

Victor Ieronim Stoichiță

Despre trup

Anatomii, redute, fantasme

Traducere din franceză
de Ruxandra Demetrescu
și Anca Oroveanu

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Prefață

Et corps qu'est-ce? substance:

*Et substance quoy? ainsi de suite...**

(Montaigne, *Essais*, III, XIII)

Devenit recent unul din centrele de interes ale discursului din științele umaniste¹, corpul nu și-a dezvăluit încă toate secretele. Studii recente au subliniat, cu îndreptățire, că există o istorie a corpului, istorie ce conjugă aparența și profunzimea, dorința și puterea, căderea și apoteoza, viața și moartea.² Acesta este contextul în care prezenta carte își propune să intervină, cu instrumentele istoricului imaginilor. Ea va investiga istoria corpului ca istorie a unei construcții, analizând cu precădere avatarurile reprezentării sale vizuale.

Șantierul este încă deschis și mă îndoiesc că va fi închis vreodată. Provocările sunt numeroase, deoarece comentatorul estetic tradițional pare să se fi plasat esențialmente pe teritoriul aparențelor, adesea fără a cerceta confruntarea cu ceea ce se află dincolo de ele. Or, vizibilul nu este doar o problemă de suprafață. Vechile „academii de arte frumoase“ cuprindeau în programul lor, desigur, lecții de „anatomie artistică“, care azi par să-și pierdut din prestigiu, în favoarea unui învățământ general și încă nedefinit ce vizează... „corpul“.

„Care corp?“, ar trebui însă, pe bună dreptate, să ne întrebăm.³ Corpul este o reprezentare, inseparabilă de privirea care

* „Și corpul ce este? substanță; iar substanța ce-i? și așa mai departe...“ (n. tr.).

elaborează și de mediul (sau mediile) care îl exhibă, neputând fi dissociat de propriul înveliș cutanat (dublat / multiplicat de paruri, incizii, armuri, voaluri), dar și de cuvinte, litere, pelicule de culoare, blocuri de marmură, ecrane de proiecție... Producția corpului suprapune mai multe temporalități și acoperă o arie extrem de largă: de la „membrana“ cromatică teoretizată de un călugăr artist din Evul Mediu (vezi I.1) la „sufletele sfinților“, capabile să sfideze spațiul și timpul (vezi III.1 și III.2), la „pielea secundă“ realizată de tatuajele melaneziene și armurile de paradă ale Renașterii târzii (II.4. și II.5), până la corpurile-ecrane ale modernității și postmodernității (III.4 și III.5).

Această carte își propune să ofere o selecție de probleme, interogații și aspecte privind eterogeneitatea constitutivă a obiectului „corp“, de unde rezultă și titlul, intenționat deschis. Va fi vorba așadar de incursiuni în *imaginarul corpurilor*. Astfel, rolul jucat în constituirea acestei iconosfere de credințe, efecte ale conștiinței, gusturi estetice, dorințe, pasiuni și temeri va fi evidențiat în mod constant. Parcursul nostru nu va fi strict cronologic, procedând mai degrabă „prin figuri“. Ceea ce ne interesează în final nu este „evoluția“ imaginii corpului, ci nesfârșita și fluctuantă sa reelaborare.

Va fi vorba aici de investigații direcționate către trei domenii, aparent îndepărtate, dar în cele din urmă convergente. Prima interogare va aborda apoteoza corpului în arta Renașterii și provocările sale. Această epocă glorioasă a culturii occidentale va genera – mai e oare nevoie să o repetăm? – cercetări constante în jurul ființei umane. Studii și experiențe anatomice au fost un element esențial în acest sens. Dacă etimologia greacă a „anatomiei“ trimite la actul de a tăia, dezmembra, separa diferitele elemente ale unui cadavru, arta, la rândul ei, este în mod fundamental o tehnică de compoziție, de re-prezentare a corpului viu. Ce raport poate exista între profunzimea corpului, dezvăluită de privirea anatomică, și suprafața sa examinată, expusă, aplatizată de travaliul pictorului sau al sculptorului?

Cum se constituie, în pictură sau în sculptură, figurile de maleabilitate a cărnii? Ce raport există între „carne“ și „piele“, între profanarea corpului și glorificarea sa?

A doua interogare va aborda corpul ca actor și țintă a puterii. Este vorba de un fenomen complex care operează cu o impresionantă armată de dubluri și consolidări, destinate să protejeze (sau să înlocuiască) ceea ce este „slab“, fragil, vulnerabil și în cele din urmă efemer: carnea, corpul, viața însăși.

Dispozitivele de apărare ce întăresc corpul uman sunt multiple: arme, armuri, platoșe, dar și amulete și tatuaje. Cercetarea propusă aici vizează alianța lor sub semnul a ceea ce ar putea fi desemnat drept calitatea de protecție vizuală a umanului augmentat.⁴ Asistăm la o adevărată elaborare a unei „antropotehnici“ complexe, culminând în crearea celor mai proeminenți strămoși ai actualilor (și viitorilor) cyborgi și în fantasma „prințului-fortăreață“ (II.3). Mai mult decât scuturi concrete sau metereze efective, înfruntând forța dușmanului și violența atacurilor sale, „învelișurile corporale“ studiate în partea a doua a cărții sunt abordate în calitatea lor de „obiecte-metafore“. În calitate de „figuri“, ele sunt destinate să blocheze, să neutralizeze, respectiv să paralizeze o forță de un rang special, o „altă forță“, dar la fel de periculoasă: forța privirii. Ne aflăm aici, fără îndoială, în plină istorie a reprezentării, iar întrebarea capătă o dimensiune paradoxală: cum se poate arăta și ascunde, expune și proteja în același timp?

A treia parte a cărții interoghează fenomenul-limită al corpului prezent-absent. Astfel, sunt abordate manifestările de graniță care desfid orice definiție precisă. Metapsihologia de sorginte freudiană le desemnează de obicei sub numele de „fantasme“.⁵ Istoria vizualului (sau a meta-vizualului) se confruntă, la rândul ei, cu realități aproape nedetectabile, la limita dintre vizibil și invizibil. Este vorba așadar de a problematiza o figură de credință vizând corpuri-suflete sau suflete-corpuri, figură ce ocupă un spațiu intermediar al cărui statut nu poate

fi stabilit precis. Este vorba de fantomă, făptură cețoasă, combinând apariția și dispariția, evidența și incertitudinea. Care este spațiul unde arta dialoghează cu fantomalul? Sau, altfel spus: ce corp pentru fantasme?

I Anatomii

1

Trandafirul și strugurii: inconștientul iconografic la Georg Wilhelm Friedrich Hegel

La începutul primei cărți a micului tratat de tehnici artistice cunoscut sub numele de *Schedula diversarium artium*, compus în prima jumătate a secolului al XII-lea de călugărul benedictin Teophilus, se află capitolul intitulat „Despre amestecul culorilor pe corpurile nude“ (*de temperamento colorum in nudis corporibus*). Aici se poate citi următoarea rețetă:

Culoarea numită culoarea pielii (*color qui dicitur membrana*), care servește la pictarea chipului sau a corpului nud (*facies et nuda corpora*), se compune astfel: luați ceruză, adică albul care se pregătește cu plumb; puneți-o fără a o pisa, ci uscată cum este, într-un vas de cupru sau de fier, așezați-o pe cărbuni fierbinți și lăsați-o să ardă, până-și schimbă culoarea în galben sau verde. După aceea pisați și amestecați cu ceruză albă și cu cinabru sau sinoplu până devine asemănătoare cărnii (*carni similis*). Amestecul acestor culori depinde de dorința voastră: astfel, dacă doriți chipuri rumene, puneți mai mult cinabru; pentru chipuri albe, adăugați mai mult alb; pentru chipuri palide, puneți, în loc de cinabru, puțin verde închis.¹

Aspectele tehnice conținute în această scriere au făcut obiectul a numeroase studii importante.² Putem însă să ne întrebăm de ce autorul a găsit potrivit să-și înceapă cartea – scrisă în buna tradiție a atelierelor de artizani ai Evului Mediu și consacrată în cea mai mare parte artelor sticlei și metalului – cu considerații despre arta picturii, mai precis printr-o analiză

detaliată despre ce nu constituia la acea vreme maxima prioritate: realizarea corpului nud, adică a cărnii. Să privim așadar acest text – capitolul întâi din prima carte a „tratatului diferitelor arte” – în valoarea sa liminală, ca rezultat nu doar al unei reflecții de ordin tehnic, ci și ca text inaugural, accentuând, în epoca eclipsei corpului, prioritatea reprezentării sale.

Vom remarca pentru început că problema tehnică a realizării carnației apare, în acest mic text, sub forma culorii-suprafață (*membrana*), noțiune al cărei sens original a fost adeseori redat cu dificultate de traducătorii moderni.³ Un procedeu laborios de încălzire, zdrobire și amestec va permite obținerea unei materii compuse (*mixtura colorum*) având calitatea unui *simili* al cărnii. Această „peliculă” de culoare, această „membrană” – afirmă Theophilus – „va reprezenta” carnea. Ne confruntăm de la bun început aici cu dialectica între suprafață și corporalitate, a cărei prezență se va resimți în toată istoria reprezentării cărnii în pictură.⁴

Un alt element semnificativ în deschiderea „tratatului diferitelor arte” se referă la funcția atribuită „membranei”. Definită de la bun început ca înveliș al corpului nud (*corpus*), va deveni, într-un al doilea timp, suprafața a reprezentării chipului (*facies*).⁵ În sfârșit, călugărul-artizan subliniază caracterul arbitrar și subiectiv al culorii-carne. Nu este *o* culoare, ci un amestec, supus unor criterii fluctuante, asupra cărora pictorul va avea întreaga putere de decizie: aici un pic mai mult alb, dincolo un pic mai mult roșu.⁶

Reprezentarea figurativă a cărnii, pe care o evidențiază călugărul Theophilus în micul său tratat, constituie o problemă specifică așa-numitei arte occidentale. Născută ca problemă „tehnică” (dar cu multiple implicații de la bun început), ea traversează istoria figurării⁷, ajungând la formularea din estetica filozofică a lui Hegel. *Schedula diversarium artium* (prima jumătate a secolului al XII-lea) și *Vorlesungen für Ästhetik* (prima jumătate a secolului al XIX-lea) pot fi considerate două borne simbolice marcând un drum sinuos. *Materia carni similis*, con-

siderată în Evul Mediu secretul primordial și fundamental al meseriei de pictor, obține la Hegel statutul realizării ultime a practicii și abilității picturale:

Dar ceea ce este cel mai greu când este vorba de colorit, oarecum idealul, punctul culminant al acestuia, care este carnația, tonalitatea culorii cărnii omenești, care reunește în ea în chip admirabil toate celelalte culori fără ca vreuna dintre acestea să iasă în evidență de sine stătătoare. Roșul tineresc, sănătos al obrazilor este, desigur, carmin pur, fără să bată deloc în albastru, violet sau galben, dar acest roșu este el însuși numai o boare (*ein Anflug*) de roșu sau, mai curând, o lucire (*ein Schimmer*) care pare a străbate în afară din interior (*der von innen herauszudringen scheint*) pierzându-se pe neobservate în restul culorii cărnii. Această culoare este însă o întrepătrundere ideală a tuturor culorilor principale (*Diese aber ist ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben*). Străbătând prin galbenul transparent al pielii, se arată roșul arterelor și albastrul venelor, iar la clar și obscur și la celelalte variate luciri și reflexe se mai adaugă tonuri cenușii, cafenii și chiar verzui, care la prima vedere ne-ar putea apărea ca foarte neverosimile, dar care sunt totuși juste și pot avea efect veridic. În plus, această întrepătrundere de luciri este cu totul lipsită de strălucire, adică nu se răsfrânge altceva în ea, ci este lăuntric înzestrată cu suflet și viață. Această însuflețire ce străbate din interior (*dies Durchscheinen von innen*) ridică în fața reprezentării artistice cele mai mari dificultăți.⁸

Este uimitoare constatarea că cele două teme fundamentale pentru gândirea tehnică medievală, cea a amestecului cromatic și cea a raportului suprafață–profundime în redarea cărnii, reapar la Hegel fără nici o continuitate directă. Mai mult decât atât, *Estetica* operează o translare categorică din planul practic-tehnic în cel teoretic-filozofic. Problema „incarnatului“ este acum de ordinul idealității (*das Ideale gleichsam*), iar mixtura capabilă să o exprime, în loc să fie rezultatul amestecului la cald al ceruzei albe, cinabrului și sinoplului (ca la vechii artizani), va fi rezultatul „interpenetrării ideale a tuturor culorilor fundamentale“ (*ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben*). La prima vedere, la Hegel, culoarea-carne pare să se refere la spectrul

cromatic, constituind în același timp sinteza și depășirea acesteia. Nimic mai eronat însă decât să considerăm această „mixtură optică“ drept normă a practicii picturale. Dar capcana există. Unul dintre istoricii de artă care au căzut cu ingenuitate în această cursă a fost Hans Sedlmayr. Într-un articol din 1964 acesta reia, fără a o cita însă, concepția hegeliană a coloritului, propunând o interpretare a incarnatului rubensian ca entitate „pantocromă“, „transcendență a regnului cromatic terestru“ (*Transzendenz des irdischen Farbbereichs*) și *Inbegriff der drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau, ja gewissermassen als Inbegriff aller Farben*.⁹

Abuzul interpretativ operat aici este fără îndoială frapant. El are totuși meritul de a evidenția că scopul principal al demersului hegelian nu este o teorie a incarnatului pictural¹⁰, ci efortul de a găsi cheia istoriei „formeii sensibile“ care este pictura. Incarnatul ideal la Hegel nu era doar manifestarea istorică a unei reflecții despre reprezentarea cărnii, ajunsă la momentul „sintezei“ filozofice. El este și fructul propriei culturi hegeliene, al propriei reflecții în fața operelor de artă. Directă și concretă în esență, aceasta trece adesea prin filtrul teoriei culorilor lui Goethe sau al teoriei picturii formulate de Diderot.¹¹

Astfel, considerațiile hegeliene citate mai sus sunt dificil de înțeles dacă nu se remarcă, în filigran, prezența obsedantă a unui tablou mitic, *Venus* de Giorgione, pe care Hegel l-a contemplat fără îndoială în repetate rânduri la Gemäldegalerie din Dresda – unde era expus, fiind atribuit lui Tițian¹² –, sau a la fel de miticei *Venus din Urbino*. Mai mult decât atât, pasajul hegelian despre incarnat conține coincidențe evidente cu o temă deja dezvoltată în literatura artistică venețiană, unde imitarea cărnii este considerată, pentru prima dată, cea mai mare provocare a picturii. Astfel, în *Dialogul despre pictură* din 1557, pe care Hegel ar fi putut să-l citească în versiunea germană din 1757, Lodovico Dolce, făcând apologia lui Tițian, considera deja incarnatul culmea coloritului: „lucrul cel mai greu în colorit este imitarea carnației, care constă în varietatea tonurilor și moliciune“ (*la principal difficultà del colorito è posta nella*

imitation delle carni, e consiste nella varietà delle tinte, e nella morbidezza).¹³ Lui Hegel îi revine meritul de a fi făcut pasul decisiv conducând la proclamarea raportului dialectic dintre idealitatea sintetică a incarnatului și caracterul său profund concret de „ansamblu animat și însuflețit din interior“. Este semnificativ că, odată ajuns în acest punct, filozoful nu poate merge mai departe fără a recurge la analogii:

Cel mai mult se apropie de această întrepătrundere jocurile de culori ale unor struguri translucizi și minunatele, delicatele nuanțe de culori străvezii ale trandafirilor. Dar nici acestea nu ating strălucirea unei însuflețiri interioare (*den Schein innerer Belebung*) pe care trebuie s-o aibă culoarea cărnii și a cărei inefabilă mireasmă a sufletului (*der glanzlose Seelenduft*) reprezintă unul dintre cele mai dificile subiecte pe care le cunoaște pictura.¹⁴

Să considerăm mai atent maniera în care Hegel folosește limbajul figurat pentru a elucida carnea în pictură. Trandafirul și strugurii conferă incarnatului *termini proximi*, fără a-l putea defini până la capăt. Prin intermediul lor putem aborda raportul suprafață–profundime într-o manieră extrem de senzuală, căci floarea și fructul transferă relația de transparență vizuală către o plurisenzorialitate abia sugerată, dar puternică totuși. Gustul strugurilor și parfumul trandafirului anticipă elementul cel mai dificil al incarnatului, „diferența sa specifică“, pe care Hegel nu ezită să o proiecteze dincolo de vizibil, într-un indefinibil extrem: în imperceptibilul parfum al vieții, în inefabila mireasmă a sufletului.

Există două aspecte ce se cuvin de la bun început evidențiate în aceste analogii. Primul privește tradiția iconografică a „obiectelor emblematice“ alese de filozof (fig. 1), tradiție care a acordat de mult atât trandafirului, cât și ciorchinelui de struguri un loc privilegiat în punerea în scenă a carnației. Ne putem întreba în ce măsură era Hegel conștient de antecedentele istorice ale metaforelor pe care le folosea. Dacă o valoare emblematică iese la suprafață într-o anumită manieră în textul *Esteticii* sale, aceasta se petrece oarecum la un nivel subliminal, ceea ce face lucrurile



1. Jan Gerrits Swelinck (?), după Adriaen van de Venne, *VNA VIA EST*, gravură pentru Jacob Cats, *Maechden-plicht*, Middelburg, 1618.

mai interesante, dar și mai dificile. Îmi voi asuma așadar riscul de a aborda în cele ce urmează ceea ce mi-ar plăcea să denunesc „inconștientul iconografic al unui filozof“.

Expresia aceasta se inspiră fără îndoială din aceea, celebră, formulată de Walter Benjamin în 1936 și care surprindea, în mecanica actului fotografic, posibilități „revelatoare“ ale unui „inconștient optic“ reclamându-și dreptul de a fi evidențiat.¹⁵ Spre deosebire de „inconștientul optic“ benjaminian, „inconștientul iconografic“ ce va fi abordat în paginile următoare este conceput ca un depozit iconic ieșind la iveală din adâncurile sale în momentul în care discursul se confruntă cu raportul fluctuant dintre *eros* și *logos* în „forma sensibilă“ a imaginii. În acest moment dificil, dar fecund, iese la iveală inconștientul iconografic.

Să abordăm mai întâi, cu titlu de exemplu, unul dintre tablourile fetiș ale picturii de nud, *Venus din Urbino* de Tițian (1538, fig. 2). Nu ne propunem aici o analiză exhaustivă a unuia dintre cele mai comentate tablouri din întreaga istorie a artei.¹⁶ Este suficient pentru moment să remarcăm locul privilegiat pe care Tițian îl conferă buchetului – care ar putea fi



2. Tițian, *Venus din Urbino*, 1538, ulei pe pânză, 119 × 165 cm, Uffizi, Florența.

însă considerat și o „tufă” – de flori, pe care Venus îl ține dezinvolt în mâna dreaptă, în vreme ce cu stânga își acoperă carnea nudă. Roșul trandafiriu al florilor atinge pielea strălucitoare a „femeii nude” (astfel o denumea, în cea mai concisă manieră posibilă, în 1538, proprietarul său: *la donna nuda*¹⁷), făcând să pălească puțin sfârcurile sânilor, dar impunând totodată comparația cu carnația buzelor. Unul dintre trandafiri a căzut din buchet și se prezintă, deschis, lângă cearșaful alb pe fondul stacojiu al cuverturii, evidențiind astfel reprezentarea. Efectul astfel produs este de revărsare în egală măsură narativă și cromatică; trandafirul se află într-un raport sinecdotic, de *pars pro toto*, cu corpul însuși al frumoasei venețiene.

Raportul de similitudine metaforică între incarnat și trandafir va fi un *topos* eficace atât în tratatele venețiene despre culoare, cât și în tratatele pe care umaniștii Renașterii le-au consacrat frumuseții feminine. Astfel, putem citi în micul *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori* al lui Lodovico Dolce (1565):

Cuprins

Prefață	5
I. Anatomii	9
1. Trandafirul și strugurii: inconștientul iconografic al lui Georg Wilhelm Friedrich Hegel	11
2. Penel/ Scalpel.	26
3. „Tușa“ lui Tițian	53
4. Din carne și din marmură	59
5. Pielea lui Michelangelo	68
II. Redute	87
1. Ochiul bun și ochiul rău	89
2. Străjeri ai chipului	120
3. Săgeți și metereze	148
4. Despre câteva dispozitive de protecție	162
5. Armuri și tatuaje	179
III. Fantasme	197
1. Fantoma Sfântului Francisc	199
2. Despre câteva dispozitive telepatice: Vittore Carpaccio la Scuola degli Schiavoni din Veneția.	224
	429

3. Apariții / dispariții	249
4. Doamna Vigée Le Brun și stafile ei	266
5. Fețe și interfețe.	291
Note	329
Note bibliografice	395
Proveniența capitolelor	405
Mulțumiri	409
Lista ilustrațiilor.	411
Indice de nume	423