

Victor Ieronim Stoichiță (n. 13 iunie 1949, București) este profesor emerit al Universității din Fribourg (Elveția), unde a ocupat Catedra de istoria artei moderne între 1991 și 2019. 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. În 2015 a fost titularul catedrei „Erwin Panofsky“ la Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München, în 2017, titularul „Conferințelor Bernard Berenson“ la The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti), iar în 2017–2018, titular al Catedrei Europene la Collège de France. Este doctor *honoris causa* al Universității Naționale de Arte din București, al Universității Catolice din Louvain și al Universității de Vest din Timișoara. Este membru al Academiei Europene, membru corespondent al Academiei Naționale Italiene („Dei Lincei“), al Academiei Regale a Belgiei și al Academiei de Arte și Științe a Poloniei. Activitatea sa științifică a fost recompensată în 2020 cu premiul Fundației Aby Warburg din Hamburg și cu medalia Martin Warnke.

Scrierile sale, plasate la întâlnirea dintre istoria artei și antropologia culturală, au fost traduse în multe limbi. La Editura Humanitas, unde din 2007 are o serie de autor, au apărut: *Efectul Don Quijote* (1995), *Scurtă istorie a umbrei* (2000), *Vezi?: Despre privire în pictura impresionistă* (2007), *Ultimul Carnaval: Goya, Sade și lumea răsturnată* (2007), *Creatorul și umbra lui* (2007), *Pontormo și manierismul* (2008), *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur* (2011), *Efectul Pygmalion: De la Ovidiu la Hitchcock* (2011), *Instaurarea tabloului: Metapictura în zorii Timpurilor Moderne* (2012), *Efectul Sherlock Holmes: Trei intrigi cinematografice* (2013), *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei* (2015), *Despărțirea de București* (2015; romanul autobiografic, *Oublier Bucarest: Un récit, Actes Sud, Arles, 2014*, a primit premiul Academiei Franceze pentru răspândirea limbii și literelor franceze), *Imaginea Celuilalt: Negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne, 1453–1800* (2017), *Despre trup: Anatomii, redute, fantasmе* (2020).

Victor Ieronim Stoichiță

Vezi?

Despre privire
în pictura impresionistă

Traducere de
Mona Antohi
Ruxandra Demetrescu
Gina Vieru

 HUMANITAS
BUCUREȘTI

- Armstrong, Carol**, *Manet Manette*, Yale University Press, New Haven – Londra, 2002.
- Azara, Pedro, ș. a.**, *La vista y la visión*, catalogul expoziției, IVAM, Valencia, 2003.
- Gustave Caillebotte**, catalogul expoziției, Grand Palais, Paris – Art Institute, Chicago, RMN, Paris, 1995.
- Collins, Bradford R.** (ed.), *Twelve Views of Manet's Bar*, Princeton University Press, Princeton, 1996.
- Conzen, Ina** (ed.), *Édouard Manet und die Impressionisten*, catalogul expoziției, Staatsgalerie, Ostfildern/Stuttgart, 2002.
- Diers, Michael**, „Manet als Velázquez. Eine unbekannte Meninas-Paraphrase“, în Peter K. Klein/Regine Prange (ed.), *Zeitenspiegelung. Zur Bedeutung von Tradition in Kunst und Kunstwissenschaft*, Berlin, 1998, pp. 203-216.
- Foucault, Michel**, *La peinture de Manet*, Seuil, Paris, 2004.
- Fried, Michael**, *Menzel's Realism. Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, Yale University Press, New Haven – Londra, 2002.
- Locke, Nancy**, *Manet and the Family Romance*, Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2001.
- Loyrette, Henri și Tinterow, Garry**, *Impressionnisme. Les Origines*, catalogul expoziției, Grand Palais, RMN, Paris, 1994.
- Lüthy, Michael**, *Bild und Blick in Manets Malerei*, Gebr. Mann, Berlin, 2003.
- Manet / Velázquez*, catalogul expoziției, Museo del Prado, Madrid, 2003–2004.
- Schapiro, Meyer**, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, George Braziller, New York, 1997.
- Sutherland Boggs, Jean**, *Degas at the Races*, Washington, D.C., 1998.
- Wilson-Bareau, Juliet**, *Manet, Monet and the Gare Saint-Lazare*, catalogul expoziției, Musée d'Orsay (Paris) și National Gallery of Art, Washington, D.C., Yale University Press, New Haven – Londra, 1998.

Cuprins

| | |
|--|-----|
| Introducere | 5 |
| I. Vezi? (traducere de Ruxandra Demetrescu) .. | 9 |
| II. Caillebotte și intriga vizuală (traducere de Gina Vieru) | 47 |
| III. Vaporizare și/sau centralizare. Despre (auto)portretele lui Manet și Degas (traducere de Mona Antohi) | 61 |
| Note | 99 |
| Notă bibliografică | 109 |



1. Édouard Manet, *Calea ferată*, 1872–1873, ulei pe pânză, 93×114 cm, National Gallery of Art, Washington.

I Vezi?

În 1874, anul primei expoziții impresioniste, Édouard Manet trimite un tablou la Salonul parizian (il. 1). Rumoarea stârnită este, ca de obicei, mare. Câțiva ani mai târziu, încă mai este comentat:

„*Calea ferată*. Tabloul înfățișează o fetiță care privește printr-un grilaj. Sora ei mai mare stă lângă ea. Nu există nici o cale ferată.“¹

Titlul anunță deci ceva ce nu se regăsește în tablou. Nu în sensul că nu ar exista calea ferată, imaginea ei însă este voalată, ascunsă, făcută inaccesibilă. În zona de tensiune dintre ceea ce afirmă titlul și ceea ce (nu) arată tabloul trebuie să caute privitorul sensul acestei picturi.

O femeie șade frontal în fața noastră. Privirea ei se îndreaptă direct spre noi, deși puțin visătoare și gânditoare.² O fetiță stă lângă ea, întorcându-ne spatele și conducându-ne insistent în imagine. Un puternic grilaj negru ne împiedică însă accesul către fundal. Aburul luminos, nebulos al unei locomotive se ivește pe neașteptate. În planul median al tabloului, grilajul și aburul alcătuiesc o cezură,

ce trebuie înțeleasă și ca cenzură. Fetița apucă grilajul cu mâna stângă, aproape vârându-și capul între două bare. Curiozitatea de a vedea, ca și frustrarea ei, sunt evidente. Privitorul tabloului este hărțuit concomitent de cele două „configurații vizuale“. Imaginea este divizată și în același timp unitară cu ea însăși.

Faptul că Manet a trimis acest tablou, în ciuda invitațiilor repetate, nu la „expoziția“ impresionistilor³, ci la Salon, trebuie interpretat ca un gest simbolic. Tabloul este un „discurs“ care se răfuieste concomitent cu tradiția privirii tematizate și cu poetica impresionistă.

Considerațiile mele au un scop dublu: de a analiza maniera în care Manet transformă tradiția și modul în care această noutate a fost preluată de colegii săi mai tineri – impresionistii.

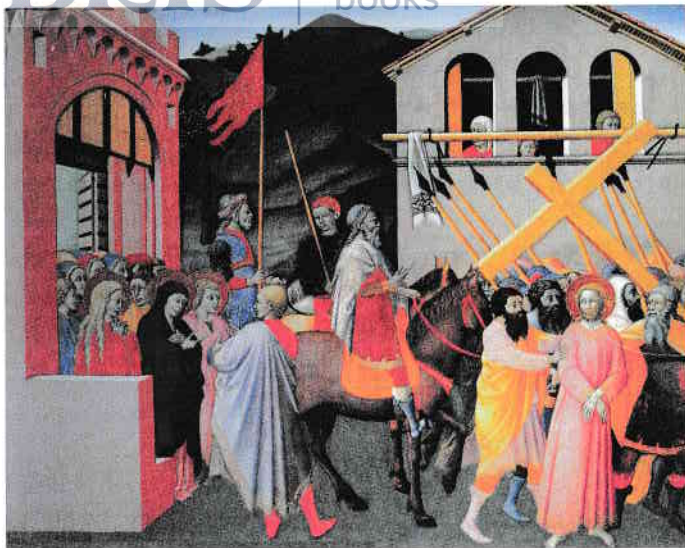
Reprezentarea privirii tematizate în pictură constituie o temă ce-și așteaptă încă cercetătorul.⁴ Dincolo de această lipsă, se poate totuși afirma că privirea tematizată în câmpul tabloului conține întotdeauna o trimitere către contemplarea imaginii. Descifrarea acestei trimiteri înseamnă apropierea – sau poate chiar formularea – conceptului de imagine. Reprezentarea privirii îngădite constituie un caz special în cadrul unei problematice mult mai bogate, fără a fi o raritate de-a lungul istoriei artei. Câteva exemple alese la întâmplare îi pot desluși semnificația.

Să începem incursiunea cu un tablou din Quattrocento: *Via Crucis* a maestrului sienez dell'Osservanza (în jur de 1440, il. 2).

Imaginea este o parte a unei *predella*, care narează patimile lui Cristos.⁵ În fundalul scenei este reprezentată o clădire, la ale cărei ferestre se arată trei personaje. Acestea privesc dinspre fundal scena, care este pentru noi un „tablou“. Experiența lor nu corespunde însă contemplării tabloului. Deosebirea fundamentală constă în două aspecte: pe de o parte, privirea intern tematizată se produce „din spate“; pe de altă parte, ea este parțial împiedicată de o bară mare de lemn.

Din ce motiv a dorit totuși artistul să le figureze? Pentru a ne apropia de răspuns trebuie să formulăm alte întrebări, cum ar fi, de pildă: de ce a reprezentat artistul tocmai trei personaje ca observatori?

Luând în considerare conexiunea dintre cei trei privitori și acțiune, rezultă că ei ne fac atenți la trei „secvențe narative“



2. Maestru anonim („Maestro dell’Osservanza“), *Purtarea Crucii*, circa 1440, tempera pe lemn, 36,8×46,8 cm, Museum of Art, Philadelphia.

ale *Purtării Crucii*. Femeia din stânga își întoarce capul către grupul Mariei de sub arcul porții din Ierusalim, personajul din dreapta privește către grupul fariseilor care a părăsit deja, parțial, latura dreaptă a scenei, în vreme ce copilul din mijloc este singurul care se concentrează asupra momentului principal al evenimentelor: suferința Mântuitorului. Narațiunea continuă a Maestrului dell’Osservanza este astfel descompusă prin semnalele conținute în imaginea însăși. Artificiul poate fi urmărit mai departe până în cele mai mici detalii. Fereastra din stânga și cea din dreapta sunt prevăzute cu obloane pe jumătate închise, semn al importanței parțiale a secvențelor periferice ale tabloului. Bara mare de lemn,

care îngreșește atât de mult privirea intern tematizată, micșorează, pe de altă parte, accesul optic al figurilor marginale la acțiune. Numai copilul din mijloc nu se lasă perturbat de acest element de cenzură. Mai mult decât atât, locul său de observație conține drept accent nu obloanele, ci ștergarul ce-i atârna deasupra capului. Bara de lemn figurată în câmpul ferestrei constituie o repetare întreruptă a barelor de dedesubt. „Continuitatea“ și „discontinuitatea“ sunt astfel semnalate metonimic. Totul trebuie perceput de privitorul însuși. Alte semnale îi vin în ajutor. Dintre lăncile figurate în câmpul median, una singură se îndreaptă spre copil, celelalte fiind divizate în două grupuri, accentuând poziția celor doi privitori laterali. Aceștia observă „mulțimea“, copilul, dimpotrivă, privește fix, deși anevoios și stingherit, Unicul și Esențialul: Cristos.

Cei trei spectatori reprezentați rezumă într-o situație în oglindă ceea ce se contemplă în imagine. La rândul nostru, trebuie să abordăm întreit narațiunea tabloului: la fel ca femeia de la fereastră, trebuie să percepem disperarea Mariei, împreună cu tânărul din dreapta trebuie să însoțim mai departe procesiunea crucii afară din imagine, asemenea copilului din mijloc, trebuie să ne concentrăm asupra figurii centrale a narațiunii.

Această situație de oglindire este încă o dată sugerată de limbajul vizual însuși. Pe steagul roșu se citește o inscripție (RQPS). Este însă scrierea în oglindă a bine cunoscutei insigne romane SPQR. Concluzia este că, pentru a putea citi corect imaginea (și inscripția), privitorul tabloului trebuie să se transpună în imagine și să preia, fie și numai mental, poziția figurilor-ecou ale acesteia.⁶

O retorică foarte elaborată a imaginii ne indică în ce constă sarcina noastră de privitor al imaginii. „Privirea anevoioasă“ tematizată acționează drept cheie și antiteză totodată. Îngrădirea privirii și descompunerea imaginii vin, în final, în ajutorul „privirii transparente“.

Faptul că perceperea unei narațiuni în cadrul unei picturi de istorie reprezintă un privilegiu și o favoare este demonstrat de o serie de tablouri renascentiste. În final, Leon Batista Alberti a desemnat imaginea modernă ca „fereastră deschisă“ și „geam de sticlă transparent“⁷. Noua imagine perspectivală presupune prezența spectatorului, care trebuie să ocupe, față de tablou, o poziție centrală de observare. Atunci când privitorul însuși este tematizat într-un mod oarecare de imagine, figura sa este investită cu o funcție centralizatoare. În locul combinării – încă medievale – a punctelor de vedere tematizând imaginea, ca în *Via Crucis* a Maestrului dell’Osservanza, noul tablou de istorie relevă necesitatea unității dintre acțiune și spațiu.

Toate acestea sunt demonstrate cu precădere de operele care se află la granița dintre concepția medievală și cea modernă despre imagine. *Învierea lui Lazăr* a lui Aelbert van Ouwater (circa 1450–1460, il. 3) poate servi, în această privință, drept exemplu edificator.⁸

Narațiunea este pusă în scenă într-o clădire ce seamănă cu o biserică romanică. Figura înviatului se arată privitorului în mijlocul compoziției. Poziția sa centrală în cadrul narațiunii este accentuată de întreaga retorică a imaginii (în special de mimică și gestică). În fundalul tabloului se zăresc câteva personaje care observă scena printr-o fereastră cu gratii. Ele aparțin comunității figurate în imagine, dar sunt clar despărțite de narațiune.⁹ Personajele din asistență corespund,



3. Aelbert van Ouwater, *Învierea lui Lazăr*, circa 1450–1460, tempera pe lemn, 122×92 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

prin poziția lor de ecou, privitorului imaginii, ceea ce conferă claritate reprezentării înseși. Fereastra pătrată repetă, chiar dacă deformat, formatul tabloului. Plasată la întretărirea