

O estetică a gestului cotidian

Despre relația dintre fotografie și pictură

— COSMIN UNGUREANU —

RELAȚIA dintre fotografie și pictură este o temă complexă și relativ veche. Ea poate fi abordată din mai multe unghiuri: al culpei inițiale, al relației competitive, al influențelor reciproce etc¹. A prilejului întâlnirea între cele două regimuri ale vizualității este un exercițiu valabil, mai cu seamă atunci când obiectul analizei îl face o imagine de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Am luat ca exemplu o fotografie din 1889, de Alfred Stieglitz, intitulată *Sunlight and Shadows: Paula/Berlin* [il. 1]. Ipostaza extrasă din intimitatea cotidiană — o femeie aplecată asupra unei scrisori, într-un interior convențional-burghez — este, la prima vedere, un simplu instantaneu. Dincolo de aerul vag misterios, imaginea rezultată pare, astfel, îndeajuns de banală încât să se sustragă analizei. Putem presupune, însă, că ea nu este tocmai întâmplătoare, ci, dimpotrivă, regizată cu atenție: anumite obiecte populează un spațiu croit într-un *anume* fel, decupat *deloc întâmplător* în planuri de lumină și umbră. Abordată din această perspectivă circumspectă, imaginea își pierde inocența, devenind un discurs. Pentru a-l descifra, dincolo de speculații și intuiții, avem nevoie de un eșafodaj teoretic.

O primă ipoteză este *construcția riguroasă*; fotografia lui Stieglitz nu este rezultatul unei operațiuni de simplă înregistrare — decuparea secvenței dintr-un *continuum* —, ci al unei elaborări atente în interiorul unui cadru fixat în prealabil. Al doilea pas, subsecvent primei conjecturi, este reperarea *referinței iconografice*. Motivul fotografiei lui Stieglitz, altfel spus, a fost inventat cu mult înainte; el aparține picturii de șevalet, mai exact tabloului olandez de gen din secolul al XVII-lea, și a fost desăvârșit de un pictor din Delft — Johannes Vermeer. Conexiunea operată între imaginea imprimată pe hârtie și cea fixată pe pânză ar putea presupune, pe de o parte, o raportare de tip model-replică rezolvată în cheia interpretării personale, dar și o asumată, evidentă până la un punct, dimensiune picturală a fotografiei. „Pictorialitatea” fotografiei alb-negru ar fi, atunci, o componentă esențială, aflată într-un raport echivoc atât cu programul „pictorialismului” cât și cu problematica fotogra-

fiei ca artă. Aici intervine cea de-a treia premisă a analizei: dincolo de latențele picturale, fotografia este un manifest al propriului statut, o teorie în act, un *discurs fotografic* în mare măsură independent de recursul la Vermeer.

Fotografia și pictura

La data apariției ei, fotografia are în comun cu pictura, în primul rând, statutul de reprezentare bidimensională a unor realități în trei dimensiuni, iar apoi, pentru o perioadă relativ scurtă, fidelitatea față de motiv. În cazul picturii, o asemenea intenție presupunea ca instrument fundamental perspectiva. Aparent dispensabilă pentru fotografie, de vreme ce redarea este mecanică, ea este, totuși, decisivă: modul în care compunem o imagine, pe pânză sau în obiectivul camerei, este sedimentat, moștenit; atât tabloul cât și fotografia reprezintă, de fapt, o „fereastră albertiană”. Deosebirea radicală dintre cele două practici ține de natura fiecăreia. Una este o *imitare* a realității, cealaltă o *imprimare* a ei²; prima solicită un efort intelectual, pretinde *ingegno, decorum, disegno* (pentru a apela la un vocabular consacrat în secolele XV–XVII), în vreme ce a doua se limitează (la prima vedere) la o operație mecanică. Provine de aici — întrucât fotografia pare stăpână pe mijloace de care pictura este lipsită, eludând o procesualitate stabilită în timp — o tensiune semnificativă, formulabilă în termenii concurenței lipsite de onestitate.

Chiar dacă fotografia a apărut în prelungirea unor habititudini și experimente de atelier (*camera obscura*)³, ba chiar ca *auxilium* binevenit pentru pictor (pictorii de la Barbizon sau Edgar Degas, între alții), nașterea ei stă sub semnul unui „păcat originar” — impactul fatal asupra picturii⁴. Prima consecință este criza: funcția artei nu mai poate fi imitarea realității, iar domeniul ei trebuie reconfigurat, de vreme ce noua tehnică, mai rapidă și mult mai eficientă, recurge tocmai la genurile și subiectele fixate în pictură: portret, peisaj, natură moartă, chiar înscenări narrative etc.⁵ Un efect secundar rezultă, apoi, din faptul că fotografia este susceptibilă de fraudă: efortul conceptual, măiestria, „artisticitatea” nu sunt investite în imaginea fotografică



Il. 1. Alfred Stieglitz, *Sunlight and Shadows: Paula/Berlin, 1889*

în măsura în care ea să devină „operă de artă”, factura este reductivă și, în fapt, „autorul” este un mecanism și nu artistul⁶. Tocmai de aceea, un efort constant a fost justificarea fotografiei *ca artă*⁷ și apropierea ei de pictură, cu toate că, din perspectiva procesualității — imagine alb-negru, imprimare, multiplicare, selectarea hârtiei/suportului etc. —, un mai relevant reper ar fi fost gravura⁸. Dacă miza fotografiei este, totuși, să acceadă la statutul picturii, aceasta se datorează în mare măsură, dincolo de intenția plasării pe un soclu nobil, tocmai sentimentului de culpă originară⁹.

În intenția de a atinge excelența picturii, probabil cel mai coerent episod a fost „pictorialismul”, al cărui efort, deși mai degrabă limitat la resursele tehnice, viza tocmai obținerea unor „efecte”. La finele secolului al XIX-lea, pictorialiștii pun problema capacității fotografiei de a interpreta natura, dar mai ales de a exprima sentimentele fotografului¹⁰. În consecință, este constituită o specie de naturalism bazat pe sugestie, perspectivă atmosferică, suprimarea anumitor detalii, o anume difuzie,

retușare chiar. Legătura cu pictura, la nivelul subiectului, era (re)înnodată prin tendința către literar, sentimental, pastoral, evaziune, în vreme ce compunerea imaginii fotografice era încă subordonată regulilor academice ale deseneului și compoziției¹¹. Între reprezentanții acestui curent internațional — Alexander Keighley, Eugene Atget, Robert French, John Dudley Johnson, Edward Steichen, Frank Meadow Sutcliffe, Léonard Misonne etc. — cea mai coerentă, intensă și problematică atitudine critică aparține fotografului american de origine germană Alfred Stieglitz. Deși a militat constant pentru ridicarea grafiei la rangul de artă vizuală, el manifesta o tenace reticență în privința artificilor la care contemporanii săi apelau. Realizarea fotografiei implica, după el, strict posibilitățile aparatului, fotografului și, eventual, calitatea materialelor de imprimat; cu alte cuvinte, fotografia are propriile posibilități de expresie¹². Semnificativ este faptul că etimologia termenului „pictorialism” provine de la substantivul „picture” și nu de la „painting”; o atare precizare indică deja independența

fotografiei față de pictură, calitatea de imagine între alte imagini¹³. În practică, această demonstrație este făcută, de Alfred Stieglitz, chiar în *Sunlight and Shadows: Paula/Berlin*. Rezultatul este cu atât mai interesant cu cât iconografia – ce ține de nivelul semnificațiilor – pare a fi preluată din pictură.

Construcția imaginii

Să revenim la fotografie încercând, prin descriere, să analizăm subiectul, locul, relațiile dintre obiecte, mesajul. Ceea ce ni se oferă privirii este, așadar, o scenă cotidiană: o tânără doamnă așezată, adâncită în scris. Nu avem nici un indiciu asupra îndeletnicirii, nu știm dacă este o scrisoare sau un simplu bilet. Putem presupune, după opacitatea prezenței sale, că actul în sine pretinde o totală implicare și că în raport cu o atare situație comitem o intruziune. Deja din această interpretare desprindem un posibil scenariu pictural: izolarea față de spectator, aparența intimității, absorbirea.

Modul în care Stieglitz își regizează subiectul lasă loc ambiguităților. Toaleta femeii este nepotrivită cu acțiunea – rochie de exterior, pălărie –, ca și cum fie abia ar fi sosit, fie urmează să plece, fie pur și simplu... pozează. Locul, apoi, este abia precizat: o cameră simplă, mobilată și decorată minimal – o masă, un scaun, un sfeșnic, o colivie și câteva imagini. Încăperea, fără îndoială, e un spațiu familiar, apropiat prin obiectele personale. În sfârșit, deși poziția adoptată face chipul aproape invizibil, avem acces la trăsăturile femeii prin mijlocirea fotografiilor de pe perete. Dincolo de tematizarea relației dintre realitate și simulacru sau de chestiunea dublării, este introdusă, în mesaj, componenta biografică: ne este dezvăluit, deopotrivă cu prezentul furtiv, intruziv al surprinderii asupra mesei de scris, și trecutul personajului. Putem presupune că autorul recurge la acest artificiu pentru a ne aminti că fotografia este, esențialmente, o breșă în fluxul timpului, a cărui curgere o suspendă deopotrivă pentru o clipă (declicul aparatului de fotografiat) și pentru totdeauna (un fragment de „prezent” inserat în trecut)¹⁴.



Il. 3 Johannes Vermeer, *Femeie ținând o balanță*, 1662, National Gallery of Art, Washington.

Lumina, ca materie primă a *fotografiei*, deține, însă, rolul central. Direcționată convențional, din stânga – una dintre strategiile cele mai constante ale picturii; toate interioarele lui Vermeer sunt astfel luminate –, ea organizează realmente imaginea. Zona celei mai intense luminozități este masa (centrul imaginii), echilibrată de alte două suprafețe luminate: fereastra și jumătatea dreaptă a peretelui. Restul este penumbră (tăpetul, fața de masă, rochia) și umbră impenetrabilă; mai remarcăm și reflexele albe – lumânarea, spătarul scaunului, rama ferestrei – ce pătrund în spațiul întunericului asemenea unor tușe de penel. Efectul cel mai spectaculos și cel mai încărcat semantic este, fără îndoială, „grilajul”: zăbrelele storului proiectate, prin jetul luminos, pe întreaga suprafață a imaginii. Avem astfel iluzia „prizonieratului” (o interesantă metaforă pentru realitatea capturată de cameră), cu atât mai stranie cu cât dungile aproape nici nu ating corpul personajului. Se desfășoară, sinecotic, o subtilă gradație a captivității: aparatul de fotografiat, colivia, încăperea. Mai există, însă, o posibilă analogie: dungile negre, prin desfășurarea oarecum perspectivală, dau aparența unor linii de construcție, a unui „șantier” de construire a imaginii.

Mai mult decât spațiul concret, în această fotografie atrage atenția spațialitatea; mai mult decât datele concrete ale obiectelor interesează relațiile dintre ele. O geometrie subtilă coordonează acest microcosm, făcând, de pildă, ca în centrul imaginii să se afle capul personajului iar masa să fie ușor descentrată, ca liniile acesteia din urmă să prelungească verticala exterioară și orizontala inferioară a ferestrei, ca în dreptul chipului nevăzut să fie plasată fotografia înrămată sau ca direcția privirii noastre să fie perpendiculară pe planul peretelui orb (tipul de „scenă” cel mai frecvent în pictura secolelor XV–XVIII, prezent în toate interioarele pictate de Vermeer). Mai notăm, apoi, ritmica verticalelor (rama ferestrei, sfeșnicul, dâra de umbră din dreapta, faldurile feței de masă) și a orizontalelor (aliniamentul obiectelor de pe perete, masa) și, desigur, dialogul lor cu traiectoriile oblice (grilajul de umbră, spătarul scaunului). Toate piesele ce compun dispozitivul imaginii (mobilierul, fereastra, obiectele răsfirate), laolaltă cu subiectul propriu-zis și semnificațiile sale, dar și cu rolul covârșitor al luminii, constituie un posibil „tablou olandez de gen”. Pentru a argumenta această aserțiune, este timpul să apelăm la opera lui Vermeer.

Modelul vermeerian

Pictura olandeză din secolul al XVII-lea este, în bună măsură, un teatru al detaliului, al subînțelesului, al mesajului codificat. Ea este, pentru a împrumuta o sintagmă consacrată, o „artă a descrierii”, tematizând în genere altceva decât narațiunea (proprie, într-un mai mare grad, picturii italiene). Firește, nu putem trasa o limită geografică fermă între pictura descriptivă și cea narativă. De multe ori există o tensiune între cele două dimensiuni ale picturalității, iar operele unor vechi maeștri olandezi pot oferi suficiente ipostaze ale narativului. Tablourile lui Vermeer, spre exemplu, vizează ambele categorii: ele au o formidabilă aparență a suprafeței, fără a ex-



Il. 2 Johannes Vermeer, *Femeie cu scrisoare la fereastră*, 1657, Gemäldegalerie, Dresda.

clude, însă, încadrarea perspectivală de tip albertian¹⁵.

Tema cel mai frecvent abordată de Vermeer este interiorul cu unul, două sau trei personaje; este un prilej nu doar pentru a înscena situații ambigue – la limita delictului moral – sau pentru a reprezenta scene domestice ori alegorii, ci și pentru a elabora un spațiu cu relații și coordonate precise. În multe cazuri, accesul privirii către scena propriu-zisă este jalonat de anumite obiecte cu funcție de *répoussoir*, ce fac trecerea de la spațiul spectatorului la cel pictural. Un bun exemplu este *Femeie cu scrisoare la fereastră* [il. 2], în care cortina și masa cu covor sunt semnale ale co-prezenței spectatorului în tablou, ce instituie un raport ambiguu și tensionat între privire (presupus masculină) și obiectul ei (feminin)¹⁶.

Este de notat, pe de altă parte, poziția impusă privitorului: el este situat, în aproape toate scenele de interior pictate de Vermeer, deasupra liniei orizontului. Rezultă de aici un efect combinat – monumentalizarea figurilor, dar și apropierea lor de privitor; reducând distanța, „se instalează un efect pictural de suprafață mult mai afirmat decât la majoritatea contemporanilor săi”¹⁷. La consolidarea acestui efect contribuie, apoi, perețele orb pe care se proiectează personajul. Este evidentă tendința de închidere a spațiului, artificiu prin care, suprimând referințele directe la lumea exterioară, Vermeer își concentrează mesajul vizual asupra scenei redată și a implicațiilor ei. Faptul că deschiderea spre exterior nu este în întregime obturată și că e regizat un joc subtil între excludere și prezență aluzivă este, în mod indubitabil, o chestiune de calcul și precizie: cele trei „relee” ale relației interior-exterior la care recurge, îndeobște, Vermeer în picturile sale – fereastra, harta, scrisoarea – nu sunt prezente simultan niciodată, ci perechi sau singure¹⁸.

Cu puține excepții, perețele orb ce închide scena este împodobit cu un tablou,

o hartă sau o oglindă, în funcție de mesajul vizat. Spre exemplu, în tabloul *Femeie ținând o balanță* [il. 3], imaginea din fundal – o „Judecată de Apoi” – furnizează cheia de lectură a scenei (alegorice). Uneori, imaginea inserată în fundal este asociată cu scrisoarea, într-o intrigă vizuală – scrierea, lectura, primirea, sigilarea etc. – solitară sau în compania servitoarei. Vermeer a pictat șase tablouri în centrul cărora se află mesajul scris: *Femeie cu scrisoare la fereastră*, 1657 (Gemälde Galerie, Dresda), *Femeie în albastru citind o scrisoare*, 1664 (Rijksmuseum, Amsterdam), *Femeie scriind o scrisoare*, 1666 (National Gallery, Washington), *Doamnă cu servitoare*, 1667 (Frick Collection, New York), *Femeie scriind o scrisoare în compania servitoarei*, 1670 (National Gallery of Ireland, Dublin), *Scrisoarea de dragoste*, 1668 (Rijksmuseum, Amsterdam). Scenariul cel mai adesea invocat în descifrarea acestor tablouri (pictate nu doar de Vermeer, ci și de la Gabriel Metsu, Gerard TerBorch, Pieter de Hooch și alții) este situația amoroasă. O asemenea interpretare este sprijinită, în unele cazuri, de indicii grăitoare; spre exemplu, gravitatea femeii în albastru (harta din fundal poate fi o sugestie a depărtării), peisajul marin din *Scrisoarea de dragoste* sau însăși imaginea lui Cupidon¹⁹. Nu întotdeauna, însă, sensul este aparent, chiar dacă încifrarea lui este posibilă; în definitiv, nu conținutul scrisorii (sau sentimentele presupuse în joc) este sugerat în aceste tablouri, ci scrisoarea în sine, ca centru al focalizării vizuale²⁰. Este astfel regizată o situație paradoxală, de atragere a atenției asupra unui obiect ce rămâne inaccesibil, plasând spectatorul, aproape întotdeauna, în postura unui intrus ce spionează; există și o excepție care susține, dimpotrivă, complicitatea cu spectatorul [il. 4].

Este ispititoare, pe de altă parte, înțelegerea scenei de gen ca un prilej de descriere a vieții cotidiene. Cu alte cuvinte, imaginile care ornamentau, în secolul al XVII-lea, locuințele patri-

ciatului olandez le-ar fi reflectat propria lor existență, însă în modul ideal al virtuții de atins sau de păstrat: onestitatea, hărnicia, fidelitatea etc. Dacă urmăm această lectură în logica elogiului sau, dimpotrivă, a blamului, atunci distribuția spațiilor și a rolurilor capătă anumite conotații: interiorul – teritoriu familiar, cadru domestic, scena travaliului zilnic – este asociat cu prezența feminină, în vreme ce exteriorul – zonă a schimbului, posibil primejdioasă – este legat de prezența masculină; tulburarea acestei rânduieli face manifestă primejdia morală²¹. Este cu atât mai interesant la Vermeer, odată acceptată această presupuziție, jocul dintre interior și exterior, între dezvăluire și ocultare.

O scenă de gen olandeză este de multe ori o veritabilă hartă semantică; o caracterizează în chip fundamental, în jurul intrigii puse în scenă, conexiunea între componentele spațiului pictural și dozajul dintre evidență și insinuare. Întrucât anumite elemente figurate formulează, dincolo de concretețea lor, un anume mesaj, sunt asociate unui înțeles particular, configurația generală nu poate avea decât un *realism aparent*: deși are toate datele unei reprezentări banale sub specia veracității, o asemenea narațiune pictată este, de fapt, suportul unei meditații picturale. O bună exemplificare poate fi manevrarea luminii în tablourile lui Vermeer, la prima vedere convențională, între limitele practicii de atelier. Cu toate acestea, observăm că, în lucrarea *Femeie ținând o balanță*, fluxul luminos este dirijat către pânțele rotunjite, încurajând astfel analogia cu misterul întrupării; prin acest artificiu este depășit stadiul realismului și atinsă sfera simbolului²².

Discursul imaginii fotografice

După o asemenea incursiune în problematica interioarelor olandeze din secolul al XVII-lea, revenirea la Alfred Stieglitz nu (mai) poate fi neutră. „Nimic în legătură cu arta – ne amintește Mieke Bal – nu este inocent sau fără consecințe“. Prin urmare, atunci când privim fotografia intitulată *Sunlight and Shadows: Paula/Berlin* o facem cu un ochi cunoscător, avertizat asupra articulațiilor fine ale imaginii. Conștient sau nu, fotografatul repetă o schemă concepută și desăvârșită de Vermeer.

Nu avem certitudinea că Stieglitz a avut în intenție, cu adevărat, parafrazarea pictorului din Delft²³. Se cuvine, însă, să notăm câteva amănunte circumstanțiale: spre pildă, descoperirea lui Vermeer în 1866 de către Thoré-Bürger sau chiar anul 1889, când pentru prima dată o operă a maestrului olandez intră într-un muzeu american (*Femeie cu ulcior la fereastră*, donație către Metropolitan Museum of Art din New York), eveniment urmat de o excelentă receptare a picturii sale de publicul american²⁴. Ar mai fi de semnalat, apoi, până la un punct, similitudinea în producție; Vermeer utilizează o *camera obscura* pentru elaborarea cadrului și a viziunii, dar mai ales a unor efecte optice în mod normal invizibile; chiar dacă rolul acestui mecanism în pictura lui Vermeer este o problemă foarte complexă – în unele cazuri se poate să fi fost doar un *auxilium* pentru compoziție²⁵ –, este limpede că tabloul astfel pictat ajunge cu o treaptă

mai aproape de imaginea reprodusă mecanic. În sfârșit, Vermeer meditează asupra profesiei sale cu înseși mijloacele ei – în tabloul *Arta picturii* de la Kunsthistorisches Museum din Viena – la fel cum Alfred Stieglitz construiește un discurs despre fotografie chiar în/prin scena imortalizată din 1889²⁶.

Intriga vizuală din fotografie este fundamental aceeași dintr-un tablou vermeerian, însă tradusă în limbajul reproducerii mecanice. Imaginile înrămate de pe perete, spre exemplu, pot fi percepute ca un comentariu autobiografic al personajului; mai mult decât atât, multiplicarea lor (observăm că unul dintre portrete există în dublu exemplar, la fel și peisajul lacustru) introduce problema reproducerii mecanice, centrală pentru statutul imaginii fotografice; la rândul ei, *Sunlight and Shadows: Paula/Berlin* ar putea să stea pe un perete, reiterând la nesfârșit situația înscenată²⁷.

Prin însăși natura ei, fotografia este lestată, ancorată de contingenta al cărei voal transparent este; tocmai faptul acesta – referentul omniprezent – face dificil discursul analitic²⁸. Sesizăm aici o identitate de fond cu *realismul aparent* din pictura olandeză; deși există o intimă conexiune între scena de gen și evenimentul ce o prilejuiește, în egală măsură este legitim să invocăm un de-

Stieglitz, cu o mai mare intensitate chiar, este evidentă „fetișizarea luminii ca sursă a vizibilității de care fotografia depinde“³⁰. Înainte de a fi o imagine, fotografia este înregistrarea unei „situații luminoase“ anume; lumina se află în centrul fotografiei, o face posibilă (inițial la propriu)³¹; în cazul fotografiei lui Stieglitz este instituită o foarte interesantă analogie între filtrarea luminii prin grilajul storurilor și însăși procesualitatea aparatului de fotografiat (închidere, declic, decupaj); razele întretăiate intră astfel în discursul fotografic³².

Laolaltă, toate aceste componente ale imaginii – spațialitatea, prezența spectatorului, absorbirea, lumina etc. – alcătuiesc, atât la Stieglitz cât și la Vermeer, sensul pe care, în lumea pecetluită a picturii, dar și a fotografiei, îl introducem. Cu întreg cortegiul experiențelor și prejudecăților noastre istorice.



¹ Acest text ar fi fost mai șubred în absența lecturii critice a doamnei prof. univ. dr. Anca Oroveanu, căreia, o dată în plus, îi sunt recunoscător.

² Christine Buignet, „Pittura e fotografia“, *Dizionario di fotografia. La storia, i protagonisti, i generi, la tecnica in 1200 voci*, Rizzoli, Milano, 2001, p. 579.



Il. 4 Johannes Vermeer, *Femeie scriind o scrisoare*, 1666, National Gallery, Washington.

mers metapictural în legătură cu care, de asemenea, comentariul este problematic. În cazul fotografiei noastre, contingent, între altele, este faptul de a scrie o scrisoare; redarea acestuia, însă, este artificială. Tema secundă (sau primă?) a lui Stieglitz este prezența intruzivă; or, prin însăși natura ei, fotografia este o ipostază a voyeurismului, la fel cum spectatorul subînțelege, atras în tabloul lui Vermeer, intră în tipologia indiscreției; mergând chiar mai departe, putem presupune o dimensiunea falică a aparatului²⁹ – ce comite o transgresiune, un act de posesie –, care corespunde privirii echivoc-masculine din intriga vizuală olandeză.

În sfârșit, un numitor comun pentru pictorul din Delft și fotografatul american este lumina. La Vermeer ea nu este doar materia primă în actul pictării, ci și o posibilă cale de semnificare. Artistul o manevrează (poate ajutându-se de *camera obscura*) astfel încât să devină un element al limbajului pictural. La

³ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 126.

⁴ Remarca lui Paul Delaroche – „De azi înainte pictura a murit“ era valabilă doar atâta timp cât pictura și fotografia aveau aceeași miză. Cf. Miles Orvell, *American Photography*, Oxford University Press, 2003, p. 81.

⁵ Anca Oroveanu, „150 de ani de fotografie“, *Rememorare și uitare*, Humanitas, București, 2005, pp. 217–218.

⁶ Rosalind Krauss, „Stieglitz/Equivalents“, *October*, Vol. 11, Winter, 1979, p. 130. O similară presupuziție a fraudei ar fi valabilă, afirmă autoarea, și pentru modernism și, în general, pentru desprinderea de tradiție – ceea ce face, de pildă, avangarda. De altfel, Rosalind Krauss exemplifică această optică cu un tablou de Malevici.

⁷ Jean Berger, „Understanding a Photograph“, *Classical Essays in Photography*, Edited by Alan Trachtenberg, Leete's Island Books, 1980, p. 291.

⁸ Cesare Brandi, *Le due vie*, Laterza, Bari, 1966, pp. 144–151.

⁹ Marc Mélon, „Oltre il reale, la fotografia d'arte“, *Storia della fotografia*, sotto la direzione de Jean-Claude Lemagny e André Roillé, Sansoni Editore, 1988, p. 86.

¹⁰ Michel Poivert, „Pittorialismo“, *Dizionario di fotografia. La storia, i protagonisti, i generi, la tecnica in 1200 voci*, Rizzoli, Milano, 2001, p. 577.

¹¹ Miles Orvell, *op. cit.*, p. 82.

¹² Despre rolul jucat de Alfred Stieglitz în impunerea fotografiei ca artă și reticența în fața artificilor pictorialiștilor, cf. Graham Clarke, *The Photograph*, Oxford University Press, 1997, pp. 167–169. Despre cariera fotografului, a se vedea capitolul „Stieglitz. An American Legend“, din Peter Pollack, *The Picture History of Photography from the Earliest Beginnings to the Present Day*, Thames & Hudson, 1963, pp. 260–262. Despre procedee tehnice, cf. Judith Zilcher, „Alfred Stieglitz“, *The Dictionary of Art*, vol. 29, Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 657.

¹³ Marc Mélon, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴ Graham Clarke, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, The University of Chicago Press, 1983, *passim*.

¹⁶ Svetlana Alpers, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷ Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Adam Biro, Paris, 2001, p. 145.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 147–149.

¹⁹ Albert Blankert, „Vermeer's Modern Themes and their Tradition“, *Johannes Vermeer*, National Gallery of Art, Washington, 1995, pp. 38–39. Atunci când cheia mesajului era furnizată de un peisaj marin, dragostea era asociată cu navigarea – furtună, naufragiu, revenire în port etc.

²⁰ Svetlana Alpers, *op. cit.*, pp. 192–196.

²¹ Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise de XVIIe siècle*, Éditions du Seuil, 1997, pp. 30–33 și în special capitolul „Éloges et blâmes“, pp. 53–76.

²² Lisa Vergara, „Perspectives on Women in the Art of Vermeer“, *The Cambridge Companion to Vermeer*, Edited by Wayne E. Franits, Cambridge University Press, 2001, p. 61.

²³ Este de reținut, totuși, atenția și prețuirea lui Alfred Stieglitz pentru cultura europeană, în spiritul căreia s-a format la Berlin. În sens imediat, este posibil să se fi familiarizat cu pictura lui Vermeer (și, în general, pictura olandeză de gen din secolul al XVII-lea) fie direct, în muzeele germane (Berlin, Dresda etc.), fie din reproduceri.

²⁴ Ben Broos, „Un celebre Peintre nommé Verme[e]r“, *Johannes Vermeer*, National Gallery of Art, Washington, 1995, p. 61.

²⁵ Arthur K. Wheelock Jr., „Vermeer of Delft: His Life and His Artistry“, *Johannes Vermeer*, National Gallery of Art, Washington, 1995, p. 26 și în special secțiunea „Vermeer and the Camera Obscura“.

²⁶ Aceasta este teza lui Rosalind Krauss cu privire la fotografia *Sunlight and Shadows: Paula/Berlin*: „un «catalog» al auto-definirii: o construcție elaborată prin care ni se arată ce este, în însăși natura ei, o fotografie. [...] Avem, prin urmare, o extraordinară constelație de semne [...] prin care această imagine dă socoteală cu privire la procesele care generează și definesc propria ei ființă“. Cf. Rosalind Krauss, *op. cit.*, pp. 131–133.

²⁷ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 133.

²⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ Susan Sontag, „In Plato's Cave“, *The Philosophy of the Visual Arts*, Edited by Philip Alperson, Oxford University Press, 1992, pp. 284–285.

³⁰ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 133.

³¹ Jacques Aumont, *L'image*, Nathan, Paris, 1990, p. 126; Graham Clarke, *op. cit.*, p. 11. În același registru se încadrează și afirmația fotografului belgian Léonard Misonne: „Subiectul nu este nimic, lumina este totul“. *Apud* Marc Mélon, *op. cit.*, p. 98.

³² Rosalind Krauss, *ibidem*.