DE LA *SOȚII ARNOLFINI* LA SOȚII VAN RIJN – CUPLUL LEGITIM ÎN DRUM SPRE MODERNITATE

SIME PIROTICI
Facultatea de Arhivistică Bucureşti
Academia de Poliție „Al. I. Cuza”
simpirotici@yahoo.com

Cuvinte cheie: modernizare, familie, cuplu conjugal, van Eyck, Rembrandt
Keywords: modernization, family, conjugal couple, van Eyck, Rembrandt

Istoria picturii europene reflectă evoluția mentalităților spre modernitate. Schimbările care marchează instituția familiei şi a relațiilor dintre membrii cuplului conjugal sunt abordate prin intermediul unei analize comparative între două tablouri celebre pictate la aproximativ două secole distanță, dar în acelaşi spațiu cultural, cel al Țărilor de Jos. Soții Arnolfini de van Eyck şi Autoportret cu Saskia pe genunchi de Rembrandt, înfățişează mediul intim al familiei şi cum este transformat acesta în sensul modernizării.

În istoria artei există unele opere care par a fi fost predestinate unui statut de vedetă. Toată lumea le ştie, toată lumea le discută. A te mai apuca să scrii despre ele pare a fi un lucru inutil, aşa că reziști la toate tentațiile. Dar asta până într-o zi când se întâmplă ceva… şi dau ele năvală peste tine. Nu voi plictisi cititorul cu confesiuni, dar aşa ceva mi s-a întâmplat acum câtăva vreme când cineva a ținut să-mi scormonească gândurile în legătură cu *Soții Arnolfini*. Ne-am declanşat, ne-am înfierbântat şi… nu ştiu ce s-a întâmplat mai departe, dar când m-am trezit trecusem de la van Eyck la Rembrandt şi făceam o comparație cu soții van Rijn. Cititorul va înțelege repede de ce era greu să-l ocolim pe Rembrandt.

Apariția familiei moderne

Există multe lucruri controversate, mai ales în legătură cu *Soții Arnolfini*.

Dar sigur este că tema de fond a tabloului lui van Eyck este, cu sau chiar fără voia lui, instituția familiei. Aceasta nu este o afirmație, este un fapt fiindcă acesta este până la urmă lucrul pe care îl documentează tabloul. Vom lăsa de-o parte întregul cortegiu de interpretări şi polemici (v. bibliog.) iscat în jurul evenimentului înfățişat de pictor (o logodnă, o căsătorie, sau alt eveniment domestic post-marital) fiindcă ne-am adânci într-un prea mare hățiş (există argumente şi contraargumente pentru toate variantele) şi ne vom referi mai departe la aceste aspecte doar tangențial şi dacă ni se va părea util. Preferăm să ne aşezăm pe faptul sigur: avem de-a face cu o familie instituționalizată. Indiferent dacă urmează să se facă, se face chiar sub ochii noştri sau, deja, s-a făcut.

Cu tabloul acesta suntem în prima jumătate a secolului XV, undeva în Țările de Jos, foarte probabil la Bruges, unde van Eyck a trăit şi a lucrat mult timp. Sociologic privind, avem acolo, condensată în formă de imagine însăşi familia burgheză-tip, aspect care ne trimite gândul la tranzițiile spre modernitate. O considerăm burgheză nu doar

fiindcă personajele au fost identificate ca fiind bancheri italieni din Lucca, ci fiindcă toate elementele reprezentării pictografice concură în a ne face să ocolim ipoteza unei apartenențe la aristocrația locală. Cu siguranță că în această din urmă situație evenimentul reprezentat de pictor n-ar fi putut beneficia de atâta discreție, ci s-ar fi desfășurat în mijlocul unei considerabile asistențe, pe scurt ar fi fost un tămbălău social cu rezonanță locală.

Totodată, mai mult decât burgheză, familia Arnolfinilor este şi una modernă care pare să facă o punte între familia burgheză renascentistă şi familia contemporană. Este motivul pentru care privitorul nu întâmpină deloc dificultăți de înțelegere căci ceea ce vede el este o familie nucleară completă (doi soți şi copil), lucru cu care este obişnuit. Este adevărat că în tablou nu este prezent copilul, dar faptul că soția, sau viitoarea soție, este însărcinată sau face un gest ritualic semnificând intenția procreării, (pentru interpretări v. bibliog.) este suficient pentru ceea ce ne interesează aici.

Important pentru privitorul de oricând, dar mai ales pentru cel contemporan, rămâne faptul că în această imagine nu găseşte nicăieri vreun element, un semn cât de slab, o sugestie cât de vagă, care să-i trimită gândul spre familia lărgită, pluri-generațională, spre familia de tip clan nobiliar sau spre orice alte structuri mai complicate. Acestea aparțineau de evul mediu şi ar fi trimis toate semnificațiile acolo. Dar, aşa cum se prezintă lucrurile privitorul îşi regăseşte spontan confortul cognitiv, privind în față familia modernă.

Este acelaşi lucru pe care ni-l înfățişează şi Rembrandt peste două secole în *Autoportret cu Saskia pe genunchi*. Analogiile care se pot face între aceste lucrări sunt multe. Dar, întâi de toate aceea că avem în față tot o familie burgheză, căci un pictor era prin forța lucrurilor orăşean şi meşteşugar, deci un burghez.

În legătură cu aceasta este bine să reamintim că pictorul nu era privit pe atunci ca un artist în sensul în care o facem noi astăzi. Produsul său nu era considerat unul intelectual, ci unul meşteşugăresc. Un pictor de mare succes, cum a fost şi Rembrandt în prima parte a vieții, se putea bucura de considerația şi respectul concetățenilor săi din Amsterdam, dar, - şi aceasta este important – ceea ce-l avantaja era că nu-l priveau ca artist, ci ca om de afaceri. Prosperii meşteşugari şi negustori din urbea lui îl considerau un confrate atâta vreme cât primea comenzi ca şi ei, executa un produs care avea căutare pe piață şi apoi îl livra cu un preț considerabil. Cât despre respect, i-l acordau şi pe acesta, dar în funcție de cifra de afaceri, de luxul casei în care trăia etc. şi nicidecum în funcție de valoarea intelectuală închisă în tablourile sale. Până la urmă aceste tablouri nu erau pentru ei decât nişte obiecte decorative şi le erau necesare doar atât cât să le acopere vastele suprafețe murale care rezultau când îşi construiau impozantele locuințe. Trebuiau să decoreze cumva atâția pereți!

Aşadar Rembrandt era un burghez, şi în consecință familia lui era una burgheză la fel ca a Arnolfinilor. Şi analogia poate merge mai departe. În ambele cazuri de familii, Arnolfini şi van Rijn, avem în față familii prospere. Şi chiar mai mult decât atât, căci, la vremea când se portretiza cu Saskia pe genunchi, Rembrandt avea şi el câştiguri considerabile. Bogăția este vizibilă, sau mai bine spus este exhibată, în ambele cazuri. Veşmintele încărcate, opulente, marchează personajele în ambele tablouri, lucru care la bancher nici nu ne miră, dar care nu putea să caracterizeze pe orice pictor. Să adăugăm că familia van Rijn era, şi ea una nucleară. Dar, mai ales, era o familie modernă şi sub acest aspect o întrecea cu mult pe a italienilor lui van Eyck.

Dar analogia cea mai interesantă provine din elementele prin care, în ambele compoziții, este definită modernitatea şi anume afirmarea Intimității conjugale. O găsim

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

în ambele situații şi importanța pe care i-o atribuim este atât de mare încât merită să zăbovim puțin asupra ei.

Este evidentă preocuparea ambilor pictori pentru redarea ei. Diferența provine din aceea că pentru Rembrandt atmosfera intimă era ceva care rezulta cumva de la sine având în vedere că este un autoportret de cuplu, pentru van Eyck, însă, este un efect obținut printr-o căutare cerebrală minuțioasă.

Soții Arnolfini – secularizarea spațiului intim

Mai înainte de orice, judecând lucrurile cu ochii unui pictor, pentru a produce efectul intimității de cuplu compoziția trebuia golită de eventualul surplus de personaje, etapă care pentru Rembrandt s-a rezolvat de la sine sau mai bine spus a fost sărită. Pentru van Eyck, însă, care avea de înfățişat un eveniment social cu o pluralitate de participanți (logodnă, nuntă sau altceva, încă odată aspectul nu contează) problema era dificilă: la mai mult de două personaje intimitatea ar fi fost pulverizată. Îndelung experimentat în soluții compoziționale (executate mereu într-un fel care ne lasă să înțelegem că îi plăcea să le compună), van Eyck a găsit o ieşire inteligentă care îi rezolva problema. Celebra oglindă de pe peretele din spate, pentru care comentatorii au vărsat râuri de cerneală (v. bibliog.), de obicei pentru a-i sublinia simbolistica, i-a oferit cheia problemei. A pictat-o ca pe o oglindă convexă – ceea ce nu simbolistica i-a cerut s-o facă, dovadă că prima ei funcție nu este cea simbolică – şi în felul acesta a reflectat în ea un spațiu mai vast în care a ascuns tot ce se afla în surplus ca personaje şi ambient. Practic jumătate din încăpere, cu jumătate din numărul de personaje (în total erau patru), adică jumătate din realitatea momentului, a fost concentrat de convexitate. Ceea ce a mai rămas după această ingenioasă scamatorie, adică cei doi soți şi jumătate din ambient, nu i-au mai pus probleme de atmosferă: prima condiție pentru obținerea efectului de intimitate fusese realizată.

Reducerea personajelor la numai două nu era, însă, suficientă pentru van Eyck. Spre deosebire – încă odată – de Rembrandt, care nu avea astfel de probleme, van Eyck trebuia să muncească mai departe pentru efectul de intimitate. De aici înainte, procedeul pe care l-a ales a fost simplu – adiționarea – aşa încât a început să adauge unul după altul o lungă serie de elemente care, prin cumulare, să conducă spre efect.

Avertizăm cititorul că ne vom referi în continuare la exact aceleaşi elemente compoziționale ca toți comentatorii (v. bibliog.), dar, ca diferență față de ei, nu ne vom preocupa de simbolistica lor (acceptăm interpretările aşa cum sunt şi nu contrazicem pe nimeni), ci vom urmări firul ideii noastre privind efectul de intimitate.

Spre exemplu, dormitorul. Pare ciudat, nu-i aşa, să plasezi un eveniment social festiv (logodnă, căsătorie etc.) în ambianța unui dormitor. Pătrunderea străinilor în spațiul intim al unui cuplu, printre papucii gazdelor, cât de puțini ar fi aceşti străini, chiar şi reduşi la numai doi martori ca în cazul Arnolfini, pare o idee puțin stranie în orice epocă, atunci şi acum. Van Eyck, însă, aşa procedează, el pictează evenimentul în dormitorul bancherului, printre papucii lui şi ai nevestei şi în mijlocul unui noian de alte obiecte cu caracter la fel de intim. Ce l-a determinat pe un om atât de cuminte, sobru şi discret ca van Eyck, atât de ecleziast în toate lucrările, să se comporte brusc ca un paparazzi contemporan pătruns cu aparatul în dormitorul lui Donald Trump? Diversele comentarii se concentrează mereu asupra simbolisticii sugerând că astfel a găsit el posibilitatea să strecoare în lucrare obiecte încărcate de simbolurile moralei matrimoniale: cățelul, mărul, lumânarea etc., altfel spus, fiindcă dormitorul le conținea, acolo s-a dus şi el să le vâneze cu aparatul. În ce ne priveşte, rămânem sceptic față de aşa interpretare. În opinia noastră marele maestru al compozițiilor savante, cum s-a

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

dovedit peste tot van Eyck, putea să găsească oricând soluțiile necesare introducerii simbolurilor matrimoniale, nu era silit de nimic să înghesuie o ceremonie solemnă într-un dormitor conjugal. Iată, spre exemplu, un simbol mereu invocat: cățelul. S-a tot spus că prezența cățelului la picioarele celor doi soți era un vechi simbol al fidelității conjugale. Nu contestăm, vrem doar să atragem atenția că van Eyck putea să picteze un cățel la picioarele stăpânilor şi în alt cadru decât în dormitor. În salon, în sala de primire, în sala de festivități, oriunde. Simbolul rămânea acelaşi căci, iartă-ni-se gluma, un aşa simbol este cu atât mai mobil cu cât este mai patruped.

La fel ni se pare că se poate pune problema şi pentru celelalte obiecte cu valoare simbolică din ambientul înfățişat. Mărul, simbolul tentației păcătoase? Foarte bine, dar putea găsi uşor pretextul de a introduce un măr şi în altă încăpere, în salon să zicem. Să vedem altceva… Lumânarea din candelabru? Semnifică ea prezența divină, pe Dumnezeu alături de cei doi soți sau vreo altă încărcătură religioasă? Foarte bine, nu comentăm. Dar şi lumânarea se putea plasa oriunde, oricând, justificată fiind prin orice artificiu compozițional: existau candelabre în toate camerele ş.a.m.d. Ar fi să cădem în ridicol dacă ne-am închipui că van Eyck putea da o reprezentare ideii divine doar în dormitor, dar i se încețoşa mintea şi nu mai putea s-o facă dacă muta totul în sufragerie sau în salon (de obicei se întâmplă invers!). Explicația contrară, dacă mutăm punctul de vedere dinspre divinitate spre om, ar fi că divinitatea preferă dintr-un motiv anume – dar care? – să fie reprezentată exclusiv în dormitor şi nu altundeva. Să fi avut Biserica vremii vreo regulă sau vreun canon pe care nu-l mai ştim noi, dar îl respecta van Eyck? Greu de crezut domnilor şi am deveni de-a dreptul rizibili, noi sau Biserica, dacă ne-am închipui un Dumnezeu care apără doi soți în dormitor, dar îi părăseşte în bucătărie. Ori Dumnezeu este pretutindeni, ori, altfel, nu mai este Dumnezeu, logica aceasta era şi atunci aceeaşi după cum va fi mereu, altfel se iese din ideea divină. Iar consecința faptului pentru artele plastice, în genere, a fost că reprezentarea divinității, sau sugerarea ei simbolică în plastică, se poate face oricând şi se poate plasa oriunde, aşa cum spuneam mai sus despre lumânare. Ca să concluzionăm, nu găsim nici un motiv temeinic, care să-l fi determinat pe van Eyck să lege religiozitatea de un dormitor.

Desigur, cum s-a tot observat (v. bibliog.), van Eyck se foloseşte de şirul de simboluri pentru a ne depăna înțelesurile unei etici matrimoniale, o etică inevitabil influențată de Biserică. Dar, având în vedere cât de insignifiant este simbolul purtător de religiozitate, (lumânarea), trebuie să concluzionăm că etica transmisă este *a lui*, aşa cum s-a format ea în condițiile date.

În sfârşit, nu vrem să obosim cititorul aşa că ne vom opri aici cu şirul de simboluri. Cățelul, mărul şi lumânarea sunt suficiente. Ele sunt mai multe şi pentru cei interesați bibliografia se află la dispoziție. Pentru început vor constata că întregul tablou este o încifrare destul de încâlcită, un fel de uriaşă criptogramă care li se propune sfidătoare. Dar în final vor observa singuri că, la o analiză mai atentă, şi celelalte simboluri inserate în tablou se vor comporta la fel ca lumânarea, mărul şi cățelul, adică s-ar putea lăsa plasate şi ar funcționa ca atare şi în alt ambient decât cel al unui dormitor. Şi să nu uităm să facem o ultimă observație care le-ar putea fi utilă: toate substantivele din acest tablou constituie simboluri, mai puțin unul: cutia, substantivul care fizic la cuprinde pe toate. Dormitorul însuşi nu este simbol şi mărturisim că, în ce ne priveşte, sesizarea acestei diferențe ne-a indicat punctul pe unde să introducem cheia în criptogramă. Cerebralul, minuțiosul, compoziționalul van Eyck îşi putea depăna etica matrimonială oriunde, ceea ce înseamnă că trebuie să fi avut motive temeinice să procedeze aşa cum a procedat. Şi mai ştim cu certitudine ceva: a fost deplin liber în

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

alegerea lui şi prin această libertate îl putem considera un artist modern. Liber spunem, căci este greu să ne închipuim că o familie de bancheri în haine festive a ales, ea, să-şi înghesuie ceremonialul marital în dormitor, printre papuci. El, „fotograful”, este cel care a făcut un colaj şi a plasat-o acolo, apoi tot el a plasat şi obiectele.

Teza noastră credem că s-a conturat deja: van Eyck nu a intrat în dormitorul soților Arnolfini ca să găsească simboluri, (el le-a adus şi presărat acolo), ci ca să dea o reprezentare ideii de Intimitate.

Şi acum hai să vedem dacă teza se verifică. Să derulăm lucrurile altfel. Ceea ce vom urmări să arătăm este cum fiecare element al compoziției posedă în secret două funcții în loc de una. Desigur, întâi aceea de simbol pe care se concentrează mereu comentatorii. Asupra acesteia promitem că nu vom insista. A doua, însă, este de a adăuga ceva la climatul de intimitate. Prima, simbolul, se schimbă o dată cu schimbarea elementului purtător, a doua producerea intimității, este o constantă, un numitor comun, trece ca un fir prin toate elementele. Hai să vedem!

Priviți din nou câinele, simbolul fidelității. Aşezat central şi în prim plan la picioarele personajelor (în paranteză fie spus, încă un exemplu al gustului autorului pentru compoziția simetrică). Ce rămâne de observat la el dincolo de simbol este contribuția acestui element la caracterizarea climatului de intimitate. Când simbolurile evului mediu vor fi fost de mult uitate, şi deja majoritatea sunt, nimeni nu va mai percepe cățelul drept ideea fidelității. Ce va rămâne, cum, deja, rămâne pentru privitorul contemporan, este a doua funcție, intimitatea.

Dar fiindcă suntem aici să mai notăm ceva referitor la câine, o subtilitate tipică pentru omul acesta care nu lăsa nimic la voia întâmplării atunci când picta. Câinele lui nu este unul din dulăii impozanți ai nobilimii menit să scoată în evidență statutul stăpânului (gândiți-vă pentru contrast la câinii lui Velasquez). Nu este nici câinele de vânătoare al nobilimii. Este o rasă micuță, o jucărie blănoasă după care se topesc femeile. Pe scurt, un cățel de damă, o piesă la fel de feminină ca un portjartier, ceea ce ne face să înțelegem că pentru ea a fost cumpărat, pentru ea există el în casă. Atunci, ca şi azi, un astfel de cățeluş se ține mai mult în interior, în interiorul cuibului, acolo unde domneşte mai ales femeia. Astfel că devine, şi prin rasa lui, un element de subliniere al intimității domestice. În plus, credem că, prin rasa lui, - (mereu, mereu acest van Eyck care nu lasă nimic la voia întâmplării) - semnifică o anume atenție pentru soție care se naşte în familia burgheză şi care poate fi considerată un element de modernitate. Atmosfera este foarte diferită de aceea din palatele nobilimii unde dulăii imenşi se plimbau în voie prin saloane şi culoare sau dormitau întinşi pe pardoseli.

Dar să lăsăm cățelul. Priviți din nou mărul, simbolul tentației. Este aşezat pe marginea ferestrei fiindcă, în logică simbolică pe acolo este deschiderea spre mediul extern şi pe acolo ar putea intra tentația care corupe femeia. Bun! Dar, pe cealaltă funcție, aşezarea lui acolo denotă o anume neglijență lejeră caracteristică unui spațiu intim. Acelaşi lucru se poate spune şi despre celelalte fructe pe care le vedem aşezate neglijent şi care, în altă parte decât în spațiul intim, ar fi fost aşezate într-o fructieră.

Lumânarea, doar una singură în întregul candelabru, admitem că deține, poate, simbolul religios care i se atribuie, dar, concomitent, prin singularitatea ei contribuie şi ea la efectul general de intimitate. Într-o ocazie festivă candelabrele ar fi fost cu siguranță controlate şi completate cu toate lumânările. La fel, candelabrele erau completate în orice cameră a locuinței, dacă era destinată primirilor. Unde se putea insera excepția? Doar în rezerva de spațiu intim, candelabrul putea înfățişa această imagine, fie din neglijență domestică, fie din economie. Ceara nu era ieftină şi chiar cei

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

bogați puteau s-o mai economisească în spațiile în care nu-i vedea nimeni, la fel cum fac astăzi cu kilowații. Şi tot în spațiul intim există şi cel mai scăzut necesar de lumină, atunci ca şi astăzi. Invers, şi astăzi ca atunci, becurile arse din dormitor pot aştepta cel mai îndelung să fie schimbate, ca altă dată lumânările.

S-a tot vorbit de lumânare ca de un simbol religios şi nu ne amintim ca cineva să fi pus la îndoială această interpretare. Tocmai lumânarea? În cazul unei lumânări încărcătura simbolică pare sigură şi clară chiar pentru omul contemporan. Dacă alte simboluri s-au pierdut în timp, lumânarea înfruntă timpul păstrându-şi simbolul nealterat.

N-o vom pune nici noi sub îndoială căci ni se pare incredibil ca van Eyck să fi renunțat complet la simbolurile religioase. Ce vrem să spunem este că le-a redus la minimum şi a înclinat balanța invers: la elementul „lumânare" constatăm că prima funcție, cea de simbolizare, a scăzut, în favoarea celei de-a doua funcții, producerea climatului de intimitate.

În sprijinul acestei interpretări se pot aduce şi alte observații care dovedesc cum van Eyck a diminuat pe toate căile componenta religioasă din tablou. Primul argument, şi cel mai pregnant, îl constituie faptul că a exclus preotul. Lipsa preotului la o ceremonie maritală rămâne neobişnuită, chiar dacă posibilă în epocă (v. bibliog.). Deci putea să nu-l excludă, dar a ținut s-o facă. Şi, dacă, totuşi, - altă interpretare - nu l-a exclus, atunci l-a ascuns. (După unele interpretări, unul din cele două personaje ascunse în oglinda convexă este un preot care acordă asistență religioasă ceremoniei). Noi nu comentăm. Ce ne interesează pe noi este că în ambele situații, exclus sau ascuns, van Eyck a vrut să degajeze scena scăpând, cum arătam mai sus, de surplusul de personaje. Nu s-a împiedicat de respect pentru omul Bisericii, a preferat tot timpul şi pe toate căile să diminueze infuzia de religiozitate din tablou în favoarea infuziei de intimitate. Religia pleacă, intimitatea vine, aceasta pare să fi fost deviza pe care a căutat s-o pună în practică în *Soții Arnolfini*. Vă pare o concluzie prea tare, categorică, tranşantă? Vă reamintim, atunci, că la omul acesta nimic nu este întâmplător, că nu există la el exuberanță, că nu atinge măcar odată pensula de pânză fără a se fi gândit înainte de trei ori, sau poate de cinci. Dacă veți obiecta arătând că pe ansamblul operei sale infuzia de religiozitate este foarte mare, voi răspunde, da, însă vă voi îndrepta şi spre alte exemple în care acest om ştie să-şi ia mari libertăți atunci când o doreşte. Lăsând la o parte *Soții Arnolfini*, priviți ce a făcut prin celebra compoziție din *Cardinalul Rolin*: aici infuzia de religiozitate este foarte mare, vă dau dreptate, dar iată că, - după ce a concentrat toată Sacralitatea în prim plan, ca pentru a-şi face datoria şi a-şi lua o grijă, - zboară liber pe sub arcadele pe care special le-a născocit în fundal şi creează un plan secund cu peisaj şi uzează de artificii picturale de creare a perspectivei. Scopul? Să defuleze. Să contracareze cantitatea de Sacru din prim plan, să echilibreze lucrurile construind un spațiu în care să descarce tot Profanul. Aşa se face că în primul spațiu avem Isus, Fecioară, Cardinal, iar în celălalt… păuni!.. şi târgoveți care pierd timpul la plimbare. Sau alta: în spațiul Sacru din prim plan ne aşează o arhitectură încărcată şi severă, iar în spațiul profan ne oferă, pentru contrast, un peisaj adânc, nesfârşit, cu râu care se pierde în depărări albăstrii.

Ce dovedeşte aceasta? Că dacă *Soții Arnolfini*, singuri, nu v-au convins de libertățile pe care şi le ia van Eyck, le vine în ajutor *Cardinalul Rolin* cu dovezi suplimentare. Voi repeta mereu că la acest pictor nimic nu este întâmplător: ceva prezent nu este întâmplător prezent, dar şi invers, ceva absent nu este întâmplător absent.

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

Concluzia: preotul nu lipseşte pur şi simplu, ci lipseşte fiindcă l-a împins van Eyck peste rama tabloului. Sau, - cealaltă variantă, - l-a împins ascunzându-l la dimensiuni microscopice în oglinda convexă. Una sau alta. Scopul? Acelaşi, îi strica efectul de intimitate. Ce rămâne atunci din toată religiozitatea? Mai nimic, doar o lumânărică prizărită care să introducă un Dumnezeu minimal. În sfârşit, chiar şi după excluderea preotului, dacă ar fi dorit într-adevăr să mărească doza de religiozitate prin alte artificii decât o prezenţă umană, - se poate şi asta fiindcă se poate orice - nu l-ar fi împiedicat nimic să facă mai pregnant, şi mai ales indubitabil, simbolul lumânării. Putea să-şi aşeze lumânarea într-un sfeşnic ceremonial în loc s-o cațere într-un candelabru de uz practic. Sau, tot aşa cum a putut introduce în compoziție atâtea obiecte, - să mai notăm în panoplie două perechi de papuci şi chiar… o măturică, - în acelaşi fel putea să introducă nişte piese religioase, icoană, crucifix etc. care să sară în ajutorul lumânării şi alături de ea, prinzând-o la mijloc într-un mic ansamblu religios, să-i sporească forța. Cu astfel de trupe de întărire pe flancuri simbolul lumânării ar fi fost pregnant şi mai ales indubitabil. Dar face van Eyck asta? Nu. Şi la el nici ce lipseşte nu este întâmplător. Iată-l cum găseşte timp şi spațiu pentru a picta papuci, măturele şi o puzderie de alte substantive mărunte şi intime, dar nu găseşte pentru religiozitate decât un biet substantiv, lumânărica cea prizărită. Şi încă şi aceea pare a fi acolo mai mult pentru iluminare. Ei bine, lumânărica aceasta pompează în tablou mai mult intimitate prin funcția doi, decât religiozitate prin funcția unu. Observați? Şi la toate acestea suntem obligați să ne gândim că exact asta vrea.

Şi atunci nu devine interesant că tocmai lumânarea, simbol religios, indică cel mai bine intențiile antireligioase, de secularizare, ale autorului?

Iată ce şiretenii se pot ascunde în mintea unui valet cuminte pe care-l pun puternicii vremii să picteze într-una doar Sacralitate. Valetul, căci asta era el în mod cotidian, se înclină cu respect în față, dar îşi face jocul tăcut în spate şi uită crăpată o fereastră sau o uşă, ceva, orice, pe unde să intre Profanul. Dacă în ambientul *Cardinalului Rolin*, pe care tocmai l-am amintit, valetul nostru deschide prin spate ferestrele stăpânului lăsând Profanul să se furişeze în interior, invers, acasă la *Soții Arnolfini* valetul nostru deschide prin față dormitorul stăpânilor lăsând Profanul să scape în lumea de afară.

Spuneți acum, a început sau nu modernitatea?

În aparență valetul van Eyck nu pare să semene deloc cu un Figaro. Dar ce putem crede dacă şi el, în felul lui, tot acelaşi lucru face şi dacă tot la aceeaşi stâncă împinge? Cât să mai conteze diferențele de meşteşug şi temperament, oricât de uriaşe? Câte procente să le dăm?

În sfârşit, nu cred că greşim dacă îl creditătm pe van Eyck cu descoperirea intimității domestice de cuplu ca o temă a modernității. Este adevărat, Rembrandt va face în direcția aceasta mai mult şi mai clar în *Autoportretul cu Saskia pe genunchi*, dar va fi abia peste două secole şi dintr-o poziție socială mult mai avantajoasă. El nu va mai fi atunci un valet, ci o vedetă a meşteşugarilor-pictor, un egal în elitele meşteşugarilor şi negustorilor din urbea lui, adică al oamenilor de afaceri. Doar van Eyck a muncit la târnăcop, cu grijă, cu fereală, să facă din intimitatea familiei o temă, Rembrandt va face cu nonşalanță de-a dreptul revoluția. Şi acum, dacă mai este cineva care se întreabă de ce insistăm atât asupra faptului, răspunsul este simplu: fiindcă în Intimitate se află înghiocat Individul, marea descoperire a viitorului. Drumul spre modernitate începuse să se sape.

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

Dar, odată ce am rostit aceasta, este cuminte să ne asigurăm că cititorul nu ne va acuza de vorbe mari.

Este evident că despre modernitatea lui van Eyck trebuie să vorbim cu precauție fiindcă prea multe fire îl leagă de trecut ca niște elastice. În lucrările lui recursul masiv la simbolistică și mesajele criptate în imagine, - ca și în *Soții Arnolfini* - sunt caracteristici care-l plasează în evul mediu. Gândirea care selectează substantivele încărcate de simbol este și ea medievală. La fel, exercițiul compozițional care le presară în imagine ține nu doar de considerentele meșteșugului picturii, dar și de acel tip de gândire care compusese steme și blazoane vreme de un mileniu. Este chiar de notat aici că felul în care se criptau simbolurile pe un scut îi era foarte familiar lui van Eyck și de aceea o interpretare în cheie heraldică a savantelor sale compoziții ar fi un lucru de făcut cândva. Dar cel mai mult îl trimit în trecut nu obiectele și compozițiile, ci personajele înseși și atitudinile lor. Felul în care vede el cuplul conjugal.

Ia să aruncăm o privire rapidă acasă la soții Arnolfini! Nu este dificil, chiar ei ne invită s-o facem și se prezintă solemn în fața Lumii să fie vizualizați. Avem calitatea oficială de musafiri. Observăm:

Cei doi soți își împreunează mâinile, simbol al uniunii liber consimțite.

Atitudinea soțului este protectoare.

Soția face obiectul atenției ca și în familia actuala, dar asimetria sexelor se păstrează. El este un tractor, ea este o remorcă.

El își ține capul sus și ne privește drept în ochi, ea și-l înclină a supunere evitând întâlnirea privirilor. Supunere blândă, în condiții de armonie domestică, dar totuși supunere.

El este interfața familiei cu lumea.

Suficient! Pentru privitorii contemporani van Eyck a făcut o greșeală: a pictat ideea de Autoritate. În familia Arnolfinilor modernitatea este doar la început de drum.

Soții van Rijn - de la Autoritate la Fericire

Să aruncăm aceeași privire rapidă acasă la soții van Rijn. De data aceasta nu suntem așteptați, Lumii nu i se fac favoruri, nu i se acordă respect. Suntem lăsați doar să întredeschidem ușa ca niște intruși. Avem doar calitatea umilă de tolerați.

Observăm de la început:

Ideea de Autoritate nu este pictată. Din interior nu răzbate peste noi decât fericire și atât, o fericire care nu este ideea de Fericire, ci fericirea manifestă, adică fericirea însăși. În zadar rotim ochii avizi după simboluri și criptograme. Nu există. Nimic nu este și altceva decât ceea ce este.

În familia proprie, Rembrandt, - care întreținea, totuși, această familie - n-a mai găsit loc pentru nici un gest, atitudine sau obiect care să semnifice Autoritatea. Faptul este chiar și logic explicabil căci, în condițiile fericirii depline autoritatea își pierde rostul; când prima inundă, a doua se retrage. În dormitor chiar și Vodă își pune coroana pe noptieră.

Cu tabloul lui Rembrandt, nouă, lucrurile ni se par limpezi, dar scrupuloșii ar putea aduce, totuși, două obiecții. Prima, că Saskia se află pe genunchii soțului și a doua, că Rembrandt poartă sabie, simbolul dintotdeauna al Puterii.

Dar nici una din aceste obiecții nu se poate susține. E adevărat că Saskia stă așezată pe genunchii soțului, dar felul în care o face exclude ideea autoritară și o cheamă pe cea erotică. Acolo, pe genunchii soțului ei, Saskia nu se află fiindcă este tutelată ca femeie-copil, ci fiindcă este răsfățată în calitatea ei de femeie. (Scriu rândurile acestea și îmi vine să râd complice către cititor la fel cum râde Rembrandt

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

către privitor; unul din noi trebuie s-o spună: dragostea este cel mai egalitar dintre sentimente). La Rembrandt dragostea este pictată, la Van Eyck, nu. La primul dragostea este chiar subiectul, în timp ce la van Eyck subiectul nu este dragostea, ci relația şi de aceea statutele partenerilor apar bine precizate. Desigur, nici la Rembrandt nu este vorba despre dragoste de orice fel, nu ni se înfățişează vreo scenă romantică cu amanți, nici vreo scenă bachică cu nimfă şi satir şi, ca să n-o lungim, nici la Rembrandt nu avem pictată ideea de dragoste în genere. Avem o mărturie despre un anume fel de dragoste: cea legitimă, instituționalizată în cadrul familiei. La van Eyck avem acelaşi lucru, dar în timp ce unul pictează întâi de toate dragostea, celălalt pictează mai ales legitimitatea şi instituționalizarea.

Cât despre Sabie, aici sabia nu este Putere, ci doar recuzită de teatru, parte a fanteziei jocului costumat. Cei doi soți se distrează costumându-se, iar soțul apare în ținută de cavaler cu sabie la şold. În plus, odată ce este însoțită în acelaşi sistem de elemente ca râsul, paharul de vin şi femeia de pe genunchi, sabia aceasta nu mai simbolizează nimic. Nici vorbă de Putere sau Autoritate în tabloul lui Rembrandt.

Şi acolo unde nu există puterea, nu există nici supunerea. Priviți-o pe Saskia!... care vă priveşte şi ea în ochi cu degajare – nimic supus în atitudinea ei.

În fața tabloului lui Rembrandt nu se mai întreabă nimeni dacă există sau nu modernitate. Există. Acolo fericirea de cuplu este atât de mare, de deplină, încât se excede pe ea însăşi şi are neapărat nevoie să irumpă în afară şi să râdă la soare. Deplinătatea ei o împinge să se arate lumii cu un fel de egoism exhibiționist imposibil de condamnat. „Suntem fericiți! Poftim de priviți, aşa arată lucrul acesta.”

Înaintea modernității, în evul mediu, raportul de forțe dintre individ şi societate fusese exact invers decât ceea ce vedem în tabloul lui Rembrandt: presiunea externă era mai mare decât cea internă aşa încât societatea era cea care năvălea peste individ aproape spărgându-i uşa. În calitate de căpitan, morala creştină conducea efracția şi, odată intrată în interior, se instala obraznic la putere: dicta ritmurile vieții cu sărbători şi ritualuri; presăra pretutindeni tabuuri încruntate şi reglementa viața domestică de la educația copiilor până la erotismul din dormitor. Căţărată fără jenă în patul conjugal, morala creştină începea să hotărască ce, când şi cum. Şi de preferință, nu.

La Rembrandt vedem lucruri complet diferite şi foarte familiare nouă ca oameni contemporani. Lucrurile s-au inversat iarăşi şi acum presiunea internă este mai mare decât cea externă. Intimitatea domestică se revarsă în afară. Individul este cel care a preluat inițiativa şi a devenit cel care îşi deschide uşa; fireşte, doar atunci când doreşte el. Şi, la figurat vorbind, ce se poate întâmpla în această situație este să scoată pe uşă, - aşa cum face Rembrandt, - un tablou făcut să fie văzut de lume. Mesajul transmis este atât de grăitor încât a devenit aproape ceva ca un manifest. Fiindcă, – ia încercați să vă imaginați lucrul acesta!, - dacă Rembrandt şi-ar fi scos tabloul şi l-ar fi bătut în cuie pe o uşă din piața publică, ar fi la fel ca un manifest lutheran. Ce ar înțelege mulțimea calvinistă de secol XVII care s-ar buluci să vadă un bărbat ținându-şi nevasta pe genunchi şi râzând la privitori cu paharul în mână? Evident, o sfidare la adresa pudorii creştine complet abandonate, aproape o pornografie obraznică.

La Rembrandt, Intimitatea vine peste societate.

Iar atitudinea femeii ipostaziate într-un moment de intimitate este dezarmantă. Saskia nici nu catadicseşte să se ferească pudic sau să se întoarcă spre privitori, rămâne aşa cum este, aşezată pe genunchii soțului ei şi cu spatele la noi. Îşi întoarce doar capul, fără prea mare interes, şi ne aruncă o privire peste umăr. Dacă femeile, posedă, în principiu, un fior monden ce le face sensibile la imaginea socială, este limpede că

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

Saskia nu se numără printre ele sau, cel puțin, nu acum, în acest moment, în această imagine. Este prea puțin interesată, abia face o concesie Lumii. Această societate care o privește nici **n-o interesează** și, mai ales, nici **n-o sperie**. Este o femeie devenită individ modern, care și-a decupat un spațiu al său, diferit de spațiul societății. Găsim o Saskia care privește degajată, cu fruntea sus, ca tot omul care știe că are drepturi, că între ea, ca Individ, și privitori, ca Societate, există o relație de egalitate partenerială. Dacă ar vrea, ar putea trânti oricând ușa în nasul Societății fără teamă de repercusiuni, soțul ei controlează deschiderea ușii. Doar acum, în acest tablou, lasă societatea să privească în intimitatea lor, dar o face condescendent, numai așa, fiindcă vrea Rembrandt al ei, soțul acesta puțin copilăros, puțin fanfaron, care ține să se laude peste tot cu ea și să arate la toți cât sunt ei de fericiți.

Toate astea trimit gândul înapoi la van Eyck.

Capul descoperit și semeț al Saskiei, față de capul acoperit și plecat al Giovannei Arnolfini, privirea deschisă, orizontală a uneia și privirea plecată, supusă a celeilalte…

În timp ce Giovanna se legitimează în fața societății cu graviditatea (reală sau aluzivă nu mai contează), Saskia care stă cățărată pe genunchii soțului nu-și exhibă decât sexualitatea. Așa trebuie să ordonăm tabelul valorilor, cu graviditate în dreptul uneia dintre femei și sexualitate în dreptul celeilalte.

Și ce să însemne toate astea? Dintre cele două femei, în principiu, Giovanna, cu graviditatea ei, ar trebui să fie mai legitimă. Pentru evul mediu controlat de morala creștină, procreația era justificarea primă și ultimă, atât a sexualității, cât și a familiei. Dacă nu-și afirma procreația ca scop, sexualitatea începea să aibă un statut cam tulbure și sfârșea prin a fi dubioasă chiar și în cadrul familiei. Or, este limpede că în tabloul lui Rembrandt nu există nimic care să indice intenția procreației, fie și sub forma vreunui simbol strecurat pe undeva. Faptul că cei doi au procreat totuși este un fapt cunoscut de noi din afara tabloului și nu trebuie să ne abată considerațiile, imaginea singură, luată ca document, nu ne spune nimic. Saskia și Rembrandt sunt, deci, niște păcătoși. Imaginea nu spune nici măcar dacă cei doi sunt sau nu căsătoriți și formează o familie (și aceasta o știm tot din afară), după datele oferite de imagine ar putea foarte bine să nu fie decât amanți. E adevărat, faptul că sunt fericiți este bine documentat vizual, dar nu garantează că sunt soți (astăzi există glume care ar spune: „Ba dimpotrivă). În realitate, ca fapt istoric, știm că au existat atât familia cât și procreația, - și asta poate explica pe undeva atitudinea liniștită a Saskiei, dar faptul că familia și procreația nu sunt pictate în tablou nu poate fi întâmplător, soțul ei a ales așa.

Sintetizând lucrurile, în *Autoportretul cu Saskia pe genunchi*, Rembrandt a ales să împingă afară din cadru Soția și Mama, păstrând în interiorul ramei doar Femeia. Firește, îndrăgostit fiind, a acționat sub un imbold ușor de înțeles și s-a lăsa purtat cu totul de comanda afectivă și de instinctul plastic. Nici prin cap nu i-a trecut că în felul acesta face revoluție. Cum nu era deloc filozof sau teoretician, n-a folosit deloc cuvinte și putem afirma fără grijă că, atât în cazul acesta cât și în multe altele, Rembrandt rămânea pe deplin inconștient cu privire la lumea în care îi fusese dat să trăiască. Cel puțin simțul lui de sociolog era cu siguranță nul și este îndoielnic că a reușit să înțeleagă vreodată de ce aceeași societate l-a ridicat de-o dată sus, în prima parte a vieții, și l-a aruncat de-o dată jos în a doua parte. Atâta succes într-o parte și atâta eșec în cealaltă… Explicația nu era foarte complicată, dar el n-o putea formula. „De ce? – se va fi întrebat el nedumerit - doar eu am fost mereu același”…

Și atunci, cum să înțeleagă un astfel de om că face revoluție?

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

În schimb, privindu-i lucrarea vedem cum ştia să picteze. Ce ar fi putut face mai mult pentru a hrăni viitorii romantici de secol XIX pentru care Iubirea era suficientă să legitimeze relația? Sau pentru a hrăni emanciparea din XX cu ideea că Femeia reprezintă valoare şi prin ea însăşi, dincolo de statutul de soție şi mamă?

Lucrarea lui este cumva suspendată cu două secole mai jos de romantici, dar cu două secole mai sus de epoca în care van Eyck făcuse exact contrariul: lăsase Femeia dincolo de ramă şi trăsese în interior doar Soția şi Mama.

Ambele tablouri sunt caracterizate de un gest fundamental. Ceea ce la unul este *gestul ritualic al împreunării mâinilor*, la celălalt este *gestul intim al luării nevestei pe genunchi*.

Calculați singuri diferența!

Ce era dragostea şi fericirea la van Eyck?... Nimic.

Ce au devenit ele la Rembrandt?... Totul.

Bibliografie

J. Baltrusaitis – *Evul mediu fantastic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.

S.G. Bell, K.M. Offen – *Women, the Family and Freedom. The debate in Documents*, Stanford University Press, Stanford, 1983.

G. Bock – *Femeia în istoria Europei*, Polirom, Iaşi, 2002.

R. Bridenthal, C. Koontz, S. Stuard (coord.) – *Becoming Visible-Women in European History*, Houghton Miffin Company, Boston, Dallas, Geneva, Illinois, Lawrenceville, New Jersey, Palo Alto, 1987.

L. Campbell – *The Fifteenth-Century Netherlandish Paintings*. National Gallery, London. New Haven: Yale University Press, 1998.

C. Kenneth – *An Introduction to Rembrandt*, John Murray/Readers Union, London, 1978.

G. Duby, M. Perrot – *A History of Women in the West*, Cambridge, 1998.

P. Francastel – *Realitatea figurativă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

D. Grigorescu, A. Vrânceanu (coord.) – *Metamorfoze: imagine – text. Studii de iconologie*, Editura Universității din Bucureşti, 2002.

J. Graham – *Inventing van Eyck: The remaking of an artist for the modern age*, Oxford and New York: Berg, 2007.

J. Huizinga – *Amurgul Evului Mediu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1993.

R. Iordache – *Studii de iconologie sincronică, cuplul medieval în texte şi imagini*, în vol. D. Grigorescu, A. Vrânceanu, *Metamorfoze: imagine – text, Studii de iconologie*, Universitatea din Bucureşti, 2003.

J. Laver – *A Concise History of Costume*, Times and Huston, London, 1972.

S. Michaud – *Femeia*, în: François Furet (coord.), *Omul romantic*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

A. Nanu – *Artă, stil, costume*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

E. Panofsky – *Early Netherlandish Painting*, Harper Collins, London, 1971.

www.mcdr.ro / www.cimec.ro

E. Panofsky – *Artă şi semnificație*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.
S. Rachieru – *Secolul al XX – lea din perspectivă feministă*, în *Dosarele istoriei*, anul V, nr. 12/2000.
L. Seidel – *Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon*, Cambridge University Press, 1993.
S. Slive - *Dutch Painting, 1600–1800*, Yale UP, 1995.
V.I. Stoichiță – *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999.
C. White – *The Late Etchings of Rembrandt*, British Museum/Lund Humphries, London, 1969.
W.H.J. Weale – *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*. London, John Lane, 1908.

Jan van Eyck, *Soții Arnolfini*

Rembrandt, *Autoportret cu Saskia*

From Arnolfini's to Van Rijns – the legitimate couple in the road to modernity

Abstract

The history of the European painting reflects the evolution of mentalities towards modernity. The changes that mark the family institution and the relations between the members of the conjugal couple are approached through a comparative analysis between two famous paintings, painted approximately two centuries away from each other, but within the same cultural space, that of the Netherlands. "The Arnolfinis" by van Eyck and "Self-portrait with Saskia" by Rembrandt, depict the intimate environment of the family and the way it is transformed in the direction of modernization.