

seriile
de utor
HUMANITAS

Această carte a fost publicată cu sprijinul acordat de
Fonds National Suisse pour la Recherche

Victor Ieronim Stoichiță s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei) și Paris (doctorat de stat). A fost asistent la Catedra de istoria și teoria artei a Academiei de Arte Frumoase din București (1973–1981) și la Institutul de Istorie a Artei al Universității din München (1984–1990). A fost profesor invitat la diferite universități, printre care Sorbona (1987), Göttingen (1989–1990), Frankfurt (1990), Harvard (2005–2007), precum și la Collège de France (2008). A fost de asemenea cercetător asociat la diferite instituții de cercetare (Institute of Advanced Study/Princeton, The Getty Center/Los Angeles; Wissenschaftskolleg zu Berlin; Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte/Roma; Center for Advanced Studies in Visual Arts/Washington). Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). În februarie 2007 a primit titlul de doctor honoris causa al Universității Naționale de Arte din București, iar în 2011 cel de doctor honoris causa al Universității Catolice din Louvain. Din 2012 este membru al Academiei Naționale Italiene („Dei Lincei“), iar din 2014 membru al Academiei Europene. În 2014 a fost titularul Catedrei anuale a Muzeului Luvru și i-a fost conferit titlul de „Chevalier des arts et des lettres“ al Republicii Franceze.

Scrieri: *Simone Martini*, Meridiane, 1975; *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, Meridiane, 1976; *Pontormo și manierismul*, Meridiane, 1978 și Humanitas, 2008; *Mondrian*, Meridiane, 1979; *Georges de La Tour*, Meridiane, 1980; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, 1981 și Humanitas, 2007; *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993; (trad. rom. Meridiane, 1999; Humanitas, 2012); *Efectul Don Quijote*, Humanitas, 1995; *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995 (trad. rom. Humanitas, 2011); *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (trad. rom. Humanitas, 2000, 2008); *Goya. The Last Carnival* (în colaborare cu Anna Maria Coderch), Reaktion Books, Londra, 1999 (trad. rom. Humanitas, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (trad. rom. Humanitas, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008 (trad. rom. Humanitas, 2011); *Efectul Sherlock Holmes. Trei intrigi cinematografice*, Humanitas, 2013; *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et „Gitans“ dans l'art occidental des Temps modernes*, Hazan, Paris, 2014; *Oublier Bucarest. Un récit*, Actes Sud, Arles, 2014.

Victor Ieronim Stoichiță

**Cum se savurează
un tablou
și alte studii de istoria artei**

Traducere de

ANCA OROVEANU și RUXANDRA DEMETRESCU

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Seria de autor Victor Ieronim Stoichiță este coordonată de Mona Antohi

Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Cristina Jelescu
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la Artprint

DI Victor Ieronim Stoichiță dorește să mulțumească SHA Fribourg (Elveția) pentru ilustrațiile puse la dispoziție pentru ediția românească a cărții.

© HUMANITAS, 2015, pentru prezenta versiune românească

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Stoichiță, Victor Ieronim
Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei /
Victor Ieronim Stoichiță; trad.: Anca Oroveanu, Ruxandra Demetrescu. –
București: Humanitas, 2015

Index

ISBN 978-973-50-4750-4

I. Oroveanu, Anca (trad.)

II. Demetrescu, Ruxandra (trad.)

7

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro

Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro

Comezi telefonice 0372 743 382, 0723 684 194

Prefață

Știm de mult timp că opera de artă este un obiect al plăcerii. Plăcerea, plăcerea înainte de toate este ceea ce fondatorul criticii de artă, Denis Diderot, căuta în lungile sale vizite în așa-numitul „Salon de Pictură“ ce se deschidea periodic, pe vremea sa, în capitala Franței. Și ceea ce încerca el să comunice cititorilor faimoaselor sale cronici era, din nou, un anumit tip de plăcere. Dar uneori cuvintele potrivite nu voiau să vină, lăsând locul celui mai dificil criteriu al desfătării estetice, denumit de filozof – strategic și semnificativ – „un nu știu ce“. Un articol din *Enciclopedia* al cărei promotor a fost, printre alții, Diderot încerca să dea o explicație acestei senzații difuze și, la urma urmei, imposibil de tradus prin cuvinte. Este vorba despre articolul dedicat noțiunii de *Gust*:

Gustul este, în general, activitatea unui organ care se bucură de propriul său obiect și care îi percepe în întregime calitatea. Aceasta este explicația pentru care „gustul“ este de fapt o calitate a tuturor senzațiilor. Atunci când unul dintre organele noastre savurează senzația care îi este proprie, putem spune că avem gustul Muzicii sau al Picturii, așa cum îl avem pe cel al condimentelor.

Metafora culinară propusă de *Enciclopedia* are, fără doar și poate, un puternic iz „senzualist“ și „materialist“ care poate fi însă înșelător, mai ales atunci când nu i se percepe caracterul

fundamental poetic. Dacă senzațiile rafinate sunt adesea de nedescris, la ce bun atunci efortul de a le comenta?

Paginile care urmează nu-și propun în nici un chip să ofere rețete privitoare la „degustarea“ unei opere de artă. Ele au, dimpotrivă, o ținută mai degrabă polemică, aceea de a inculca îndoiala privitoare la posibilitatea de a „savura“ un tablou în absența „înțelegerii“ sale. Ele își propun să ilustreze, cu ajutorul unei serii de lecturi de caz, modul în care atât „înțelegerea“ și percepția, cât și bucuria „înțelegerii“ și bucuria percepției pot procura, împreună, desfătarea majoră oferită de exercițiul cultural.

Cartea de față adună într-un mănunchi o serie de experiențe interpretative, realizate de-a lungul ultimilor ani. Ea are ca punct de plecare o operă al cărei caracter erotic a fost declarat de la bun început și fără echivoc: *Sărbătoarea lui Venus*, realizată de pictorul venețian Tițian pentru un nobil comanditar versat în tot ceea ce însemna desfătarea simțurilor (fig. 1). Prin acest prim eseu, cartea vrea să atragă din capul locului atenția asupra forței detaliului și bucuriei procurate de descoperirea amănuntului revelator în decursul analizei concertate a imaginilor, a textelor și a contextelor culturale. Ea vrea, de asemenea, să furnizeze cititorului, prin apel la detaliul semnificativ, răspunsul la anumite întrebări pe care acesta și le poate pune în momentul contemplării unei opere. De ce – de pildă – Giotto simte nevoia, la un moment dat, să inverseze sensul de lectură al uneia dintre frescele sale, busculând toate criteriile obișnuite în epoca sa? Ce loc dă Caravaggio, pictor cunoscut ca promotor al unui realism fără concesii, reprezentării celei mai îndepărtate de o poetică aparent realistă, anume reprezentării îngerului? Cum funcționează raportul – metaforic – dintre simțuri și intelect (dintre „cap“ și „pânțece“) în arta modernă, în viziunea unui

Émile Zola, scriitor contemporan impresioniştilor, dar în acelaşi timp un ochi critic al modernităţii? În fine, ultimul capitol al cărţii este rodul unei entorse a regulilor cercetării strict ştiinţifice, fapt pentru care contez pe îngăduinţa cititorului. Vorbind despre distrugerea vechiului imaginar al puterii, ca urmare a răsturnărilor politice aduse de anul de graţie 1989, am dorit să arăt că nici un exerciţiu cultural nu poate face abstracţie de istoria reală şi de experienţa trăită.

Fribourg, decembrie 2014

Cum se savurează un tablou*

Geneza tabloului lui Tițian cunoscut astăzi ca *Sărbătoarea lui Venus* este bine documentată (fig. 1). Această operă a fost creată de pictorul venețian între 1518 și 1519 pentru „Camerino d’Alabastro“ al ducelui Alfonso d’Este din Ferrara, unde a fost expusă în compania altor picturi, datorate lui Giovanni Bellini, Dosso Dossi și Tițian însuși. Se știe de asemenea că alegerea inițială a ducelui se fixase asupra artistului florentin Baccio della Porta, zis și Fra Bartolomeo, care nu a avut decât răgazul de a furniza o schiță înainte de a fi surprins de moarte, în octombrie 1517 (fig. 2).

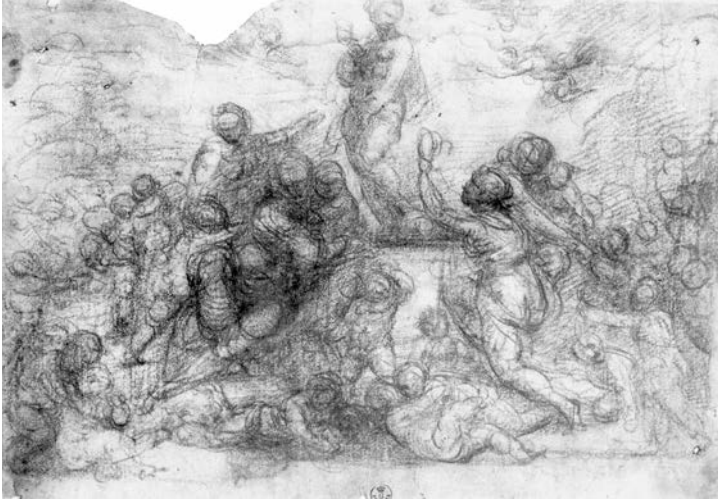
Nimic mai diferit, prin comparație cu ideea lui Fra Bartolomeo, decât tabloul lui Tițian, lucru evidențiat, de altfel, în repetate rânduri de comentatori.¹ Pictorul florentin își concepușe compoziția potrivit unei scheme piramidale, în vogă în Italia centrală, în timp ce venețianul a descentralizat-o de o manieră frapantă. În timp ce la Fra Bartolomeo totul

* Acest studiu are la origine o conferință prezentată cu prilejul întâlnirii anuale a Renaissance Society of America (Cambridge, 7 aprilie 2005), la invitația lui Max Engammare. Le mulțumesc lui Max Engammare și Frédéric Tinguely pentru că mi-au dat ocazia să-mi aprofundez ideile. Le mulțumesc de asemenea, pentru ajutorul lor de ordin lingvistic și documentar, lui Jean-François Corpataux, Lilian Juriens, Anne-Sylvie Mariéthoz, Henri de Riedmatten și Jacques Schamp (*n.a.*).



1. Tițian, *Sărbătoarea lui Venus*, 1518–1520, ulei pe pânză, 172 × 175 cm, Prado, Madrid

se învârtea în jurul Zeiței iubirii, Tițian i-a plasat statuia într-un loc marginal, deși semnificativ, și a preferat să confere o importanță capitală unui peisaj care se desfășoară în profunzime, în care, într-o perspectivă mai degrabă capricioasă, se zbenguie o multitudine de amorași. Contrastul între cele două soluții nu presupune doar două viziuni artistice și două moduri opuse de a concepe *dispositio* unui tablou, ci și două moduri diferite de a aborda *inventio* acestuia. Sau, ca să fiu mai precis, „dispozițiunea“ tițianescă decurge din felul specific în care artistul s-a confruntat cu „invențiunea“. Aceasta – lucru de asemenea cunoscut – a avut ca punct de pornire o



2. Fra Bartolomeo, *Sărbătoarea lui Venus*, 1517, desen,
20,5 × 28,8 cm, Gabinetto di Disegni, 1269E, Uffizi, Florența

celebră descriere de Filostrat, care, în capitolul al șaselea al scrierii sale *Eikones (Imagines)* (secolul III e.n.), și-a mobilizat toată iscusința în descrierea unui tablou (imaginar sau real, puțin importă) cu titlul *Erotes (Amorașii)*. Avem motive să credem că ducele d'Este în persoană i-a pus la dispoziție lui Tițian o traducere în italiană a textului², pe care artistul l-a utilizat în cadrul unui dialog multiplu și complex. În intenția ducelui, ca și în cea a pictorului, „Camerino d'Alabastro“ din Ferrara trebuia, pe cât posibil, să întrecă pinacotecile celor vechi (în acest caz particular, galeria napolitană descrisă de Filostrat), iar tabloul cu amorași trebuia, la rândul său, să intre într-o competiție artistică ambițioasă, ce poate fi urmărită la cel puțin trei niveluri distincte. El trebuia să concureze celelalte tablouri aflate în Camerino, și întâi de toate *Festinul zeilor* al bătrânului, dar genialului Giovanni Bellini. El trebuia de asemenea să facă față performanței lui Filostrat, care descria cu multe detalii o culme a picturii antice, și

astfel să depășească această capodoperă invizibilă, precum și grandioasa proză care o evoca.

În considerațiile care urmează aș dori să insist asupra acestui ultim punct. Într-adevăr, mi se pare că, în mod paradoxal, analiza, de atâtea ori reluată, a raportului pe care Tițian îl instaurează cu textul lui Filostrat n-a fost niciodată dusă suficient de departe. Acest raport e fără îndoială un raport de concurență, dar o concurență care se plasează pe paliere aflate într-o relație de imbricare. Dacă textul lui Filostrat însuși fusese generat de marea provocare de a transpune o imagine în cuvinte, tabloul lui Tițian trebuia să opereze o re-conversiune a cuvintelor în imagine. Toate acestea n-ar constitui ceva cu totul neobișnuit în contextul adagiului horațian *ut pictura poesis* în versiunea sa renascentistă.³ Unii pictori s-au confruntat cu el înaintea lui Tițian și alții aveau s-o facă după el. Caracterul excepțional al demersului tițianesc constă în modul în care artistul a știut să se confrunte cu sâmburele cel mai profund al problemei puse de genul poetic și retoric al descrierii de imagini, cunoscut sub numele tradițional de *ekphrasis* în general, și cu descrierea concepută de Filostrat pentru *Erotes* în particular.

Ca temă literară, descrierea tablourilor angajează raportul cuvânt–imagine și, ca performanță retorică, raportul auz–văz. Descrierea retorică trebuie să ofere auzului ceea ce tabloul oferă văzului. În cadrul exercițiului retoric și cu atât mai mult în cadrul exercițiului de retraducere vizuală a unei *ekphrasis* se țes legături multiple între expresia picturală și discursul descriptiv, între simțul văzului și cel al auzului. Se poate afirma că acest fel de exercițiu lansează o dublă provocare, în care logocentrismul și oculocentrismul sunt pe rând exaltate și agresate.⁴

Această situație transpare în corespondența lui Tițian cu ducele d'Este, în care se poate vedea, înainte de toate, seriozitatea cu care pictorul își asumă sarcina.

Preailustre Senior,

Am fost extrem de onorat să primesc acum câteva zile scrisorile Domniei Voastre, pânza și șasiul pe care ați avut bunăvoința să mi le trimiteți. După ce am citit mesajul pe care mi l-ați adresat, am găsit ideile Domniei Voastre cum nu se poate mai frumoase și ingenioase. Și cu cât mă gândesc mai mult, cu atât mai limpede înțeleg că grandoarea artei celor vechi se datorează în mare parte – și poate înainte de toate – ajutorului pe care l-au primit de la marii prinți, care le-au comandat opere cu mult discernământ, pentru a împărți cu ei gloria și laudele. [...] Dar să lăsăm deoparte toate acestea, adăugând că Luminăția Voastră n-ar fi putut să-mi comande ceva mai plăcut și mai conform spiritului meu și că îmi voi folosi întreaga iscusință și știință pentru ca opera să fie izbutită.⁵

În cazul care ne interesează aici, pactului dintre comanditar și artist care rezultă cu atâta limpezime din această scrisoare i se adaugă o situație specială. Ea rezultă din locul ocupat de descrierea tabloului intitulat *Amorașii (Erotes)* în corpusul lui Filostrat. Avem aici de-a face nu doar cu cea mai lungă, dar și cu cea mai complexă *ekphrasis* din prima carte a *Eikones*. Ea este propusă în mod conștient și declarat ca o apologie a capacității artei retorului de a recrea prin cuvinte și sunete un întreg evantai de senzații pe care tabloul original ar fi trebuit și ar fi putut să le exprime printr-o relație de ordin pur vizual. Această *ekphrasis* exemplară organizează lumea senzațiilor în jurul cuvântului și sunetului, tot astfel cum tabloul o organizează în jurul elementelor figurative. Trecerea de la tablou la *ekphrasis* și de la *ekphrasis* la tablou presupune un proces de centralizare și descentralizare senzorială.⁶ Îmi propun aici să-l deslușesc cu ajutorul exemplului privilegiat furnizat de tabloul lui Tițian și de sursa lui literară.

Să recitim, așadar, textul lui Filostrat, fixându-ne privirea asupra tabloului lui Tițian. Descrierea debutează un pic abrupt, printr-un apel direct la simțul văzului căruia tabloul

i se adresează și în fața căruia discursul retorului trebuie să fi avut loc, cel puțin în principiu:

Privește (*idou*), amorașii culeg mere.⁷

Spectatorul/ascultătorul e interpelat din nou în următoarea propoziție, în care se găsește – ca să anticipăm – și o primă cheie pentru *dispositio* tițianescă și pentru locul excepțional acordat amorașilor:

Nu fi surprins de numărul lor, căci acești copii ai Nimfelor, care guvernează întreaga tagmă a muritorilor, sunt nenumărați, din pricina dorințelor fără număr ale omului.

După ce evocă dorința ca centru simbolic al *inventio*, descrierea se deschide imediat către o interpretare moralizatoare:

Există însă, se spune, o iubire celestă care are în cer atribute divine.

În tabloul lui Tițian, amplasamentul statuii lui Venus, cu silueta ei proiectată pe cer, e o soluție foarte abilă prin care pictorul traduce vizual această idee. Nu avem nici un motiv să credem că în ipoteticul tablou din galeria napolitană această idee morală va fi fost prezentată în același fel și începem să înțelegem jocul ingenios la care asistăm: Tițian face totul pentru a convinge spectatorul erudit aflat în „Camerino d’Alabastro“ că discursul lui Filostrat *ar fi putut fi* rostit în fața propriului său tablou. El corectează astfel soluția lui Fra Bartolomeo, care conferea reprezentării lui Venus un loc central, pentru a o deplasa într-un anumit sens în marginea reprezentării, dar în același timp – și e una dintre marile sale găselnițe – la cel mai înalt nivel al acesteia. În ce-l privește, Filostrat nu vorbește despre zeiță decât spre sfârșitul lungii și detaliatei sale descrieri:

[...] îndreaptă-ți ochii către Afrodita. Unde e ea? În ce parte a livezii? Vezi mai încolo acea grotă săpată în stâncă din care izvorăște,

Cuprins

Prefață	5
Cum se savurează un tablou	9
Sens al lecturii și structură a imaginii.	
Câteva considerații cu privire la arta narativă a lui Giotto ...	32
Bancheta lui Pietro	52
Efigia <i>in scuto</i>	68
Îngerii lui Caravaggio	83
Cărți și pictură: fragilitate, vanitate, beție	107
Imaginea negrului	114
I. Sfântul	129
II. Omul de litere	134
III. Omul de arme	139
Portretul „celuilalt“	147
Muzeul în ruină/Muzeul ca ruină	163
<i>L'Œuvre</i> , capul, pânțele	187
1. Pictură și bucătărie	188
2. Pictură și eros	190
3. Eclipsa pânțecelui – ascensiunea capului	202
Dincolo de complexul lui Peter Pan. <i>Umbrele</i> lui Warhol ...	208
Simulacre și dispariție	229
Note	241
Lista ilustrațiilor	283
Notă cu privire la originea capitolelor	291
Indice de nume	293