

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE DIN BUCUREȘTI

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Muzeul imaginilor în mișcare.

**Aproprieri și transformări ale picturii renaștentiste în cinematografia europeană,
de la Serghei Eisenstein la Peter Greenaway și Lech Majewski**

Coordonator științific

Prof. univ. dr. Anca Oroveanu

Doctorand

Larisa Oancea

București

2018

Pe fațada vastă, dinspre grădină, a Vilei Medici sunt inserate, în partea superioară, ca pe o peliculă în mișcare, mai multe fragmente de sarcofage antice. Răspândite în toată Roma, chiar și în biserici, aceste vestigii monumentale erau, în perioada renașcentistă, suporturile principale datorită cărora lumea zeilor păgâni se perpetuase, ca să spunem așa, în carne și oase, până în perioada modernă¹.

Astfel descrie Aby Warburg fațada interioară a Vilei Medici într-un articol din perioada ultimei sale șederi la Roma (17 noiembrie 1928 – 28 aprilie 1929). Deși problematica filmului este marginală în discursul istoricului de artă, comparația succesiunii de sarcofage antice de pe fațada monumentului renașcentist cu o peliculă cinematografică, în mișcare, devine semnificativă pentru o discuție pe marginea dialogului dintre film și istoria artei, reprezentând atât declicul, cât și „firul-fantomă” al cercetării mele de doctorat: influențele artei renașcentiste asupra cinematografiei europene.

Preocuparea mea centrală se îndreaptă asupra felurilor în care moștenirea artei renașcentiste se conjugă cu limbajul filmic, fiind îmbogățită cu un sens postmodern, nu doar prin resursa locomoției imaginii cinematografice și a dramatizării mecanice implicite, dar și prin traseele hermeneutice pe care tradiția picturală le deschide în interiorul interpretării unui film. Invocată într-un mod mai mult sau mai puțin explicit de o gamă largă de regizori (Sergei Eisenstein, Carlo Ludovico Ragghianti, Andrei Tarkovski, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi, Peter Greenaway, Derek Jarman sau Lech Majewski), arta renașcentistă își afirmă prezența în film nu numai sub forma citatelor picturale, ci și ca sursă explicită pentru o serie de tehnici pe care cinema-ul le explorează: spațiu narativ, construcția imaginii, declinarea concepției albertiene a ferestrei către lume în spațiul filmic, moduri de articulare spațiu-timp, procedee de iluzionare, perspectiva și profunzimea câmpului, evoluția portretului în Renaștere și dezvoltarea tipurilor de cadraj în cinema ș.a.m.d.

¹ „Dans la large façade sur jardin de la villa Médicis sont insérés, très en hauteur, **comme sur une pellicule en mouvement**, plusieurs parois de sarcophages antiques. Dispersés dans tout Rome jusqu’à l’intérieur des églises, ces vestiges monumentaux furent au temps de la première Renaissance les principaux supports grâce auxquels le monde des dieux païens s’était perpétué, pour ainsi dire en chair et en os, jusqu’à la période moderne.” Am consultat ediția în franceză a articolului lui Aby Warburg, „Le Déjeuner sur l’herbe de Manet. La fonction préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l’évolution du sentiment moderne de la nature”, în Maurizio Ghelardi, *Aby Warburg. Miroirs de faille à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, Les presses du réel, 2011, pp. 125-139.

Dacă ne gândim la locul pe care l-a ocupat cinematografia în ierarhia artelor vizuale de-a lungul secolului XX, de la dobândirea legitimității culturale la statuarea sa ca operă totală, noțiunea de *paragone*, care definește celebra dispută dintre arte în Renaștere, își poate găsi aplicabilitatea cu ușurință. Odată cu apariția unor structuri filmice elaborate – legate, în parte, de numele lui D.W. Griffith, Serghei Eisenstein, Carl Theodor Dreyer sau al lui Giovanni Pastrone – statutul imaginii cinematografice a fost redimensionat. Acest proces a implicat, după cum știm, transgresarea limitelor dintre cinema și artele tradiționale. Împrumuturile limbajului filmic din câmpul picturii, dar și modul în care filmul și pictura se luminează reciproc, au așezat cinema-ul pe linia unei substanțiale moșteniri pictură-fotografie, lăsând loc unor abordări comparative cuprinzătoare, menite să pună în oglindă cele două tipuri de discursuri vizuale. În contextul invocării noțiunii de *paragone*, nu putem ignora importanța a două studii relativ recente de estetica filmului care, împreună, ne ajută să privim dialogul dintre artă (în cazul nostru renescentistă) și cinema cu un ochi antrenat: pe de o parte Angela Dalle Vacche², care ne invită să ne concentrăm pe relația dintre pictură și cinema în termenii citaționismului pictural și pe de altă parte Jacques Aumont³, care încurajează o analiză pe principiul *joint participation in culture*, al continuității percepute, în termenii lui André Bazin, ca o evoluție naturală (dar, așa spune, mai deghizată) a tradiției vizuale. În cazul cercetării noastre, atât citatele, cât și variatele împrumuturi, aproprieri, transformări ne conduc spre ideea unei supraviețuiri a artei renescentiste prin și în cinema; această a doua viață (postmodernă) a artei renescentiste este înțeleasă aici ca un nou nivel de reprezentare și ca o „aducere mai aproape”.

Deși abundentă atât în câmpul istoriei artei (Henri Focillon, Erwin Panofsky, Pierre Francastel, Walter Benjamin, Philippe-Alain Michaud, Hans Belting ș.a.m.d.), cât și în cel al esteticii filmului (André Bazin, Patrice Rollet, Riciotto Canudo, Serghei Eisenstein, Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Angela Dalle Vache ș.a.m.d.), literatura de specialitate cu privire la dialogul dintre pictură și film nu a arătat un interes particular influențelor artei renescentiste asupra limbajului cinematic. Există însă, atât în istoria artei, cât și în istoria filmului, numeroase indicii care ne pot conduce pe firul ocurenței Renașterii în discursul filmic și al afirmării unei „vocații cinematografice” a artei renescentiste. Dată fiind literatura copleșitoare referitoare la

² Angela dalle Vacche, *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, Austin, University of Texas Press, 1996.

³ Jacques Aumont, „The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze”, traducere de Charles o'Brien și Sally Shafto, în Dudgey Andrew (ed.), *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*, University of Texas Press, Austin, 1997, pp. 231-258.

dialogul mai general dintre „tradiția majoră a vizualității” și cinema, în preambulul analizei propriu-zise am simțit necesitatea revizitării acestor teorii într-un subcapitol introductiv/cadru teoretic care reflectează asupra istoriei artei în epoca reproductibilității tehnice.

Extensie a exercițiului comparației dintre arte, noțiunea de *paragone* artă renescentistă-cinema devine pentru mine principalul instrument al dialogării și al depășirii limitelor dintre cele două câmpuri. Elasticitatea termenului îmi permite situarea acestui dialog pe mai multe paliere: comparația (marcarea asemănărilor și deosebiriilor dintre cele două tipuri de discurs vizual), hidridarea (strâns legată de substanțiala moștenire pictură/fotografie, completată de resursa locomoției controlate) și încorporarea unei arte în cealaltă (cu scopul îmbogățirii resurselor proprii). Triada *comparație-hibridare-încorporare* asupra căreia mi se pare potrivit să meditez în dialogul dintre arta renescentistă și cinema poate fi abordată prin intermediul a două perspective: una explicită, în care analizăm recursul regizorilor la Renaștere prin invocarea ei directă în texte (jurnale, interviuri, manifeste – Capitolul I) și filme (citate picturale – Capitolul II) și una camuflată, manifestată prin adaptarea și problematizarea unor aspecte specifice picturii prin intermediul limbajului filmic (Capitolul III). Împrumutând distincția pe care o face Roland Barthes⁴, am putea spune că cercetarea de față se desfășoară pe două paliere de lectură – *l’obvie* (ceea ce se vede) și *l’obtus* (ceea ce trebuie interpretat) – care coincid, de altfel, cu ceea ce Umberto Eco definea ca nivelul „lectorului hylic”⁵, care privește doar la structura de suprafață, și nivelul „lectorului pneumatic”⁶, care aspiră la adevăr și care plonjează în structura de adâncime. Aceste observații metaliterare (sau metafilmice) se reflectă în structura tezei pe capitole.

Capitolul I. În preambulul analizei studiilor de caz din corpul lucrării, conturarea unor mini-biografii ale regizorilor de care ne vom ocupa devine imperativă, întrucât ele ne oferă indicii interesante în ceea ce privește propensiunea acestora pentru arta renescentistă. Analizând modul în care acest *museum of moving images* este făcut să retrăiască pe banda de celuloid, primul capitol îi prezintă pe regizori preocupați de potențialul filmic al picturii renescentiste ca rezultat al unor îndelungate reflecții estetice care ne parvin prin intermediul jurnalelor, cărților autobiografice, fragmentelor autorefențiale, interviurilor sau eseurilor. Fascinația lor pentru arta renescentistă este de cele mai multe ori pur intelectuală, dar în unele cazuri ea transcende curiozitatea erudită.

⁴ Roland Barthes, „Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies de S.M. Eisenstein”, în *Cahiers du cinéma*, 222, juillet 1970, pp. 12-19.

⁵ Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Paralela 45, 2002.

⁶ *Ibidem*.

Se deschid aici breșe captivante cu privire la obsesia aproape morbidă a lui Eisenstein pentru Leonardo da Vinci, raportul aproape stendhalian al lui Tarkovski cu pictura renescentistă, influența directă a lui Roberto Longhi asupra discursului filmic pasolinian, filmul despre Renaștere ca proiect educațional la Raghianti, Rossellini și Olmi sau originile revizitării postmoderne a tradiției vizuale picturale la Greenaway, Jarman și Majewski.

Capitolul II. Poate cel mai evident exemplu al suscitării unor relații intertextuale este citatul pictural, care concentrează și reduce la esență practica intertextuală a multor regizori: Peter Greenaway în instalațiile video *Leonardo's Last Supper* și *Veronese's Wedding at Cana*, Pier Paolo Pasolini în *La Ricotta*, Andrei Tarkovski în *Sacrificiul* sau Lech Majewski în *The Mill and the Cross*. Conform lui Antoine Compagnon⁷, citarea își are originea într-o practică a decupajului și a colajului și poate fi privită ca exciziune, mutilare, prelevare și grefare. Și cum rețeaua intertextuală, metatextuală și paratextuală cuprinde o serie mult mai largă de proceduri înrudite – copie, parafrază, pastişă, aluzie, insinuare –, înăuntrul acestei noțiuni generale de citat se deschid posibilități interesante, în funcție de modul în care regizorul se raportează la pictura invocată. Intervențiile *hypermedia* ale lui Peter Greenaway ne plasează în miezul discuției lui Appadurai despre „traectoria operei de artă”, întrucât demersul investigativ al regizorului, deși eficient în a plasa un ipotetic spectator ideal în proximitatea hermeneutică a *Cinei lui Leonardo* și a *Nunții din Cana Galileii* de Veronese, ridică întrebări cu privire la deplasarea auri „originalului unic” înspre copiile fidele (facsimilele) pe care Greenaway le utilizează. Deși mult mai rudimentare din punct de vedere tehnic, punerile în scenă ale lui Pontormo și Rosso Fiorentino în meta-filmul *La Ricotta* devin pretextul unei discuții stimulante cu privire la modul în care Pasolini interpretează noțiunea de manierism prin limbaj filmic: la o analiză mai atentă, citatele picturale, în ciuda orchestrării lor burlești, nu sunt în răspăr cu istoria artei, conferind unitate stilistică tramei filmice. În *Sacrificiul*, ultima producție a lui Tarkovski, *Adorația magilor* de Leonardo stabilește un raport metonimic cu narațiunea filmică, invitând la o reflecție dincolo de evidentele structuri de imitație dintre peliculă și tablou. Redarea aluzivă a catastrofei în film ne apare camuflată în umbra unei idei, fiind interpretată ca o *zonă* lacaniană, plutind în limbul dintre Real, Imaginar și Simbolic. Aparent, acest detaliu filmic este invocat de Tarkovski în maniera în care Leonardo lasă să se vadă, în partea din dreapta-sus a tabloului, un detaliu reprezentând o scenă de luptă, amintind de *Bătălia de la Anghiari*: un episod suspendat într-o capsulă spațio-temporală. Deși putem identifica similitudini clare cu orchestrările filmic-

⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 17-18.

digitale ale lui Greenaway, meticulozitatea lui Lech Majewski în animarea *Procesiunii calvarului* de Bruegel transformă filmul *The Mill and the Cross* într-un *reenactement* postmodern prin excelență, fără a forța lucrurile din punctul de vedere al istoriei artei. Sensibil la vizionarismul proto-filmic al lui Bruegel, Majewski explicitează polifonia narativă a tabloului tratând tema principală a compoziției, aceea a Calvarului, ca prilej al desfășurării proteice, de episoade izolate și atent sincronizate la nivelul tramei filmice.

Capitolul III. Cele analizate în capitolul al treilea aparțin – și aici împrumutăm din nou un concept aplicat literaturii – nivelului metatextual (pe care îl vom numi, fără rezerve, metafilmic). Reluând definiția pe care Gérard Genette⁸ o dă metatextualității – relația de comentariu care leagă un text de altul, fără ca, în mod necesar, să-l citeze sau să-l numească – raportul dintre Renaștere și cinema devine mai puțin explicit și se sublimează în elemente metafilmice. Analiza se desfășoară, așadar, la un nivel „pneumatic”, în care se caută stabilirea unei relații între dispozitivele optice renaștentiste și, de exemplu, cadrul folosit de Neville pentru redarea perspectivei în *The Draughtsman’s Contract* (Peter Greenaway, 1982), între așa-numita perspectivă *di scorcio* a lui Mantegna și profunzimea câmpului în scena morții lui Ettore în *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), asimilarea tradiției iconografice a Sfântului Sebastian și interpretarea ei în cheie homoerotică explicită în *Sebastien* (Derek Jarman, 1976), locul cunoașterii magice renaștentiste în descrierea cărților lui Prospero și relația dintre *homo universalis* și curiozitatea enciclopedică a regizorului însuși în *Prospero’s Books* (Peter Greenaway, 1991), sau între noțiunea de *period rooms* și romanțarea istoriei Renașterii în *Età di Cosimo’ de Medici* (Roberto Rossellini, 1972) și *Il mestiere delle armi* (Ermanno Olmi, 2001). Interpretarea manierelor în care Rossellini și Olmi explorează istoria ne ajută să înțelegem mai bine raportul dintre cinema și tradiția vizualității, ghidându-ne spre una dintre concluziile principale care își pot găsi aplicabilitatea în cazul cercetării noastre, într-un sens extins: revizitarea Renașterii prin limbaj filmic nu trebuie să fie, în mod necesar, o devaloare didactică, ci este capabilă, printr-o abordare ingenioasă, să dezlege noduri interpretative mult mai ermetice.

Interpretarea discursului filmic cu instrumentele istoriei artei și timida aluzie muzeală din ultimul subcapitol ne încurajează să privim în orizontul curatorial al acestui dialog și să căutăm o formulă care, răspunzând unor întrebări legate atât de articularea filmică a spațiului muzeal, cât

⁸ Gérard Genette, *Introducere în arhitectură*, traducere de Ion Pop, București, Univers, 1994.

și de muzeificarea cinematografeii, ar putea aspira la aplicarea cercetării într-un proiect expozițional. În acest sens, *Coda* oferă o deschidere esențială către spațiul liminal dintre filmic și muzeal. Pe de o parte, am considerat necesară revizitarea câtorva teorii privitoare la statutul spectatorului, tocmai pentru identificarea unui ideal, care să se plezească pe experiența hibridă conturată odată cu transgresarea limitelor dintre muzeal și cinematografic: un *spectateur-lecteur* activ. Pe de alta, am sondat în orizontul conceptului *Museumleben*, iar tendința de fetișizare a corpului ecorșat al muzeului mi s-a părut evidentă în cazul unor documentare recente care ne arată culisele marilor muzee, până acum inaccesibile unui spectator comun. Revizitarea principalelor momente care marchează muzeificarea cinematografeii și a câtorva expoziții-cheie care scot filmul din sala întunecată de cinema și îl aduc în cutia albă muzeală poate fi văzută ca punct de pornire spre o extindere curatorială a cercetării de față.

Pentru numeroși regizori, Renașterea nu e doar o arhivă de „imagini citabile”, ci deschide o problemă pe care ei înșiși încearcă să o rezolve prin intermediul limbajului filmic. Pentru aceștia, filmul devine un receptacol foarte larg, în care pot fi explorate mai multe posibilități reprezentative, fie ele din câmpul teatrului, artelor vizuale tradiționale, literaturii sau din resursele proprii. Deși istoria cinematografeii oferă o gamă mult mai variată de referințe picturale renașteriste, care indubitabil și-ar fi meritat locul în lucrare, am ales să îmi construiesc discursul în jurul unor studii de caz care depășesc statutul de citat sau care, prin însăși condiția de pastişă filmică a unui „original pictural”, invită la o interpretare plurală: a filmului, a picturii, a filmului prin pictura invocată și a picturii prin trama filmică.

Extrapolând pe marginea citatului lui Warburg din *incipit*, am putea spune că așa cum lumea zeilor păgâni se perpetuase în universul Renașterii, tot așa arta renașteristă supraviețuiește, reînviază în filmic, dizolvând orice formă de anacronism prin jocul iscusit al imaginilor în mișcare. Două tipuri de discurs aparent incongrue – cel al picturii renașteriste și cel filmic – sunt invitate să dialogheze, sfidează anacronismul și se lasă antrenate în montajul zonelor lor de interferență (harta percepțiilor, identitatea culturală, forma vizuală, motivele iconografice și construcțiile iconologice, modurile de articulare spațiu-timp etc.). În acest sens, Didi-Huberman evidențiază importanța montajului nu numai în cinematografie, dar și în cercetarea estetică și în existența noastră de zi cu zi, în încheierea eseului „Illuminazione, immaginazione e montaggio”: „Forța imaginii rezidă mai degrabă în vocația sa de a nu fi

niciodată imaginea unică. În multiplicitate, în resturi, în diferențe, în conexiuni, în relații, în alternative, în alterări, în constelații, în metamorfoze. Într-un cuvânt, în *montaje*. Doar așa, adică poziționându-se în interiorul unui anumit montaj și deconstruindu-i cronologia, variatele imagini care îl compun ne pot învăța altceva despre istoria noastră.”⁹ În mod analog, în cercetarea de față m-am situat metodologic în interiorul montajului cinema-Renaștere, într-o modestă încercare de a găsi o nouă interpretare, o alta, a conjuncției dintre limbajul pictural și cel filmic.

CUPRINS

⁹ „La forza dell’immagine consiste piuttosto nella sua vocazione a non essere mai *l’unica-immagine*. Nella molteplicità, negli scarti, nelle differenze, nelle connessioni, nelle relazioni, nelle alternative, nelle alterazioni, nelle costellazioni, nelle metamorfosi. In una parola, nei *montaggi*. ... Solo così, e cioè collocandosi all’interno di un determinato montaggio, e scomponendo la sua cronologia, le differenti immagini che lo formano possono insegnarci qualcos’*altro* sulla nostra storia.” Am consultat versiunea în italiană a textului, prezentat în cadrul Festivalului de Filosofie de la Modena 2008. Georges Didi-Huberman, „Illuminazione, immaginazione, montaggio”, traducere de Gianluca Valle, *I quaderni del Festival di Filosofia*, Modena, 2009, p. 24.

INTRODUCERE

De la noțiunea de *paragone* la revizitarea filmică a Renașterii
Cadru teoretic. Istoria artei în epoca reproductibilității tehnice

CAPITOLUL I. Citate picturale și autoreferențialitate pe marginea albă a discursului filmic

- 1.1. Un tramvai numit *da Vinci*. Câteva note cu privire la influențele lui Leonardo asupra biografiei și cinematografeiei lui Serghei Eisenstein
- 1.2. Sindromul Stendhal în scrierile și filmele lui Andrei Tarkovski
- 1.3. Pier Paolo Pasolini, Roberto Longhi și *gustul cinematografic de origine figurativă*
- 1.4. Filmul despre Renaștere ca proiect educațional: Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Rossellini și Ermanno Olmi
- 1.5. Revizitarea postmodernă a Renașterii: Derek Jarman, Peter Greenaway și Lech Majewski

CAPITOLUL II. Animări, orchestrări, activări moderne și postmoderne ale picturii renașcentiste

- 2.1. Explorarea originalului prin intermediul copiei și orchestrarea digitală a picturii
 - 2.1.1. *Leonardo's Last Supper. A Vision by Peter Greenaway* (2008-2009)
 - 2.1.2. *The Wedding at Cana by Paolo Veronese. A Vision by Peter Greenaway* (2009)
- 2.2. Manierismul lui Pasolini în *La Ricotta*
- 2.3. Tabloul ca metonimie. *Adorația magilor* de Leonardo și *Sacrificiul* de Andrei Tarkovski
- 2.4. *Procesiunea calvarului* într-un *reenactment* filmic-digital. *The Mill and the Cross* de Lech Majewski

CAPITOLUL III. Împrumuturi, aproprieri, transformări, concetti

- 3.1. Ecrane și simulacre de ecrane. Dispozitive optice de la Alberti la Hitchcock și Greenaway
- 3.2. Perspectiva și profunzimea câmpului: *scorcio* lui Mantegna și moartea lui Ettore în *Mamma Roma*
- 3.3. Tradiția iconografică renașcentistă a Sfântului Sebastian în *Sebastiane* de Derek Jarman
- 3.4. Jocul fantasmelor Renașterii în *Cărțile lui Prospero*

3.5. *Period rooms*: istorii romanțate în *Età di Cosimo de' Medici* de Rossellini și *Il mestiere delle armi* de Olmi

Anexă. Descrierea completă a cărților din *Prospero's Books* de Peter Greenaway

Coda. Între spațiul filmic și muzeal

§ Experiență muzeală versus experiență cinematografică. Articularea filmică a spațiului muzeal

§§ Muzeificarea cinematografiei și filmul ca proiect curatorial

CONCLUZII

LISTA ILUSTRĂȚIILOR

FILMOGRAFIE

FILMOGRAFIE AUXILIARĂ

EXPOZIȚII

BIBLIOGRAFIE

CUVINTE ȘI CONCEPTE-CHEIE: cinema, Renaștere, Eisenstein, Tarkovski, Pasolini, Rossellini, Ragghianti, Olmi, Greenaway, Jarman, Majewski, Leonardo, Mantegna, Bruegel, Veronese, Medici, Warburg, istoria artei în epoca reproductibilității tehnice, imagini în mișcare, citat pictural, *reenactement*, *paragone*, *new media*, interdisciplinaritate, intertextualitate, aură, copie, original, traiectoria operei de artă, *museumleben*, spațiu filmic, spațiu muzeal, metafilmic, muzeificarea cinematografiei.