

## SURÂSUL GIOCONDEI

Conferențiar universitar, doctor, Universitatea din Oradea, Facultatea de Arte, Departamentul de Arte Vizuale.

Domenii de preocupare: Estetică, Istoria artei moderne și contemporane, Teoria și filosofia artei.

Cărți publicate: *Dilemele artei contemporane*. Oradea: Editura Universității din Oradea, 2003; *Arta. O introducere*. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2017.



Ștefan GAIE

### Surâsul Giocondei

**Rezumat.** Articolul de față vine în prelungirea încercării autorului său de a înțelege schimbarea de paradigmă, produsă în contextul începutului epocii moderne, care a dus la apariția artei. Pentru a înțelege „nașterea” artei este nevoie să înțelegem faptul că imaginile și artefactele create în epocile anterioare modernității sunt în mod eronat asumate de istoria artei ca fiind artă, ele având pentru cei care le-au creat o cu totul altă funcție și semnificație decât cea estetică. Apelând la concluziile la care au ajuns mai recent istoria artei și antropologia, se atrage atenția asupra faptului că aceste imagini și artefacte aveau o menire fundamental sacral-religioasă și că doar o dată cu intrarea în epoca modernă apare o nouă categorie de imagini și artefacte a căror menire va fi una strict estetică. *Gioconda* lui Leonardo constituie un foarte bun exemplu al acestei noi categorii de obiecte create de un *artist*, conform unor reguli, pentru a oferi privitorului o experiență estetică, experiență care este radical nouă și diferită față de experiențele sacral-religioase oferite privitorilor în epocile anterioare modernității.

**Cuvinte-cheie:** arta, „nașterea” artei, pre-modernitate, modernitate, istoria artei, antropologie.

### *Gioconda's Smile*

**Abstract.** The present article is an extension of its author's attempt to understand the paradigm shift, produced in the context of the beginning of the modern era, which led to the emergence of art. To understand the “birth” of art, it is necessary to understand that images and artifacts created in pre-modern eras are mistakenly assumed by art history to be art, having for those who created them a completely different function and meaning than the aesthetic one. Considering the conclusions reached more recently by art history and anthropology, attention is drawn to the fact that these images and artifacts had a fundamental sacral-religious purpose and that only with the entry into the modern era does a new category of images and artifacts appear, whose purpose will be a strictly aesthetic one. Leonardo's *Gioconda* is a very good example of this new category of objects created by an artist, according to certain rules, with the purpose of offering the viewer an aesthetic experience, an experience that is radically new and different from the previous sacral-religious experiences offered in the pre-modern eras.

**Keywords:** Art, The “Birth” of Art, Pre-modernity, Modernity, Art History, Anthropology.

Să deschidem o istorie a artei, de exemplu faimoasa și atât somptuos ilustrată *Gardner's Art Through the Ages* [1], aflată la a paisprezecea ediție, prima fiind scrisă de Helen Gardner în 1926. Răsfoind primul capitol, intitulat „Art before History”, vom găsi o serie de ilustrații în care apar imagini și artefacte preistorice, dintre care cele mai cunoscute sunt picturile rupestre descoperite în peșterile de la Lascaux, Altamira sau Chauvet. Aceste picturi constituie, conform autorului, ipoteticul început al artei picturii, plasat undeva în urmă cu mai mult de 20.000 de ani. Descoperirea acestor peșteri a iscat și continuă să iște o firească emoție nu numai printre specialiști, împingând tot mai departe în timp granițele ipoteticilor origini ale artei, plasate azi undeva între 35.000 și 37.000 de ani. Un foarte bun exemplu în această privință l-a constituit descoperirea în 1994 a peșterii Chauvet din sudul Franței. S-a vorbit atunci despre o adevărată „capelă sixtină preistorică”, iar în documentarul intitulat *Cave of Forgotten Dreams*, regizat de cunoscutul regizor german Werner Herzog, ni se prezintă o serie de astfel de picturi cu adevărat halucinante, care, nici nu mai e nevoie să ni se spună, dar ni se spune totuși, par să descindă din imaginația lui Picasso. De altfel, chiar Picasso se pare că ar fi afirmat în urma unei vizite făcute în anii 1940 la peșterile din Lascaux că „noi [modernii] nu am descoperit nimic”. Răsfoind mai departe acest prim capitol, aflăm că în urmă cu circa zece mii de ani întreaga lume pare să se fi umplut cu divinități sculptate, cu animale totemice și cu altare, ale căror dimensiuni tind să devină tot mai monumentale. Erau divinități în formă de câine, pasăre sau broască sau în unele cazuri doar niște simple blocuri gigantice de piatră, cioplite în mod grosolan. Chiar dacă nimeni nu poate pretinde că știe cu precizie de ce oamenii acelor vremuri au început să picteze și să sculpteze astfel de imagini, sau ce rol aveau în viața lor, este evident că impulsul și motivația primordială a creării acestora a fost una sacral-religioasă. Cu toate acestea, istoriile artei dedică în continuare un spațiu extins așa-zisei creații artistice a acestei epoci. Termenul „artă” este invocat de cei

mai diverși autori, de la istorici de artă la arheologi sau antropologi, atunci când vorbesc despre imaginile figurative sau ornamentale create de oamenii din toate timpurile, astfel încât arta pare să devină o categorie universală. Arta fie nu este definită, fie se recunoaște dificultatea unei definiri, ba chiar imposibilitatea unei definiri, de unde ar rezulta chiar inutilitatea definirii, fie, așa cum fac autorii istoriei mai sus menționate, se recunoaște că nu putem înțelege motivația creării acestor imagini și artefacte, dar totuși se vorbește în continuare despre artă. Impresia produsă este aceea că, teoretic, știm cu toții ce este arta, dar de fapt nu avem idee despre ce este vorba.

Au supraviețuit din epocile anterioare modernității un număr impresionant de imagini și artefacte pe care noi le numim azi ca fiind artă. Ce reprezentau toate acestea pentru creatorii lor? Care era motivația creării lor? Care era semnificația lor?

S-au publicat în ultimele decenii tot mai multe studii care au argumentat faptul că *ideea* de artă ca o categorie distinctă a activității umane – distinctă față de activități cum ar fi vânătoarea, agricultura, cioplirea de unelte, sculptarea de statui – nu era cunoscută în epocile care preced modernitatea. Chiar dacă istoriile artei își încep încep în mod tradițional narațiunile cu pictura rupestră, „arta”, ca noțiune care desemnează o formă specifică de experiență, va apărea doar în Occident, începând cu secolul XVIII. La fel ca modernitatea, care se va constitui treptat între secolele XVI și XVIII, noțiunea de artă se va cristaliza în aceeași perioadă, pentru a se fixa în mod definitiv odată cu definirea ei la mijlocul secolului XVIII și odată cu constituirea a două discipline care i se vor consacra în totalitate – estetica și istoria artei. În special apariția esteticii se va dovedi crucială, ea reușind să traseze cadrele conceptuale între care se va fixa modul în care modernitatea va înțelege arta. Atunci când la mijlocul secolului XVIII, într-un context intelectual extrem de complex, apare termenul de „arte frumoase” (*beaux-arts*), iar apoi cel de „artă”, apare, dincolo de acest cuvânt, dincolo deci de o „simplă” etichetă lingvistică, un mod

fundamental nou de a înțelege creația umană; apare, pe de altă parte, o nouă familie de obiecte, familie care nu a existat niciodată înainte, cea a obiectelor de artă, și nu în ultimul rând, apare o nouă înțelegere a modului în care omul se raportează la lumea obiectelor. Artă deci, ca o categorie aparte a creației, semnificației și simțirii umane, este o creație a lumii moderne, iar a folosi această noțiune esențial modernă pentru a încerca să înțelegem ce a fost „înainte” de artă, a universaliza și atemporaliza noțiunea, are consecințe destructive asupra oricărei tentative oneste de a înțelege creația culturală materială anterioară modernității. Localizând arta în societăți și epoci unde ea nu a existat înainte de a o numi noi astfel, riscăm să recreăm aceste societăți și epoci în imaginea lumii moderne. Creațiile culturii materiale anterioare modernității *nu sunt artă*, sau altel spus *nu au fost create ca fiind artă*, ele având pentru creatorii și pentru publicul lor o cu totul altă *semnificație* decât cea pe care o are pentru noi o creație artistică, indiferent dacă este vorba despre sculptură, pictură, muzică, arhitectură sau poezie.

Rămâne însă întrebarea: cum își înțelegeau vechii greci, medievalii și renașcențiștii, propria cultură materială? Există cercetători care au remarcat, chiar dacă doar în trecere, faptul că majoritatea covârșitoare a imaginilor create în epocile anterioare modernității aveau un evident caracter sacral-religios. Iată de exemplu ce scria încă în 1933 un atât de bun cunoscător al lumii grecești cum a fost Werner Jaeger: „... aproape niciodată poporul grec – cu un acut simț artistic – nu a prezentat contemplarea operelor de artă în sensul lui Winckelmann. [...] Grecii considerau că arta aparține unei alte sfere. În întreaga perioadă clasică ea și-a menținut locul în lumea sacră a cultului, din care își trăgea originea” [2, p. 20].

Abordarea sistematică a acestei problematice este însă mult mai recentă, demersul istoriei artei fiind completat de cel al unor discipline cum ar fi arheologia sau antropologia artei. De exemplu, în chiar primele pagini ale monumentalei *A Companion to Greek Art*, arheologii Tyler Jo Smith și Dimitris Plantzos țin să sublinie-

ze faptul că „Funcția și contextul obiectelor și monumentelor antice sunt elementele decisive ale istoriei artei grecești. [...] Grecii au făcut foarte puțină, asta în cazul în care au făcut, «artă de dragul artei». Chiar și cele mai profunde și plăcute din punct de vedere estetic exemple aveau o destinație utilitară” [3, vol. 1, p. 5].

Spre deosebire de istoria artei, antropologia renunță la a mai pune întrebarea: „Care e semnificația imaginilor de cult din arta clasică greacă?”, înlocuind-o cu o întrebare de genul: „Care erau efectele acestor imagini asupra privitorului și care era relația lor cu restul culturii din care făceau parte?” Concluzia la care au ajuns antropologii este aceea că menirea acestor imagini era cea de a organiza afectul, motivând astfel angajarea unui rol social sau a unei reprezentări a sistemului cultural. Ce efect aveau acele imagini și artefacte create în epocile premoderne asupra destinatarilor lor? Ce fel de experiențe le ofereau acestora? Este evident că nu putem vorbi despre ceea ce estetica modernă numește „experiențe estetice”, diferența dintre astfel de experiențe și cele trăite de omul antic, medieval sau renașcențist, fiind una radicală.

În studiul său despre sculptura greacă, Nigel Spivey ne amintește faptul că „În fața unei opere de artă este încă posibil să exclami (totuși manierat) într-un limbaj modern, «Ce divin!». A declara, în sensul antic grecesc, o sculptură «divină» (*entheos*) însemna nu doar o simplă reacție estetică, ci un articol de credință. [...] Spectatorul formelor divine sau eroice credea că sculpturile au făcut mai mult decât să livreze suveniruri ale măreției. Un spirit, o forță animată, a fost prinsă în piatră, argilă sau bronz” [4, p. 228]. Statuile grecești aparțineau unei culturi profund religioase. Cadrele conceptuale și materiale asociate cu această cultură au modelat practicile privirii și înțelegerii acestor statui. Acest fapt a dat naștere unei structuri particulare a modului în care privitorul se raporta la aceste statui, mod care nu avea nici o legătură cu interpretarea vreunei semnificații estetice sau abstracte. În religia greacă sacrul era omniprezent, se întrepătrundea cu viața cotidiană într-un grad extrem de ridicat. Zone întregi ale

mediului natural, cum ar fi un munte, un izvor sau un copac, erau atribuite unor agenți supraumani sau unor puteri mitice. Sacrul era perceput nu ca un domeniu unificat, ci ca o rețea de astfel de forțe. În această lume magică, statuile divinităților marcau prezența reală a unei forțe divine concrete și exercitau o acțiune corespunzătoare. Grecii nu distingeau între zeitate și imaginea unei zeități, iar acest lucru influența uzul practic al imaginilor. Posedarea unei imagini era echivalentă cu controlul forțelor sacre pe care acesta le personifica. A privi o astfel de imagine înseamnă mult mai mult decât a o vedea, înseamnă a interacționa cu divinitatea. Reproducem pe larg un fragment în care istoricul și antropologul francez Jean-Pierre Vernant descrie relația dintre zeu, templu și credincios: „... templul grec este o locuință: zeul o ocupă. [...] În loc să se închidă, precum *oikos*-ul uman, în jurul unui interior familial, casa divină este orientată către exterior, este întoarsă către public. [...] zeul își revarsă prezența în mod vizibil în ochii tuturor: sub privirile Cetății, el devine formă și spectacol. [...] Ca și templul, imaginea capătă un caracter pe deplin public. S-ar putea spune despre statuie că, acum, întregul său «*esse*» constă într-un «*percipi*», toată «ființa» sa constă în a fi «zărită». Ea nu mai are altă realitate în afara aparenței sale, nici altă funcție rituală decât cea de a fi văzută. [...] Statuia este o «*reprezentare*» într-un sens cu totul nou. Eliberat de ritual și plasat sub privirea impersonală a Cetății, simbolul divin s-a transformat într-o «*imagine*» a zeului” [5, p. 414-415].

Cercetătorii vorbesc despre un adevărat ritual al acestei interacțiuni care era potențat de un scenariu extrem de bine pus la punct și care presupunea o adevărată manipulare a tuturor simțurilor. Manipularea luminii și întinericului în temple, folosind dispozitive cum ar fi bazine cu lichid care reflectau lumina, sau podelele lustruite din fața statuiilor, sporeau aura divinității care era sculptată în materiale reflectorizante ca marmura sau aurul. Toate acestea produceau un gen de iluminare strălucitoare, considerată a fi specifică divinităților. Imnurile cântate la deschiderea ușilor templelor în tim-

pul festivalelor aveau ritmuri și tonuri distincte, parfumul care emana un miros puternic și care era obținut nu doar prin arderea de tămâie ci și prin florile plantate în grădinile templelor [6]. Cei doi termeni invocați în cultul statuiilor erau cei de „frumusețe” și „magnitudine” (*kallos kai megethos*), folosiți și în descrierea epifaniilor divine. Departate de a stabili o detașare estetică contemplativă, acest vocabular încurajează intrarea într-o „stare a unei conștiințe alterate”, caracteristică aceluia *mysterium tremendum* despre care vorbea Rudolf Otto. *Technē*-ul sculptorului consta tocmai în capacitatea de a crea statui care să faciliteze astfel de experiențe religioase în care tot ce aparținea materiei sau umanului era pus între paranteze sau depășit. Este evident însă că aceste cadre senzoriale și acțiuni practice determină o reacție complet diferită față de reacția implicată de modelele estetice și iconografice ale decodării semnificației.

Ne amintim că Platon i-a alungat pe artiști din cetatea sa, convins fiind că reprezentarea și adevărul sunt incompatibile. El dorea să înlocuiască artificiiul artei cu propria sa filosofie ca sursă a educației în societatea ateniană. Sculptorii s-au opus lui Platon prin avansarea ideii unei experiențe trăite a epocii grecești. Sculptura greacă nu era despre frumusețe, sau mai exact, era despre ceva care se află dincolo de frumusețe. Ea a invocat zeii în formă umană, a dat formă fizică divinului și a înregistrat credințele timpului.

Într-o extrem de interesantă carte [7], antropologul englez Alfred Gell argumentează coerent și consistent împotriva a două dintre cele mai adânc asumate ipoteze care se regăsesc la baza studierii artei și în general a culturii materiale. Prima este cea estetică – ideea că ceea ce distinge arta față de celelalte obiecte materiale este *calitatea* artei, interesul estetic superior al acesteia. A doua este cea semiotică – ideea că obiectivul nostru atunci când privim înspre artă este cel de a o înțelege ca pe o „expresie” a unui cod sau a unei logici ascunse (înțelese printr-o analogie cu limbajul). În locul unei teorii estetice sau semiotice a artei, Gell propune o teorie socială a artei. Obiectele sunt făcute și folosite întotdeauna urmărind un scop, ele sunt întot-

deauna prinse în interiorul unei largi rețele sociale și istorice a relațiilor umane, și nu pot fi niciodată despărțite de interesele umane practice. Pentru Gell ceea ce contează în privința obiectelor (inclusiv a așa-numitelor obiecte de artă) nu este ceea ce acestea înseamnă, ci ceea ce fac; nu cât sunt de frumoase, ci cum „lucrează” asupra sau prin cineva care le privește, le folosește sau le atinge. În loc să se concentreze deci asupra esteticului și semnificației, Gell alege să acorde atenție totală „acțiunii, cauzalității, rezultatului și transformării”, văzând „arta ca pe un sistem al acțiunii, direcționat înspre schimbarea lumii, mai degrabă decât înspre codificarea unor propoziții simbolice despre aceasta” [8, p. 2].

Întreaga acțiune socială se realizează prin intermediul obiectelor, iar creațiile artistice diferă de celelalte artefacte în primul rând prin maniera acțiunii lor. Un punct de vedere asemănător găsim și la istorici de artă ca David Freedberg [9] sau W. J. T. Mitchell [10], care militează chiar pentru întemeierea unei noi discipline care să studieze istoria imaginilor, disciplină care să nu mai facă nici o discriminare între „artă” și „non-artă”. Ei argumentează că însăși clasificarea unei imagini sau a unui artefact ca „artă” îi diminuează potențialul prin amputarea a ceea ce constituie adevărata sa forță. Interesat de această „putere” a imaginilor și întrebându-se ce anume „vor” imaginile de la noi, Mitchell amintește cuvintele prin care istoricul de artă Michael Fried rezuma „convenția primordială” a picturii: „o pictură ... trebuie în primul rând să-l atragă pe privitor, apoi să-l rețină și în cele din urmă să-l subjuge, cu alte cuvinte, o pictură trebuie să se adreseze cuiva, trebuie să-l facă să se oprească în fața ei și să-l țină acolo ca și cum ar fi vrăjit și nu s-ar mai putea mișca” [10, p. 36]. Acest lucru sugerează că obiectele sunt, prin ele însele, animate, ceea ce pare cel puțin ciudat, deoarece noi știm că obiectele în general și obiectele de artă în particular sunt neanimate. Dar ceea ce este adevărat pentru fizică nu este adevărat și pentru societate. În ceea ce privește societatea umană, toate obiectele sunt animate – fie prin ele însele (având un gen de personalitate), fie ca extensie

a persoanei umane. Acest lucru, crede Mitchell, este adevărat nu numai pentru trecut, dar și pentru prezent.

Un punct de vedere asemănător împărtășește și cunoscutul istoric de artă german Hans Belting. În introducerea la monumentală sa lucrare *Bild und Kult*, dedicată studiului iconului medieval, Belting explică subtitlul aparent curios al cărții – *O istorie a imaginii înainte de epoca artei* – în termeni care se focalizează asupra problemelor care privesc ideea de arte vizuale și în special asupra modului în care acestea funcționează în ansamblul culturii: „Arta, așa cum este ea studiată azi de disciplina istoriei artei, nu a existat nici în Evul Mediu și nici ulterior. După Evul Mediu, totuși, arta a început să aibă o semnificație diferită și a început să fie recunoscută ca atare – artă ca inventată de artiști faimoși și definită de o teorie specifică. În vreme ce vechile imagini au fost distruse de iconoclaști în perioada Reformei, imaginile de tip nou au început să umple colecțiile de artă care începeau să apară. Epoca artei, care se înrădăcinează în aceste evenimente, dăinuie până în zilele noastre. Chiar de la început, ea se caracteriza printr-un gen particular de istoriografie, care, deși se numea istorie a artei, în realitate se ocupa cu istoria artiștilor” [11, p. XXI].

Istoriografia la care se referă Belting este ilustrată de opera lui Giorgio Vasari, care a fost primul colecționar serios de desene, despre care avea convingerea că dezvăluie primul moment al inspirației artistice. Pasiunea sa pentru desen l-a determinat să fondeze în 1562 Accademia delle Arti del Disegno din Florența. Vasari era convins că *disegno* (însemnând atât „desen” cât și „construcție”) este superior lui *colorito* („pictura în culori”) deoarece primul este un exercițiu al intelectului, în vreme ce al doilea apelează doar la apetitul senzual. La Accademia el îi încuraja pe artiști să-și dezvolte talentul fără a ține seama de opreliștile și constrângerile tradiției și convenției, argumentând că geniul se împlinește cel mai rapid în invenție. Toate preocupările lui Vasari se reflectă în *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, publicată pentru prima dată în 1550 și revizută și extinsă în

1568. Această carte marchează momentul istoric în care artele vizuale s-au transformat din obiecte care reflectă abilitățile manuale ale unor artizani, în reflecții ale puterilor intelectuale și creative ale artiștilor. Înainte de „epoca artei”, imaginea, oricât de artistic era făcută, îndeplinea funcții culturale, religioase sau politice specifice. După cum susține Belting, „Imaginea autentică părea să fie capabilă de acțiune, părea să posede *dynamis*, sau puteri supranaturale” [11, p. 6]. Imaginea făcea miracole, proteja față de pericole, vindeca pe cei bolnavi. Dacă în „epoca artei” imaginea își pierde aceste puteri, ea va câștiga în schimb o considerabilă dimensiune expresivă. Ea devine mediul prin care artistul – abia în „epoca artei” se va numi artist – își exprimă propriile idei și sentimente și își face manifest propriul talent sau geniu.

Unul dintre exemplele discutate de Belting pentru a ne face să înțelegem modul în care funcționa o imagine în perioada de dinaintea epocii artei este efigia relicvariului Sfântului Foy de la Conques din Franța. Sainte-Foy era un loc de pelerinaj construit între anii 1050 și 1120 pentru a găzdui pelerinii în drumul lor spre cel mai important loc de pelerinaj din Evul Mediu, cel de la Santiago de Compostella, în nord-vestul Spaniei, unde se aflau rămășițele Sfântului apostol Iacob, care aveau reputația de a face miracole. Mănăstirea Sainte-Foy găzduia relicvele sfântului cu același nume, un copil care a fost martirizat după ce a fost ars de viu în anul 303 pentru că a refuzat să se închine zeilor păgâni. Craniul său era, și mai este și acum, adăpostit într-un relicvariu în spatele unei măști mortuare care a aparținut unui bărbat roman matur din perioada de sfârșit a Imperiului Roman. Multele pietre prețioase care decorează relicvariul au fost donate chiar de pelerini. Este evident că efigia Sfântului Foy nu are nici un fel de relație de asemănare cu sfântul însuși. Valoarea efigiei, ne atrage atenția Belting, nu rezidă în vreo asemănare, ci în contiguitatea cu craniul adăpostit în spatele acesteia. Ea „atinge” în sens literal rămășițele copilului martirizat, astfel încât artefactul roman este complet transformat – de la păgân la creștin, de la un ornament

la o formă simbolică a credinței. Acesta mai simbolizează și transformarea care îl așteaptă pe credincios, de la închisoarea fizică a corpului la domeniul spiritual al sufletului. Belting citează una dintre aprecierile timpurii ale relației care se stabilea între statuia de cult și pelerinii care o venerau. Este vorba despre mărturia lui Bernard de Angers, care a făcut trei călătorii la Conques, începând cu anul 1013. Acesta începe prin a menționa faptul că la început era sceptic față de puterile relicvariului: „Am privit cu un zîmbet batjocoritor înspre Bernier [tovarășul său] datorită faptului că atât de mulți oameni își îndreptau rugăciunile către un obiect mut și fără suflet, [...] iar vorbele lor fără sens nu veneau dintr-o minte clară”. Dar el își va schimba curând părerea: „Astăzi îmi regret trufia față de acești prieteni ai lui Dumnezeu. [...] Imaginea sa nu este un idol impur ci un memento sfânt care invită la devoțiune pioasă. [...] Pentru a fi mai exact, nu este nimic mai mult decât o casetă care conține relicvele venerabile ale virginei. Bijutierul i-a dat o formă umană așa cum s-a priceput. Statuia este la fel de faimoasă pe cât era odinioară chivotul legământului dar are chiar un conținut mai prețios în forma craniului complet al martirului. Aceasta este una dintre cele mai prețioase perle ale Ierusalimului ceteresc, și ca nici o altă persoană în secolul nostru, produce miracole uimitoare prin intermediul lui Dumnezeu. Este ca și cum oamenii ar putea citi din acești ochi dacă rugăciunile lor au fost auzite” [11, p. 536-537].

Să comparăm acum relația care se stabilește între imagine și privitor în cazul prezentat de Belting cu cea care se stabilește în cazul *Giocondi* lui Leonardo, probabil cea mai cunoscută imagine nu numai din pictura Renașterii, ci din întreaga istorie a picturii. De ce este aceasta atât de faimoasă? Istoria artei ne spune că este o pictură în ulei profund originală și inovativă; că Leonardo a folosit o tehnică de „topire” a liniei, numită *sfumato*, și că plasează portretul pe fundalul unui peisaj straniu și fantastic, ceva nemaivăzut înainte în portrete similare. Știm azi că *Gioconda* era privită și înțeleasă în vremea ei ca un portret de logodnă sau căsătorie, gen

foarte popular în epocă, chiar dacă remarcabil executat. Despre acest tablou Vasari a scris la modul admirativ: „celui care ar vrea să știe cât de mult poate arta să imite natura, opera aceasta îi dă de minune răspunsul, în ea fiind înfățișate cele mai neînsemnate amănunte, care nu pot fi pictate decât cu cea mai mare finețe” [12, vol. 2, p. 15]. Ne confruntăm însă aici cu un paradox: pe de o parte suntem conștienți că vorbim despre cel mai faimos portret din istoria picturii, iar pe de altă parte suntem obligați să admitem că nimic din cele știute despre acest tablou nu reușește să-i justifice faima. Trebuie să mai fie deci și altceva pe lângă evidentele calități ale picturii, calități pe care le împărtășește însă cu alte capodopere ale Renașterii. S-a vorbit și încă se mai vorbește despre misterul care înconjoară identitatea modelului lui Leonardo. Astfel, încă nu știm cu precizie pe cine reprezintă tabloul. Vasari a fost primul care a folosit numele care este atribuit și azi picturii, lansând speculația că modelul este Lisa Gherardini, care s-a căsătorit cu negustorul florentin Francesco Bartolomeo del Giocondo în 1495, dar alte mărturii contrazic această teză, astfel încât identitatea ei rămâne în continuare un mister. S-a sugerat și faptul că Leonardo nu a folosit un unic model, că portretul ar fi deci unul generic, mai degrabă decât specific. Cea mai extravagantă ipoteză a apărut însă în 1992, când Lillian Schwartz, folosind programe de calculator, a suprapus faimosul autoportret al lui Leonardo ca om bătrân cu fața Giocondei, pentru a ajunge la concluzia că toate trăsăturile se potrivesc perfect. *Gioconda* nu ar fi deci altceva decât un autoportret al lui Leonardo. Acest mister a adus picturii mare parte din faima de care se bucură până astăzi. Dar adevărata faimă se datorează evident celebrului ei zâmbet care concentrează întreaga ambiguitate a portretului. Folosind tehnica *sfumato*-ului, Leonardo face ca expresia feței să pară una nedefinită, „un teren al unei infinite variațiuni” [13, p. 17] care-l debusolează pe privitor și-l forțează să se concentreze asupra zâmbetului abia schițat al Giocondei.

Este interesant faptul că, după câte se pare, nimeni în epocă nu a remarcat acest zâmbet. Nu

există nici un indiciu care să sugereze că artistul, clientul, familia modelului sau oricine altcineva din secolul XVI ar fi dat o semnificație specială expresiei faciale a *Giocondei*. Este adevărat că Vasari a scris pe la larg despre acest zâmbet. Chiar dacă se pare că el nu a văzut niciodată tabloul, îl descrie extrem de minuțios: „... și fiindcă mona Lisa era foarte frumoasă, Lionardo ținea tot timpul pe lângă ea cântăreți și muzicanți, precum și bufoni, care s-o înveselească, spre a îndepărta tristețea aceea pe care, deseori, pictura obișnuiește s-o dea portretelor; iar în acesta al lui Lionardo exista un zâmbet atât de plăcut încât, văzându-l, ți se părea a fi ceva mai degrabă dumnezeiesc decât omenesc și era socotit drept o lucrare cu adevărat minunată, întru nimic desosebită de modelul însușit” [12, vol. 2, p. 90]. Se pare că Vasari era conștient de faptul că portretele florentine de secol XVI aveau un aer mai degrabă inert, de manechine folosite pentru etalarea bogăției unei familii. În rest nimeni nu pare să fi dat vreo semnificație deosebită acest zâmbet care, pentru noi, „modernii”, reprezintă chinetesența tabloului. Întrebarea pe care ne-o punem vine oarecum firesc: cum se face că Leonardo a reușit să redea ceva care să fie în egală măsură extrem de diferit față de portretele din epocă, și totuși atât de subtil încât să treacă neobservat atenției contemporanilor săi, dar să se impună în conștiința noastră ca lucrul cel mai important care ne vine în minte atunci când ne gândim la acest tablou?

Răspunsul la această întrebare îl găsim la criticii și teoreticienii secolului XIX. Știm astăzi că *Gioconda* este „creația” acestor critici francezi și englezi care aparțineau climatului romantismului secolului XIX. Am putea afirma chiar că tabloul „se naște” cu adevărat abia atunci, la mai bine de trei secole după ce a fost pictat [14]. Exaltarea unui critic ca Walter Pater, altfel mai degrabă sobru și temperat, spune totul despre modul în care am ajuns să vedem acest tablou: „Al ei este capul pe care „toate țelurile lumii au poposit” iar pleoapele îi sunt puțin obosite. Este o frumusețe ce vine dinăuntru, înfrumusețând trupul, depozitarul – celulă după celulă – de gânduri stranii, reverii fantastice și pasiuni su-

perbe. Așezați-o pentru o clipă alături de una din albele zeițe grecești sau de frumoasele femei ale antichității și veți vedea cât de tulburate vor fi ele de această frumusețe prin care a trecut sufletul cu toate bolile lui! Toate gândurile și experiența lumii s-au gravat și modelat în ea. [...] Ea e mai bătrână decât stâncile printre care stă. [...] Închipuirea unei vieți eterne, care să aducă la un loc zece mii de trăiri este veche, iar filozofia modernă a conceput ideea omenirii ca modelată de către – și însumând în sine – toate modalitățile de gândire și de viață. Cu siguranță, Lady Lisa ar putea reprezenta personificarea vechii imagini, simbol al ideii modern” [15, p. 110-111]. Citind cuvintele lui Pater realizăm că noi continuăm să vedem tabloul lui Leonardo cu ochii secolului XIX.

Zâmbetul *Giocondei* anunță o nouă epocă, cea a artei, epocă în care pășim odată ce „Imagina devine un obiect de reflecție” și „îl invită pe privitor să nu ia în mod literal subiectul reprezentat, ci să caute ideea artistică dincolo de operă” [11, p. 472]. Ceea ce va conta de acum încolo va fi tot mai mult tocmai această „idee artistică”, motiv pentru care semnificația *Giocondei* trebuie căutată dincolo de apariția ei superficială, într-o dimensiune privată, personală, imaterială. Zâmbetul *Giocondei* trebuie să fie și să rămână unul misterios deoarece el funcționează ca o invitație pentru privitor de a plonja tocmai în acest „dincolo” care e atât de volatil încât nu are cum să fie explicat într-un mod satisfăcător sau definitiv. Noul tip de imagine artistică pe care-l anunță tabloul lui Leonardo va miza în mod strict pe această atenție concentrată a privitorului aflat în căutarea unei semnificații, a nevoii de a înțelege independent de orice funcții sociale, religioase sau practice ar putea avea respectiva imagine.

Ce ascunde zâmbetul *Giocondei*? Putem încerca să înțelegem, suntem invitați, chiar somați să încercăm, dar ne este clar că nu vom putea pătrunde acel ceva care va rămâne pentru totdeauna un mister. Ce ascunde relicvarul Sfântului Foy? Știm ce ascunde, credinciosul din Evul Mediu știa ce ascunde: relicvele sfântului. Ce ascunde statuia zeului dintr-un templu

grec? Ce altceva decât pe zeu însuși. Mai exact, nici relicvele sfântului, nici zeul, nu se ascund, ele sunt acolo, sunt prezente, nu e nevoie să fie căutate, ele sunt prezente în relicvariu sau în statuie. Omul antic sau medieval nu avea nevoie de o hermeneutică pentru a se apropia și pentru a-și asuma imaginile care erau pentru el esențiale; acestea funcționau oarecum de la sine, prin simpla lor prezență. Atunci când grecul antic intra în templu și se găsea în fața statuii zeului, el știa că zeul este prezent, la fel cum medievalul știa că relicvele sfinte sunt prezente în relicvariu și că au puterea de a face minuni. Oricât ni s-ar părea nouă de ciudat, aceste imagini nu aveau nimic misterios pentru omul antic sau medieval. Ele erau clare, transparente, iar tocmai în această claritate și transparență stătea forța lor de persuasiune. Puterea noii imagini este însă de altă natură: ea fascinează privitorul prin permanenta ei capacitate de a rămâne un mister. Ea exercită asupra privirii noastre o forță de un cu totul alt gen decât imaginile anterioare: imaginea se transformă astfel într-un „obiect estetic”, adică într-un obiect care este creat după anumite reguli pe care și le dă singur, are o viață proprie, trăiește prin el însuși și nu are nici o altă funcție decât aceea de a ne oferi o „experiență estetică”. Surâsul *Giocondei* ne invită să pășim într-o lume nouă, acea lume pe care modernitatea o va numi „lumea artei”.

#### Referințe bibliografice:

1. Kleiner, Fred S. *Gardner's Art Through the Ages. A Global History. Fourteenth Edition*. Wadsworth: Cengage Learning, 2013.
2. Jaeger, Werner. *Paideia*. București: Editura Teora, 2000.
3. Smith, Tyler Jo; Plantzos, Dimitris. *The Greeks and their Art*. În: „A Companion to Greek Art”. Wiley-Blackwell, 2012, vol. 1.
4. Spivey, Nigel. *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings, Modern Readings*. London: Thames and Hudson, 1995.
5. Vernant, Jean-Pierre. *Mit și gândire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*. București: Editura Meridiane, 1995.
6. Detienne, Marcel. *Grădina lui Adonis. Mitologia aromadelor în Grecia*. București: Editura Symposium, 1997.

7. Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
8. Osborne, Robin; Tanner, Jeremy. *Arts's Agency and Art History*. Blackwell Publishing, 2007.
9. Freedberg, David. *The Power of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
10. Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
11. Belting, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
12. Vasari, Giorgio. *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*. București: Editura Meridiane, 1968.
13. Sassoon, Donal. *Mona Lisa: The History of the World's Most Famous Painting*. London: Harper Collins, 2001.
14. Trumble, Angus. *A Brief History of the Smile*. New York: Basic Books, 2004.
15. Pater, Walter. *Renașterea*. București: Editura Univers, 1982.