

# PORTRETUL MODERN ÎN PICTURA ROMÂNEASCĂ AFLATĂ ÎN PATRIMONIUL MUZEULUI DE ARTĂ DIN IAȘI

## Rezumat

Portretul, această nevoie străveche a omului de a-și immortaliza imaginea, de a o eterniza într-un fel sau altul, a avut o dezvoltare ale cărei etape evolutive s-au confundat până la urmă cu istoria umanității. Acest parcurs ar putea fi sintetizat într-un istoric al capacității și voinței artiștilor de a realiza asemănarea cu modelele respective. După gradul de exigență față de ideea de particular care se leagă de noțiunea de portret, se găsesc exemple de portret încă din vechea antichitate, sau se poate nega existența portretului până la apariția genului realist, propriu perioadelor mai recente.

Lucrarea de față încearcă, în contextul mai larg al descifrării și înțelegerii apariției și evoluției portretului pictural în pictura românească modernă, să pună într-o valoare documentar - artistică portretul modern în pictura românească aflată în patrimoniul Muzeului de Artă din Iași.

### **Capitolul I : Scurt istoric al portretului ca gen artistic distinct în pictură**

Istoria artelor a consemnat existența portretului realizat în toate tehnicile artistice, de-a lungul timpului, parcurgând, pe rând, epoci de maximă înflorire sau perioade de aparent declin, fiind cultivat, mai mult sau mai puțin constant, până în zilele noastre. Portretul pare să fi apărut în Sumer și în Egiptul antic, prin mileniul trei, înainte de Christos, consacându-se în lumea greco-romană datorită faptului că, în concepția acesteia, *omul*, devenit măsură a tuturor lucrurilor, iar chipul său un anumit etalon, a continuat eterna lui luptă cu zeii, exacerbând reprezentarea propriului său chip. După o înflorire remarcabilă a acestui gen în Roma antică, republicană și imperială, îndeosebi în sculptură, în perioada Evului Mediu, pentru un interval de timp destul de extins, s-a înregistrat o restrângere a preocupărilor pentru portret, el devenind prohibit sub suspiciunea practicării eretice a idolatriei, combătută uneori agresiv de către Biserică. Crearea genului portretistic a fost o problemă de prim-ordin, mai târziu, pentru arta Renașterii europene în perioada ei de apogeu, ca și în perioada ei târzie, problematică care s-a materializat printr-o înflorire excepțională a portretului realist în Europa acelei epoci. Alături de portretistica celorlalte tehnici de exprimare vizual-plastică, portretul pictural a cunoscut o nouă perioadă de afirmare și de dezvoltare în Renaștere, cunoscând consacrarea deplină ca gen artistic autonom în veacurile ce au urmat. De la Jan van Eyck, Leonardo da Vinci și Rafael, la Tizian, Dürer, Holbein, Rembrandt și apoi Velázquez și Goya, portretul în pictura de șevalet s-a dezvoltat și s-a maturizat, atingând un nivel de popularitate

care îl va impune la începutul secolului al XIX-lea, inclusiv în plan numeric, dezvoltare fără precedent determinată și de cererea mare venită din partea clientelei burgheze doritoare de a-și immortaliza chipul asemenea regilor, papilor, dogilor sau donatorilor importanți din vechime.

Treptat, către zorii „revoluției” impresioniste s-a produs o deplasare decisivă dinspre concepția clasică despre portret către o viziune nouă, de tip cézannian, conform căreia figura umană și-a pierdut calitatea de reprezentare strict reproductivă. Chipul uman nemaiprezentând interes prin el însuși pentru artist, a devenit o alcătuire vizual – plastică integrabilă în ansamblul de forme, valori și culori care compun tabloul, asemenea oricărui obiect al lumii reale. Noua orientare și-a găsit o identitate semnificativă în arta lui Cézanne, unde interesul pentru observație și reflecție asupra condiției omului și a relației lui cu lumea a trecut pe un plan secund, în favoarea subiectivității creatorului legată de propriile lui trăiri în fața modelului.

## **Capitolul al II-lea : Portretul votiv în pictura religioasă din Țara Românească și Moldova, secolele al XV-lea – al XVII-lea**

Parcurgând evoluția portretului în pictura românească, se poate descifra, pe parcursul diferitelor etape ale dezvoltării societății, procesul de maturizare a genului în strânsă legătură cu poziția artistului în societate. Primele reprezentări s-au înscris alături de chipurile ctitorilor, ale sfinților, printre elementele laice care au apărut în cadrul compozițiilor religioase, fiind caracterizate printr-o originală îmbinare a canoanelor din erminii cu observarea directă a lumii înconjurătoare.

Realizând la început un cadru general al dezvoltării portretului votiv medieval în Țările Române în decursul secolelor al XI-lea – XIV-lea, cercetarea prezintă evoluția portretului votiv medieval în Țara Românească și în Moldova, de-a lungul secolelor al XV-lea, al XVI-lea și al XVII-lea, pe filiera bizantină, orientală, în strânsă legătură cu evoluțiile artistice din Transilvania, văzută ca o „placă turnantă” a influențelor artistice venite din vest, din arta portretistică central-europeană. Am avut în vedere, arta portretului votiv din timpul lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, culminând cu reprezentările din timpul lui Vasile Lupu în Moldova, și arta portretului votiv în Țara Românească în timpul lui Neagoe Basarab, Matei Basarab și Constantin Brâncoveanu. De asemenea am subliniat contribuția atelierelor de broderie și opera miniaturistilor la evoluția portretului medieval în Țările Române.

Referindu-ne la evoluția portretului în pictura românească veche, se poate descifra pe parcursul diferitelor etape ale dezvoltării societății, procesul de maturizare a genului în strânsă legătură cu poziția artistului în societate. Atât în cazul Moldovei cât și al Țării Românești, se pot invoca aceleași repere ale evoluției societății românești aflate în plină dezvoltare, în

poftida dominației otomane în această parte a Europei, pornind de la primele reprezentări caracterizate prin îmbinarea rigorilor picturii bisericești cu observarea directă a lumii înconjurătoare. Pictura veche românească a promovat portretul ca gen artistic, dincolo de constrângerile canonice ale picturii de inspirație bizantină. Portretul votiv al ctitorului nu a redat neapărat trăsăturile individuale ale celui portretizat, nici chiar în ultima perioadă în care evoluțiile de ordin artistic și tehnic puteau iniția tendințe către o desacralizare a temelor religioase.

### **Capitolul al III-lea: Lecția portretului central-european în gravură și rolul său în portretistica din Țările Române, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea**

Introducerea portretului de aparat la curtea celor două Țări Române prin sursele central – europene ale Austriei, Ungariei sau Poloniei, a produs o schimbare majoră în estetica portretului atunci când artistul s-a oprit cu o înțelegere nouă asupra redării trăsăturilor fizice și, mai târziu, asupra trăirii psihice a modelului, apelând uneori la o evidentă acribie descriptivă în redarea trăsăturilor fizice, a fizionomiei celui portretizat.

Pornind de la identificarea Transilvaniei concomitent ca zonă de tranzit și focar de iradiere al portretului central-european gravat, cercetarea a evidențiat bogata portretistică gravată a lui Mihai Viteazul, Matei Basarab și Constantin Brâncoveanu, în Țara Românească și cea din Moldova, reprezentată prin portretistica gravată a lui Vasile Lupu, Gheorghe Ștefan sau Dimitrie Cantemir.

Alături de unele semnalări ale existenței unor artiști și ale unor prime portrete realizate în tehnica picturii de șevalet în Țările Române, cercetarea a vizat arta portretului în Moldova și în Țara Românească în timpul domniilor fanariote, influența portretului gravat asupra portretului pictural de aparat. O atenție specială a constituit-o portretistica lui Constantin Mavrocordat, văzută în contextul dezvoltării unui anumit spirit aristocratic în portretistica domniilor fanariote, la jumătatea secolului al XVIII-lea.

Din sinteza acestor tipuri diferite de reprezentare a figurii umane, unele de sorginte locală, având ca surse pictura bisericească medievală sau creația populară rusticizată, altele importate, prin portretul de aparat, din spațiul artistic central – european, s-a cristalizat un tip de reprezentare nou pentru spațiul românesc, portretul pictural realizat în tehnica picturii în ulei.

### **Capitolul al IV-lea: Portretul în pictura românească modernă, aflată în patrimoniul Muzeului de Artă din Iași**

Treptat, încercând parcă să recupereze întârzierea istorică a dezvoltării acestui nou tip de portret, față de performanțele atinse de acest gen în vestul și centrul Europei, portretul

pictural în ulei, evocat fragmentar în unele documente de la sfârșitul secolului al XVII-lea și pe parcursul secolului al XVIII-lea, s-a dezvoltat aproape exploziv în primele decenii ale secolului al XIX-lea, reușind, în parte, recuperarea artistică a unui mod clasic de a picta, dincolo de performanța creării unei imagini noi a unui individ, a unei personalități a vremii, mai mult, reprezentarea unor categorii sociale tot mai largi, cu un acces mai generos la posibilitățile de reprezentare și de educare prin imaginea pictată. Această evoluție s-a produs în pofida situației în care primele opere ale picturii moderne mai păstrau încă o anumită ambiguitate, ca efect al tradiției rămasă încă puternică în conștiința societății în transformare, dar și datorită unor stângăcii de meșteșug inevitabile, imputabile, poate, lipsei de experiență și a insuficienței pregătiri artistice și tehnice a artiștilor nou-formați, mai ales în domeniul portretului modern aflat la început de drum.

Primi pași în procesul eliberării artistului din condiția subordonată a meseriașilor a avut loc spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, când a început să se facă deosebirea între meșteșugarii ce zugrăveau spațiile laice și cei ce „zugrăveau” frescele bisericilor. Treptat, în caracteristicile portretului-efigie, definit prin redarea asemănării fizice, s-a dezvoltat un interes al artistului de a sublinia rangul social prin reprezentarea recuzitei vestimentare și îndeletnicirile personajului portretizat, prin atributele simbolice ale ocupației sale. Portretele aristocrației autohtone, a unor boieri moldoveni ori munteni, sau portretele unor negustori înstăriți realizate de artiști, adesea anonimi, la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul secolului următor, au făcut trecerea către o nouă viziune, modernă, a reprezentării portretului pictural, în lumina influenței lecției portretului de aparat din vestul și centrul Europei, combinată cu experiența artistică a unor artiști străini și , ceva mai târziu, autohtoni intrați în contact cu o lume nouă, în spațiul social, economic și artistic al celor două Principate Române. La rândul ei, *pictura de scene istorice*, concept care a fost promovat mai târziu în Moldova de Gheorghe Asachi în preajma înființării primei Școli de Arte Frumoase de la Iași în anul 1860, a contribuit la dezvoltarea portretului pictural, alături de portretele de șevalet ale unor domnitori români vestiți, portrete realizate în ulei, tehnică consacrată la începutul secolului al XIX-lea și în Țările Române, portrete picturale preluate și interpretate din imaginile acestei sinteze între pictura veche, locală și pictura de aparat, de proveniență central-europeană. Artistul și-a conturat tot mai pregnant locul și rolul în viața socială odată cu apariția primelor nuclee de învățământ artistic, perfecționarea primelor generații de artiști în străinătate și pregătirea multilaterală a unora dintre ei. Gheorghe Asachi a constituit un prim-exemplu pe această linie, educația sa aleasă, în spiritul Renașterii, contribuind din plin la

ridicarea prestigiului artei portretului în Țările Române, la consolidarea statutului artistului de tip nou, în societate.

În tot cursul secolului al XIX-lea, portretul pictural a evoluat atât în cadrul mai restrâns al artei oficiale, vizând reprezentarea figurilor unor demnitari ai epocii, cât și în cadrul mai larg al unei dezvoltări artistice progresiste, militante, catalizată și de momentul revoluționar de la 1848. În creația pictorilor așa-zis „revoluționari” (Constantin D. Rosenthal) s-au întâlnit primele referiri la viața lăuntrică a personajelor reprezentate, afirmându-se astfel o nouă valoare a omului. S-a putut observa astfel o selecționare conștientă a elementelor fizionomiei exterioare și structurii lăuntrice, selecționare care a contribuit la o dezvoltare mai adâncă a individualizării celui portretizat. Artistul a construit în mod inevitabil un nou model de portret în funcție de structura concepției sale despre lume și viață .

Câteva observații au fost făcute în acest context și asupra apariției și dezvoltării autoportretului în pictura românească modernă. Adevărate pagini de *jurnal intim* autoportretele au apărut în anumite perioade, legate de lupta împotriva lipsei de înțelegere și a diverselor adversități ale artistului cu societatea căreia îi aparținea. Prin mijlocirea autoportretului, pictorii au exprimat ceea ce gândeau asupra lumii și asupra existenței contemporane cu el însuși. Asemenea portretului și în cazul autoportretului, atât artistul cât și - ceva mai târziu – publicul, nu s-au mai declarat satisfăcuți să afle în artă redarea veridică a realității, căutând în reprezentări exteriorizarea ideilor artistului, respectiv, ideile publicului, oglindirea convingerilor sale despre lume.

În portretistica artei românești moderne, inclusiv în cea aflată în patrimoniul Muzeului de Artă ieșean, alături de portrete și autoportrete profilate, de obicei, pe un fundal neutru, au apărut imagini ale modelului situat într-un cadru natural, fictiv (imaginar) sau real, de cele mai multe ori modificat conștient de artist sub imperiul cerințelor compoziționale ale construcției plastice. În această situație, individualitatea artistului a căutat în mediul în care s-a manifestat, acel ideal pe care l-a slujit, fiind valoros atât pentru individ, cât și pentru omenire, în ansamblu.

Alături de cercetarea roadelor oficializării învățământului artistic românesc după 1860 și reprezentarea portretului pictural în Muzeul de Artă din Iași, prin opera lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, C.D. Stahi, Emanoil Bardasare, Gheorghe Popovici și alții, cercetarea a urmărit contribuția unor artiști români importanți cum au fost Gheorghe Tattarescu, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu și Ștefan Luchian, la dezvoltarea portretului românesc modern la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, reprezentat prin lucrări aflate în patrimoniul Muzeului de Artă din Iași.

Cercetarea continuă cu analiza evoluției dezvoltării portretului modern în arta românească interbelică, în care un loc important l-a ocupat creația lui Theodor Pallady, Gheorghe Petrașcu, Ștefan Dimitrescu, Octav Băncilă și Nicolae Tonitza, dar și a lui Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Iosif Iser, Ion Theodorescu Sion, Sabin Popp, Aurel Băeșu și alții. O atenție particulară a fost acordată rolului pictorilor-femei, creatoare de portret în arta românească interbelică, cu referiri punctuale asupra portretului la Nutzi Acontz.

Urmând firul dezvoltării cronologice al activității creatoare a unor artiști reprezentați prin opera lor portretistică în Muzeul de Artă din Iași, cercetarea a culminat cu analiza portretului pictural în pictura românească aparținând perioadei postbelice și tranziția către reprezentările de după 1950. Având în analiză lucrări aflate în patrimoniul Muzeului ieșean de Artă, cercetarea a vizat contribuția unor artiști importanți pentru această perioadă: Nicolae Popa, Călin Alupi, Mihai Cămăruț, Costache Agafiței, Victor Mihăilescu Craiu, Petru Hârtopeanu, alături de nume mari ale picturii românești așa cum au fost Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba. La rândul lor artiști care și-au desăvârșit studiile și au atins maturitatea lor artistică în perioada anilor '50 - '60, au fost amintiți prin contribuția lor la dezvoltarea portretului pictural postbelic, aflat în Muzeul de Artă din Iași: Dan Hatmanu, Adrian Podoleanu, Ion Neagoe și alții.

#### **Capitolul al V-lea: Portretul pictural în creația proprie; De la reprezentarea reproductivă, la relevarea subiectivă a propriilor trăiri ale creatorului în fața modelului.**

Aparent, fără o legătură directă cu problematica portretului modern aflată în patrimoniul Muzeului de Artă din Iași, ultimul capitol al acestei cercetări îndrăznește o succintă prezentare a activității proprii de creație, în domeniul portretului pictural. Argumentul acestei prezentări se sprijină pe două motive întemeiate: calitatea de creator plastic profesionist, cu o semnificativă activitate expozițională, inclusiv în zona portretului pictural și experiența relativ restrânsă pe care am acumulat-o în calitatea de muzeograf al Muzeului de Artă din cadrul Complexului Național Muzeal „Moldova” din Iași, unde am avut un contact nemijlocit cu patrimoniul artistic-vizual, incluzând și portretul pictural.

#### **Portretul individual**

La început, problema reprezentării chipului uman în portretul pictural s-a limitat la realizarea unor portrete individuale, deși experiența portretului de grup nu mi-a fost străină, mai ales în cadrul temelor realizate în cadrul pregătirii artistice în facultate. Deasemenea, în cadrul lucrărilor realizate cu diferite ocazii, tabere de creație și documentare artistică, am apelat la reprezentări de grup ale portretului pictural în cadrul unor compoziții care puneau în

valoare figura umană. Aflat la debutul activității mele artistice profesioniste, în cadrul reprezentărilor individuale a predominat portretistica feminină extrasă din realitatea imediată. Tiparul reprezentării nu contrazice lecția consacrată a portretului-bust, plasat pe un fond aparent neutru, dar cu posibilități subtile de sugerare a spațiului prin modulări termice și valorice ale ecranului. În cazul figurării unor modele transpuse într-un decor vestimentar fantezist, particular, preocuparea s-a orientat spre ilustrarea unei anumite detașări calme a personajelor. Această detașare aparentă a personajului mi-a permis o evaluare mai sintetică a portretului, cu o sporire a diversificării soluțiilor expresiv-plastice, bazate pe structuri macroliniare gravitând centrifug în jurul figurii modelului.

În general, atât în portret cât și în autoportret am utilizat o paletă luminoasă, cu un număr relativ restrâns de culori, pe baza cărora am încercat realizarea unor amestecuri cromatice sensibile, temperate în energia lor cromatică, potențate de exercițiul ritmic liniar sau de aglomerări controlate de puncte puternic colorate, cu rolul precis de a „mișca” dinamic suprafața plastică. Chiar și atunci când am apelat la utilizarea unor suprafețe intens colorate, concentrate, am căutat prin contrast valoric un echilibru propriu al compoziției portretului, dincolo de exigențele unei reale asemănări fizionomice cu modelul utilizat.

### **Portretul de grup**

Odată cu realizarea portretelor individuale, fie ele bust sau portrete compoziționale, preocupările mele s-au orientat și spre portretul de grup reprezentat în compoziții cu două sau trei personaje, figurate în ipostaze obișnuite, domestice, inspirate din realitatea imediată. Subiectele evocă activități cotidiene extrase din firescul existenței umane aflată într-o permanentă interacțiune cu unele elemente ce asigură un anumit confort domestic. Fiind vorba, în general, de portretul de grup al unor femei, ceea ce se înțelege în acest caz, în mod obișnuit, prin frumusețea feței este indefinibil. De la individ la individ, gustul și sentimentul față de această frumusețe sunt categorii atât de diferite, încât este imposibilă impunerea anumitor reguli judecăților care se fac pe această temă. Analiza fizionomiei umane tinde să iasă din domeniul plastic pentru a pătrunde în cel al psihologiei. Pe de altă parte, acel criteriu al frumuseții feței rezidă în cel al fiecărei trăsături și într-o relativ-riguroasă armonie a ansamblului. Totuși, urâtenia sau mai degrabă diformitatea cauzată de vârsta înaintată a anumitor modele există, dar trebuie înțeleasă plastic în cadrul generos al relativității în care, pozitivându-se estetic, apare ca o altă formă de frumusețe, dincolo de caricatură sau de grotesc.

## Portretul alegoric

Dincolo de preocuparea mea de a cerceta și descoperi în portret semnificația alegorică a elementelor utilizate (simbolul bufniței sau al pisicii negre, semnificațiile alegorice ale Zilei și ale Noapții, etc.) în raport cu reprezentarea modelului din fața mea, sau al personajului imaginar, fantezist, uneori figurat în urma unei simple evocări verbale, deschizând astfel albumul unei alte existențe, rămâne reflecția adâncă asupra concepției și limbajului plastic utilizat, asupra interesului pentru menținerea într-un echilibru permanent al picturalului și al decorativului, într-un efort continuu de împăcare cu subiectul abordat. Pe fondul acestei preocupări perene, portretele mele alegorice nu pun probleme deosebite de identificare a semnificațiilor simbolurilor utilizate. Dincolo de mesajul lor alegoric sau simbolic, departe de orice posibil ermetism intenționat, portretele realizate reflectă o stare interioară, senin-melancolică, degajând uneori impresia emoțională a unei gravități contemplative, stăpânite, marcate de utilizarea unor structuri cromatice suprasaturate, o aglomerare a tonurilor ce se amestecă uneori în straturi succesive, suprapuse, stinse sau mocnite, dar care caută permanent să comunice o anumită energie latentă.

\*\*\*

Discipol al unor profesori și artiști de prestigiu ai picturii ieșene, între care Corneliu Ionescu, regretații Nicolae Mátyus și Ion Neagoe, beneficiind de valoroasa îndrumare a regretatului profesorului dr. Claudiu Paradais în cadrul Muzeului de Artă din Iași, am încercat prin această cercetare un modest omagiu celor care au contribuit la propășirea fenomenului artistic-plastic românesc, al dezvoltării portretului pictural, atât în planul creației artistice, cât și în cel al cercetării teoretice în domeniu.