

**Corelația „model-artist-spectator” în
portretul european
din secolele XVII-XVIII
Correlation „model-artist-spectator” in
European portrait
of the XVII-XVIII centuries**

Ludmila Mogan-Vozian,
*doctor în pedagogie, conferențiar
universitar,
UPS „Ion Creangă”*

Rezumat

Articolul de față se referă la portret, ca unul dintre genurile prioritare din pictura europeană a secolelor XVII-XVIII. Studiarea artei acestui interval temporal impune în mod inevitabil problema portretului, întrucât anume portretul a reflectat pe deplin esența acestei perioade istorice.

Autorul a încercat conturarea unui tablou general cu privire la evoluția portretului european din secolele XVII-XVIII. În mod special, este abordată problema corelației „model-artist-spectator” sub diversele ei forme, precum și metoda portretului-dialog (cu spectatorul sau între personaje) ca una dintre concepțiile portretistice ale timpului.

Cuvinte-cheie: *portret, pictură, artist, spectator, destinatar.*

Abstract

This article refers to portrait as one of the priority of European painting genres of XVII-XVIII centuries. Studying art of this temporal interval requires inevitably the issue of the portrait, because namely portrait fully reflected the essence of this historical period.

The author tried too utline a general picture about the evolution of European portrait of the XVII-XVIII centuries. Specifically addressing the issue of correlation „model-artist-spectator” in its various forms and the portrait-dialogue

method (with the audience or between personages) as one portrait conceptions of time.

Keywords: *portrait, painting, artist, spectator, recipient.*

Unul dintre aspectele științelor istorice este istoria personalității umane. Cu adevărat, dacă personalitatea umană nu a jucat un rol important în istorie, atunci însăși istoria a jucat un rol enorm în formarea personalității. Dirijând istoria sau fiind dirijat de ea, omul s-a aflat întotdeauna în centrul științelor umanitare și al creației artistice din toate domeniile artei.

Amintind de personalitatea umană, facem imediată referință la imaginea acesteia – la portret. După Renaștere, portretul se impune mult în artă, în special în pictură, ocupând al doilea loc după tabloul istoric. Anume în secolul al XVII-lea se stabilesc tipurile de bază ale portretului, secvențial conturate deja în secolul al XVI-lea. „Corelația „model-artist-spectator”, aflată la baza imaginii portretistice, ia o multitudine de forme diferite, în care se reflectă viața socială complicată a epocii”, remarcă C. Egorova [1, p. 13]. Complexă în genul portretistic rămâne să fie și problema destinatarului.

O răspândire largă în secolul al XVII-lea obține tema portretului dublu. În opera lui Pieter Pauls Rubens „*Autoportret cu soția Isabella Brandt*” (1609 – 1610), figurile sunt îmbinate tematic, însă portretizații nu privesc unul la altul, ci ambii „se prezintă” spectatorului. „Fața deschisă a lui Rubens este liniștită, ochii privesc direct la spectator [...]”, notează M. Lebedeanskii [2, p. 38].

„*Autoportretul lui Rembrandt cu Saskia pe genunchi*” (1635), de asemenea, reprezintă un manifest al acestei noi situații portretistice – adresarea deschisă către spectator, o demonstrare a fericirii conjugale, încălcând toate legițile ritualului portretistic. În

câmpul semantic al portretului este inclus privitorul ca un actor egal, ca destinatar principal la care apelează portretul.

Portretul feminin semnat de Rafael Sanzio, numit „*Donna Velata*” (1512 – 1513), prezintă modelul așa cum este în realitate. Sussan Fourman, în lucrarea „*Pălăria de paie*” (aproximativ 1625), realizată de P.P. Rubens, se arată așa cum ar dori să fie văzută de cei din jur. Balthazare Castiglione, în portretul realizat de Rafael în 1515, se privește liniștit în oglindă. Cavalerul din „*Portretul unui bărbat cu mănușă*” (1650) de Frans Hals nu se uită la el însuși, ci „se impune spectatorului”. Prin urmare, dacă portretul renascentist se realiza după formula Eu – Eu (persoana se uită în oglindă la sine însăși – sistem închis), formula portretului din secolul al XVII-lea este Eu – El (modelul pozează în fața publicului – sistem deschis).

Mai mult, „portretul european din secolul al XVII-lea cunoaște exemple când modelul dorește să pară nu acel ce este în realitate și imaginea parcă se bifurcă (dublează) în percepția spectatorului”, observă C. Egorova [1, p. 15]. Or, nu întâmplător în secolul al XVII-lea este introdus conceptul de „fațadă cu privire caracteristic umană”. În „*Triplu portret al lui Carol I*” (1636) de Anthonys Van Dyck sunt prezentate, de facto, trei „fațade” ale modelului. În centru, din față, modelul este arătat ca rege în toată plinătatea sensului; din stânga, aproape în profil „de rugăciune”, regele este prezentat ca încarnare a evlaviei; în dreapta tabloului – ca întruchipare a laicității.

Patosul portretului din secolul al XVII-lea constă în experimentarea constantă cu propria înfățișare, în căutarea diferitor forme de autoîndepărtare, în dorința de a se vedea nu cu ochii proprii, ca în perioada Renașterii, ci cu ochi străini.

Experimentarea cu propria înfățișare, cu schimbarea permanentă a vestimentației are loc în numeroasele autoportrete ale lui

Rembrandt van Rijn: un fel de teatru pentru sine, vedere asupra propriei persoane sub diverse aspecte, imaginare. Rembrandt a experimentat nu doar cu costumele, dar și cu fața – iluminând-o diferit, dându-i expresii diferite, jucând cu mimica, chiar strâmbându-se. Cu interes de cercetător, el a studiat mimica nu doar pe fața sa, ci și pe fețele apropiaților săi (Saskia zâmbind, Titus citind, Breyning îngândurat etc.).

Rembrandt nu a fost unicul entuziasmat de acest aspect al portretului. Portretele lui Frans Hals, la fel, prezintă grimase (mulatru râzând, Malle Babbe înfuriată, ofițerul clipind din ochi etc.). Diego Velasquez, de asemenea, studiază mimica omului, însă cea a omului bolnav – o mimică dificilă, fără ascultare.

Secolul al XVII-lea este veacul experimentului cu expresiile faciale umane, cu posibilitățile sale de a exprima și a reprezenta diferite sentimente și stări. Anume în acest secol a fost descoperită importanța mimicii pentru teatru, pentru jocul actorului.

Maestru genial al „dezvelirii” spiritului uman a fost Rembrandt. După prima perioadă de „furtună”, când a studiat posibilitățile mimicii faciale, el creează imagini portretistice de o revelație spirituală greu de imaginat. Astfel sunt majoritatea portretelor și autoportretelor din perioada târzie a creației sale. Ele emană spiritualitate absolută. În unele autoportrete Rembrandt ajunge la o revelație nemiloasă a feții și a sufletului.

Omul Renașterii se recunoaște în portret ca în oglindă. Marea descoperire a picturii portretistice din secolul al XVII-lea constă în complexitatea imaginii umane și ambiguitatea asociată noțiunii de „similitudine”, care depinde de faptul cui, în ce moment și care anume latură a Eului este dezvăluită în portret. Sarcina majoră a portretului acestei epoci nu constă doar în a reprezenta fața cât mai asemănătoare, ci de a reda expresia ei.

O temă importantă a artei din secolul al XVII-lea este tema *memento mori*, care

rămâne una centrală în naturile statice ale acestei perioade. Această temă este refractată și în numeroasele „Anatomii”, care sunt, de facto, niște portrete de grup, ce reprezintă niște elevi adunați în jurul chirurgului-patologoanatom, care realizează autopsia unui cadavru. Răspândirea anume a acestui subiect se explică, se pare, nu doar prin curiozitatea crescută față de structura anatomica a corpului, dar, probabil, nu mai puțin, și printr-un interes dureros față de problema mortalității umane. În acest context, amintim cele două tablouri pe acest subiect, aparținând lui Rembrandt: cel mai faimos – „*Anatomia Dr. Tulp*” (1632) – și cel mai tragic, păstrat doar fragmentar – „*Anatomia Dr. Deyman*” (1656).

„*Anatomia Dr. Tulp*” reprezintă un portret de grup – serie de studii psihologice de fețe umane care privesc diferit (curios, cu teamă, cu interes sau indiferență) la cadavru și ascultă sau nu explicațiile medicului. Misterul vieții și al morții este reprezentat în cel mai prozaic aspect și, prin urmare, cel mai teribil. Mult mai complexă și misterioasă este a doua „*Anatomie*” a lui Rembrandt. În ea, capul cadavrului, craniul căruia este disecat de medic, este ridicat, întors cu fața spre spectator și iluminat puternic. Fața cadavrului pare să fie mai vie decât fețele palide ale oamenilor vii care-l privesc.

Omul secolului al XVII-lea re trăiește acut mortalitatea umană, vulnerabilitatea și fragilitatea aceluia început spiritual, aceluia suflet, sediul căruia este corpul său muritor.

În secolul al XVII-lea, omul s-a confruntat cu măreția și misterul cosmosului și a încercat să evalueze locul său în lume. În fața cosmosului – a „întunericului din afară” –, el a tins să se scufunde în lumea propriului suflet – a spațiului spiritual –, să evedențieze sufletul în trăsăturile feței, retrăirile emoționale în expresiile faciale.

Dacă portretul Renașterii poate fi numit portret al autocunoașterii, atunci portretul

secolului al XVII-lea poate fi definit ca portret al autoexprimării.

Omul, în portretul Renașterii, pare că se întreba: cum sunt eu? În portretele secolului al XVII-lea, omul căuta răspuns la întrebarea cum arată din exterior Eul meu lăuntric. Portretul secolului al XVII-lea necesită o evaluare din exterior, un fel de autoexaminare. O formulă generalizatoare a unui astfel de portret, în care toate personajele se uită unul la altul și, în același timp, sunt ele însele obiect al „examinării”, poate fi considerat tabloul misterios intitulat „*Meninele*” (1656), autor Diego Velazquez. Conținutul acestui tablou, precum și mesajul lui, rămâne să fie un mister pentru toți cei care au încercat să-l decodifice. Ce se întâmplă, de facto, în acest tablou? Nimic. Toți privesc unul la celălalt. Mai întâi de toate, însuși pictorul, care îi examinează cu atenție pe rege și regină, care, deși invizibili, se află în fața lui în afara tabloului. Pictorul se uită nu doar la rege și regină, el se uită insistent și la spectator, care, vrând sau nevrând, apare în locul fețelor regale și, în același timp, se uită la artist. Pictorul apreciază spectatorul, dar și acesta estimează artistul, care, fără modestie falsă, i se demonstrează. În prim-planul tabloului este reprezentat grupul infantei Margareta și a două doamne de la curte care se arată părinților Margaretei și care, la rândul lor, simt privirea acestora. Ele sunt conștiente de faptul că sunt privite. În cele din urmă, în partea din spate a camerei, pe fundalul puternic luminat al deschizăturii de la ușă, este reprezentată figura unui curtean, silueta neagră a căruia apare pe fundalul deschis. El s-a oprit, de parcă pozează și se uită atent la cuplul regal. Obiectul atenției sale este reflectat în oglinda agățată pe peretele de lângă ușă. Într-adevăr, sunt prezente vederi intersectate, joc de examinări, în care este implicat și spectatorul. Acest joc ciudat de priviri pare să reproducă ceea ce vede artistul și ce reprezintă acesta pe pânza sa.

Secolul al XVII-lea a fost secolul lovit de măreția universului, de incomensurabilitatea acestuia. Poate anume din acest motiv portretul acestui veac a simțit necesitatea irezistibilă a prezenței spectatorului, în contactul uman cu acesta – ceea ce constituie un fel de evadare din singurătatea ontologică.

Următorul secol, al XVIII-lea, a fost altfel. A fost un veac rațional, al Iluminării, clasificării, creării unei enciclopedii a cunoașterii umane despre lume. Dacă secolul al XVII-lea a fost predominant religios, cel de-al XVIII-lea, în cea mai mare parte, nereligios, a fost secolul permisivității absolute.

Tabloul, ca formă holistică a existenței, suportă o criză profundă, în timp ce portretul ocupă un loc important în arta și cultura secolului, îndeplinind, într-un fel, funcția tabloului.

În arta epocii Iluminismului și la începutul revoluției burgheze portretul a fost genul prioritar. Anume după portret judecăm despre secol, anume portretul reprezintă cel mai remarcabil fenomen din arta secolului al XVIII-lea. Interesul pentru evenimentele mitologice, biblice și, chiar, istorice cedează în fața interesului acut pentru „comedia umană”, care este jucată nu în trecut, dar în prezent, în fața tuturor.

Perioada de glorie a portretului este asociată cu „punctele fierbinți” ale procesului istoric din secolul al XVIII-lea: cu Franța, care trece prin Marea Revoluție Franceză, ce a schimbat lumea, și cu Rusia, care anume în acest secol se include în istoria mondială ca un fenomen nou și misterios. Fereastra deschisă de Petru I la începutul secolului a avut un vector dublu: nu doar Europa a intrat în Rusia, dar și Rusia s-a grăbit spre Europa.

Dacă în portretul secolului al XVII-lea cea mai informativă parte era fața cu mimică accentuat expresivă, în portretele secolului al XVIII-lea anume fața este cea mai puțin informativă, de pe ea parcă este „spălată”

toată expresia. Portretele atrag privitorul cu un semizâmbet, mărturisind doar despre amabilitate și capacitatea de a se comporta în societate. Același zâmbet a înghețat pe fața regilor, dar și pe fețele muritorilor de rând – toți sunt egali în fața legilor societății.

După experimente insistente cu expresiile faciale în portretele secolului al XVII-lea a devenit evident că mimica este controlabilă, că omul (și, prin urmare, portretistul) poate da feții orice expresie. Anume din aceste considerente mimica nu dezvăluie esența omului, cel puțin, la apariția sa în societate, iar fiecare portret este prezentarea portretizatului societății.

Portretul secolului al XVII-lea se prezintă în fața spectatorului fie în toată măreția sa, fie în toată nimicnicia. În el este un moment de spovedanie: eu sunt astfel...

Omul din portretul secolului al XVIII-lea nu este, dar se joacă pe sine însuși, așa cum se joacă în viață, își creează propria imagine, se impune lumii nu așa cum este în realitate, dar așa cum vrea să fie văzut de cei ce-l înconjoară. Și în viață, și în portret, omul joacă în fața publicului, în fața spectatorilor. În acest sens, putem spune că portretul secolului al XVIII-lea este unul de joc.

Fața din portretul secolului al XVIII-lea este mai puțin informativă. La fel sunt și mâinile. Artistul nu le reprezintă deloc sau le reprezintă într-un gest „făcut”. Nu întâmplător mâinile, deseori, erau pictate de pe modele de rezervă. Asemenea mâini „de rezervă” sunt de neimaginat în portretele lui Rembrandt, în care mâinile sunt la fel de expresive ca fețele – tăcute, îngândurate, tragic solitare. În portretele secolului al XVIII-lea a fost elaborat și aplicat un alfabet întreg de gesturi frumoase, care nu atât însemnau ceva, cât indicau.

Cea mai informativă parte a portretului secolului al XVIII-lea poate fi considerat costumul. În portret, ca în viață, costumul este principala caracteristică cu încărcătură

semantică. Costumul poate fi văzut de la distanță, pe când fața trebuie examinată de aproape. Costumul definește rolul omului în societate.

Pictura portretistică interesa extrem contemporanii din punctul de vedere al „prezentării” personajului, al procedurilor de identificare a rolului, al poziției sale în societate. Acest lucru era asociat întotdeauna nu cu fața modelului, dar cu costumul său: „mimica vestimentației” preia locul expresiei faciale.

În ceea ce privește costumul feminin, el a avut încă o funcție importantă. Acesta a fost nu doar și nu atât semantic (ca cel bărbătesc), dar „vorbit”, acționând ca un fel de „telegraf” – pentru comunicarea la distanță. A fost elaborat un alfabet special de culori, de amplasare a panglicilor și fundelor pe rochii, regulile de joc cu evantaiul (deschis, pliat, ridicat etc.).

Costumul masculin trebuia să reprezinte persoana ca pe o carte de vizită. În cel feminin, vestimentația era utilizată și în scop de cochetărie, ea trebuia să excite așteptările și să nu le satisfacă pe deplin.

Începutul teatral se resimte în comportamentul uman din secolul al XVIII-lea. Toate portretele timpului, în esență, reprezintă portrete costumate: eroul parcă ar juca un rol în viață și în portret. În acest caz, costumul contemporan se transformă ușor în unul teatral sau de bal mascat. Asemenea portrete-măști teatralizate – portrete „în rol”, echipate cu atribute corespunzătoare – constituie tema principală a picturii portretistice din acest secol, principalul său nerv.

Portretul din secolul al XVIII-lea se aseamănă, în mare măsură, cu o „imagine imitată”, care provoacă spectatorul să descopere în imaginea reprezentată chipul real.

Desigur, arta acestui veac a cunoscut și alte portrete, care ilustrează omul simplu într-

un mediu obișnuit, în atmosferă de casă, fără perucă. În final însă se crea, la fel, o imagine costumată, dar în altă situație de rol. Faimosul „Autoportret” (1775) al lui Jean-Baptiste-Simeon Chardin, care are pe cap, în loc de perucă, ceva de genul unei basmale legate și cozoroc, pentru a proteja ochii obosiți de lumina prea puternică, adesea este adus drept exemplu al simplității și veridicității imaginii. Acest autoportret este, de facto, nu mai puțin costumat decât alte portrete ale timpului. Mai mult, este un costum foarte curajos.

Nu mai puțin joc este în portretele de copii realizate de Chardin. Unii dintre ei „se jucau” în simplitate și modestie, alții – în jocuri alegorice, precum: „Băiat suflând baloane de săpun” (1733-1734), „Băiat construind căsuță din cărți de jucat” (1736-1737) – alegorii pe tema efemerității și instabilității vieții. Și mai sincer, în acest sens, este portretul băiatului care rotește un titirez pe care este scris: „Dă”, „Ia”, „Totul”, „Nimic”. Jocul Fortunei este tema preferată a perioadei.

Secolul al XVIII-lea a fost secolul portretului. Din toate genurile picturii, anume portretul cel mai complet și mai adecvat a exprimat timpul său. Paradoxul însă constă în faptul că însuși portretul acestei perioade nu a fost măreț. Poate pentru că a fost pierdută măreția însăși a personalității umane în corelația sa cu universul.

În epoca Renașterii, omul se considera centru al universului, el pretindea la locul Creatorului. În secolul al XVII-lea omul se identifica cu spațiul universal – cosmosul –, opunând acestuia spațiul lăuntric al unui suflet singuratic. În lumea rațională a secolului al XVIII-lea omul nu se simțea solitar, el trăia într-o societate în care toți se străduiau să zâmbească politicoșul unuia, el nu se gândea la cosmos, ci la relațiile sale cu alți oameni, cu societatea.

Secolul al XVIII-lea „s-a încheiat” în anul 1789 – la începutul Marii Revoluții Franceze.

Cu toate acestea, la fel ca în toată cultura acestui secol, în revoluție a fost și un moment teatral puternic. A fost o tragedie ambițioasă, sângeroasă, spectatori ai căreia au fost toate țările europene, care urmăreau dezvoltarea ei – unele cu entuziasm, altele – cu groază. A fost o revoluție care a schimbat cursul istoriei europene.

Portretistul anilor revoluționari în Franța a fost Jacques-Louis David – cel mai semnificativ și, într-un anumit sens, unicul. El a pictat eroii revoluției, liderii ei, care, unul după altul, s-au retras de pe scena Istoriei. Cel mai faimos portret al lui Louis David din anii revoluționari – „Moartea lui Marat” (1793) – prezintă un cadru pe tema „moartea eroului” – una dintre acțiunile revoluționare, multe dintre care le realiza însuși David pe străzile și în piețele Parisului revoluționar. La fel ca în toate portretele secolului al XVIII-lea, portretizatul „joacă un rol”, deși este mort. Și acest portret, precum și altele din veacul respectiv, se adresează unui public de spectatori, este conceput pentru reacția lui: publicul cel mai larg – întregul Paris, reacția cea mai directă – apelul la acțiune.

Gândite pentru spectator sunt și portretele de după revoluție, se schimbă doar rolurile: în locul eroilor revoluției vine Bonaparte. Remarcăm faimosul portret al lui Antoine-Jean Gros „Napoleon la podul de la Arcole” (1797) și portretul ecvestru, cu trată aproape heraldică – „Bonaparte la trecerea San Bernar” (1801) – , realizat de David. Ambele portrete sunt concepute nu doar pentru privitor, ele mai sunt adresate direct portretizatului.

Ulterior, în portret devine dominantă imaginea serioasă a unui tânăr închis în sine. El are haina neagră sau, cel puțin, întunecată (anticuloare), basmaua legată la gât neglijent, părul în dezordine – un fel de anticostum în raport cu minuțiozitatea festivă a costumului din secolul al XVIII-lea. Asemenea este „Portretul unui tânăr necunoscut” (1800), de

David, și o serie de „tineri” ce au urmat după acesta, imagine ce a trecut prin pictura și literatura din prima treime a secolului al XIX-lea.

Asemenea tineri sunt în portretele lui Eugene Delacroix și Jean-Baptiste-Camille Corot. Ei parcă i-ar provoca pe cei din jur. Refuzând demonstrativ a juca vreun rol anume, ei ignoră spectatorul – și în artă, și în viață. Eroul timpului refuză normele comportamentale acceptate în societate, poziția sa preferată este să stea într-o parte, cu brațele încrucișate și sprijinindu-se de coloană – poziția nu a unui participant la acțiune, ci a unui spectator pasiv, dezinteresat.

Imaginea omului din arta secolelor XVII-XVIII este legată invizibil de mediul înconjurător. În secolul XVII aceste relații deseori exprimau un conflict dramatic, o coinfluență de caractere și circumstanțe; în secolul XVIII mediul social este conștientizat ca mod specific de viață, ca imagine a existenței. Iu. Zolotov consideră că portretele secolului al XVII-lea solicită de la spectator concentrarea atenției, comunicare îndelungată cu ele, necesară pentru a pătrunde în lumea interioară a acestora. Portretele din secolul ulterior parcă ar privi la spectator zâmbind, acesta din urmă încadrându-se parcă într-o discuție [3, p. 241]. În acest context, amintim că anume secolul al XVIII-lea a fost autorul principiului „a putea place”, devenit particularitate pentru multe soluții portretistice.

În consens cu afirmațiile făcute mai sus, observăm că anume în portret rămâne concretizată una din mărețele epoci din istoria omenirii (ne referim la secolele sus-menționate).

Bibliografie

1. Егорова К.С. Портрет в творчестве Рембрандта. М: Искусство, 1975.



2. Лебедевский М.С. Портреты Рубенса. М.: Изобразительное искусство, 1991.
3. Золотов Ю.К. Французский портрет XVIII века. М: Искусство, 1968.