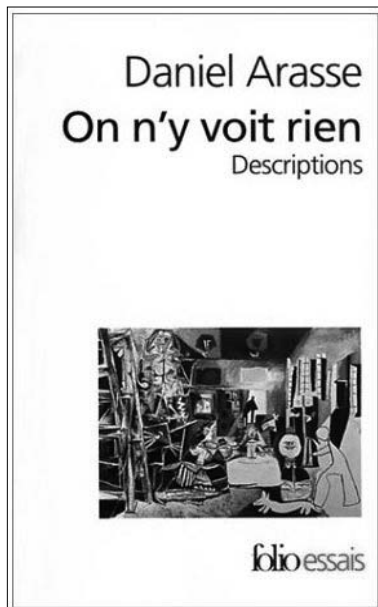
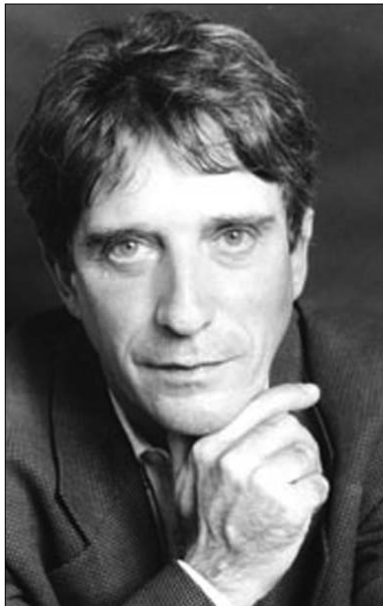


# Daniel Arasse ne avertizează: „Nu vedeți nimic”

Este «pin-up»-ul o invenție contemporană? Aproape toată lumea înclină să creadă asta, cunoscând vechiul obicei al Pentagonului de a distribui zeci de mii de fotografii cu femei frumoase, mai mult sau mai puțin dezbrăcate, în rândul trupelor sale, aflate în misiuni de durată și îndepărtate (Marilyn Monroe, pozată nud pe o pânză din satin roșu, a fost subiectul unui calendar produs în 1949 de Tom Kelley). Moda s-a extins și la camionagii de cursă lungă sau la alte grupuri de bărbați obligați să se izoleze pentru mai multă vreme. Dar să susții același lucru despre un tablou pictat de Tițian în secolul XVI, pare de-a dreptul ciudat, dacă nu chiar suspect. Daniel Arasse, totuși, o face cu dezinvoltură: „- E simplu: o femei frumoasă goală... mă rog, vreau să zic imaginea ei. Imaginea unei femei goale, menită să-l excite pe bărbatul care o privește. O imagine a femeii ca obiect sexual. - «Venus din Urbino», un pin-up! Asta-i culmea! - Da, un pin-up. De altfel, cunoașteți istoria tabloului. Când Guidobaldo i-a comandat-o lui Tițian, tatăl lui... - Tatăl cui? - Al lui Guidobaldo, Francesco Maria, tatăl lui, cumpărase deja, cu doi ani înainte, portretul aceleiași model, «La Bella», expus astăzi la Pitti, la Florența. Însă «La Bella» etala o frumoasă rochie, iar Guidobaldo vroia, de fapt, să fie goală... - Vă dați seama ce spuneti? - Nu. De ce? - Fiindcă, dacă o să adăugați că și acel câine care doarme în pat este perfect identic cu cel al mamei lui Guidobaldo, Eleonora, și că Guidobaldo, când nu avea bani să-și plătească tabloul, mergea și-i cerea mamei sale, zău așa, începe să sune ca un mic Oedip! - N-am idee despre ce vorbiți. Nu există nici un document despre relațiile intime ale lui Guidobaldo cu părinții lui. Și apoi, s-o spun pe-ai dreaptă, nici nu mă interesează. Ce e sigur este că el vroia «La Bella» goală, sau mai degrabă dezbrăcată. Scurt pe doi: în cazul lui, era vorba de un pin-up. - Sunt uluit de ce aud, dar hai să zicem. Până la urmă, dacă stau bine să mă gândesc, când vorbește despre tablou, Guidobaldo îi spune, într-adevăr, «donna ignuda», femeia goală... - Un pin-up, ce vă spun eu?!”

Această manieră de a intra în istoria artei i-a adus lui Daniel Arasse (1944-2003, specialist în Renaștere) succesul printre studenții, ascultătorii și cititorii săi. Și, în fond, a deblocat accesul publicului larg la capodoperele trecutului, suspendate într-o «onorabilitate» vecină uitării, dacă nu cumva sufocate/lichidate de comentarii scoartoase și îmbăcșite ale criticilor academiciști. Nu înseamnă, totuși, că limbajul direct, oralitatea/dialogul, ironia sau glumele presărate în text mențin subiectul la un nivel superficial. Până la urmă, avem de-a face cu un alt tip de abordare. Iată, chiar în exemplul la care m-am oprit („Femeia din cufăr”) dis-



cutia ajunge până la perspectivă, cuferele florentine (pictate în interior) și cele venețiene (doar sculptate), teoriile lui Panofsky, Gombrich, Clark sau Wind, punctul de fugă și punctul de distanță, comparații cu „Venus din Dresda” a lui Giorgione și cu „Olympia” lui Manet etc., ca să reitereze/confirme o aserțiune cunoscută (dar mai degrabă șoptită) demult în domeniu: Tițian, cu „Venus din Urbino”, declanșează/stimulează transformările care vor urma în pictură (cura-joși, Peter și Linda Murray au scris-o ei în „The Penguin Dictionary of Art and Artists”, ed. 7-a, din 1997: Tițian „was the greatest of Venetian painters, and, in some senses, the founder of modern painting” / „a fost cel mai important dintre pictorii venețieni și, într-un fel, fondatorul picturii moderne.”). Iar Daniel Arasse ne explică și cum: „... Modul în care Manet l-a adaptat pe Tițian ne arată că tabloul său era susceptibil de o asemenea adaptare, că el conținea, ca potențialitate, ceea ce a văzut Manet în el - fapt care îi confirmă, într-un alt registru, caracterul de «epură». «Venus din Urbino» a fost, într-adevăr, cum spuneti, o «matrice» a nudului feminin. Dar nu a fost numai pentru opera lui Tițian; a fost și pentru revoluția pe care Manet a introdus-o în domeniul nudului feminin. Așa se face că transformarea lui «Venus din Urbino» în «Olympia» ne lasă să observăm cum a inventat Tițian - fără să-și dea seama, probabil, la ce se

exact în mijlocul acestui sumar, ca un fel de ax al cărții (v. „Blănița Magdalenei”). Pentru că Daniel Arasse dezvoltă aici, într-o parabolă critică, tocmai enunțul din titlu: „Deci, Magdalena cea-cu-părul-lung nu a existat niciodată. E o pură invenție. A cui? Nu se știe. A nimănui, probabil. E ceva care trebuie să se fi născut treptat. Acum însă toată lumea e de acord: Magdalena e un potpourri. Pardon, m-am exprimat greșit. Ce vreau să zic este că în ea se amestecă cel puțin trei figuri. Iar celor care se dau în vânt după lucrurile cât mai clare le e de-ajuns! Pentru ei, totul este simplu și au argumente cu care să demonstreze. În primul rând, personajul Magdalenei - mă rog, al Mariei Magdalena - nu e decât rezultatul unei confuzii între prostituata din Nain (prostituată zic ei, nu țără), fata din Magdala posedată de șapte demoni și Maria, sora Martei. În al doilea rând, această confuzie a devenit posibilă mai ales datorită fragmentului în care Luca povestește despre popasul făcut la Simion, exact înainte de a aminti de fata posedată de șapte demoni. În al treilea rând, sunt de-ajuns primele două. Q.E.D.”. Asta e ceea ce „nu vedeți” în numeroasele tablouri care o înfățișează! În plus, e semnificativ că eseul cu pricina e singurul din carte fără ilustrații, fără o imagine referențială, deși sunt o multime de reprezentări ale Mariei Magdalena în istoria picturii... (Precizez că, ulterior, D. Arasse revine asupra temei într-

un text publicat în volumul colectiv „L'Apparition a Marie-Madelaine: noli me tangere” de Marianne Alphand, Daniel Arasse și Guy Lafon, la Ed. Desclee de Brouwer, 2001, dedicat misteriosului episod al învierii și „contactului interzis”, acolo ocupându-se de tabloul lui Tițian „Noli me tangere”, din 1512, dar și de altele semnate de Correggio, Bronzino, Barocci, Holbein, toate demonstrând „limitele figuratiei” în acest caz).

Aică, în situația în care opera picturală este „de neatins”, la propriu (și D. Arasse nu obosește să o repete), cum putem să o vedem cu adevărat? Nu degeaba una dintre conferințele sale se intitula „Interpretarea artei: între a vedea și a ști” (2001). Preocuparea revine obsesiv în lucrările lui Daniel Arasse, ca și în cartea de față. Pe care o începe, programatic, cu o scrisoare (deschisă) către soția sa, unde (pe seama unui presupus diferend în interpretarea tabloului „Marte și Venus surprinși de Vulcan”, realizat de Tintoretto în 1579), afirmă transant: „... Ce mă preocupă pe mine este mai degrabă tipul de ecran (compus din texte, citate și trimiteri exterioare) pe care îți morțiș să-l interpuși în anumite momente între tine și operă, ca un soi de filtru solar care te-ar proteja de strălucirea opereii și ar păstra intacte obișnuințele de gândire pe care se întemeiază și în care se recunoaște comunitatea noastră academică.” (v. „Cara Giulia”). Daniel Arasse ne propune, deci, o critică „antiacademică”? Probabil că da, în sensul tradițional al termenului și dacă n-am ține seama de transformările/modernizările discursului academic în ultimele decenii. Însă, mai curând, el pledează pentru redescoperirea inocenței (cultivate) în momentul percepției vizuale a opereii. E un fel de libertate obligatorie care te ajută să faci legături noi, interpretări originale și, în primul rând, să scapi de „ideile primite de-a gata”, respectiv de prejudecăți. Desigur, nu ai cum „să nu știi nimic” în clipa în care ai decis că o imagine este o creație artistică și nu altceva, dar e recomandabil să-ți amintești ce știi abia după ce „ai văzut” și nu invers. (Chiar dacă s-a specializat în pictura Renașterii italiene, Daniel Arasse a comentat adesea și artiștii moderni sau contemporani, de la Max Beckmann ori Mark Rothko la Andreas Serrano, Alain Fleischer, Cindy Sherman, Eric Rondepierre, Michael Snow - v. „Anachroniques”, 2006, postum. E semnificativ însă că în cartea „Nu vedeți nimic” își bazează pledoaria pe câteva opere apăsător figurative, care stimulează „narativul”, fiind astfel sincron cu fenomenul recuperării acestei tendințe în arta postmodernă.)

Emil NICOLAE