



Această carte a fost publicată cu sprijinul  
Fondului Național Elvețian pentru Cercetare Științifică.

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.

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; *Efectul Don Quijote*, Humanitas, 1995. Cărțile publicate în ultimii ani au fost traduse în numeroase limbi. Dintre ele amintim: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (traducere românească, Meridiane, 1999); *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (traducere românească, Humanitas, 2000, 2008); *Goya. The Last Carnival* (în colaborare cu Anna Maria Coderch), Reaktion Books, Londra, 1999 (traducere românească, Humanitas, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (traducere românească, Humanitas, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008 (traducere românească, Humanitas, 2011).

Victor Ieronim Stoichiță

# **Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur**

Traducere din engleză de  
RUXANDRA DEMETRESCU și ANCA OROVEANU

 HUMANITAS  
BUCUREȘTI

Seria de autor Victor Ieronim Stoichiță este coordonată de Mona Antohi

Coperta: Angela Rotaru  
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu  
Corector: Andreea Stănescu  
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la R.A. „Monitorul Oficial“

Victor I. Stoichita  
*Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*  
First published by Reaktion Books, London, UK, 1995  
Copyright © Victor I. Stoichita, 1995  
All rights reserved.

© HUMANITAS, 2011, pentru prezenta versiune românească

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM**

**Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur/**

Victor Ieronim Stoichiță; trad.: Ruxandra Demetrescu, Anca Oroveanu. –  
București: Humanitas, 2011

Bibliogr.

Index

ISBN 978-973-50-2236-5

I. Demetrescu, Ruxandra (trad.)

II. Oroveanu, Anca (trad.)

7(460)"15/16"(091)

EDITURA HUMANITAS

Piața Presei Libere 1, 013701 București, România

tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51

[www.humanitas.ro](http://www.humanitas.ro)

Comenzi online: [www.libhumanitas.ro](http://www.libhumanitas.ro)

Comenzi prin e-mail: [vanzari@libhumanitas.ro](mailto:vanzari@libhumanitas.ro)

Comezi telefonice 021 311 23 30 / 0372 189 509

*In memoriam Mihaela Papilian*

## Introducere

Cuvântul „viziune“ are, după Toma d’Aquino, două sensuri: cel dintâi semnifică percepția prin organul văzului; cel de al doilea este aplicat percepției interne datorate imaginației sau intelectului.<sup>1</sup> În sens mistic, experiența vizionară nu este în mod necesar una optică, fiind totuși percepția unei imagini. Această imagine prezintă grade diferite de claritate. Majoritatea misticilor sunt de acord însă că întâlnirea cu transcendentul este, în esența ei, indescriptibilă, inefabilă și ireprezentabilă, ceea ce nu a împiedicat cultura occidentală să acumuleze nenumărate texte literare și tot atâtea opere de artă cu acest subiect. Este vorba, așadar, de texte și de imagini problematice și paradoxale totodată, deoarece prezintă ceea ce *a priori* nu poate fi nici văzut („Fața nu vei putea să Mi-o vezi, căci nu poate omul să Mă vadă și să trăiască!“<sup>2</sup>), nici reprezentat („imitația invizibilului nu aparține domeniului picturii“<sup>3</sup>).

Marea problemă a „reprezentării ireprezentabilului“ constituie exact ceea ce cartea de față își propune să abordeze din perspectiva istoriei artei. Pictura spaniolă a veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea va oferi cele mai multe exemple, dar miza cercetării este mult mai vastă: este vorba, în fapt, de abordarea unui caz-limită al reprezentării picturale, într-un spațiu geografic limitat, dar pe un fundal foarte amplu. Acest fundal este constituit, pe de o parte, de arta occidentală a epocii amintite, iar pe de alta, de spiritualitatea Contrareformeii, ce redescoperă rolul imaginii în exercițiul credinței.

Considerat în acest context, exemplul spaniol este în multe privințe revelator. Caracteristicile fundamentale ale imaginarului occidental se regăsesc aici, fără nici o îndoială, duse până la consecințele lor ultime. Marcată mai întâi de pictura primitivilor flamanzi și mai târziu de manierismul și barocul italian, pictura spaniolă își cristalizează un limbaj propriu, explicit contemplativ, pornind de la asimilarea des- tului de târzie a unor soluții inventate în altă parte. Simpli- ficând, s-ar putea spune că originalitatea picturii spaniole nu constă în invenție, ci în elaborare. Fiind o formă de artă „elaborată“, orice inovație a acesteia va fi supusă unei grile interpretative aproape obligatorii. Pasionată și cerebrală în același timp, pictura spaniolă oferă astfel un teren extrem de bogat pentru cercetările ce abordează datele teoretice ale reprezentării.

Literatura vizionară spaniolă are, la rândul ei, același carac- ter exemplar. Elaborată pornind de la influențe diverse (ideologia Contrareforme, fondul spiritual arab, moștenirea iudaică, influențe ale misticii neerlandeze), literatura asce- tică a Peninsulei Iberice din veacul al XVI-lea constituie o veritabilă exacerbare a spiritualității occidentale. Datorită caracterului ei extrem, autoritățile ecleziastice au conside- rat-o, de-a lungul întregului secol, profund suspectă. În Spa- nia, amploarea urmării operate de Inchiziție (mult mai activă și mai severă decât în oricare altă parte) reflecta dorința de a controla un imaginar ce se sustrăgea adesea oricărei con- strângeri instituționalizate. La fel de semnificativ este că în centrul marii literaturi mistice spaniole din secolul al XVI-lea dezbateră privind rolul imaginii în exercițiul spiritual cu- noaște soluții fundamentale opuse, de la afirmarea totală (la Ignațiu de Loyola și la Tereza din Ávila) până la negarea absolută (în opera lui Ioan al Crucii și, mai târziu, în cea a lui Miguel de Molinos).

Un interval temporal evident separă însă epoca de pleni- tudine a literaturii vizionare – veacul al XVI-lea – de cea a înfloririi picturii vizionare spaniole – veacul al XVII-lea.

Ca instrument de difuzare a unor experiențe excepționale (cele mai multe strict personale și chiar secrete), pictura ajunge la adevărata sa vocație abia în momentul în care autoritatea ecleziastică reușește să recupereze, să încorporeze și, într-un fel, să „îmblânzească“ frenezia mistică ce tulburase secolul al XVI-lea.

Asimilarea de către autoritatea religioasă a experienței mistice este însoțită de un proces de cristalizare a soluțiilor figurative apte să reprezinte (și să difuzeze) vizual experiența vizionară. Noul tip de imagini pictate, elaborat în Italia pornind de la moștenirea marilor maestri din perioada de apogeu a Renașterii, ca Rafael și Tițian, avea să-și găsească în Spania un teren extrem de propice de propagare. Una dintre prioritățile acestei cărți constă în definirea statutului teoretic al imaginii vizionare în arta occidentală în general și în cea a Contrareforme spaniole în special. Pentru a duce la bun sfârșit sarcina pe care mi-am propus-o, am ales calea ce mi s-a părut a fi cea mai directă: examinarea limbajului original al imaginilor, urmată de descifrarea funcționării lor ca imagini ce comunică o experiență vizuală (o „viziune“). În abordarea acestui subiect, interesul meu a fost în primul rând hermeneutic. Demersul interpretativ, inițial simplu, s-a dovedit în cele din urmă nu lipsit de riscuri sau dificultăți.

Din punct de vedere teoretic, cartea continuă o publicație precedentă în care încercam să limpezesc formarea unei noi concepții despre imaginea picturală în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, pornind de la mecanismele dedublării metapicturale<sup>4</sup>, lucrare în care pictura cu funcție religioasă ocupa doar un spațiu foarte restrâns. Abia după terminarea ei am realizat că imaginarul religios aborda aceeași problematică metapicturală, chiar dacă pornea de la alte premise și folosea instrumente diferite. Neaflând, în literatura de specialitate, răspunsuri satisfăcătoare la toate întrebările ce decurgeau din această primă observație, m-am implicat din ce în ce mai mult într-o cercetare ale cărei rezultate le supun azi aprecierii cititorului.



Din fericire, am beneficiat, în demersul meu, de studii relativ avansate despre statutul imaginii religioase în cultura europeană<sup>5</sup>, de bune contribuții la cunoașterea fenomenologiei vizionare<sup>6</sup> și de studiile de pionierat dedicate picturii religioase din veacurile al XVI-lea și al XVII-lea<sup>7</sup>. Pe de altă parte, m-am izbit de mari dificultăți datorate absenței unei sinteze privind raportul dintre pictură și viziune, lipsei unui studiu aprofundat consacrat cristalizării (în Italia, în secolul al XVI-lea) imaginii pe două registre și cvasiinexistenței unor cercetări fundamentale despre fenomenologia corpului în extaz și erotica sacră.<sup>8</sup> Existența unor asemenea studii ar fi fost fără îndoială benefică pentru prezentul demers.

Numeroși prieteni și colegi au compensat în parte toate aceste carențe, acceptând să discute cu mine diferitele aspecte ale lucrării și să-mi împărtășească știința lor: Daniel Arasse, Hans Belting, Norman Bryson, Georges Didi-Huberman, David Freedberg, Maria del Mar Lozano Bartolozzi, Miguel Morán, John Shearman, Michael Scholz-Hänsel, Susann Waldmann. Ipotezele și soluțiile, uneori hazardate, conținute în această carte îmi aparțin însă în exclusivitate. Manuscrisul a beneficiat în egală măsură de lectura atentă și extrem de constructivă a lui Didier Martens și a lui Thierry Lenain. Datorită lor textul a câștigat în coerență și claritate. Catherine Schaller și Susan James au recitat manuscrisul și i-au îmbunătățit stilul.

Munca de documentare a beneficiat de ajutorul Anitei Petrovski. Aceasta a fost dusă la bun sfârșit grație deosebitei amabilități a personalului de la Center for Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery din Washington, D.C., unde am beneficiat de bursa Alisa Mellon Bruce. Soția mea, Anna Maria Coderch, a fost mereu alături de mine, nu numai în călătoriile de studii care au precedat scrierea lucrării, dar și în toate etapele de elaborare și în redactarea finală.

Tuturor le adresez mulțumiri, împreună cu întreaga mea recunoștință.

# I

## Ceruri înrămate: în căutarea unei definiții

### 1. VIZIUNEA POVESTITĂ

Până în ultimul sfert al secolului al XVI-lea, viziunile și experiențele vizionare nu par să fi constituit o preocupare particulară pentru artiștii spanioli. Acest gen de reprezentare nu este totuși complet absent. Un exemplu, ales la întâmplare, poate ilustra maniera în care pictorii epocii îl abordau.

Tabloul lui Juan de Juanes, *Sfântul Ștefan la templu* (il.1), aflat odinioară în biserica San Esteban din Valencia, ilustrează un pasaj bine cunoscut din Faptele Apostolilor, ce relatează felul în care Ștefan, primul martir creștin, și-a expus concepția despre casa lui Dumnezeu în fața marelui preot. Opiniile sale – „Dar Cel Preaînalt nu locuiește în locașuri făcute de mâini omenești“ – au stârnit mânia oamenilor Sinagogii:

Când au auzit ei aceste vorbe, îi tăia pe inimă și scrâșneau din dinți împotriva lui. Dar Ștefan, plin de Duhul Sfânt, și-a pironit ochii spre cer, a văzut slava lui Dumnezeu și pe Isus stând în picioare la dreapta lui Dumnezeu; și a zis: „Iată, văd cerurile deschise și pe Fiul omului stând în picioare la dreapta lui Dumnezeu.“ Ei au început atunci să răcnească, și-au astupat urechile și s-au năpustit toți într-un gând asupra lui. L-au târât afară din cetate și l-au ucis cu pietre.<sup>1</sup>

Juan de Juanes a fost obligat să rezolve, în acest tablou, două probleme figurative destul de spinoase: în primul rând, cea a discursului narativ (a-l face pe spectator să înțeleagă *ce spune* Sfântul Ștefan), iar în al doilea rând, cea a imaginii



1. Juan de Juanes, *Sfântul Ștefan la templu*, către 1565,  
ulei pe pânză, 160 x 125 cm, Museo del Prado, Madrid.

narative (a-l face pe spectator să înțeleagă *ceea ce vede* Sfântul Ștefan).<sup>2</sup> El folosește în acest scop o tehnică aparent simplă: discursul relatat este înscris în cartea deschisă pe care Ștefan o ține în mâna stângă, în timp ce cu dreapta arată spre o fereastră în care Cristos apare între nori.

Diagonala formată de brațele lui Ștefan traversează spațiul reprezentării și „polarizează“ într-un fel cuvântul și imaginea, făcându-le astfel accesibile spectatorului. Oamenii Sinagogii nu văd însă ceea ce vede Ștefan și ceea ce spectatorul însuși are privilegiul de a vedea. Ei aud doar blasfemia rostită de discipolul lui Cristos și o resping cu vehemență.

În reprezentarea conflictului dintre Ștefan și evrei există un rafinament ce se cuvine fără îndoială subliniat. Mâna dreaptă a sfântului se încrucișează într-un anumit punct cu brațul ridicat și pumnul strâns al unuia dintre oponenții săi. Această încrucișare semnificativă, ce pare a întrupa conflictul în act, are loc pe fondul unei coloane. Ne aflăm în templul din Ierusalim, iar coloana este, în mod simbolic, axa însăși a templului. În partea superioară, lângă capitel, se află figura grotescă a unei zeițe păgâne. Alte figurări idolatre populează spațiul: un nud văzut din spate în partea dreaptă, un altul, văzut din față, decorează tronul marelui preot, o statuie semănând mai degrabă cu o caricatură decât cu o imagine religioasă se află pe cornișa din stânga, lângă fereastră.

Între aceste simulacre se deschide cerul pentru a dezvălui imaginea „Dumnezeului adevărat“, pe care însă oamenii vechii credințe nu vor nici să-l vadă, nici să-l cunoască. Fereastra-viziune contrastează cu un *oculus* din spatele lui Ștefan. Este vorba de o reprezentare simbolică a cerului gol, antiteză a apariției Dumnezeului adevărat. Viziunea adevărată este opusă, așadar, acestui simplu vid, la fel cum credința lui Ștefan se opune necredinței celor din templu.

Conflictul dintre Ștefan și evrei nu privește însă problema imaginilor, ci însăși noțiunea de „templu“. Juan de Juanes pare să fi fost aici foarte bine informat, căci el reușește să introducă în tabloul său o sumă de aluzii sofisticate referitoare la această noțiune. Una dintre accepțiunile primitive ale cuvântului *templum* era cea de „cer“. Într-un al doilea moment, cuvântul desemna un dreptunghi conturat pe cer, un spațiu consacrat, destinat să fie „contemplat“. Abia mai târziu va semnifica locul de cult.<sup>3</sup> Texte spaniole importante

din epocă demonstrează că accepțiunea primitivă de „templu“ ca „locuință cerească“ a divinității era încă actuală.<sup>4</sup>

În tabloul lui Juan de Juanes, Ștefan ne invită să parcurgem calea de la templul fals la cel adevărat. Mai mult decât atât, prin gestul și privirea sa, ne îndeamnă să-l „contemplăm“ pe Dumnezeu în templul său „adevărat“. Considerații de ordin doctrinal l-au împiedicat totuși să îl reprezinte, așa cum ar fi cerut-o textul, pe Dumnezeu-Tatăl<sup>5</sup>; pictorul se limitează să-L figureze doar pe Fiul omului, încadrat în dreptunghiul unei „ferestre“, înconjurat de gloria lui Dumnezeu.

Juan de Juanes încearcă totuși să atenueze pe cât posibil cenzura impusă textului (și imaginii). Cartea pe care Ștefan o arată spectatorului (un anacronism evident, fiind vorba chiar de Faptele Apostolilor) este doar parțial accesibilă. Doar o secțiune din prima pagină este descifrabilă, restul fiind strategic oculat de mâna și brațul lui Ștefan. Textul ce poate fi citit („Iată, văd cerurile deschise și pe Fiul omului...“) coincide perfect cu imaginea ce poate fi văzută în cealaltă extremitate a tabloului (Isus între nori). Propoziția ce continuă textul („...stând în picioare la dreapta lui Dumnezeu“) și cealaltă parte a imaginii (figura însăși a lui Dumnezeu-Tatăl) rămân inaccesibile. Desigur, spectatorul poate încerca o operație de reconstituire, restituind mental continuarea textului și completând fragmentul de cer arătat de „fereastră“.

Demersul lui Juan de Juanes este tipic pentru maniera în care era abordată problema narațiunii vizionare în pictura spaniolă a veacului al XVI-lea anterioară sosirii lui El Greco: reprezentarea viziunii constituie un moment narativ culminant, ca parte integrantă a povestirii, prezentată însă sub forma unei „imagini în imagine“.

## 2. VIZIUNEA ASAMBLATĂ

Cele mai vechi documente despre tabloul reprezentând *Viziunea Sfântului Bruno* (il. 2), aflat inițial în mănăstirea Val de Cristo, îl atribuie pictorului din Valencia Juan Ribalta,

# Cuprins

<b>Introducere</b> .....	7
<b>I. Ceruri înrămate: în căutarea unei definiții</b> .....	11
1. Viziunea povestită .....	11
2. Viziunea asamblată .....	14
3. Funcția fatică a imaginii vizionare .....	25
<b>II. Viziune și metadiscurs imaginar</b> .....	32
1. Dedublarea iconică .....	32
2. Dedublări narative .....	36
<b>III. Viziuni și imagini</b> .....	52
1. Viziuni .....	52
2. Imagini .....	60
3. Viziuni/imagini .....	70
<b>IV. O privire în depărtări</b> .....	86
1. Retorica nereprezentabilului .....	86
2. Norul luminos .....	94
3. Figuri și scene aeriene .....	99
4. Poetica petelor .....	110
<b>V. Fabricarea unei imagini</b> .....	115
1. <i>Deus Pictor</i> .....	115
2. De la „semn“ la „tablou“ .....	122
3. <i>Pictor Divinus</i> .....	134
<b>VI. Figuri ale Erosului mistic</b> .....	138
1. A îmbrățișa Verbul întrupat .....	141
2. A gusta laptele divinei înțelepciuni .....	152
3. „O favoare singulară“ .....	173

<b>VII. Corpul văzător</b> .....	183
1. Chipuri .....	186
2. Posturi/„poze“ .....	202
3. Tehnici ale extazului și retorică a corpului .....	214
<b>În loc de concluzie: 21 de teze</b>	
<b>despre reprezentarea experienței vizionare</b> .....	233
<b>Note</b> .....	237
<b>Bibliografie selectivă</b> .....	273
<b>Lista ilustrațiilor</b> .....	289
<b>Indice de nume</b> .....	295