



UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

Doctor Honoris Causa

© Direcția Comunicare și Relații Publice
Universitatea din București
Tipărit la Tipografia E.U.B.-B.U.P.
Editura Universității din București-Bucharest University Press

2025

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ
DOCTOR HONORIS CAUSA





...Este oare posibil să ne mai punem și azi întrebări despre „ochii Europei”? Ar trebui, în acest caz, să ne confruntăm cu problemele noastre cele mai actuale. Problema frontierei nu e cea mai neînsemnată. Istorice sau naturale, culturale sau politice, lingvistice sau religioase, nu există frontiere fără fantasma transgresiunii. Și iată: în 1480, venețianul Gentile Bellini se află la Istanbul pentru a-i face portretul sultanului Mehmet II; din septembrie 1505 în februarie 1507, Albrecht Dürer stă la Veneția; în 1568, Domenikos Theotokópoulos pleacă din Creta natală ca să meargă în Italia și, în cele din urmă, în Spania, unde, odată stabilit la Toledo, va deveni repede cunoscut sub numele de El Greco; în 1665, anul în care Nicolas Poussin moare la Roma, Gian Lorenzo Bernini se duce la Paris ca să reamenajeze Luvrul; mai târziu, în secolul al XVIII-lea, elvețianul Jean-Étienne Liotard, după câteva sejururi mai mult sau mai puțin îndelungate la Paris, Roma, Viena și Londra, va petrece cinci ani în Imperiul Otoman, ajungând până în îndepărtata Moldova. Sau: în plină epocă a războaielor din Italia, Benvenuto Cellini lucrează la Fontainebleau pentru Francisc I, iar Tițian, fără să părăsească Veneția, îi trimite celebra sa suită de tablouri inspirate din *Metamorfozele* lui Ovidiu lui Filip II, în Spania. ...

Victor Ieronim Stoichiță
Torcătoarele lui Velázquez. Texte, texturi, imagini



Laudatio | Victor Ieronim Stoichiță

Stimate Domnule Rector,
Stimate Domnule Prorector,
Stimate Domnule Președinte al Senatului,
Stimată Doamnă Decan,
Stimate Domnule Profesor Victor Ieronim Stoichiță,

Doamnelor și Domnilor,
Dragi prieteni,

Universitatea din București are astăzi deosebita onoare și marea bucurie de a-i conferi titlul de *Doctor Honoris Causa* celui mai important teoretician al imaginii și istoric de artă român, Victor Ieronim Stoichiță, *professor emeritus* al Universității din Fribourg (Elveția). Autor al unei opere științifice impresionante, care a marcat la nivel internațional cunoașterea artelor și a culturii vizuale moderne și contemporane, Victor Ieronim Stoichiță a primit de-a lungul timpului numeroase premii și distincții prestigioase. Este *Doctor Honoris Causa* al mai multor universități – printre care și al Universității Naționale de Arte din București, din 2007 – și membru al unora dintre cele mai importante academii europene. A deținut catedre onorifice în Franța, Belgia, Germania și Italia. De-a lungul carierei sale de cercetător și de profesor, a susținut conferințe în mari universități și instituții de cultură și de artă de pe mai multe continente. Numeroasele sale volume au fost publicate în 12 limbi, majoritatea de largă circulație internațională. Viziunea sa științifică este binecunoscută și publicului românesc, datorită lucrărilor apărute înainte de plecarea sa din țară în 1983 – spre exemplu: *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, 1976; *Pontormo și manierismul*, 1978; *Creatorul și umbra lui*, 1981 –, dar mai ales datorită traducerii titlurilor de referință din opera sa internațională în seria de autor de la editura Humanitas, începută în 2007.

Cercetător cu o cultură umanistă universală, preocupat continuu de descifrarea sensurilor, extrem de minuțios în documentare și în construcția interpretărilor istorice, totodată interesat de interdisciplinaritate, Victor

Ieronim Stoichiță a dezvoltat o metodologie spectaculoasă, deopotrivă admirată de istorici ai artei și ai culturii, de filologi, filosofi și teologi; altfel spus, de întreaga „lume a Literelor” de care ține omagiatul nostru de astăzi.

Interesat la catedră în principal de istoria artei moderne și de teoria contemporană a imaginii, Victor Ieronim Stoichiță tratează în lucrările sale aspecte nu doar contextuale (istorice, teologice, materiale, politice, sociale, culturale sau profesionale), ci și stilistice; și nu doar istoria ideilor și a conceptelor, ci și relația imaginii vizuale cu literatura și cu celelalte arte, cu imaginarul colectiv și cu spiritul unei epoci sau al alteia, în condițiile receptării și ale valorizării operei de artă.

În cercetările sale aprofundează, spre exemplu, la intersecția dintre istoria artei și istoria religiilor, într-un mod original și care a influențat major receptarea culturii baroce europene, problema „reprezentării nereprezentabilului” (în *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, ed. engl. 1995), în relație cu care a constatat faptul că „imaginea pictată devine un instrument de comunicare, dar și de control al extazului” spiritual.

Ulterior, extinde tipul de abordare și, interesat de teoria pragurilor dintre epoci și de crizele modernității, include în analiză studiul istoriei evenimentiale, al istoriei politice și al imaginarului colectiv de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pentru a-l trata drept „un act și un proces de simbolică destrămare a vechilor structuri culturale occidentale” (în volumul scris cu Anna Maria Coderch: *Ultimul Carnaval. Goya, Sade și lumea răsturnată*, ed. engl. 1999).

Printre cele mai interesante pentru universitatea noastră comprehensivă și printre cel mai bine receptate lucrări ale sale se află *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european* (ed. română 1995), în care eseurile științifice aduc laolaltă desenul și poezia, proza și doctrinele alchimice, sculptura și filosofia, pictura și reflecția teologică, într-o teorie recunoscută internațional, de referință azi în înțelegerea integrată a fenomenelor culturale,

a circulației ideilor și a relației dintre arte. Volumul este organizat precum un arhipelag al imaginilor, care ne poartă de la Velázquez la Rembrandt, de la Degas la Giacometti, de la Flaubert la Dostoievski.

Printre contribuțiile sale teoretice și metodologice, de neocolit în critica și istoria artei moderne și contemporane, se numără binecunoscutul volum *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne* (ed. fr. 1993), proiectat pe fondul interesului față de problemele mediologiei, ridicate de gândirea critică postmodernă. Considerată a fi cea mai importantă contribuție asupra subiectului (în *Renaissance Metapainting*, ed. Péter Bokody și Alexander Nagel, 2020), lucrarea oferă o teorie a metapicturii, construită categorial, tipologic (cu referire la pictura cu precădere nord-europeană și la numeroase surse textuale), dar și hermeneutic și fenomenologic, prin raportare la subiectul creator. De aceea, această teorie a lui Victor Ieronim Stoichiță, intens dezbătută și mult valorizată (cum face Lorenzo Pericolo în „What is Metapainting? *The Self-Aware Image Twenty Years Later*”, introducere la ed. a II-a a volumului, în 2015) poate fi extinsă asupra celorlalte arte, ca și asupra altor epoci. Mai mult decât un mediu sau un gen, tabloul din zorii modernității europene se dovedește însă a fi dependent de conștiința autorului său, a cărui reflecție critic-pictorială devine. Integrând teoria lui Michel Foucault cu privire la pragul modernității marcat de tabloul *Las Meninas*, al lui Velázquez, și completând contextual lucrarea lui Hans Belting dedicată crizei imaginii religioase din secolul al XVI-lea și trecerii la „era artei” (*Bild und Kult*, 1990), Victor Ieronim Stoichiță identifică soluțiile metapictoriale prin care auto-reprezentarea artistului, în diverse scenarii religioase, spre exemplu, devine miza în sine a reprezentării și oglindește apariția conștiinței moderne a artistului.

Opera lui Victor Ieronim Stoichiță nu prescrie moduri autoritare în care se poate educa privirea, ci oferă soluții metodologice suplimentare de a transgresa granițele dintre text și imagine, dintre carte și opera de artă plastică; de a identifica, a descifra și a interpreta sensul, unul încifrat încă în istoricul creației înseși. Aceste atitudini în fața picturii, spre exemplu, amintesc de

cele trei tipuri de cultură vizuală, teoretizate și argumentate în *Instaurarea tabloului*, cele ale surprinderii, curiozității și metodei. De la acest volum amplu până la lucrările recente – fie *Despre trup. Anatomii, redute, fantasme* (ed. fr. 2020), fie *La fabrique du rêve. Songe et représentation au seuil de la modernité* (2024) –, Victor Ieronim Stoichiță oferă o dezvoltare continuă și o ilustrare a viziunii sale asupra căutării sensului, într-o pasionantă și extrem de valoroasă semantică a imaginii, în dialog permanent cu o lume textuală variată și bogată, descifrată savant de către autor.

Prin această grefă hermeneutică între lumea textului și lumea imaginii, ca și prin interesul pentru „deconstrucția conceptuală și reasamblarea imaginii” (Lorenzo Pericolo), realizată însă cu maximă atenție la specificitatea limbajelor și a mediilor lor, Victor Ieronim Stoichiță i-a stabilit operei de artă un rol și un loc potențial central în contextele culturale pe care aceasta le-a străbătut. Ea e înțeleasă drept un adevărat pol de semnificații, un nod într-o rețea, într-o nelimitată țesătură a discursurilor culturale; sau o pânză în care firele se întrețes, ca urme sau ecouri ale textelor și ale imaginilor anterioare sau contemporane, dând naștere unui nou sens, mai mult sau mai puțin enigmatic. Așa cum Jean-François Corpataux nota în „Cuvântul înainte” al unui volum colectiv închinat de curând lui Victor Ieronim Stoichiță, opera acestuia stă sub semnul noțiunii antice *parergon* și dezvoltă o întreagă rețea insolită de „obiecte teoretice” suplimentare (le-am numi noi): „nod, pliu, margine, spațiu de percepție, accesoriu, privire în și în fața operelor, cadru interior și exterior, paratext, umbră, viziune, frontieră estetică, intertextualitate, glosă, transgresiune, animație etc.” (*Parerga*, Librairie Droz, 2022, p. 8)

Cu maximă rigoare științifică, dar și cu o capacitate intuitivă și o curiozitate nestăvilă de nici un răspuns dat deja în istoria artei, Victor Ieronim Stoichiță sondează întregul imaginar cultural occidental, conectând savant reprezentarea vizuală și textul – înțelese ambele ca *textum* (țesătură), dar și, adăugăm noi, ca *testis* (mărturie). Regăsim în autobiografia sa, *Despărțirea de București* (ed. fr. 2014) – onorată în anul 2015 de către Academia Franceză

cu Premiul pentru răspândirea limbii și literelor franceze –, un demers asemănător celui teoretic dedicat metapicturii: de autoreflexivitate și de dezvăluire a unui proces de autoformare. Formarea unui intelectual european din România, aflat într-o continuă depășire de sine, transgresând granițe vizibile sau invizibile, continuând fascinat și fascinant țesătura textului despre imagine.

Prin primirea titlului de *Doctor Honoris Causa*, Victor Ieronim Stoichiță, personalitate recunoscută în plan mondial în domeniul teoriei și istoriei artei, înnoiește astăzi, la rândul său, Universitatea din București.

Conf. univ. dr. habil. Laura Mesina
(cu colaborarea profesorului Sorin Alexandrescu)

Școala Doctorală „Spațiu, Imagine, Text, Teritoriu”
Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Facultatea de Litere
Universitatea din București

7 aprilie 2025

Monsieur le Recteur,
Monsieur le Vice-Recteur,
Monsieur le Président du Sénat,
Madame la Doyen,
Monsieur le Professeur Victor Ieronim Stoichiță,

Mesdames et Messieurs,
Cher.e.s ami.e.s,

L'Université de Bucarest a aujourd'hui l'immense privilège et le grand plaisir d'honorer du titre de *Docteur Honoris Causa* le plus important historien de l'art et théoricien de l'image roumain, Victor Ieronim Stoichiță, *professeur émérite* de l'Université de Fribourg (Suisse). Auteur d'une œuvre scientifique impressionnante, qui a marqué la connaissance des arts visuels et de la culture modernes et contemporains à l'échelle internationale, Victor Ieronim Stoichiță a reçu nombre de distinctions et prix prestigieux. Il est *Docteur Honoris Causa* de plusieurs universités – dont l'Université nationale d'art de Bucarest, en 2007 – et membre d'académies européennes parmi les plus importantes. Il a été professeur honoraire en France, en Belgique, en Allemagne et en Italie. Tout au long de sa carrière de chercheur et d'enseignant, il a donné des conférences dans d'éminentes universités et institutions culturelles et artistiques sur plusieurs continents. Ses nombreux ouvrages ont été publiés en 12 langues, la plupart d'entre eux étant largement reconnus au niveau international. Son travail scientifique est également bien connu du public roumain, grâce à des ouvrages publiés avant son départ du pays en 1983 – par exemple : *L'apprentissage de Duccio di Buoninsegna*, 1976 (en roumain, 1975) ; *Pontormo et le maniérisme* (en roumain, 1978) ; *Le créateur et son ombre* (en roumain, 1981) – mais surtout grâce aux traductions des titres de référence de son œuvre internationale dans la collection d'auteur aux éditions Humanitas, lancée en 2007.

Chercheur de culture humaniste universelle, constamment soucieux de déchiffrer ses significations, extrêmement méticuleux dans sa documentation et dans la construction des interprétations historiques, et

en suivant constamment une approche interdisciplinaire, Victor Ieronim Stoichiță a développé une méthodologie spectaculaire, admirée tant par les historiens de l'art et de la culture que par les philologues, les philosophes et les théologiens, bref, par tout le « monde des Lettres » auquel il appartient lui-même, notre éminent invité d'aujourd'hui.

S'intéressant principalement, dans son enseignement, à l'histoire de l'art moderne et à la théorie de l'image contemporaine, Victor Ieronim Stoichiță aborde dans ses travaux des aspects non seulement contextuels (historiques, théologiques, matériels, politiques, sociaux, culturels ou professionnels) mais aussi stylistiques ; non seulement l'histoire des idées et des concepts, mais aussi les rapports de l'image visuelle à la littérature et aux autres arts, à l'imaginaire collectif et à l'esprit d'une époque ou d'une autre, dans le contexte de la réception et de la compréhension de l'œuvre d'art.

Dans ses recherches, par exemple, à l'intersection de l'histoire de l'art et de l'histoire des religions, il adopte une approche originale, qui a exercé une influence majeure sur la réception de la culture baroque européenne, pour explorer la « représentation de l'irreprésentable » (in *L'expérience visionnaire à l'âge d'or de l'art espagnol*, éd. angl. et fr. 1995), à propos duquel il a constaté que « l'image peinte devient un instrument de communication, mais aussi de contrôle de l'extase » spirituelle.

Par la suite, il élargit son approche et, s'intéressant à la théorie des seuils de passage entre les époques et aux crises de la modernité, il inclut dans son analyse l'étude de l'histoire événementielle, de l'histoire politique et de l'imaginaire collectif de la fin du XVIIIe siècle, en la traitant comme « un acte et un processus de désintégration symbolique des vieilles structures culturelles occidentales » – dans le volume écrit avec Anna Maria Coderch : *Le dernier carnaval. Goya, Sade et le monde à l'envers* (éd. angl. 1999, trad. fr. 2016).

Un ouvrage particulièrement intéressant pour notre université pluridisciplinaire, un ouvrage jouissant d'ailleurs d'une appréciation considérable, est *L'Effet Don Quichotte. Repères pour une herméneutique*

de *l'imaginaire européen* (éd. roumaine 1995). Tous ses essais scientifiques réunissent le dessin et la poésie, la prose et les doctrines alchimiques, la sculpture et la philosophie, la peinture et la réflexion théologique et nous offrent une vraie référence aujourd'hui dans la compréhension intégrée des phénomènes culturels, de la circulation des idées et de la relation entre les arts. Ce volume est organisé comme un archipel d'images, nous menant de Vélasquez à Rembrandt, de Degas à Giacometti, de Flaubert à Dostoïevski.

Parmi ses contributions théoriques et méthodologiques, incontournables dans la critique et l'histoire de l'art moderne et contemporain, figure aussi le célèbre ouvrage *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* (éd. angl. et fr. 1993), conçu à partir de son intérêt pour les problèmes de médiologie soulevés par la pensée critique postmoderne. Considéré comme la contribution la plus importante sur le sujet (in *Renaissance Metapainting*, ed. Péter Bokody et Alexander Nagel, 2020), l'ouvrage propose une théorie de la métapeinture tant de manière catégorielle, typologique (en référence à la peinture principalement nord-européenne et à de nombreuses sources textuelles) aussi bien qu'herméneutique et phénoménologique, et en rapport avec le sujet créateur. Par conséquent, cette théorie de Victor Ieronim Stoichiță, intensément débattue et largement valorisée (voir Lorenzo Pericolo dans « What is Metapainting? *The Self-Aware Image* Twenty Years Later », introduction à la 2e édition du volume, en 2015) a été étendue à d'autres arts, ainsi qu'à d'autres époques. Plus qu'un médium ou un genre, le tableau à l'aube de la modernité européenne s'avère cependant dépendre de la conscience de son auteur, dont il devient le reflet critique-pictural. Intégrant la théorie de Michel Foucault sur le seuil de la modernité marqué par le tableau *Las Meninas* de Vélasquez, et complétant contextuellement les travaux de Hans Belting sur la crise de l'image religieuse au XVIe siècle et le passage à l'« âge de l'art » (*Bild und Kult*, 1990), Victor Ieronim Stoichiță identifie les solutions métapicturales par lesquelles l'autoreprésentation de l'artiste, dans diverses scènes religieuses par exemple, devient l'enjeu même de la représentation et reflète l'émergence de la conscience moderne de l'artiste.

L'œuvre de Victor Ieronim Stoichiță ne prescrit pas des modes autoritaires d'éducation du regard, mais offre des solutions méthodologiques flexibles pour franchir les frontières séparant le texte de l'image, le livre de l'œuvre d'art, et pour identifier, déchiffrer et interpréter le sens, un sens qui reste crypté dans l'histoire de la création elle-même. Ces attitudes à l'égard de la peinture, par exemple, rappellent les trois types de culture visuelle théorisés et argumentés dans son *Instauration du tableau*, à savoir la surprise, la curiosité et la méthode. À partir de ce volume considérable jusqu'aux travaux récents – que ce soit *Des corps. Anatomies, Défenses, Fantômes* (éd. fr. 2019), ou encore *La fabrique du rêve. Songe et représentation au seuil de la modernité* (2024) – Victor Ieronim Stoichiță propose un développement continu et une illustration de sa vision de la recherche du sens, dans une passionnante et extrêmement précieuse sémantique de l'image, en dialogue permanent avec un monde textuel riche et varié, savamment décrypté par l'auteur.

Par cette greffe herméneutique entre le monde du texte et celui de l'image, ainsi que par son intérêt pour « la déconstruction conceptuelle et le réassemblage de l'image » (selon Lorenzo Pericolo), mais réalisée avec une scrupuleuse attention pour la spécificité des langues et de leurs supports, Victor Ieronim Stoichiță a conféré à l'œuvre d'art un rôle et une place au centre des différents contextes culturels qu'elle a parcourus. L'œuvre est notamment comprise comme un véritable pôle de significations mais nous pourrions aussi bien la voir comme un nœud dans un réseau, dans une trame illimitée de discours culturels, ou bien comme une toile dans laquelle les fils s'entrelacent, ainsi que des traces ou des échos de textes et d'images antérieurs ou contemporains. Jean-François Corpataux dans l'« Avant-propos » d'un volume collectif récemment dédié à Victor Ieronim Stoichiță voit son œuvre se plaçant sous le signe de l'antique notion de *parergon* tout en développant un réseau insolite d'« objets théoriques » (que nous pourrions appeler) supplémentaires : « nœud, pli, marge, espace de perception, accessoire, regard dans et devant les œuvres, cadre intérieur et extérieur, paratexte, ombre, vision, frontière esthétique, intertextualité, glose, transgression, animation, etc. ». (*Parerga*, Librairie Droz, 2022, p. 8)

Avec la plus grande rigueur scientifique, mais aussi avec une capacité intuitive et une curiosité dont on pourrait dire qu'elle n'est satisfaite par aucune réponse déjà donnée en histoire de l'art, Victor Ieronim Stoichiță sonde tout l'imaginaire culturel occidental, reliant habilement la représentation visuelle et le texte – entendus tous les deux comme *textum* (tissu), mais aussi, c'est nous qui l'ajoutons, comme *testis* (témoignage). On retrouve dans son autobiographie, *Oublier Bucarest* (éd. fr. 2014) – honorée en 2015 par l'Académie française du Prix pour la diffusion de la langue et des lettres françaises – une approche similaire à la démarche théorique consacrée à la métapeinture, comprenant autoréflexivité et révélation d'un processus de l'autoformation d'un intellectuel européen originaire de Roumanie. Engagé dans un processus continu de dépassement de soi, franchissant des frontières visibles et invisibles, il sait tisser sans relâche, fascinant et fasciné, son texte relatif à l'image.

En recevant le titre de *Docteur Honoris Causa*, Victor Ieronim Stoichiță, personnalité de renommée mondiale dans le domaine de la théorie et de l'histoire de l'art, confère aujourd'hui, à son tour, un nouveau titre de noblesse à l'Université de Bucarest.

Laura Mesina, Maître de conférences
(avec la collaboration du professeur Sorin Alexandrescu)

École doctorale « Espace, Image, Texte, Territoire »
Centre d'Excellence dans l'Étude de l'Image
Faculté des Lettres
Université de Bucarest

(Traduction de Jean-Pierre Kent, Amsterdam)

7 avril 2025



Curriculum vitae | Victor Ieronim Stoichiță

Prof. Dr Em., Dr h. c. mult. Victor Stoichita
Université Fribourg (Suisse)
Département d'histoire de l'art et d'archéologie
Avenue de l'Europe 20
CH 1700 Suisse
victor.stoichita@unifr.ch

ÉTUDES

1967-1968 Université Nationale des Arts, Bucarest
1968-1973 Université La Sapienza, Rome (*Laurea di Dottore in lettere*, 1973)
1989 Université de Paris I (La Sorbonne), (*Doctorat d'état ès Lettres*)

ENSEIGNEMENT

1973-1981 Maître Assistant à l'Université Nationale des Arts, Bucarest
1983-1990 Collaborateur scientifique et Maître-assistant à l'Institut
d'Histoire de l'art de la Ludwig-Maximilian-Universität de
Munich
1991-2019 Professeur ordinaire d'Histoire de l'Art moderne à
l'Université de Fribourg (Suisse)

CHAIRES HONORIFIQUES

2014 Chaire du Louvre, Paris
2015 Chaire Internationale Francqui auprès des Universités belges
2017 Chaire Erwin Panofsky, Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Munich
2017-2018 Chaire européenne du Collège de France, Paris
2019 Europa-Lehrstuhl, Université de Saarbrücken
2024 Cattedra Corrado Ricci, Università di Bologna (Campus di
Ravenna)

VISITING PROFESSOR

Universités de Paris IV (1987) ; Francfort s.l.M (1990) ; Göttingen (1989-1990) ; Neuchâtel (1994-1995) ; Lausanne (1995) ; Gérone (1996) ; Berne (1997) ; Genève (2000-2001 et 1997-1998) ; Bâle (1998) ; Scuola di Studi Umanistici, Bologne (2001) ; Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris (2002) ; Universidad Carlos III, Madrid (2003) ; Rudolf-Wittkower Visiting Professor, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (Bibliotheca Hertziana), Rome (2005-2006) ; Hebrew University of Jerusalem / European Forum (2007) ; Zobel de Ayala Visiting Professor, Harvard University (2004-2005, 2005-2006, 2006-2007) ; Collège de France, Paris (2008) ; Ecole Normale Supérieure, Paris (2008) ; Universidad de Santiago de Chile (2009) ; Universidad Nacional de Buenos Aires (2015) ; Università della Svizzera Italiana (2008-2017) ; Université de Lucerne (2011) ; Edmond-Safra-Visiting-Professor (2011) Center of Study in Visual Art / National Gallery of America, Washington DC (2010-2011).

STAGES DE RECHERCHE

1982-1983 et 1990	Alexander-von.Humboldt-Fellow, Institut d'Histoire de l'art de la Ludwig-Maximilian-Universität de Munich ;
1990	Samuel H. Kress Grant, Institute of Advanced Study of Princeton ;
1993	Ailsa Mellon Bruce Fellowship, Center for Advanced Study in the Visual Art of the National Gallery, Washington D.C. ;
1998	Visiting Scholar, Getty Research Institute, Los Angeles ; Février-mars 1999 Visiting Scholar, Institute for the Humanities, Ann Arbor, U.S.A. ;
2002-2003	Fellow, Wissenschaftskolleg zu Berlin ;
2016	Visiting fellow, Bauhaus-Universität Weimar ;
2016-2017	Robert Lehman Visiting Professor, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies ;

- 2020-2021 Francesco De Dombrowski Visiting Professor,
The Harvard University Center for Italian
Renaissance Studies ;
- Oct. 2019-févr 2020 Visiting Fellow, Freie Universität de Berlin,
BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik
Forschergruppe ;
- Déc. 2024-janv. 2025 Visiting Fellow, Université de Hambourg, DFG-
Kolleg-Forschungsgruppe *Imaginarien der Kraft*.

CONFÉRENCES

Nombreuses conférences aux universités : Paris, Aix-en-Provence, Lyon, Strasbourg, Genève, Zurich, Bâle, Berne, Bruxelles, Leuven, Anvers, Gand, Liège, Luxembourg, Barcelone, Murcia, Séville, Madrid, Soria, Gérone, Santiago de Compostelle, Rome, Florence, Milan, Naples, Palerme, Bologne, Sienne, Turin, Gênes, Venise, Munich, Berlin, Hambourg, Tübingen, Heidelberg, Göttingen, Francfort s.l.M, Lisbonne, O Porto, Tel Aviv, Bucarest, Cluj, Chisinau, St. Pétersbourg, Helsinki, Londres (University College, Courtauld Institute et Warburg Institute), Tokyo, Kyoto, Bahreïn, Taipei, Columbia, Harvard, Los Angeles, Berkeley, Montréal.

Conférences aux musées : Louvre, Prado, National Gallery of America à Washington, Art Institute de Chicago, Musée Guggenheim à Bilbao, Musée de Sculpture de Valladolid, Museo Reina Sofia à Madrid, Alte Pinakothek de Munich, Musée des Beaux de Caracas, Musée des Beaux-Arts de Ciudad à Mexico, Nationalgalerie de Berlin, Galerie Brera de Milan, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste à Vienne, Musée des Beaux-Arts de Fukuoka.

CHOIX DES CONFÉRENCES LES PLUS SIGNIFICATIVES

Robert Lehman Lecture 2000, Dia Center, New York ; The Louise Smith Bross Lectures 2003, University of Chicago ; Werner-Heisenberg-Vorlesung 2004, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Munich ; Keynote Lecture au XVIIe Congrès

National Espagnol d'Histoire de l'Art (CEHA), Barcelone 2008 ; Bettman Lecture, Columbia University, New York 2009 ; Robert W. Smith Lecture, National Gallery of Art, Washington D.C., 2011 ; The Gauss Seminar in Criticism, University of Princeton, 2012 ; Pilkington Lectures, University of Manchester, 2013 ; Chaire du Louvre, Paris, Sept.-Oct. 2014 ; Patrons' Circle Lecture, The Ohio State University, Columbus ; *Erwin Panofsky Lecture* au Zentral Institut für Kunstgeschichte, Munich 2016; *Bernard Berenson Lectures* au Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (I Tatti) 2016-2017 ; Wolfgang-Iser-Lecture, Université de Constance, 2019 ; Hegel-Lecture 2022, Dahlem Humanities Center der Freien Universität Berlin ; Winckelmann-Vorlesung, Université de Dresde et Gemäldegalerie de Dresde, 2023.

EXPOSITIONS

- 2003 Membre du comité scientifique de l'exposition *Persone. Ritratto di gruppo*, Palazzo Venezia, Rome ;
- 2009 Commissaire de l'exposition *La Sombra*, Thyssen-Bornemisza Museum et Caja Madrid, Madrid ;
- 2010 Membre du comité scientifique de l'exposition *RUSSIE!*, Venise ;
- 2019 Co-commissaire de l'exposition *Ombres. De la Renaissance à nos jours*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage.

DISTINCTIONS ACADÉMIQUES

- 2007 *Doctor honoris causa* de l'Université Nationale des Arts, Bucarest ;
- 2011 *Doctor honoris causa* de l'Université Catholique de Louvain ;
- 2020 *Doctor honoris causa* de l'Université d'Ouest de Timisoara ;
- 2014 Membre de l'Academia Europaea ;
- 2012 Membre correspondant de l'Académie Nationale Italienne ("Dei Lincei") ;
- 2016 Membre correspondant de l'Académie Royale de Belgique ;

- 2019 Membre correspondant de l'Académie Polonaise des Arts et des Sciences ;
- 2014 Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres de la République Française ;
- 2015 Médaille de vermeil de l'Académie Française ;
- 2019 Prix des Ambassadeurs francophones à Berne ;
- 2020 Prix scientifique de la Fondation Aby Warburg de Hambourg et Médaille Martin Warnke.



Bibliographie | Victor Ieronim Stoichiță

PUBLICATIONS

LIVRES

- La Fabrique du Rêve. Songe et représentation au seuil de la modernité*, Paris, Hazan, 2024.
- Des Corps. Anatomies, Défenses, Fantômes*, Genève, Droz, 2019 (traductions roumaine et espagnole).
- Les Fileuses de Velázquez. Textes, textures, images*, Paris, Fayard et Collège de France, 2018 (traduction allemande et espagnole).
- Über einige telepathische Dispositive. Vittore Carpaccios Gemäldezyklus in der Scuola degli Schiavoni in Venedig / On Several Telepathic Dispositifs. Vittore Carpaccio's Cycle of Paintings in the Scuola degli Schiavoni in Venice, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2016.
- L'Effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris, Hazan, 2015 (traductions roumaine, italienne et espagnole).
- Oublier Bucarest. Un récit*, Arles, Actes Sud, 2014 (Prix de l'Académie Française pour le rayonnement de la culture et de la langue française, médaille de vermeil ; traductions roumaine, espagnole et italienne).
- L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps Modernes*, Paris, Hazan et éditions du Louvre, 2014 (traductions espagnole, italienne, anglaise et roumaine).
- Figures de la transgression*, Genève, Droz, 2013 (traductions espagnole, roumaine et japonaise).
- The Pygmalion Effect*, Chicago, University of Chicago Press, 2008 (traductions espagnole, italienne, japonaise, française, roumaine, allemande et portugaise. Traductions en chinois /mandarin en préparation).
- Goya. The Last Carnival* (avec Anna Maria Coderch), Londres, Reaktion Books, 1999 (traductions espagnole, italienne, japonaise, allemande, roumaine et française).
- A Short History of the Shadow*, Londres, Reaktion Books, 1997 (deuxième édition de poche améliorée, 2019 ; traductions espagnole, allemande, roumaine, française, italienne, polonaise, russe, portugaise, turque, japonaise, coréenne, chinoise, arabe).
- Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres, Reaktion Books, 1995 (traductions espagnole, allemande, italienne, japonaise, française, roumaine).

- L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Paris, Méridiens-Kliencksieck, 1993 (seconde édition Droz, Genève, 1999, réimpression en 2018 ; traductions anglaise, allemande, italienne, espagnole, roumaine, japonaise, polonaise, chinoise, portugaise et farsi ; édition de poche italienne dans la série « The Classics of the 20th Century », édition anglaise révisée : Harvey Miller Publishers, 2015).
- Efectul Don Quijote*, Bucarest, Humanitas, 1995.
- Creatorul si umbra lui*, Bucarest, Meridiane, 1982 (seconde édition Humanitas, Bucarest, 2007).
- Mondrian* (en roumain), Bucarest, Meridiane, 1979 (prix pour la critique d'art de de l'Union des Artistes Plastiques Roumains); traduction anglaise chez Abbey Library, Londres, 1979).
- Pontormo si Manierismul*, Bucarest, Meridiane, 1978 (seconde édition Humanitas, Bucarest, 2007 ; traduction grecque Nepheli, Athènes, 1982).
- Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, Bucarest, Meridiane, 1976 (préface de Cesare Brandi).
- Simone Martini*, Bucarest, Meridiane, 1975.

EDITIONS

- Ombres. De la Renaissance à nos jours* (coéditeur), catalogue d'exposition, Lausanne, Musée de l'Hermitage, 2019.
- Il sistema del velo / Système du voile. Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain* (co-éditeur), Rome, Aracné, 2016.
- Le Corps transparent*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013.
- Para una historia cultural de la sombra*, actes du colloque, 16 et 17 avril 2009, Madrid, Museum Thyssen-Bornemisza.
- La Sombra*, catalogue d'exposition, Museum Thyssen-Bornemisza, Madrid, 10 février au 17 mai, 2009.
- Das Double* (Wolfenbütteler Forschungen Band 113), Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006.

ARTICLES

- « Text-Bild-Textur. Zu den 'Spinnerinnen' von Diego Velázquez », *Worträge aus dem Warburg-Haus*, 16, 2024, pp. 35-55.
- « des scènes horribles et âpres... » dans : Annick Lemoine / Maité Metz (éds.) *Ribera. Ténèbres et lumière*, Catalogue de l'exposition du Petit Palais, Paris, 2024, pp. 135-139.

- « Arrêtez la musique ! Guercino sonore », dans : *Felix Aestheticus. Pour Herman Parret*, Peeters, LEUVEN-PARIS-BRISTOL, 2023, pp 145-1154.
- « Anverso / reverso », dans : Miguel Angel Blanco (éd.) *Reversos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023, pp. 12-31.
- « Frecce e contaforti », dans : *Il Tempio delle arti. Scritt pe Lauro Magnani*, Sagep Editzori, Genova, 2022, pp. 528-536.
- « Giotto – the Eye and the Gaze », dans: *THE RIGHT MOMENT. Essays Offered to Barbara Baert*, Peeters, LEUVEN-PARIS-BRISTOL, 2021, pp. 147-180.
- « Apparizioni/Sparizioni », *Immagine & Parola*, II, 2021, pp. 21-36.
- « Das Gesicht und sein Doppel. Leben und Tod in der flämischen und italienischen Malerei um 1500 », dans : *Exzessive Mimesis. Trompe-l'œil und andere Überschreitungen der ästhetischen Grenze*, éd. Helga Lutz et Bernhard Siegert, Munich, Metzler, 2020, p. 39-48.
- « L'Europe en questions », dans : *Concerter les civilisations. Mélanges en l'honneur d'Alain Supiot*, Paris, Seuil, 2020, p. 429-438.
- « Las Hilanderas. Textos, texturas, imágenes », dans : *La Mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Mariás*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia, 2020, p. 375-402.
- « La part de l'Ombre », dans : *Ombres. De la Renaissance à nos jours*, éd. Victor I. Stoichita et al., Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2019, p. 12-27.
- « Los velos de Murillo », dans : *Murillo ante su IV Centenario. Perspectivas historiográficas y culturales. Actas del Congreso Internacional Sevilla, del 19 al 22 de Marzo 2018*, éd. Benito Navarrete Prieto, Editorial Universidad de Sevilla, 2019, p. 47-62.
- « Michelangelo and the *cosa mirabile* », dans: Lorenzo Pericolo / Elisabeth Oy-Marra (éds.), *Perfection: The Essence of Art and Architecture-in Early Modern Europe*, Brepols, Tournhout, 2019.
- « Les Rideaux de Magritte » / « Magrittes Vorhänge », dans : *La Trahison des images / Der Verrat der Bilder*, Didier Ottinger (éd.), cat. exp., Centre Georges Pompidou, Paris et Schirn Kunsthalle, Francfort-sur-le-Main, 2017, p. 142-149. Repris sous le titre « Der Vorhang des Parrhasios. Das Bild der Ähnlichkeit von Giotto bis Magritte », dans : *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance - von Tizian bis Christo*, éd. Claudia Blümle et Beat Wismer, cat. exp., Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 2017, p. 66-73.
- « De quelques dispositifs télépathiques : Vittore Carpaccio à la Scuola degli Schiavoni de Venise », dans : *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, éd. Andreas Beyer, Philippe Morel, Alessandro Nova, Turnhout, Brepols, 2017, p. 153-172.

- « Le Secret des armures », dans : *PERSONA. Etrangement humain*, cat. exp., Paris, Musée du Quai Branly, 2016, p. 248-250.
- « Jerusalem Dreaming : Some Thoughts about Zurbarán's Paintings for the Merced Calzada in Seville », dans : *Between Jerusalem and Europe. Essays in Honour of Bianca Kühnel*, éd. Renata Bartal et Hanna Vorholt, Leiden et Boston, Koninklijke Brill NV, 2015, p. 301-309.
- « Du visage », dans *Il sistema del velo. Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Système du voile. Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*, éd. Henri de Riedmatten et al., *I saggi di Lexia*, 19, Rome, Aracne, 2016, p. 195-227.
- « Quel corps ? Rubens, les jésuites et le corps ressurgi du noir », dans : *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*, éd. Rebeca Müller et al., *Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Band 16*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2015, p. 335-343.
- « Rostro formado / Rostro deformado. El rostro entre construcción y deconstrucción », dans : *Historia de la belleza. De Fidias a Picasso*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado – Crítica/Círculo de Lectores, 2015, p. 271-285.
- « From Alberti's Finestra Aperta to Hitchcock's Rear Window », dans : *Vision and its Instruments. Art, Science and Technology in Early Modern Europe*, éd. Alina Payne, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2015, p. 259-279.
- « Icône moderne », dans : *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro. Immagine, memoria, materia*, éd. Giulia Bordi et al., Vol. II, Rome, Gangemi Editore, 2014, p. 39-44.
- « Living Image », dans : *Lexikon of the Hispanic Baroque. Transatlantic Exchange and Transformation*, éd. Evonne Levy et Kenneth Mills, Austin, University of Texas Press, 2013, p. 199-205.
- « Das Werk, der Kopf, der Bauch », dans : *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, éd. Matthias Krüger et al., Zurich et Berlin, 2013, p. 175-193.
- « Du Trompe-l'oeil cinématographique », dans : *Quintana*, n° 12, University of Santiago de Compostella, Departamento de Historia del Arte, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2013, p. 37-46.
- « Regards filtrés », dans : *Retour d'y voir n° 06, 07 & 08 – Une scène romande*, Dijon, Les Presses du Réels, 2013, p. 938-954.
- « A la caza del Punto. Una lectura de *Blow-Up* », dans *Cuadernos del Observatorio de Tendencias*, Cuaderno n° 20, Madrid, Fundación Botín, 2013, p. 135-186.

- « Blow-Up : alla ricerca del punto perduto », dans *Semiotica delle soggettività (per Omar)*, éd. Massimo Leone et Isabella Pezzini, Rome, Aracne editrice S.r.l., 2013, p. 403-444.
- « Pennello / Scalpello », dans *Le Corps transparent*, éd. Victor Stoichita et al., Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013, p. 7-36.
- « Michel-Ange et la cosa mirabile », dans : *L'Image en questions (pour Jean Wirth)*, éd. Frédéric Elsig et al., Genève, Librairie Droz, 2013, p. 93-99.
- « El gesto en la distancia », dans : *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, éd. Fran Benavente et Glòria Salvadó Corretger, Barcelona, Intermedio Ediciones, 2013, p. 77-106.
- « 'La seconde peau'. Quelques considérations sur le symbolisme des armures au XVI^e siècle », dans *Estremità e escrescenze del corpo*, éd. Clelia Arcelli, Florence, *Micrologus*, 20, 2012, p. 451-463.
- « Goya's Blacks », dans : *The Image of the Black in Western Art. From the American Revolution to World War I, Vol. IV, Part 2 : Black Models and White Myths*, éd. David Bindmann et Henry Louis Gates, Jr., Cambridge MA et Londres, Harvard University Press, 2012, p. 247-260.
- « Alfred Hitchcock y la srta.Froy(d) », dans : *Composiciones de Lugar (Ensayos in honorem Santo Zunzunegui en su 65 aniversario)*, éd. Asier Aranzubia et al., Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2012, p. 71-89.
- « Das Buch, der Stein, das Fleisch. Die Anna Selbdritt von Andrea Sansovino », dans : *Was ist ein Bild ? Antworten in Bildern (Gottfried Boehm zum 70. Geburtstag)*, éd. Sebastian Egenhofer et al., Munich, Fink Verlag, 2012, p. 189-192.
- « Umbrage » (interviewer : Christopher Turner), dans : *Curiosity and Method. Ten Years of Cabinet Magazine*, Brooklyn NY, Cabinet Books, 2012, p. 416-421.
- « Rear Window », dans : *A Window on the World. From Dürer to Mondrian and Beyond*, Museo Cantonale d'Arte Lugano, Milan, Skyra editore S.p.A, 2012, p. 258-271.
- « Le Stade du miroir / Le Stade de l'ombre » (transcription d'une conférence par Gabriel Baudet), dans : *Réflexions Masterclass 2002 - 2012. Une Aventure artistique / An Artistic Adventure*, éd. Giorgia Fiorio et Gabriel Baudet, Arles, Actes Sud, 2012, p. 232-247.
- « Il creatore et la sua Ombra », dans : *Ombre. Quaderni di Synapsis X (Atti della Scuola Europea di Studi Comparati Bertinoro 6-13 settembre 2009)*, éd. Francesco Catan et Luca Raimondi, Lodi, Morellini Editore, 2011, p. 33-49.
- « La finestra sul cortile », dans : *Carte Semiotiche. Rivista del Centro Senese di Semiotica del Testo, Numero 12, nuova serie*, Florence, mai 2011, p. 65-84.

- « L'Effet Don Quichotte ou le problème de la frontière esthétique dans l'oeuvre de Murillo », dans *Cadre, Seuil, Limite*, éd. Thierry Lenain et Rudy Steinmetz, Bruxelles, Collection Essais La Lettre volée, 2011, p. 51-99.
- « The Image of the Black in Spanish Art : Sixteenth and Seventeenth Centuries », dans : *The Image of the Black in Western Art. From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition, Vol. III, Part 1: Artists of the Renaissance and Baroque*, éd. David Bindmann et Henry Louis Gates, Jr., Cambridge MA et Londres, Harvard University Press, 2010, p. 191-234.
- « La pintura impresionista vista da e con Schapiro : Caillebotte et l'intreccio visivo », dans : *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, éd. Luca Bortolotti et al., Milan et Udine, Mimesis, 2010, p. 105-113.
- « Idoli e crolli. Rifelssioni sull'icnografia politica nei Paesa dell'ex Europa dell'est e *sull'executio in effigie* », dans : *Russie ! Memoria mistificazione immaginarian. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, éd. Giuseppe Barbieri et Silvia Burini, Venise, Terra Ferma, 2010, p. 200-107.
- « How to Taste a Painting », dans : *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, éd. Alexandra Kleihues et al., Zurich, Chronos, 2010, p. 313-324.
- « Minimal Zurbarán », dans : *Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie*, 14-15, décembre 2010, p. 40-51.
- « Deixis und Geschmack. Tizians Venusfest », dans : *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, éd. Gottfried Boehm et al., Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2010, p. 93-116.
- « >Verflüchtigung< und/oder >Zentrierung< : Bemerkungen zu den Selbstbildnissen von Manet und Degas », dans : *Das lyrische Bild*, éd. Nina Herres et al., Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2010, p. 29-62.
- « Vaporisation et/ou Centralisation. Autour des (auto-)portraits de Manet et de Degas », dans : *Daniel Arasse. Historien de l'art*, Paris, INHA – Les Éditions des Cendres, 2010, p. 227-240.
- « Alfred Hitchcock und Fräulein Froy(d). Zum filmischen Cronotopos in *The Lady Vanishes* », dans : *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, Berlin, W. Koenig Verlag, 2010, p. 200-213.
- « Trompe l'oeil kinematographisch », dans : *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst (eine Ausstellung des Bucerius Kunst Forums)*, exposition et catalogue Bäbel Hedinger, Munich, Hirmer Verlag, 2010, p. 48-51.
- « El Creador y su Sombra », dans : *Para una historia cultural de la sombra, Symposium April 16 and 17 2009*, éd. Victor I. Stoichita, Madrid, Museum Thyssen-Bornemisza, p. 11-30.

- « Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne » (Ouvertures), *Perspective*, 2009, 2, p. 199-202.
- « 'Lacrimi și sfinți'. Câteva reflecții iconografice », dans *Ofilozofie a intervalului: in honorem Andrei Pleșu*, Bucarest, Humanitas, 2009, p. 273-283.
- « Il nudo e i suoi panni : Intorno alla venere di Urbino », dans : *Testure. Scritti seriosi e schizzi scherzosi per Omar Calábrese*, éd. Stefano Jacoviello et al., Sienne, Protagon Editori, 2009, p. 29-32.
- « Apariciones, sombras y los límites de lo visible » / « Appearances, Shadows, and the Limit of the Visible », dans : *La Sombra*, cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 30-37 et 293-295.
- « Michelangelos Haut », dans : *Mehr als Schein. Aesthetik der Oberfläche in Film, Literatur und Theater*, éd. Hans-Georg von Arburg et al., Zurich et Berlin, diaphanes, 2008, p. 33-51 (traduction italienne : « La pelle di Michelangelo », *HVMANISTICA*, 3, 2008).
- « Inkarnatfarbe. Ein Kunstbegriff im Spannungsfeld zwischen deutschem Idealismus und französischer Phänomenologie », dans : *Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, ...*, éd. Hanspeter Bieri et Sara Margarita Zwahlen, Berner Universitätsschriften, Band 52, Berne, Stuttgart, Berlin, Haupt Verlag, 2008, p. 215-239.
- « La mirada naturalista : L'Oeuvre, la cabeza, el vientre », dans : *El naturalismo y la vida moderna*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (Symposium 23-24 Nov. 2006), 2008, p. 67-82.
- « Bedingtes Sehen, gehindert es Sehen. Zur Geschichte der impressionistischen Bildauffassung », dans *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*, éd. Matthias Bruhn et Kaie-Uwe Hemken, Bielefeld, transcript Verlag, 2008, p. 189-205.
- « Les Anges du Caravage », dans : *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst*, Festschrift für Hubertus Günther, éd. Hanns Hubach et al., Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2008, p. 253-260.
- « L'inconscient iconographique de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. La rose et les raisins », dans : *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im « Bild-Diskurs »*, Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, éd. Hubert Locher et Peter J. Schneemann, Zurich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaften (SIK-ISEA) et Edition Imorde, 2008, p. 162-177.
- « Libri e pittura : fragilità, vanità, ebbrezza », dans : *Parole Legate. Artigianato d'arte nelle legature dei fondi storici della Biblioteca Bertoliana*, Vicenza, Terra Ferma, 2007-2008, p. 41-45.
- « Come assaporare un quadro? », dans : *L'Immagine rubata. Seduzioni e*

- astuizie dell'ékphrasis*, éd. Amelia Valtolina, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 18-38.
- « Die schöne Helena und ihre Doppelgängerin in der *Galeria* des Cavalier Marino », dans : *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, éd. Hannah Baader et al., Munich, Fink, 2007, p. 357-397.
- « Tecnologia, magia y reencantamiento del mundo » / « Technology, Magic and the Re-enchantment of the World », dans : *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo / Some Things Happen More Often Than All of the Time*, éd. Rafael Lozano-Hemmer, Mexico / 52. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, Madrid, Turner, 2007, p. 121-125 et 126-129.
- « Quelques considérations autour du rapport entre peinture et coiffure à l'époque de l'ancien régime », dans : *Le corps et sa parure*, éd. Thalia Brero, Florence, *Micrologus*, 15, 2007, p. 451-466.
- « Le portrait de l'Autre. Portrait baroque et rhétorique de l'Illusion », dans : *Le portrait. La représentation de l'individu*, éd. Agostino Paravicini Bagliani et al., Florence, *Micrologus*, 17, 2007, p. 169-181.
- « Un idiota in Svizzera. L'ékphrasis in Dostoevskij », dans : *ANNALI* 2006/II, p. 5-27.
- « Hitchcocks Pygmalion », dans : *Das Double*, éd. Victor Stoichita (Wolfenbütteler Forschungen, Band 113), Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006, p. 265-303.
- « L'Effigie in Scuto », dans : *Emergence du Sujet. De l'Amant vert au Misanthrope*, éd. Olivier Pot, Genève, 2006, p. 9-20.
- « Das Sklavenbildnis », dans : *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, Vera Beyer et al., Munich, 2006, p. 157-169.
- « Museum und Ruine. Museum als Ruine », dans : *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, éd. Reto Sorg et Stefan Bodo Würffel, Munich, 2006, p. 68-89.
- « Schritte, Knoten, Strömungen. Zur Pygmalionikographie in der Zeit der Aufklärung », dans : *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, éd. Ulrich Pfisterer et Anja Zimmermann, Berlin, 2006, p. 147-181.
- « Morirse de risa » (avec Anna Maria Coderch), dans : *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 2-3, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 195-214.
- « Hitchcock e il simulacro », dans : *Psiche. Rivista di cultura psicoanalitica. Società Psicoanalitica Italiana*, Anno XIII, 1, Milano, 2005, p. 145-160.
- « Le Corps voyant », dans : *L'art de la Tradition. Journées d'études de l'Université*

- de Fribourg*, éd. Guy Bedouelle et al., Fribourg, *Series historica*, 3, 2005, p. 145-159.
- « Diego da Silva y Velázquez », dans : *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. Ulrich Pfisterer et Valeska von Rosen, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 88-89.
- « Francisco de Zurbarán », dans : *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. Ulrich Pfisterer et Valeska von Rosen, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 90-91.
- « Edouard Manet », dans : *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. Ulrich Pfisterer et Valeska von Rosen, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 132-133.
- « Andy Warhol », dans : *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Ulrich Pfisterer et Valeska von Rosen, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 180-181.
- « Clinique de la Raison Pure », dans : *Secolul 21, ELVETIA. O tară în Europa*, Bucarest, 5-10, 2004, p. 234-263.
- « Dialogue with Bernie Miller », dans : *Collision Monuments etcetera*, cat. exp., Canadian cultural centre, Canadian Embassy in Paris, Paris, 2005, p. 23-37.
- « Tres ideas académicas », dans : *Cosas del pasado y del presente : Jasper Johns desde 1983*, a cargo de la comisaria Joan Rothfuss para el Walker Art Center, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2005, p. 46-52.
- « Der letzte Karneval : Goya 1799 », dans : *Temporalität und Form. Konfigurationen ästhetischen und historischen Besusstseins*, Autoren Kolloquium mit Karl Heinz Bohrer, éd. Wolfgang Lange et al., Heidelberg, Winter, Universitätsverlag Heidelberg, 2004, p. 95-110.
- « La bella Elena ed il suo doppio nella *Galeria* del Cavalier Marino », dans : *Atti del convegno internazionale, Estetica Barocca*, Rome, Accademia dei Lincei, Campisano Editore, 2004, p. 205-221.
- « Beautiful Helen and her double in the *Galeria* by Cavalier Marino », *RES 46*, Autumn 2004, p. 120-134.
- « Beyond the Peter Pan Complex : Warhol's Shadows », dans : *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art*, Lynne Cooke et al., New York, Dia Art Foundation 3, 2004, p. 95-107.
- « Peindre le Feu. La représentation en excès dans l'art de la Renaissance », *Journal de la Renaissance*, Volume II, 2004, p. 235-246.
- « Sexual Ambiguity in Goya's Work and the Carnivalized Androgyne », dans : *Changing Bodies : Concepts and Images of the Body in Western Art* (en chinois avec résumé en anglais), éd. Shai-Shu Tzeng, Taipei, SMC

- Publishing Inc., 2004, p. 87-109.
- « Oltre il complesso di Peter Pan. Le *Ombre* di Andy Warhol », dans : *Tra Luce e Ombra*, éd. Agostino De Rosa, Seminario Internazionale di Studi, Venezia 25 and 26 November 2004, Padoue, Il Poligrafo, 2004, p. 65-73.
- « Evaporazione e/o centralizzazione. Gli (auto)ritratti di Manet e di Degas », dans : *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, éd. Lucia Corrain, Rome, Meltemi, 2004, p. 169-193.
- « La visita en el gabinete de pintura », dans : *Historias Mortales. La vida cotidiana en el arte*, Madrid, Fundación del Museo del Prado, 2004, p. 231-247.
- « Le stravaganze di Goya », *KOS. Rivista di medicina, cultura e scienze umane*, Nuova serie n. 213, June 2003, 23, 2003, p. 56-59.
- « Le Musée et la ruine / Le musée comme ruine » (en japonais avec résumé en français), *Bulletin de la Société Franco-Japonaise d'Art et d'Archéologie*, Tokyo, No. 23, 2003, p. 39-55.
- « Goya als Prinzenmacher » (avec Anna Maria Coderch), dans : *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, éd. Valeska von Rosen et al. Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, p. 283-304.
- « Three Academic Ideas », dans : *Past Things and Present: Jasper Johns since 1983*, éd. John Rothfuss, Minneapolis, Walker Art Center, 2003, p. 40-48.
- « Vaporization and/or Centralization : On the (Self-)Portraits of Manet and Degas », *RACAR*, 26, 1-2, 1999, p. 13-28 (publié en 2003).
- « Helena von Troia und ihre Doppelgängerin », dans : *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, éd. Alessandro Nova et Anna Schreurs, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau Verlag, 2003, p. 349-376.
- « 'Lochi di foco'. La città ardente nella pittura del Cinquecento », dans : *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, éd. Ulrich Pfisterer et Max Seidel, Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, p. 439-451.
- « La fisiognomica nel ritratto di gruppo », dans : *Persone. Ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico*, cat. exp., Rome, Palazzo Venezia, 2003, p. 29-32.
- « Alla ricerca del riconoscimento. Il ritratto come affermazione culturale del gruppo », dans *Persone. Ritratti di gruppo da Van Dyck a De Chirico*, cat. exp., Rome, Palazzo Venezia, 2003, p. 65-67.
- « Dincolo de complexul Peter Pan : Umbrele lui Warhol », *Secolul 21* (Bucharest), 1-7, 2002, p. 157-165.
- « Die Grenzen des Sichtbaren » (entretien avec Caroline Bohlmann, Thomas

- Fink et Philipp Weiss sur « Licht und Schatten in Tintorettos Abendmahl in San Giorgio Maggiore », éd. Annette Dorgerloh et al., *kritische berichte*, 4, 2002, p. 14-21.
- « Picasso y lo español. La mujer, tótem y tabú », dans : *Picasso*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2002, p. 263-279.
- « Simulacres et disparition. Quelques réflexions sur l'iconographie politique dans les pays de l'ancienne 'Europe de l'Est' et sur l'exécution in effigie », dans : *Festschrift für Urs Altermatt. Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten*, éd. Catherine Bosshart-Pfluger et al., Frauenfeld, Stuttgart, Vienne, Verlag Huber, 2002, p. 431-440.
- « Goya und der Karneval » (avec Anna Maria Coderch), dans : *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft (Die Methodik der Bildinterpretation / Les méthodes de l'interprétation de l'image, Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000)*, éd. Andrea von Hülsen-Esch et Jean-Claude Schmitt, Göttingen, Wallstein Verlag, 2002, vol. 16, p. 205-256.
- « Malerei und Skulptur im Bild. Das Nachdenken der Kunst über sich selbst », dans : *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (publication du Wallraf-Richartz-Museum), éd. Ekkerhard Mai und Kurt Wettengl, Cologne, 2002, p. 10-19.
- « La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del Siglo de Oro », dans : *Herencias indígenas, tradiciones europeas y mirada europea. Indigenes Erbe, europäische Traditionen und der europäische Blick*, éd. Helga von Kügelgen, Madrid, Francfort-sur-le-Main, 2002, p. 259-290.
- « Die Familie Karls IV », dans : *Meisterwerke der Malerei*, éd. Reinhard Brandt Leipzig, 2001, p. 141-170.
- « La Panchina di Pietro », dans : *Cesare Brandi, Teoria ed esperienza dell'arte*, Milano, 2001, p. 111-118 et 228-231.
- « Mickey Mao. Glanz und Elend der virtuellen Ikone », dans : *Homo Pictor. Colloquium Rauricum*, éd. Gottfried Boehm, vol. 7, Leipzig, 2001, p. 173-184.
- « Jenseits des Peter Pan-Komplexes: Warhols Schatten », dans : *SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts*, éd. H. Friedel et Marion Ackermann Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2001, p. 220-227.
- « Die effigies in scuto, noch einmal », dans : *Ars et Scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, éd. H. Baader et al. Berlin, Mann Verlag, 2001, p. 7-13.
- « Le ombre di Warhol », *Ipsa Facto*, 2, 2000, p. 1-10.

- « L'œuvre, la cabeza, el vientre », *Arte y Parte*, 30, 2000, p. 48-59.
- « Goya's Pharmazie » (avec Anna Maria Coderch), dans : *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, éd. Klaus Krüger und Alessandro Nova, Mainz, Philipp von Zabern, 2000, p. 155-167.
- « El bodegón a lo divino », dans : *El Bodegón*, Madrid, Fundación Museo del Prado, 2000, p. 87-105.
- « Les Anges du Caravage », dans : *Un Ange passe*, éd. Bruno Bürki et al., Fribourg, en Suisse, *Repères oecuméniques*, 1, 1999, p. 70-78.
- « La reddition de Breda par Velázquez », dans : *1648. Art, guerre et paix en Europe*, éd. Jacques Thuillier et Klaus Bussmann, Paris, Musée du Louvre, 1999, p. 115-140.
- « El retrato de Juan de Pareja. Semejanza y conceptismo », dans : *Velázquez*, Madrid, Prado, 1999, p. 367-382.
- « Sens de lecture et structure de l'image. Quelques considérations sur l'art narratif de Giotto », dans : *Mélanges Philippe Minguet* (= ART&FACT, 18/1999), Liège, 1999, p. 188-195.
- « Mickey Mao. Apologia y Miseria del icono virtual », *Arte y Parte*, 21, juin-juillet 1999, p. 10-20.
- « Les Ombres de Warhol », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1998, p. 79-94.
- « Les ombres de De Chirico / Die Schatten von De Chirico », *Archithèse*, 1, Zurich, 1997, p. 34-39.
- « Lavater and the hermeneutics of Shadow », *RES. Anthropology and Aesthetics*, 31, 1997, p. 128-137.
- « El autor como detalle », dans : *El Museo del Prado. Fragments y detalles*, Madrid, 1997, p. 259-270.
- « La instauración del cuadro. La mirada en el Rinascimento », dans : *Las Edades de la mirada*, Cáceres, 1995, p. 43-60.
- « Ars Ultima, Betrachtungen zur Kunsttheorie des Manierismus », *Colloquium Helveticum*, 20, 1994, p. 71-95 (seconde édition : *Kunst ohne Geschichte*, éd. Anne-Marie Bonnet et Gabriele Kopp, Munich, 1995, p. 50-64).
- « Ein Idiot in der Schweiz », dans : *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, Munich, W. Fink Verlag, 1994, p. 425-444.
- « L'Oeuvre de Zola, La Tête, le Ventre », *Recherches Poïétiques*, 1994, p. 38-45 (traduction espagnole dans *Arte y Porte*).
- « Image and Apparition. Spanish Painting of the Golden Age and New World Popular Devotion », *RES. Anthropology and Aesthetics*, 26, Autumn 1994, p. 32-46.

- « Peindre le passage. Autoportrait et autobiographie dans l'oeuvre de Rembrandt », dans : *Le temps dans la peinture*, La Chaux-de-Fonds, 1994, p. 8-17 (traduction italienne : « Peindre le passage. La pittura e il tempo (con riferimento a Rembrandt e Montaigne) », dans : *A cosa serve la cultura. Quattordici contributi*, Milan, Il Saggiatore, 2008, p. 119-132.
- « Nomi in cornice », dans : *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Matthias Winner, Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1992, p. 293-315.
- « Caillebotte et l'intrigue visuelle », *Degrés*, 69-70, 1992, p. I, 1-11.
- « Manet raconté par lui-même », *Annales d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'Université Libre de Bruxelles*, XIII, 1991, p. 79-94 et XIV, 1992, p. 95-110.
- « Zurbaráns Veronika », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1991, p. 191-206.
- « Etiketle, Psychologie, Sinnlichkeit : Diego Velázquez », dans : *Vision oder Wirklichkeit in der Spanischen Malerei*, éd. Henrik Karge, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1991, p. 122-141.
- « Der Quijote-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre », dans : *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, éd. Hans Körner (Münchener Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2), Hildesheim, Zurich, New-York, 1990, p. 106-139.
- « A propos d'une parenthèse de Bellori : Hélène et l'eidolon », *Revue de l'Art*, 85, 1989, p. 61-63.
- « Pontormo und die Aramäer. Neue Betrachtungen über die Ikonographie der zerstörten Fresken im Chor von San Lorenzo in Florenz », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXII, 1988, p.127-144.
- « Kopieren wie einst oder Degas und die Meister », dans : *Wege zu Edgar Degas*, éd. Wilhelm Schmid Munich, Matthes & Seitz Verlag, 1988, p. 366-382.
- « Duccio, quarant'anni dopo », dans : *Per Cesari Brandi*, Rome, De Luca Edizioni d'Arte, 1988.
- « Giacometti, die Hand, die Leere », dans : *Wege zu Giacometti*, Munich, 1987, p. 75-85.
- « Imago regis. Kunsttheorie und königliches Porträt in Las Meninas von Velázquez », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, p. 165-189 (nouvelle édition dans *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*, éd. Thierry Greub, Berlin, 2001, p. 207-234 ; traduction espagnole : « IMAGO REGIS. Teoria dell'arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez », dans : *Otras Meninas*, éd. Fernando Marias, Madrid, Siruela, 1995, p. 181-204 ; réimpression : Madrid, Siruela, 2007).
- « Le Chef-d'oeuvre inconnu et la présentation du pictural », *Recherches Poétiques*, III, 1985, p. 77-92.

- « La cité idéale – préhistoire du texte utopique », *Cahiers de l'Herne*, 44, 1983, p. 233-243.
- « Georges de La Tour et la migration des symboles au XVII^e siècle » (en roumain avec un résumé en français), *Studii si Cercetari de storia Artei*, 26, 1980, p. 95-131).
- « La sigla del Pontormo. L'iconografia del Coro di San Lorenzo », *Storia dell'Arte*, 38-40, 1980, p. 241-256.
- « Deux oeuvres ferraraises au Musée d'Art de Bucarest », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 15, 1978, p. 15-52, et 16, 1979, p. 65-79.
- « Duccio e la maniera greca », *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, 17, 1979, p. 497-522.
- « Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait : Kandinsky et Mondrian », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 13, 1976, p. 31-54.
- « Note sull'iconografia della Madonna dei Francescani », *Annuario dell'Istituto di storia dell'Arte-Roma*, 1-2, 1973-1974, p.159-168.
- « Mondrian e la Civiltà delle pure relazioni », *Columna*, 1, 1972, p. 253-267.

AUTRES ARTICLES, ESSAIS, ÉTUDES ET INTRODUCTIONS

- « 'Astanza' di Duccio, presenza di Brandi », préface de *Duccio* par Cesare Brandi, Sienna, Protagon Editori Toscani, 2003.
- « Le Pays-que-le-coeur-désire et la cité de diamant » (anthologie de textes sur l'urbanisme utopique), *Cahiers de l'Herne*, 44, 1983, p. 247-435.
- « Introduction à la lecture de Cesare Brandi », introduction à la traduction en roumain de *Teoria Generale della Critica*, Bucharest, 1983.
- « Le Maniérisme ou le triomphe de l'invention », introduction aux *Traité*s de Lomazzo et Zuccari, Bucarest, 1982 (en roumain).
- Introduction à l'édition grecque de *Über das Geistige in der Kunst*, de W. Kandinsky, Athènes, 1981.
- « Introduction à la poétique de Bernini », introduction à la *Vita del Bernini* de Baldinucci et au *Journal du Voyage du Cavalier Bernini en France* de Chantelou, Bucarest, 1981 (en roumain).
- Introduction à l'anthologie de la théorie de l'art de Pino, Dolce et Aretino, Bucarest, 1980 (en roumain).
- Introduction à l'Herminie de Dyonisos de Phourna, Bucarest, 1979 (en roumain).
- Introduction à *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini, Bucarest 1977 (en roumain).

Introduction aux *Dialogues avec Michelangelo* de Francisco de Hollanda, Bucharest, 1974 (en roumain).

TRADUCTIONS EN ROUMAIN

Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, Bucarest, 1983.

Paul Fréart de Chantelou – Filippo Baldinucci, *Le Journal de voyage du cavalier Bernini en France – La vita di Bernini*, Bucarest, 1981.

Francisco de Hollanda, *Dialogues avec Michelangelo*, Bucarest, 1974.



Articol | *Torcătoarele* lui Velázquez. Texte,
texturi, imagini* | Victor Ieronim Stoichiță

* Acest articol preia textul conferinței de deschidere susținute în cadrul Catedrei Europene de la Collège de France în anul 2017-2018.

Potrivit etimologiei sale din limba greacă, „Eurôpè“ (*εὐρώπη*) provine din două cuvinte: *eurýs* și *ôps*. Primul, *eurýs*, înseamnă fie „larg, care se întinde în lărgime“, fie „vast, care se întinde în depărtare“; al doilea, *ôps*, înseamnă fie „a privi în față“, fie „ochi“. Eurôpè „[cea care are] ochi mari“ a devenit prenume feminin, atribuit câtorva personaje mitologice grecești, și în special frumoasei fiice a lui Agenor, răpită de Zeus deghizat în taur.

Această etimologie, care nu e singura posibilă, are o incontestabilă valoare simbolică. Ea examinează locul privirii, al imaginii, chiar al artei, în constituirea identității și diferenței europene. Arzătoare astăzi, întrebarea nu e nouă. Astfel, pentru Giorgio Vasari, arta renaște după secole de supraviețuire subterană în Italia, mai precis în Toscana, sau, și mai precis, la Florența. Căutarea unui centru va bântui spiritele până în Epoca Luminilor, având drept rezultat utopia unui „Museum“, al cărui moștenitor direct este Luvrul. *Atlasul Mnemosyne*, imaginat mult mai târziu de Aby Warburg, a propus în schimb un mare dispozitiv al întâlnirii, virtualitatea unei rețele de imagini înlănțuindu-se, în chip ideal, la nesfârșit.

Este oare posibil să ne mai punem și azi întrebări despre „ochii Europei“? Ar trebui, în acest caz, să ne confruntăm cu problemele noastre cele mai actuale. Problema frontierei nu e cea mai neînsemnată. Istorice sau naturale, culturale sau politice, lingvistice sau religioase, nu există frontiere fără fantasma transgresiunii. Și iată: în 1480, venețianul Gentile Bellini se află la Istanbul pentru a-i face portretul sultanului Mehmet II; din septembrie 1505 în februarie 1507, Albrecht Dürer stă la Veneția; în 1568, Domenikos Theotokópoulos pleacă din Creta natală ca să meargă în Italia și, în cele din urmă, în Spania, unde, odată stabilit la Toledo, va deveni repede cunoscut sub numele de El Greco; în 1665, anul în care Nicolas Poussin moare la Roma, Gian Lorenzo Bernini se duce la Paris ca să reamenajeze Luvrul; mai târziu, în secolul al XVIII-lea, elvețianul Jean-Étienne Liotard, după câteva sejururi mai mult sau mai puțin îndelungate la Paris, Roma, Viena și Londra, va petrece cinci ani în Imperiul Otoman, ajungând până în îndepărtata Moldovă. Sau: în plină epocă a războaielor din Italia, Benvenuto Cellini lucrează la Fontainebleau pentru Francisc I, iar Tițian, fără să părăsească Veneția, îi trimite celebra sa suită de tablouri inspirate din *Metamorfozele* lui Ovidiu lui Filip II, în Spania.

Unul dintre ele reprezintă tocmai *Răpirea Europei*. Am fi tentați să vedem aici o simplă întâmplare, dar ar însemna să ignorăm că, în marea aventură a istoriei, acest cuvânt nu-și are de fapt locul.

Ce mai putem afla astăzi din aceste călătorii, reale sau virtuale, care sunt tot atâtea mijloace de a face să circule privirile, imaginile și valorile? Ce reprezentare a omului a plăsmuit și transmis Europa în pragul modernității? Răspunsul la aceste întrebări implică o incursiune în bogatul domeniu al unei „iconosfere“ care nu și-a dezvăluit încă toate secretele. Putem urmări două axe principale. Prima se va referi la tematica frontierelor și a transgresiunii lor. A doua va investiga formarea, dincolo de tot felul de obstacole și piedici, a unei țesături – a unei „pânze“, am spune noi azi –, fruct al unui amestec continuu de forme, culori, reprezentări și imagini.

*

Să ne oprim o clipă asupra tabloului pe care un celebru pictor venețian îl trimite în Spania în 1562 (fig. 1). Din bogata corespondență pe care Tițian o întreține cu Filip II, înțelegem că *Europa sopra il Tauro* a fost ultima operă complet terminată din cele șase pânze cu subiect mitologic comandate de suveran.¹



Fig. 1. Tițian, *Răpirea Europei* (*Europa sopra il Tauro*), 1559-1562, ulei pe pânză, 185 x 205 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

¹ Jane C. Nash, *Veiled Images: Titian's Mythological Paintings for Philip II*, Associated University Press, London, 1985; Fernando Checa Cremades, *Tiziano y la monarquía hispánica*, Nerea, Madrid, 1994, pp. 89-126.

De-a lungul acestui schimb de scrisori, pictorul își numește pânzele „poeme“ (*poesie*), intenționând probabil să le confere valoare de echivalente picturale ale artei literare. Provocarea era desigur considerabilă, fiindcă invenția tițianescă trebuia să se confrunte cu capodopere ale literaturii clasice, în frunte cu *Metamorfozele* lui Ovidiu. A doua carte a marelui poem al *Metamorfozelor* istorisește vicleniile lui Jupiter care, îndrăgostit de frumoasa fiică a regelui din Tyr, s-a metamorfozat într-un taur frumos și blând, plin de farmec:

Și este alb ca zăpada pe care nici urma cea aspră
A călătorului nu a călcat-o, nici Austrul umed
Nu a muiat-o; și gâtul de mușchi i-e umflat, iar din umeri
Gușa-i atârnă; dar coarneaule-s mici, și ușor e a crede
Că sunt făcute de mâini iscusite; lucesc mult mai tare
Ca nestematele. Fruntea nu-i pare amenințătoare,
Nici ochii-i groază nu fac; pe-a lui față e liniște. Fata
Lui Agenor se mira că-i atât de frumos și de pașnic;
Totuși, deși este blând, la-nceput să-l atingă i-e teamă.
[...] Fecioara regească chiar și îndrăznește
Să se așeze pe spatele taurului, fără să știe
Cine o poartă. Încet, părăsind și uscatul și țărmul
Zeul își moaie amăgitoarea copită în valuri,
Merge apoi mai departe, ducând a sa pradă în largul
Mării. Uimită se uită spre țărmul pe care-l lăsase
Fata răpită; cu dreapta se ține de corn, iară stânga
Pe spate-i pune și haina ei unduie-n vântul de mare.²

Urmându-l pe Ovidiu, dar inspirându-se poate și din alte surse literare mai tardive³, Tițian dă frâu liber propriei capacități de invenție, pentru a

² Ovide, *Métamorphoses*, II, v. 835–876. Am urmat traducerea franceză a lui Marie Cosnay: Ovide, *Métamorphoses*, Éditions de l'Ogre, Paris, 2017 [vezi Ovidiu, *Metamorfoze*, trad. de Ion Florescu, revizuirea traducerii, prefață, note și anexe de Petru Creția, Editura Academiei RPR, București, 1959, p. 57 (n. tr.)].

³ David Rosand, „Ut pictor poeta: Meaning in Titian's poesie“, *New Literary History*, vol. 3, nr. 3, 1972, pp. 527–546.

realiza un poem vizual străbătut de o puternică senzualitate. Munca lui de pictor constă, între altele, în felul în care trupul Europei se oferă privirii spectatorului, etalându-și nuditatea abia ascunsă. Detaliul final al narațiunii lui Ovidiu, „haina ei unduie-n vântul de mare“ (*tremulae sinuantur flamine uestes*), este supus unei remanieri picturale. În tablou, nu rochia prințesei unduiește-n vânt, ci o eșarfă roșie, care, fără a fi numită în mod expres în textul ovidian, se va impune de acum înainte în pictură ca semnal vizual esențial și puternic.

Acest detaliu nu va fi neglijat de copiile realizate de-a lungul anilor, printre care cea a lui Rubens, mare admirator al venețianului, este fără îndoială cea mai directă și mai cunoscută.⁴ Nu va fi omis nici de comentariul pictural cel mai sofisticat de care a beneficiat „poezia“ lui Tițian, și anume cel disimulat în capodopera târzie a lui Diego Velázquez (fig. 2) cunoscută sub numele de *Las Hilanderas* (*Torcătoarele*).



Fig. 2. Diego Velázquez, *Torcătoarele* (*Las Hilanderas*), cca 1657, ulei pe pânză, 220 x 289 cm, Prado, Madrid.

⁴ *Rubens copista de Tiziano*, catalog de expoziție, Prado, Madrid, 1987.

În acest citat, extrem de ingenios reformulat, eșarfa roșie și unduitoare acționează ca un acronim, și nu e de mirare că descoperirea aluziei la Tițian, prezentă în tapiseria care se află în ultimul plan al tabloului lui Velázquez, a fost tardivă, iar problemele pe care ea le ridică mai sunt dezbătute și astăzi. Există numeroase încercări de a interpreta pânza lui Velázquez și dialogul tacit pe care-l propune cu Tițian, și ne-am putea întreba dacă este oportun să ne oprim din nou asupra ei. Mi se pare totuși că o nouă examinare ar putea contribui la o mai bună situare a *Torcătoarelor* în iconosfera noastră, adică în rețeaua de imagini care definește cultura figurativă occidentală. Este vorba, la urma urmei, de valoarea emblematică pe care acest tablou o dobândește în istoria circulației și transmiterii imaginilor.

Velázquez „țese“ aici, ca să spunem astfel, pictura lui Tițian, printr-un travaliu de invenție picturală exemplară, care depășește orice situație concretă. Într-adevăr, toate cercetările au ajuns la concluzia că tapiseria din ultimul plan al *Torcătoarelor* nu a existat niciodată ca atare. Este o fantasmă creată după modelul celebrului tablou venețian. Insolitul transpunerii unei „pânze“ (*Europa sopra il Tauro*) în „tapiserie“, precum și ciudata sa punere în scenă, un fel de „expunere înțețoșată“, aparțin exclusiv geniului pictorului. Demersul este simbolic, de aici și multiplele provocări cu care se confruntă descifrarea sa.

Operele târzii ale lui Velázquez sunt incompreensibile dacă nu ținem cont de ancorarea lor în tradiția „dificultății ingenioase“ al cărei vestitor a fost Baltasar Gracián.⁵ Și sub acest aspect, *Torcătoarele* se află, fără îndoială, într-o companie bună. Atât *Las Meninas* (fig. 3), cât și *Las Hilanderas* (fig. 2), opere târzii, marchează momentul în care un discurs asupra artei, susținut chiar cu instrumentele artei⁶, devine posibil și necesar. Pictorul la lucru, prezent în *Las Meninas*, este, în *Torcătoarele*, absent. Dar este oare cu totul absent?

Ne vom aminti desigur fraza lui Michel Foucault din eseul său despre *Las Meninas*, în prologul volumului *Cuvintele și lucrurile*, o frază (uităm

⁵Baltasar Gracián, *Agudezay arte de ingenio* (Huesca, 1648), editat de Evaristo Correa Calderón, Clasicos Castalia, Madrid, 1944 [vezi și Baltasar Gracián, *Ascuțimea și arta ingeniozității*, trad. de Sorin Mărculescu, Humanitas, București 1998 (n. tr.)].

⁶Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* [1993], Droz, Genève, 1999, pp. 327–338 [vezi și Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, trad. de Andrei Niculescu, Humanitas, București, 2012, pp. 341–352 (n. tr.)].

asta câteodată) deschisă întrebărilor: „Poate că există, în acest tablou de Velázquez, un fel de reprezentare a reprezentării clasice“⁷. Să încercăm: „Poate că există, în *Torcătoarele*, un fel de reprezentare a ceva care așteaptă încă să fie definit“. Dar ce anume?



Fig. 3. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, ulei pe pânză, 318 x 276 cm, Prado, Madrid.

⁷ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 31 [vezi Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, trad. de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, RAO, București, 2008, p. 68 (n. tr.)].

Pentru început, să facem un ocol istoriografic. Descrierile din secolul al XVIII-lea vorbesc despre „*famoso cuadro de ciertas mujeres hilando*“ („faimosul tablou ce ne înfățișează niște femei care torc“⁸), deschizând astfel calea pentru titlul *Las Ylanderas* [sic], inventat în 1776 de Raphael Mengs⁹ și folosit și astăzi. În marea sa monografie din 1888, Carl Justi definește opera ca fiind cea mai veche reprezentare a unei manufacturi (*das älteste Arbeiter- und Fabrickstück*), considerând că adevărata sa temă este lumina. Istoricul german insistă și asupra dedublării compoziției, constituită dintr-un prim-plan în clarobscur și cu caracter popular (*plebeisch*), și dintr-un plan secund supraînălțat, luminos și aristocratic.¹⁰ Acest de-al doilea plan a atras atenția amatorilor și, în 1895, Émile Michel și, în 1903 și într-un mod mai clar, Charles Ricketts au semnalat pentru prima dată reluarea sub formă de tapiserie a celebrului tablou al lui Tișian, *Răpirea Europei*.¹¹ Cele două contribuții au rămas totuși greu accesibile cercetării în istoria artei, ceea ce explică abordarea paralelă și insistentă a acestei problematice de către părintele cercetării iconologice, Aby Warburg.

O fotografie din 1927¹² (fig. 4) atestă atenția de care se bucură *Torcătoarele*. Documentul este interesant din mai multe motive. Ne dăm seama că suportul fotografiei alb-negru, atât de important pentru proiectul lui Warburg de investigare a „supraviețuirii Antichității“, era insuficient în cazul specific al *Torcătoarelor*, tocmai din cauza incapacității sale de a face vizibilă și inteligibilă subtilitatea citatului ovidian, ascuns parcă în ultimul plan, filtrat de reluarea lui Tișian. Rezultatul, pe care nu putem decât să-l deplângem, este că tocmai *Torcătoarele*, tablou construit pe un demers de citare și aluzie savantă, nu și-a aflat locul în *Der Bilderatlas Mnemosyne*, adică în hipertextul întâlnirilor imaginare.¹³ Păcat!

⁸ Antonio Ponz, *Viaje de España* [1772–1794], Aguilar, Madrid, 1988, vol. I, p. 699.

⁹ Anton Raphael Mengs, *Carta de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de su Majestad, al autor de esta obra*, în Antonio Pons, *Viaje de España*, ed. cit., vol. II, p. 326.

¹⁰ Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert* [1888], Cohen, Bonn, 1923, pp. 341–346.

¹¹ Émile Michel, *Études sur l'histoire de l'art*, Hachette, Paris, 1895, p. 110; Charles Ricketts, *The Art of the Prado*, Constable, Edinburgh, 1903, pp. 86–87.

¹² Publicată de Karin Hellwig, *Aby Warburg und Fritz Saxl enträtseln Velázquez. Ein spanisches Intermezzo zum Nachleben der Antike*, De Gruyter, Berlin, 2015, p. 65.

¹³ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, editat de Martin Warnke și Claudia Bring, Akademie Verlag, Berlin, 2000; Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, însoțit de un eseu de Roland Recht, texte traduse din germană de Sacha Zilberfarb, L'Écarquillé/INHA, Paris, 2012.



Fig. 4. Diego Velázquez, *Torcătoarele* (*Las Hilanderas*), 1927, fotografie, 38,4 x 24,5 cm, Warburg Institute, Londra, colecție de fotografii.

Conștient, pare-se, de această lipsă, Aby Warburg l-a încurajat pe elevul său Fritz Saxl să întreprindă o călătorie de studii în Spania, unde a avut loc în cele din urmă întâlnirea directă cu *Torcătoarele*: „*Kein Mensch unserer Generation kann etwas mit ihnen anfangen [...]*“ („Nimeni din generația noastră nu poate înțelege acest tablou [...]"), îi scrie Saxl excedat de la Madrid maestrului său.¹⁴ Dar perseverează, încăpățânat.

Detaliile activității sale au fost recent studiate în detaliu de Karin Hellwig¹⁵, așa că nu mai revenim asupra acestui aspect. Nici Saxl, nici Warburg nu au reușit să descifreze complet această operă, dar concluzia lor, deși de ordin pur intuitiv, marchează o etapă importantă: singurul demers care ne permite să înțelegem *Torcătoarele* este să examinăm tabloul ca „alegorie a țesutului“ (*Allegorie der Webekunst*). Această convingere

¹⁴ Karin Hellwig, *Aby Warburg und Fritz Saxl enträtseln Velázquez*, ed. cit., p. 52.

¹⁵ *Ibid.*

deschide calea studiilor iconologice care au înflorit în anii 1940 și care au ajuns la concluzia că ceea ce se petrecea în lumina difuză a planului secund era o dispută în raport cu arta țesutului, în special cu tapiseria care reprezenta răpirea Europei.¹⁶ Un articol din 1948, datorat Mariei Luisa Caturla, a adus o dovadă documentară acestei teze, punând în relație tabloul lui Velázquez cu inscripția, multă vreme uitată, care figura în inventarul colecției lui don Pedro de Arce din 1664, care menționa „*otra pintura de Diego Belazquez [sic] de la fabula de Aracne*”¹⁷. Această descoperire a deschis o nouă cale de interpretare fără să permită totuși obținerea unei soluții definitive. Știm, episodul lui Arachne, prezent în cartea a VI-a din *Metamorfozele* lui Ovidiu, era povestea tragică a provocării lansate Atenei de insolenta țesătoare lidiană, a întrecerii lor și a crudei răzbunări a zeiței, care fusese depășită în arta țesutului. Modul în care tabloul lui Velázquez aborda această poveste rămâne nelămurit. Textul lui Ovidiu oferea o narativitate clară, iar imaginile din versiunile imprimate care circulau în epocă încercau s-o redea cum se cuvine:

Două războaie așează degrabă în părți diferite;
Două urzeli din subțiri firisoare întind; iar urzeala
Este legată de-o vargă; firele-urzelei o spată
Le despărțea; și printre ele-o suveică cu vârfuri
Duce băteala pe care mâna-o deșiră; trecută
Printre urzele, se-mbină cu ea, dinții spetei bătând-o.
Haina strângându-și la piept, mare zor dau, și una și alta;
Mișcă dibacele mâini cu o râvnă ce-nvinge-osteneala.¹⁸

La Ovidiu, spectacolul țesutului vine după admirația față de isprăvile tehnice ale celor două concurente:

¹⁶ Enriqueta Harris, *The Prado. Treasure House of the Spanish Collections*, The Studio Publication, London/New York, 1940; Diego Angulo Iñiguez, „Las Hilanderas”, *Archivo Español de Arte*, vol. 21, nr. 81, 1948, pp. 1–19; Charles de Tolnay, „Velázquez’s Las Hilanderas and las Meninas (An Interpretation)”, *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 35, 1949, pp. 21–38.

¹⁷ María Luisa Caturla, „El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó Las Hilanderas”, *Archivo Español de Arte*, vol. 21, 1948, pp. 293–304. Vezi și Fernando Marias, „Don Pedro de Arce. Coleccionista o regatón? y Las Hilanderas de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, vol. 76, 2003, pp. 418–425.

¹⁸ Ovide, *Métamorphoses*, VI, v. 53–60 [Ovidiu, *Metamorfozele*, trad. rom. cit., p. 118 (n. tr.)].

Ele Țes purpura cea pregătită în vase de bronz la
Tir și fac umbre ușoare, ce gîngaș și-îmbină culoarea,
Tocmai precum curcubeul, când razele soarelui fost-au
De picăturile ploii lovite, cu arcul său mare
Bolta cerească vopsind, strălucește prin nenumărate
Și felurite culori, iar trecerea uneia-n alta
Minte privirea, atît se aseamănă unde se-ating, dar
Deosebite-s la margini. Prin fire se Țese mlădiul
Aur. Pe pânză aduc întâmplări din străvechile basme.¹⁹
(*Et uetus in tela deducitur argumentum.*)

Dar „întâmplările din străvechile basme“ îi displac Atenei, căci ele evocă păcatele zeilor și viața amoroasă a tatălui ei, Jupiter. Una dintre ele, îndeosebi, îi stârnește mânia – capodopera lui Arachne reprezentând răpirea Europei:

Fata meonă Țesu pe Europa-nșelată de-un chip de
Taur; credeai-n adevăr că-i un taur și-o adevărată
Mare. Ea spre părăsitul uscat se părea că privește,
Că-și cheamă soațele și că de frică să n-o stropească
Al mării val, își trăgea înapoi prea fricoasele tălpi.²⁰

Zeița rupe „pânza ce înfățișa necuviința zeilor“ și lovește cu suveica fruntea lui Arachne, apoi o transformă în păianjen, condamnând-o să Țeasă pânze la nesfârșit.

„Metamorfoza“ insolentei Țesătoare în insectă este adesea reprezentată ingenios de ilustratorii din secolele al XVI-lea și al XVII-lea²¹, în vreme ce, din motive evidente, ei evită să dea echivalente grafice ale incomparabilei și inegalabilei capodopere arachneene. Prima excepție notabilă îi aparține unui pictor: Rubens (fig. 5). Într-o pânză realizată în timpul sejurului său madrilen din 1638, dar cunoscută astăzi doar grație unei versiuni pregătitoare²²,

¹⁹ *Ibid.*, v. 61–69 [trad. rom. cit., p. 118 (n. tr.)].

²⁰ *Ibid.*, v. 103–109 [trad. rom. cit., p. 119 (n. tr.)].

²¹ Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, Genève, 2006, pp. 69–213.

²² Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Corpus Rubenianum, Brepols,



Fig. 5. Peter Paul Rubens, *Pedeapsa lui Arachne*, 1636-1637, ulei pe lemn, 26,6 x 38,1 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, SUA.

maestrul flamand oferă o relatare în mai mulți timpi a întrecerii, urmată de reacția violentă a zeiței. În ultimul plan, la dreapta, zărim una din rarele evocări ale obiectului furiei divine, tapiseria reprezentând istoria Europei. Rubens s-ar fi putut referi la compoziția tițianescă, pe care o cunoștea de altfel foarte bine, de vreme ce făcuse o frumoasă copie a ei în urmă cu zece ani. Dar preferă o imagine creată ad-hoc și raportată sub o formă fragmentară.

Citatele oferite de Velázquez urmează alți parametri (fig. 2). El se plasează la intersecția dintre vechea sa venerație pentru Tițian și lectura personală a textelor ovidiene (știm că în bogata sa bibliotecă existau două exemplare din *Metamorfoze*).

Turnhout, 1971, pp. 178-179; Aneta Georgevska-Shine și Larry Silver, *Rubens, Velázquez and the King of Spain*, Ashgate, Farnham, 2014, pp. 131-152; Svetlana Alpers, *Les Vexations de l'art. Velázquez et les autres* [2005], Gallimard, Paris, 2008.

Încă o dată, se dovedește necesar să insistăm asupra raporturilor dintre demersul poetic și citarea figurativă. Istorisind nenorocirile lui Arachne, poetul se vedea confruntat el însuși cu provocarea de a rememora (în cartea a VI-a), sub formă de *ekphrasis*, o poveste relatată anterior (în cartea a II-a). Ceea ce în cartea a II-a era o „povestire“ („răpirea Europei“) a devenit acum (în cartea a VI-a *Metamorfozelor*) o imagine, mai precis o țesătură. Pânza de păianjen finală nu este, la urma urmei, decât proiecția acestui demers în ordinea virtualității pure, diagrama unei povestiri infinite. Un ilustrator de excepție ca Antonio Tempesta pare să fi înțeles bine asta (fig. 6).



Fig. 6. Antonio Tempesta, *Pedeapsa lui Arachne*, gravură, 10,4 × 11,8 cm, *Metamorphoseon sive transformationum Ovidianarum libri Quindecim*, 1606, Peter de Jode, Anvers.

Cât despre Velázquez, el gândește ca un pictor. Expunând istoria răpirii Europei în tapiseria din ultimul plan al tabloului său, reinventată după modelul unui tablou celebru (fig. 1), el se arată sensibil la multiplele valori simbolice ale țesutului. Dacă „poemul“ lui Tițian se propunea ca replica vizuală a unui text, țesătura lui Velázquez se propune ca dublă replică: textuală și figurativă. Anumite detalii atestă acest lucru. Atât trecerea de la istoria Europei la tapiseria lui Arachne (la Ovidiu), cât și transferul de la tabloul lui Tițian la covorul din *Torcătoarele* (la Velázquez) fac apel la o strategie de încadrare pe care poetul o celebrează și pictorul o acuză:

Fire-ndoită; pânzei chenar subțire de ieder
Șerpuitoare îi face, cu flori țesute-ntre ele.²³

Traducerile, oricât de atente ar fi, nu pot reda întocmai subtilitățile lexicului ovidian:

*Vltima pars telae, tenui circumdata limbo
Nexilibus flores hederis habet intertextos.*²⁴

Această țesătură este „un intertext“. Ovidiu știe asta și o spune. Velázquez o descoperă și o scoate la vedere (fig. 7). Lucrările lui Françoise Frontisi și Sylvie Ballestra-Puech consacrate mitului lui Arachne au insistat, pe bună dreptate, asupra atitudinii ciudat de apropiate a lui Ovidiu de figura țesătoarei care „reproduce sau recrează lumea unduitoare a *Metamorfozelor* pe care Ovidiu le țese el însuși în poemul său“²⁵.

²³ Ovide, *Métamorphoses*, VI, ed. cit., v. 126–128 [Ovidiu, *Metamorfoze*, trad. rom. cit., p. 120 (n. tr.)].

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope*, Seuil, Paris, 2009, pp. 155–176; *id.*, *L'Homme-cerf et la Femme-araignée*, Gallimard, Paris, 2003, p. 256; Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné...*, ed. cit., p. 39; vezi și Katarzyna și Sergiusz Michalski, *Spider*, Reaktion Books, London, 2010, pp. 54–92.



Fig. 7. Diego Velázquez, *Torcătoarele (Las Hilanderas)*, detaliu (covorul din fundal)

Raportul dintre *text* și *țesătură*, știm astăzi mai ales grație cercetării făcute de John Scheid și Jesper Svenbro, a avut o pondere considerabilă în poetica și retorica antice.²⁶ Cât despre tabloul lui Velázquez, el ne incită să continuăm explorarea într-un alt registru, în care textualitatea și vizualitatea se învecinează. Metaforele țesutului marcau în epocă atât teoria

²⁶ John Scheid și Jesper Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*, La Découverte, Paris, 1994; Clemens Knoblauch, „Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 77, 1990, pp. 66–87.

picturală, cât și reflecția literară. Pentru Giambattista Marino, „a picta“ înseamnă „a toarce“; linia este un fir, iar penelul un fus.²⁷ Pe de altă parte, pentru Cervantes, maestru absolut al complexității textuale, orice poveste este „o pânză țesută cu felurite și frumoase urzeli“²⁸ (*una tela de varios y hermosos lazos tejida*). Ea poate ajunge la experiențe extreme, la „povestirile și episoadele ei, care, într-o măsură, sunt nu mai puțin agreabile, ingenioase și adevărate decât istoria propriu-zisă [...] urmându-și firul dărăcit, tors și depănat“²⁹ (*astrillado, torcido y aspado hilo*). În sfârșit, ideea că o operă de artă trebuie să fie o „țesătură“ (un *tejido*, spune Baltasar Gracián), în care indiciile și obstacolele se întrepătrund, era importantă în poetica epocii. Celebra scriere *Agudeza y arte de ingenio* (1648) oferă o culegere impunătoare de mijloace retorice și poetice care justifică acea *dificultad*. O operă ingenioasă, potrivit lui Gracián, trebuie să fie dificilă. Dar, subliniază el, dificultățile trebuie să urmeze anumite strategeme (*estrategemas*) pe care artistul trebuie să le stăpânească, iar cititorul să le descifreze. Operele de artă care citează o altă operă de artă (*agudeza por acomodación de verso antiguo*³⁰) și cele care apelează la temporalități diferite (*diversidad de tiempos*³¹) formează o clasă aparte, iar legăturile structurante joacă în ea un rol esențial. Gracián le desemnează sub numele de „conexiuni“ (*conexiones*). Și precizează: „... acest fel de ascuțime îi adaugă dificultatea conexării extremelor, adică a termenilor corelați, și după ce dificultatea sau discordanța dintre ele este bine extrasă, se furnizează o explicație care să o dezlege“³².

Una dintre întrebările puse cel mai frecvent în literatura despre

²⁷ „*Né vale il tuo pannel men del suo fuso*“, Giambattista Marino, *La Galeria*, editat de Marzio Pieri și Alessandra Ruffino, La Finestra, Trento, 2005, p. 53.

²⁸ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, trad., prez. și ed. de Jean-Raymond Fanlo, Librairie générale française, Paris, 2008, cărțile I, IV, cap. 48, p. 601 [vezi Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, vol. I, trad. de Sorin Mărculescu, Paralela 45, București, 2009, p. 519 (n. tr.)].

²⁹ Cervantès, *Don Quichotte*, cartea a III-a, cap. 28, p. 383 [v. trad. rom. cit., p. 290 (n. tr.)].

³⁰ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II, pp. 62–69 (discursul 34: „*agudeza por acomodación de verso antiguo*“ [vezi și Discursul al XXXIV-lea – „Despre conceptele de adaptare prin versuri antice, de texte sau autorități“, în Baltasar Gracián, *Ascuțimea și arta ingeniozității*, trad. rom. cit., pp. 358–365 (n. tr.)]).

³¹ *Ibid.*, vol. I, p. 99 [vezi conceptul de „diversitate a timpurilor“ în Discursul al VII-lea – „Despre ascuțimea prin preponderație a dificultății“, în *Ascuțimea...*, trad. rom. cit., p. 134 (n. tr.)].

³² *Ibid.*, vol. I, pp. 99–105 (discursul 7: „*Hay pero que la dificultad entre la conexión de los términos correlatos dase una razón que la desenrede*“) [vezi citatul în Discursul al VII-lea, trad. rom. cit., p. 134 (n. tr.)].

Velázquez se referă la raportul dintre primul și cel de-al doilea plan din *Torcătoarele*. Dacă tabloul reprezintă într-adevăr, conform sugestiei inventarului colecției Arce, „fabula lui Arachne“, cum trebuie înțeles modul său specific de a se prezenta sub formă de povestire dedublată? Răspunsurile au fost variate, dar toate nesatisfăcătoare, în opinia noastră. Ne propunem să reluăm această investigație, ținând cont de tematica specifică a tabloului, precum și de importanța noțiunilor de țesătură și conexiune în acea poetică a „compozițiilor ingenioase“.

Primul personaj din stânga se prezintă de la bun început ca o figură de contact. Ea aparține „personalului tabloului“, dar cercetarea nu a reușit să-i găsească o identificare textuală precisă. Funcția sa în angrenajul vizual este esențială: manevrând perdeaua purpurie, ea face posibilă reprezentarea. Istoria perdelei în pictură este bogată și n-o să revenim aici în detaliu asupra ei.³³

În raport cu experiențele anterioare, majoritatea flamande și olandeze, soluția lui Velázquez este inovatoare. Personajul care manevrează perdeaua este, ca să spunem așa, un personaj „endotopic“. Tradiționala funcție exotopică de apel este reformulată în sensul unei funcții narative. Plasată acolo unde începe, în obișnuințele noastre perceptivă, „lectura“ oricărei imagini, adică la stânga, tânăra este investită cu o dublă funcție: pe de o parte, ea acționează asupra perdelei, iar pe de altă parte, e prinsă într-o conversație cu femeia așezată alături de ea. Aceasta din urmă, fără îndoială o torcătoare, este antrenată la rândul ei într-o dinamică polivalentă: în timp ce vorbește cu vecina ei, manevrează fusul, punând în mișcare, cu cealaltă mână, vârtelnița. Torsul însoțește actul vorbirii și dublează caracterul sonor al tabloului. Orice cuvânt, se știe, este în același timp „enunțare“ și „enunț“.³⁴ În pictură, acest vertij are nevoie de o figură, iar Velázquez își asumă riscul să ne-o ofere.

Reprezentarea roții care se învâрте este – așa cum s-a observat adesea – una din marile realizări oferite de arta sa (fig. 8). Spițele se transformă în raze de lumină, iar vârtelnița devine transparentă, provocând un efect stroboscopic

³³ Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Droz, Genève, 1999, pp. 87–99 [vezi și Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în Zorii Timpurilor Moderne*, trad. rom. cit., pp. 86–98 (n. tr.)]; Claudia Blümle și Beat Wismer (coord.), *Hinter dem Vorhang*, Hirmer, Düsseldorf/Munich, 2016.

³⁴ Tzvetan Todorov, „Les catégories du récit littéraire“, *Communications*, nr. 8 (*L'analyse structurale du récit*), 1966, pp. 125–151.

hipnotizant. Din cealaltă parte a pânzei îi face ecou, dar mai blând, mâna vioaie a torcătoarei care acționează un tambur.



Fig. 8. Diego Velázquez, *Torcătoarele (Las Hilanderas)*, detaliu (roata).

Sunt semne puternice, apte să sugereze mișcarea și, astfel, vibrația timpului: în timp ce roata se învârte, în timp ce torcătoarele dărăcesc, torc și deapănă lâna, iar aceasta se preschimbă în fir, se naște povestirea.

Peripeția survine la alt nivel, ca într-un vis, în spațiul supraînălțat și puternic luminat din fundal. Cele două spații sunt puse vizual în relație de semnalele de contact. În planul secund (fig. 7), una dintre femeile elegant îmbrăcate pare să fi urcat treptele care o separă de primul plan. Lângă ea,

însoțitoarea sa aruncă o privire spre spectator. De cealaltă parte, la stânga, profilul pierdut al unei protagoniste creează un efect de răsturnare și telescopaj cu unul dintre cele mai frumoase detalii din prim-plan, la dreapta, ceafa cu o curbură magnifică a unei torcătoare anonime. Principalii actori ai scenei din fundal – personajul cu cască pe cap și femeia din fața lui (cel mai probabil, întrupări ale lui Pallas și Arachne) – marchează, în îndepărtarea lor, care aproape le proiectează „în“ covorul Europei, orizontul reprezentării.

Toate acestea par să le lase complet indiferente pe torcătoarele care ocupă partea din față a tabloului (fig. 2). Aceste femei nu sunt spectatoare, dimpotrivă. Una dintre ele chiar întoarce spatele dramei care se petrece îndărătul ei. Dacă există legături care se creează între primul și al doilea plan ele nu se datorează circulației privirilor, ci dinamicii gesturilor. Atât la stânga, cât și la dreapta, mâinile torcătoarelor se proiectează, într-o simetrie aproape perfectă, pe ecranul luminos din fundal. Sunt semne indispensabile de organizare. Ele înlesnesc o „conexiune“ ulterioară, încredințată, de astă dată, firelor subtile pe care le mișcă femeile. Cele două scene se întrepătrund. Nu prin noduri, ci prin fire.

Totuși, misterul raportului dintre scene persistă.

Nimic nu ne lasă să ghicim că și în prim-plan am asista la un episod din fabula lui Arachne. Alte ipoteze invocate uneori de critică (povestea Lucreției, cele trei Parce etc.) nu aduc soluții mai convingătoare. Pentru a depăși acest impas, Svetlana Alpers a sugerat o soluție care are meritul de a deplasa discuția din planul simplei iconologii în cel al discursului teoretic.³⁵ Avem totuși unele îndoieli legate de posibilitatea de a considera scena din prim-plan, cu impresionanta desfășurare a timpului (vârtelnița în mișcare având aproape valoare de simbol), ca fiind pur descriptivă. Ni se pare că „nodurile-fire“ care leagă scenele ar trebui considerate elemente strategice (*estratagemas*, ar fi spus Gracián), menite să stabilească o conexiune semnificativă.³⁶

Odată ajunși în acest punct, dovada vizuală nu mai poate funcționa singură. Se impune să revenim la Velázquez, cititorul lui Ovidiu. Pictorul, știm asta, avea în importanta sa bibliotecă două versiuni ale *Metamorfozelor*, una în

³⁵ Svetlana Alpers, *Les Vexations de l'art. Velázquez et les autres* [2005], Gallimard, Paris, 2008.

³⁶ Vezi Hellmut Jansen, *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Droz, Genève, 1958, pp. 129–131.

spaniolă, alta în italiană, precum și un comentariu moralizant, *La Philosophía secreta*, lucrare semnată de Juan Pérez de Moya (1609).³⁷ Această din urmă scriere a fost de multe ori analizată de critică, în speranța de a găsi în ea o cheie morală sau filozofică operei lui Velázquez. Rezultatele nu au fost decât parțial convingătoare. În schimb, s-a acordat prea puțină importanță edițiilor din Ovidiu pe care le avea Velázquez și strategiilor de lectură care ar fi fost de așteptat de la un *pictor doctus*, așa cum era cel mai probabil spaniolul.

Găsim, într-adevăr, în *Metamorfoze*, în cartea a IV-a, un alt episod marcant construit în jurul tematicii țesutului. El relatează povestea fiicelor lui Minyas care, în loc să ia parte la festivitățile în onoarea lui Dionysos, preferă să rămână acasă, consacându-se activităților obișnuite de torcătoare și țesătoare.³⁸ Acest episod a fost uneori invocat de interpreții *Torcătoarelor* pentru a elucida prim-planul tabloului, fără a rezolva totuși problema spinoasă a raporturilor care structurează imaginea în ansamblul ei.³⁹ Să citim încă o dată acel episod:

...cu daracul vremea-și treceau sau cu fusul;
Pânză țeseau și dădeau slujitoarelor zor să lucreze.

Una dintre ele trage de fir „cu-a ei mână dibace“.

„Altele-n timp ce-și pierd vremea cu născocită credință,
Noi, ce aici stăm ținute de Pallas, zeiță-nțeleaptă,
Să ușurăm prin povești felurite a mâinilor muncă

³⁷ *De la pintura y las letras: la biblioteca de Velázquez*, Consejería de Cultura Andalucía, Sevilla, 1999.

³⁸ Vezi Romaine Wolf-Bonvin, „Les Minéides au fil de leurs contes“, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, nr. 30, 2015, pp. 75–116.

³⁹ Diego Angulo Iníguez, „Sobre la iconografía de Aracne“, *Archivo Español de Arte*, vol. 25, nr. 97, 1952, pp. 67–84; Friedrich Teja Bach, „Metamorphose Ovids in Velázquez' Malerei“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, nr. 48, 1995, pp. 43–60; Fernando Marias, *Velázquez. Pintor y criado del rey*, Nerea, Madrid, 1999, pp. 211–212; Giles Knox, *The Late Paintings of Velázquez. Theorizing Painterly Performance*, Ashgate, Farnham, pp. 66–67. Am abordat această idee într-o conferință susținută la München în 1992, în cadrul întâlnirii anuale a Carl-Justi-Vereinigung, și, în același an, într-o conferință ținută la Departamentul de istoria artei de la Universitatea Harvard. Vezi relatarea ei în *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 iulie 1992, p. 5.

Folositoare; pe rând o poveste să spunem; urechea
Noastră-n cântând-o, să facem ca timpul mai scurt să ne pară.“
O-n cuviințează surorile, -apoi o îndeamnă ea prima
Să povestească. Ea cugetă care poveste din multe
(Căci știe multe) s-o spună [...]. Și-acum astfel începe,
Lâna trăgându-se-n fir [*lana sua fila sequente*], alungit de-a ei harnică mână.⁴⁰

Această remarcabilă și extrem de feminină expunere a unei situații narrative specifice, care ar merita să fie aprofundată în aspectele ei de „gen“, se construiește în mod declarat pe raportul dintre „a toarce“ și „a povesti“. El permite cărții a IV-a a *Metamorfozelor* să înlănțuie o suită impresionantă de povestiri. Toate sunt cuprinse în istoria-cadru a țesătoarelor-povestitoare: Piram și Tisbe, Venus și Marte, Salmacis și Hermaphroditus defilează sub ochii cititorului. Dar povestea lui Pallas și Arachne nu figurează în această suită. Cu o singură excepție, totuși. Este vorba de ediția lui Lodovico Dolce din *Trasformationi (Metamorfoze)*, cu ilustrații de Giovanni Antonio Rusconi, publicată la Veneția de Gabriele Giolito în 1568 (fig. 9). Versiunea lui Dolce, care a fost și cel mai important teoretician al artei venețiene din Cinquecento, a apărut pentru prima dată în 1553 și a devenit rapid un bestseller. Mai mult decât o traducere fidelă, era vorba de o antologie realizată grație unor criterii *sui generis*. O rescriere literară, în fond. Studiile lui Bodo Guthmüller și ale lui Giuseppe Capriotti consacrate avatarurilor cărora le-a fost supus textul *Metamorfozelor* ne dispensează să revenim aici asupra lor în detaliu.⁴¹ E suficient să amintim că poligraful venețian tulbură ordinea povestirilor, recompune cele cincisprezece „cărți“ ale lui Ovidiu în treizeci de „cântece“ *in ottava rima* și se joacă uneori într-un mod neașteptat cu raportul dintre text și ilustrație. Astfel, în ediția din 1568, fabula lui Arachne a migrat din cartea a VI-a în *canto*-ul al doisprezecelea, plasat sub semnul fiicelor lui Minyas.

⁴⁰ Ovide, *Métamorphoses*, IV, ed. cit., v. 31–55 [vezi Ovidiu, *Metamorfoze*, trad. rom. cit., p. 80 (n. tr.)].

⁴¹ Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Harald Boldt Verlag, Boppard am Rhein, 1981, pp. 252–262; *id.*, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Acta Humaniora, Weinheim, 1986, pp. 47–61 și pp. 134–137; *id.*, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 251–275; Giuseppe Capriotti, *Le Trasformationi di Lodovico Dolce. Il Rinascimento ovidiano di Giovanni Antonio Rusconi*, Affinità Elettive, Ancona, 2013.

ARGOMENTO.

CERERE HAVENDO NOTITIA DELLA RAPINA DI PROSERPINA, OTTENE DA GIOVE CHE ELLA SI STASSE LA METÀ DELL'ANNO NELL'INFERNO E LA METÀ, IN CIELO. ALCAIAFO E MURATO IN GIUFO.



CANTO DYODECIMO.



VANTE FIATE
(ben ne puo far fede
In ogni parte sua tutta
la terra)
Vna particolare offesa
diede

Alta cagion di porre il
mondo in guerra

che, mentre uolge a la uendetta il piede
L'empio che regge, ogni pietade auerra,
Onde, per adempir torto disegno,
Ogni officio crudel reputa degno,

Questo non solo per gli antichi inchiostri
Sparsi si legge, in mille e n mille carte,
ma si uede si spesso a tempi nostri,
che di sana hoggimai non resta parte.
Grande iattura che d'horrendi Mostri
Si tronni piena ogni habitata parte,
E che dal ciel non uenga e non discenda
Vn' Hercul che gli domi, e ne difenda.

Misera Italia, in cui non è piu cura
Di leuarsi dal giogo indegno e graue
Che tanti anni la preme, e che le fura
Ogni riposo, e i crin squarciati l'hane,
Ma, come possa ritrouar men dura
La seruirte, e'l peso men l'aggraua,
E giunta è homai de le sue piaghe a tale
cb'impiastro piu, ne medicina uale.

Ma tu donna del Mar, tu patria mia,
In cui l'antico honor uino r'stende,
E fiorisce ualor e cortesia,
E uirtù sempre ogni suo lume accende,
Tu sol da la commune peste ria
Intatta sei che'l ciel te ne difende.
In te sempre è colei piu bella e chiara,
che fu a Caton, piu che la mia, ara.

H 3 Eje

Fig. 9. Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*, Giolito, Venezia, 1568, p. 59.

Este ca și cum toate povestirile din această parte, inclusiv cea a nefericitei țesătoare lidiene, ar fi rodul unui proiect narativ pe care vinieta îl face vizibil printr-un limbaj figurativ destul de simplu. Fiicele lui Minyas sunt reprezentate acolo ca „enunțătoare“ ale istoriilor care se derulează continuu. Aceste istorii se țes, de-a lungul paginilor, într-un text datorat muncii de compoziție tipografică.⁴² Rafinamentul texturii acestui text este extrem și contribuise de altfel la gloria editorului Giolito. Este o textură realizată mai ales cu ajutorul unor caractere cursive fine, și inaugurată pe pagina de titlu a celui de-al doisprezecelea cânt printr-o „inițială vorbitoare“⁴³. Această inițială este „literă“ și „figură“ totodată, un „Q“ inserat într-un dreptunghi, o figură circulară care face să demareze textul: o roată. Roata textului. Roata texturii.

Pe paginile cărții se țese un text, iar în centrul acestui text, în inima acestui *textus*, se desprind istoria unei țeseri și descrierea unei țesături, a unui *textum*. Acolo se ivește, nu „ca figură“, ci „ca textură“, covorul lui Arachne.

Putem presupune, fără să riscăm prea mult, că acel exemplar menționat în inventarul bibliotecii lui Velázquez, la numărul 546, intitulat *Transformacion de Ludovino Dolce, italiano* [sic], era tocmai această ediție, pe care pictorul ar fi putut de altminteri s-o procure în timpul unuia din cele două sejururi venețiene.⁴⁴ Impulsul de a introduce fabula lui Arachne într-un scenariu-cadru acolo și-ar afla originea. Alegerile lui Velázquez se limpezesc în această versiune, și una dintre ele devine esențială. Este vorba de reprezentarea agresării capodoperei arachneene de către Pallas, acțiune plasată în inima scenei nebuloase din ultimul plan al *Torcătoarelor*.

Acolo, brațul ridicat al zeiței dublează tăietura din covor (fig. 10). Ovidiu a vorbit de ea, fără să insiste asupra gestului distructiv. Acesta nu provine direct de la Ovidiu, ci de la Dolce:

⁴² Pentru „teoria textului“, vezi Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973 și Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972.

⁴³ Françoise Glénisson-Delannée, „Illustration, traduction et glose dans les *Trasformazioni* de Lodovico Dolce (1553): un palimpseste des *Métamorphoses*“, în Michel Plaisance (coord.), *Le Livre illustré italien au XVIe siècle. Texte/Image*, Klincksieck/ Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1999, p. 125. Autorul atrage atenția asupra importanței pe care Dolce însuși o acorda „inițialelor vorbitoare“ ca având „*parte di voce*“.

⁴⁴ Această posibilitate a fost deja luată în calcul de Giles Knox, *The Late Paintings of Velázquez...*, ed. cit., dar concluziile lui sunt diferite de ale noastre.



Fig. 10. Diego Velázquez, *Torcătoarele (Las Hilanderas)*, detaliu (tăietura din covor).

*Ruppe la Tela, e disdegnosa mosse
Il braccio.*⁴⁵

Reluarea picturală a acestei sugestii îi permite lui Velázquez să obțină o focalizare extremă a reflecției sale, conducând la ideea că în adâncul operei sale se află, dramatic, o rană. Trecerea de la text (*textus*) la țesătură (*textum*) se încheie cu o ruptură.

Mi se pare important să insist și asupra semnificației travaliului mental și pictural al artistului. Pornind de la simpla sugestie a unei înlănțuirii, declanșată de o insolită ediție ilustrată a unuia dintre marile texte ale Occidentului, Velázquez ajunge, în *Torcătoarele*, la un discurs meta-artistic de o amploare fără precedent.

Cariera lui Velázquez este marcată, de la începuturile sale, de un evident interes pentru stratagamele discursului raportat. Tânărul sfânt Ioan, aflat la Patmos (*Sfântul Ioan la Patmos*, 1618, National Gallery, Londra), este înfățișat tocmai în clipa în care se pregătește să noteze pe pagina albă a cărții sale o apariție ce se ivește dintre nori în fața privirii sale rătăcite. Un alt tablou dedublat, realizat de tânărul Velázquez la Sevilla, pe urmele anumitor flamanzi, elaborează o modalitate de inserare atât de complexă, încât va fi greu de stabilit cu certitudine dacă prezența lui Cristos alături de Marta și Maria, în partea din spate a unei bucătării spaniole, se datorează unui cadraj real, specular sau pur și simplu imaginar.

⁴⁵ Lodovico Dolce, *Le Trasformationi*, Giolito, Veneția, 1568, p. 63.

Și care este, în fond, raportul dintre pictorul care, în *Las Meninas* (fig. 3), se desprinde o clipă de pânza expusă în toată materialitatea și nuditatea sa pentru a ne privi și minusculul personaj José Nieto Velázquez, care, ca din întâmplare, dublează un patronim celebru și care, aproape de cadrul unei uși și în contrapunct cu oglinda neclară, se pregătește să-și facă datoria de a „*sumiller la cortina*“, adică de a manevra perdeaua regală, așadar funcția – Foucault a remarcat foarte bine – de manipulator al reprezentării?

Construcția *Torcătoarelor* (fig. 2) se elaborează pornind de la un text sau de la mai multe texte, de la o imagine sau de la mai multe imagini, care se amestecă și se întretes. Între perdeaua care dezvăluie și covorul care disimulează se țese o poveste făcută din povești. Dacă putem, odată cu Foucault, să considerăm în continuare *Las Meninas* „ca un fel de reprezentare a reprezentării clasice“, putem probabil să considerăm *Torcătoarele* ca o culme a „povestirii picturale despre povestire“. În *Las Meninas* – reflecție asupra reprezentării – cea mai mare provocare, atât picturală, cât și interpretativă, este oglinda. În *Torcătoarele*, reflecția asupra artei povestirii, obiectul cel mai dificil, dar în același timp cel mai plin de sens, este roata cu mișcarea ei neîncetată și vertiginoasă.

(Traducere din franceză de Mona Antohi)

2025
UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI
Virtute et Sapientia

Șoseaua Panduri nr. 90, București, România
www.unibuc.ro