

CONSIDERAȚII ASUPRA AUTOPORTRETULUI ÎN PICTURĂ

REFLECTIONS UPON A SELF PORTRAIT IN PAINTING

ALA STARȚEV,

confirmentar universitar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

In the present article the author approaches the problem of a painter's self portrait in which the artist conveys not only the most personal, the most individual features but through them his own identification with mankind, the rhythm of any human life and the man's possibilities of self-achievement. At the same time the self portrait constitutes a socio-psychological document of the artist's social position in the epoch and the expression of confronting it. Thus, the self portrait constitutes a document of its time because the artist sees and appreciates himself, consciously or not, depending on the experiences and the norms of the respective stage of social development.

În autoportret artistul își exprimă propriul eu direct, în modul cel mai nemijlocit. Și artistul ca subiect al tabloului reprezintă în categoria portretului o dezvăluire subiectivă. Pentru a realiza un autoportret nu este suficientă prezența persoanei, e nevoie de o anumită stare de spirit, de necesitatea interpretării de sine, a interogării eului propriu.

Dialogul cu sine și cu lumea înconjurătoare, cu puterea talentului său, dorința detașării de propriul eu creează condiția unei distanțări obiective, unde imaginea rămâne față în față cu creatorul ei. Această dedublare și scindare a personalității se dezvoltă odată cu evoluția conștientă a individului.

În Evul Mediu artistul nu avea conștiința de sine, care includea și conștiința propriei corporalități terestre. Încă de atunci întâlnim autoportrete, însă acestea ni se prezintă în scene religioase. Eul conștient de propria-i poziție este un rezultat al epocii burgheze, care eliberează omul din constrângerile feudale.

În Renaștere omul s-a trezit stăpân pe sine, omul cercetător, care aspiră, care rățăcește, devine în esența lui tot mai lipsit de certitudine.

Obsedanta întrebare asupra dedesubturilor, începând cu acea autoeliberare din constrângerile medievale, pe care și-o pune individul și care la începutul sec.XX în psihanaliză (prin S.Freud) și-a găsit îndreptățire științifică, străbate toată istoria autoportretului.

Analizându-se pe sine, întrebându-se și transpunându-se în imagine, el (artistul) se află în permanenta căutare a umanului.

Pentru artiștii sec. XX – conflictul personal (condiționat social) este accentuat la maximum. Retragerea în sine, incertitudinea în viitor îi silește pe aceștia la un examen lăuntric.

Autoportretul nu reflectă doar trăsăturile cele mai personale, mai individuale și prin ele – în expresia cea mai desăvârșită – propria identitate cu omenirea, ritmul oricărei vieți omenești și posibilitățile de autorealizare ale omului în sine, el este în același timp un document social-psihologic al poziției sociale a artistului în epocă, dar și expresia confruntării cu ea.

Nu orice autoportret este o mărturie despre sine. Deseori artistul se alege pe sine ca model din sărăcie sau comoditate, dar mai ales pentru exercițiu.

Leonardo da Vinci spunea că oglinda este dascălul nostru. Chipul propriu slujește unor scopuri artistice pentru a studia tipuri de vizualizare și forme de exprimare ale stărilor sufletești, pe care artistul intenționează să le arate la un alt model sau într-o imagine scenică. De exemplu, Rembrandt în căutarea ființei contradictorii a omului, a creat numeroase studii fizionomice după propriul său chip. Astfel, *Portretul bătrânului răsând* (cu căciulă mică), a fost dezvoltat dintr-un studiu de expresie abstractizat, intensificându-l prin raportarea directă la propriul caracter. Prin cuvântul lui Stechow, Rembrandt ar fi reprezentat în autoportretul din 1665 pe filozoful Democrit răsând [1, 20].

Autoportretul, confruntarea cu propriul chip, este o autocercetare, o autocomunicare. Interogarea ființei proprii este motivul de bază al reprezentării de sine. În acest context amintim nota de jurnal al lui Theodor Pallady de la 12.09.1941, unde autorul menționa că în lumea oglinzilor pe care le cercetăm, când vrem să ne informăm, fără să ne temem de adevărul în fața căruia pozăm... adevărul rămâne acolo, reflectându-ne imaginea fără complezențe [2, 75-76].

Pe lângă cunoașterea și critica de sine, un alt motiv al autoreprezentării îl constituie mărturia de sine a artistului, apărarea poziției sale. Autoportretele lui Van Gogh sunt în același timp autoanaliză și autoafirmare, documente ale eului său ca om și ca artist, conștient de izolarea față de societate. Însuși Rembrandt în urma ruinării lui financiare în anii de după moartea Saskiei și în urma unor insuccese profesionale, este nevoit să se apere ca artist.

Perceperea aspectului său exterior este dificilă, deoarece artistul nu poate vedea decât fragmente ale propriei sale persoane. Imaginea aparenței integrale a eului său, el nu o cunoaște decât prin confruntări cu oglinda, dar și în acest caz există un neajuns. Artistul nu se poate vedea decât în varianta oglinzirii.

Astfel, dacă comparăm autoportretul lui Ștefan Luchian cu portretul aceluiași pictat de Camil Ressu, atunci vedem că artistul nu se mai privește cercetându-se pe sine, ci se lasă observat. Ochii lui se îndreaptă mai mult spre interior, devenind semnele unei anumite stări sufletești. Privirea specifică dintr-un autoportret, pictată prin intermediul oglinzii, poate fi recunoscută relativ ușor, deoarece ochiul care observă are o deschidere mai mare, iar cel în repaus are o deschidere obișnuită. Această privire nu se explică numai prin atenția critică în momentul autovizualizării, ci și prin experiența ochiului de pictor de a observa și scruta lucrurile.

Dacă artistul se pictează din imaginație, ceea ce se întâmplă mai ales când autoportretele sale sunt frecvente și când propriile trăsături au devenit deja niște forme fixe ale memoriei, atunci ochii săi apar de obicei accentuați în mod egal.

Autocaracterizarea rezidă și în posibilitatea de autoobservare și autoapreciere. Orice autoobservare

cere capacitatea de autoobiectivare. Capacitatea de autocunoaștere nu este dependentă numai de gradul de obiectivare, ci și de gradul experienței de viață și al cunoașterii de sine. Tudor Vianu, în monografia sa despre Corneliu Baba la 1964 scria, că între conștiința omului și firea sa adevărată se pot interpune închipuirea lui despre sine sau imaginea care s-a format în mintea celor de alături (semenilor săi) și pe care aceștia i-o transmit și uneori i-o impun [3, 8.]. De constatarea obiectivă a propriilor trăsături fizice și lăuntrice se bucură acei artiști care în redarea plastică a realității în general, se situează pe o poziție obiectivă față de lumea înconjurătoare.

În Renașterea italiană artiștii căutau să ajungă de la individual la ideal. Încercările teoretice de a stabili canoane de frumusețe, începute de Leonardo, probabil rezultă din faptul că artiștii concepeau până și propriul lor aspect exterior ca ceva capabil de potențiere și de modelare în sensul unui ideal al armoniei trupești a omului.

Acest proces de transformare adesea depășește posibilitatea de a atinge în realitate idealul visat. Ne referim la tablourile lui Botticelli în care autorul s-a înfățișat ca un tânăr florentin cu putere de viață, pe când în realitate era mic de statură, bolnăvicios, iar ajuns la bătrânețe umbla în cărje. Corectarea propriului eu în imaginea dorită sau în una ideală presupune un spirit autocritic just, dar a aprecia în ce măsură artistul reușea să se vadă pe sine în mod obiectiv, adică a aprecia limitele autocunoașterii – practic nu e posibil.

Autoportretizarea simbolică presupune și ea capacitatea unei cunoașteri de sine critice, dar caracterul de autoportret se păstrează doar în cazul în care portretul mai poate fi recunoscut în imaginea vizualizată.

Satirizarea și caracaturizarea propriului eu pot fi și ele privite ca rezultat al simțului autocritic. Astfel, în autocaricaturile sale, Jean Al.Steriadi își reprezintă propriile slăbiciuni cu ironie [4, 219], iar Toulouse-Lautrec cu dispreț, dar și cu durere, trupul schilodit.

Posibilitățile obiective de prezentare a propriului eu frecvent sunt condiționate și de vârstă. Nu se cunosc portrete din tinerețea lui Leonardo și Tițian, însă imaginea bărbatului îmbătrânit este o sinteză a întregii vieți. Aceeași „sumă” a întregii vieți o vedem în imaginea portretului de bătrânețe al lui Goya (1815). În autoportretele de tinerețe deseori este reținut momentul și nu suma celor trăite până atunci. Un caz aparte constituie autoportretul lui Ingres la 24 de ani [5, 214], asupra căruia artistul a intervenit de-a lungul întregii sale vieți, schimbându-l și corectându-l. Se cunosc autoportrete ale unor artiști care dovedesc posibilitățile și felul propriei lor transformări, spirituale și fizice parvenite în timp.

În linii mari, artistul se vizualizează în:

- *portretul individual;*
- *portretul dublu;*
- *portretul de grup.*

Referindu-ne la *portretul individual* ținem să menționăm că cea mai răspândită vizualizare de la Renaștere încoace este cea, în care pictorul ni se prezintă cu atributele (insignele) meseriei sale: cu pensula și cu paleta. În Antichitate (atât în cea orientală cât și în cea clasică) pictorul era considerat mai curând un meseriaș, nedemn de a fi vizualizat. Și în Evul Mediu artistul era privit ca inferior operei și reprezentarea sa fizică nu putea pretinde să găsească viața eternă în imagine. Soluția s-a găsit în schimbarea *figurației scenice* (regiei) și în vizualizarea propriului eu într-un alt rol. De exemplu, călugării creatori ai miniaturilor carolingiene s-au reprezentat ca artiști, nedeghizați, închinându-și opera fie lui Dumnezeu, fie altui sfânt, dar renunțând la redarea trăsăturilor lor individuale. Printre primii artiști, care se prezintă ca autor al operei sale și iese din anonimatul regiei scenice, este considerat Fra Filippo Lippi, în lucrarea *Încoronarea Mariei* (1447), [6, 188].

O altă variantă a autoportretului este cea de simplu particular sau de reprezentant al unui anumit strat social, fără insignele meseriei. Autoeliberarea din condiția de meseriaș cerea o nouă bază pentru existența artistică și această bază artistul și-o asigura prin contactul cu marile curți princiare ale timpului [7, 153]. Noua formă de viață și apreciere profesională năzuită aduceau cu ele o schimbare în comportare și în ținută, de la pictorul meseriaș la omul de lume, artistul considerând că putea avea pretenții mai mari în societate. În acest context amintim exemplul ascensiunii lui Tițian, care din fiu

de țaran și meseriaș ajunge o persoană de rang.

Propria apreciere ca reprezentant al unei anume păături sociale, progresiste, exprimată în autoportret, pentru cazul lui Durer, conține trăsăturile unui ideal și în același timp trăsături care obligă. Astfel, drapajul social capătă o expresie importantă, care „va da tonul”, când artiștii pornesc să-și picteze portretul ca document al conștiinței sociale.

Pentru cazul celei de-a treia variantă, artistul se reprezintă într-un rol sau într-o scenă mitologică. Pentru a conferi portretului o mai mare importanță și pentru a simboliza imagini ideale (sau interpretări critice), artistul recurge la figura simbolică ori autoportretul poate fi introdus și într-o scenă religioasă.

Pentru artist este important să participe personal la actul religios și acesta îndrăznește să apară ca figură profană într-o scenă religioasă, de exemplu, în operele lui Masaccio, Signorelli, Ghirlandajo etc. Ținem să menționăm că în cazul acestor autoportrete privirea artistului din imagine se desprinde, de cele mai dese ori, de direcția unitară de privire a acțiunii și este orientată spre privitor.

Revenind la deghizarea din mitologia creștină, artistul recurge la actualizarea și reinterpretarea figurii simbolice alese într-un mediu social aparte prin care își explică existența sa, cum ar fi cazul lui Jan Van Dyck, când s-a vizualizat ca Sf. Sebastian în lucrarea *Martirul Sf. Sebastian* (1615), ori Rembrandt când s-a pictat ca Apostolul Pavel (1661). În ultimul caz acest sfânt este pentru artist simbolul conștiinței amare de a fi un decăzut tragic, un prizonier al propriei singurătăți.

Autoportretul legat de o scenă apare în sec.XV-XVI în Italia, Spania, Țările de Jos etc. și poate fi urmărit în secolele următoare. Spre exemplu, Rubens s-a vizualizat ca Sf.Gheorghe într-un tablou din propria capelă funerară din biserica Sf.Iacob din Anvers; Valesquez apare în *Las Meninas*; pe Vermeer îl vedem în *Arta Picturii*; Goya se reprezintă în spatele familiei regale în *Familia lui Carol al IV-lea*; Delacroix se vizualizează în chipul unui luptător pe baricade în *Libertatea conduce poporul*.

Această formă de autoportret, deghizat sau accentuat în mod conștient, este importantă din punct de vedere artistic și al concepției despre lume și poate fi urmărită începând cu sec.XV încoace, când ajunsă în sec.XX pune în gardă omenirea împotriva unor catastrofe viitoare sau pentru a-și caracteriza sau a-și clarifica propria poziție socială.

O a patra variantă a autoportretului este capul (concentrat), reprezentare pur psihologică, când dispare interesul artistului pentru aspectul lui fizic, pentru amănunte privitoare la vestimentație sau gesturi pline de efect, și odată cu aceasta reprezentarea trupului pe jumătate sau trei pătrimi, în favoarea unei autoanalize interiorizate. La sfârșitul sec.XIX și în cel următor, mulți artiști au folosit această formă a autoportretului, concentrată asupra chipului.

În sec.XIX-XX figurile antice și cele din mitologia creștină sunt înlocuite cu figuri contemporane din cele mai diverse categorii sociale: clovni, naufragiați, invalizi, nebuni etc. în creațiile lui Van Gogh, Gauguin, Paul Klee, Otto Dix ș.a.

În autodisecarea psihanalitică artistul modernismului caută recipiente pentru eul pluriform: Joan Miro, Salvador Dali, Max H.Maxy, Egon Schiele ș.a [8, 132].

Din cele menționate mai sus, remarcăm că autoportretul este o destăinuire monologică a personalității creatorului sau a unui fragment de autobiografie, reprezentând totodată vârful subiectiv al unei specii de tablouri, care cere de la artist cât mai multă înstrăinare în favoarea însușirii unei personalități străine.

Capacitatea de autocunoaștere nu este dependentă de nivelul de obiectivitate a artistului, ci de gradul de experiență proprie de viață și de trăirile sale. Cu alte cuvinte, la maturitate și bătrânețe artistul devine mai tolerant, mai obiectiv, în consecință autoportretele sale devin mai adevărate.

Autoportretul nu este întotdeauna rezultatul unei capacități mai mari sau mai mici de autocunoaștere, propria vizualizare nu se rezumă la o redare a stării sale psihologice și fizice, ci dezvăluie mai degrabă importanța propriului eu, iar uneori artistul face cunoscut în autoportret gradul de prețuire proprie, creând o imagine dorită despre sine.

Autoportretul ca prezență a artistului, fie în ambianța religioasă a secolelor trecute, fie în cadrul evenimentelor social-politice din ultimele veacuri, are în concepția lui scenică o valoare documentară deosebită.

Referințe bibliografice:

1. FRIDE-CARRASAT P, *Maestrii picturii*, București, 2004, p.136. Apud, Bauch Kurt, *Rembrandt*, Berlin, 1966.
2. PALLADY Th. *Jurnal*, București, 1966.
3. VIANU T, *Corneliu Baba*, București, 1964.
4. DRĂGUȚ, V. *Pictura românească în imagini*, București 1970.
5. FLOREA, V. Szekely Gheoghe, *Mica enciclopedie de artă universală*, București, 2005.
6. *Lart de la Renaissance*. Paris, 1991.
7. VASARI, G. *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, București, 1968.
8. *Arta sec. XX.*, traducere de L. Moise. București, Florence. 2009.