doctoral, „Timișoara – zero fotoshop”, și-a propus să surprindă părțile urâte, deseori reminiscente ale comunismului, din cartierele muncitorești ale Timișoarei, în fotografii necenzurate, „ne-fotoshopate” și să arate adevăratul chip, neretușat, al orașului. Este, până la urmă, orașul nostru, și credem că ar trebui ca artiștii să și-l asume așa cum este, ne-fotoshopat, cu locuri frumoase și urâte.

Așadar, prin proiectul menționat, un soi de etnografie urbană de urgență – ne propunem să subliniem mai degrabă *fenomenul de autocenzură* decât cel de cenzură în fotografia urbană.

Subiectul este *cartierul ca brand de țară (și de oraș)* – ca moștenire a unor epoci depășite istoric, o moștenire transformată în trăsătură comportamentală, și apoi instaurată multifacetat: și ca stare de fapt, dar și ca realitate pe cât de vizibilă, pe atât de renegată. În acest context, autocenzura este abordată la nivel de psihologie a maselor, ca un tacit acord colectiv, ca o conștiință generală a cartierului – o autocenzură care-și procură zona de confort printr-un simplu și continuu act: ignorând, ascuzând și negând realitatea. Și, în final, însușindu-și-o ca pe singura lege valabilă. Mai departe, vorbim despre autocenzura fotografiilor orașului, care redau doar imaginile frumoase ale acestuia.

Metodele de cercetare au fost cele care țin de observația participativă, preluată din zona etnografiei de urgență, dar și cea a evaluării calitative, ca metodă de radiografiere a orașului prin intermediul fotografiei. O trecere în revistă a postărilor pe rețelele de socializare ale celor mai cunoscuți și vizibili fotografi actuali ai Timișoarei dezvăluie mecanisme ale unei cenzuri culturale și/sau sociale specifice lumii de azi, combinate cu un soi de autocenzură, în urma căreia orașul „să iasă bine”, „să dea bine”.

Rezultatele, doar observate și schițate la acest moment, dat fiind faptul că proiectul este încă în desfășurare (work in progress), *confirmă ipoteza*: publicul care vizionează expoziția foto preferă, de cele mai multe ori, să se autocenzureze în aceeași măsură ca fotografii, și să nu arate părțile urâte ale propriului oraș, preferând imaginile radioase, idilice, spumoase, dar, deseori, false sau cel puțin nerepresentative.

Paradoxal este că nu ne place să vedem sau să arătăm urâtul, cu toate că el este propria noastră operă. Așa se naște autocenzura, ca „un copil al cenzurii”, doar că unul cu grave malformații. Vechea mentalitate spune că „nu-i frumos să arăți ceea ce-i urât”, că „deranjează să spui lucrurilor pe nume”, mai bine „taci, lasă” și „o să vezi că-i mai bine așa”. Există o cenzură oarecum „clasică”, exercitată de autoritate (politică, instituțională, profesională, familială), dar și una interpersonală, motivată de realizarea propriilor interese, extrem de volatile și de subiective. Altfel spus, suntem cenzurați și cenzurăm la rândul nostru (Corobca, 2014).

Cenzură foto cu Moș Crăciun – studiu de caz

Relatarea care urmează dorește să scoată în evidență apetența pentru blocaj a omului „vechi”, provenit din acel „om nou” din anii ‘70, și predispoziția lui la închistare în gândirea șablonizată. Încă din zorii epocii comuniste, șablonizarea a avut și valențe de siguranță, ca, de altfel, orice act social de uniformizare.

Ca secretar de redacție la ziarul sârbesc „Naša Rec”, prin anii 2000, am plasat, de Anul Nou, pe coperta săptămânalului, o fotografie cu un băiețel care i-a pus lui Moș Crăciun pistolul la tâmplă, acesta stând cu mâna întinsă, la cerșit. În zona Pieței Unirii din Timișoara se perinda de ani buni un om al străzii. L-am îmbrăcat în costum de Moș Crăciun, și, înainte de a-l fotografia cerșind, a apărut din senin un copil cu un pistol de jucărie, care l-a amenințat pe Moșu’, moment pe care l-am surprins în fotografie. Prin acest instantaneu, mesajul meu, ca ziarist, a fost că vremurile sunt grele, că feeria basmului a dispărut, că anul nou nu va însemna neapărat o mare bucurie, și, ca urmare, personajul de poveste care aduce în mod tradițional cadouri, Moș Crăciun, acum cerșește, iar copiii nu mai cred în el. Sau, dacă totuși mai cred în el, îl amenință și îl obligă să-și facă datoria, adică să facă lumea mai frumoasă. Ziarul a plecat la tipografie, însă a fost tipărit cu o cu totul altă imagine pe copertă: un brad împodobit, însoțit de banalul „La mulți ani!”.

Crăciun, Timișoara /
personal archive (2002)



Ulterior, am aflat că redactorul-șef a considerat fotografia mea ca fiind nepotrivită și a schimbat coperta, fără să mă anunțe. Mesajul lui către lume a fost: „chiar dacă situația e grea, ne facem că nu vedem”, și, mai mult, „interzicem orice atitudine publică asupra realității sumbre”.

Cenzura din partea superiorului meu mi-a amintit de Umberto Eco, care, semiotician celebru, dar și scriitor de maximă sensibilitate, susținea că nu există semiotică clară, ca demers bazal de interpretare a semnelor, „în zonele de discurs în care este promovat exclusiv adevărul”, pentru că „cenzura este, într-un fel, o alterare a adevărului” (Eco, 1996, p. 198). Or, dorința oricărui ziarist și fotograf autentic este tocmai să genereze în cititor un act de de-semiotizare, de generare de sens în cheie proprie, doar plecând de la un pattern cultural asumat. Ne reamintim cuvintele lui Susan Sontag:

În timp ce o pictură sau o descriere în proză nu poate fi nicicând altceva decât o interpretare restrâns selectivă, o fotografie poate fi tratată ca o transparență restrâns selectivă. Însă, în ciuda prezumției de veracitate care oferă fotografiilor autoritate, interes, seducție, munca fotografiilor nu face excepție de la riscul depășirii înguste demarcații comerciale dintre artă și adevăr. Chiar și atunci când vor să reflecte realitatea, fotografiile sunt bântuite de imperativele tacite ale gustului și conștiinței” (2014, p. 7).

Cenzura reprezentării obiective sau „I love Timișoara!”, cu inimioară

În contextul în care social media dispune de instrumente de informare/dezinformare și de critică/laudă cu vizibilitate foarte mare, suntem martorii fenomenului „I love orașul cutare”, slogan întregit de emoticonul inimioarei. Facebook-ul abundă de fotografii care postează, sub sloganul „I love Timișoara”, imagini minunate ale orașului: Catedrala, Piața Unirii, apusuri pe Bega, umbreluțele de pe strada Alba Iulia, aranjamentele florale de la Fontana cu pești. Acest perimetru central al orașului este unul redus ca relevanță a stării de fapt – este, putem spune, doar o fațadă, în timp ce sunt la vedere mii de clădiri istorice păărăginite și zeci de cartiere sumbre și cotloane insalubre nefotografiate.



*Piața Doina, Timișoara /
personal archive (2020)*

Proiectul „Timișoara Zero Photoshop” nu transmite un mesaj negativ („Urăsc Timișoara”), ci susține afișarea unei realități pe care autoritățile nu o recunosc, o realitate care se întinde pe un spațiu public mult mai mare decât zona centrală a orașului. Simplul fapt că ceea ce este urât nu se semnalează, reprezintă, în sine, o latură a cenzurii sau, prin extenso, a autocenzurii. Dacă ar fi să abordăm aceste fotografii ale urâtului urban din punct de vedere al angajamentului social, am putea spune că abia mesajul lor este cu adevărat „Iubesc Timișoara”, adică „Faceți ceva!”

Estetic vorbind, ne situăm în prelungirea părerii generale promovate de Susan Sontag, că fotografia trebuie să surprindă și frumosul și urâtul, cu nostalgie, deși noi adăugăm și o componentă civică acestei observații:

Fotografiile promovează nostalgia. Fotografia este o artă elegiacă, o artă amurg. Majoritatea subiectelor fotografiate este, doar în virtutea faptului că este fotografiată, atinsă de patos. Un subiect urât sau grotesc poate să trezească sentimente doar pentru că a beneficiat de atenția fotografului. Un subiect frumos poate trezi un sentiment de tristețe pentru că a îmbătrânit, a decăzut sau nu mai există. Toate fotografiile reprezintă memento mori. Să faci o fotografie este să participi la mortalitatea, vulnerabilitatea, mutabilitatea unei alte persoane (sau lucru). Prin chiar immortalizarea acestui moment, toate fotografiile certifică trecerea continuă a timpului (Sontag, 2014, p. 15).

Fotografia urbană între reprezentarea sau cenzura reprezentării cartierelor „(ne)omului nou”

Migrația populației rurale în mediul urban în epoca industrializării a construit o lume nouă, un hibrid forțat, iar efectele acestui fenomen sunt vizibile și astăzi, în primul rând la nivel de arhitectură, condiționând și stilul de viață. Țăranul s-a mutat sau a fost mutat din gospodăria lui, ordonată și armonioasă, într-un alt mediu, la un alt stil de viață, guvernat de alte valori. Indiferent că vorbim de orașele industrializate puternic din zonă (Reșița, Anina, Hunedoara sau altele) sau de cele cu multiple valențe de producție precum Timișoara sau Aradul, cu siguranță ne putem raporta la un numitor comun și inevitabil pentru societatea de tranziție: nașterea *cartierului* – mai întâi fizic, apoi și ca reper mentalitar și comportamental. Cartierul a apărut odată cu omul nou, care nu mai era nici țăran, nici orășean, așadar și băjbâirea lui într-o altfel de realitate s-a stabilizat într-o realitate conturată de deșrădăcinare și neadaptare, sau, mai exact, într-o pronunțată nepăsare pentru bunul obștesc, subiect la care vom reveni și pe care l-am surprins copios în imagini, în ultimii zece ani.

Într-un volum de antropologie culturală centrat pe orașul românesc „populat” cu foștii țărani ai satelor, Vintilă Mihăilescu vorbește despre o „instituție” de bază a orașului comunist și post-comunist, blocul („Blocul, între loc și locuire”, primul capitol al volumului său de „Etnografii urbane”). Pentru Vintilă Mihăilescu cartierul este cel care conferă orașului imaginea „aglomerării excesive, rod al unei proliferări cantitative; orașul este o multitudine de blocuri, iar fiecare bloc este imaginea unui oraș în plină zarvă” (Mihăilescu, 2004: p. 27).

Mai departe, „conceput ca mijloc de omogenizare socială, blocul impune o mare omogenitate a locatarilor, săi: același spațiu de viață pentru toți, aceleași probleme și, în sfârșit, aceleași dorințe, deci comportamente similare” (Mihăilescu, 2004, p. 31). Am observat cartierul muncitoresc timișorean din „Timișoara – Zero Photoshop” într-o grilă similară.

Deși marile orașe, burgurile de odinioară, au un centru superb, străzi pietonale, parcuri, faleză și cartiere vechi, sunt formate din zeci și zeci de „cetățui”, adică din cartiere, care numără, fiecare, sute și sute de blocuri. Ca exemple vom menționa doar câteva, care au constituit studiul de caz, pe teren, al acestui articol: Calea Șagului, cu extensiile sale în zona piața Doina – Ciuperca – str. Mureș și Musicescu. În acest areal șerpuiesc zeci de străduțe și intrări – cuvântul „intrări” desemnând efectiv o intrare într-un complex de clădiri în formă de U, de tip garnizoană. Piața Doina este, de asemenea, construită în formă de pătrat, cu toate instituțiile funcționale conform vechiului model de centru civic, dar reactualizat la nevoile societății urbane: piață, farmacie, școală, grădiniță, dispensar, poștă, magazine alimentare, cinematograful, ateliere meșteșugărești, birturi, biserica în proximitate, postul de poliție la fel.

Revenind la nepăsarea noului cetățean urban pentru bunul obștesc, putem spune că i se pot găsi anumite circumstanțe atenuante, având în vedere două aspecte: omul nou nu mai avea proprietate, adică gospodărie, în afară de apartamentul mic, încadrat în mușuroiul de de-personalizare a blocurilor în forma cutiilor de chibrite; apoi, aflându-se pe un teren nou, al statului, a așteptat ca statul să aibă grijă de el (să-i dea loc de muncă și locuință),

fapt care a declanșat următorul efect: cetățeanul nu mai trebuie să-și asigure proviziile necesare traiului (nu mai trebuie să meargă la muncile câmpului, să crească animale, să țină curățenie în grajduri), nici să-și procure lemne pentru căldură sau să văruiască pomii înainte de sărbători (activități mai degrabă încurajate în perioada comunistă decât azi). În consecință, mentalitatea locuitorului cartierului este aceea că nu trebuie să facă nimic pentru mediul său. De aici rezultă în primul rând mizeria fizică a acestor cetățui, dublată de cea estetică, ambele generate de dimensiunea mentalitară. Singurul reflex de gospodărie al unui spațiu fizic au rămas boxa și garajul, iar majoritatea acestora conțin stive de lucruri vechi, defecte și inutile, lucruri la care acest “om nou” n-ar renunța nici în rușul capului, la fel cum nu s-ar clinti în gândire.

Mai departe, în ceea ce privește menționata mizerie estetică (n-ar fi drept să o numim o estetică a urâtului), observăm adâncirea fenomenului de nepăsare generală, deja înrădăcinată. Concret, chiar și la treizeci de ani după căderea comunismului, aceste cartiere arată absolut la fel, chiar mai rău, cu mici excepții a câtorva lucrări nesemnificative la unele fațade. La parter, majoritatea blocurilor au grădini la geamuri, gardurile caselor încă sunt oblojite cu sârmă ghimpată și au porți cu țepi, gunoaiele tronează peste tot, în toate anotimpurile, piețele agro-alimentare de cartier sunt insalubre, iar cetățeanul nu dă nici cel mai mic semn că l-ar deranja ceva. Dimpotrivă, chiar se simte amenințat dacă vede că cineva sau ceva – o comunitate de oameni, un proiect, o lege – îi clatină confortul mizeriei, pe care a ajuns să o perceapă ca normalitate.

După decenii întregi de când s-a rupt de universul lui moral și cultural din mediul rural, s-a deprins cu nepăsarea generală și „s-a prins” că nimeni nu-l va trage la răspundere pentru asta; acesta este momentul în care se naște, în imagini, acest tip de cartier, adevăratul brand de oraș și țară. Convingerea conform căreia-și duce veacul acest tip de om este aceea că „lumea în care trăiesc este cea mai bună lume posibilă”. Așadar, marile și frumoasele orașe sunt, de fapt, încă formate, în mare proporție, din aceste zeci și sute de cetățui, în care viața este „stătută” conform liberului arbitru al cetățeanului, și pe interior, și pe exterior.

Scenografia unei lumi: interiorul oglinzit în exterior și invers. Omul și cartierul

Concret, gangul din Piața Doina este un exemplu nu pentru cum s-a blocat timpul, ci cum trecerea lui a accentuat chiar și urâtul original. Spațiul s-a deteriorat și mai mult prin aportul modernizării: zeci de panouri de curent și de aparate de aer condiționat care atârnă pe pereți fac ca plafonul ce aduce a cofrag în formă de televizor să fie și mai dezolant. În cimentul spart al treptelor care duc spre frizerie și atelierul de reparații încălțăminte balustradele de fier se clatină. Sub ele sunt bălți de urină ale boschetarilor, cartoane și gunoaie, iar vechiul sediu de poștă și cel de Loto Prono sunt edificiile principale ale acestei lumi de sine stătătoare. Curios e faptul că unul dintre cele trei telefoane cu cartelă încă funcționează, doar că nu mai există cartele demult. Vechiul cinema „Unirea” este acum o biserică a unei secte, părăginită și ea. La etajul gangului, lângă frizerie, oamenii cartierului se-nghesuie pe terasa unui birt cu gard din

trestie. La ieșirea din piața Doina e alt birt, cu nume de floare, care a fost deschis și pe timp de pandemie, căci avea clientelă fidelă. Întreaga zonă arată ca un platou de filmare, amenajată cu dibăcie, în detaliu, de un scenograf priceput.

Exteriorul se poate oglindi, fără doar și poate, în interior, și vorbim aici de componenta fizică, generată de mentalitate: boxele locuințelor de blocuri sunt la fel de mizere, întunecate și cu igrasie, miros a gaz și a șobolani ca în urmă cu patruzeci de ani, pe ușă scrie „Stingeți lumina, nu faceți risipă”, administratorul e un „nene” bătrân și comunist din garda veche, iar în multe apartamente tronează în continuare mobila din anii ‘70, cu porțelanuri în vitrine și macrameuri pe comode¹.

În treacăt, se poate aminti aceeași situație și în cartierele din zona Dâmbovița, Aradului, Lipovei, zona Labirint din Circumvalațiunii – Dacia, talciocurile din Aurora, Flavia și Mehala, piața din Bălcescu (zone arhicunoscute de timișoreni). Aceste cartiere sunt oglinda unui ghetou mentalitar, care a făcut ca dimensiunea de „aici și acum” să nu fie delimitată de „aici” și „cândva” prin nimic esențial, formele ei de manifestare generală rămânând aceleași, pe mai multe planuri: fizic, estetic, social, moral. În aceeași stare mizeră sunt și numeroase locuri de „șezătoare”, adică birturile infecte care împânzesc „sfântul cartier”.

Din vechiul Ocska Piac din anii ‘80 de pe străzile Iris și Mureș, și prin Piața Doina, au rămas doar convulsii comportamentale: și în ziua de astăzi, trotuarele sunt împânzite cu oameni care vând lucrurile inutile de prin case (cărți vechi, macrameuri, încărcătoare de telefon defecte, telecomenzi lipite cu scotch, clanțe, scule), oameni pe care tristețea și sărăcia îi dă afară din case. Mai mult, pe borduri sunt înșirate felurite articole colectate din gunoaie, de la jucării la aparatură casnică, haine și mobilier. Faimosul loc de odinioară în care-ți puteai procura marfă din occident a devenit un prea-trist tomberon cu resturi de vieți, încă o urâțire a vechiului om nou, zilnicul său naufragiu.

Estetica ordonată a fost bine aplicată, în schimb, în cazul cartierelor noi, construite conform unei rânduieli arhitectonice și identitare clare: un anumit standard arhitectural similar pentru clădiri (casele înșiruite, duplexurile, casele individuale) și o organizare logică/utilitară a acestor complexe de locuințe din zonele Giroc, Moșnița Nouă, Dumbrăvița, Plopi, Urseni, Cora, Aradului, Torontalului: marketuri, farmacii, parcuri – evitându-se formațiunea înghesuită de ghetou, de cetățuie, de încartiruire, infrastructura fiind una modernă, cu parcări subterane și căi de acces bine gândite, cu trotuare logic amenajate și cu un vizibil accent pus pe estetic.

În privința clădirilor istorice și de patrimoniu, în care Timișoara abundă, situația este similară: numărul fațadelor amenajate este unul insignifiant. Amintim, în treacăt, dezastruoasele fațade din Piața Traian, din cartierele Maria și Iosefin, curțile interioare întunecate și mlăștinoase și strada Gării. Mesajul de nepăsare transmis parcă, deopotrivă

¹ Pentru partea practică a studiului am abordat cartierul extins Șagului – Doina – Mureș: am bătut toate străzile și străduțele acestea timp de 35 de ani de nenumărate ori, toate cotloanele zonei, și am observat paralizarea în timp a întregului areal, care arată și astăzi la fel ca în anii ‘80, când mergeam la „Ocska Piac”, piața de vechituri, de pe strada Iris până la capătul străzii Mureș.

de locuitori și edili, despre „marele cartier” contribuie din păcate la alimentarea vechii mentalități: dacă e urât, dar e destul de „ferit” și „ascuns”, e „ca și cum n-ar exista”.

Tot în trecut menționăm și marele cadavru post-industrial, de fier și beton, zecile de clădiri ale fostelor fabrici și combinate care zac în bălării, dând Timișoarei aerul unui muzeu în aer liber al ruinelor, deși este vorba despre unități de producție care au dus cândva numele Timișoarei peste hotare (Dermatina, Kandia, Solventul, Fabrica de țigări, Fabrica de pălării, Guban, Fabrica de ciorapi și multe altele). Parcul cadavrelor CFR, astăzi GFR, a garniturilor de tren dezafectate, este, de asemenea, un muzeu în aer liber al ruinelor. Ștrandurile dezafectate, presărate pe malurile Begăi în zona Splai Titulescu îi fac concurență reginei ruinelor – fosta bază de sport și agrement „Ușoda” din Parcul Central. Cimitirul din Buziașului este un alt necrofag socio-moral, o amprentă cât se poate de proaspătă a vechiului cartier.

Autenticitatea și obiectivitatea fotografiei citadine, stradale și arhitecturale. Concluzii

Concluzia acestui periplu imagistic prin „Timișoara urâtă”, vecină cu „I love Timișoara” sau cu „Să nu uităm să iubim Timișoara” sau „Timișoara mea frumoasă” și a acestui text cu deschideri antropologice, este aceea că negarea, nepăsarea, ignoranța societară determină această *autocenzură* impusă voit deopotrivă de locuitori și edili, redată de fotografi.

Încă o dată, obiectivul final al demersului nostru fotografic, „Timișoara – Zero fotoshop” este acela de a discuta, cu sinceritate și realism, dacă imaginea Timișoarei din fotografiile „cu Timișoara” este cea autentică sau dacă, de dragul unui frumos nu întotdeauna bine înțeles și asumat, cele mai multe proiecte fotografice locale abordează cenzura auto-impusă. „Procesul fotografic este esențialmente un act de non-intervenție”, concluziona Susan Sontag (Sontag, 2014, p. 12). O discuție aplicată pe tema autenticității fotografiei, a esteticii și mesajului ei este complexă, deschizând noi teme de abordare în modernitate, când mijloacele tehnice de prelucrare a imaginii, denumite generic în această lucrare „tehnici de fotoshopare”, după denumirea celui mai popular program de editare fotografică, au ajuns la îndemâna oricui.

Altfel spus, în fotografia contemporană, deschisă mai mult ca niciodată spre „popular” (practic oricine deține un smartphone se poate intitula fotograf amator), se practică auto-cenzura în numele reprezentării frumosului din cel puțin două motive: prima dată pentru că fotografii pot alege doar secvențele care avantajează subiectul (orașul, în cazul nostru), iar apoi pentru că are posibilitatea de a prelucra imaginea astfel încât să „îndulcească” realitatea.

Cenzura nu s-a încheiat odată cu perioada comunistă, dar raporturile omului cu libertatea de expresie s-au schimbat radical: „presa zilelor noastre este influențată și controlată într-o manieră adaptată vremurilor și dinamicii politice, sociale, economice”, crede și Emilia Șercan (în Pătrășconiu, 2016), ea însăși autoare a unui volum despre cenzură, iar concluzia domniei sale deschide înțelesuri noi pentru lucrarea noastră.

curte la casă, str. Mureș /
Timișoara 2021





Ca orice concept din sfera culturii sociale, cenzura este un fenomen cu multe fațete și registre de sens. În ultima carte semnată de Ioan T. Morar, scriitorul (bănățean) vorbește oarecum jovial despre cum a putut fi „spartă” cenzura comunistă, dar nu uită să sublinieze faptul că cenzura actuală, contemporană, are rădăcini adânci într-o mentalitate care a făcut posibilă chiar existența comunismului (Morar, 2019, p. 66). De altfel, în prezentarea cărții la Timișoara, profesorul Mircea Mihăeș vorbea chiar de „o Românie alternativă” prezentată de Ioan T. Morar, o Românie „cenzurată” cu umor, cu un accentuat simț al grotescului, de autor, față de „mărețele realizări” ale sistemului, evidențiate în presa vremii.

Pe aceeași linie de gândire, a fotografiei ca „modalitate directă de cunoaștere a lumii înconjurătoare” (Constantinescu, 1980, p. 9) fotografierea urâtului arhitectural timișorean susține concluzia reputatei Susan Sontag: „Fotograful este versiunea înarmată a plimbărețului solitar, aflat în recunoaștere, urmărind, călătorind în infernul urban, plimbărețul voyeuristic care descoperă orașul ca un peisaj al extremelor pline de voluptate” (Sontag, 2014, p. 49).

References:

1. Constantinescu, Dinu Teodor (1980) *Fotografia – mijloc de cunoaștere*. București: Editura Științifică.
2. Corobca, Liliana (2014) *Instituția cenzurii comuniste în România (1949-1977)*. vol. II. București: Editura Ratio et revelatio.
3. Eco, Umberto (1996) *Limitele interpretării*. Constanța: Editura Pontica.
4. Flusser, Vilem (2003) *Pentru o filosofie a fotografiei*. Traducere Aurel Codoban. Cluj-Napoca: Idea Design.
5. Mihăilescu, Vintilă (2009) *Etnografii urbane. Cotidianul văzut de aproape*. Iași: Polirom.
6. Morar, Ioan T. (2020) *Fake news în Epoca de Aur. Amintiri și povești despre cenzura comunistă*. Iași: Editura Polirom.
7. Sontag, Susan (2014) *Despre fotografie*. București: Editura Vellant.

Online references:

8. Pătrășconiu, Cristian (2016) *Interviu Emilia ȘERCAN: Cum era cenzura în presa comunistă* [Online]. Available at: <https://www.lapunkt.ro/2016/05/interviu-emilia-sercan-cum-era-cenzura-in-presa-comunista/> (Accesed: 06 April 2021)

Borco Ilin is a museographer and PR representative of the Banat Village Museum (Timișoara), journalist, writer (member of the Writers' Union of Romania and Serbia), with published volumes of poetry, prose and photo albums, ASER member and doctoral student of "West University" from Timișoara studying the relevance of photography in the context of cultural policies for the promotion of a museum (case study: Bănățean Village Museum in Timișoara).