

Valențe ale portretului în arta antică, medievală și renașcentistă Valences of the portrait in ancient, medieval and Renaissance art

Ludmila Mokaň-Vozian, *doctor în pedagogie,
conferențiar universitar,
UPS „Ion Creangă” din Chișinău*

Rezumat

În articolul de față autorul se referă la portret ca gen al artelor plastice, dar nu-și propune o descriere a istoriei acestuia, ci remarcă doar unele aspecte, care, în viziunea autorului, par să fie mai esențiale.

Portretul este examinat din punctul de vedere al destinatarului (real sau conceptual) la care se adresează acesta în diferite perioade ale dezvoltării sale.

Cuvinte-cheie: *portret, gen, imagine, destinatar.*

Abstract

In this article the author refers to the portrait as a genre of fine arts, but does not propose a description of its history, but noticed only some aspects which, according to the author, appear to be essential.

The portrait is examined from the viewpoint of the recipient (real or conceptual) in addressing it in different periods of its development.

Keywords: *portrait, genre, image, recipient.*

Portretul (fr. *portrait* – înfățișare) reprezintă o gravură, pictură, sculptură, al cărei pretext este „chipul” fizic al unei persoane, susține I. Șușală [2, p. 220]. Anume din acest motiv, fiecare portret, indiferent de gradul și natura similitudinii sale cu modelul, reprezintă o problemă de recunoaștere, de identificare. În portret însă, „nu se caută o asemănare accidentală, ci o asemănare esențială [...], remarcă J. Grenier [1, p. 98].

În esență, orice portret – real sau potențial – este adresat cuiva, care, la rândul său, trebuie să decidă în ce măsură portretul reprezintă o persoană sau alta, cu alte cuvinte, în ce măsură acesta își îndeplinește funcția sa de bază. În legătură cu aceasta, apare problema destinatarului: este important să fie stabilit cui, într-o anumită epocă sau alta, este adresat portretul, la ce instanță apelează el, cine trebuie să recunoască în trăsăturile reprezentate un chip real, care a servit drept model pentru artist. În funcție de faptul cui îi este adresat portretul, sunt stabilite și criteriile de asemănare.

Portretul, în artă, există din cele mai vechi timpuri, dar a avut funcții și destinații variate. Mai mult, o perioadă îndelungată, imaginea feții umane, în artă, nu era portretistică în înțelesul contemporan.

În Egiptul Antic, portretul faraonului îndeplinea funcția unui portret colectiv al timpului său. Imaginile sale au fost repetate de mai multe ori, pentru a servi drept locașuri ale sufletului faraonului după moartea sa. Principala modalitate de identificare a portretului ținea de semnătura făcută de la persoana întâi – un fel de „autograf” care atesta identitatea persoanei reprezentate.

Imaginea putea fi „deposedată”, putea fi atribuită altcuiva, înscriind sub ea alt nume. Numele era considerat criteriul principal al portretizării.

Măștile mumiilor egiptene reprezentau nu fața de zi cu zi a decedatului, ci fața transfigurată a acestuia, fața lui „veșnică”, ritualică. Obiectivul unui astfel de portret ritualic (toate portretele egiptene antice au fost, în esență, ritualice) consta în tendința de a scoate portretizatului în afara realității temporale și spațiale.

Urnele funerare ale etruscilor antici erau înzestrate cu caracteristici convenționale ale feței umane – se presupune ale feței persoanei cenușa căreia se păstra în urnă. Cui era destinat acest „portret”, cine trebuia să-l „recunoască”? Posibil, caracteristicile antropomorfe ale acestor imagini trebuiau să mărturisească doar despre apartenența decedatului la specia umană.

În perioada arhaică a Greciei Antice, pe morminte erau amplasate statui care nu aveau particularități portretistice. Mai mult, pe morminte de bărbați erau instalate statui de femei („Kore”) și doar în cazuri rare, bărbățești („Kuros”). De asemenea, în timpul vieții se instalau statui învingătorilor (în război, în competiții).

Pe pietrele funerare grecești din perioada clasică, decedații întotdeauna erau reprezentați tineri și frumoși. Trăsăturile portretistice individuale abia se întrevădeau prin norma ideală a feței umane. Acestea, mai degrabă, semnificau apartenența la un anumit grup vârstnic. Numele înscrise pe stelele funerare și statuile votive nu presupuneau portretistica persoanelor. La fel ca în imaginile antice din est, numele a fost mai important decât imaginea însăși.

Portretul sculptural roman impresionează prin individualitate, deseori, chiar prin naturalism. Cu toate acestea, nu putem afirma că această specificitate a unor persoane diferite, majoritatea, urâte, este o dovadă a asemănării lor cu persoana portretizată. De ce portretele din perioada domniei unui sau altui împărat se aseamănă atât de mult între ele? Cu siguranță, este vorba nu doar despre moda dominantă.

Scopul principal al portretului roman este de a rămâne în istoria Romei. Nu se știe ce a fost mai important – a păstra pentru istorie „propria” imagine sau a se apropia de aura sacră a împăratului și a se alătura, astfel, la statutul de cetățean al Imperiului Roman.

Portretul păstrează mult timp trăsăturile arhaice, mărturisind despre legătura acestuia cu ritualul. Așa, de exemplu, portretele strămoșilor (accesorii indispensabile ale familiei) reprezentau nu măștile scoase de pe fețele persoanelor decedate (așa cum s-a crezut mult timp), ci măștile puse pe fețele lor. Aceste măști, realizate mai des din ceară și viu pictate, cu o dimensiune mai mare decât chipul uman, erau purtate de către descendenți în viață la diverse festivaluri și ceremonii religioase și civile.

Caracteristici ale conștiinței arhaice, cu siguranță, au fost prezente și în cultul portretelor de împărați, care s-a păstrat până la sfârșitul existenței Imperiului Roman.

Indiferent de faptul cui i-a fost adresat portretul civilizațiilor antice, care a fost gradul de similitudine al acestuia cu modelul real, în el întotdeauna a prevalat norma, canonul.

Abaterile de la normă doar se întrevedeau printre reglementarea ritualică, care imediat erau absorbite de aceasta. Faraonul tindea să obțină atributele și chipul Zeului, supușii săi – să se apropie de imaginea faraonului; portretele elene nu depășeau limitele idealului eroic; portretele romane încercau să se încadreze în norma portretului imperatorului.

Problema similitudinii sau, mai corect, cea a neasemănării portretului cu modelul, devine și mai acută în cultura medievală. În așa-numitele portrete de la Fayum, care înlocuiau măștile funerare, sunt evidente etapele transformării feței din „carnală” în „spirituală” – când trăsăturile ei devin din ce în ce mai convenționale și tot mai clar se impune spiritualitatea impersonală comună pentru toți (ochii mari, larg deschiși, privind în gol). Aceasta din urmă le apropie de imaginile iconografice, adică portretul carnal se transformă într-un portret spiritual.

Arta medievală nu a cunoscut portretul. Cu adevărat portretistice au fost considerate doar imaginile lui Iisus Hristos și ale Maicii Domnului. Potrivit legendei, chipul lui Hristos s-a imprimat pe marama cu care El și-a șters fața în drumul spre Golgota. Această amprentă a feței Mântuitorului a fost considerată model iconografic, care a fost repetat în pictura de icoane timp de secole. Chipul Maicii Domnului (portretul ei), conform legendei, a fost pictat („copiat” de pe fața Mariei) de către evanghelistul Luca și, de asemenea, era considerat model iconografic.

Referitor la imaginile sfinților de pe icoane, ele erau create, de regulă, post-mortem, după canonizarea acestora, adică ceva timp (uneori, semnificativ) după „adormirea” lor, în cel mai bun caz, după amintiri, însă, de regulă, acestea erau portrete imaginare.

Fața unui om de rând era considerată nedemnă de portretizare, deoarece „portretul” medieval era conceput doar ca icoană și era adresat nu oamenilor „acestei lumi trecătoare”, dar celei mai înalte, ultimei instanțe – lui Dumnezeu.

În istoria portretului, revoluția a avut loc în Renaștere și a fost legată, în primul rând, de schimbarea destinatarului căruia i se adresa portretul. În secolul al XV-lea, în Țările de Jos și în

Italia, în mod diferit, dar, aproximativ, în același timp, pot fi observate eforturile cu care portretul încearcă să scape de starea lipsită de individualitate, proprie perioadei medievale.

În „*Portretul cuplului Arnolfini*” (1434), realizat de Jan van Eyck, figurile încă mai sunt amplasate în conformitate cu iconografia medievală: cea bărbătească în partea stângă (din poziția privitorului), cea feminină – în dreapta. În pofida acestui fapt, aceasta este una dintre primele tentative de „ieșire a portretului din profil”, încercare de obținere de către personaje a independenței compoziționale și plastice: figura feminină este reprezentată în semiprofil, cea masculină, rupând matricea iconografică, este întoarsă cu fața la spectator [cf. 5, p. 413]. Cu toate acestea, privirea soțului este evlavios coborâtă, el încă nu îndrăznește să privească drept înaintea, iar mâna sa dreaptă este ridicată, în semn de rugăciune, la nivelul pieptului.

Poziția *din față*, în sistemul limbajului plastic medieval, a fost dotată cu o semnificație specială. Italienii numeau această întorsătură *in maesta* – „în slavă”. În așa mod, conform *Enciclopediei contemporane ilustrate de artă* [3], erau reprezentați în icoane Hristos și Maica Domnului, tronând.

Trei sferturi de veac mai târziu, la începutul secolului al XVI-lea, Albrecht Durer a făcut un pas îndrăzneț, aproape la limita blasfemiei, înfățișându-se pe sine strict frontal, nu doar în poziția *in maesta*, dar, de asemenea – descifrând indicele compozițional – în imaginea iconografică a Pantocratorului (idee regăsită la A. Camciatova) [4, p. 13, 90]. Este greu să stabilim ce l-a ghidat pe artist: tentația spre autocunoaștere sau, dimpotrivă, ideea de umanizare a imaginii divine.

În arta italiană a secolului XV, afirmarea portretului a urmat o cale mai laică decât în țările din nord. Compoziția, fără îndoială, a fost influențată de medaliile antice, cu predominanța profilului pe ele, ca cel mai expresiv și memorabil racursiu. De aici, prin urmare, portretele strict în profil din pictura Quattrocento. Acest fapt, însă, nu exclude posibilitatea că portretul renascentist în Italia, precum și în nordul Europei, potrivit opiniei lui R. Muter, are legătură genetică cu imaginile donatorilor din compozițiile sacre, cum ar fi, de exemplu, „*Închinarea magilor*” (1305-1313) de Giotto di Bondone – frescă din capela dell’Arena din Padova [5, p. 120].

Nu poate fi ignorat și alt model iconografic răspândit în Italia – imaginea pe tema „*Sfânta conversație*” (*Sacra Conversazione*), în centrul căreia este Maica Domnului, de cele mai dese ori pe tron, iar în părțile laterale – alți sfinți și, uneori, portrete ale donatorilor.

. Aceștia din urmă nu se roagă, ci, mai degrabă, sunt participanți respectuoși ai „Conversației”, conștienți de importanța evenimentului. Ei sunt mai liberi lăuntric, precum sunt mai libere și independente portretele în profil din Quattrocento. Cu toate acestea, portretele mai sunt încă încâtușate, datorită afilierii genetice la compoziție – ele sunt percepute ca fragmente ale

unui organism compozițional unic, din care s-au desprins deja, dar de puterea căruia nu s-au eliberat definitiv.

Însăși poziția în profil a figurilor creează o impresie de mișcare a acestora în raport cu presupusa axă centrală. La începutul Renașterii timpurii, asemenea construcție asimetrică era percepută ca semnificativă, deoarece în pictură, până la sfârșitul lui Quattrocento, continuă să rămână normă tratarea simetrică a compoziției. Fiecare portret în profil reprezenta, într-un fel, o parte a figurii, inițial amplasată în stânga (dacă este masculină) sau în dreapta (dacă este feminină) de la centrul presupus (deci care se reflectă ca în oglindă în raport cu imaginea iconică, în care figura masculină se afla în dreapta lui Hristos, iar cea feminină, respectiv, în stânga).

Anume acestei paradigme compoziționale se datorează răspândirea pe larg a portretelor pare. Drept exemplu pot servi portretele lui Federico da Montefeltro și ale soției sale Battista Sforza (circa 1465), realizate de Piero della Francesca.

În plus, imaginea în profil posedă o mare spațialitate. Două profiluri apropiate și vizual, și tematic se confruntă reciproc, ca două aripi laterale ale unui triptic, lipsite de partea centrală. Asemenea situație poate fi observată în dublul portret naiv compus al lui Filippo Lippi (circa 1440), care produce impresia de două portrete în profil, dintre care unul (masculin) iese, parcă, dincolo de rama sa și intră în câmpul altui portret (feminin), încălcând necesara cenzură spațială.

Istoria portretului italian din Quattrocento este povestea „ieșirii din profil”, adică din poziția subordonată „în părți de” în poziția independentă, din față, în centru sau, folosind terminologia italiană, în poziția *in maesta*. Acesta a fost un simptom evident de ridicare a portretului în statutul său compozițional și, respectiv, semantic. Ca orice rupere a matricei tradiționale, asemenea viraj a fost efectuat dificil, cu mult efort.

Urme ale acestei dificultăți, ale acestei rezistențe compoziționale se manifestă în non-sincronismul rotației. În portretele timpurii din Quattrocento, umerii sunt întorși aproape paralel cu suprafața pânzei, capul este reprezentat în poziția trei sferturi – poziție care, la italieni, era numită *occhio e mezzo* (ad litteram: un ochi și jumătate) –, dar privirea portretizatului este îndreptată într-o parte, alături de privitor, de parcă el nu se poate rupe de obiectul atenției, care este în afara imaginii. Acest lucru este deosebit de evident în portretele lui Antonello da Messina, care se pare că, treptat, se întorc spre privitor, confirmând independența sa față de captivitatea iconografiei tripartite.

În sfârșit, în ultimul sfert de secol, portretul face un viraj decisiv, întorcându-se cu fața la public. Drept exemplu servește „Portretul Monei Lisa” (1503-1505) de Leonardo da Vinci.

Ideea obsesivă a portretului din față ca o formă de autoafirmare nu mai gravitează asupra maeștrilor italieni, ei folosind cu încredere libertatea dobândită.

Or, portretul renascentist se adresează contemporanilor săi și urmașilor. Anume din aceste considerente el trebuie să fie autentic, cel puțin – în intenție, și trebuie să fie cât mai aproape posibil de original. Scopul portretizării era văzut în evidențierea unui chip, în diferențierea lui de oricare altul. Nu întâmplător, ducele Federico da Montefeltro era întotdeauna reprezentat în profil – el a avut nasul fracturat și anume această caracteristică distinctivă făcea profilul său memorabil. Nasul desfigurat era perceput ca semn al faptelor de luptă, aproape ca un blazon.

Cu toate cele menționate, portretul renascentist era orientat nu doar spre glorie pământească. Dacă în Evul Mediu crearea icoanei sfântului („portretului”) a fost un mod de cunoaștere a lui Dumnezeu, portretul din Renaștere reprezintă un mod de autocunoaștere. Maxima antică „Cunoaște-te pe tine însuși” devine un fel de motto al epocii.

În secolul al XIV-lea, pictura nu cunoștea portretul în care te puteai uita ca în oglindă. Asemenea „oglină” portretul devine mai târziu, în perioada Quattrocento.

În secolul al XV-lea, portretul este pictat nu doar pentru alții, pentru contemporani și urmași. Portretul este pictat și pentru model, pentru a avea posibilitatea de a se privi dintr-o parte. Portretul, într-un anumit sens, a servit drept oglindă.

Symbolismul oglinzii a fost elaborat detaliat în Evul Mediu. În oglindă, artiștii vedeau o modalitate de a transmite informații din ceruri pe pământ. Oglinda este, adesea, interpretată ca simbol al Fecioarei. Imaginea oglinzii este întâlnită constant în pictura olandeză și germană din secolul al XV-lea, în special, în scenele Bunei Vestiri. Relația semantică a unor imagini de acest gen cu concepția medievală este incontestabilă. Oglinda este întoarsă întotdeauna spre spațiul din afara tabloului și în ea se reflectă ceea ce nu este în imagine, ceea ce este dincolo de tablou.

O altă valoare obține oglinda în arta italiană a secolului al XV-lea. Funcția sa constă nu în a primi informație din lumea „ceea”, dar în a reflecta cu cea mai mare precizie această lume, asigurând similitudinea reproducerii acesteia.

Leon Batista Alberti, urmat de Leonardo da Vinci, insista pe necesitatea, pentru pictor, de a privi tablourile în oglindă. Examinarea lucrării în oglindă, în reflecție întoarsă, este o modalitate de a vedea și aprecia lucrarea cu o privire dintr-o parte. Portretul este, de asemenea, o oglindă, un mod de a se vedea și de a se aprecia pe sine din exterior, un instrument de autorecunoaștere și autoevaluare.

Portretul Renașterii a creat un model structural închis: portretizatul se uită la el însuși în oglindă, iar privitorul, la modul figurat, se identifică cu modelul, mai precis, cu reflectarea acestuia în oglindă.

Acest sistem însă începe să se descompună în portretele Renașterii târzii: câmpul vizual al portretului găzduiește o parte tot mai mare din figură, trecând de la portretul bust la portretul de jumătate de figură, apoi la portretele până la genunchi și, în final – la figura completă. Dar, pentru ca întreaga figură să nimerescă în câmpul vizual, este necesară o distanță spațială. La rândul său, această distanțare creează alte condiții de percepție: nu ochi în ochi, dar ca și cum am arunca o privire din cap până în picioare și în aceasta deja se include un moment de înstrăinare (nu cum sunt, dar cum arăt dintr-o parte).

Al doilea moment esențial în formarea noii formule structurale a portretului poate fi considerat răspândirea portretului de grup. Renașterea cunoștea și portretele pare de familie. Pictate pe panouri separate, ele reprezentau imagini de sine stătătoare (fiecare „se reflecta în propria oglindă”). O altă situație este în portretul par realizat de Jacopo di Barbari (1495). Artistul s-a reprezentat pe sine alături de celebrul matematician Luca Pacioli. Aici, ambele personaje „privesc” într-o singură oglindă și fiecare este în rolul privitorului, în raport cu celălalt. În structura închisă a portretului renascentist, construită după formula Eu – Eu, încearcă să intre un spectator străin.

Artistul Renașterii tindea să reprezinte modelul cât mai posibil asemănător; vizualizatorul percepea imaginea creată „ca vie”. Aceasta a fost directiva generală a timpului, îndreptată spre recunoaștere și autocunoaștere.

În urma tuturor afirmațiilor, portretul din perioadele examinate rămâne influențat de opoziția inconstantă și fragilă dintre profan și sacru, două atitudini care se regăsesc într-o simbioză ilustrativă a pasajului dintre Antichitate, Evul Mediu și Renaștere.

Bibliografie

1. Grenier J. *Arta și problemele*. București: Meridiane, 1974.
2. Șușală I., Bărbulescu O. *Dicționar de artă. Termeni de atelier*. București: Sigma, 1993.
3. *Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия*. Под ред. проф. Горкина А.П., М.: Росмэн, 2007.
4. Камчатова А., Котломанов А., Кроллау Н. *Германия, Англия: Биографический словарь*. СПб.: Азбука-классика, 2008.
5. Мутер Р. *Мировая живопись*. М.: Эксмо, 2011.