

# portretul în arta europeană

Suport de curs

LUDMILA MOKAN-VOZIAN



**UNIVERSITATEA PEDAGOGICĂ DE STAT „ION CREANGĂ”  
FACULTATEA ARTE PLASTICE ȘI DESIGN**

**Ludmila Mokań-Vozian**

**PORTRETUL ÎN ARTA EUROPEANĂ**

**Suport de curs**

**Chișinău, 2023**

**Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova**  
**Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”**  
**Facultatea Arte Plastice și Design**  
**Catedra Studiul artelor, Grafică și Metodologia instruirii**

## **PORTRETUL ÎN ARTA EUROPEANĂ**

**Suport de curs**

**Aprobat: Senatul Universității Pedagogice de Stat “Ion Creangă”**

**proces verbal Nr. 8 din 02.03.2023**

**Recomandat: Comisia de Calitate a Facultății Arte Plastice și Design**

**Catedra Studiul artelor, Grafică și Metodologia instruirii**

**Autor: *Ludmila Mokań-Vozian*, doctor în pedagogie, conferențiar**

**Recenzenți: *Liliana Condraticova*, dr. hab. în stud. art., conferențiar universitar,  
secretar științific general al AȘM**

***Rodica Ursachi*, dr. în arte, conferențiar universitar,  
Universitatea Pedagogică de Stat ”Ion Creangă”**

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Portretul în arta europeană: Suport de curs / Ludmila Mokań-Vozian; Universitatea Pedagogică de Stat "Ion Creangă", Facultatea Arte Plastice și Design. – Chișinău: S. n., 2023 (CEP UPSC). – 76 p.: fig.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Bibliogr.: p. 67 (12 tit.).

ISBN 978-9975-46-695-0 (PDF).

73/76.041.5(075.8)

M 86

## CUPRINS

Preambul.....	4
1. Viziune de ansamblu asupra genului portretistic în artele plastice.....	6
• <i>Anexa 1</i> .....	9
2. Valențe ale portretului în arta antică, medievală și renașcentistă .....	14
• <i>Anexa 2</i> .....	20
3. Corelația „model-artist-spectator” în portretul european din secolele XVII-XVIII .....	24
• <i>Anexa 3</i> .....	31
4. Particularități ale genului portretistic în pictura europeană din secolele XIX – XX .....	37
• <i>Anexa 4</i> .....	43
5. Autoportretul în artă: imortalizare sau aprofundare a sinelui .....	49
• <i>Anexa 5</i> .....	54
Concluzii.....	65
Sugestii pentru autoevaluare.....	66
Bibliografie.....	67
Sursele de preluare a imaginilor .....	68

## Preambul

Lucrarea de față reprezintă un studiu asupra portretului ca gen al artelor plastice, în care este propusă nu doar o descriere a istoriei acestuia, ci sunt remarcate diverse aspecte, care, considerăm, sunt esențiale.

Portretul este examinat din punctul de vedere al destinatarului, real sau conceptual, la care se adresează acesta în diferite perioade ale dezvoltării sale: perioada antică, medievală, renescentistă, perioada secolelor XVII – XVIII și a secolelor XIX - XX.

În evoluția portretului din punctul de vedere al destinatarului sunt urmărite câteva etape, văzute ca principale: *de la apelarea la lumea eternului și infinitului* (perioada pre-Renaștere) – până la *căutarea unui spectator din ce în ce mai concret după schema Eu – Eu* (Renaștere), *Eu – El* (secolul al XVII-lea), *Eu – Ei* (secolul al XVIII-lea), *căutarea interlocutorului* (prima jumătate a secolului al XIX-lea), *respingerea interlocutorului, imersiunea în sine* (a doua jumătate a secolului al XIX-lea), apoi *căutarea unui destinatar din ce în ce mai îndepărtat* și, în final, *dizolvarea completă*, confuzia, pierderea în spațiu și timp.

Studierea artei acestor intervale temporale impune în mod inevitabil problema portretului, întrucât anume portretul a reflectat pe deplin esența anumitor perioade istorice.

De problema destinatarului într-un portret este direct legată și problema asemănării: de la neasemănarea principială cu sine (asemănarea cu altul, cu un model iconografic) – până la căutarea unicității trăsăturilor (este asemănător doar cu sine și cu nimeni altcineva), la o respingere completă a asemănărilor (nimeni nu sunt asemănători cu ei înșiși) și, ca urmare, nediferențierea unul de celălalt (timbru).

În mare parte, s-a încercat conturarea unui tablou general cu privire la evoluția portretului în pictura europeană. 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 timpurilor.

O abordare aparte implică autoportretul în calitate de produs creativ deosebit, care generează un interes special, indiferent care a fost scopul creării acestuia.

Consemnăm că autoportretul, incontestabil, reprezintă cel mai misterios domeniu al artei portretistice. O serie de autoportrete realizate în diferite perioade, în mod sigur, pot crea o anumită impresie despre viața unui artist, reflectând repere importante și puncte de cotitură în activitatea sa. Ele devin un fel de memorialistică. Însăși necesitatea de a crea propria imagine este o posibilitate și o modalitate de a stăpâni propria biografie, viață, propriul destin.

Prezenta lucrare se concentrează și asupra analizei portretului sub aspect compozițional, făcând trimitere la structura internă a tabloului, a componentelor sale și a corelațiilor dintre ele. Tratarea structurii compoziționale complexe vizează forma și conținutul acesteia.

Sunt valorificate mijloacele plastice, artistice, materiale utilizate de către artist în procesul creației și de către spectator – în procesul receptării portretului.

Astfel, acest suport de curs, conceput pentru cursul de Istoria artelor, este corelat cu unitățile de curs Desen, Pictură, Compoziție și este destinat să servească la formarea profesională inițială a studenților de la ciclul I, Licență.

Studiul în cauză va contribui la dezvoltarea următoarelor competențe la studenți:

- Studiarea conceptelor de *portret*, *autoportret*, *gen portretistic*;
- Perceperea genului portretistic din perspectiva diverselor perioade istorice;
- Investigarea artei portretistice prin prisma corelației *model-artist-spectator*;
- Formarea la studenți a viziunii de ansamblu cu privire la corelația formă - conținut în arta portretistică;
- Înțelegerea structurii și principiilor de organizare a portretului în pictură;
- Interpretarea și decodificarea imaginii portretistice;
- Receptarea artistică a operei de artă – portret.

## 1. Viziune de ansamblu asupra genului portretistic în artele plastice

Portretul (fr. *portrait* – înfățișare), conform *Dicționarului de artă*, reprezintă o gravură, pictură, sculptură, a cărei pretext este ”chipul” fizic al unei persoane (figura întreagă, bustul sau numai capul) [4, 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 [2, p. 98].

În esență, orice portret 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 altă, 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.

Evoluția genului portretistic în artele plastice a fost influențată de două tendințe:

- Dezvoltarea abilităților plastice din punct de vedere tehnic.

Odată cu sporirea măiestriei picturale, artiștii încep să rezolve probleme artistice mai profunde și mai complexe. În efortul de a crea o imagine portretistică completă cu aplicarea celor mai tipice mijloace artistice, artiștii reprezintă mai întâi aspectul exterior al unei persoane. Apoi, treptat, merg în căutarea mijloacelor de transmitere a conținutului lăuntric, psihologic al portretizatului.

- Dezvoltarea concepțiilor despre importanța personalității umane.

Portretul atinge cele mai înalte cote în dezvoltarea genului în perioada de încredere în posibilitățile omului, rațiunea sa, puterea sa efectivă și transformatoare. Astfel, perioadele de glorie a genului portretistic sunt considerate cea a artei romane antice, a Renașterii, secolul al XVII-lea și a II – a jumătate a secolului al XVIII-lea.

În artele plastice, portretul cunoaște o clasificare amplă. În funcție de scopul portretului și de metoda de execuție a acestuia, se disting următoarele tipuri:

- **Individual** – portret care include imaginea unui singur personaj (*Figurile A 1.1 – 1.2*).
- **Pereche** – două portrete pictate pe pânze diferite, dar coordonate între ele ca compoziție, format și culoare. De obicei, portretele pereche înfățișează un cuplu (*Figura A 1.3*).
- **Portret colectiv (sau de grup)** - când sunt reprezentate nu mai puțin de trei persoane. În asemenea tip de portret este importantă compunerea corectă în format, încât toți portretizații să joace un anumit rol (*Figura A 1.4*).

- **Portret familial.** Una dintre principalele varietăți ale portretului colectiv este cel de familie. Un artist trebuie să observe trăsăturile unei familii sau ale vieții de zi cu zi a acesteia și să creeze un mediu ideal pentru portretizarea membrilor ei (*Figura A 1.5*).

- **Portret de gală** - unul dintre cele mai maiestuoase tipuri de portrete. Este destinat doar oficialilor de rang înalt, persoanelor cu statut, monarhilor, reginelor, conților etc. Funcția principală a imaginii constă în "înălțarea" vizibilă a unei persoane, în patosul deliberat.

Anturajul trebuie să fie luxuriant și somptuos, dar să nu distragă atenția de la figura semnificativă. Persoana este plasată strict în centru, în plină figură. Poziția poate fi așezată sau în picioare. Vestimentația subliniază direcția stilistică a epocii. Imaginea este întotdeauna completată de atribute ale puterii. Starea emoțională este calmă, echilibrată (*Figura A 1.6*).

- **Portret cameral.** Spre deosebire de portretul de gală, portretul cameral trebuie să redea nu statutul unei persoane, ci starea sa spirituală, emoțională. În portretul cameral, cel mai important lucru este personalitatea, nu regaliile deținute (*Figura A 1.7*).

Istoric s-au stabilit și unele canoane în pictura acestui tip de portret:

- fundalul întunecat, care să creeze o atmosferă de mister și să ajute la evidențierea persoanei portretizate;

- se alege cadrul mare, în care să fie vizibili ochii (nu se reprezintă figura în întregime);

- vestimentația este modestă, dar elegantă. În această simplitate există atât strălucire, cât și perfecțiune.

- **Portret costumat** – portretul în care o persoană este reprezentată ca un personaj alegoric, mitologic, istoric, teatral sau literar (*Figura A 1.8*).

- **Portret istoric** - înfățișează o persoană din trecut, chipul căreia este creat din amintiri sau imaginația maestrului, pe baza unui material auxiliar (literar, artistic, documentar etc.). Atunci când un portret este combinat cu compoziția de gen sau tabloul istoric, modelul interacționează adesea cu personaje fictive (*Figura A 1.9*).

- **Portret-promenadă.** Caracteristica principală a acestui tip de portret este capturarea unei persoane în sânul naturii, unde mediul descrie starea lăuntrică a omului. O astfel de pictură era caracteristică epocii rococo. Gama cromatică este, de regulă, deschisă, pastelată și delicată (*Figura A 1.10*).

- **Portret religios** – este pictat după canoane și înfățișează călugări, sfinți etc. A fost popular în timpul Renașterii. Gama de culori este calmă sau neutră. Expresia feței este pașnică, inspirată (*Figura A 1.11*).



- **Portret de donator** – o imagine a unui model sau a unei familii întregi lângă altar sau un sfânt. La baza subiectului este oferirea de daruri. În titlul lucrării figurează numele de familie (*Figura A 1.12*).

- **Portret postum** (sau **retrospectiv**) – portret realizat după moartea persoanei reprezentate, după imagini din timpul vieții sau după descrierea contemporanilor (*Figura A 1.13*).

- **Portret ecvestru** este o operă plastică care reprezintă o persoană călare. Acest tip de portret a fost destinat, în principal, reprezentării suveranității și a omului puternic. A apărut la începutul Renașterii și își are originile în statuile ecvestre [12] (*Figura A 1.14*).

- **Șarja** sau **caricatura** este o imagine satirică sau plină de umor în care trăsăturile cele mai caracteristice ale unei persoane sunt modificate și scoase în evidență (*Figura A 1.15*).

- **Autoportret** – reprezentarea de către artist al propriului chip. Pictorul își pictează imaginea cu ajutorul oglinzii sau al unui sistem de oglinzi. De obicei, autorii încercau să-și surprindă fața, mai rar erau create autoportrete-figură (*Figura A 1.16*).

Portretele mai pot fi separate după gen: *feminine, masculine și de copii*.

De asemenea, portretele sunt împărțite în funcție de ce parte a corpului uman este reprezentată. În acest sens, se distinge portretul: *cap; bust; până la talie (jumătate de corp); până la genunchi; figură întreagă*.

După poziție se distinge:

- Portretul în profil - fața unei persoane este reprezentată lateral.
- Portretul din față - chipul este reprezentat direct în relație cu artistul.

Portretele mai diferă în funcție de stilul picturii și de materialul folosit pentru a-l crea.

Reproducerea aspectului fizic într-un portret a fost principiul de bază al genului portretistic secole la rând. Însă, în perioade diferite au existat interpretări diferite ale conceptului de „asemănare”. Procesul de imitare a naturii și de traducere a acesteia într-o imagine artistică de fiecare dată a avut propriile sale caracteristici, care depindeau de premisele ideologice și estetice generale ale perioadei, precum și de practica creativă specifică – maniera de lucru, stilul și mijloacele de expresie plastică.

În portretul artistic al unei anumite persoane, cu toată individualitatea caracterului său, aspectului, gesturilor, expresiilor faciale, există întotdeauna elemente inerente unei anumite categorii de oameni, în a căror înfățișare este ghicită profesia sau apartenența la un anumit strat social. Or, un portret reprezintă o formă de înfățișare a unei persoane, în care accentul principal este pus pe fața sa, dar, care, de asemenea, transmite starea sa psihologică, statutul social și apartenența la o anumită epocă istorică. Mai mult, un portret poate exprima lumea lăuntrică a unei persoane și trăsăturile ascunse ale acesteia.

ANEXA 1



Figura 1.1. *Portretul lui Titus*, Rembrandt van Rijn, 1657



Figura 1.2. *Laura*, Giorgione, 1506



Figura 1.3. *Portretul lui Agnolo și Maddalena Doni*, Rafael Sanzio, 1504-1507



Figura 1.4. *Ofițerii Gărzii Civice Sf. Gheorghe din Haarlem, Frans Hals, 1627*



Figura 1.5. *Portret de familie, Anthony van Dyck, 1621*



Figura 1.6. *Portret de gală a regelui Franței Francisc I, Jean Clouet, circa 1525-30*



Figura 1.7. *Doamna în albastru*, Thomas Gainsborough, circa 1780



Figura 1.8. *Flora*, Rembrandt van Rijn, 1634



Figura 1.9. *Țarul Ioan cel Groaznic*, Viktor Vasnetsov, 1897



Figura 1.10. *Lady Bumpfield*, Joshua Reynolds, 1776-1777



Figura 1.11. *Sf. Ecaterina*, Rafael Sanzio, 1507

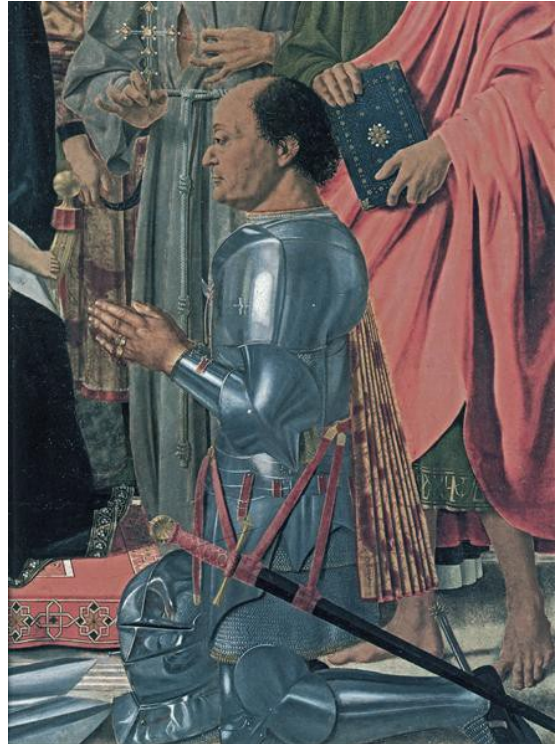


Figura 1.12. *Federico da Montefeltro donator (Altarul Montefeltro)*, Piero della Francesca, 1472-1474



Figura 1.13. *Portretul lui Dante*, Sandro Botticelli, 1495



Figura 1.14. *Portretul ecvestru al regelui Filip IV*, Diego Velázquez, 1635



Figura 1.15. *Luis-Filippe, caricatură*,  
Honore Daumier, 1831



Figura 1.16. *Autoportret*, Paul Gauguin, 1893

## 2. Valențe ale portretului în arta antică, medievală și renescentistă

Portretul, în artă, există din cele mai vechi timpuri, dar a avut funcții și destinații variate. Mai mult, o perioadă îndelungată, imaginea feței 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, bărbătești („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 întrevădeau 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 (*Figurile A 2.1.- 2.2*), 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 ca atare. 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.

Ca și excepție ar servi portretele de donatori, specifice perioadei. Persoane laice (de regulă, papi, principii, împărați) sunt alăturate imaginilor iconografice și personajelor religioase (*Figurile A 2.3. - 2.6*).



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 (*Figura A 2.7*), 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. 10, p. 413]. Cu toate acestea, privirea soțului este evlavios coborâtă, el încă nu îndrăznește să privească drept înainte, 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 în maesta – „în slavă”. În așa mod, conform Enciclopediei contemporane ilustrate de artă [7], 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 indiciile compozițional – *în imaginea iconografică a Pantocratorului* (idee regăsită la A. Camciatova) [8, p. 13, 90]. Este greu să stabilim ce l-a ghidat pe artist: tentația spre autocunoaștere sau, dimpotrivă, ideea de umanizare a imaginii divine (*Figura A 2.8*).

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 [10, 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 încātușate, 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 1464-65), realizate de Piero della Francesca (*Figura A 2.9*).

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 (*Figura A 2.10*).

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 (*Figura A 2.11*), 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 (*Figura A 2.12*).

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: portretizatului 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 nimerească 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 (*Figura A 2.13*). Aici, ambele personaje „privesc” într-o singură oglindă și fiecare este în rolul privitorului, în raport cu celălalt. În structura închisă a portretului renașcentist, 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.

## ANEXA 2

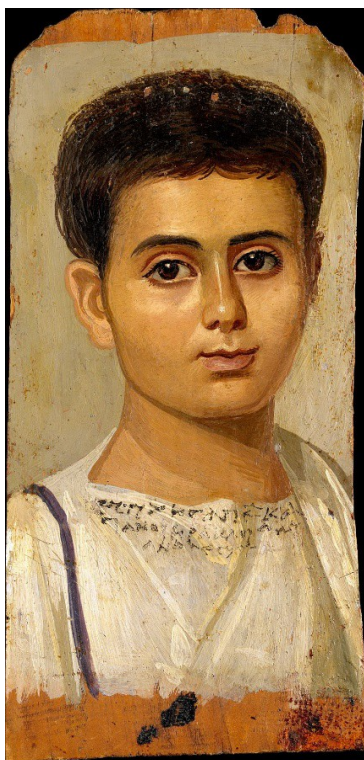


Figura 2.1. *Portretul unui băiat, identificat prin inscripție ca Eutyches, Fayum, sec. II*



Figura 2.2. *Portretul unei tinere, Fayum, sec. III*



Figura 2.3. *Împăratul Iustinian cu suita, mozaic bizantin, Biserica San Vitale din Ravenna, sec. VI*



Figura 2.4. *Împărăteasa Teodora cu suita*, mozaic bizantin, Biserica San Vitale din Ravenna, sec. VI

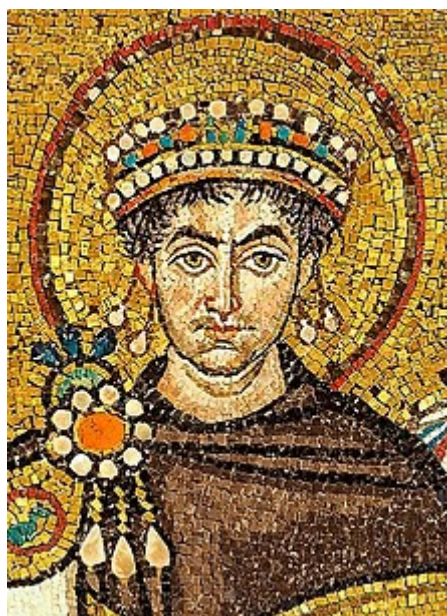


Figura 2.5. *Împăratul Iustinian*, fragment mozaic



Figura 2.6. *Împărăteasa Teodora*, fragment mozaic



Figura 2.7. *Portretul cuplului Arnolfini*, Jan van Eyck, 1434



Figura 2.8. *Autoportret*, Albrecht Durer, 1500

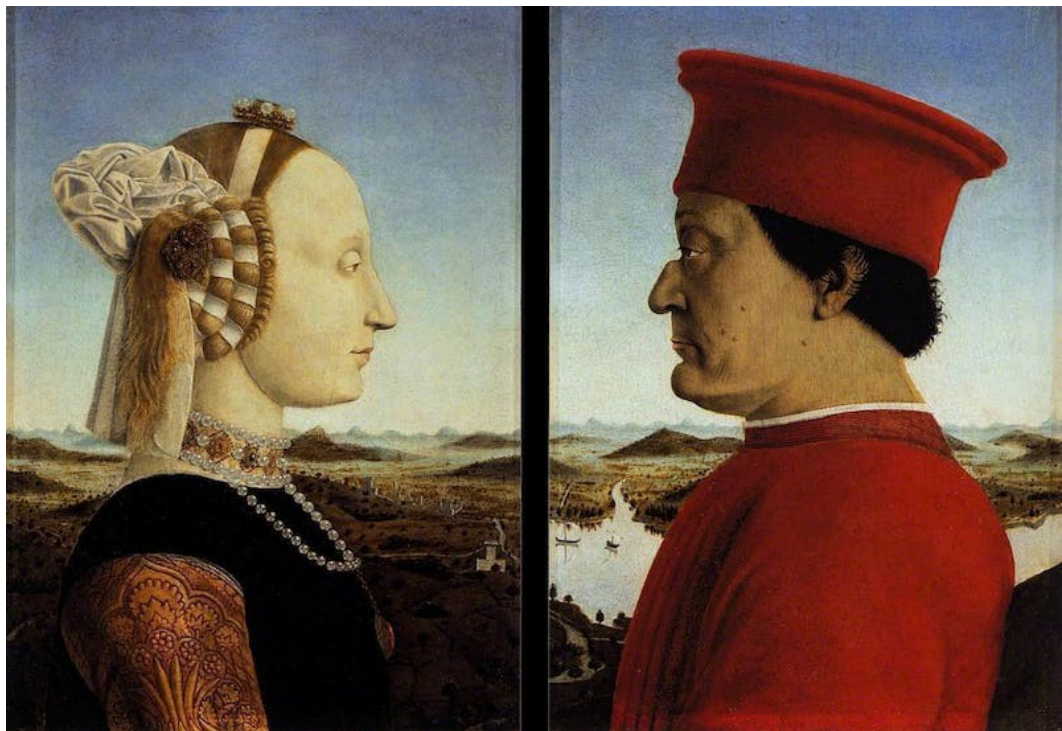


Figura 2.9. *Battista Sforza și Federico da Montefeltro*, Piero della Francesca, circa 1464-65



Figura 2.10. *Portret de bărbat și femeie*,  
Filippo Lippi, 1440



Figura 2.11. *Portret de bărbat*,  
Antonello da Messina



Figura 2.12. *Mona Lisa*,  
Leonardo da Vinci, 1503-1505



Figura 2.13. *Portretul lui Fra Luca Pacioli și  
Jacopo di Barbari*, Jacopo di Barbari, 1495



### 3. Corelația „model-artist-spectator” în portretul european din secolele XVII-XVIII

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 [5, 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 (*Figura A 3.1*). „Fața deschisă a lui Rubens este liniștită, ochii privesc direct la spectator [...]”, notează M. Lebedeanskii [9, 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 legitățile ritualului portretistic (*Figura A 3.2*). 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 (*Figura A 3.3*). 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 (*Figura A 3.4*). Baldassare Castiglione, în portretul realizat de Rafael în 1515, se privește liniștit în oglindă (*Figura A 3.5*). Cavalerul din „Portretul unui bărbat cu mănușă” (1650) de Frans Hals nu se uită la el însuși, ci „se impune spectatorului” (*Figura A 3.6*). 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 [5, p. 15]. Or, nu întâmplător în secolul al XVII-lea este introdus conceptul de „fațadă cu privire caracteristic umană”. În „Triplul portret al lui Carol I”

(1636) de Anthonys Van Dyck sunt prezentate, de facto, trei „fațade” ale modelului (*Figura A 3.7*). 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 (*Figura A 3.8*). – și cel mai tragic, păstrat doar fragmentar – „Anatomia Dr. Deyman”, 1656 (*Figura A 3.9*).

„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 acelu început spiritual, acelu 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 evidențieze 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 (*Figura A 3.10*). 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

(Figura A 3.11), care are pe cap, în loc de perucă, ceva de genul unei basmale legate și cozoroc, pentru a proteja ochii oboșiți 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 (Figura A 3.12), „Băiat construind căsuță din cărți de jucat”, 1736-1737 (Figura A 3.13) – 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” (Figura A 3.14). 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 politicos unul altuia, 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 (Figura A 3.15) – 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, portretizatului „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 (*Figura A 3.16*) și portretul ecvestru, cu tratare aproape heraldică – „Bonaparte traversând muntele San Bernar”, 1801, realizat de David (*Figura A 3.17*). 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 tineri sunt în portretele lui Eugene Delacroix (*Figura A 3.18*) și Jean-Baptiste-Camille Corot (*Figura A 3.19*). 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 [6, 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).

ANEXA 3



Figura 3.1. *Autoportret cu soția Isabella Brandt*, Pieter Pauls Rubens, 1609 – 1610

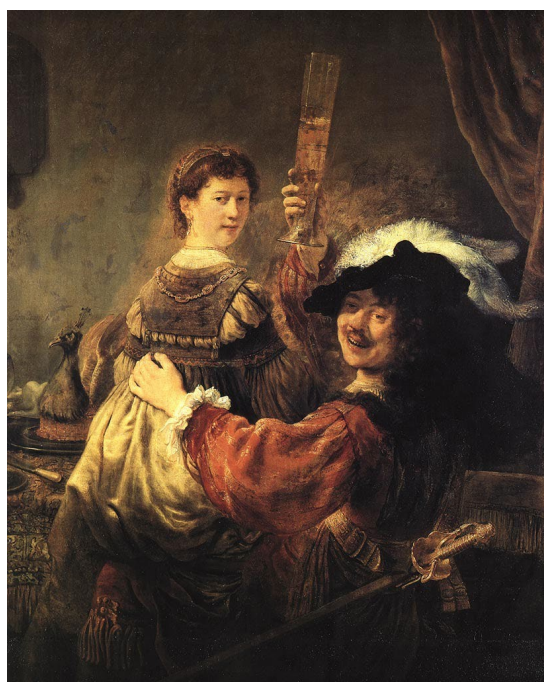


Figura 3.2. *Autoportretul cu Saskia pe genunchi*, Rembrandt van Rijn, 1635



Figura 3.3. *Donna Velata*, Rafael Sanzio, 1512 – 1513



Figura 3.4. *Pălăria de paie*, Pieter Pauls Rubens, circa 1625





Figura 3.5. *Baldassare Castiglione*,  
Rafael Sanzio, 1515



Figura 3.6. *Portretul unui bărbat cu mănușă*,  
Frans Hals, 1650



Figura 3.7. *Triplul portret al lui Carol I*, Anthony Van Dyck, 1636



Figura 3.8. *Anatomia Dr. Tulp*, Rembrandt van Rijn, 1632



Figura 3.9. *Anatomia Dr. Deyman*, Rembrandt van Rijn, 1656



Figura 3.10. *Meninele*, Diego Velazquez, 1656



Figura 3.11. *Autoportret*, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, 1775



Figura 3.12. *Băiat suflând baloane de săpun*, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, 1733-1734



Figura 3.13. *Băiat construind căsuță din cărți de jucat*, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, 1736-1737



Figura 3.14. *Băiat cu titirez*, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, 1738

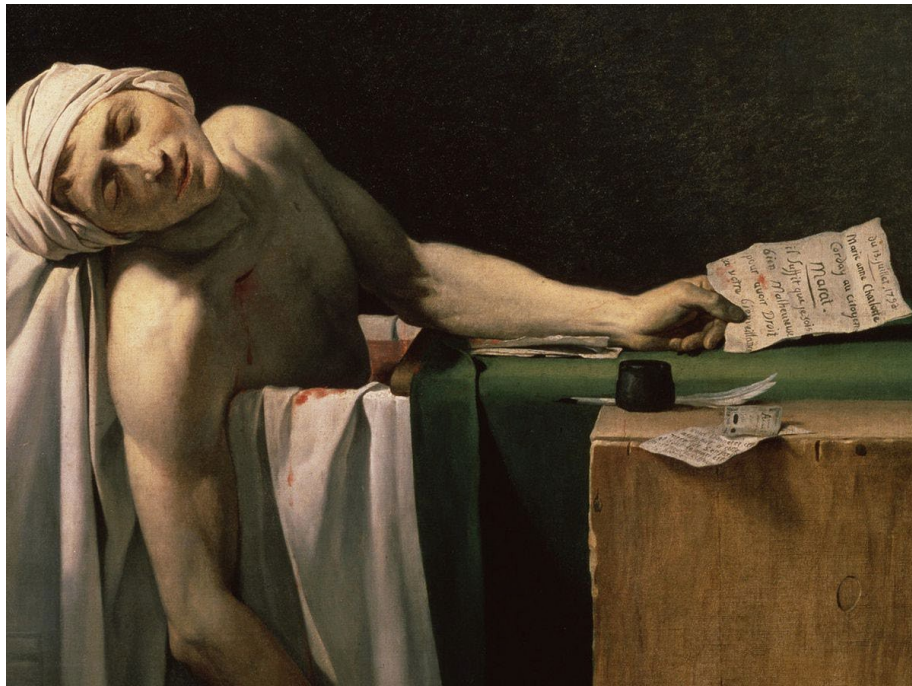


Figura 3.15. *Moartea lui Marat*, Jacques-Louis David, 1793



Figura 3.16. *Napoleon la podul de la Arcole*, Antoine-Jean Gros, 1797



Figura 3.17. *Bonaparte traversând muntele San Bernar*, Jacques-Louis David, 1801



Figura 3.18. *Portretul lui Thales Fielding*, Eugene Delacroix, 1824

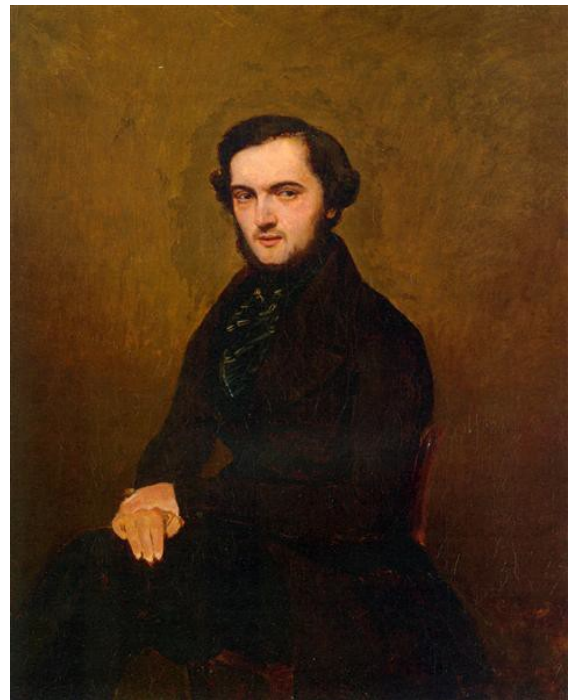


Figura 3.19. *Portretul unui gentleman*, Jean-Baptiste-Camille Corot, 1829

#### 4. Particularități ale genului portretistic în pictura europeană din secolele XIX – XX

Portretul secolului al XIX-lea, în mare parte, este construit după modelul, când privitorul este exclus din concepția artistică ca observator extern și devine interlocutor care este ascultat.

Portretizatul ascultă privitorul. Apare tipul de portret: ”singur cu un interlocutor tăcut”. Acest lucru este evident, în special, în ceea ce privește natura gesticulării. Portretizații renunță demonstrativ la gesturi colocviale, sprijinind ambele mâini în mod deliberat pe cotierele scaunului. Refuzul gesturilor semnificative, explicative, apare ca o antiteză vizibilă a gesturilor ”vorbitoare” din portretele secolului al XVIII-lea.

A.Pușkin în portretul realizat de Orest Kiprensky (*Figura A 4.1*) ține mâinile încrucișate la piept, ceea ce ar semnifica un gest demonstrativ de tăcere. În portretul E.Rostopcina (*Figura A 4.2*), mâinile plasate pe genunchi sunt tăiate de cadrul ramei. Tăierea se produce nu mai sus de coate – ca procedeu compozițional obișnuit pentru portretele bust, ci mai jos. Astfel, mâinile sunt percepute ca ascunse în spatele cadrului – o subliniere a tăcerii. În acest refuz de la gesticulare există o semnificație specială, de negație.

O semnificație aparte este, de asemenea, în vestimentația E.Rostopcina. Poeta este îmbrăcată într-un costum neutru, fără a atrage atenția spectatorului, complet absorbit de expresia chipului modelului. Expresia firească a feței modelului este o antiteză expresivă față de chipul ”confecționat” al secolului al XVIII-lea. Altfel spus, putem observa că eroul portretelor realizate de pictorii ruși din prima jumătate a secolului al XIX-lea este un personaj care nu oferă informații, ci acceptă.

În portretul bărbătesc, refuzul conștient al unui principiu de joc activ dobândește un înțeles deosebit în antiteza unui halat. Subiectul halatului se impune ca semn al independenței personale, ca refuz de a îndeplini un anumit rol în viața publică. Halatul este perceput ca o metaforă a libertății interioare și inspirației creatoare.

Orest Kiprensky se reprezintă în halat și cu pensula în mână (*Figura A 4.3*). La fel se întruchipează și Vasily Tropinin (*Figura A 4.4*). Halatul este interpretat și ca un simbol al relațiilor prietenești, neformale.

În portretele din prima jumătate a secolului al XIX-lea, spectatorul este inclus în spațiul artistic al portretului. Modelul este reprezentat așa cum este văzut de spectatorul potențial (presupus): ascultând cu abnegație interlocutorul, complet dizolvat în această stare de atenție (ca E.Rostopcina în opera lui O.Kiprensky) sau în mod deliberat, refuzând contactul cu publicul (ca A.Pușkin în portretul realizat de același artist). Dar spectatorul întotdeauna este prezent – ca acceptat sau ca negat, ca acel cu care se confruntă personajul reprezentat în portret sau ca acel, căruia demonstrativ nu vrea să se adreseze. În cea de-a doua formulă, portretizatul este în poziția de negare a spectatorului sau interlocutorului potențial.

În portretele din a doua jumătate a secolului al XIX-lea situația se modifică: spectatorul este exclus din spațiul artistic al portretului. De exemplu, pentru F. Dostoievski în portretul realizat de Vasily Perov (*Figura A 4.5*), spectatorul pur și simplu nu există.

Formula portretului "singur cu interlocutorul" este înlocuită la mijlocul secolului cu formula "cu sine însuși". Nu doar spectatorul nu contactează cu portretul, ci, însăși artistul – alter ego-ul privitorului, nu contactează cu modelul. El, parcă trage cu ochiul după model, caută să surprindă expresia cea mai intimă, poziția cea mai firească – cu alte cuvinte, să ia modelul prin surprindere, să ghicească expresia feței acestuia.

Idealul portretului din prima jumătate a secolului reprezintă starea unei conversații lungi, confidentiale cu spectatorul. Portretul celei de-a doua jumătăți a secolului caută în trăsăturile feței, în imaginea portretizatului semne caracteristice ale omului.

Această poziție pur exterioară, de fixare profundă, prin care se încearcă o obiectivitate maximă în reprezentarea imaginii persoanei portretizate, a obținut o realizare ideală în dagherotipie. Interesul pentru fotografie a afectat pictura portretistică – drept exemplu servesc portretele lui Ivan Kramskoy (*Figura A 4.6*).

Impresioniștii francezi crează portrete picturale, care parcă sunt smulse din mulțime. De regulă, ele au o deschidere exterioară, dar această deschidere nu are adresant. Privirea împrăștiată a persoanelor reprezentate nu este fixată, se adresează tuturor și nimănui în parte, nu solicită o privire de răspuns. Și, cât n-ar fi de straniu, pozițiile lor amintesc de pozările din fața obiectivului de fotografiat (*Figura A 4.7*). Pierre-Auguste Renoir "se străduia să transmită prin operele sale farmecul clipei", observă R.Muter [10, p. 863]. Secolul al XIX-lea nu știe încă de fotografie instantanee, însă portretele impresioniste de parcă preced impresia de instantaneitate, care ulterior a putut fi obținută cu aparatul de fotografiat.

În esență, portretul unei persoane în unitate cu ea însăși, precum și portretul unei persoane care privește în obiectiv, într-un punct fix în fața sa, sunt manifestări diferite ale aceleiași situații de singurătate. Acestea sunt portrete care nimănui nu se adresează, portrete fără destinatar.

La sfârșitul secolului al XIX-lea situația se schimbă. Cu toată varietatea căilor de dezvoltare a portretului la începutul secolului, ele sunt unificate pentru căutarea intensă a modalităților de restructurare a imaginii portretului, până la fragmentarea personalității și dispariția ei completă în pictura portretistică a secolului al XX-lea. O cale este adresarea portretului către destinatarul îndepărtat, nu către interlocutor, ci în spațiu și mai ales în timp.

Cel de-al doilea aspect al portretului de la margini de secole nu este doar distrugerea zidului tăcerii, nu doar revenirea la spectatorul îndepărtat, ci și deschiderea spațiului spre profunzimea din spatele portretizatului.

În crearea imaginii unui "alt spațiu" în portretele de la cumpăna secolelor, un rol important îl joacă oglinda.

Oglindii revine rolul definitoriu în conceptul "eu-portret" al Renașterii. "M-am reprezentat, privindu-mă în oglindă", a scris Albrecht Durer pe unul din autoportretele sale. În portretele Renașterii s-a crezut că oglinda se află în fața modelului, portretul reprezentând ceea ce se reflectă în oglindă, cu alte cuvinte, oglinda servește pentru a închide spațiul portretului.

Un model fundamental diferit apare în portretele de la cumpăna secolelor al XIX-lea – al XX-lea, când oglinda se află în spatele portretului (procedeu aplicat în sec. XV de către Jan van Eyck). Această situație este modelată în opera "Bar la Folies Bergere" de Edouard Manet (*Figura A 4.8*), (este, de fapt, un portret, chiar dacă este unul imaginar sau al unui model necunoscut). Din moment ce rama oglinzii nu este arătată, spatele figurii feminine este un perete solid de oglindă, - spațiul reflectat arată ca un spațiu real. În același timp, figura feminină, care se îndepărtează de acest spațiu reflectat, se infiltrează în spațiul real al barului, care este și spațiul privitorului. Este creat un joc de grade diferite de realități sau de imaginații. Totul este dublat – obiectele de pe tejgheaua barului, precum și figura chelneriței. În acel spațiu al oglinzilor, ea și-a întors spatele sieși, intrând în lumea oglinzilor.

Există în aceste imagini repetitive pericolul fragmentării, al disipării întregii imagini, al deprecierei acesteia, pericolul de a-și pierde unicitatea. Dar oglinda poate nu doar să înmulțească o imagine, ci și să o dezmembreze, să o fragmenteze. Drept exemplu servesc unele picturi ale lui Pierre Bonnard, în care figura feminină reflectată în oglindă, apare fragmentată.

Oglinda poate bifurca imaginea. Suprapunerea chipului din față și din profil conduce la o bifurcare vizuală a feței, la înstrăinarea interioară a două aspecte diferite ale unei singure personalități. Acest procedeu în portrete era aplicat de Pablo Picasso (*Figura A 4.9*) și Salvador Dali, dar sub forma unei combinații a imaginii din față și profil într-un singur chip, făcându-l ciudat evaziv, ca și în cazul în care își schimbă în mod constant expresia, întorcându-se spre sine și spre public cu o parte sau cealaltă: dizolvarea personalității într-un joc de racursiuri.

Oglinda nu doar că poate transforma, ci și distorsionează fața persoanei reflectată în ea. Exemple de astfel de reflecții distorsionante sunt suficiente. Acestea sunt portretele alungite ale lui Amedeo Modigliani (*Figura A 4.10*), cu un gât incredibil de înalt; autoportretele mâncate de caverne și pictate cu reactivi aleatorii ale lui Andre Derain, Marc Chagall și alți maeștri. Astfel, pentru secolul al XX-lea este propriu procesul de divizare, fragmentare a persoanei în portret.

Dar, în paralel cu prăbușirea portretului ca imagine holistică, pot fi observate încercări de a colecta imagini, dar nu pe baza „biografiilor personale“, ci prin sudură la un timp și spațiu sintetizat, prin adresare "la alte orizonturi, la alte timpuri". Poate cel mai clar acest lucru a fost concretizat în autoportret.



Împreunând prezentul cu trecutul, artiștii distrug limitele timpului cu care este conectat orice portret, care descrie o persoană dată într-un moment dat. Aceasta este una dintre căile de combatere a instabilității existenței fiecărei persoane. Pe de altă parte, este vizibilă încercarea portretului să depășească limitele învelișului său limitat spațial, să adere la viața organică unică a lumii.

În cele din urmă, Salvador Dali, cu literalismul său în interpretarea imaginii metaforice, pictează portrete, care își pierd treptat chipul uman în fața spectatorului (*Figura A 4.11*).

Imaginea craniului este o temă răspândită în arta Evului Mediu și apoi, ocolind Renașterea, în arta secolului al XVII-lea, când craniul apare într-o multitudine de naturi statice, avertizându-i pe cei vii, reamintind ceea ce, de fapt, cunoștea toată lumea. "Amintiți-vă de moarte" - acest motto avea un înțeles moralizator, conținea cerința unui anumit comportament al persoanei în timpul vieții. Secolul al XVIII-lea - frivol și rațional - nu era interesat de tema craniului, încercând cât mai puțin posibil să-și "amintească de moarte", să trăiască mai intens în prezent.

Artă secolului al XVIII-lea a preferat să vorbească despre viață, despre farmecul fragilității ei, despre valoarea fiecărui moment. Dacă exista o notă tristă, ca în unele picturi ale lui Antoine Watteau, această tristețe adăugă chiar mai mult farmec trăirii prezentului.

Tema craniului apare din nou în secolul al XIX-lea în arta romantismului. Eugene Delacroix îl pictează pe Hamlet într-o scenă cu grobaru, care-i întinde craniul lui Yorick. Cu toate acestea, este mai degrabă un omagiu pasiunii romanticilor pentru opera lui W.Shakespeare, decât încercarea de a reveni la imaginea craniului în sensul său simbolic.

Craniul, care apare în trăsăturile feții în portretele secolului al XX-lea, conferă temei semnificație specială. Nu este atât o atenționare „amintește-ți de moarte!“, cât reflecție asupra temei „viața de după moarte“. Autoportretul lui Mickail Larionov (*Figura A 4.12*) este o imagine a modului în care va arăta după moarte. Mai înfricoșător și nemilos este autoportretul lui Jean Dubuffet (*Figura A 4.13*) – asemănător unui craniu cu rămășițe de păr. Ochelarii în imagine conferă un tragism deosebit – ca unicul detaliu de identificare, obiect care nu este supus descompunerii. Autoportretele lui M.Larionov și J.Dubuffet sunt reflecții nu despre semnificația vieții, ci despre sensul morții.

Mai îngrozitoare și fără speranță este situația când fața este în general ștearsă, rămâne doar o amintire slabă a conturilor sale, un semn general al unei fețe, "un oval uman a cărui capacitate este limitată". O astfel de față, „ca oval uman“, apare în multe picturi ale lui Giorgio de Chirico (*Figura A 4.14*). Dorința persistentă de a ascunde fața, de a capta fața fără față, de a renunța la trăsăturile sale de identitate, de la „expresia particulară“ reprezintă o tendință caracteristică a artei secolului al XX-lea.

În opera „Femeie în abastru” a lui Henri Matisse (*Figura A 4.15*), figura feminină completează doar puțin rochia, o umanizează, dându-i o expresivitate aparte: nu omul joacă rochia, ci rochia joacă rolul omului, rochia înlocuiește persoana. Portretul feminin se transformă într-o rochie care prinde viață, care stă solemn într-un fotoliu, mai mult, în fața ochilor noștri are loc o metamorfoză uimitoare, rochia în sine începe să joace rolul fotoliului. Într-o altă lucrare a lui Matisse, este înfățișat un fotoliu gol, creând imaginea unei figuri feminine așezate, cu un buchet de flori ”pe genunchi” (*Figura A 4.16*).

Imagini-portret ale scaunelor au fost create de Vincent van Gogh, care a pictat fotoliul lui Gauguin și propriul său scaun (*Figurile A 4.17 - 4.18*). Însă imaginile create de Van Gogh nu înlocuiesc portretele proprietarilor lor, ele doar mărturisesc obiceiurile și predilecțiile lor, sunt mai degrabă atribute ale portretelor, dar nu portrete în sine. Din punct de vedere al genului, reprezintă mai degrabă naturi statice, decât portrete. „Fotoliul” lui Matisse, însă, este mai mult un portret, decât o natură statică. Ca și portrete sunt percepute și fotoliile lui De Chirico (*Figura A 4.19*), dispuse față în față și „purtând o conversație”. Ele sunt pe deplin implicate într-o situație de activitate pur umană.

În această lume dezorientată, portretul ca gen nu poate exista, întrucât chipul unei persoane – elementul ei principal, fără de care portretul nu poate fi – se transformă fie într-un „oval uman” gol sau se sparge în bucăți, transformându-se în fragmente.

În portretul lui Marilyn Monroe de James Rosenquist (dacă poate fi numit portret), fragmentele s-au împrăștiat în direcții diferite, lăsând doar un ochi și o gură (*Figura A 4.20*). Rene Magritte în loc de un chip uman înfățișează doar ochiul – vedere pură (*Figura A 4.21*). Nu este nicidecum o oglindă a sufletului. Acesta este un dispozitiv optic, un teleobiectiv.

Tom Wesselmann în „Fumătoarea” (*Figura A 4.22*) sa arată doar buzele cu o țigară lipită de ele – un semn pur funcțional, lipsit de ambiguitate. Restul feței a fost exclusă ca inutilă. Deosebit de revelatoare sunt experimentele pe care Andy Warhol le-a realizat cu chipul uneia dintre cele mai populare „vedete” – Marilyn Monroe. Repetându-i, replicându-i la nesfârșit imaginea buzelor, acestea și-au pierdut originalitatea, au devenit un model standard, o publicitate obsesivă, ștampilă. Chiar și chipul ei, repetat de multe ori (*Figura A 4.23*), este ca un fel de „captură sonoră” a imaginii ei găsite pe străzi, pe afișe, pe reclame, sugerându-se obsesiv nu spectatorului, ci trecătorilor. Diferit colorat, parcă de luminile reclamelor din oraș, - este doar suma unui set de detalii care se pot combina într-o imagine. Un astfel de portret nu este adresat cuiva, ci difuzează în spațiu pentru toți. Portretul își pierde destinatarul.

La sfârșitul secolului al XX-lea, omul pleacă din artă ca individualitate unică, ca portret. Este „exclus”, ca în pictura lui Paul Klee, unde câmpul de cuburi multicolore este tăiat în cruce cu o linie groasă de culoare neagră. Lucrarea se numește „Exclus din liste” (*Figura A 4.24*). Portretul

ca imagine a individului este din ce în ce mai insistent înlocuit de imaginea pluralului – figuri monotone, dispuse în rânduri regulate. În artă intră tema mulțimii, a figurilor identice, cu ovale goale în loc de fețe.

Pierderea completă a destinatarului este poate cea mai evidentă particularitate a portretului de la sfârșitul secolului al XX-lea, ca tragedie a singurătății. Odată cu dispariția destinatarului, adică oportunitatea de a apela la cineva (la un privitor anume sau la un potențial interlocutor), portretul își pierde coordonatele, dispare, se dizolvă în mediu, se scufundă în lumea obiectelor și în cele din urmă, se „reifică”. Putem spune că portretul se contopește treptat cu spațiul din jur.

ANEXA 4



Figura 4.1. *Portretul lui A. Puşkin*,  
Orest Kiprensky, 1827



Figura 4.2. *Portretul E. Rostopchina*,  
Orest Kiprensky, 1809



Figura 4.3. *Autoportret*,  
Orest Kiprensky, 1828



Figura 4.4. *Autoportret*,  
Vasily Tropinin, 1846

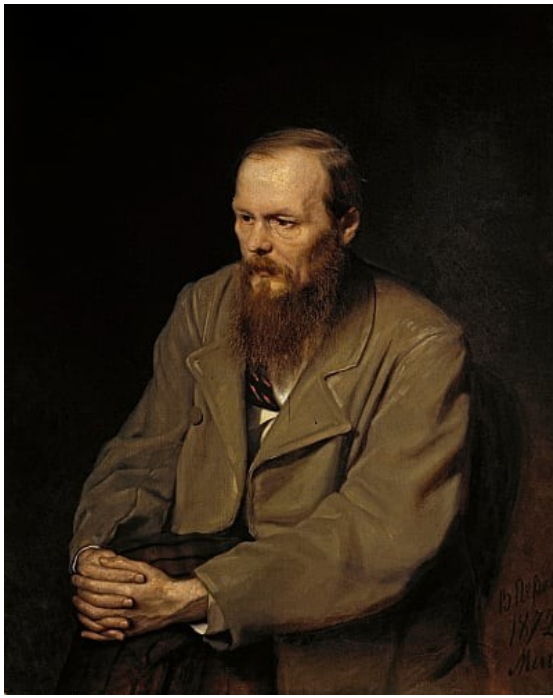


Figura 4.5. *Portretul lui F. Dostoievski*, Vasily Perov, 1872



Figura 4.6. *Portretul scriitorului M. Saltykov-Shchedrin*, Ivan Kramskoy, 1879

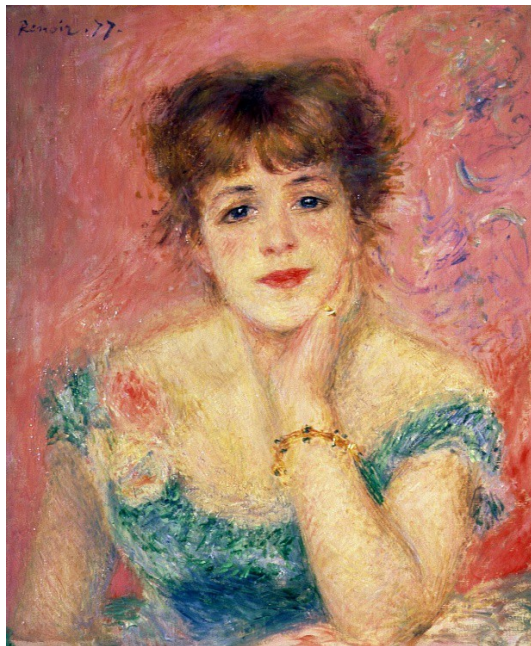


Figura 4.7. *Portretul actriței Jeanne Samary*, Auguste Renoir, 1877



Figura 4.8. *Bar la Folies Bergere*, Edouard Manet, 1882



Figura 4.9. *Portret de femeie (Dora Maar)*, Pablo Picasso, 1938



Figura 4.10. *Ochi albaștri (Jeanne Hébuterne)*, Amedeo Modigliani, 1917



Figura 4.11. *Autoportret moale cu bacon prăjit*, Salvador Dalí, 1941



Figura 4.12. *Autoportret*, Mickail Larionov, 1910

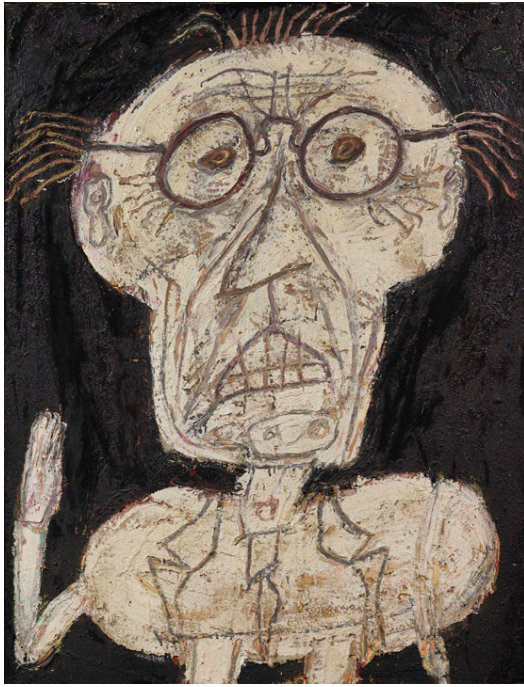


Figura 4.13. *Autoportret*,  
Jean Dubuffet, 1947

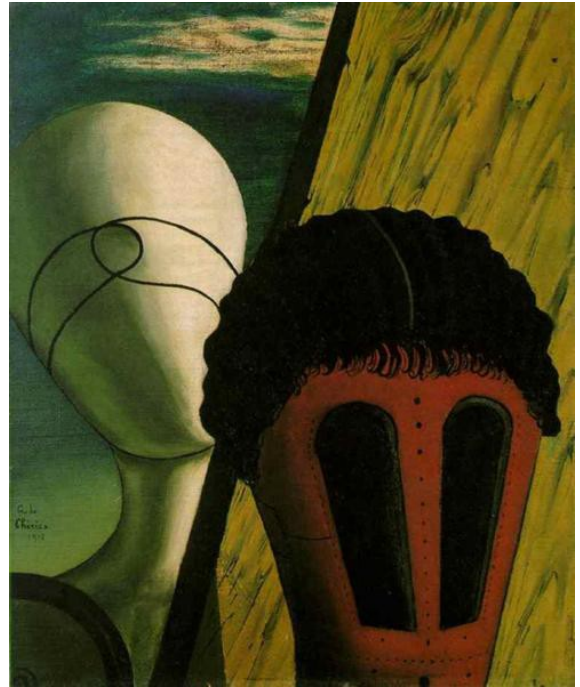


Figura 4.14. *Două capuri*,  
Giorgio de Chirico, 1918



Figura 4.15. *Femeie în albastru*,  
Henri Matisse, 1937

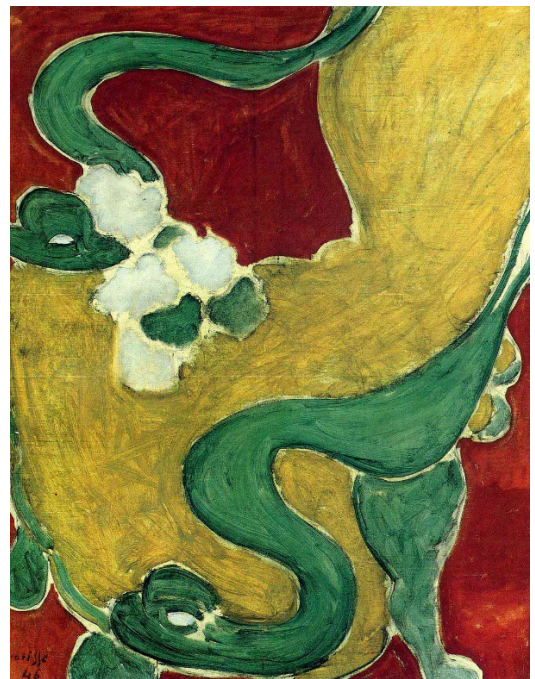


Figura 4.16. *Fotoliu*,  
Henri Matisse, 1947



Figura 4.17. *Scaunul lui Van Gogh cu pipa sa*, Vincent van Gogh, 1888

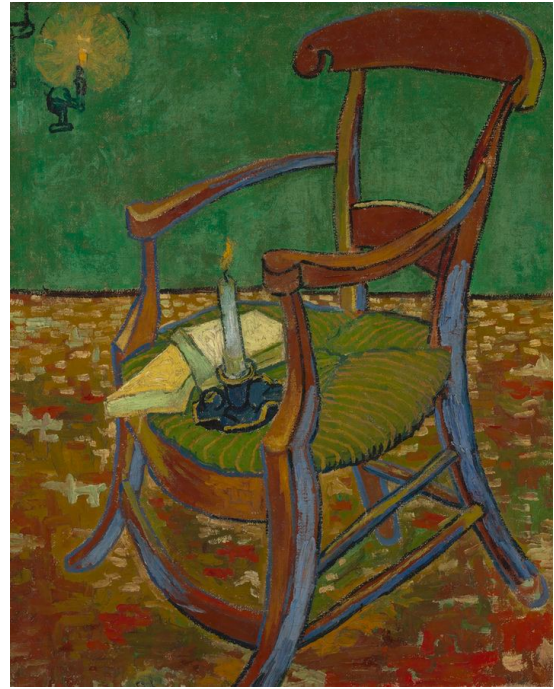


Figura 4.18. *Fotoliul lui Gauguin*, Vincent van Gogh, 1888



Figura 4.19. *Mobilier în vale*, Giorgio de Chirico, 1927

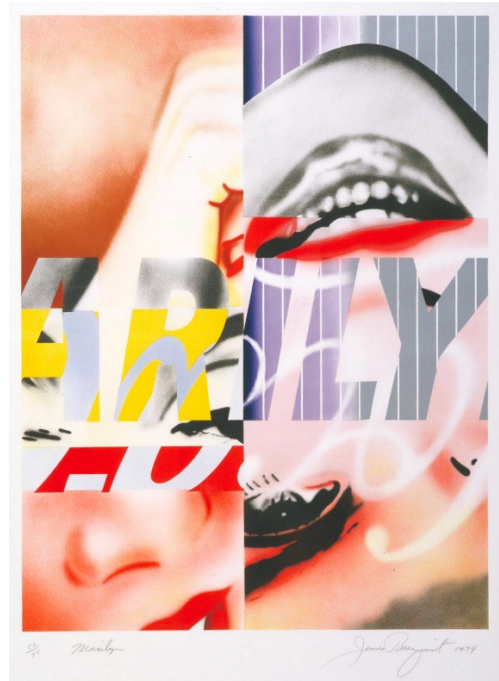


Figura 4.20. *Portretul lui Marilyn Monroe*, James Rosenquist, 1974





Figura 4.21. *Oglinda falsă*, René Magritte, 1929



Figura 4.22. *Fumătoarea*, Tom Wesselmann, 1967



Figura 4.23. *Marilyn Monroe*, Andy Warhol, 1967

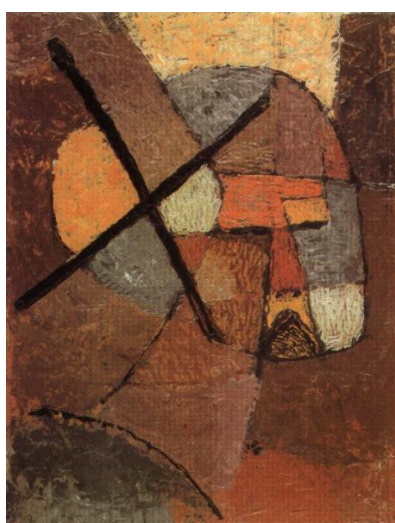


Figura 4.24. *Exclus din liste*, Paul Klee, 1933

## 5. Autoportretul în artă: imortalizare sau aprofundare a sinelui

De-a lungul istoriei artei, autoportretul este un gen practicat de toți artiștii de frunte. Acesta este nu doar un gen al artelor plastice. Conform DEX-ului, autoportretul este „reprezentarea propriei persoane în pictură, sculptură, desen sau literatură” [DEX, s.v. autoportret, 1], deci, contrar opiniei generale, acesta este nu doar un gen al picturii. El se regăsește și în alte domenii ale artelor, precum muzica, literatura, grafica, fotografia artistică etc.

În artele plastice, autoportretul este o formă a artei portretistice, care-și are originea în Antichitate. Dacă ne referim la istoricul problemei, menționăm că cercetătorii au găsit puține rămășițe de autoportrete finalizate care datează din arta antică egipteană, greacă, romană etc. Acest lucru se datorează faptului că a supraviețuit doar un număr mic de picturi, inclusiv din cauza lipsei de dovezi privind artiștii implicați. Sculpturile însă, fiind mai durabile decât picturile murale sau cele de panou, au supraviețuit în număr mai mare.

Primele autoportrete sculptate în piatră includ unul care datează din secolul al XIV-lea î.Hr., din arta Egiptului Antic (perioada Regatului Nou), realizat de sculptorul egiptean Bak.

De asemenea, scrierile amintesc de sculptorul grec Phidias, care a reprezentat propria imagine în friza Lupta amazoanelor de pe Parthenonul din Atena. Chipul său în profil l-a redat și pe scutul zeiței Atena din lucrarea sa Atena Parthenos (sec. IV î.Hr.).

Autorii antici nu se individualizau, ei reprezentau evenimente istorice importante, iar pe sine se vedeau în imagini ca parte integrantă a istoriei.

În arta antică, aceste lucrări nu prezentau un interes prea mare, dar în secolele ulterioare scopul artiștilor a devenit evident – să lase în memorie nu doar propria imagine, ci și propriile impresii despre acele vremuri. De exemplu, când cel mai mare interes printre oameni îl trezea religia, autorii considerau cel mai potrivit să se reprezinte în pocăință, aspirație spirituală, rugăciune.

Acest gen a câștigat mare popularitate în perioada Renașterii, dar și atunci a crea propria imagine se considera un lucru excentric, întrucât astfel de lucrări, la acea vreme, erau considerate narcisiste. Criticii susțineau că autorii se imortalizau de dragul gloriei.

Cele mai vechi autoportrete care au supraviețuit după Antichitate sunt considerate ”Bărbat în turban roșu” (1433) de Jan van Eyck, pictor renașcentist flamand (*Figura A 5.1*), și ”Autoportret în miniatură” (c. 1450), creație a lui Jean Fouquet, pictor al curții regale franceze (*Figura A 5.2*). Reflecția discretă a chipului lui Van Eyck este vizibilă și în oglinda convexă din centrul lucrării ”Portretul soților Arnolfini” (1434), care prezintă un cuplu de familie.

Acest procedeu a fost practicat și de pictorii italieni din perioada Renașterii, care au tins să evite producerea de autoportrete formale, dar, deseori, au inserat propriile imagini în picturile lor. Artistul Tommaso Masaccio (*Figura A 5.3*) apare în chipul unui apostol în frescele din Capela

Brancacci (c.1426), în timp ce Piero della Francesca (*Figura A 5.4*) s-a reprezentat în chip de soldat în pictura murală ”Învierea” (1463). Pictorul Andrea Mantegna (*Figura A 5.5*) apare în propria postură în lucrarea ”Palatul Gonzaga” (1474). Sandro Botticelli (*Figura A 5.6*) a folosit propria imagine în lucrarea ”Adorația Magilor” (1481), iar ”Rafael Sanzio” (*Figura A 5.7*) s-a încadrat printre personajele Școlii din Atena (1510). Titanul picturii venețiene, Tiziano Vecellio (*Figura A 5.8*), pe lângă numeroasele autoportrete individuale, s-a inclus în tabloul ”Alegoria Prudenței” (1565-70). Alți artiști, precum Lorenzo Bernini sau Leonardo da Vinci, au executat autoportrete formale.

În Renaștere, perioada de înflorire a culturii, lucrările măștrilor au început să dobândească și trăsături simbolice. În opera multora dintre ei a apărut dramă și o mulțime de experiențe emoționale. Spre exemplu, Michelangelo Buonarroti și-a folosit imaginea sa facială când l-a pictat pe Sfântul Bartolomeu în fresca ”Judecata de Apoi” din Capela Sixtină (1536-1541), dăruind trăsăturile feței sale pielii-măști, scoasă de pe un păcătos (*Figura A 5.9*), capului tăiat al lui Goliat (*Figura A 5.10*) etc.

Renașterea germană a fost marcată de pictorul și gravorul Albrecht Durer, care a fost un autoportretist prolific și a realizat mai mult de douăsprezece interpretări ale propriei imagini în creion, guașă, uleiuri și xilogravură. Drept exemple pot servi ”Autoportret la vârsta de 13 ani” (1484) (*Figura A 5.11*), ”Autoportret la vârsta de 26 de ani” (1498) (*Figura A 5.12*) etc.

Rolul special pe care l-a jucat autoportretul începând cu Renașterea a fost o consecință a dezvoltării conștiinței de sine a personalității artistului. Din acel moment, autoportretul a putut lua diferite forme, dar s-a înrădăcinat ferm și pentru totdeauna în artă. Autoportretul este nu doar un fel de document care păstrează imaginea lăuntrică și exterioară a artistului, ci, mai degrabă, un studiu experimental asupra propriei personalități. Nu întâmplător există atât de multe autoportrete, care studiază „eu” artistului printr-o varietate de roluri – de apostol, erou mitologic etc. Uneori însă, prin aceste roluri, se produce o înstrăinare radicală a propriului „eu”.

Analizând creația pictorilor menționați, observăm că, anume începând cu secolul al XVI-lea, perioada în care autoportretul a apărut ca gen artistic autonom, artiștii au putut să descrie nu doar subiecte religioase, ci și să-și prezinte propriul chip și să reflecte în autoportrete sentimentele lor profunde.

Odată cu apariția picturii de șevalet și utilizarea la scară largă a uleiurilor pe pânză, portretistica de toate tipurile, inclusiv cea a familiei, prietenilor, de grup etc., devine un lucru obișnuit. Artistul manierist El Greco (*Figura A 5.13*), autoportrețiștii din epoca barocă de mai târziu, printre care măștrii spanioli Diego Velazquez (*Figura A 5.14*) și Francisco de Zurbaran (*Figura A 5.15*), pictorul francez Nicolas Poussin (*Figura A 5.16*), măștrii flamanzi Pieter Pauls Rubens (*Figura A 5.17*) și Anthony van Dyck (*Figura A 5.18*), precum și proeminentul geniu

olandez Rembrandt van Rijn (*Figura A 5.19*), care a executat peste 40 de reprezentări ale propriei imagini, au recurs la autoportret pentru instruirea ucenicilor săi, dar acestea au servit și ca prototipuri pentru „actorii” din lucrările lor de dimensiuni semnificative.

O lucrare deosebit de interesantă este Triplul autoportret (c. 1646) de Johannes Gump (*Figura A 5.20*), precum și Autoportretul (1641) lui Salvator Rosa (*Figura A 5.21*).

Autoportretistica din secolul al XVIII-lea este marcată de Autoportretul pictorului cu câinele său (1745) de William Hogarth (*Figura A 5.22*), Autoportretul lui Thomas Gainsborough (1754) (*Figura A 5.23*), Autoportretul lui Jean Baptiste Simeon Chardin (1771) (*Figura A 5.24*), Autoportret în pălărie de paie (1782), autoare Elisabeth Vigee-Lebrun (*Figura A 5.25*) etc.

Autoportretele din secolul al XIX-lea, printre multe altele, le includ pe cele ale lui Francisco Goya (1800) (*Figura A 5.26*), Eugene Delacroix (1837) (*Figura A 5.27*), Claude Monet (1884) (*Figura A 5.28*), Paul Cezanne (1881) (*Figura A 5.29*), Henri de Toulouse-Lautrec (1883) (*Figura A 5.30*) etc. Unul dintre cele mai originale autoportrete a fost Atelierul artistului (1855), realizat de către realistul francez Gustave Courbet (*Figura A 5.31*). Plină de narațiuni alegorice, această capodoperă – manifest personal al realismului – înfățișează artistul la locul de muncă, înconjurat de „prieteni săi” (în dreapta) și de „dușmanii săi” (în stânga).

Un alt mare portretizator al secolului al XIX-lea a fost Vincent Van Gogh (*Figura A 5.32*), ale cărui autoportrete din anii 1886-1889 (mai mult de treizeci la număr) au înregistrat declinul său emoțional și fizic.

Arta secolului XX înregistrează autoportretele stilistice ale lui Henri Matisse (1900) (*Figura A 5.33*), Piet Mondrian (1900) (*Figura A 5.34*), Marc Chagall (1910) (*Figura A 5.35*), Otto Dix (1914) (*Figura A 5.36*), Joan Miro (1917) (*Figura A 5.37*), Ernst Ludwig Kirchner (1925) (*Figura A 5.38*), Pierre Bonnard (1930) (*Figura A 5.39*) etc.

Edvard Munch, pictor expresionist german, de asemenea, s-a pictat în mod regulat în timpul vieții sale, încercând să-și prezinte prin opere destinul (*Figura A 5.40*). Un alt pictor german, opera căruia constituie o sinteză a impresionismului și expresionismului, Lovis Corinth, se picta o dată în an – în ziua sa de naștere. Cel mai faimos autoportret al său este, probabil, ”Autoportret cu schelet” (1896) (*Figura A 5.41*).

Frida Kahlo (*Figura A 5.42*), faimoasa artistă mexicană schilodită într-un accident rutier, a realizat mai mult de 50 de autoportrete, care îi prezintă chinul personal. Artistul spaniol Pablo Picasso (*Figura A 5.43*) a pictat o gamă largă de portrete autobiografice, în care se reprezintă în diferite etape ale carierei sale artistice.

Autoportretistica din perioada contemporană s-a dezvoltat în toate direcțiile artei vizuale. Printre autoportretele celebre, pot fi considerate cele suprarealiste ale lui Salvador Dali (*Figura A 5.44*) și cele Pop Art de Andy Warhol (*Figura A 5.45*).

În urma realizării unei retrospective, observăm că mulți dintre vechii maeștri, precum și artiștii de mai târziu, și-au reprodus imaginea într-o varietate de ipostaze, având drept bază diferite motive artistice, comerciale sau de autopromovare. Mai mult, istoria artei mărturisește despre o serie de artiști care execută autoportrete repetat, uneori din motive emoționale. Exemple de asemenea picturi compulsive sunt lucrările postimpresionistului Vincent Van Gogh și ale pictoriței Frida Kahlo.

În plus, menționăm și faptul că, de-a lungul istoriei, artiștii și-au creat autoportrete de diferite tipuri:

- autoportret inserat, în care pictorul se include într-un grup de oameni în tablou, fără a juca rolul principal – ”Meninele”, autor Diego Velazquez (1656);
- autoportret inserat în portretul de grup, în care artistul, de asemenea, se reprezintă printre mai mulți oameni, dar aceștia sunt rude sau prieteni, iar lucrarea, de regulă, este creată pentru păstrarea în memorie a unor momente din viață – ”Autoportret cu părinții, frații și surorile” de Jacob Jordaens (c.1615);
- autoportret simbolic, care poate fi realizat într-un gen istoric, mitologic sau costumat. Autorul tabloului adaugă caracteristici ale chipului său unui personaj istoric sau mitologic sau, pur și simplu, „se îmbracă” în altă vestimentație – ”Adorația magilor” de Piter Pauls Rubens (c. 1609);
- autoportret firesc, care este cel mai apropiat de original. Aici, artistul se prezintă singur, într-un mediu de casă sau de lucru. Autoportretul firesc poate fi profesional, când artistul se reprezintă la locul de muncă în atelier (”Autoportret cu șevalet” (1779), autor Jean Baptiste Simeon Chardin), și personal, când autorul transferă pe pânză starea sa lăuntrică, dorind să arate nu aspectul său exterior, ci emoțiile (”Autoportret cu mandolină” (1889) de Paul Gauguin).

H. Read menționa că, „din punct de vedere istoric, portretul [...] este caracteristic pentru anumite perioade, pe care le numim umanistice. În astfel de perioade, omul este măsura tuturor lucrurilor, iar toate lucrurile sunt puse să-l ajute a-și da cât mai bine seama de propria-i vitalitate” [3, p. 43]. Același lucru, credem, se referă și la autoportret.

Observăm că autoportretele se regăsesc în fiecare mișcare sau curent artistic semnificativ, începând, cu precădere, din Renaștere. Propria imagine servește ca sursă de inspirație și în perioada contemporană.

Căutând răspuns la întrebarea ce este un autoportret în artă?, remarcăm că am făcut referințe la operele unui număr restrâns de artiști care și-au lăsat propria imagine în istoria artelor plastice. Cu toate acestea, concludem că fenomenul acestui gen se regăsește în tendința de autocunoaștere, în dorința de a privi dintr-o parte propriul „eu”. Înțelegem că autoportretul este imaginea autorului însuși, dar când artistul se reprezintă pe sine, el încearcă să transfere în

material nu doar aspectul său exterior, trăsăturile feței și constituția corpului, el se străduiește să confere personalitate propriei imagini.

Este cunoscut faptul că noi nu percepem reflecția noastră la fel ca cei din jurul nostru, deci și pictorul, și sculptorul etc., evaluându-se dintr-o altă parte, mai critică, se reprezintă în felul în care se vede. Se știe că personalitatea creatoare gândește altfel, deci va fi corect să afirmăm că, din punct de vedere psihologic, pictorul sau sculptorul este diferit de ceilalți. Acest fapt ne oferă posibilitatea nu doar să savurăm capodoperele celor mai faimoși oameni de creație, ci și să evaluăm lucrarea din punct de vedere psihologic.

În concluzii, consemnăm că tematica autoportretului, precum și a genului portretistic în ansamblu, reprezintă personalitatea umană. Or, autoportretul în sine reprezintă evaluarea de către artist a propriei personalități.

ANEXA 5



Figura 5.1. *Bărbat în turban roșu*,  
Jan van Eyck, 1433



Figura 5.2. *Autoportret în miniatură*,  
Jean Fouquet, c. 1450



Figura 5.3. *Autoportret în chipul unui apostol*  
*în frescele din Capela Brancacci*,  
Tommaso Masaccio, c.1426



Figura 5.4. *Autoportret în chip de soldat*  
*în pictura murală "Învierea"*,  
Piero della Francesca, 1463



Figura 5.5. Autoportret (în dreapta) în lucrarea "Palatul Gonzaga", Andrea Mantegna, 1474



Figura 5.6. Autoportret în lucrarea "Adorația Magilor", Sandro Botticelli, 1481



Figura 5.7. Autoportret în lucrarea "Școala din Atena", Rafael Sanzio, 1510



Figura 5.8. Autoportret (în stânga) în lucrarea "Alegoria Prudenței", Tiziano Vecellio, 1565-70





Figura 5.9. *Autoportret pe pielea scoasă de pe Sfântul Bartolomeu în fresca "Judecata de Apoi" din Capela Sixtină, Michelangelo Buonarroti, 1536-1541*



Figura 5.10. *Autoportret – capul tăiat al lui Goliat, Michelangelo Buonarroti*



Figura 5.11. *Autoportret la vârsta de 13 ani, Albrecht Durer, 1484*



Figura 5.12. *Autoportret la vârsta de 26 de ani, Albrecht Durer, 1498*



Figura 5.13. *Autoportret*, El Greco, 1595-1600

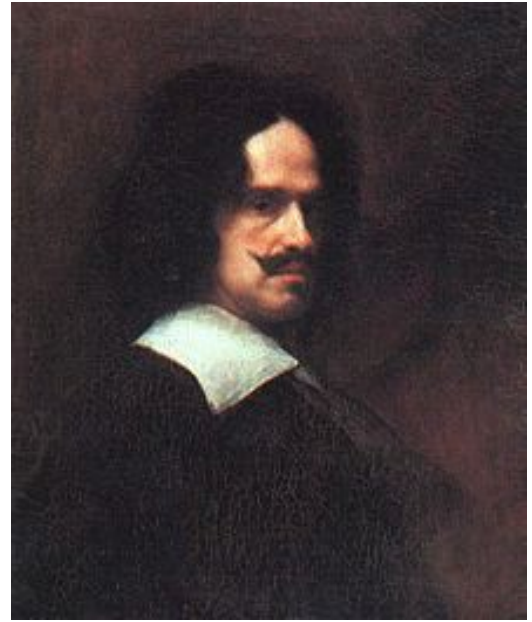


Figura 5.14. *Autoportret*, Diego Velazquez, 1643



Figura 5.15. *Autoportret*, Francisco de Zurbaran, 1635-1640



Figura 5.16. *Autoportret*, Nicolas Poussin, 1650



Figura 5.17. *Autoportret*,  
Pieter Pauls Rubens, 1623

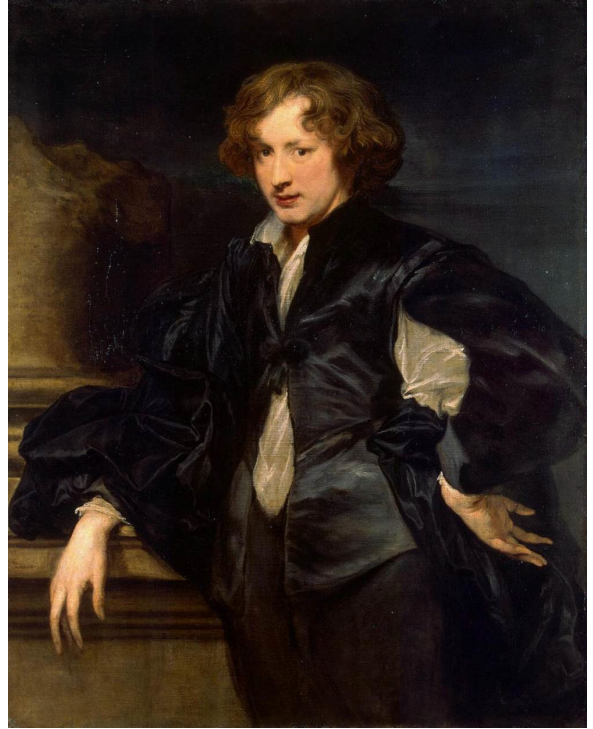


Figura 5.18. *Autoportret*, Anthony van Dyck,  
1622-1623



Figura 5.19. *Autoportret*,  
Rembrandt van Rijn, 1655



Figura 5.20. *Triplu autoportret*,  
Johannes Gump, c. 1646



Figura 5.21. *Autoportret (Filosofia)*, Salvator Rosa, 1641



Figura 5.22. *Autoportretul pictorului cu câinele său*, William Hogarth, 1745



Figura 5.23. *Autoportret*, Thomas Gainsborough, 1754



Figura 5.24. *Autoportret*, Jean Baptiste Simeon Chardin, 1771



Figura 5.25. *Autoportret în pălărie de paie*, Elisabeth Vigée-Lebrun, 1782



Figura 5.26. *Autoportret*, Francisco Goya, 1800

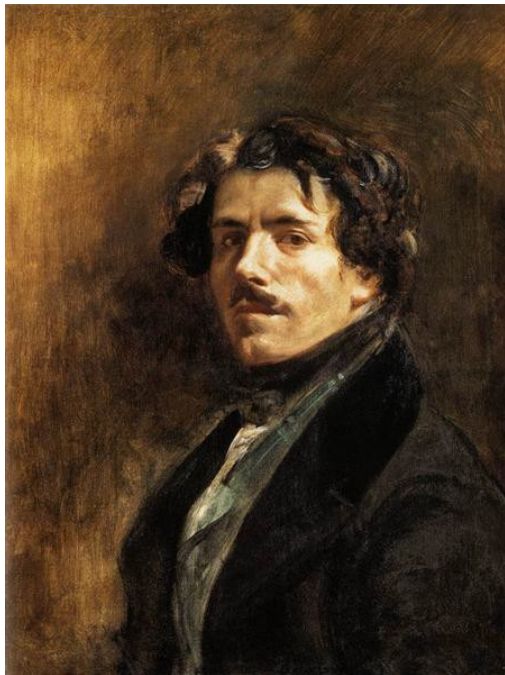


Figura 5.27. *Autoportret*, Eugene Delacroix, 1837

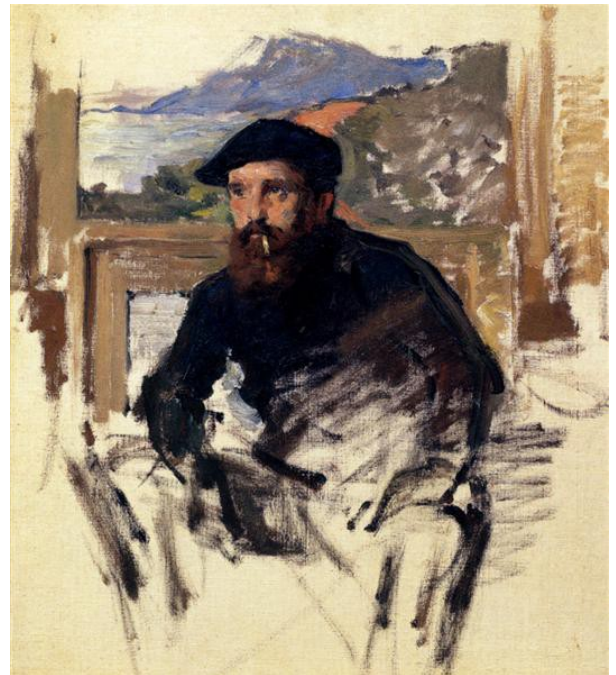


Figura 5.28. *Autoportret*, Claude Monet, 1884



Figura 5.29. *Autoportret*, Paul Cezanne, 1881



Figura 5.30. *Autoportret în fața oglinzii*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1883



Figura 5.31. *Atelierul artistului*, Gustave Courbet, 1855

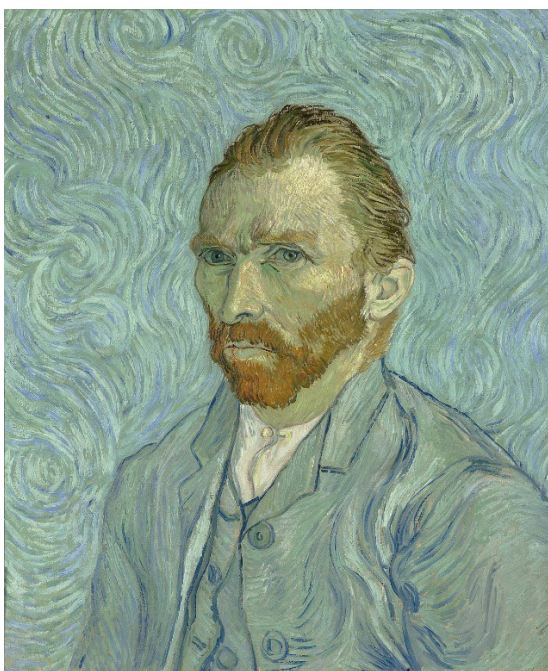


Figura 5.32. *Autoportret*, Vincent Van Gogh, 1889



Figura 5.33. *Autoportret*, Henri Matisse, 1900

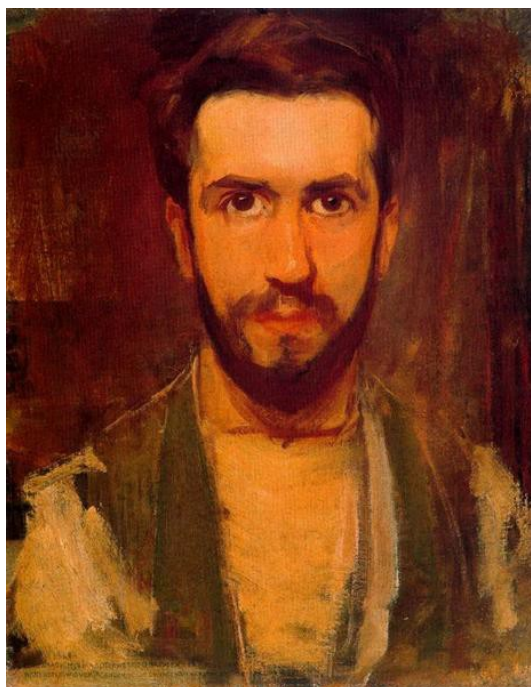


Figura 5.34. *Autoportret*, Piet Mondrian, 1900



Figura 5.35. *Autoportret cu pensule*, Marc Chagall, 1910

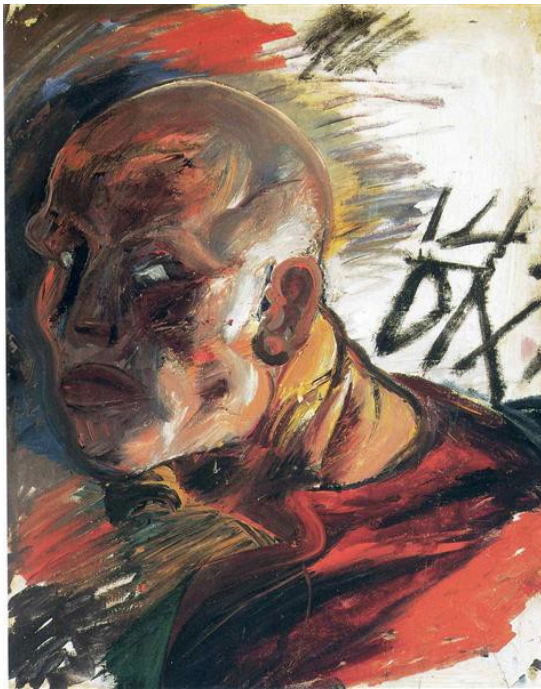


Figura 5.36. *Autoportret*, Otto Dix, 1914

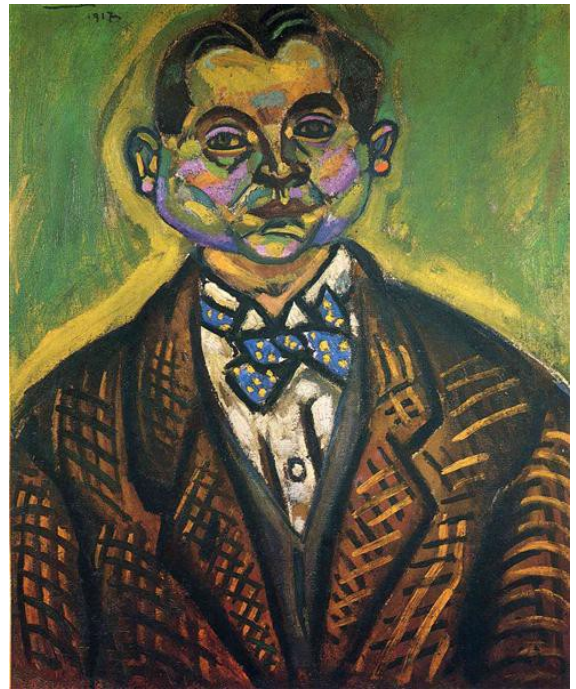


Figura 5.37. *Autoportret*, Joan Miro, 1917

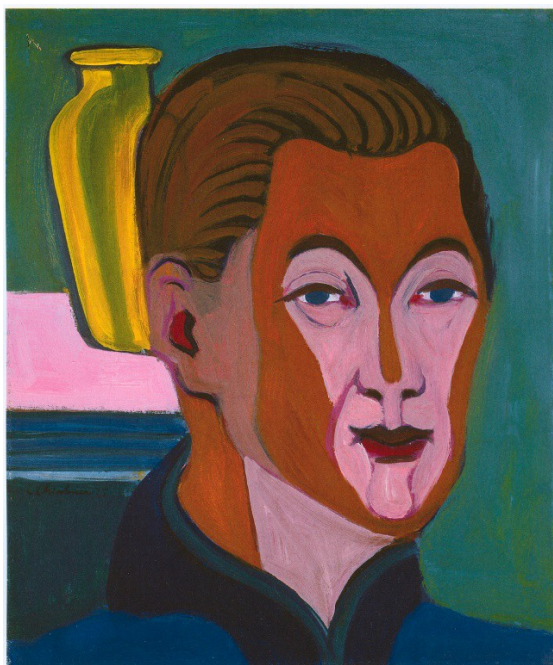


Figura 5.38. *Autoportret*, Ernst Ludwig Kirchner, 1925

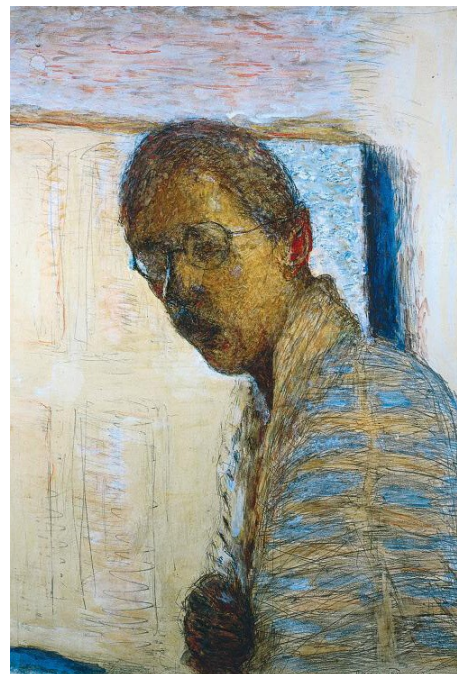


Figura 5.39. *Autoportret*, Pierre Bonnard, 1930



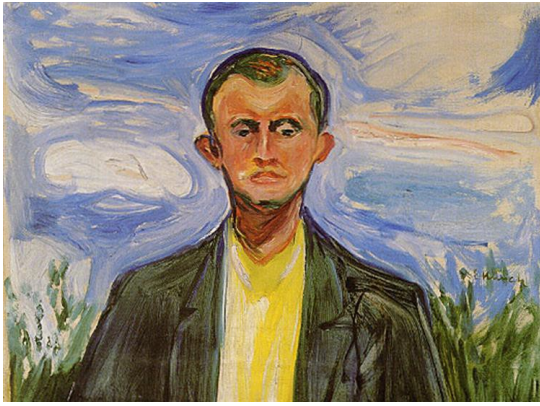


Figura 5.40. *Autoportret în fața cerului albastru*, Edvard Munch, circa 1908



Figura 5.41. *Autoportret cu schelet*, Lovis Corinth, 1896

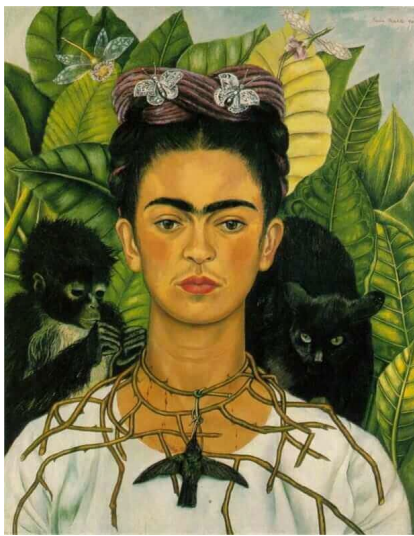


Figura 5.42. *Autoportret cu colier de spini și colibri*, Frida Kahlo, 1940

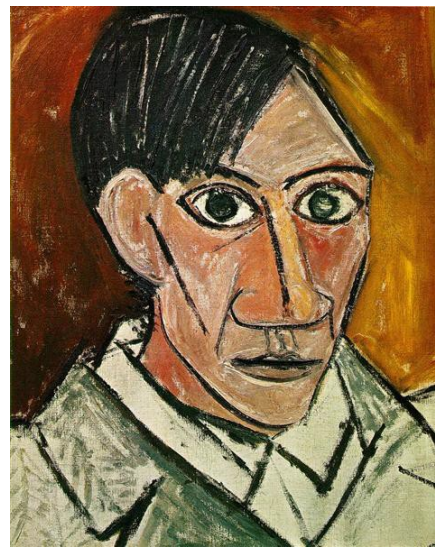


Figura 5.43. *Autoportret*, Pablo Picasso, 1907

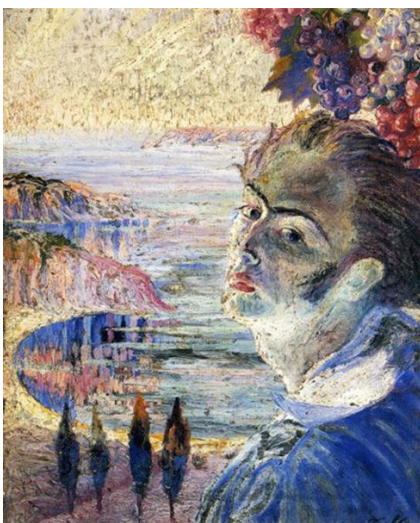


Figura 5.44. *Autoportret*, Salvador Dalí, 1921

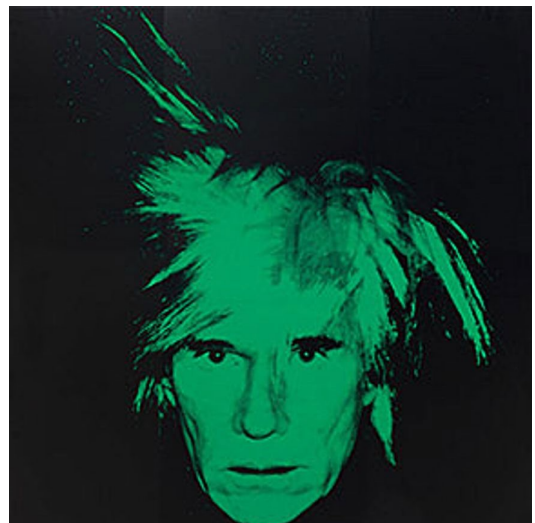


Figura 5.45. *Autoportret*, Andy Warhol, 1986

## Concluzii

- Portretul reprezintă unul dintre cele mai complexe genuri ale artelor plastice, care, de-a lungul istoriei, sub influența diferitor factori, a suportat metamorfoze esențiale sub aspect plastic, compozițional, estetic.

- A considera că un portret este doar imaginea unei anumite persoane nu este tocmai corect, întrucât, imaginea unei persoane ca atare, poate să nu constituie un fapt artistic, dacă este, de exemplu, o reflectare a unei persoane într-o oglindă, o fotografie pe un act de identitate etc.

- În străduința de asemănare, portretistul trebuie să reproducă nu numai trăsăturile feței, ci mai presus de toate expresia sa, amintindu-și că un portret prea asemănător este un portret superficial, iar un portret deloc asemănător, nu mai este un portret.

- În afara asemănării individuale, nu există portret ca atare. Dar ce este această asemănare? În sensul cel mai general, asemănarea este corelarea portretului cu originalul, adecvarea portretului modelului. Un portret similar este un portret care are trăsături comune cu originalul, asemănător, apropiat de acesta, corespunzător originalului. Asemănarea determină însuși faptul existenței portretului. Dar, estetica portretului nu s-a limitat doar la asemănarea exterioară cu o anumită individualitate, pentru că portretele care sunt asemănătoare doar exterior, ar avea sens doar pentru cei care cunoșteau originalul, putând fi judecat și comparat doar de ei. Între timp, un portret ca operă de artă, are o valoare artistică obiectivă și poate fi apreciat și înțeles în această calitate nu doar de cei care au cunoscut personal modelul. Un portret ca operă de artă poate fi perceput de toți, indiferent dacă privitorul cunoaște sau nu portretizatul.

- În înfățișarea exterioară a unei persoane, este exprimată întreaga sa ființă interioară, „eul” său unic – caracterul, temperamentul, dispoziția, modul de a simți și gândi, profesia, apartenența socială etc. Aceasta înseamnă că un portret implică nu doar transferul exteriorului, ci și transferul interiorului, expresia proprietăților, esenței sufletului unei persoane și nu doar imaginea aspectului exterior. Astfel, portretul implică *dezvăluirea personalității umane*.

- Pe lângă cele menționate, să nu uităm că, precum a remarcat sculptorul francez Antoine Bourdelle „portretul reprezintă întotdeauna o dublă imagine: cea a artistului și cea a modelului” [11, p.3]. Într-adevăr, nu doar modelul se reflectă în imaginea portretului, ci și artistul însuși. Autorul este recunoscut după lucrările sale. Prin urmare, aceeași persoană arată complet diferit în portretele diferitor artiști. Până la urmă, fiecare artist contribuie la portret prin atitudinea proprie față de model, față de lume, sentimentele și gândurile lui, modul lui de a vedea și simți, depozitul mental, viziunea lui asupra lumii. Artistul nu doar copiază modelul, nu doar îi reproduce aspectul fizic, ci comunică impresiile despre el. Plasticianul interpretează modelul, adică îl înțelege din punctul de vedere al „eu-lui” propriu. Astfel, într-o oarecare măsură, modelul care servește pentru portret, se dovedește a fi o ocazie, un mijloc prin care și cu ajutorul căruia artistul se exprimă.

- Drept conchidere, indiferent în ce perioadă istorică a fost realizat portretul, care au fost mijloacele plastice, artistice, materiale utilizate pentru crearea acestuia, importanța și funcția portretului constă în a emite mesaje ce provoacă întrebări asupra contradicțiilor umane.

### Sugestii pentru autoevaluare. Consolidarea materialului studiat

1. Ce reprezintă portretul?
2. Care sunt criteriile conform cărora o imagine poate fi numită portret?
3. Care este clasificarea portretului în artele plastice?
4. Când se conturează portretul ca gen de sine stătător în pictură?
5. Prin ce se caracterizează arta portretistică în perioada antichității, medievală, renașcentistă, a sec. XVII – XVIII, XIX – XX.
6. Care sunt perioadele de înflorire a artei portretistice?
7. Care sunt cei mai de vază portretiști din pictura europeană?
8. Ce reprezintă autoportretul în artă?
9. Care este scopul autoportretului?
10. Cine dintre artiști au creat cele mai multe autoportrete?
11. Enumerați câteva autoportrete, în care artistul apare solitar în imagine.
12. Numiți câteva opere în care autoportretul artistului face parte dintr-o compoziție de gen, tablou istoric, portret de grup etc.
13. Care este rolul modelului (portretizatului) în imaginea portretistică?
14. Alegeți un portret din pictura europeană și analizați opera din punct de vedere a destinatarului, al dialogului *model-spectator*.
15. Alegeți un portret din pictura europeană și analizați opera din punct de vedere a structurii și principiilor compoziționale, a mijloacelor plastice, artistice utilizate de către artist pentru crearea mesajului plastic.

## BIBLIOGRAFIE

1. *Dicționar explicativ al limbii române (DEX)*. București: Univers Enciclopedic, 2016.
2. Grenier J. *Arta și problemele ei*. București: Meridiane, 1974.
3. Read H. *Semnificația artei*. București: Meridiane, 1969.
4. Șușală I. Bărbulescu O. *Dicționar de artă. Termeni de atelier*. București: Sigma, 1993.
5. Егорова К.С. *Портрет в творчестве Рембрандта*. М: Искусство, 1975.
6. Золотов Ю.К. *Французский портрет XVIII века*. М: Искусство, 1968.
7. Искусство. *Современная иллюстрированная энциклопедия*. Под ред. проф. Горкина А.П.. М.: Росмэн, 2007.
8. Камчатова А., Котломанов А., Кроллау Н. *Германия, Англия: Биографический словарь*. СПб.: Азбука-классика, 2008.
9. Лебедевский М.С. *Портреты Рубенса*. М.: Изобразительное искусство, 1991.
10. Мутер Р. *Мировая живопись*. М.: Эксмо, 2011.
11. Lîsîi A. Prin galeria de portrete ale personalităților din istoria României, Moldovei și a altor țări [online]. [accesat 14.10.2022]. Disponibil: [http://libruniv.usarb.md/xXx/reviste/confbib/articole/2014\\_1-2/Conf%201-2,2014%20148-152.pdf](http://libruniv.usarb.md/xXx/reviste/confbib/articole/2014_1-2/Conf%201-2,2014%20148-152.pdf)
12. Portret ecvestru [online]. [accesat 14.10.2022]. Disponibil: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Portret\\_ecvestru](https://ro.wikipedia.org/wiki/Portret_ecvestru)

## SURSELE DE PRELUARE A IMAGINILOR

### ANEXA 1

- Figura 1.1. *Portretul lui Titus*, Rembrandt van Rijn, 1657  
URL: <https://www.wallacecollection.org/art/collection/collection-highlights/titus-artists-son/>
- Figura 1.2. *Laura*, Giorgione, 1506  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Laura\\_%28Giorgione%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Laura_%28Giorgione%29)
- Figura 1.3. *Portretul lui Agnolo și Maddalena Doni*, Rafael Sanzio, 1504-1507  
URL: <https://www.uffizi.it/en/artworks/portraits-doni-raffaello>
- Figura 1.4. *Ofițerii Gărzii Civice Sf. Gheorghe din Haarlem*, Frans Hals, 1627  
URL: <https://artincontext.org/frans-hals/>
- Figura 1.5. *Portret de familie*, Anthony van Dyck, 1621  
URL: [https://artchive.ru/anthonyvandyck/works/29517~Semejnyj\\_portret](https://artchive.ru/anthonyvandyck/works/29517~Semejnyj_portret)
- Figura 1.6. *Portret de gală a regelui Franței Francisc I*, Jean Clouet, circa 1525-30  
URL: <https://museumsworld.ru/0louvre/frans/clouet1.html>
- Figura 1.7. *Doamna în albastru*, Thomas Gainsborough, circa 1780  
URL: [https://historylib.org/historybooks/Nadezhda--Ionina\\_100-velikikh-kartin/38](https://historylib.org/historybooks/Nadezhda--Ionina_100-velikikh-kartin/38)
- Figura 1.8. *Flora*, Rembrandt van Rijn, 1634  
URL: <https://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-rembrandta-van-rejna-saskiya/>
- Figura 1.9. *Țarul Ioan cel Groaznic*, Viktor Vasnetsov, 1897  
URL: <https://yavarda.ru/historicalportrait3.html>
- Figura 1.10. *Lady Bumpfield*, Joshua Reynolds, 1776-1777  
URL: <https://www.amuse-a-muse.com/ru>
- Figura 1.11. *Sf. Ecaterina*, Rafael Sanzio, 1507  
URL: <https://gallerix.ru/lib/zhivopis-epoxi-renessansa/>
- Figura 1.12. *Federico da Montefeltro donator (Altarul Montefeltro)*, Piero della Francesca, 1472-1474  
URL: <https://www.wikiart.org/ru/pero-della-francheska/federiko-da-montefeltro-1472>
- Figura 1.13. *Portretul lui Dante*, Sandro Botticelli, 1495  
URL: <https://www.ridus.ru/kak-ponyat-chto-dlya-portreta-poziroval-pokojnik-285058.html>
- Figura 1.14. *Portretul ecvestru al regelui Filip IV*, Diego Velázquez, 1635  
URL: <https://portrets.ru/36.html>
- Figura 1.15. *Luis-Filippe, caricatură*, Honore Daumier, 1831  
URL: <https://regnum.ru/pictures/2658282/2.html>
- Figura 1.16. *Autoportret*, Paul Gauguin, 1893

URL: [https://muzei-mira.com/kartini\\_francii/1834-avtoportret-pol-gogen-1893.html](https://muzei-mira.com/kartini_francii/1834-avtoportret-pol-gogen-1893.html)

## ANEXA 2

- Figura 2.1. *Portretul unui băiat, identificat prin inscripție ca Eutyches, Fayum*, sec. II.  
URL: [https://ro.frwiki.wiki/wiki/Portraits\\_du\\_Fayoum](https://ro.frwiki.wiki/wiki/Portraits_du_Fayoum)
- Figura 2.2. *Portretul unei tinere, Fayum*, sec. III.  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Fayum\\_mummy\\_portraits](https://en.wikipedia.org/wiki/Fayum_mummy_portraits)
- Figura 2.3. *Împăratul Iustinian cu suita*, mozaic, Biserica San Vitale din Ravenna, sec. VI  
URL: <https://pravoslavie.ru/76383.html>
- Figura 2.4. *Împărăteasa Teodora cu suita*, mozaic, Biserica San Vitale din Ravenna, sec. VI  
URL: [https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Meister\\_von\\_San\\_Vitale\\_in\\_Ravenna\\_006.jpg](https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_006.jpg)
- Figura 2.5. *Împăratul Iustinian*, fragment mozaic  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Justinian\\_I](https://en.wikipedia.org/wiki/Justinian_I)
- Figura 2.6. *Împărăteasa Teodora*, fragment mozaic  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Theodora\\_\(wife\\_of\\_Justinian\\_I\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Theodora_(wife_of_Justinian_I))
- Figura 2.7. *Portretul cuplului Arnolfini*, Jan van Eyck, 1434  
URL: <https://sworld.co.uk/02/465237/photoalbum/portretul-lui-arnolfini-de-jan-van-eyck...%20-%20Secret%20World>
- Figura 2.8. *Autoportret*, Albrecht Durer, 1500  
URL: <https://kulturologia.ru/blogs/170521/49747/>
- Figura 2.9. *Battista Sforza și Federico da Montefeltro*, Piero della Francesca, circa 1464-65  
URL: <https://www.artsy.net/artwork/piero-della-francesca-battista-sforza-and-federico-da-montefeltro>
- Figura 2.10. *Portret de bărbat și femeie*, Filippo Lippi, 1440  
URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fra\\_Filippo\\_Lippi\\_Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_and\\_a\\_Woman-WGA13196.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Fra_Filippo_Lippi_Portrait_of_a_Man_and_a_Woman-WGA13196.jpg)
- Figura 2.11. *Portret de bărbat*, Antonello da Messina  
URL: <https://www.wikidata.org/wiki/Q6742930>
- Figura 2.12. *Mona Lisa*, Leonardo da Vinci, 1503-1505  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa](https://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa)
- Figura 2.13. *Portretul lui Fra Luca Pacioli și Jacopo di Barbari*, Jacopo di Barbari, 1495  
URL: [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Jacopo\\_de%27\\_Barbari\\_-\\_Portrait\\_of\\_Fra\\_Luca\\_Pacioli\\_and\\_an\\_Unknown\\_Young\\_Man\\_-\\_WGA1269.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Jacopo_de%27_Barbari_-_Portrait_of_Fra_Luca_Pacioli_and_an_Unknown_Young_Man_-_WGA1269.jpg)

### ANEXA 3

- Figura 3.1. *Autoportret cu soția Isabella Brandt*, Pieter Pauls Rubens, 1609 – 1610  
URL: [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_The\\_Artist\\_and\\_His\\_First\\_Wife,\\_Isabella\\_Brant,\\_in\\_the\\_Honeysuckle\\_Bower.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Peter_Paul_Rubens_Peter_Paul_Rubens_-_The_Artist_and_His_First_Wife,_Isabella_Brant,_in_the_Honeysuckle_Bower.jpg)
- Figura 3.2. *Autoportretul cu Saskia pe genunchi*, Rembrandt van Rijn, 1635  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Prodigious\\_Son\\_in\\_the\\_Brothel](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Prodigious_Son_in_the_Brothel)
- Figura 3.3. *Donna Velata*, Rafael Sanzio, 1512 – 1513  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/La\\_velata](https://en.wikipedia.org/wiki/La_velata)
- Figura 3.4. *Pălăria de paie*, Pieter Pauls Rubens, circa 1625  
URL: <https://gallerix.org/album/Rubens/pic/glr-734378051>
- Figura 3.5. *Baldassare Castiglione*, Rafael Sanzio, 1515  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_Baldassare\\_Castiglione](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Baldassare_Castiglione)
- Figura 3.6. *Portretul unui bărbat cu mănușă*, Frans Hals, 1650  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans\\_Hals\\_Portrait\\_of\\_a\\_Young\\_Man\\_Holding\\_a\\_Glove\\_-\\_WGA11160.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_Portrait_of_a_Young_Man_Holding_a_Glove_-_WGA11160.jpg)
- Figura 3.7. *Triplul portret al lui Carol I*, Anthony Van Dyck, 1636  
URL: <https://ro.painting-planet.com/charles-i-in-trei-unghiuri-anthony-van-dyck/>
- Figura 3.8. *Anatomia Dr. Tulp*, Rembrandt van Rijn, 1632  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Anatomy\\_Lesson\\_of\\_Dr.\\_Nicolaes\\_Tulp](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Anatomy_Lesson_of_Dr._Nicolaes_Tulp)
- Figura 3.9. *Anatomia Dr. Deyman*, Rembrandt van Rijn, 1656  
URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Rembrandt\\_-\\_Anatomische\\_les\\_van\\_Dr.\\_Jan\\_Deijman.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Rembrandt_-_Anatomische_les_van_Dr._Jan_Deijman.jpg)
- Figura 3.10. *Meninele*, Diego Velazquez, 1656  
URL: <https://www.arteeblog.com/2016/04/analise-de-las-meninas-de-diego.html>
- Figura 3.11. *Autoportret*, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, 1775  
URL: [https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin/112389/Self-Portrait,-1775-\(pastel-on-paper\).html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin/112389/Self-Portrait,-1775-(pastel-on-paper).html)
- Figura 3.12. *Băiat suflând baloane de săpun*, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, 1733-1734  
URL: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin/652355/soap-wind.html>
- Figura 3.13. *Băiat construind căsuță din cărți de jucat*, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, 1736-1737  
URL: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin/56636/The-House-of-Cards,-c.1736-37-.html>

- Figura 3.14. *Băiat cu titirez*, Jean-Baptiste-Simeon Chardin, 1738  
URL: <https://dzen.ru/media/khudozhestvo/francuzskii-hudojnik-janbatistsimeon-sharden-5d2c076eae56cc00ade4c2dc>
- Figura 3.15. *Moartea lui Marat*, Jacques-Louis David, 1793  
URL: [https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/quot-la-culture-pres-de-chez-vousquot-le-musee-de-versailles-prete-quot-la-mort-de-maratquot-au-musee-de-sens\\_3389827.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/quot-la-culture-pres-de-chez-vousquot-le-musee-de-versailles-prete-quot-la-mort-de-maratquot-au-musee-de-sens_3389827.html)
- Figura 3.16. *Napoleon la podul de la Arcole*, Antoine-Jean Gros, 1797  
URL: <https://www.wikiart.org/en/antoine-jean-gros/bonaparte-at-the-pont-darcole-1796>
- Figura 3.17. *Bonaparte traversând muntele San Bernar*, Jacques-Louis David, 1801  
URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/David\\_-\\_Napoleon\\_crossing\\_the\\_Alps\\_-\\_Malmaison1.jpg/260px-David\\_-\\_Napoleon\\_crossing\\_the\\_Alps\\_-\\_Malmaison1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/31/David_-_Napoleon_crossing_the_Alps_-_Malmaison1.jpg/260px-David_-_Napoleon_crossing_the_Alps_-_Malmaison1.jpg)
- Figura 3.18. *Portretul lui Thales Fielding*, Eugene Delacroix, 1824  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delacroix\\_Portrait\\_de\\_Thales\\_Fielding,\\_Vers\\_1824.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delacroix_Portrait_de_Thales_Fielding,_Vers_1824.jpg)
- Figura 3.19. *Portretul unui gentleman*, Jean-Baptiste-Camille Corot, 1829  
URL: <https://www.wikiart.org/en/camille-corot/portrait-of-a-gentleman-1829>

#### ANEXA 4

- Figura 4.1. *Portretul lui A. Pușkin*, Orest Kiprensky, 1827  
URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kiprensky\\_Pushkin.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kiprensky_Pushkin.jpg)
- Figura 4.2. *Portretul E. Rostopcina*, Orest Kiprensky, 1809  
URL: [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Orest\\_Kiprensky\\_009.jpeg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Orest_Kiprensky_009.jpeg)
- Figura 4.3. *Autoportret*, Orest Kiprensky, 1828  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Orest\\_Kiprensky](https://en.wikipedia.org/wiki/Orest_Kiprensky)
- Figura 4.4. *Autoportret*, Vasily Tropinin, 1846  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Vasily\\_Tropinin](https://en.wikipedia.org/wiki/Vasily_Tropinin)
- Figura 4.5. *Portretul lui F. Dostoievski*, Vasily Perov, 1872  
URL: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Vasili-Grigorevich-Perov/18499/-...html>
- Figura 4.6. *Portretul scriitorului M. Saltykov-Shchedrin*, Ivan Kramskoy, 1879  
URL: <https://ruslink-art.livejournal.com/3853286.html>
- Figura 4.7. *Portretul actriței Jeanne Samary*, Auguste Renoir, 1877  
URL: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Pierre-Auguste\\_Renoir\\_-\\_Portrait\\_de\\_l%27actrice\\_Jeanne\\_Samary.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Pierre-Auguste_Renoir_-_Portrait_de_l%27actrice_Jeanne_Samary.jpg)



- Figura 4.8. *Bar la Folies Bergere*, Edouard Manet, 1882  
URL: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Un\\_bar\\_la\\_Folies\\_Berg%C3%A8re](https://ro.wikipedia.org/wiki/Un_bar_la_Folies_Berg%C3%A8re)
- Figura 4.9. *Portret de femeie (Dora Maar)*, Pablo Picasso, 1938  
URL: [https://artchive.ru/pablopicasso/works/196136~Portret\\_zhenschiny\\_Dora\\_Maar](https://artchive.ru/pablopicasso/works/196136~Portret_zhenschiny_Dora_Maar)
- Figura 4.10. *Ochi albaștri (Jeanne Hébuterne)*, Amedeo Modigliani, 1917  
URL: <https://philamuseum.org/collection/object/63311>
- Figura 4.11. *Autoportret moale cu bacon prăjit*, Salvador Dali, 1941  
URL: <https://artguide.com/posts/1931>
- Figura 4.12. *Autoportret*, Mickail Larionov, 1910  
URL: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-larionov/self-portrait-1910>
- Figura 4.13. *Autoportret*, Jean Dubuffet, 1947  
URL: <https://artuk.org/discover/stories/brutal-beauty-the-outsider-art-of-jean-dubuffet>
- Figura 4.14. *Două capuri*, Giorgio de Chirico, 1918  
URL: <https://www.wikiart.org/ru/dzhordzho-de-kiriko/dve-golovy-1918>
- Figura 4.15. *Femeie în albastru*, Henri Matisse, 1937  
URL: <https://philamuseum.org/collection/object/55720>
- Figura 4.16. *Fotoliu*, Henri Matisse, 1947  
URL: <https://arthive.com/sl/henrimatisse/works/217639~Armchair>
- Figura 4.17. *Scaunul lui Van Gogh cu pipa sa*, Vincent van Gogh, 1888  
URL: [http://www.vggallery.com/painting/p\\_0498\\_0499.htm](http://www.vggallery.com/painting/p_0498_0499.htm)
- Figura 4.18. *Fotoliul lui Gauguin*, Vincent van Gogh, 1888  
URL: [http://www.vggallery.com/painting/p\\_0498\\_0499.htm](http://www.vggallery.com/painting/p_0498_0499.htm)
- Figura 4.19. *Mobilier în vale*, Giorgio de Chirico, 1927  
URL: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/furniture-in-the-valley>
- Figura 4.20. *Portretul lui Marilyn Monroe*, James Rosenquist, 1974  
URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rosenquist-marilyn-p07241>
- Figura 4.21. *Oglinda falsă*, René Magritte, 1929  
URL: <https://www.moma.org/artists/3692>
- Figura 4.22. *Fumătoarea*, Tom Wesselmann, 1967  
URL: <https://artframe.blogspot.com/2012/05/tom-wesselmann-beyond-pop-art.html>
- Figura 4.23. *Marilyn Monroe*, Andy Warhol, 1967  
URL: <https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/marilyn-monroe>
- Figura 4.24. *Exclus din liste*, Paul Klee, 1933  
URL: <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/struck-from-the-list-1933>

## ANEXA 5

- Figura 5.1. *Bărbat în turban roșu*, Jan van Eyck, 1433  
URL: <https://ro.painting-planet.com/portretul-unui-barbat-intr-un-turban-roșu-jan-van-eyck/>
- Figura 5.2. *Autoportret în miniatură*, Jean Fouquet, c. 1450  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean\\_Fouquet\\_-\\_Self-portrait\\_-\\_WGA08041.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Fouquet_-_Self-portrait_-_WGA08041.jpg)
- Figura 5.3. *Autoportret în chipul unui apostol în frescele din Capela Brancacci*, Tommaso Masaccio, c.1426  
URL: <https://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-15-16e-siecles/masaccio.html>
- Figura 5.4. *Autoportret în chip de soldat în pictura murală "Învierea"*, Piero della Francesca, 1463  
URL: [http://www.orizonturiculturale.ro/ro\\_studii\\_Otilia-Doroteea-Borcea-6.html](http://www.orizonturiculturale.ro/ro_studii_Otilia-Doroteea-Borcea-6.html)
- Figura 5.5. *Autoportret (în dreapta) în lucrarea "Palatul Gonzaga"*, Andrea Mantegna, 1474  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_Mantegna\\_084.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_084.jpg)
- Figura 5.6. *Autoportret în lucrarea "Adorația Magilor"*, Sandro Botticelli, 1481  
URL: [https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Sandro\\_Botticelli\\_083.jpg](https://ro.m.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Sandro_Botticelli_083.jpg)
- Figura 5.7. *Autoportret în lucrarea "Școala din Atena"*, Rafael Sanzio, 1510  
URL: <https://www.thegentlemansjournal.ro/sa-intelegem-lucrarile-lui-rafael/>
- Figura 5.8. *Autoportret (în stânga) în lucrarea "Alegoria Prudenței"*, Tiziano Vecellio, 1570  
URL: <https://ro.painting-planet.com/alegoria-prudentei-titian-vecellio/>
- Figura 5.9. *Autoportret pe pielea scoasă de pe Sfântul Bartolomeu în fresca "Judecata de Apoi" din Capela Sixtină*, Michelangelo Buonarroti, 1536-1541  
URL: [https://arthive.com/sl/michelangelo/works/383246~Selfportrait\\_on\\_the\\_wall\\_of\\_the\\_Sistine\\_chapel](https://arthive.com/sl/michelangelo/works/383246~Selfportrait_on_the_wall_of_the_Sistine_chapel)
- Figura 5.10. *Autoportret – capul tăiat al lui Goliat*, Michelangelo Buonarroti  
URL: <https://desydemeter.wordpress.com/2011/08/08/sculptura-lui-michelangelo-in-perioada-papala-2/>
- Figura 5.11. *Autoportret la vârsta de 13 ani*, Albrecht Durer, 1484  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait\\_at\\_13\\_by\\_Albrecht\\_D%C3%BCrer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_at_13_by_Albrecht_D%C3%BCrer.jpg)
- Figura 5.12. *Autoportret la vârsta de 26 de ani*, Albrecht Durer, 1498  
URL: <https://ro.painting-planet.com/autoportret-la-26-de-ani-albrecht-durer/>
- Figura 5.13. *Autoportret*, El Greco, 1595-1600

- URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait\\_%28El\\_Greco%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_%28El_Greco%29)
- Figura 5.14. *Autoportret*, Diego Velazquez, 1643  
URL: [https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Diego\\_Vel%C3%A1zquez](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Diego_Vel%C3%A1zquez)
  - Figura 5.15. *Autoportret*, Francisco de Zurbaran, 1635-1640  
URL: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Francisco\\_de\\_Zurbar%C3%A1n\\_autoportrait.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_autoportrait.jpg)
  - Figura 5.16. *Autoportret*, Nicolas Poussin, 1650  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas\\_Poussin\\_078.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_078.jpg)
  - Figura 5.17. *Autoportret*, Pieter Pauls Rubens, 1623  
URL: [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Rubens\\_Self-portrait\\_1623.jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Rubens_Self-portrait_1623.jpg)
  - Figura 5.18. *Autoportret*, Anthony van Dyck, 1622-1623  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony\\_van\\_Dyck\\_-\\_Self-Portrait\\_-\\_WGA07407.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_van_Dyck_-_Self-Portrait_-_WGA07407.jpg)
  - Figura 5.19. *Autoportret*, Rembrandt van Rijn, 1655  
URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/self-portrait-1655-rembrandt-van-rijn>
  - Figura 5.20. *Triplu autoportret*, Johannes Gump, c. 1646  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes\\_gump.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes_gump.jpg)
  - Figura 5.21. *Autoportret (Filosofia)*, Salvator Rosa, 1641  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Salvator\\_Rosa](https://en.wikipedia.org/wiki/Salvator_Rosa)
  - Figura 5.22. *Autoportretul pictorului cu câinele său*, William Hogarth, 1745  
URL: [https://ro.wikipedia.org/wiki/William\\_Hogarth](https://ro.wikipedia.org/wiki/William_Hogarth)
  - Figura 5.23. *Autoportret*, Thomas Gainsborough, 1754  
URL: <https://www.wikiart.org/en/thomas-gainsborough/self-portrait-1754>
  - Figura 5.24. *Autoportret*, Jean Baptiste Simeon Chardin, 1771  
URL: <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Jean-Baptiste-Simeon-Chardin/60704/Autoritratto-con-occhiali,-1771-%28pastello-su-carta%29.html>
  - Figura 5.25. *Autoportret în pălărie de paie*, Elisabeth Vigee-Lebrun, 1782  
URL: <https://altmarius.ning.com/profiles/blogs/biografia-zilei-elisabeth-vigee-le-brun>
  - Figura 5.26. *Autoportret*, Francisco Goya, 1800  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autoportrait\\_aux\\_lunettes,\\_Francisco\\_de\\_Goya\\_y\\_Lucientes,\\_Mus%C3%A9e\\_Goya.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autoportrait_aux_lunettes,_Francisco_de_Goya_y_Lucientes,_Mus%C3%A9e_Goya.jpg)
  - Figura 5.27. *Autoportret*, Eugene Delacroix, 1837

- URL: <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/self-portrait>
- Figura 5.28. *Autoportret*, Claude Monet, 1884  
URL: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/self-portrait-in-his-atelier>
  - Figura 5.29. *Autoportret*, Paul Cezanne, 1881  
URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autoportrait\\_avec\\_un\\_papier\\_peint\\_vert-olive,\\_par\\_Paul\\_C%C3%A9zanne.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autoportrait_avec_un_papier_peint_vert-olive,_par_Paul_C%C3%A9zanne.jpg)
  - Figura 5.30. *Autoportret în fața oglinzii*, Henri de Toulouse-Lautrec, 1883  
URL: [https://arthive.com/sl/henritoulouselautrec/works/6548~SelfPortrait\\_In\\_Front\\_Of\\_A\\_Mirror](https://arthive.com/sl/henritoulouselautrec/works/6548~SelfPortrait_In_Front_Of_A_Mirror)
  - Figura 5.31. *Atelierul artistului*, Gustave Courbet, 1855  
URL: <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-artist-s-studio-1855>
  - Figura 5.32. *Autoportret*, Vincent Van Gogh  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Van\\_Gogh\\_self-portrait\\_%281889%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Van_Gogh_self-portrait_%281889%29)
  - Figura 5.33. *Autoportret*, Henri Matisse, 1900  
URL: <https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/self-portrait-1900>
  - Figura 5.34. *Autoportret*, Piet Mondrian, 1900  
URL: <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/self-portrait-1900>
  - Figura 5.35. *Autoportret*, Marc Chagall, 1910  
URL: [https://arthive.com/sl/marcchagall/works/224778~Selfportrait\\_with\\_brushes](https://arthive.com/sl/marcchagall/works/224778~Selfportrait_with_brushes)
  - Figura 5.36. *Autoportret*, Otto Dix, 1914  
URL: <https://www.wikiart.org/en/otto-dix/self-portrait>
  - Figura 5.37. *Autoportret*, Joan Miro, 1917  
URL: <https://www.wikiart.org/en/joan-miro/self-portrait>
  - Figura 5.38. *Autoportret*, Ernst Ludwig Kirchner, 1925  
URL: [https://arthive.com/sl/artists/1692~Ernst\\_Ludwig\\_Kirchner/works/237602~Selfportrait](https://arthive.com/sl/artists/1692~Ernst_Ludwig_Kirchner/works/237602~Selfportrait)
  - Figura 5.39. *Autoportret*, Pierre Bonnard, 1930  
URL: <https://www.meer.com/museostadel/artworks/105834>
  - Figura 5.40. *Autoportret*, Edvard Munch, circa 1908  
URL: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/self-portrait-in-front-of-blue-sky-1908>
  - Figura 5.41. *Autoportret cu schelet*, Lovis Corinth, 1896  
URL: [https://artchive.ru/loviscorinth/works/258775~Avtoportret\\_so\\_skeletom](https://artchive.ru/loviscorinth/works/258775~Avtoportret_so_skeletom)
  - Figura 5.42. *Autoportret*, Frida Kahlo, 1940  
URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait\\_with\\_Thorn\\_Necklace\\_and\\_Hummingbird](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_with_Thorn_Necklace_and_Hummingbird)
  - Figura 5.43. *Autoportret*, Pablo Picasso, 1907

URL: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/self-portrait-1907>

- Figura 5.44. *Autoportret*, Salvador Dali, 1921

URL: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/self-portrait>

- Figura 5.45. *Autoportret*, Andy Warhol, 1986

URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/4183>