

LBRIS

We know
books

LAROUSSE

Gérard Denizeau

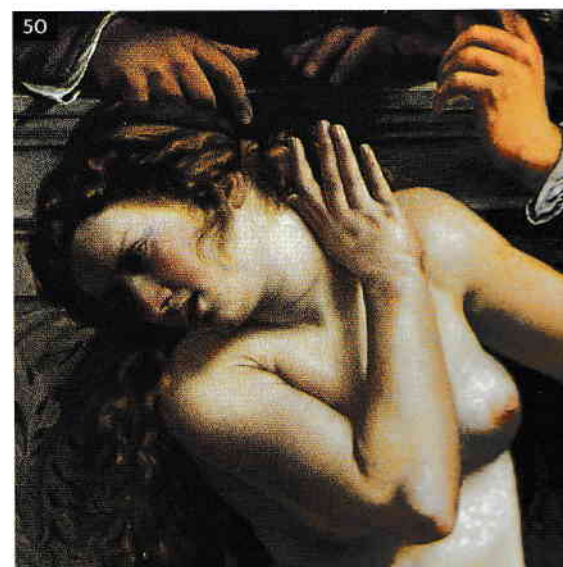
Marile
Scandaluri
din pictură



„Orice om care gândește cu tărie scandalizează.“

Honoré de Balzac

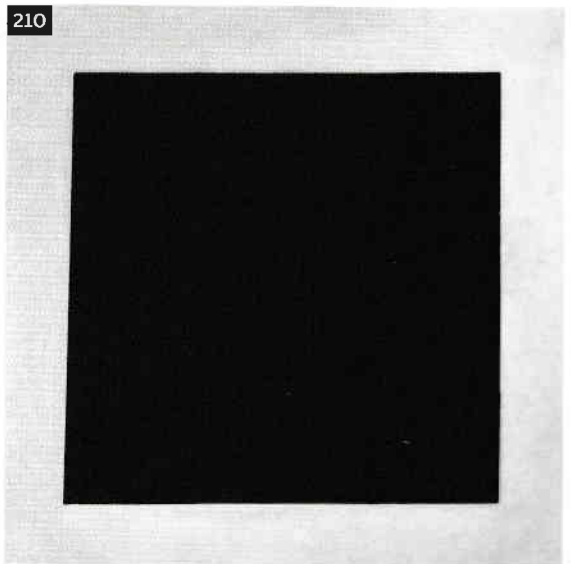
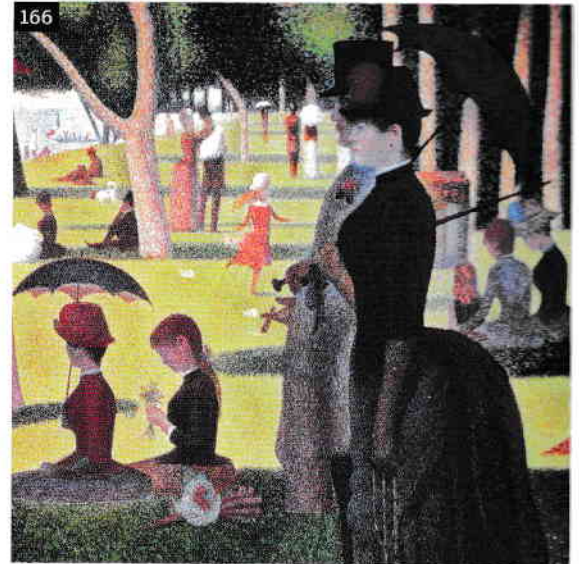
Cuvânt înainte	
Oglinzile scandalului	8
Adam și Eva alungați din Paradis • Masaccio	
Fructul scandalului	18
Trupul cel mort al lui Hristos în mormânt • Hans Holbein	
Scandalul banalității	22
Punerea în mormânt • Jacopo Carucci, zis Pontormo	
Omenesc, mult prea omenesc	26
Venus din Urbino • Tițian	
O odă închinată plăcerii?	30
Indecata de apoi • Michelangelo	
Ascundeți aceste trupuri goale...	34
Miracolul Sfântului Marcu • Tintoretto	
O nouă cale	38
Ospăț în casa lui Levi • Veronese	
O „scenă“ care provoacă scandal	42
Moartea Fecioarei • Caravaggio	
Cotitură în dogmă, revoluție în pictură	46
Suzana și bătrânii • Artemisia Gentileschi	
Povestea unei femei rănite	50
Rondul de noapte • Rembrandt van Rijn	
Persiflări ascunse sub manta?	54
Venus în oglindă • Diego Velázquez	
Dezgolirea	58
Odalisca (brună) • François Boucher	
Un pictor în budoarul său	62





Urciorul spart • Jean-Baptiste Greuze Falsa inocență	66
Zăvorul • Jean Honoré Fragonard Furtună erotică	70
Coșmarul • Johann Heinrich Füssli Frumosul plin de tenebre, oroarea plină de delicii	74
Marat asasinat • Jacques Louis David Moartea unui erou	78
Portretul domnișoarei Lange în rolul lui Danae • Anne Louis Girodet Răzbunarea unui pictor	82
Maja desnuda • Francisco Goya Să fii femeie	86
Altarul Tetschen • Caspar David Friedrich Primul scandal al romantismului	90
Napoleon pe câmpul de luptă de la Eylau • Antoine-Jean Gros O victorie tristă	94
Pluta Meduzei • Théodore Géricault Cronica unui scandal, și ce scandal!	98
Scene din masacrul din Chios • Eugène Delacroix Blestemul războiului	102
O înmormântare la Ornans • Gustave Courbet Realitatea, nimic altceva decât realitatea	106
Culegătoarele de spice • Jean-François Millet Omagiul celor umili	110
Baia turcească • Jean Auguste Dominique Ingres Un paradis senzual	114
Simfonie în alb, nr. 1, Fata în alb • James McNeill Whistler (Im)pură pictură	118
Dejunul pe iarbă • Edouard Manet Scufundare în tinerețe	122
Olympia • Edouard Manet Pictura în toată goliciunea ei	126
Somnul • Gustave Courbet Supremație feminină	130
Târgul de sclavi • Jean-Léon Gérôme O crimă ordinară	134
Impresie, răsărit de soare • Claude Monet Nu se vede nimic	138
Într-o cafenea • Edgar Degas Cronica unei nefericiri	142

Arta pe piele	146
The Gallery of HMS „Calcutta“ • James Tissot	
Trupuri de femei	150
Rolla • Henri Gervex	
Un nou romantism	154
Pomocrates • Félicien Rops	
Purul și porcul	158
Nud pe divan • Gustave Caillebotte	
Adevărul gol-goluț	162
O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte • Georges Seurat	
O operă drept manifest	166
Sclava albă • Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ	
E prea frumos	170
Intrarea lui Hristos în Bruxelles • James Ensor	
Carnavalul nebunilor	174
Spiritul morților veghează • Paul Gauguin	
Teroare nocturnă	178
În pat, sărutul • Henri de Toulouse-Lautrec	
Pentru a înșela sărăcia	182
Velere din Collioure, sat la mare • André Derain	
Feerie cromatică	186
Marele Nud • Georges Braque	
Înălțarea cubismului	190
Încăierare într-o galerie • Umberto Boccioni	
Încăierare artistică	194
Autoportret cu ceramică neagră • Egon Schiele	
Clăpucii angostei	198
Înălțarea coborând o scară nr. 2 • Marcel Duchamp	
Omul descompus	202
Femeia albă și Femeia neagră • Félix Vallotton	
Păstrarea valorilor	206
Înălțarea neagră, Cerc neagră, Cruce neagră • Kazimir Malevici	
Revoluția artistică	210
Războiul • Otto Dix	
Înălțarea războiului!	214
Scandalul: un destin incert	218



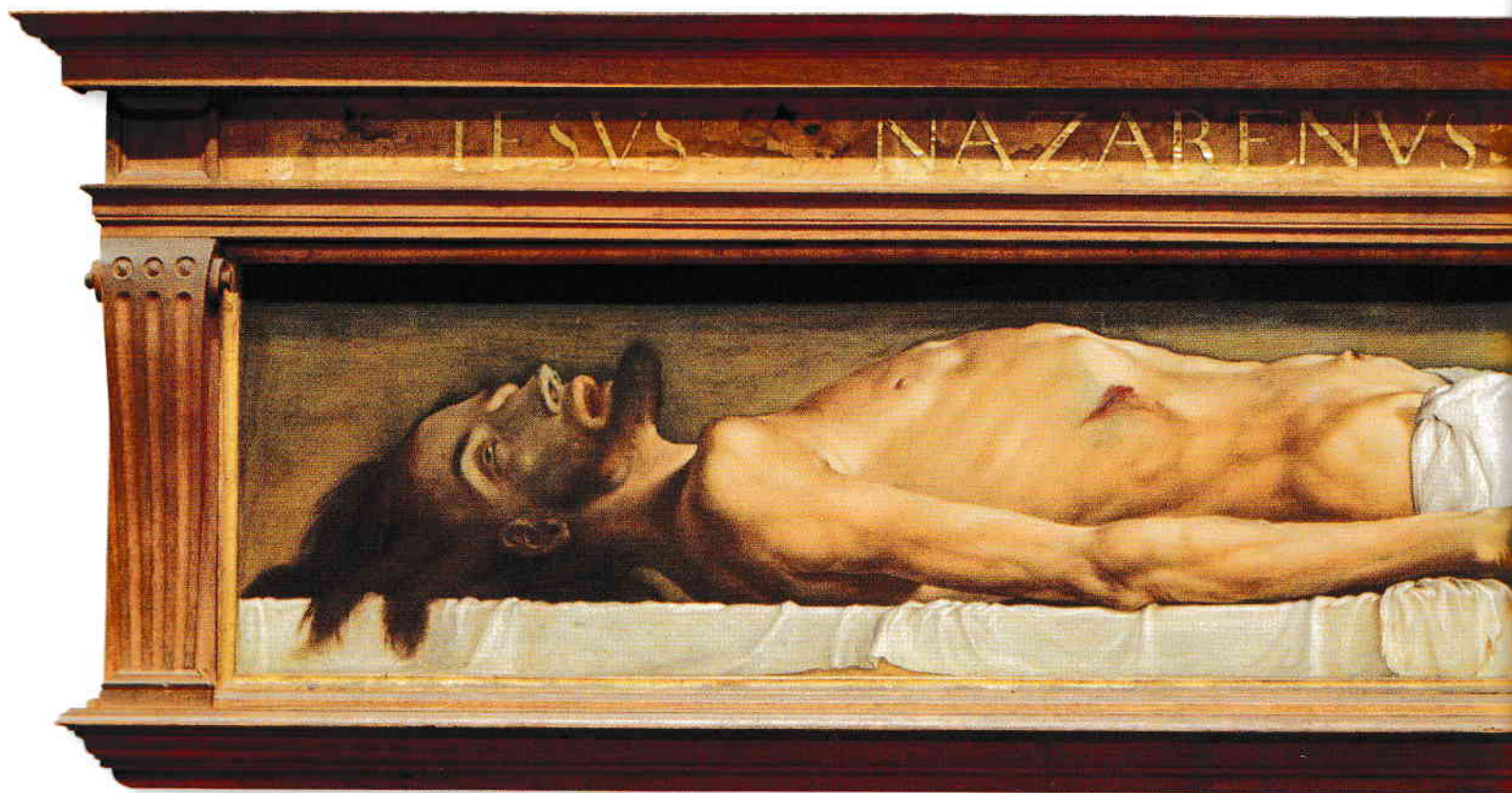
Scandalul banalității

Pe toată lungimea unui panou de lemn acoperit cu un cearșaf alb zace trupul gol, în mărime naturală, al unui bărbat, marcat de răni groaznice. Vedere oribilă a unei anatomii aflate deja în putrefacție, dar și semn funebru al finalului oricărei existențe, această efigie lugubră nu este alta decât aceea a lui Iisus Hristos, așa cum o atestă inscripția cu majuscule care acoperă partea superioară a ramei: „IESVS NAZARENVS REX IUDÆORVM” („Iisus nazarineanul, regele iudeilor”).

Un om banal?

Brutalitatea deliberată a unei astfel de redări dă naștere, fără doar și poate, acestei prime trăsături. Paleta coloristică participă la acest efect teatral, cu un ambitus redus, care evoluează de la brun la negru, pictorul folosind o nuanță mai deschisă doar pentru giulgiu și pentru pânza care ascunde sexul martirului. Atmosfera este sufocantă în spațiul îngust și

fatal, care nimicește orice speranță; din cap până în picioare, cadavrul ocupă întreg acest spațiu funebru, fără a-i lăsa privitorului libertatea de a-și abate atenția către altceva. Abia în momentul următor începem să devenim conștienți de imposibilitatea materială a unei astfel de propuneri vizuale: cine ar fi putut avea ideea de a înlătura o parte laterală a sicriului pentru a reproduce macabru din interior? În plus, dacă acest trup este, într-adevăr, cel al lui Iisus, cum putem explica semnele timpurii ale unei descompuneri incompatibile cu scurta ședere a lui Hristos în mormânt? Un Hristos care, la trei zile de la înhumare, le va apărea, plin de forță și de vigoare, Mironosițelor, Pelerinilor din Emmaus, propriilor săi discipoli! În realitate, Holbein și-a conceput tabloul



Trupul unui neguțător mort, după cât se pare, prin înec, dându-i astfel lui Hristos înfățișarea unui om obișnuit, variație subtilă pe tema Încarnării, mister esențial al spiritualității creștine.

Caracterul omenesc al lui Iisus, caracterul divin al lui Hristos

Dacă panoul lui Holbein, predelă destinată unui tablou mare de altar, i-a șocat atât de mult pe numeroși privitori (chiar și pe Dostoievski, în secolul al XIX-lea!), oare motivul nu trebuie căutat în realismul extrem al imaginii? Niciodată, în istoria picturii occidentale, Hristos nu a apărut într-o lumină atât de demoralizatoare, nici măcar în celebrul retablu din Issenheim (1512-1516), al lui Grünewald, în care măcar fusese scutit de blestemul singurătății. Și tocmai pentru că acest biet cadavru nefericit este cel al unui om chemat la o înviere imposibilă, credinciosul nu poate decât să-și pună întrebări cu privire la sensul sacrificiului lui Iisus. Oare spectacolul chipului torturat, al membrelor descarnate, al rănilor purulente nu e de natură să provoace mai degrabă aversiune decât adeziune? Cu atât mai mult cu cât artistului pare să-i fi făcut plăcere să sporească numărul detaliilor dezgustătoare, de la buricul ieșit în afară la unghiile înnegrite ori de la degetele crispate la gura căscată.

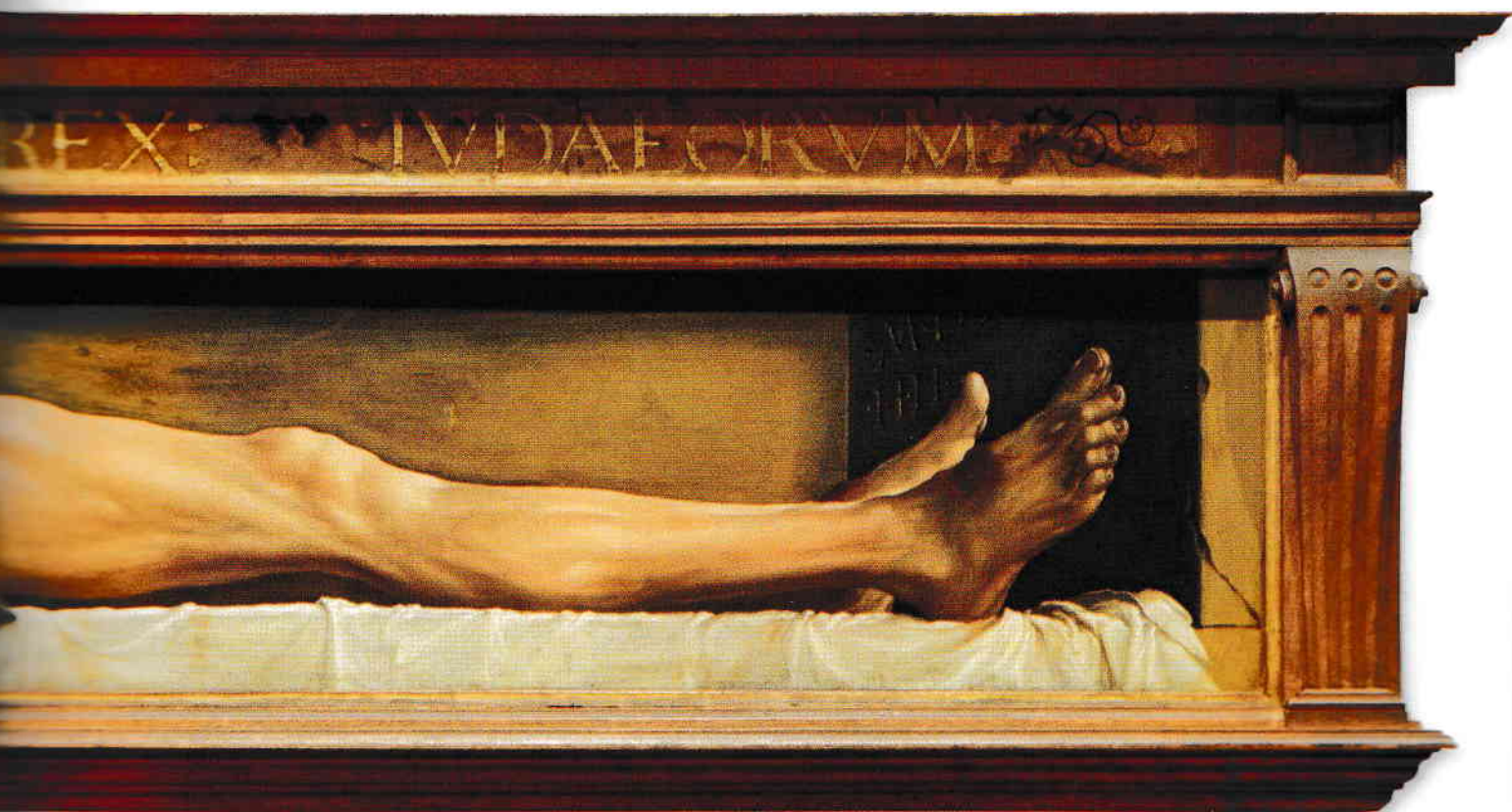
„Acest tablou te poate face să-ți pierzi credința.”

Fiodor Dostoievski

Acest Hristos care zace pe piatra mormântului este, mai înainte de toate, un om. Trăsăturile sale supte, carnația vineție, mușchii rigizi... totul vorbește despre un omenesc care se va transmuta doar prin miracolul, la care încă nu ne putem gândi, al Învierii. Cruzimea semnelor lăsate în piele de cuie, de coroana de spini și de lancea Patimilor nu mai țin aici de nicio evocare pioasă. Spre marea neplăcere a partizanilor unei tradiții iconografice bazate doar pe caracterul simbolic al Răstignirii, pictorul s-a străduit să redea toate consecințele atroce ale acestui supliciu cum nu se poate mai sălbatic.

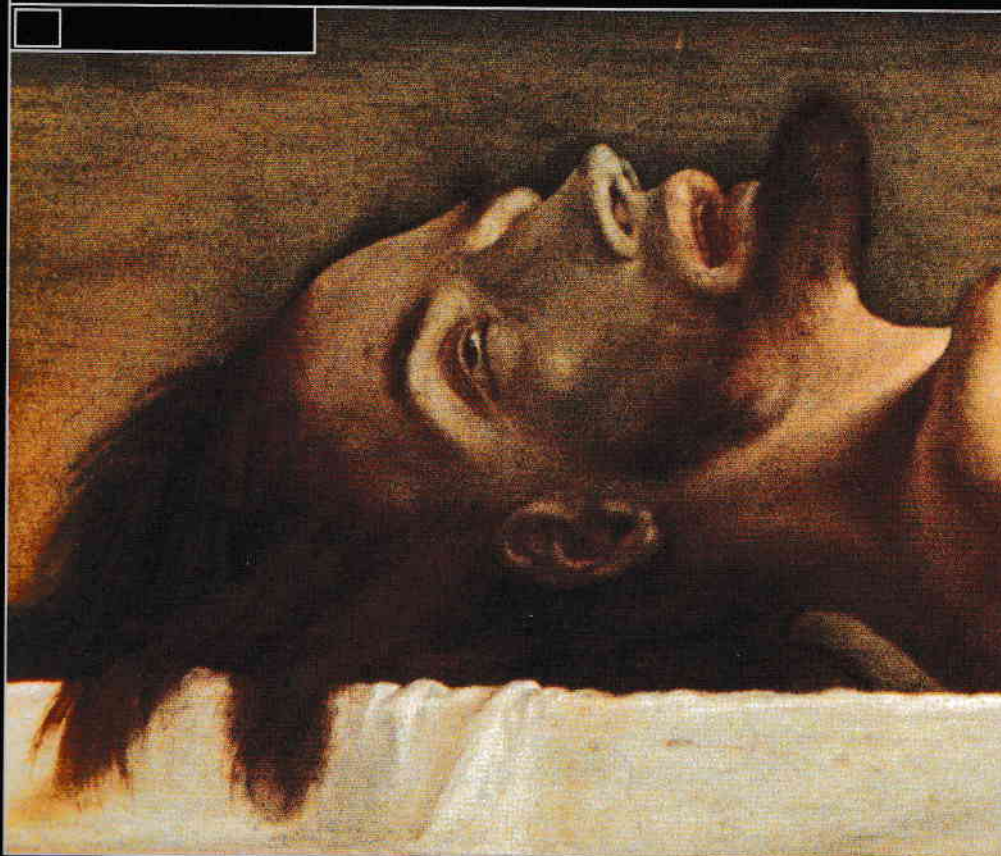
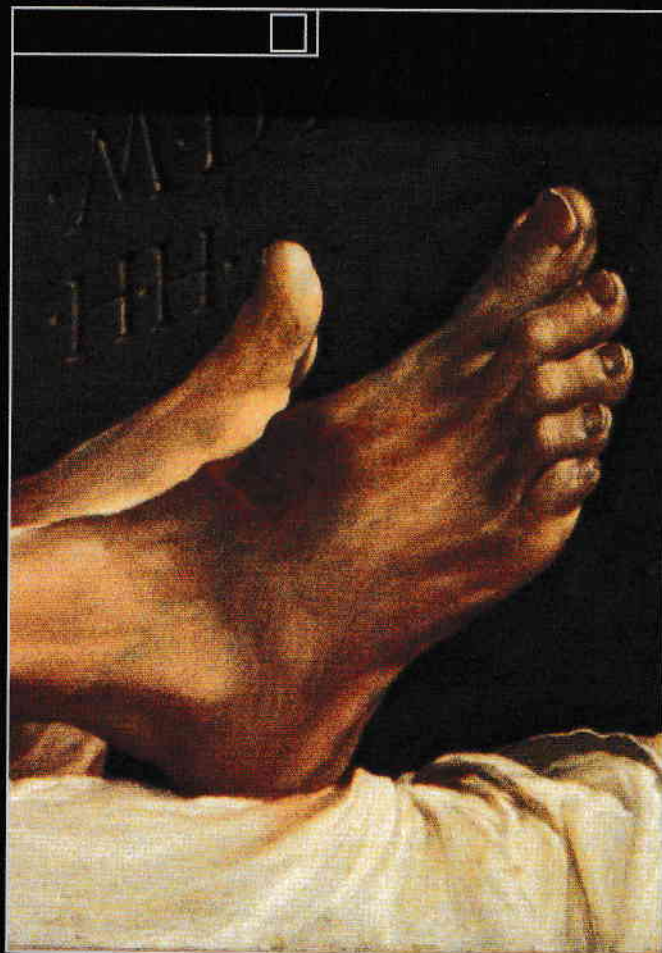
Chiar și într-o epocă în care era un lucru obișnuit să arăți, mai ales pe lespezile mormintelor, metamorfoza copleșitoare a corpurilor după moarte, opera lui Holbein nu putea decât să șocheze, dar mai ales – circumstanță care ar fi putut avea cele mai supărătoare urmări pentru artist – să sădească îndoiala. De aceea, nu vom fi surprinși să regăsim, după patru secole, o idee asemănătoare în partea de jos a Războiului (cf. p. 214) lui Otto Dix, compatriotul lui Holbein, spirit la fel de frământat, chinuit de aceeași disperare.

Trupul cel mort al lui Hristos în mormânt,
 Hans Holbein, zis Cel Tânăr
 1521, ulei pe lemn,
 30,5 x 200 cm,
 Kunstmuseum, Basel



Pe chip, semnele supliciuului

Nimic mai sfâșietor decât acest chip acoperit de vălul sinistru și cenușiu al morții! Deși întredeschise, buzele țepene, al căror colț lasă să se vadă rândul de sus al dinților, nu mai lasă să treacă nici urmă de aer; ochii, și ei pe jumătate închiși, sunt dați peste cap, pupila fiind parțial acoperită de pleoapa căzută. Părul răvășit e semn că, pe scândura îmbrăcată în lințoliu, capul i se lasă greu; semn ultim al disperării, surprinzătoarea vigoare a bărbii ne aduce aminte că dispariția unui bărbat nu atrage după sine încetarea bruscă a creșterii pilozității. Fidel expresionismului care caracterizează pictura germană din secolul al XVI-lea, artistul nu a dorit să ascundă nimic din suferințele groaznice ale lui Hristos și nici caracterul său omenesc, tragic și fragil. Chiar dacă astfel îi copleșește pe credincioșii în ochii cărora chiar și Învierea își pierde *de facto* forța consolatoare. Trei secole mai târziu, marele scriitor rus, aflat în trecere prin Basel, va exclama în fața lui Hristos al lui Holbein: „Acest tablou te poate face să-ți pierzi credința”. Oare nu cumva de asta se și temeau primii critici ai lucrării?



La picioare, marca umilinței

La picioarele lui Hristos, în adâncul mormântului, artistul s-a semnat discret cu inițialele și și-a datat capodopera cu cifre romane: MDXXI H H. Dovadă a unei mândre umilințe, fără îndoială, dar și a dorinței de a-și asuma desacralizarea care i se va reproșa în scurt timp.



Coliciunea lui Hristos nu a întârziat să indigneze numeroși contemporani ai artistului, revoltați de lipsa de fidelitate față de textul evanghelic, în care referirile la acest aspect sunt foarte limpezi. Astfel, versiunea lui Ioan (XIX, 40): „[Iosif din Arimateea și Nicodim] au luat deci trupul lui Iisus și l-au înfășurat în giulgiu cu miresme, precum este obiceiul de înmormântare la evrei”. Giulgiu pe care îl vor găsi în mormântul gol apostolii Petru și Simon. Mai laconic, Luca (XXIII, 53) arată că, după ce a luat trupul lui Iisus, Iosif din Arimateea „coborându-L, L-a înfășurat în giulgiu de in și L-a pus într-un mormânt săpat în piatră în care nimeni, niciodată, nu mai fusese pus”. Versiune reluată identic de Marcu și, cu o ușoară variantă, de Matei (XXVII, 59-60): „Și Iosif, luând trupul, l-a înfășurat în giulgiu curat de in și l-a pus în mormântul nou al său, pe care-l săpase în stâncă”. Bun cunoscător al Scripturilor, artistul a ales goliciunea pe deplin conștient, pentru a insista asupra naturii scandaloase a morții lui Hristos.



Grozăvia stigmatelor

Cumplitelor suferințe cauzate de supliciu la cruce, unul dintre cele mai barbare pe care le-a inventat imaginația bolnavă a oamenilor, un soldat înarmat cu o lance a crezut de cuviință să mai adauge și străpungerea coastei condamnatului. Adăugându-se la sfâșierea mâinilor și a picioarelor bătute în cuie pe lemnul fatal, această rană completează astfel corpul sumbru al stigmatelor lui Hristos. Holbein nu îl cruță cu nimic pe privitor, speculând atât asupra compasiunii, cât și a repulsiei, realismul rece al rănilor având drept primă consecință înscrierea Fiului lui Dumnezeu în cronică unei omeniri suferinde. Nu e la mijloc niciun subterfugiu, nicio scăpare: aflat în postura unui voyeur, credinciosul este pus să contemple un cadavru, a cărui mână dreaptă, deja descărnată și purtând primele semne ale descompunerii, pare mișcată de un ultim și înspăimântător impuls.



Omenesc, prea omenesc

De la restaurarea sa, în 1977, *Punerea în mormânt* a lui Pontormo – adesea prezentată sub titlul nepotrivit de *Depoziția lui Hristos* – îi oferă spectatorului imaginea unui grup pradă unor convulsii atât de tragice, încât chiar și contemporanii artistului au fost șocați, chiar scandalizați.



Emoție înainte de toate

Aflată în capătul capelei Capponi, proiectată de Brunelleschi, lucrarea apare sub o lumină inedită de când și-a recăpătat culorile și umbrele originale. Scăldat într-o ambianță pastelată, care îi permite tabloului să se armonizeze cu frescele învecinate, paleta acestuia uimește atât prin subtilitate, cât mai ales prin gama nuanțelor de albastru, în timp ce revenirea umbrelor sub penelul restauratorilor a scos la iveală, din pământ și din cer, ideea de profunzime. În Scripturi, scena se situează chiar între Coborârea de pe cruce și Punerea în mormânt propriu-zise. În amalgamul de figuri, ochiul distinge, încă de la început, tragica pereche formată din Maria și Iisus, mama răpusă de durere în fața trupului neînsuflețit al fiului ei schingiuit. Adesea ironizată pentru lipsa de realism (pe ce scaun stă așezată Fecioara? căruia principiu de levitație sunt supuse femeile din partea superioară?), lucrarea pune accentul, înainte de toate, pe emoție. Durerea Mariei se reflectă și în privirea vecinei neputincioase a acesteia,

în timp ce, în prim-plan, Maria Magdalena își arată compasiunea oferindu-i acesteia o batistă din in pentru a-și șterge lacrimile. Exemplar pentru această prioritate acordată expresiei, îngerul din prim-plan, ghemuit, primește toată greutatea trupului lui Hristos fără să fie câtuși de puțin copleșit, semn al metafizicei lipse de greutate a trupului lui Iisus, chemat deja în împărăția Tatălui.

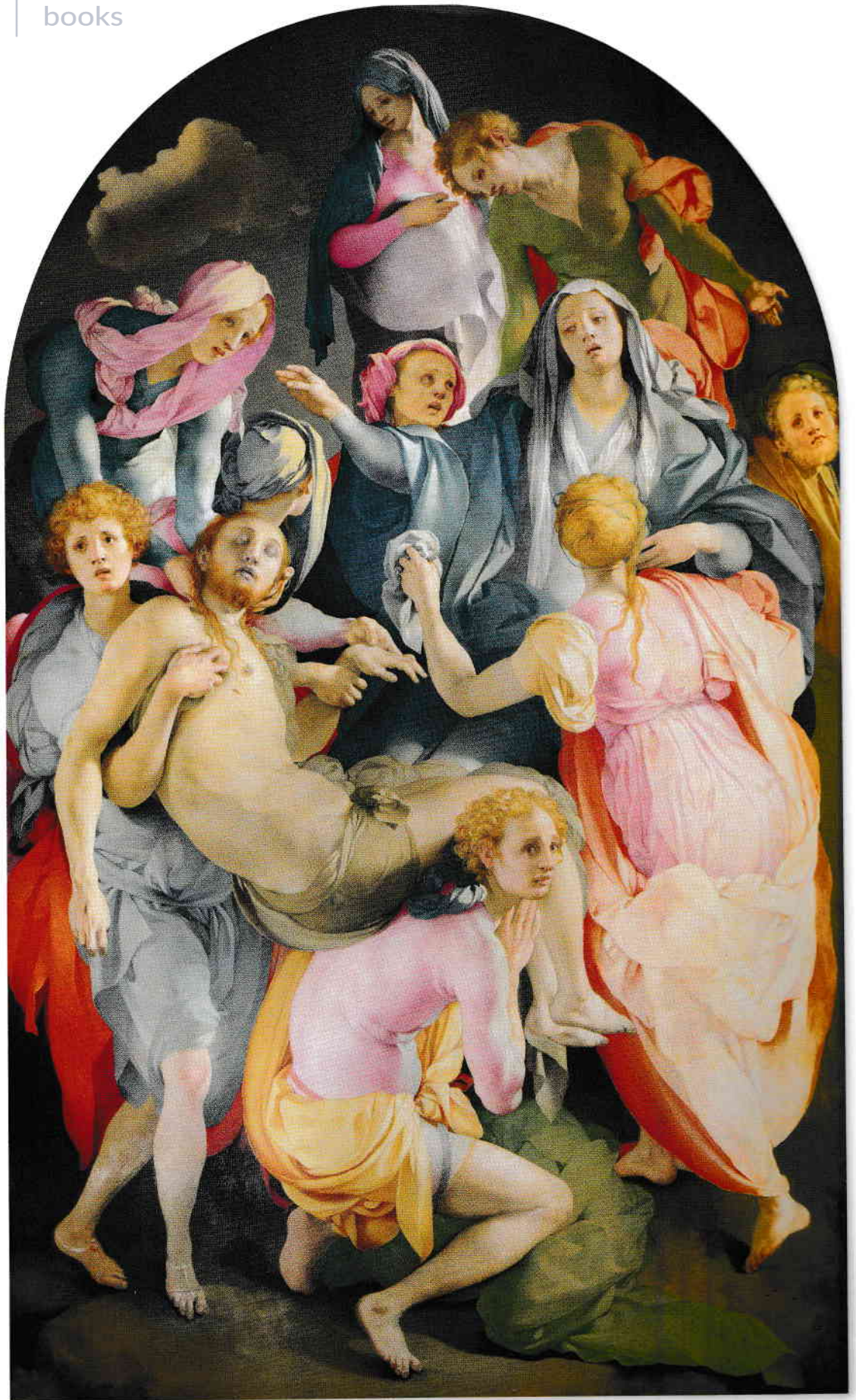
La limita blasfemiei

Anul 1528, Biserica Santa Felicità de pe malul stâng al râului Arno, care trece prin Florența: când mulțimea de credincioși descoperă opera lui Pontormo, ascunsă timp de trei ani de la realizarea sa, după cum Vasari însuși spune în *Viețile...*, aceasta este cuprinsă de *meraviglia* (stupefacție, nu încântare). Vasari formulează o opinie negativă asupra acestui mod straniu de a picta „fără umbre și cu o paletă atât de clară și unitară, încât abia poți distinge, în lumina din mijloc, seminuanțele de semiobscuritate”. Artistul s-a detașat de lecțiile trecutului, inclusiv de propriile precepte, fie! Dar de unde vin extravaganțele („*stravaganti modi di fare*”) care l-au făcut să ridice această piramidă nesigură de personaje cu atitudini artificiale, cu siluete disproporționate, cu expresii șocante, cu gesturi de neînțeles?

Nu ne aflăm, oare, prin această teatralizare excesivă a uneia dintre scenele cele mai sacre ale Noului Testament, la limitele blasfemiei? Elementul cel mai scandalos este, poate, aici, androginia stranie care caracterizează această masă de anatomii cu forme ciudate de alungite, ambiguitate evidențiată, încă și mai mult, de utilizarea unei palete în care predomină o gamă inedită de nuanțe de albastru și roz. Ca să nu mai vorbim de aceste priviri halucinate, care indică nu atât durerea, cât mai degrabă o năuceală ale cărei motive sunt greu de mărturisit. De altfel, cu patru secole mai târziu, cineastul și maestrul provocator Pasolini nu va greși când va alege să reia scena în *La Ricotta* (1963) pentru a crea un „tablou viu” care, diferențiindu-se de restul filmului în alb și negru, va nuanța opera cu o tușă derizorie și tragică.

Cazul ciudat al manierismului

În 1792, istoricul Luigi Lanzi a inventat acest termen pentru a defini perioada ambiguă care ține de la sfârșitul Renașterii până în pragul barocului, adică cea mai mare parte a secolului al XVI-lea. O nouă generație va respinge atunci orice ideal de perfecțiune anatomică și de natură idilică, în schimbul unei viziuni prețioase, destinate mai degrabă aristocrației decadente decât burgheziei aflate în ascensiune. Curent estetic rafinat, care pune accentul pe efectul luminos, pe alterarea perspectivei, pe sinuozitatea formelor alungite și pe complexitatea cromatică, manierismul este deosebit de fecund în Italia, cu Baroccio, Rosso Fiorentino, Giulio Romano, Parmigianino sau Daniele da Volterra, reprezentanții majori ai acestuia rămânând totuși Pontormo și cel mai strălucitor discipol al său, Bronzino.



Puterea în mormânt,
Pontormo
1528, tempera pe lemn,
139x109 cm, capela Capponi,
Biserica Santa Felicità, Florența



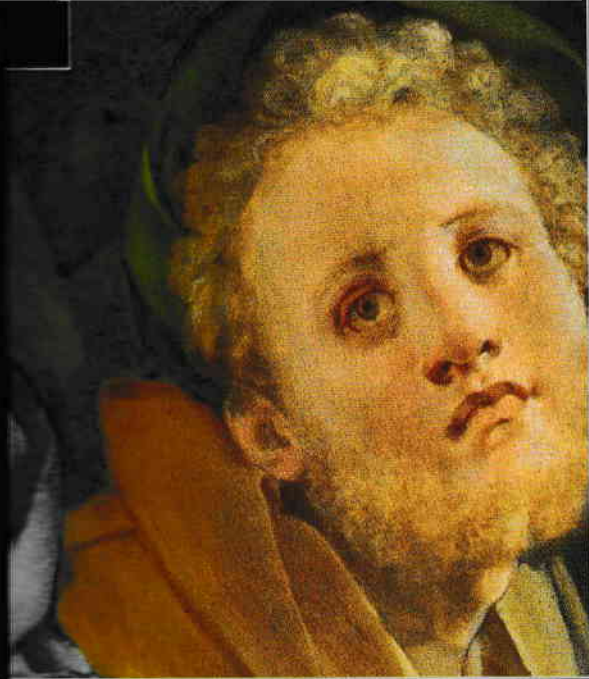
Iisus și Ioan, cele două fețe ale aceleiași dureri

La capitolul curiozități ale lucrării, remarcăm afinitatea dintre chipul Sfântului Ioan și cel al lui Hristos. Desigur, diferă părul, iar ochii celui dintâi sunt larg deschiși, în contrast brutal cu pleoapele căzute ale celui de-al doilea, dar, făcând abstracție de aceste detalii circumstanțiale, înrudirea trăsăturilor este izbitoare. Explicațiile date acestei asemănări diferă, cu atât mai mult cu cât identitatea sfântului nu este atestată, unii văzând în această siluetă plăpândă evocarea unui înger al Patimilor, nu a aceluia a discipolului preferat al lui Iisus, fidel până la picioarele crucii. Ținând cont de principiile care guvernează manierismul, nu este surprinzător faptul simbolistica imaginii câștigă în fața unei pseudoreconstituiri a scenei biblice, trăsăturile având valoare doar prin expresie, sursă a emoției simțite de privitor. Altfel spus, Pontormo optează aici pentru un semn arhetipal al durerii, și nu pentru verosimilul istoric.

„Aceste figuri sunt, o dată în plus, dovada neliniștii și a suferințelor care, fără încetare, îl iau cu asalt pe Jacopo. Pe durata celor trei ani pe care i-a petrecut la această lucrare, ca să poată acționa după bunul plac, nu a îngăduit niciodată să intre cineva în capelă, nici măcar Lodovico Capponi; s-a lipsit astfel, în mod voit, de sfaturile prietenilor, astfel încât lucrarea sa a provocat o tristă uimire când a fost oferită privirii publicului.”

Giorgio Vasari, *Viețile...* „Jacopo da Pontormo”, Editura Meridiane, București, 1968, vol. III, traducere de Ștefan Crudu.





Presupusul autoportret

La o margine a grupului învolburat, în extrema dreaptă a unei compoziții din care pare a fi pe punctul să iasă, personajul masculin, caracterizat printr-o ciudată pălărie verde pe care și-a afundat-o în păr, prin buclele blonde ale bărbii și prin capa mare și galbenă aruncată pe umeri, se află foarte probabil Nicodim, bărbatul care l-a ajutat pe Iosif din Arimateea să-l coboare pe Hristos de pe cruce. Aflat, în mod ciudat, în afara vâlmășagului scăpat de sub control al grupului strâns în jurul trupului lui Iisus, în momentul părăsirii scenei, acesta îi aruncă privitorului o căutătură plină de o tristețe resemnată. Numeroase indicii ne fac să credem că este vorba de un autoportret discret, dar adeseori s-a remarcat că acest chip este înrudit cu cel al lui Hristos și cel al lui Ioan, artistul folosindu-se probabil de această stratagemă vizuală pentru a oferi o oarecare unitate organică unei scene atât de animate.

Fecioara durerilor

Deși nu se află în centru, figura Mariei atrage toate privirile prin extraordinara expresivitate a chipului, redus totuși la câteva indicații sumare. Dominând baletul lent al largii sale mantii albastre, aceasta se clatină, se străduie să nu leșine, ridică un braț neputincios către fiul său.

Poate că, în acest ceas al ireparabilei catastrofe, ea își aduce aminte de cuvintele bătrânului Simeon, la botezul copilului său: „Acesta este pus spre căderea și spre ridicarea multora din Israel [...] și prin sufletul tău va trece sabie” (Luca, II, 34-35), profeție îngrozitoare care, venind după slăvirea Nașterii, i-a stors lacrimi fierbinți.

