

Universitatea Națională de Arte Plastice București

ȘCOALA DOCTORALĂ

Domeniul ARTE VIZUALE

AMBIGUITATEA ÎN IMAGINEA ȘI
ARTA FOTOGRAFICĂ

REZUMAT Teza de doctorat

- 2025 -

Conducător științific

Prof. univ. Dr. ***Constantin ASLAM***

Doctorand

Dana Corina POPESCU

CUVINTE CHEIE: ambiguitate, iluzie vizuală, reprezentare, realitate, posibilitate, denotație, conotație, opera deschisă, semiotic, sens, înțeles, interpretare, narațiune, prezența-absența, mod de a fi

La începuturile sale, fotografia trebuia să nu deturneze realitatea, ci, din contră, să fie o imagine fidelă a acesteia, o fotografie ambiguă fiind mai degrabă un oximoron. Această înregistrare și redare fidelă a realității, cu ancore certe în timp și spațiu, este astăzi o condiție necesară doar pentru fotografia documentară, jurnalistică și științifică. Pe lângă acei fotografi care caută să transmită cât mai fidel o realitate la care au fost părtași, există și alți fotografi, printre care mă număr și eu, care apreciază incertitudinea și echivocul și pentru care estetica ambiguității este mai importantă decât acuratețea redării evenimentelor sau lucrurilor.

Interesul meu pentru explorarea temei ambiguității în fotografie nu este unul nou. Poate chiar această ambiguitate a fotografiei este cea care m-a determinat să captez cumva momentele mele de realitate și să le transmit celorlalți așa cum mi-au apărut mie „atunci și acolo”. Adevărul în/prin fotografie și relația acestuia cu ambiguitatea fotografică sunt subiecte care au apărut recurent în activitatea mea artistică, așa cum se poate observa în portofoliul realizat în ultimii ani. Preocuparea mea în legătură cu acest subiect nu a fost așadar o abordare exclusiv teoretică, ci, având în vedere faptul că doctoratul a fost unul vocațional, la „frământarea” teoretică, concretizată în prezenta teză de doctorat am adăugat și rezultatul practicii mele fotografice. Trebuie să fac precizarea că modul în care am încercat să privesc și să înțeleg ambiguitatea și fotografia în esența ei nu ține de un discurs filosofic, ci mai degrabă de un discurs al unui fotograf care a folosit și concepte filosofice.

Unul dintre obiectivele mele a fost acela de a găsi un răspuns la întrebarea dacă ambiguitatea fotografică este o caracteristică intrinsecă a fotografiei, un mijloc de expresivitate vizuală asumat de către artist sau o proprietate conferită de privitor. Adică este de esența fotografiei să fie ambiguă și acest mod de a fi să facă ca toate fotografiile să fie ambigue sau ambiguitatea este o proprietate a fotografiei non-necesară, atribuită de către artist sau de către privitor.

În căutarea răspunsurilor, am plecat de la lecturile bibliografice care investighează fotografia și am analizat în ce măsură ambiguitatea este definită și reprezentată în practica fotografică a unor artiști. Studiarea literaturii de specialitate a fost ea însăși o activitate de cercetare, deoarece datele brute din bibliografie au fost transformate într-o sinteză bazată

pe evaluarea critică a informațiilor colectate. Pe lângă inventarierea istorică a datelor obiective prezente în literatură am urmărit și declarațiile publice ale unor artiști referitoare la tema de cercetare, precum și demersul artistic personal al acestora în legătură cu ambiguitatea.

În primul capitol intitulat *Fotografia ca imagine – definiție, istoric, relația cu pictura* am prezentat o analiză a ceea ce este fotografia și am făcut o scurtă incursiune în istoria fotografiei, căutând esența fotografiei și modalitatea în care proprietatea unei fotografii de a fi sau nu ambiguă este legată cu necesitate de această esență. În subcapitolul I.a, *Ce este fotografia* am analizat diferite definiții ale fotografiei, atât din perspectiva tehnică a realizării acesteia ca „scriere cu lumină”, cât și din punct de vedere al menirii sale ca mijloc de comunicare vizuală. Nu în ultimul, în definirea fotografiei ca obiect artistic cred că ar trebui introdusă și dimensiunea estetică a acesteia. Pe de o parte, imaginea fotografică este rezultatul captării și înregistrării luminii dintr-un fragment de spațiu, într-un interval de timp de cele mai multe ori de ordinul zecimilor sau sutimilor de secundă, interval pe care ochiul nu îl poate percepe și care în termeni tehnici este numit timp de expunere. Pe de altă parte, ținând cont de menirea fotografiei, aceasta poate fi considerată o formă de comunicare vizuală, un ajutor pentru memorie, o arhivare a momentelor trecute sau un mod de documentare prin care se captează frânturi de realitate ce vor fi prezentate drept mărturii ale unor evenimente trecute. Dar fotografia nu rămâne exclusiv o imagine fidelă a unei realități, ci devine și o cale de interogare cu privire la această realitate, plasându-se într-o zonă ambiguă între artă și tehnică, între ceea ce este prezent și discursul absenței despre ceea ce a fost prezent, între ceea ce este și ceea ce rămâne.

Am considerat așadar important să abordez definirea fotografiei din mai multe perspective pentru a putea răspunde ulterior la întrebarea dacă ambiguitatea ar putea fi considerată o proprietate necesară a fotografiei. Am plecat în acest demers de la premisa că ambiguitatea este tocmai acea caracteristică a fotografiei care o introduce în zona artei și o așează alături de pictură și am încercat prin exemple să demonstrez acest lucru.

În subcapitolul I.b. *Originile fotografiei* am făcut o incursiune în istoria fotografiei, de la camera obscură folosită de Joseph Nicephore Niépce în realizarea primei fotografii în anul 1820, la dagherotipia lui Louis-Jacques Mandé Daguerre, în Franța și calotipia lui William Henry Fox Talbot, în Marea Britanie și până la fotografia pe film sau cea digitală. În acest subcapitol am prezentat și atitudinea critică a unor autori precum Charles Baudelaire, care a semnalat amenințarea fotografiei la adresa picturii. Chiar dacă în textul său reacționar din „*Le Public moderne et la photographie*” Baudelaire a definit fotograficul

ca pe un pictor eşuat, cred că negativitatea lui Baudelaire a fost un atac nefondat asupra valorii estetice a noului mediu – fotografia.

Am prezentat în acest subcapitol și părerea altor autori precum cea a criticului de artă John Ruskin și a pictorului francez Paul Delaroche, cel care după ce a văzut un dagherotip pentru prima dată în jurul 1840 a exclamat că „*Începând de astăzi, pictura este moartă!*”, surprinzând astfel temerile legate de noua tehnologie ce se născuse la mijlocul secolului al XIX-lea.

În continuare, în subcapitolul I.c. „*Fotografia și realitatea*” am încercat să lămuresc relația fotografiei cu realitatea pornind de la ideile filosofice ale lui Platon, Aristotel, Martin Heidegger, Gilles Deleuze și Henri Bergson, precum și de la opiniile unor critici de artă printre care Jean Baudrillard, John Berger sau Roland Barthes. Concluzia la care am ajuns este că de esența fotografiei este faptul că aceasta are posibilitatea de a reprezenta, dar și de a construi realitatea, fotograful captând fragmente de realitate care prezintă interes pentru el și excluzând ceea ce nu se conformează viziunii lui despre lume. Fotografia nu este așadar o reflectare obiectivă a realității așa cum este ea, ci este o reflectare a realității așa cum a fost aceasta percepută și construită de către fotograf, cu gândurile, convingerile și emoțiile sale. Asta nu înseamnă neapărat că realitatea este una distorsionată, ci doar faptul că este o realitate redată prin subiectivitatea autorului fotografiei și, mai apoi, interpretată subiectiv de către privitor. Spre deosebire de „adevărul istoric” al fotografiei documentare sau fotojurnalistice, care ar trebui să reflecte cu acuratețe ceea ce s-a întâmplat în realitate, fotografia ca operă de artă cred că ne aduce în fața unui „adevăr artistic”. Iar adevărul artistic nu înseamnă veridicitate, ci verosimilitate, adică e un adevăr care lasă loc îndoielii și care este creator de sens. Ne aflăm deci în ipoteza ambiguității.

Subcapitolul I.d. *Influența fotografiei asupra picturii. Fotografia „hrană” a operei pictate.* este o prezentare a modului în care fotografia a destabilizat ideea de reprezentare picturală a realității, a impulsionat pictura pentru a ieși din zona tradițională și a devenit o provocare care a deschis căi noi de experimentare artistică: impresionismul, cubismul, suprarealismul, pictura abstractă. Influența acestui nou mediu asupra picturii s-a manifestat prin diferite modalități: pe de o parte, portretul și scenele pictate au fost considerate inferioare fotografiei din punct de vedere al acurateței detaliilor și ca urmare mulți artiști au apelat la fotografie, renunțând la pictură. Pe de altă parte, obiectivitatea fotografiei a sporit nevoia de subiectivitate a artistului, care a început să aspire spre moduri de expresie imposibil de atins pe calea mecanică a aparatului de fotografiat. Drept urmare, artistul modern și-a pierdut interesul de până atunci pentru redarea fidelă a

realității, (contra)reacția fiind aceea de a duce ideea de reprezentare la un alt nivel, non-figurativ, deplasându-și interesul artistic pe expresie, pe trăire, pe gest. În cadrul unor mișcări de artă ale secolului al XX-lea precum pop art, fotorealism și hiperealism artiștii au folosit fotografia ca „hrană”, ca material sursă, chiar dacă unii dintre ei au negat acest lucru, temându-se că operele lor ar putea fi greșit înțelese ca imitații.

În Capitolul al II-lea, intitulat *Ambiguitatea imaginii. Ambiguitatea vizuală a fotografiei* am adus clarificări referitoare la ambiguitatea imaginii în general și la ambiguitatea vizuală a fotografiei, în particular. Subcapitolul II.a. se referă la *Semiotica ambiguității*, Pentru a înțelege semiotica fotografiei am pornit de la textele autorilor care au pus bazele semioticii, Charles S. Peirce și Ferdinand de Saussure, precum și de la textele unor urmași ai acestora, precum Roland Barthes sau Umberto Eco. Astfel, din punct de vedere semiotic, ambiguitatea este un termen utilizat pentru a arăta că un text are mai mult decât un singur sens/înțeles/interpretare. Asemenea textului, o imagine ambiguă dă naștere la diferite lecturi și deschide către privitor o serie alternativă de conotații posibile la aceeași imagine, o multitudine de sensuri generate în spațiul nelimitat al imaginarului. În contrast cu imaginea narativă, în care există o corespondență univocă între imagine și percepția ei, imaginea ambiguă este una care sugerează, care „face aluzie”, care favorizează inefabilul în locul explicabilului, echivocul în locul univocului. Dacă în cazul fotografiei tehnice sau documentare se operează cu constrângeri, cu principii restrictive care determină interpretări univoce și care elimină ambiguitatea, în fotografia artistică, dimpotrivă, orice posibilitate rămâne deschisă, orice interpretare poate fi admisă. Limbajul științific al imaginii tehnice este denotativ, precis, neutru spre deosebire de cel artistic care are o natură conotativă, fiind ermetic și ambiguu. Desigur că și în cazul fotografiei artistice, ambiguitatea unei opere nefigurative este mai evidentă decât a unui peisaj sau a unui portret și am putea fi tentați să vorbim astfel de o maximă sau minimă ambiguitate.

Am analizat apoi în subcapitolul II.b. *Percepția ambiguității* modul în care percepția unei fotografii, inclusiv în ceea ce privește ambiguitatea acesteia, este diferită de „percepția cotidiană” a imaginilor și a realității. În percepția de zi cu zi, scopul privitorului este bine definit, privim pentru a extrage eficient informații utile, cum ar fi recunoașterea unei persoane, ignorând în același timp informații irelevante precum culoarea rochiei sau privirea tristă a acesteia. Percepem pentru a lua o decizie, reducând astfel ambiguitatea. Dar în percepția unei fotografii nu există nici scop, nici decizie ce ar putea fi greșită drept rezultat al inadecvării datelor perceptive. În același subcapitol II.b. am prezentat și date despre modul în care sunt percepute figurile ambigue, cu accent pe faptul că atunci când

percepem o figură ambiguă, percepția comută continuu între două interpretări, deoarece pentru creier este imposibil să recunoască ambele interpretări simultan.

În completarea ideilor semiotice ale lui Charles Pierce, Ferdinand de Saussure sau Roland Barthes și Umberto Eco am analizat ambiguitatea și prin prisma textelor scrise de autori precum Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard și Jean Baudrillard, ale căror idei le-am prezentat pe larg în subcapitolul II.c. *Ambiguitatea vizuală în postmodernism*. În continuare, în subcapitolul II.d. am investigat posibile „surse și tipuri de ambiguitate”, plecând de la operele unor artiști precum Leonardo da Vinci, Diego Velázquez, Rembrandt, Salvador Dali, Marcel Duchamp, M.C. Escher și René Magritte. Am arătat în acest subcapitol faptul că ambiguitatea poate fi asociată cu absența, ascunderea și imprecizia sau indeterminarea mesajului, situații create de fotograf pentru a da privitorului un grad mare de libertate și a genera astfel interpretări multiple ale imaginii. „Absența” a ceva, precum și incompleta semnificare a mesajului vizual duc la o dorință de întregire a ceea ce este doar sugerat, a ceea ce are doar un potențial de sens. Un exemplu de absență este și spațiul negativ dintr-o fotografie, dialogul cu invizibilul incitând în acest caz la ambiguitate. Astfel, jocul invizibil - vizibil permite artistului să nu dezvăluie totul și să mențină misterul.

În capitolul al III-lea, *Fotografia între „ambiguitatea originală”, ambiguitatea intrinsecă și ambiguitatea devenită „substanță tematică”* am abordat ambiguitatea vizuală a fotografiei pornind de la ceea ce am numit a fi „ambiguitatea originală” a picturii care a fost substituită de către fotografie, trecând la ambiguitatea ce ține de esența fotografiei însăși și la ambiguitatea ca „investiție” atât din partea fotografului, cât și a privitorului ca receptor al mesajului vizual al fotografiei. Raportat la tema propusă am considerat necesară o privire asupra esenței fotografiei, analizând în ce măsură, având în vedere definiția și caracteristicile acesteia, am putea considera ambiguitatea ca fiind intrinsecă fotografiei și am prezentat aceste aspecte în subcapitolul III.a. *Ambiguitatea intrinsecă a fotografiei*. Pentru a aprecia în ce măsură ambiguitatea este intrinsecă fotografiei, mi-am îndreptat așadar atenția asupra fotografiei însăși, iar premisa de plecare a fost natura duală a fotografiei, în care rolurile sunt jucate atât de realitatea ce urmează a fi redată, cât și de fotograful ce urmează să o redea. În această cheie de citire, fotografia este o „urmă” a lumii din fața obiectivului care se înregistrează pe suprafața fotografiei, dar este și „un artefact”, un rezultat al intervenției umane a fotografului, cel care influențează înregistrarea selectivă pe acea suprafață. Există un echilibru între aceste două forțe, care prin interacțiunea lor sunt capabile să producă imagini. Dar fotografia este nu numai o „investiție” a fotografului asupra realității pe care o întâlnește, prin utilizarea

aparaturii și a ideilor sale estetice, ci și „o investiție” suplimentară care vine de la cel care privește fotografia și întâlnește astfel realitatea reprezentată de ea.

Faptul că privitorul vede ambiguitate într-o fotografie poate fi însă doar un rezultat al tendinței sale de a vedea o multitudine de sensuri și nu neapărat o intenție a artistului. Dar în opinia mea, artistul trebuie să își asume ambiguitatea și să oblige privitorul să își pună întrebări, nu doar să profite de faptul că la o întrebare avem libertatea de a da orice răspuns dorim. Astfel, modul în care ambiguitatea asumată este dădătoare de sens și nu o acoperire a lipsei de sens a fost prezentat pe larg în subcapitolul III.c. *Ambiguitatea devenită substanță tematică. Ambiguitatea asumată.*

Tot în capitolul al III-lea am încercat să abordez ambiguitatea fotografiei și din alte perspective, nu doar din punctul de vedere semiotic al conținutului. Acest lucru l-am realizat în subcapitolul III.d. *Ambiguitatea cu privire la „autor”*, subcapitolul III.e. *Detalii textuale în contextul ambiguității* și subcapitolul III.f. *Ambiguitatea temporală și spațială.*

Așa cum am arătat în subcapitolul III.e. *Detalii textuale în contextul ambiguității* consider că pentru o fotografie nu ar fi necesar un titlu sau o explicație textuală a imaginii, deoarece titlul unei fotografii funcționează ca un indicator, ca o descriere, cu rol de dezambiguizare și cu efect de diminuare a misterului.

În opinia mea, o fotografie este un produs atât al timpului, cât și al spațiului, fiind realizată undeva-cândva, într-un anumit loc (spațiu), la un anumit moment (timp). Am putea afirma că această raportare tehnică raportat la locul și momentul fotografiei exclude ambiguitatea. Dar, fotografia nu vorbește întotdeauna explicit, descriptiv despre acel loc și moment, devenind aspațială și atemporală. Pentru fotograf și pentru privitor nu sunt întotdeauna relevante informațiile cu privire la „unde” și „când” a fost făcută fotografia. În astfel de situații devine prioritară intenția fotografului, precum și gândurile și emoțiile pe care le declanșează privirea imaginii. Modul în care văd fotografia din această perspectiva spațio-temporală a fost prezentat în subcapitolul III.f. *Ambiguitatea temporală și spațială.* Ambiguitatea spațială induce un sentiment suprarealist sau de neliniște, incertitudine, confuzie, dezorientare. Un spațiu ambiguu în fotografie poate fi și acela care nu poate fi definit în mod clar ca fiind un spațiu pozitiv sau un spațiu negativ. Este, precum vaza lui Rubin, și una și alta, iar privitorul îl poate percepe fie pozitiv, fie negativ, în funcție de punctul său de vedere. Cu privire la cealaltă dimensiune a fotografiei, cea temporală, am plecat de la ideea că timpul este el însuși ambiguu, fiind perceput diferit de fiecare dintre noi, chiar dacă suntem de acord că timpul „curge” pentru toți ireversibil, în aceeași direcție, dinspre trecut, prin prezent, către viitor. Timpul

fotografiei nu este doar momentul în care declanșăm, ci și intervalul de timp setat pentru desfășurarea pe sensor a fotografiei, numit în termeni tehnici timp de expunere.

În legătură cu fotografia, filosoful francez Henri Bergson menționează două feluri de timp: timpul spațial (timpul obiectiv al ceasului considerat ca „a patra dimensiune a spațiului”) și durată (timpul subiectiv trăit, experimentat). Aceste două tipuri de timp influențează modul în care recepționăm fotografia, astfel încât, atunci când privim o fotografie, experimentăm două citiri diferite ale timpului: prima este una obiectivă a instantaneității pe care a ales-o fotograful, a doua este o trăire care excede momentul în care a fost realizată/captată fotografia și care depinde de cunoștințele, gândurile, emoțiile, amintirile trecute, precum și așteptările viitoare ale celui care privește fotografia.

În diferitele perioade ale istoriei artei și implicit ale istoriei fotografiei artiștii au apelat la ambiguitate ca mijloc plastic, pentru a da expresivitate fotografiilor lor. Ambiguitatea poate fi explorată pornind fie de la o perioadă din istoria artei, fie de la un anumit gen de fotografie. Astfel, ambiguitatea se poate regăsi în fotografia minimalistă, abstractă, conceptuală, dar și în fotografia banalului, în cea de peisaj, în fotografia de stradă sau în fotografia de modă. Astfel, principalele întrebări la care mi-am propus să găsesc răspuns în capitolul al IV-lea *Practica fotografică* au fost: „în ce măsură ambiguitatea este aplicabilă tuturor tipurilor de fotografie, de la fotografia de stradă și vernaculară, la cea minimalistă și conceptuală?”; „ce înseamnă ambiguitatea fotografiei în situația în care aceasta este folosită ca un adevărat „ready made” pentru realizarea unor opere de artă derivate, folosind tehnica fotomontajului, apropierea sau deturnarea?” și „este ambiguitatea o caracteristică a fotografiei în sine, un concept specific epocii actuale, postmoderne sau o intenție a artistului?”

Pentru a răspunde acestor întrebări, am studiat modul în care artiștii au apelat la ambiguitate ca mijloc pentru a da expresivitate plastică fotografiilor lor. Am analizat poetica fotografică din perioada avangardei, cu prioritate fotografia suprarealistă a lui Man Ray, Maurice Tabard, Guy Bourdin, Marcel Duchamp, Max Ernst, Salvador Dali, Philippe Halsman și Andre Kertesz, artiști ale căror fotografii le-am prezentat și analizat în subcapitolul IV.a., *Ambiguitatea în fotografia suprarealistă*. Tot în legătură cu fotografia din perioada avangardistă am studiat ambiguitatea prin prisma unor fotografi precum Paul Strand sau Laszlo Moholy-Nagy. Am explorat în următoarele subcapitole ambiguitatea pornind de la diferite genuri de fotografie: fotografia de stradă (subcapitolul IV.b), de modă (subcapitolul IV.c), precum și fotografia conceptuală (subcapitolul IV.d), minimalistă (subcapitolul IV.e) și abstractă (subcapitolul IV.f). Am ajuns la concluzia că

inclusiv banalul străzii poate fi izvor de ambiguitate, așa cum apare în fotografia vernaculară a lui Ed Ruscha, Martin Parr, Lee Friedlander sau Garry Winogrand.

În ultimul capitol, al V-lea *Aplicarea cunoștințelor teoretice și practice la propria practică artistică* am arătat modul în care ambiguitatea a fost și este prezentă în demersul meu artistic. Prin noul portofoliu am încercat să evidențiez modul în care, în lumina cercetării, am înțeles ambiguitatea în fotografie, aplicând la propria experiență artistică cunoștințele teoretice și practice. Propria practică reprezintă și o metodă de a evalua dacă aspectele teoretice abordate sunt suficiente pentru a răspunde la întrebările inițiale. Căile de obținere a ambiguității pe care le-am explorat au fost următoarele: crearea de iluzii cu ajutorul perspectivei (dimensiunea diferită a obiectelor din prim plan sau din fundal, diferite unghiuri de fotografiere), exploatarea efectului vizual al umbrelor ca „urme” ale luminii, decuparea cadrului fotografic și amputarea unor elemente ale obiectelor din spațiu, juxtapunerea în cadru a unor elemente compoziționale, exploatarea spațiului negativ și nu în ultimul rând, folosirea reflexiilor și oglinzilor.

În opinia mea, ambiguitatea poate rezida și în extrema banalitate a străzilor. Prin fotografierea umbrelor și reflexiilor, a ferestrelor și vitrinelor, consider că se poate oferi o perspectivă ambiguă suprarealistă a detaliilor cotidiene, care să dezvăluie absurdul din inima cotidianului. Ca urmare, prin fotografiile realizate cu ajutorul reflexiilor, juxtapunerilor neobișnuite și neclarității am încercat să arăt o față imaginară a realității cotidiene.

Deși în fotografie se poate construi un colaj de imagini, fie prin mai multe expuneri, fie prin stratificare cu ajutorul layere-lor într-un program de editare de imagini, am ales să obțin același efect de colaj fără prelucrarea imaginii, doar prin fotografierea în suprafețele reflectorizante precum apa, sticla, oglinzile sau suprafețele metalice.

Orașul/lumea/realitatea se reflectă în bălți, în ferestrele vitrinelor sau în geamurile și parbrizele curbate ale mașinilor, în orice suprafață de tip oglindă, concavă sau convexă. În aceste reflexii, geometria arhitecturală se dezorganizează, planurile culisează, se intersectează și fuzionează, muchiile capătă unduiri organice, suprafețele au margini neregulate, obiectele își schimbă poziția și devin bizare. Reflexia fotografiată de mine arată un oraș caleidoscopic, cu aberații și iluzii optice, la care se adaugă adesea, ca un artefact, și imaginea reflectată a mea, fotograficul. În suprafața reflectorizantă de tip oglindă, imaginea este infinit repetată în profunzime, „dincoace” se suprapune și se confundă cu „dincolo”, iar lumea e privita invers, nu doar în funcție de reperele stânga-dreapta, ci și cu susul în jos. Spațiul se amplifică, se deformează, imaginile reflectate sunt distorsionate, uneori dublate, realitatea devine iluzorie și ambiguă. Fotografia realizată

astfel prezintă nu doar o singură realitate, ci mai multe, amestecate între ele, imitând parcă modul în care funcționează inconștientul, căci visele, precum și amintirile unor evenimente anterioare de multe ori nu sunt o înregistrare obiectivă exactă a ceva ce s-a întâmplat, ci mai degrabă o fuziune subiectivă inconștientă de elemente din diferite amintiri, ceea ce Freud a numit „screen memories”.

Pe lângă reflexii, în realizarea fotografiilor am folosit și iluziile optice, creând astfel ambiguități ale lumii vizibile, precum a făcut-o Escher în desenele sale sau Dali în pictură. Prin folosirea unui obiectiv cu unghi foarte larg am fotografiat distorsionări ciudate ale spațiului. Ca ceasul lui Dali care se topește pe o ramură de copac, clădirile immortalizate de mine se înclină suprarealist sub presiunea unei forțe nevăzute. Similar cu pictura lui Magritte, în care un măr uriaș umple o cameră, am folosit creativ iluziile perceptive determinate de plasarea subiectelor în fundal sau în planul apropiat și am pus astfel sub semnul întrebării dimensiunile realității. Într-un stil asemănător lui Escher, am ales o anumită perspectivă pentru a crea o confuzie suprarealistă, o logică fizică imposibilă cu privire la sus sau jos, în spate sau în față.

Prin fotografiile realizate am căutat o nouă interpretare a spațiului, încercând să arăt atât ceea ce se află în fața mea și a aparatului, cât și în spate și oferind astfel o omnisciență ireală cu privire la spațiu. Introducerea oglinzii în fotografiile mele „deranjează” spațiul, perturbă peisajul urban. Ea nu este poziționată pentru a reflecta propria-mi imagine, ci dimpotrivă e așezată pentru a atrage un spațiu departe de mine, încurajând privitorul să mă perceapă că făcând parte indisolubil din mediul ce mă înconjoară. Astfel realitatea din fața camerei și cea din spatele camerei sunt puse într-o nouă relație, aceea dintre o realitate și o iluzie, care ajung să se confunde. Ambiguitatea născută din această întâlnire este cea care dă un sentiment ciudat, de straniețe.

În ultimii ani mi-am propus abordarea fotografiei dintr-o perspectivă nouă care să deschidă narațiunea vizuală către noi posibilități. Astfel, am încercat să privesc și să captez în fotografii realitatea de zi cu zi, printr-o grilă de lectură suprarealistă. În acest demers, am plecat de la ipoteza că imaginile chiar dacă aparțin realității, depinde de mintea fiecăruia dintre noi cum le percepem și le decodificăm. Lumea poate fi văzută diferit și privitorul poate experimenta o reordonare a fragmentelor de realitate făcându-și propria sa narațiune. Fotografia mea nu e rezultat al unui „dicteu automat” ca tehnică suprarealistă clasică având la bază asocieri de imagini aleatorii combinate cu scopul de a crea o operă suprarealistă, ci se bazează pe recunoașterea în cotidian a unor imagini suprarealiste, guvernate de un nou tip de coerență atât la nivelul formei, cât și la nivelul conținuturilor și immortalizarea acestor imagini. Astfel, cu ajutorul camerei foto, realitatea

pe care o percep este restructurată vizual într-un cadru paradoxal, declanșând privitorului o stare în care se amestecă surprinderea, bizarul și fantasticul, încercând o conciliere între vis și realitate.

Poziția soarelui, incidența luminii și transluciditatea obiectelor obișnuite m-au fascinat mereu și drept urmare, am experimentat diferite compoziții cu obiecte cotidiene, în spații cotidiene, iluminate de soare la diferite momente ale zilei. Fotografiile rezultate oferă astfel obiectelor cotidiene o notă suprarrealistă, misterioasă, ambiguă, invitând privitorul lor să se interogheze cu privire la ce se află în spatele imaginii. Ceea ce propun așadar prin fotografiile mele este o percepție artistică a realității prin redarea geometriei unui spațiu ambiguu ocupat de forme, lumini și umbre. Reducerea ambiguității acestor imagini ~~nu ține de adaptarea la mediu~~ și nu este imperativ necesară, iar rezultatul este cel mai adesea diferit pentru fiecare privitor, ținând de o experiență estetică individuală.

Realist și onest, scopul meu nu a fost acela de a găsi un răspuns imuabil, ci de a organiza un spațiu de reflecție asupra ambiguității în fotografie. Afirmările și ipoteze mele sunt subiective și formulează un adevăr care este întotdeauna parțial sau temporar. Desigur că un aspect ce poate fi pus în discuție este cel legat de limitele cercetării întreprinse, având în vedere subiectivitatea specifică domeniului artistic, spre deosebire de caracterul riguros exact al unei cercetări de tip tehnic. Dar aceasta nu înseamnă o diminuare a importanței rezultatelor cercetării, ci din contră acestea pot deveni un instrument util în demersul artistului de a înțelege mai puțin ambiguu ambiguitatea, dar și o resursă bibliografică pentru noi cercetări în domeniu. Iar ceea ce aduce nou această cercetare este aceea că încearcă să pună ordine în diversitatea abordărilor existente și ia în considerare în egală măsură și aspectul practic, modul în care practica fotografică pe de o parte susține concluziile teoretice, pe de altă parte este influențată de acestea. Spre deosebire de alte cercetări în domeniu, în acest caz cercetătorul este și practicant, este un artist care validează teoria prin propria sa intervenție artistică. Artistul are o cunoaștere rezultată din explorarea teoretică, dar are o cunoaștere și dincolo de teorie, prin care simte, intuiește ce este fotografia și recunoaște în realitatea din fața camerei sale o calitate care contează pentru el și pe care știe cum să o redea într-o imagine.

În concluzie, cred că o fotografie este în esența ei ambiguă pentru că nu oferă răspunsuri, ci pune întrebări. Dacă o fotografie ar oferi un răspuns, ar distruge misterul, provocarea, jocul, interogarea. Ar anihila însăși întrebarea, căci o întrebare are o mulțime de răspunsuri potențiale. Orice răspuns dat anihilează toate celelalte răspunsuri posibile, toate posibilitățile. Fotograful nu este așadar un deținător de răspunsuri, ci un creator de întrebări. În fața fotografiei sale nu aflăm răspunsul său, ci îndoielile, întrebările sale.

Căci fotograful se întreabă și ne întreabă în același timp. Ne lasă libertatea întrebării fără răspuns, știind că așa cum nu e importantă destinația, ci calea prin care ajungi la destinație, tot așa nu e important răspunsul, ci întrebarea care a dus la acel răspuns. Întrebarea este definitivă și are caracter de universalitate. Răspunsul nu este definitiv, nu este imuabil, peste câteva momente un răspuns se poate schimba cu altul care până adineauri era doar un răspuns posibil din multitudinea de alte răspunsuri posibile.

Fotograful nu are nicio garanție că vom afla întocmai răspunsul său la întrebarea pe care și-a pus-o lui însuși pentru ca apoi să ne-o pună și nouă. Nu ne sufocă cu răspunsul său, ci ne lasă libertatea unui răspuns flexibil. Nu pune limite, lăsându-ne în zona chinuitoarei bucurii a ambiguității. Nu alimentează plăcerea confortabilă, leneșă de a savura răspunsuri de-a gata. Întrebarea despre înțelesul fotografiei nu este de tipul ghicitorii, nici nu se rezolvă matematic, cu o soluție de nota zece. Nu duce inevitabil și definitiv la „aha-ul” unui răspuns, iar această incertitudine a răspunsului este o experiență estetică a ambiguității.

Afirmația că o întrebare are în ea răspunsul este adevărată doar în măsura în care prin acel răspuns înțelegem multitudinea de răspunsuri posibile, printre care este și Răspunsul. Nu vom ști niciodată dacă un răspuns al nostru efemer este chiar Răspunsul. Acest joc de-a întrebarea și răspunsul este minunat atunci când îl joci smerit, fără orgoliu de a le ști pe toate, de a fi deținătorul a ceea ce nimeni nu poate deține: Răspunsul ultim, definitiv, cel care dă sens întrebării, dar care nu se arată niciodată clar, ci învelit într-un văl al ambiguității imposibil de îndepărtat. Această atitudine nu este nicidecum una pesimistă, ci una încrezătoare în existența Răspunsului. Ceea ce contează este că la orice întrebare există Răspunsul său și bucuria vine tocmai din a-l căuta fără să suferi că nu-l vei afla. Înțelegerea noastră avansează de la o întrebare la alta, nu de la un răspuns la altul. Toate întrebările au fost, sunt și vor rămâne întrebări. Și dacă tu ești cel care descoperă o întrebare dintre cele care au fost, sunt și vor fi, ești obligat să o împărtășești cu celălalt, cu cel sărac în interogare. Să-l provoci să joace jocul, să caute răspunsuri posibile sau chiar mai mult, să-l înveți să caute întrebări. A nu-ți pune întrebări sau e renunța să-ți pui întrebări înseamnă că deja ai murit. A nu te minuna de o nouă întrebare înseamnă că te-ai plictisit să mai cauți. Nu pentru că ai ști, ci pentru că nu mai ai bucuria de a experimenta viața, în toate răspunsurile ei posibile.

Parafrazându-l pe Heidegger, o fotografie deschide o lume ambiguă a întrebărilor.