

PORTRETUL — DOCUMENT ARTISTIC DE EPOCĂ

de

RAMONA NOVICOV

Intenția acestui studiu este de a sublinia gradul de relevanță, pentru o anumită perioadă istorică, al unui portret aflat în colecția Complexului Muzeal Județean Bihor, *Portret de gentilom*, al cărui autor nu a fost încă identificat¹.

Cercetarea noastră a folosit metoda iconologică pentru corelarea datelor, metodă care abordează opera de artă în accepția sa de simptom, de mărturie a unor „valori simbolice“ ce caracterizează la un moment dat o societate. În acest sens, opera de artă are întotdeauna, pe lângă o valoare estetică, și o semnificație estetică, secundară, extrinsecă imaginii². În cadrul acestor coordonate teoretice se înscrie și încercarea noastră de a comenta tabloul menționat mai sus.

Personajul portretizat este redat în mărime naturală, artistul fiind interesat doar de redarea feței, bustului și mâinilor acestuia. Dispus în formă piramidală, portretul domină aproape întregul câmp figurativ. Corpul, redat pe trei sferturi, este alungit, voit monumentalizat prin ușoara modificare a proporțiilor. Costumul de culoare închisă, aproape neagră, urmează moda veacului XVI, având mânecile foarte ample, despicate, guler înalt, cămașă tivită cu dantelă îngustă și fustanelă caracteristică acestei perioade. Figura, redată din semi-profil, luminată puternic, modelată prin subtile treceri semi-tonale în zona umbrită, este prelungă, cu fruntea înaltă, nasul îngust și ascuțit. Ochii de un albastru grizat au privirea îndreptată spre virtualul privitor, iar sprâncenele arcuite au între ele o cută. Conturul gurii este disimulat de barba brună, înspicată,

¹ Subliniem că aceste considerații nu au ca scop stabilirea perioadei în care a fost creat tabloul, nici a autorului său, și nu pun în discuție nici autenticitatea pânzei. Fără coroborarea analizei de laborator, aceste considerații rămân irelevante. Ele se limitează la un comentariu strict al câmpului imagistic și al gradului acestuia de relevanță pentru o anumită perioadă din istoria artei.

² Erwin Panofsky, *Artă și semnificație*, Buc., 1980, p. 39 și urm.; Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Buc., 1972, p. 471—476; Henri Focillon, *Viața formelor*, Buc., 1977, p. 102 și urm.

lăsînd să se vadă doar buza inferioară, proeminentă³. Mîinile sînt și ele luminate la fel de puternic ca și fața. În mîna stîngă ține mînușile, gestul fiind regăsibil în multe din portretele secolului XVI; în mîna dreap-



Portret de gentilom — ulei pe pînză ,1 300/905 mm, nesemnat, nedatat, inv. nr. 2, col. Complexului Muzeal Județean Bihor.

tă, cu palma îndreptată în față, personajul portretizat are un „cartelino“, o hîrtie pliată — și ea frecvent utilizată în portretistica cinquecentistă —, secționată de marginea tabloului. Portretul este profilat pe un fundal de culoare închisă, monocrom și opac, căruia doar mînunchiul de vegetație amplasat în contra-lumină îi conferă concretețea naturii.

Fundalul îndeplinește rolul unui ecran întunecat ce absoarbe lumina, dezvăluind ca o fereastră, în colțul din stînga, un peisaj aflat într-un plan îndepărtat.

³ De remarcat analogia trăsăturilor cu cele ale lui Carol al V-lea din tabloul lui Tițian. „Carol al V-lea în jilț“ (1548, München, Alte Pinakothek).

În vederea obținerii efectului plastic, pictorul mizează pe antiteza elementelor picturale de ordin *valoric* și mai puțin pe cele de ordin cromatic, folosind întreaga gamă tonală a alb-negrului. Astfel, punctele cele



Tizian, *Carol al V-lea în jilț*, 1548, München, Alte Pinokot-hek.

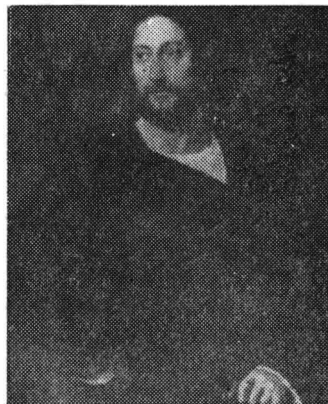


Tizian, *Omul cu ochi gri (Ippolito Riminaldi)* către 1540—1545, Florența, Palazzo Pitti.

mai luminoase sînt și *centrele de interes* ale tabloului: figura, mîinile, peisajul și unele detalii vestimentare. Datorită regiei luministice, ele se



Titian, *Bărbatul cu mînușa*, către 1520, Paris, Louvre.



Tizian, *Portret de bărbat*, către 1520, München, Alte Pinakothek.

detașează net de restul fondului închis. Culoarea este reținută, tinzînd spre rafinament, nu spre o redare senzuală a formelor.

Tehnica picturală se adecvează concepției plastice de ansamblu. Pensulația este suplă, uneori lisă, făcînd ușoare treceri în demi-tentă

spre părțile umbrite ale figurii și mâinilor; alteori tușa este vizibilă, trasă cu nerv (în tratarea peisajului) sau așterne culoarea în transparențe (pentru redarea vegetației).

Accentele luminoase sînt vizibile, dar aplicate cu delicatețe pe frunte, pomeți, nas, pleoape și arcade. Cu o pensulație mai dezinvoltă, (dovedind acea „sprezzatura“ atît de apreciată în pictura venețiană) este tratat gulerul de dantelă, reliefat prin mici puncte de culoare albă, păstoasă, la fel ca și materialul din punga de la cingătoare sau dantela manșetelor⁴. Locul de maximă condensare a pastei cromatice este la zona de contact a luminozității cerului cu umbra densă a fundalului, efect plastic întîlnit frecvent în peisagistica venețiană. Peisajul constituie și zona cea mai colorată din tablou, gama cromatică folosită fiind și ea tipic venețiană: roșu, galben, alb, negru. Efectul plastic de spațialitate este obținut prin folosirea în tratarea peisajului a perspectivei cromatice, întîlnită cu predilecție în ambianța venețiană. Iluzia depărtării este sporită prin profilarea vegetației aparținînd primului registru spațial pe fundalul cerului ce constituie ultimul plan al tabloului. Această articulare a spațiului, comprimat prin dialogul strîns a două registre spațiale depărtate, este tributară formulei picturii flamande primitive, care concepe spațiul interior, umanizat, ca pe un cub prin a cărui breșă, fereastra, privirea este lăsată să fugă spre infinit.

Desenul, subsumat culorii, se naște la zona de contact a diferitelor tonalități. Valorarea cromatică în semitonuri atenuează contururile și le conferă suplețe. Dacă figura și mâinile sînt desenate cu naturalețe, corpul, în special brațul stîng, fustanela și punga de la cingătoare dovedesc o oarecare lipsă de siguranță, la aceasta contribuind și tratarea lor picturală plată. Nu putem preciza dacă aceste scăderi aparțin pictorului sau se datoresc unei intervenții ulterioare necorespunzătoare.

În urma unei analize formale comparate, *Portretul de gentilom* poate fi încadrat într-o serie tipologică ce trimite la pictura manieristă venețiană a secolului XVI, moment de vîrf al portretisticii italiene. În rivalitatea artistică veneto-toscană a Cinquecento-ului, va avea cîștig de cauză portretistica venețiană datorită în primul rînd lui Tițian. De altfel, concurența era sesizată încă din a doua jumătate a secolului XV, cînd nobilimea venețiană, puternică și bogată, trăind într-o Republică liberă, exalta noblețea și virtutea dobîndite prin faptă, mai mult decît prin sînge.

Această conștiință a propriei demnități și orgoliul puterii și bogăției devin manifeste mai ales în portretele potentatilor vremii. Făcîndu-se pe sine prin suplețea inteligenței și prin forța faptei, omul secolului XVI și-a descoperit puterea, dar și limitele. Antropocentrismul orgolios al Umanismului quattrocentesc se nuanțează sensibil în secolul următor, făcînd loc unei concepții modificate despre lume. Se simțea ne-

⁴ În urma unei operații de restaurare (nu se cunoaște cînd și de cine) s-a intervenit destul de incisiv asupra stratului de culoare, efectele fiind vizibile în special în zona mâinilor, unde pe alocuri structura pînzei este aparentă. Ca urmare, unele suprafețe și-au pierdut din pregnanța vizuală pe care se presupune că ar fi avut-o.

voia unei priviri retrospective, specifice unui final de ciclu istoric, acela al Renașterii. Reforma precipită și alimentează și ea reflecția asupra existenței și sensului ei, modificînd echilibrul clasic dintre om și univers;



Tizian, *Portretul lui Benedetto Varchi*, 1543,
Viena, Kunsthistorisches Muzeum.

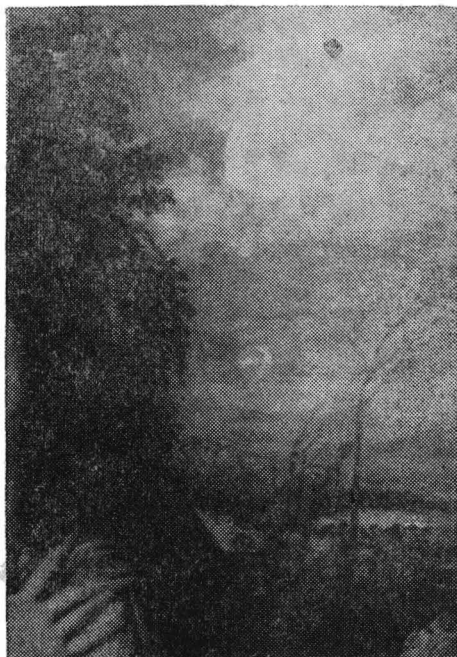
acesteia i se adaugă și revoluția coperniciană (care, pentru întia oară, infirmă credința în centralitatea Pămîntului în cosmos), precum și interesul sporit pentru tradițiile ermetice, ce evoluează în paralel cu persistența preceptelor umaniste, a religiei și a filozofiei neo-platonice. *Meditația asupra lumii este transpusă și în spațiul figurativ al tabloului care, înțeles în epocă ca microcosmos ce reproduce datele esențiale ale macrocosmosului, devine o lume în sine*⁵. În consecință, dacă analizăm raportul dintre portret și spațiul care-l înconjoară — raport menținut constant în portretistica manieristă —, constatăm rolul preponderent al ce-

⁵ Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1979, p. 335—336: „Analogia macrocosmos-microcosmos, sistemul închis și ierarhizat, lumea sublunară, forțele spiritului și creația miturilor eterne, armonia geometrică și muzicală guvernînd universul fizic și dîndu-i legea, — toate acestea constituie o imagine a lumii depărtată în fiecare clipă de experiență, dar care domină în mod ireversibil artele” (apud Victor Ieronim Stoichiță, *Pontormo și manierismul*, Buc., 1978, p. 9).

lui dinții. Portretistica reflectă încă, parțial, prin importanța majoră acordată prezenței umane, formula teoretică a Umanismului secolului XVI, care concepe omul ca centru al Universului, puternic prin ceea ce gîndește și prin ceea ce face. Portretistica venețiană va exalta *viața contemplativă*, dar mai ales *viața activă*, în ideea că omul este rezultatul propriului său act⁶.



Tizian, *Salomea cu capul Sf. Ioan*, (detaliu), 1512—1515, Roma, Galeria Doria.



Tizian, *Maria Magdalena*, (detaliu) Neapole, Museo di Capodimonte.

Puterea de a face, de a construi prin propria voință un univers al *culturii*, distinct de acela al *naturii*, prin care omul să depășească caducitatea existenței sale, este tradusă în planul imaginii prin pregnanța vizuală a *mîinilor*. Prezențe constante în portretele venețiene, detașându-se în plină lumină din fondul întunecat al tabloului, mîinile acestor portrete sînt fine, elegante, ele țin cu grație fie mînuși, fie o carte sau un „cartellino“, ca în *Portretul de gentilom* din colecția muzeului din Oradea. Cărțile erau însemne ale culturii umaniste, în cadrul căreia literele se bucurau de mare prețuire în societatea curteană a sec. XVI⁷. Ținute în mîini, cărțile trimit la afirmarea *vieții contemplative* care, concretizată în „studia humanitatis“, întregesc existența plenară a omului și îi legitimează locul privilegiat în univers.

⁶ Eugenio Garin, *Umanismul italian*, Buc., 1982, p. 104.

⁷ Eugenio Garin, *op. cit.*, p. 77 și p. 176.

Dar adevăratul centru al *vieții contemplative* este intelectul, însușind rațiunea și sufletul. El este subliniat prin luminarea pregnantă a figurii celui portretizat. Concepția manieristă asupra luminii, ce se revendică puternicei tradiții platonice prezente în gândirea renașcentistă precum și concepțiilor religioase și tradiției ermetice, va cunoaște o dezvoltare spectaculoasă în ambianța venețiană ce va adăuga luminii și culoarea, fuzionându-le într-o manieră proprie, fără precedent. Și în pictura venetă, lumina continuă să fie considerat o *categorie morală*, subordonându-se în consecință legilor morale, nu celor fizice. Lumina este opusă întunericului așa cum binele este opus răului: această concepție, actuală încă în sec. XVI, explică prezența puternicelor contraste tonale exacerbate în pictura lui El Greco și, spre sfârșitul manierismului, în pictura lui Caravaggio, ca să triumfe apoi în pictura barocă. Lumina avea rolul de a dezvălui și în tablou frumosul și binele, armonia, ca urmare vor fi luminate figura, mâinile și peisajul; trupul, expresie a vanității și supus timpului, rămâne în umbră. Instanța *etică*, mai mult decât cea *estetică*, guvernează și *Portretul de gentilom* din colecția Muzeului Județean Bihor. *Și aici rațiunea și fapta umană sînt traduse în termeni picturali prin lumină.*

Eclerajul local al figurii și mâinilor este diferențiat de cel natural al peisajului, diferență optică ce marchează opoziția a două realități distincte: *natura* și *cultura*. Existența a două surse de lumină subliniază faptul că universul uman este supus legilor morale, iar cel natural, legilor fizice ale naturii.

Avînd un larg ecou în sec. XVI, metafizica luminii acorda un loc important *văzului* ca mijloc optim de receptare și răspîndire a acestuia. În consecință, și în portretul venețian centrul de interes al tabloului este concentrat în privire. La acest nivel putem detecta și existența conștiinței *crizei manieriste* generate de descoperirea limitelor Renașterii⁸. În secolul XVI, cultura era din ce în ce mai mult înțeleasă ca retragere și meditație. La fel ca în portretele venețiene a căror privire este melancolică, de o elocvență gravă, și în cazul *Portretului de gentilom* putem vorbi de o privire calmă și ușor distantă, ce nu trădează nimic din pasiunile sufletului. În secolul XVI, elocvența privirii se cultiva ca și elocvența cuvîntului sau a gestului. Codul mondenității manieriste este cuprins în mod exemplar în cartea lui Baldazar Castiglione, „Curteanul”⁹. Toate aceste calități trebuiau să fie încununate de *grație*, termen tipic manierist, care îl înlocuiește treptat pe acela de *frumusețe*,¹⁰ și care era înțeles ca expresia corporală a unei atitudini spirituale. *Portretul de*

⁸ Victor Ieronim Stoichiță, *Pontormo și manierismul*, Buc., 1978, p. 41: „Dezvăluirea propusă de portret nu este cea pozitivă, a entuziasmului pur pentru viață, caracteristic Renașterii, ci cea a unei absențe umane care-și contemplă propria imagine ca realitate și abstracțiune, ca ființă și ca neființă”. În acest sens s-a vorbit de caracterul „hamletian” al portretelor manieriste, în Arnold Hauser, *Il manierismo*, Torino, 1965 (apud Victor Ieronim Stoichiță, *op. cit.*, p. 42).

⁹ Baldesar Castiglione, *Curteanul*, Buc., 1976. Cartea a fost scrisă în 1518 și dedicată lui Francisc I.

¹⁰ Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, Buc., vol. III, 1968, p. 274.

gentilom din colecția Complexului Muzeal Județean Bihor posedă și el o notă de grație prin ușoara afectare a ținutei: capul întors spre dreapta și privirea orientată în față, mîna dreaptă (benefică) deschisă și ea, demonstrativ, spre cel ce privește tabloul, eleganța discretă a costumului, toate aceste elemente sînt în acord cu mentalitatea manieristă ce punea preț pe puterea imaginii de a comunica, de a fi *elocventă*¹¹.

În concluzia acestui tip de lecturi a imaginii, considerăm că *Portretul de gentilom* poate fi încadrat, tipologic, galeriei de portrete pictate în ambianța venețiană a secolului XVI.

¹¹ * * *, *Secolul de aur al picturii venețiene*, Buc., 1980, text introductiv; Victor Ieronim Stoichiță, *Critica de artă la Veneția și dilemele picturalității*, p. 20 și urm.