

Victor Ieronim Stoichiță

Instaurarea tabloului

Metapictura în zorii
Timpurilor Moderne

Traducere din franceză de
ANDREI NICULESCU

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

Pentru Anna Maria

Prefață

Această carte consacrată apariției tabloului a fost scrisă pe vremea dispariției sale. Văzută la o distanță de mai bine de douăzeci de ani (prima redactare ca teză de doctorat prezentată la Sorbona în 1989), această simetrie se dezvăluie astăzi mai lesne decât o făcea inițial. Este vorba desigur, în primul rând, de consecința unui anume *Zeitgeist* care face în așa fel încât tensiunile, întrebările și obsesiile ce străbat creația artistică a unei epoci să-și găsească pandantul în discursul istoric al aceleiași epoci. A vorbi despre „instaurarea tabloului“ în vremea în care imaginea artistică instaurază un dialog nu lipsit de tensiune cu certitudinile (și servituțile) acestui mediu pictural, pentru a se lansa în virtualitatea spațiilor computerizate și în lumea instalațiilor video, ține de un impuls fundamental ce provine din spiritul artistic contemporan și care se traduce în demersul unei hermeneutici istorice a faptelor culturale.

A prezenta roadele acestui demers în forma consacrată a studiilor universitare a fost o opțiune conștientă din partea autorului. El a dorit prin aceasta să aducă o contribuție, din interiorul structurilor academice și cu instrumentele reînnoite ale „științelor umaniste“, la niște probleme pe care sensibilitatea „postmodernă“ și le pune în mod tot mai insistent. El a profitat desigur, în egală măsură, de o întregă serie de deschideri ce-i veneau din propria sa disciplină, „istoria artei“, care, în ultimul timp, a devenit din ce în ce mai atentă

la problemele „mediologice“, precum și la imperativele provenind din discursul aureoreferențial al „modernității“ și al „postmodernității“. Am încercat ca textul să fie scris într-o manieră accesibilă, astfel încât să poată fi citit de un public mai larg. Notele însă se adresează exclusiv specialiștilor.

Prin împrejurări fericite, discursul propus de această carte a ajuns la dubla audiență la care visase probabil încă de la început. Pe de o parte, o serie de reacții provenind de la creatorii de imagini și, pe de alta, cele provenind de la interpreții faptelor culturale în general și ai imaginilor în special, aprecierile lor, dar și întrebările și criticile lor, au coincis cu pregătirea celei de-a doua versiuni românești.

Ca întotdeauna în astfel de cazuri, autorul s-a văzut confruntat cu două soluții extreme: să-și rescrie în întregime cartea sau să o lase complet neschimbată. Am ales o soluție de compromis. Textul a rămas în mod esențial același, dar, profitând de prilejul oferit de a doua ediție și de pregătirea versiunii românești, am considerat oportun să oferim cititorului o versiune corectată, ținând seama de stadiul actual al chestiunii. Astfel erorile care se strecuraseră în prima ediție au fost eliminate; ultimele atribuiri și noile datări privind operele de artă analizate au fost integrate; noile contribuții consacrate aspectelor tratate au fost asimilate. Aici însă, dificultatea nu a fost neglijabilă, datorită cantității de studii consacrate în ultimii ani problemelor tratate de cartea noastră. Am fost constrânși să luăm în considerare numai – și doar la nivelul notelor și al bibliografiei – contribuțiile care ni s-au părut strict indispensabile. Îi rugăm pe toți colegii care nu figurează aici să ne scuze.

În sfârșit, un cuvânt despre rațiunile care ne-au determinat să ne limităm reviziile la aceste aspecte. În esență două au fost întrebările care ne-au fost puse în mod repetat. Dacă ne-am fi hazardat să le abordăm, am fi ajuns la scrierea unei noi cărți.

Prima întrebare, provenind din mediile artistice contemporane, are în vedere absența – din cartea noastră – a orică-

rei referiri explicite la paralelismul ce se constituie între procesul de *instaurare* a tabloului și acela al *descompunerii* sale. Răspunsul poate fi foarte lung (în speță o altă carte) sau foarte scurt: am preferat să lăsăm acest paralelism în stadiul său *implicit*, iar celor care ne făuresc imaginarul actual, libertatea de a reflecta asupra sa.

A doua întrebare, pusă (în mod semnificativ) mai ales de istoricii de artă, se referă la locul restrâns pe care incursiunea noastră în istoria tabloului îl acordă Italiei. Și aici, demersul nostru a fost conștient, dar ar fi avut nevoie deja de la prima ediție de o punere la punct pe care profităm să o oferim aici. Această absență (parțială) a Italiei din itinerarul pe care-l propunem cititorului nu se datorează absenței elementelor metapicturale din arta peninsulei. Concentrându-ne analizele asupra unor exemple venind din arta Europei de Nord, am vrut să urmărim un itinerar care are o anume coerență și o anume complexitate specifice, căci, așa cum încercăm să demonstreze cartea noastră, tocmai în această zonă a Europei discursul metapictural, criza statutului imaginii religioase și, în sfârșit, criza „tabloului“ însuși sunt întretesute în chip statornic.

Noua formă a acestei cărți se datorează inițiativei Editurii Humanitas. Punerea la punct a textului a beneficiat de ajutorul prețios al doamnei Mona Antohi, iar alcătuirea noului aparat ilustrativ de aportul doamnelor Evelyne Périard și Lilian Juriens. Aici, încă o dată, mulțumirile călduroase ale autorului.

Introducere

TABLOU: Imagine sau reprezentare a unui lucru realizată de un pictor cu pensula și culorile sale. *Tablourile* pictate pe pânză sunt mai ușor de transportat [...]. *Tablourile* înrămate ies mai tare în evidență decât celelalte. Cea mai frumoasă dintre pasiuni este aceea a *tablourilor*.¹

Această definiție a lui Furetière, care datează din 1690, se remarcă prin preeminența acordată laturii „imagine“ (sau „reprezentare“) a unui obiect figurativ. Pictorul, ca autor al reprezentării, și aspectul material al acesteia (pensulă, culori, pânză, ramă...) sunt de asemenea prezente, dar constituie al doilea moment al demersului lexical.

De-abia patru ani mai târziu, *Dictionnaire de l'Académie Française* se va situa pe un teren cu mult mai solid:

TABLOU: Lucrare de pictură pe o placă de lemn, de aramă sau pe pânză. Se numesc *Tablouri de șevalet* acele *Tablouri de mărime mijlocie* care se pun pe plăcile de deasupra căminurilor, deasupra ușilor sau pe panourile lambriurilor, sau pe tapiseriile de pe pereți. Cele mari se folosesc în Biserică, în saloane și în galerii, iar cele mici sunt rânduite simetric în camerele și în cabinetele amatorilor.²

Atât Furetière, cât și Academia conferă și un al doilea sens termenului:

TABLOU în arhitectură sunt numite laturile, golurile ușilor și ferestrelor simple sau cu menouri, practicate în grosimea zidului spre a lăsa să pătrundă lumina zilei sau a permite intrarea în cameră.³

Se numește tablou, la baza unei uși sau a unei ferestre, partea din grosimea zidului care apare în afară începând de la prag și care este de obicei în unghi drept cu paramentul.⁴

Tabloul ca suprafață portantă a picturii și tabloul ca deschidere practică în zid sunt două sensuri ale aceluiași cuvânt, care nu se exclud, ci se completează.

Din păcate, nu dispunem până în prezent de un studiu lexicografic complet al noțiunii de „tablou“, nici – ceea ce este încă și mai regretabil – de un studiu de istoria artei care să analizeze amănunțit geneza obiectului de artă numit „tablou“. Cartea de față ar fi avut desigur mult de câștigat de pe urma existenței ambelor demersuri. A o întreprinde, în ciuda acestei absențe, implică un risc năindoios, întrucât țelul lucrării nu este de a umple această lacună, ci de a deschide discuția asupra statutului tabloului ca obiect figurativ „modern“.

Se știe, și este aproape inutil să o repetăm, că tabloul este o invenție relativ recentă. Față de vechile imagini, legate de o funcție de cult precisă și de o amplasare anume, tabloul este un obiect care nu se definește în principal nici prin funcția sa liturgică, nici printr-un loc fix de expunere. Este un obiect făcut pentru un alt tip de contemplare decât, să spunem, o icoană, istoria sa dezvoltându-se în cadrul a ceea ce Hans Belting a numit recent „Era Artei“, care urmează cronologic „Erei Imaginii“.⁵

Atunci când, la sfârșitul secolului al XVII-lea, Charles Perrault, în celebra sa *Parallèle des Anciens et des Modernes*, precizează stadiul „artei pure a Picturii“ sau al „Picturii în sine“⁶, simplul fapt că el se poate exprima astfel este rezultatul (sau unul dintre rezultatele) existenței și soartei „tabloului“.

Înțeles în această lumină, discursul asupra tabloului se dezvoltă ca un fenomen secund, structurat începând de la o intenție de comprehensiune și de autocomprehensiune care este specifică noului obiect figurativ, tabloului însuși. Aceasta este una dintre principalele idei ce vor fi dezvoltate în prezenta lucrare.

Limitele pe care i le-am impus sunt următoarele: ea tratează despre statutul imaginii pictate în Europa Occidentală între 1522 și 1675.

1522 este anul revoltei iconoclaste de la Wittenberg, organizată și teoretizată de Andreas Bodenstein von Karlstadt. 1675 este anul aproximativ în care Cornelius Norbertus Gijsbrechts, pictor originar din Anvers, a creat o pânză ce reprezintă reversul unui tablou. 1522 marchează moartea (simbolică) a vechii imagini și nașterea (simbolică și ea) a celei noi, în timp ce experiența liminară a lui Gijsbrechts este un discurs extrem asupra tabloului ca obiect figurativ. Între aceste două borne, alese desigur în mod arbitrar, dar al căror caracter de violență punere în discuție a „imaginii“ sau a „artei“ nu va scăpa nimănui, se desfășoară întregul proiect al obiectului numit „tablou“. Originile sale depășesc însă anul 1522; repercusiunile sale se propagă dincolo de anul 1675.

Scopul principal al acestei lucrări este de a evidenția procesul prin care traviulul metapictural a întemeiat condiția modernă a artei. „Pictura în sine“, despre care vorbea Perrault în 1688, nu constituie tema sa centrală, ci îi trasează mai degrabă orizontul. Un orizont, în fapt, inaccesibil. Căci conștientizarea picturii, nașterea concepției „moderne“ despre imagine și, în sfârșit, apariția imaginii artistului demonstrează în mod peremptoriu că inventarea tabloului, înainte de a include un vis al purității, a fost rodul unei confruntări acerbe a noii imagini cu propriul său statut, cu propriile sale limite.

O datorie importantă mă leagă, prin intermediul acestei cărți, de mai multe persoane. Fără răbdarea și sfaturile lui René Passeron, fără sprijinul moral și științific al lui Hans Belting și fără încurajările și generozitatea lui Louis Marin, ea nu ar fi putut exista. Prietenii și colegii Thomas Hölscher, Hildegard Kretschmer, Sergiusz Michalski, Marian Papahagi, Andreas Prater, Reinhard Steiner, Susann Waldmann au avut amabilitatea să-mi furnizeze referințe bibliografice importante. Mulțumesc, de asemenea, colegilor

și prietenilor mei, Daniel Arasse, Lina Bolzoni, André Chastel, Georges Didi-Huberman, Jean-Claude Lebensztejn, Wolfgang Kemp, Irving Lavin, Marc Le Bot, Anne-Marie Lecoq, Krzysztof Pomian, Rudolf Preimesberger, John Shearman, Bernard Teyssède, Matthias Winner, Jean Wirth pentru disponibilitatea lor la dialog și pentru că m-au făcut să beneficiaz de știința lor; lui Georges Hacquard, André Vornic, Astrid Nunn, Didier Martens și Thierry Lenain pentru că mi-au recitit manuscrisul; studenților mei de la Institutul de Istoria Artei al Universității din München pentru interesul lor manifestat în timpul seminariilor care au însoțit scrierea lucrării; mamei mele, surorii mele și soției mele pentru sprijinul lor.

Fundația Alexander von Humboldt mi-a finanțat cercetările, iar Centrul Național de Litere și Consiliul Universității din Fribourg, publicarea. Manuscrisul a putut fi definitivat în timpul unui stagiu la Institutul de Studii Avansate din Princeton, grație unei burse a Fundației Samuel H. Kress.

Tuturor, încă o dată, recunoștința mea.

PRIMA PARTE
Ochiul surprins

I

Deschideri

1. IMAGINEA DEDUBLATĂ: TEXT ȘI *HORS-TEXTE*

Către 1550, la Anvers, o nouă manieră de a aborda imaginea picturală își face apariția. Este vorba despre ceea ce numim în mod obișnuit astăzi (și într-o măsură înexactă) „naturi moarte inversate”¹. Succesul și răspândirea lor europeană au fost considerabile, deși aproape toți teoreticienii artei din acea epocă le-au condamnat ca pe o veritabilă erezie picturală.²

Reconsiderându-le acum, la peste patru secole distanță, într-o perspectivă capabilă să le aprecieze cu justete opoziția față de normă, aceste opere vădesc o valoare paradigmatică: ele sunt adevărate obiecte teoretice, niște imagini care au ca temă imaginea. O analiză în profunzime se impune.

Inițiatorul a ceea ce voi numi de acum înaintea „imaginea dedublă” a fost Pieter Aertsen, originar din Amsterdam. În legătură cu el, Van Mander ne-a lăsat o pagină emoționantă evocând disperarea pictorului în fața distrugerii tablourilor sale de către iconoclaștii protestanți.³ Primele opere dedublate ale lui Aertsen datează din a doua jumătate a secolului al XVI-lea.⁴ Panoul de la muzeul din Viena, datat 25 iulie 1552, este exemplul cel mai elocvent al genului (il. 1).

Suprafața tabloului este ocupată aproape în întregime de o mare natură moartă compusă din ustensile de bucatărie, provizii de alimente, flori și un teanc de cearșafuri împăturite. În planul secund, spațiul prezintă două deschideri:

o fereastră la dreapta și o ușă în același plan la stânga. Nici una, nici cealaltă nu sunt reprezentate integral în imagine: atât fereastra, cât și ușa sunt tăiate de cadru. Chiar fragmentare, aceste două deschideri dublează și repetă, într-un fel, limitele imaginii pictate: ele sunt niște porțiuni izolate de spațiu, încadrate ca și tabloul luat în totalitatea sa. Fereastra și ușa au în același timp o funcție precisă în punerea în scenă operată de Aertsen: ele sunt, ambele, o sursă de lumină. Rolul ferestrei – mic dreptunghi nonfigurativ, pură sursă de lumină – pare astfel epuizat. Nu este cazul ușii prin care se întrevește o scenă ce se desfășoară în camera vecină. Definită, izolată și încadrată de o deschidere cvadrangulată, ea pare un tablou, fără a fi cu adevărat. Ea constituie, cel mult, un „tablou vivanț”.

O structură paradoxală pare a susține astfel opera lui Aertsen: ea prezintă privitorului o „natură moartă” în care este inserat un „tablou vivanț”. Văzut cu ochii epocii, paradoxul își sporește intensitatea: noțiunea de „natură moartă” ca gen pictural nu exista încă.⁵ Cu alte cuvinte, natura moartă (sau ceea ce numim astfel astăzi) nu constituia pictură, în vreme ce scena cu figuri (și scena religioasă în special) era materia consacrată a imaginii picturale.

Dacă este așa, atunci de ce să se reprezinte o grămadă de obiecte delimitate de cadrul unui tablou, făcându-le „pictură”? De ce să se plaseze o scenă cu figuri îndărătul unei ambrazuri, transformând ceea ce, de secole, era „pictură” prin excelență în „realitate încadrată”?

Se va remarca mai întâi că încă din prim-plan pictorul mizează pe jocul ficțiune/realitate. Tabloul măsoară 60×101,5 cm și prezintă deci obiectele în mărime naturală. Amplasarea lor urmează regulile codificate ale iluzionismului: marginile inferioare ale mesei care ocupă toată partea stângă a tabloului sunt paralele cu suprafața acestuia. Masa dublează, așadar, limita imaginii. Pictată în perspectivă, ea joacă rolul unei „trambuline” între lumea noastră și cea a reprezentării.

Mărimea naturală este una dintre condițiile a ceea ce numim *trompe-l'œil*. Prin aceasta, se ajunge la invadarea spațiului privitorului de imagine, fapt subliniat de frapanta deschidere a dulapului, la dreapta. Această ușă deschisă, cu cheile sale în broască și cu punga care atârnă pe ea, este o agresiune manifestă. Ea pare să străpungă suprafața tabloului, în măsura în care este situată în fața acesteia din urmă. Acest prim-plan reliefându-se astfel ar fi putut fi comentat, utilizând limbajul epocii, ca un „*hors-d'œuvre* ce se proiectează în întregime în afara tabloului”⁶. Iar tabloul, în totalitatea sa, ar fi putut fi el însuși recunoscut ca o operă concepută pornind de la „dislocări, intrânduri, depărtări, apropieri, simulări, înșelăciuni”⁷.

Dacă e să dăm crezare mărturiilor scrise, picturi de acest gen puteau fi agățate chiar în bucătării.⁸ Astfel se instaura o comunicare între reprezentare și spațiul de expunere. Aceste (pseudo-) naturi moarte funcționau deopotrivă ca niște oglinzi și ca niște prelungiri ale spațiului care le primește. Există însă cel puțin un element care secționează compoziția ce iese în afară din prim-plan. Pentru ca iluzia creată de un *trompe-l'œil* să fie perfectă, mărimea naturală și ieșirea în afară a imaginii în spațiul privitorului nu sunt suficiente; se impune, de asemenea, și respectarea ultimei reguli: prezentarea obiectelor în integralitatea lor. Este exact ceea ce Aertsen nu face. El își permite să intervină tocmai în zonele cele mai agresiv iluzioniste: ușa dulapului, coșul cu veselă, teancul de cearșafuri. Întrerupând cu ajutorul cadrului tabloului aceste obiecte de urgență maximă, el arată că acest *hors-d'œuvre* rămâne, oricum și mereu, „pictură”.

Care este raportul între această imagine, concepută pe pragul de netrecut ce separă ficțiunea de realitate, și cea care se află în planul doi, la stânga? În fapt, este vorba, de asemenea, de un raport ambivalent. Pe o latură, scena este prezentată ca separată, încadrată, „picturalizată”; pe cealaltă, se sugerează o continuitate de nivel cu prim-planul. Ambrazura – utilizată aici în chip de cadru al imaginii – închide



1. Pieter Aertsen, *Cristos la Marta și Maria*, 1552, ulei pe lemn, 60 × 101,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.

scena doar pe două laturi, în partea de sus și la dreapta. Extremitatea sa stângă se confundă cu limita primei imagini, în timp ce extremitatea inferioară nu este decât parțial vizualizată din cauza marginii mesei: lipsesc doar câțiva centimetri spre a o decupa complet.

Pictorul ar fi putut cu ușurință să delimiteze net imaginea în partea inferioară, dar nu o face. Lăsând o îngustă porțiune liberă, el sugerează fără echivoc continuitatea dintre cele două niveluri spațiale. Această sugestie este cu atât mai puternică, cu cât este semnalată de codul perspectivei: liniile carelajului pardoselii din arierplan se întâlnesc cu limita suprafeței picturale. Personajele sunt așezate pe un fel de tablă de șah, ocupând poziții impuse de rețeaua ortogonalelor. Dalajul este, pentru planul doi al reprezentării, ceea ce este masa pentru cel dintâi, cu singura diferență că, față de privitor, aceste două elemente joacă un rol antitetice: dinamica proprie dalajului este absorbantă, în vreme ce aceea a mesei este invadatoare.

Între aceste două niveluri ale imaginii, care sunt și două metode de reprezentare, jocul este complicat. Trei dintre

obiectele naturii moarte intervin asupra ambrazurii: o garoafă înfiptă în ceea ce s-a identificat ca fiind o bucată de unt sau o prăjitură, o oală, un jigou (probabil de miel). Aceste trei obiecte fixează temeinic un nivel al imaginii de celălalt. Dar ce se întâmplă cu imaginea din arierplan? Pictorul ne dă răspunsul recurgând la textul scris: pe a treia dală, la extremitatea stângă a tabloului, se găsește o inscripție: *Luca 10*. Este vorba, așadar, de un pasaj din Evanghelia redat în imagine. Faptul că această inserție scrisă se află în acest loc pune însă câteva probleme. Prima este de ordinul evidenței: inserată în această zonă extremă, sigla vorbește limpede. Începând *de aici* trebuie să se citească imaginea, începând deci de la acest îngust culoar situat acolo unde (în tradiția culturii occidentale) începe orice lectură: la stânga.

Text devenit imagine, tabloul va trebui să fie citit progresiv către dreapta. Faptul că inscripția se găsește pe carelaj – însă într-o zonă comună celor două niveluri ale imaginii – pune o altă problemă: oare numai planul doi să fie „Luca 10-devenit-imagine“, sau inscripția se referă la tablou în totalitatea sa, inclusiv natura moartă? O a doua inscripție vine să complice dilema: pe friza șemineului vizibilă în planul doi, se poate desluși un citat extras din Evanghelia după Luca: *Maria heeft uitvercoren dat beste deel* („Maria partea cea bună și-a ales“).

Ca și cum simpla indicație Luca 10 nu ar fi fost de ajuns, această inscripție reia un fragment din textul evanghelic plasându-l deasupra scenei narative. Aceasta din urmă apare astfel ca o ultimă dezvoltare a indicației textuale. Va trebui atunci să recitim textul din Luca 10 pentru a realiza ce este imaginea:

Și pe când mergeau ei, El [Isus] a intrat într-un sat, iar o femeie, cu numele Marta, l-a primit în casa ei. Și ea avea o soră ce se numea Maria, care, așezându-se la picioarele Domnului, asculta cuvântul Lui.

Iar Marta se silea cu multă slujire și, apropiindu-se, a zis: Doamne, au nu socotești că sora mea m-a lăsat singură să slujesc? Spune-i deci să-mi ajute.

Cuprins

<i>Prefață</i>	7
<i>Introducere</i>	11

PRIMA PARTE: OCHIUL SURPRINS

I. Deschideri

1. Imaginea dedublată: text și *hors-texte*
2. *Bodegones* de Velázquez și pragul intertextual

II. Geneza naturii moarte ca proces intertextual

1. *Parergon*
2. *Para-* ca *ergon*

III. Margini

1. Nișe
2. Ferestre
3. Uși
4. Rame

PARTEA A DOUA: OCHIUL CURIOS

IV. Despre asamblaj

1. Dedublare, inserare, înglobare
2. Grefa recalcitrantă: avatarurile așa-numitei
Madonna della Vallicella
3. Asamblaj și colecție: „Madona în ghirlandă“
din „cabinetele de amatori“

V. Imaginea la răspântie

1. Peretele alb
2. Sacramente și retorică
3. Sfârșitul „imaginii“ și sfârșitul „artei“

VI. Angrenajul intertextual

1. Cataloage/Tablouri 150
2. Peretele cu imagini 160
3. Memorie și uitare în „cabinetele de amatori“ 166
4. Retorică și colecție. 182
5. Istoria artei și sistemul de imagini 192

PARTEA A TREIA: OCHIUL METODIC

VII. Tablouri, hărți, oglinzi

1. Pânza albă. 213
2. Tablouri 222
3. Hărți 243
4. Oglinzi 258

VIII. Făurari și făuriri

1. Imaginea autorului 276
2. Autoproiecția contextuală 279
3. Autoportretul. 290
4. Oglinda și inserția auctorială 300
5. Creația ca spectacol. 315
6. Scenariul poetic ca scenariu aporetic 342

IX. Tabloul întors

1. Tablou/relicvă 370
2. Paradoxuri 376
3. „Mult zgomot pentru nimic“ 379

Note 385

Surse și bibliografie 451

Cataloage de expoziții 479

Lista ilustrațiilor 481

Indice de nume 491