

FAȚA ASCUNSĂ A REALULUI - UN DEMERS BIUNIVOC, RAPELURI CREATIVE

REZUMAT

Fascinația luminii pentru mine pornește atât din trăirea proprie în fața peisajului cât și din nevoia de a exprima prin lumină esențe ale existenței. În acest sens cred că sunt revelatoare cuvintele lui Paul Klee(1): *Arta nu reproduce vizibilul. Face vizibil.*

La acesta se adaugă cercetarea îndelungată a diferitelor, tehnici, tipuri de surprindere sau *fixare* a luminii. Mi se pare simptomatică ideea că însuși fondatorii, pionierii artei fotografice doreau să surprindă epura realității. (Niepce, Stieglitz). Lumina la ei devenea parte integrantă a mediumului fotosensibil.

Odinioară, în Egiptul antic, lumina era gândită ca și concept învălițitor și proteguitor al realului - Eknathon-.

Am înțeles atunci că din noianul de problematici ale vizualizării prin fotografie, mă interesează profund lumina ca parte integrantă a mediului în care ființăm.

Sunt obligat să recunosc că stadiul la Arles mi-a deschis un orizont de o fantastică acuratețe a informației, de șanse unice de a vedea procesul de schimbare a fotografiei contemporane într-un ritm amețitor. Mi-a permis în același timp să experimentez aparate, tehnici și materiale noi, dar și diferite modalități de iluminare artificiale sau naturale. În urma acestor experiențe, treptele spre devenire, am realizat că nimic nu poate suplini lumina naturală, tremurul ei, fluctuațiile, intensitatea, mișcările ei. Am realizat că, datorită dezvoltării materialelor fotosensibile, timpurile de expunere tind să devină din ce în ce mai scurte, devenind în termeni muzicali vorbind, un ritm al realității. Desigur, ritmul vieții de azi nu mai e același ca și acum un secol. Avem tendința să trecem pe lângă lucrurile esențiale în grabă, să le percepem doar, fără să avem timpul sau uneori chiar dorința de a veghea mai mult asupra lor. Această atitudine poate fi determinată de cauze obiective dar și subiective. Eu am dorit să mă întorc la gravitatea inițială a fotografiei, la sentimentul adânc de modestie, chiar umilință în fața fascinației naturii și să încerc să sondez adâncimile spirituale ale imaginii

fotografice. Am încercat să nu fac o fotografie documentară, estetizantă; am dorit să descopăr spiritul naturii, procesele, acea esență a luminii și a lucrurilor. Am încercat să descopăr, de ce aceleași obiecte, lucruri, persoane devin profunde, (devin ele însele) în diferite tipuri de iluminare.

Așa cum un nou născut traversează toate etapele dezvoltării umanității, pentru a ajunge la un punct de vedere propriu și un fotograf traversează mai mult sau mai puțin conștient fiecare dintre marile etape ale dezvoltării artei fotografice. Pe lângă familiarizarea cu tehnica el mai trebuie să învețe să vadă și să cunoască... lumina. El trebuie să cunoască fiecare vibrație a ei, pentru că va scrie cu lumină, care, rând pe rând îi va deveni prieten sau dușman, complice sau trădător, îl va ajuta sau îl va chinui în drumul dezvăluirii multiplelor sale fațete.

Lumina omniprezentă, parte a mediului, acest miez-germene prezent și în orizontul brâncușian, această lumină care dezvăluie arhetipul formei, este cea de la care se poate clădi, se poate pleca. Prin acest germene inițial dimensiunea mitică revine în formă. Un sâmbure de lumină unitar este însăși lumina primordială; geana zorilor este lumina născândă. Să nu uităm, grecii considerau că se poate spune despre esență că este asemeni primelor raze ale dimineții. Mișcarea elansată poate indica ascensiuni spirituale. Ploaia de lumină devine benefică, proteguitoare.

Dacă datorită Renașterii lumina devine prizonieră a orizontalei, indiferent în ce modalități e ea inclusă, după zăbuciumul manierist și baroc al luminii sau, după clara definire a elementelor în neoclasicism, lumina redevine triumfătoare, vector al înălțării spirituale, mai întâi prin opera lui Brâncuși și mai apoi a întregii pleiade de artiști de la începutul sec. XX. De fapt orizontul brâncușian cere o întoarcere la originile artei, o includere foarte adâncă a principiilor imaginii de orizontalitate, verticalitate, simetrie sau simplitate. Prin urmărirea drumului luminii realizăm că poate, cea mai generală formă de abordare a luminii este însuși lumina.

O altă problematică pe care am abordat-o la Arles a fost instalarea, găsirea de grupuri mobile, care include spațiul ca operă de artă. Aceste grupuri mobile investighează până la un punct experiențele de tip cinetic, pe care le obligă la o minimalizare a formelor plastice și le acordă în cadrul configurației astfel

obținute, prin repetiții, suprapuneri, elemente parțial schimbate, a unui nou înțeles. Aceasta aduce în dezbatere și o altă mare idee brâncușiană, aceea a plasticii seriale, care aplicată procesului fotografic creează noi conținuturi, noi nuclee ideatice nu numai convingătoare dar și copleșitoare. Aceasta aduce după sine și ideea de operă neterminată, capabilă prin lumină să se schimbe perpetuu. Această problematică a serialității m-a atras și m-a fascinat tot mai adânc în întrebările sale.

Si dacă formele esențiale realizate din sau prin lumină mi-au devenit apropiate, am început să mă gândesc cum pot deveni ele metafore a ființării noastre aici și acum.

Aceste întrebări mi-au ghidat pașii către opera înaintașilor. M-am simțit zguduit, realizând că pașii pe care le-am încercat, le-au aparținut și lor în anumite etape ale creației. Am înțeles că și pentru ei descoperirea de o clipă, numai prin muncă asiduă capătă noblețea și tăria unui stil.

În marasmul general, în care sofisticatul tehnologic este un punct de pornire pentru multe creații din domeniul fotografiei, eu am optat pentru o fotografie directă.

Ca atare, în acest studiu am apelat la un cuprins semnificativ privitor la decelarea FEȚEI ASCUNSE A REALULUI, UN DEMERS BIUNIVOC – RAPELURI CREATIVE.

Lucrarea mea de doctorat are drept areal de cercetare un domeniu inedit, care chiar, dacă a fost parțial abordat, în secvențe, acestea au fost întotdeauna încărcate cu detalii ale peisajului.

Insuficiența denudării peisajelor (în sens conceptual sau minimalist) nu le-a permis înaintașilor , de la care am primit sugestii (Stieglitz) să descopere *nucleul* imaginii. Operația de denudare s-a realizat, în ce mă privește la modul direct, prin fotografie directă, observând acele elemente capabile să devină nuclee de imagine – concept.

Apoi, printr-un proces de înseriere, am descoperit sensuri noi ale nucleelor de imagini, ca mai apoi, pasul decisiv, inedit, sa trec la juxtapunerea simetrică pentru obținerea unei noi imagini originale, adesea minimaliste.

Cuprinsul lucrării a avut în vedere în mod semnificativ înțelegerea acestei problematice, pornind de la rădăcinile sale istorice.

Astfel, după un cuvânt înainte, urmează Capitolul I, Incursiuni în istoria artei fotografice, în care am analizat atât Geneza fotografiei, cât și sugestiile oferite de prima mare tendință de definire a fotografiei artistice – Pictorialismul, precum și de opera lui Alfred Stieglitz, care introduce conceptele de Straight-Photography și Equivalents.

În capitolul II am remarcat Seriile de fotografii și însemnătatea lor pentru dezvoltarea fotografiei conceptuale.

Extensia tipurilor și tehnicilor fotografice și incursiunea în spațiu, din capitolul III, a fost completată cu rapeluri creative din propria mea creație: Abisul, melodia secretă, Rememorări, Memoria inversată, etc.

Recunoașterea, revelația motivului, echivalență a ceea ce este cuprins în viziunea artistică, la confluența între oglinda realului și oglinda memoriei conceptual artistice; stabilirea scalei motivului în contextul spațial.

Procesul de extensie a tehnicilor fotografice și incursiune în spațiu în opera mea implică:

- Recunoașterea, revelația motivului echivalență a ceea ce este cuprins în viziunea artistică la confluența dintre oglinda realului și oglinda memoriei conceptual artistice;
- Stabilirea scalei motivului în contextul spațial – la aceasta concură distanța, unghiul, distanța focală a obiectivului, care permite redarea în caracter specific, fotografic a fragmentului din real.
- Totodată înseamnă și definirea câmpului de profunzime a imaginii
- Tonalitatea imaginii – care va genera atmosfera imaginii finale
- Numărul elementelor care formează imaginea, după cum vom vedea acestea vor fi din ce în ce mai puține.

Astfel, ca o celulă stem, din această primă imagine, ca fotograf, sesizez posibila continuitate a concepției și eventualele sale dezvoltări conexe. Imaginile sunt acum jocul secund al esenței intuite în procesul genezei fotografice.

Aceasta presupune o muncă îndârjită, dar și o păstrare a tonusului conceptului, a puterii sale de persuasiune.

În continuare, în Capitolul IV, Experimente personale ca rapel la principala problematică a artei fotografice din primele decenii ale secolului XX, am studiat mai ales arta conceptuală promovată în fotografie. Ea a devenit posibilă mai ales după 1970, când fotografia devine conceptuală, când accentul este pus asupra procesului, când practica artistului este obiectul însuși al cercetării sale. Artă conceptuală se exercită astfel evident și asupra fotografiei de peisaj.

Am trecut în revistă artiști ca Mathys, ce exersează asupra ritmului timpului ce trece, fotografiind aceleași lucruri, dar în anotimpuri diferite, trecând prin Land-art, ce extinde prin artă conceptuală obiectivele și sensurile artei fotografice și am ajuns la artiști ca David Dubilet, sau Luigi Ghirri, față de care m-am simțit mai apropiat, fără însă să am contingente directe.

Pentru mine, fotografia înseamnă și transformarea unui loc cunoscut într-unul enigmatic, cuprins de taină.

Ciclurile create de mine sunt concepute tipic fotografic, fiecare cadru este de sine stătător, dezvăluind o altă față a procesului devenirii unei idei esențiale.

Filmic, acest lucru ar fi imposibil, întrucât relaționările configurației sunt ideatice emoționale de antrenare persuasivă a receptorului; cadența nu se realizează la nivel de recepție plastică parțială sau dublare, ci se situează la nivelul mutației spirituale, ce oferă continuitate și putere de sugestie și provoacă asociații de idei, totodată conferind unitate procesului creator.

Interesul major pentru simbolurile spațialității, a energiilor și reducerea prin sugestie, la arhetip, minimale, consonând cu unele principii ale postminimalismului.

Postminimalismul se dezvoltă în sfera Minimal Art, artă care analizează propria funcționare cu ajutorul formelor sau structurilor simple în cadrul unor condiții definite cu precizie.

De asemenea, imaginile sunt tributare sensurilor de mișcare și nevoii de stabilitate, augmentate sub lumini scânteietoare în beznă: sacrul și profanul; tradiționalul și contemporaneitatea angosantă.

În mod paradoxal, deși imaginile sunt statice, în corelare stabilesc ritmurile spirituale, o dinamică ce configurează timpul și spațiul.

Motivele sunt cuprinse într-un flux continuu cu dominante în structura imaginilor. Dominanta ca motiv de peisaj poate fi interpretată în actualitate în mod diferit de diferiți creatori.

Simptomatică este Veneția, din ciclul Clamor Lagunae, care poate fi interpretată ca document reportaj, vedută pitorească, spațiu cunoscut și iubit – sunt de altfel abordări cunoscute – însă fiecare om are Veneția sa proprie.

O altă concepție larg răspândită este cea a Veneției ca sens al scufundării, al distrugerii în sine a orașului și lagunei și, prin extensie a lumii noastre.

De aceeași putere, ca motiv, Veneția în aria vizuală contemporană sunt Gaia, Pământul, Infernul sau Paradisul, Labirintul, Cuplul, Carnavalul, Zborul.

În epoca noastră asistăm astfel la o dublă ipostaziere a simbolurilor, având ca sursă Veneția. Ea devine simbol de fertilitate, de bucuria de a trăi, a jocului, a imaginației, a confortabilului, a curiozității și pitorescului, a plăcerii, prin aceasta fiind tributar Erosului uman, dar și al configurației simbolice a distrugerii, a negării parțiale sau totale, ce merge spre Thanatos.

Acestui tip dihotomic de ipostaziere bine-rău, am simțit nevoia să-i opun în imaginile mele executate la Veneția o abordare prin echivalență a unor posibile nuanțări ce plasează dubla ipostaziere, nu într-un mod dur și delimitativ în imagini separate, ci în cadrul trăirii proprii, în una și aceeași imagine, în suita ciclului propus a melosului conceptual și sensibil dorit persuasiv, care a dat titlul expoziției Clamor Lagunae.

În Capitolul V accentul a căzut în mod firesc asupra **Creației proprii, Metaforelor revelatorii, ciclurilor de fotografii**, incluzând în aceasta și lucrările propriu zise, cuprinse în teza de doctorat.

După trei decenii de fotografie am înțeles că, numele de fotografie, de a scrie cu lumină este esențial. În acest sens am imaginat o materie de fotografiere care, rând pe rând a fost: pământul luminat, apa cu sclipirile ei, vegetația învăluită în lumină, cristale translucide, zone opace sau absorbante luminii, etc., până am ajuns la **“materia prima”** – pentru mine „**materia sacra**”, care este **Cerul**.

De aici mi s-a deschis un univers nelimitat pe care am încercat să-l sondez, mai întâi cu timiditate, apoi având senzația că-mi devine fratern, poate decisiv în procesul de creație.

Norul a devenit pentru mine un principal element de studiu.

Mai întâi am încercat să-l definesc, să-i simt moliciunea sau evanescența, arabescul sau turbulența formei. În acest sens m-am întors din nou la o dragoste veche, **teoria echivalenței**, pe care Alfred Stieglitz a denumit-o pentru prima oară în anii 1920 și pe care Minor White a teoretizat-o prin anii 1960, în studiul *Echivalența, tendința perenă*.

Am înțeles că, atunci când studiezi, studiezi de fapt *schimbarea formelor în fiecare clipă*.

În acest sens poți să înțelegi bucuria, dar și deruta impresioniștilor care pândeau clipa. Oare noi nu pândim la fel ca și ei, o clipă, care să ne satisfacă nevoia noastră ca prin imagine să sintetizăm, și să definim ?

Vom spune împreună cu Minor White: „Ceea ce este esențial în schimbări este altceva. Dacă ar fi să dăm nume acestei esențe, și o facem, una dintre denumiri este SPIRIT. Fiecare modă, fiecare curent, fiecare stil pot funcționa ca o poartă spre semnificația esențială a experienței estetice, dacă individul insistă. Cu alte cuvinte, deși urmăm niște tendințe, ori ne alăturăm „caravanei cercului”, putem oricând să ne dăm jos și să ne îndreptăm spre semnificația eternă, SPIRITUL. În cel mai bun caz, stilurile și curentele și modele sunt doar veșminte pentru *raison d’être* al oricărei arte. În cel mai rău caz, stilurile și curentele și modele funcționează ca niște capcane pentru cei neavizați. Voi trata aici o tendință, un concept și o disciplină, respectiv *conceptul sau teoria* numită **ECHIVALENȚĂ**, conform căreia orice stil, modă sau curent pot fi aprofundate dincolo de conformismul competiției.”

Teoria echivalenței te obligă să reflectezi asupra procesului fotografiei în sine, să înțelegi că maturitatea înseamnă puterea de a alege clipa de fotografiere, așa cum afirma în scrierile sale și Henri Cartier-Bresson.

Minor White continuă: “Probabil cea mai matură idee prezentată vreodată fotografiei a fost conceptul de *Echivalență*, pe care Alfred Stieglitz l-a formulat în

anii 1920 și l-a practicat tot restul vieții”. Acest concept a fost promovat la *The Institute of Design* din Chicago sub îndrumarea lui Aaron Siskind și Harry Callahan, și la fosta *California School of Fine Arts* din San Francisco prin eforturile lui Minor White. Ca urmare, această teorie este acum utilizată de un număr tot mai mare de creatori - fotografi devotați și serioși. În esență, conceptul și disciplina *Echivalenței* este pur și simplu “coloana vertebrală și nucleul fotografiei ca mediu de expresie – creație.”

Dacă acceptăm teoria echivalenței, odată cu Stieglitz și Minor White, traviulul fotografic are șansa de a deveni un proces artistic-fotografic autentic.

Suntem nevoiți să cunoaștem, dar mai ales să și experimentăm, să realizăm în însăși munca mea o „stare de echivalență”.

Nivelul de echivalență devine în cadrul acestui proces cel ce ne interesează dar ne și obligă.

La primul nivel *Echivalența este o funcție*, o experiență, cum afirmă pe drept cuvânt Minor White.

Orice imagine fotografică directă are șansa să devină o echivalență a Realului. Dacă un observator, eventual un autor vede într-o imagine ceva ce corespunde cu propriul său eu, adică imaginea fotografică aduce ceva din el însuși, scoate la iveală esența, atunci procesul cuprinde un anumit grad de echivalență.

Ca studiu de caz, mi-am propus ca prin procesul de alăturare a unei fotografii directe să introduc ideea de ARIPI proteguitoare: un nor luminat pe un fundal de tonalitate adâncă, realizând astfel că aripile sunt plutitoare dar și dau sensul de zbor al imaginii.

Spre surpriza mea, în cea de-a treia imagine, albastrul adânc spre violet al cerului se impune atât de puternic, încât dublat, dă senzația că poate fi aripă, ce-i drept aripă întunecată – aluzie la ființarea răului, față de aripile deschise, luminoase – spre o stare apolinică a binelui.

A apărut în dezbaterile mele interioare problema vidului, *a golului dintre și din spatele lucrurilor, a spațiului cuprins de fotografie, fără funcție evidentă*, de fapt partea impalpabilă a fotografiei, care trebuie să dețină un loc special. Astfel în mod paradoxal *dialogul cu vizibilul* evident instaurat de fotografie este în fond un

dialog cu invizibilul, latura secretă a elementelor devine obiectivul esențial al privirii, ca metaforă – simbol a abordării gândirii în planul sensibilității.

“În rânduiala firească a lucrurilor *vidul și plinul, văzutul și nevăzutul, pozitivul și negativul, mișcarea și repaosul nu sunt stări antinomice, nici antagonice, ci complementar solidare.*” F. Cheng.

Spre exemplu, utilizând gândirea aforistică a lui Lao Tzî „treizeci de spițe se întâlnesc în butucul unei roți, dar folosirea roții depinde de existența golului dintre ele. Din lut se fac vase, iar folosirea vaselor depinde de golul dintre ele.”

Sau, mai aproape de spiritualitatea noastră ar trebui să remarcăm împreună cu Blaga: „ *existența dă proprietate, neexistența dă folos*”.

În cazul nostru, L. Blaga ne aduce un ajutor surprinzător în acceptarea teoriei echivalenței, prin sublinierea apariției metaforei poetice revelatorii din inexistent – vidul din fotografie.

Ca în Dao, forma și neforma coexistă completându-se. Paul Klee spune că: “arta nu redă vizibilul ci face vizibil” , iar Shi Tao „omul este ochiul luminat al naturii” și „a trăi natura și a o interioriza, prin acele sufluri supuse care sunt semnele este vocația artistului” În esență să prindem, să domesticim ritmurile și pulsionile trăirilor noastre în fotografie este fără îndoială misiunea artei fotografice autentice.

Vidul este un resort fundamental pentru a recepta plinul. Comunicarea osmotică cu natura augmentează potențialitatea inefabilă a virtualului.

Și artistul fotograf dedicat ar trebui să gândească la fel ca și înțeleptul chinez Xun Zi: „Pentru a înlătura orice posibilitate de greșeală inima (înțelegerea, n.n.) trebuie să se păstreze *goală*, în pace... nu este un vid extatic, ci o stare de nepărtinire... judecata trebuie să aibă în vedere obiectul în întregul său: ea nu are valoare decât dacă este rezultatul unui efort de sinteză a spiritului” (Grane). În cercetarea noastră asupra *dialogului dintre cer și nori*, nu plinul antrenează constituirea formei, ci golul, **vidul** determină **vizualizarea** - apariția aripilor. Ca atare, nu plinul, ci golul – vidul devin constructive. Prin urmare, nu ceea ce se înțelege poate fi sesizat, ci neînțelesul, - și nu din ceva, ci din nimic se naște FORMA. Nu din partea *plină*, ci din partea *goală* se naște forma, se naște o

formă ce dă naștere unei idei intens spiritualizate - *ideea zborului, prin sugerarea aripilor.*

Nivelul următor al stării de echivalență este cel care atrage după sine un simț special al corespondenței cu ceva ce receptorul știe despre sine însuși.

În cel de-al treilea nivel, starea de echivalență provoacă trăirile interioare pe care le are o persoană în timp ce rememorează imaginile fotografice ce nu mai sunt vizibile: „Imaginea rememorată se subscrie Echivalenței doar dacă este prezentă o anumită percepție a corespondenței. Ne amintim imagini pe care dorim să ni le amintim. Motivele pentru care dorim să rememorăm o imagine sunt diverse: pur și simplu ne place foarte mult, sau ne displace atât de mult încât devine obsesivă, sau deoarece ne-a făcut să înțelegem ceva despre noi înșine, sau a determinat în noi producerea unor mici schimbări. Poate cititorul își poate aminti vreo imagine pe care a văzut-o și apoi nu a mai fost același om. (...) Când o fotografie funcționează pentru o anumită persoană ca *Echivalent*, putem spune că în acel moment și pentru acea persoană fotografia funcționează ca un simbol sau o metaforă pentru ceva ce se află dincolo de subiectul fotografiat. Altfel spus: când o fotografie funcționează ca echivalent, ea este în același timp o înregistrare a ceva aflat în fața aparatului de fotografiat și, simultan, un simbol spontan. (Un simbol spontan este simbolul care ia naștere automat pentru a răspunde cerinței momentului. De exemplu, o fotografie a scoarței unui copac poate declanșa instantaneu senzația corespondentă de asprime a caracterului unui individ.) (Minor White).

Examinând Echivalența ca tendință perenă, Minor White amintește în sensul cercetării noastre, chiar imaginea unui nor. “ El (fotograful) poate să ne arate imaginea unui nor, formele care corespund expresiv cu sentimentele sale față de o anumită persoană, și probabil, speră că și noi, datorită calităților expresive ale norului, vom avea același sentiment ca și el. Dacă o facem, și dacă sentimentele noastre sunt similare cu ale lui, înseamnă că el a provocat în noi apariția aceea ce era pentru el un sentiment familiar, bine definit. Distincția nu este ușor de făcut, de aceea vom repeta. Când un fotograf ne arată ceea ce el consideră a fi un Echivalent, el ne arată expresia unui sentiment, dar acesta nu este

sentimentul pe care îl avusese pentru obiectul fotografiat. Ceea ce s-a întâmplat este faptul că el a recunoscut un obiect sau o serie de forme care, fotografiate, vor crea o *imagine cu puteri sugestive specifice*, care pot induce spectatorului un simțământ specific și cunoscut, *o stare sau loc în sinele său.*" (Minor White)
Acest proces, *starea de echivalență* este aplicat la fotografierea unor materiale supuse (sau nu) metamorfozei: apa, norii, gheața, lumina pe o suprafață translucidă, etc., permite o infinitate de abordări, o multitudine de nuanțe și emoții, speculații intelectuale; ele însăși păstrând fiecare o *identitate distinctă*, din care, fotograful cuprins în proces, poate alege *imaginea - expresie*.

Minor White continuă: „Forța Echivalentului, în ceea ce îl privește pe fotograful expresiv-creativ constă în faptul că el poate transmite și evoca sentimente față de lucruri, situații și evenimente care, dintr-un motiv sau altul, nu există sau nu pot fi fotografiate. Secretul, avantajul și forța constă în capacitatea de a folosi formele și volumele unor obiecte aflate în fața aparatului de fotografiat, pentru calitățile lor expresiv-evocative.

(În esență un fotograf creator intră în procesul artistic, încercând să treacă dincolo de aspectul exterior direct, să surprindă elementele ascunse ale imaginii n.a.). Ori, altfel spus, în practică Echivalența este abilitatea, știința de a utiliza lumea materială ca material plastic pentru scopurile expresive ale fotografului. El ar putea dori să utilizeze puterea de evocare a mediului înregistrat, care este puternică în fotografie, pentru documentare. Dar ar putea dori să scoată în evidență forța sa transformatoare, care este la fel de puternică, și să determine subiectul să reprezinte altceva (decât realitatea imediată n.a.). *Dacă utilizează Echivalența în cunoștință de cauză, cu știință, conștient de ceea ce face, și își asumă responsabilitatea pentru imaginile sale, el are la fel de multă libertate de expresie ca în oricare dintre arte.*" (Minor White)

Am ajuns de fapt la ideea că Echivalența asigură *o mai mare libertate de expresie*, apropiindu-se de fapt, în acest sens, de *esența oricărei arte*.

Ca atare, această libertate practic nelimitată, am transpus-o în fotografiile mele despre nori, și dacă la început am fost fascinat de *frumusețea norului în sine*, ce poate face trimiteri și la elemente ce fascinează imaginația, cum ar fi moliciunea,

delicatețea, rotunjimea unui trup de femeie și emoția corespunzătoare legate de ea, apoi am înțeles că însăși **mișcarea norului** este cea care fascinează. La fotograful Ansel Adams am remarcat potențarea atenției acordată luminii în cadrul fotografiei, ce pare *a se supune unui ritual muzical* – nu întâmplător artistul a avut ca baza formației sale - studii muzicale.

Fotografia directă la care am apelat în cercetarea mea, am juxtapus-o, intrând astfel într-o altă arie de probleme, inițial mai mult sau mai puțin înțelese, în care *identitatea*, certitudinea a fost înlocuită de *dualitate*, prin utilizarea *simetriei*, de care se temeau atât de mult creatorii din arta antică greacă.

Posibil că anticii în înțelepciunea lor au înțeles că oglindirea simetrică aduce o ciudată variabilitate, transformare în bine sau în rău a obiectului sau fracțiunii de obiect, obținându-se *o a treia imagine total diferită de cea inițială*.

Și într-adevăr, frumusețea unui meandru al norului, juxtapus pe principiul simetriei, poate da naștere unor personaje ciudate, agresive sau unor entități angelice, care, parcă au zăcut în interiorul imaginii incipiente. Deci, pornind de la simpla înregistrare fotografică a norului am ajuns printr-o dublare simetrică în oglindă a lui, să dau peste o sursă de stimuli incitanți ce parcă trezesc mintea spectatorului, dezvoltându-le imagini fantastice.

“Echivalența funcționează pornind de la premiza că următoarea ecuație este adevărată:

Fotografie + Spectator = Imagine mentală.

După cum reiese din ecuație, Echivalența este o relație cu dublu sens. De asemenea, putem observa că doar în imaginea mentală există posibilitatea apariției oricărei funcții metaforice.”

În domeniul artelor vizuale fenomenul s-ar numi „formă și volum expresiv” . Deși în mod firesc fotografia incită la recunoașterea elementului real, ne dăm seama și am înțeles acest fapt că, putem să înlocuim acest tip de recunoaștere cu găsirea unor forme, *a priori*, pregnant expresive, cuprinse în fotografia inițială și care doar *prin juxtapunere* (dublare simetrică în oglindire) *pot ieși la iveală*.

Uneori, am observat un fenomen ce se învecinează cu cel din publicitate, când spectatorul e supus unor, *elemente persuasive ascunse*.

În acest caz încerc să propun ca efectul subliminal (imaginea subliminală) să fie arătat și definit prin imagine. Ca atare, spre surprinderea noastră, elementele **apolinice** în lumea reală, -norii, pot deveni **dionisiace**, uneori agresive prin juxtapunerea simetrică în oglindă.

Această metodă, pentru *prima oară mi-a deschis tărâmurile nebănuite*, de o poezie adâncă, în care fantezia cea mai pregnantă este depășită de noile imagini obținute în cadrul acestui proces de creație, care conduce implicit la dezvăluirea unui univers.

În domeniul aprecierii fotografiei, receptorii au uneori o manifestare neobișnuită, ei fiind captați mai ales de identificarea obiectelor, iar calitățile expresive ale formelor și volumelor fotografiei sunt arareori sesizate. Ca atare revenim din nou la ideea că esențial nu e obiectul fotografiat ci *paternul subconștient integrat în fotografie*, care asigură echivalența.

Minor White spune: "La un nivel mai profund al *Echivalenței*, termenul se referă la aspectul specific al unei fotografii menite să funcționeze ca echivalent. S-ar părea că, până acum, ...ar reieși faptul că orice conștiință a reflexiei din partea persoanei ce privește o fotografie este legată de *Echivalență*."

Acum putem reformula parțial definiția pentru a indica faptul că sentimentul *Echivalenței* este specific. În literatura de specialitate acest sentiment specific asociat cu *Echivalența* este numit *poetic*, utilizând acest termen într-un sens foarte larg și universal. Neavând un echivalent perfect pentru termenul *poetic* în fotografie, sugerăm cel de **viziune**, semnificând atât **vederea a ceea ce este la exterior, cât și în interior**. Efectul care pare a fi asociat cu Echivalența poate fi formulat astfel: Când atât subiectul cât și modul de redare sunt depășite, prin orice mijloace, **ceea ce pare a fi materie devine ceea ce pare a fi spirit.**"

Aceste aspecte vom putea să le elucidăm și în cadrul propriei mele creații, urmărind dezvoltarea tipurilor de imagine, a ciclurilor abordate.

Un alt nivel al Echivalenței se referă la *imaginea memorată*. În acest caz trebuie relevat că fotografia *se metamorfozează într-o oglindă*; care poate fi relevabilă, vizualizabilă, fie privită, fie amintită ca experiență întotdeauna personală, intimă și inefabilă. Cei care urmăresc ca fotografia să se

metamorfozeze *ca stare de oglindă*, care încearcă să ia act de propriile lor stări și sentimente pentru ca receptorul să devină sensibil și să atingă o stare similară există doar din prima jumătate a secolului XX ca: Frederick Sommer, Paul Caponigro, Walter Chappel, Gerald Robinson, Arnold Gassan. “ Ceea ce contează sunt eforturile lor de a comunica cu indivizi care sunt *în rezonanță* cu nucleul central al universalității, comune omului și spiritului.” (Minor White) Minor White susține însemnătatea *Echivalenței în arta fotografică ca o tendință perenă*, la care mă raliez, atât din punct de vedere teoretic cât și practic, prin cercetarea din cadrul creației proprii.

Problema echivalenței ridică însă și alte aspecte neobișnuite, neașteptate. Nathan Lzons își pune întrebarea firească, dacă receptorii *văd ceea ce cred, sau cred ceea ce văd*, fotografia, dacă este să acceptăm acest punct de vedere funcționează *ca o oglindă a cel puțin unei părți a receptorului*.

Un anumit grad de reflexie apare în orice fotografie, dar este augmentată când paternul ideatic sau afectiv al artistului depășește *pura* fotografiere. Apar o serie de neconcordanțe în ceea ce privește fotograful și receptorul, dacă fotografia nu este clară (dacă nu are o intenție clară, este ambiguă), iar cum experiența receptorului este realizată în pictură în genere, atunci el caută explicații ca cele ale picturii. Altfel spus, pentru a înțelege o artă (fotografia) el se folosește de regulile (specificitatea) altei arte (pictura).

“Când nu putem identifica subiectul uităm că imaginea din fața noastră poate fi un document al unei părți a lumii pe care nu am văzut-o niciodată. Uneori arta și natura se întâlnesc într-o astfel de fotografie. Deseori le numim *abstracțiuni*, deoarece ne amintim de picturi similare. De fapt ele sunt *extrase* sau *fragmente izolate* ale lumii aparente, deseori reale. Aceasta conferă o altă valoare *ambiguității și subiectului* neidentificat al unei fotografii. Și suntem confrunțați cu o întâlnire diferită cu lumea aparențelor decât cea pe care o găsim în abstracțiunile pictate. Totuși, tendința noastră obișnuită, dacă încercăm să abordăm mai degrabă decât să respingem redarea ambiguă a subiectului unei fotografii, este să inventăm noi un subiect pentru ea. Ceea ce inventăm provine

din eul și substanța noastră. *Cînd inventăm un subiect, transformăm fotografia într-o oglindă a unei părți din noi.*”(Minor White)

Acest fenomen l-am observat mai ales când am început studiarea prin fotografiere consecventă a cerului și a norilor, observând că, atunci când elementele fotografiate sunt mai precare, nuanțele mai fine, fotografia devine mai abstractă sau înfăptuiește magice transformări care capătă desfășurări surprinzătoare, neobișnuite ca sens și asistăm la formarea unui nou univers de comunicare, ca evocare fotografică.

Teoria Echivalenței include și *sugestivitatea ca poartă de intrare*, dar așa cum spune Minor White, “ o poartă nu e același lucru cu o grădină ”.

Alți teoreticieni consideră fotografia un *catalizator*, fiind doar o etapă a procesului și nu un produs final. *Produsul final fiind imaginea mentală din mintea privitorului.* Ca atare s-ar putea să considerăm *fotografia ca o funcție* și nu un obiect, ca urmare a aplicării cu consecvență a teoriei Echivalenței.

În acest sens trebuie amintit Frederik Sommer care prezintă imagini astfel concepute încât să permită receptorului să se angajeze în dezlegarea lor, dar și a autorului.

În esență fotografia are la origine o anumită stare, nu este autoexpresivă, nu este autoexploratorie, ci este *autorevelatoare*.

Astfel am putea spune că se naște *evenimentul Echivalenței*, ca proces.

Minor White “Odată cu teoria Echivalenței, fotografilor de pretutindeni li se deschide calea de a învăța să utilizeze aparatul de fotografiat în relație cu creierul, inima, visceralele și spiritul ființelor umane. Tendința perenă abia a început în fotografie”.

Analizând întreaga complexitate a fenomenului de eveniment de Echivalență ca tendință perenă în procesul fotografic am trecut în cercetarea mea, în continuare la explorarea unor elemente modeste ale cerului, arareori luate măcar în considerare - mici fragmente de nori – și utilizând din nou juxtapunerea am relevat sensuri adânci ale acestora.

Astfel, în mod coerent am investigat posibilitățile oferite de această teorie, augmentând și formulând câteva motive esențiale ale creației mele fotografice. Am pornit de la o aspirație perenă a umanității, examinarea nevoii de zbor, care prin fotografierea unor fracțiuni de nori, prin juxtapunere-oglină dă adevărata dimensiune a acestei aspirații. La această senzație concură nu numai formele, dar și finețea, moliciunea ca de pene a norului, direcția și energia formei. (**ARIPI, I-III, 2003**). Apoi am dorit să evidențiez procesul de dialogare a plinului și a golului (**DESCHIDERE – ÎNCHIDERE, Corolă; Recipient; Tulpină-nervură; Nestemată; Lumini deasupra orizontului; Închideri în spațiu; Arabesc în spațiu; Piramidă în spațiu, 2004**). Ca în concepția Dao, plinul și golul devin complementare, iar cercetarea mea în domeniul norilor, fotografiere, juxtapunere, oglindă, determină o mai bună înțelegere a procesului. Cercetarea m-a obligat ca mai apoi să rătăcesc într-o lume fantasmatică: (**FANTASME, Opoziție, Similitudine, Fantasme I-IV, 2005**). De la această lume a fantasmelor, descoperirea zonei diabolice e doar la un pas, pas fascinant și uneori înspăimântător, dar care trebuie depășit (**DIABOLICA, Din genuni I-III, Entități I-V, 2005**).

Un loc aparte îl constituie și dezvăluirea într-o neașteptată circumstanță a senzualității și zămislirii ca origini (**ORIGINE I-IV, 2005**). În continuarea cercetării am descoperit însemnătatea și pregnanța formării dublului, din elemente fracționate, ca unitate esențială în natură (**FORMAREA DUBLULUI, Entități, Ființă, Dublu, 2005**).

Binomul odată constituit își marchează tendința sa crescătoare (**BINOMUL CRESCĂTOR, Simetrie, Binom, Eflorescență, Aripi, 2006**). Nu întâmplător pentru grecii antici, triunghiul, ca proiecție a piramidei era de natură să evidențieze puterea creșterii verticale (**ÎN CĂUTAREA PIRAMIDEI, Intenție, Formare, Definiție, 2006**).

În configurația de elemente de deschidere și închidere cu o mulțime de elemente am descoperit și posibila existență a Sfinxului, personaj enigmatic, etern (**SFINX, Concentrare, Efort, Zămislire, 2006**). Adesea apar și himere, probabil descoperite de antici înaintea noastră în orizontul simetriei în oglindă. Dintr-un

spațiu asemeni unei peșteri de nori, apar ființe ciudate la liziera dintre mamifere și insecte, ca membra disecta umane (**ÎNTRUPARE, Spațiu de formare, Întrupare I-II, 2006**).

O multitudine de elemente stă la baza și altei cercetări ce contribuie la definirea și întruchiparea unor entități benefice, elevate ca heruvimii sau îngerii, ajungând până la roata de foc, entitate superioară îngerească (**SUBLIMARE, Mulțime I-II, Heruvimi, Roți de foc, 2007**). Uneori, evanescențele, adaugă configurări de o stranie frumusețe, ce conțin filigrane a unor entități celeste inundate de lumină (**EVANESCENTE, Evanescența cerului I-II, Evanescența apei, Evanescența luminii, 2007**).

Coliziunile, întrepătrunderile mulțimilor de elemente pufoase și aparent benigne creează imagini pregnante ce exprimă deschiderea sau închiderea unei porți spre alte tărâmurii (**COLIZIUNI I-II, 2007**). În aceeași ordine de idei, coliziunea unor elemente de maximă fineță, cu lumini vibrante, imaginează situații în care se impune parcă ca esență - torța vieții și a morții (**TORȚĂ, Torță vitală, Torță în neant, Torța morții, 2007**).

Lumini ciudate și umbre colorate alcătuiesc *materia prima* pentru punțile celeste ale înțelegerii interioare și a unei înțelegeri atotcuprinzătoare. (**PUNTE CELESTĂ, Punte celestă, Punct de întâlnire, Răgaz, Punte peste întuneric, Punte luminată, 2008**). Graalul și lumea lui spirituală are sensul explicării generozității debordante a divinității omnipotente (**GRAAL I-III.**) Apariția unor flori de lotus în aceste configurări de nori exprimă nevoia de concentrare în sine, de numărare a fiecărei petale în gând în sacra rugăciune a ființei umane (**LOTUS I-II, 2008**).

Cele mai ciudate înfățișări paradisiace din umbre și lumini ne atrag persuasiv într-o lume a haloului, a marii energii în plină desfășurare (**COSMICĂ, Lumini I-IV, Vibrații I-V, Configurații I-V, 2004**). Experiența umană în domeniul spiritului are fără îndoială contingențe în lumea chistică. Explorarea în lumea norilor a dus către figura eternă a *Crucii de lumină chistică* (**CHRISTICĂ I-III 2008**). Trăim sub imperiul vibrațiilor, a micilor și marilor energii, a undelor; și în mod neașteptat *o imagine* devine eclatantă pentru această *stare a cosmosului* (**ENERGIE I-II,**

2004). Și pentru că noi ne aflăm într-o lume românească Energia - Unda o privim ca o binecuvântare benefică, “unda-i undă, nu e rană”, (Lucian Blaga)

Ipostazierea verdurii unei insule în mijlocul oceanului, ca fotografiere ne permite să reflectăm în oglindă asupra *destinului singularului*, care poate fi un singular cu aripile deschise spre zbor, zburând, înălțându-se. (**INSULA VERDURĂ, Insula, În așteptare, Aripi, Zbor planat, Înălțare, 2006**). Este o foarte frumoasă *metaforă a opțiunii singulare*, care poate fi a fiecăruia dintre noi. În acest demers importantă e speranța și adevărul obiectului fotografiat. Cu alte cuvinte, *aletheia este eleuteria* – adevărul e întotdeauna speranță.

Metoda de a obține imagini-metaforă revelatorii ține în esență de Echivalență, dar poezia începe în clipa în care o porțiune dintr-o insulă juxtapusă devine ea însăși nucleul imaginii. Translarea elementelor face ca prin succesiune insula să devină o pasăre în zbor. Deși remarcăm proprietatea fiecărui element în parte, apă – verdură, senzația receptorului e cea de zbor a unei păsări în cadrul unui demers secvențial.

Un pas mai departe am realizat prin evaluarea prin fotografiere a unei insule de zăpadă, ca *loc de liman spiritual*, sau ca moment de confruntare, în care neaua și apa sunt principalii protagoniști. (**INSULA NEA, Liniște, Apă și nea, Tărâm I, Tărâm II, 2004**).

Metoda de a obține imagini-metaforă revelatorii ține în esență de Echivalență, dar poezia începe în clipa în care o porțiune dintr-o insulă juxtapusă devine ea însăși nucleul imaginii. Translarea elementelor face ca prin succesiune insula să devină o pasăre în zbor. Deși remarcăm proprietatea fiecărui element în parte, apă – verdură, senzația receptorului e cea de zbor a unei păsări în cadrul unui demers secvențial.

Cu atât mai dificil e demersul când insula e acoperită de nea. Lentilă albă, singulară în mijlocul apei își găsește rezonanța în malurile acoperite de zăpadă. Și aici translarea și bineînțeles juxtapunerea determină o stranie repetiție ce fracturează insula în mai mică sau mai mare, creând spații, tărâmurii diferite.

Apropiind aparatul de fotografiat mai mult de nucleul imaginii, insula se transformă într-un tărâm concurențial cu cerul, iar apa apare ca rapel al cerului.

Având în vedere că această lucrare de cercetare în domeniul fotografiei a atins arealul de probleme puse în practică de adepții Echivalenței în cadrul fotografiei, în frunte cu Stieglitz, am simțit nevoia să fac distincții față de aceștia, să dezvolt anumite elemente din această concepție, să-mi definesc orizontul în care îmi realizez imaginile.

Desigur, cerul a fost în fotografie mai întâi evitat, apoi tratat în chip romantic, dar totdeauna a fost integrat în cadrul fotografiei.

Pentru Stieglitz, norii nu existau autarhic decât în foarte puține cazuri, de obicei fiind puși într-un context ; pe când la mine, utilizând fragmentele, detaliile, se constituie un context nou, în care detaliul devine predominant. Proporția cu pământul e încă păstrată la Stieglitz, pe când în cazul meu, detaliul se hiperbolizează, capătă dimensiuni mitice, fără legătură cu pământul.

În general Stieglitz păstrează un suport al imaginii alcătuit fie dintr-un pământ, fie dintr-o umbră ce sugerează pământul, fie dintr-o ramură de copac, creația sa parcă neputând părăsi Pământul.

Dacă Stieglitz preferă ansamblul (planul general) al cerului, pe mine mă interesează detaliul – fragmentul, *nucleul* unei viitoare imagini, care, prin juxtapunere simetrică relevă adevăratele sale semnificații plastice și spirituale. Avem de fapt o altă față a realității pornind de la o echivalență – nucleu, inedită pe care am cultivat-o în ultimii ani de creație.

Ciclurile formate astfel pot deveni surprinzătoare prin valențe nebănuite, pornind de la subtile, gingașe, și modulate forme, până la elemente de maxim dramatism, anguasante.

După cum se observă anterior, ciclurile sunt o adevărată constelație de sensuri, pe cât de imprezibile, pe atât de expresive.

Ceea ce m-a impresionat la aceste elemente simple de natură e posibilitatea de a reda suprafața, textura, materialitatea sau evanescența lor, lucru care de altfel a fost utilizat în vari forme și de abstracționism, obținându-se imagini în care apar accentuate fie bidimensionalitatea, fie e evidențiat un tip de spațiu de natură organică.

Am descoperit simplitatea și esențialul într-o fracțiune de element, condiție pentru realizarea fotografiilor juxtapuse în care **realul se amestecă cu abstractul**, în așa fel încât te simți în **explorarea ambiguității formelor**, fără a evita **sensurile minimaliste** ale imaginii.

Grupate în jurul unor teme în esență privind aspecte fundamentale (pământ, apă, cer, nori), fotografiile mele pot apărea ca niște caligrame, adesea prea greu de descifrat ca elemente naturale, deși sunt naturale. Ele vor exprima în fapt aplecarea mea către minimalism.

Acest tip de fotografie poate avea și unele trăsături care le apropie, într-un fel *sui generis* de un program intermedia.

Trebuie să avem în vedere în acest proces nu atât fotografia în sine, care e extrem de simplă, minimală, ci capacitatea ei de a se transforma printr-un într-un act complex **prin juxtapunere simetrică**, într-o a **treia imagine**, total diferită ca forță de comunicare față de prima imagine, de la care a plecat.

În fotografia de acest gen se poate exploata fie linia, ca muchie a unor realități (a suprafețelor calme sau agitate : val, nor, brazdă de pământ, etc.), fie volumetric, evidențind zonele convexe sau concave, inducând prin acestea o complexitate specială.

Fără aceste elemente însoțitoare, imaginea nu se poate edifica, nu poate deveni un sistem alcătuit din cele două imagini juxtapuse simetric.

Numai acestui sistem i se poate adăuga o muzică corespunzătoare întrucât, în orice situație procesuală, secvențele sunt armonice, fie că sunt angulare sau organice. În acest sens al operării prin tangență cu muzica, un bun exemplu l-ar constitui, chiar dacă nu în același sens, lecția lui Moholy Nagy-László de la atelierele Bauhausului.

Ca urmare, în același sens, aceasta ar presupune și adecvarea unei muzici semnificative la ciclurile create prin travaliul menționat mai sus.

Moholy Nagy-László mai aduce în dezbaterile de la Bauhaus o idee de o însemnătate perenă, cerând ca arta și tehnica să formeze o nouă unitate, pledând pentru introducerea muzicii ca și corolar.

Tot acest travaliu din care s-au născut ciclurile (Abisul, melodia secretă, Rememorări, Clamor Lagunae), nu ar fi putut avea loc, dacă în cadrul experienței de la Arles, nu aș fi exersat cercetarea efemerului în întreaga sa complexitate. Lucrarea de la Arles (Semnul. Efemerul) probează un concept în germene, fiind piatră de hotar, între fotografia directă și utilizarea echivalenței ca premiză pentru construirea unui alt univers.

Aici, la Arles, am avut răgazul să reflectez și să fotografiez elemente flexibile capabile de mișcare și modelare, chiar susceptibile de a fi supuse modulării: iarba, apa, verduța, norul, fără să duc însă până la capăt consecințele formale în fotografie, neutilizând încă juxtapunerea simetrică, totuși simțind misterul cuprins în aceste elemente.

Dacă încă în fotografiile de la Arles se observă autonomia norilor, fără suportul pământului, nici aici, deși fotografiile prezintă sensuri de echivalență, nu este făcut pasul decisiv spre juxtapunerea simetrică.

În experiența mea, dincolo de echivalență, în ciclurile mele recente se simte nevoia de a face coerentă imaginea prin **secvențialitate**, **secvențe metaforice ne-narative** și uneori, imaginea poate căpăta un aspect dramatic.

Este necesară o delimitare privind echivalența înțeleasă de precursori, când ei, dar mai ales Stieglitz era în fotografie numai poetic. În ceea ce mă privește,

apare în lucrările mele, uneori o zonă poetică, **apolinică**, evanescentă, fără suportul elementelor teriene, atât de prezente la Stieglitz, dar predominantă este în creația mea **dionisiacul**, aproape indiferent de *materia prima*.

Prin unitate - dramatismul secvențelor, - jocul luminii, - juxtapunere secvențială se crează cea de-a treia dimensiune.

Mai întâi (Abisul, melodia secreta) unde am folosit fotografii singulare, secvențele sunt alăturate iar asemănările (unitatea secvenței) vin din interiorul imaginilor. La cele juxtapuse, o jumătate de imagine își caută împlinirea, forma întregă, forma deplină, formând o a treia imagine.

Orice cercetare este un sistem în expansiune și poate fi considerat ca agresiv. Orice cercetare poate fi socotită drept o agresiune, deoarece este o intervenție, un șoc asupra unui teritoriu, unui univers încă necunoscut. Depinde de cercetător dacă această agresiune este pașnică, benefică sau malefică. Este benefică dacă cercetarea e făcută onest, cu scopul de a înțelege și respecta și nu de a impune, sau interveni în teritoriul cercetat, pentru că a șoca în sine nu este un procedeu artistic.

Opera supraconstruită, prea gândită, plină de indicații în ceea ce privește modul de descifrare a ei (ca o formulă matematică), nu lasă loc spectatorului să inventeze propria poveste; ea se devalorizează, nu permite eclatanța sensibilității latente din noi...

Unora le este frică să releve sau să lase ca sensibilitatea latentă din ei înșiși să iasă la iveală, pe motiv că această sensibilitate este o dovadă de slăbiciune, neavând nimic în comun cu lumea reală. Uneori, erudiția și formarea științifică pot crea condiții preliminare pentru deschiderea acestui simț superior...

Și așa, procesul echivalenței în fotografie ne permite să creem o altă realitate, să dezvăluim acea sensibilată latentă din noi, să incităm prin rezonanță, energii spirituale, în cei deschiși unui dialog.

Totodată, acest proces de căutare a unui adevăr ce trebuie să lumineze calea creației, obținerea unui alt univers comunicativ, ne împinge să reflectăm din nou la vorbele unui mare pictor....

... Cine suntem, de unde venim, unde mergem ... Întrebarea pe care Gauguin a formulat-dând titlul unei lucrări renumite, mi-a rămas întipărită în subconștient, poate mai mult chiar decât pictura, prin concizia și adevărul ei.

După un timp am dat din întâmplare peste o traducere a aceleiași fraze, care m-a surprins poate mai mult chiar decât prima.

În loc de *CINE suntem* traducerea era *CE suntem*, titlul întreg fiind de această dată: ***Ce suntem, de unde venim, unde mergem...***

Folosind forma impersonală a verbului, traducătorul a eliminat EGO-ul din propoziție, fraza primind dintr-o dată o dimensiune universal-generală, cuprinzătoare, cosmică.

Impersonificând verbul, a îmbogățit, a spiritualizat sensul.

De asemenea am introdus un **Index Selectiv** cu artiști fotografi care, în opinia mea , prin munca lor de pionierat sunt tributari Echivalenței.

Notele și Bibliografia completează lucrarea.

István Feleki