

(H)ARTA PICTURII: ALEGORIE ȘI REPREZENTARE ÎN OLANDA SECOLULUI AL XVII-LEA

Autor: Redacția Syntopic | 12 august 2024



Cosmin Ungureanu este curator de artă europeană, specializat în istoria și teoria artei și arhitecturii europene (secolele XV-XVIII), expert acreditat în pictură și grafică europeană. În perioada **26 - 28 august** îl puteți întâlni la cursul pe care îl susține la **Fundația Calea Victoriei, Johannes Vermeer și „Școala de la Delft”**.

La mijlocul veacului al XVII-lea, societatea olandeză întreținea obiceiul vizitării atelierelor de artiști, de regulă în grup, ca o formă de exersare a artei conversației, de cultivare estetică și, în general, ca un ritual de civilitate. La rândul lor, artiștii care participau la acest ceremonial (cu mize lucrative) aveau grijă să expună un tablou suficient de spectaculos încât să dea măsura artei lor. Johannes Vermeer (1632-75), cel mai faimos pictor din Delft, a primit cel puțin trei asemenea vizite. În urma celei dintâi, în ziua de 11 septembrie 1663, diplomatul francez Balthasar de Monconys nota în jurnal că, din nefericire, artistul nu-i putuse arăta nimic. În schimb, cu ocazia celei de-a treia, făcută la 21 mai 1669 de regentul Pieter Teding van Berckhout în compania eruditului *connaissanceur* Constantijn Huyghens¹, „celebrul pictor numit Vermeer” le va fi prezentat cu certitudine capodopera pictată între timp, intitulată chiar „Arta picturii” (*De Schilderkonst*)



Johannes Vermeer, Arta picturii, c. 1665, ulei pe pânză, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena

Acest tablou, compus cu migală de-a lungul unei laborioase reflecții cu privire la natura propriei profesii, a fost pictat de Vermeer pentru sine, ca piesă de reprezentare cu dublă miză: de a-și demonstra măiestria artistică eventualilor clienți și de a-și asigura, *post*

mortem, gloria și renumele. Ingeniozitatea cu care tabloul este compus este probată de organizarea spațială, de dialectica ocultare-dezvăluire, precum și din tratarea suprafeței picturale.

Locul figurat în tablou este „dezvăluit” odată cu tragerea unei cortine, suficient de iluzionist pictată încât să se poată substitui draperiei reale care, potrivit unui obicei al locului, ar fi putut acoperi tabloul. Tragerea cortinei echivalează nu doar cu inițierea „reprezentăției” picturale, ci și cu invitația de a „poposi” pe scaunul din prim-plan, „transgresând” astfel granițele imaginii. Delimitat de cortina iluzionistă din prim-plan și de harta minuțios (dar estompat) redată în fundal, locul devine un „teatru” al privirii, ca mecanism fundamental al artei, expusă însă într-un joc tensionat: pictorul *privește* (laolaltă cu spectatorul) și *este privit* (împreună cu modelul său). Raportul dintre cele două regimuri ale contemplării este reluat, apoi, în echilibrul fragil dintre ocultare și dezvăluire. Nu știm, de fapt, dacă este un autoportret – întrucât nu-i vedem chipul – și nici dacă modelul aflat în poză, care-și abate privirea – constituie cu adevărat subiectul tabloului.

Subiectul tabloului pare de la sine evident: un pictor surprins în exercițiul artei sale, „portretizând” o tânără într-un rol oarecare. O examinare mai atentă a imaginii relevă însă multiple inadvertențe: încăperea – cu pardoseală din marmură, candelabru și cortină – este prea somptuoasă pentru a fi un atelier, vestimentația artistului este anacronică și inadecvată situației, iar strategia de lucru și poza modelului sunt atipice. Pe pânza preparată cu o *imprimatura* de culoare gri-ocru, pe care se disting contururile trasate cu alb, pictorul tratează un detaliu care, în genere, era abordat către final. De asemenea, în stadiul incipient de elaborare a tabloului, care viza de regulă pictarea veșmintelor, tânăra-model ar fi fost substituită de un manechin.² Prin urmare, tabloul nu figurează realmente o ședință de lucru în atelier, în desfășurarea ei firească, ci „*simularea*” – sau *reprezentarea* – actului artistic, anume într-un mod alegoric.

O atare strategie figurativă este confirmată de înfățișarea tinerei în poză, costumată în rolul de muză a istoriei, care corespunde unui paragraf din *Iconologia* lui Cesare Ripa, cel mai faimos tratat de emblematică din toate timpurile, utilizat intens de artiștii veacului al XVII-lea: „O vom reprezenta pe Clio ca o domniță cu o cunună de lauri, ținând cu mâna dreaptă o trâmbiță iar cu stânga o carte pe care scrie Thucidide.”³ Opțiunea în sine a artistului pentru *această* deghizare a modelului, în locul unei costumații oarecare, orientează interpretarea tabloului înspre lectura în cheie alegorică, subminată însă de o insurmontabilă incertitudine cu privire la subiectul propriu-zis al tabloului. Tânăra nu este (doar) o *meisje* oarecare din Delft, pozând unui pictor într-o banală ședință de lucru, ci – în același timp – (și) o *personificare*, insinuându-se discret în datele concrete, mundane, ale scenei de atelier. Deși evident reperabilă, dimensiunea

alegorică a reprezentării este abil disipată în aspectul unei scene cotidiene, ambele ipostaze fiind justificate deopotrivă. Subtilitatea lui Vermeer constă tocmai în ambiguitatea cultivată cu premeditare: degrevând alegoria de aparența ei nelumească, el „alegorizează” în același timp o întâmplare cotidiană, potențial catalogată ca „scenă de gen”.⁴ O asemenea „scenă de gen” este tabloul pictat câțiva ani mai târziu de Michiel van Musscher, cu același subiect și într-o formulă compozițională și cu o recuzită (cortină, scaun, hartă, candelabru etc.) în mod evident preluate de la Vermeer, dar lipsit de această dată de orice echivoc



Michiel van Musscher, Pictorul în atelier, c. 1670, ulei pe pânză, 74,3 x 64,3 cm, colecție privată

O atenție aparte au suscitată, la un moment dat, obiectele răsfrizate pe masă (două stofe, o carte, un mulaj după o statuie antică, o mapă cu gravuri), descifrate ca simboluri ale

profesiilor artisanale cu care pictura era asociată în cadrul ghildei „Sfântul Luca”. În această lectură, tabloul lui Vermeer a fost înțeles ca o alegorie a artei și meseriilor, în care „Pictura”, prin statutul ei „liberal”, își afirmă preeminența subordonatoare.⁵ Această teză pare să fie validată de instalarea celor două personaje în alt loc decât atelierul propriu-zis, spațiu eminent productiv, asociat inevitabil cu materialitatea actului artistic. Se poate observa, spre exemplu, că pictorul lucrează cu un instrumentar restrâns la minimum posibil, în care nu se regăsesc nici recipientele cu culori și nici măcar paleta.

Somptuozitatea încăperii, vestimentația bogată a artistului, precum și natura elevată a subiectului tabloului (din tablou) pledează, în ansamblu, pentru demnitatea - academică - a artei picturii și, finalmente, pentru poziția socială, recunoașterea și posteritatea artistului. Se poate considera, prin urmare, că - prin intermediul artistului din tablou, un *alter ego* - Vermeer își înscrie viziunea artistică și opera în cursul istoriei, deopotrivă prin narativitatea ei, raportată la trecut, și prin gloria și faima viitoare.⁶ Că aceasta ar putea fi, de fapt, subtextul tabloului, deducem din același text al lui Cesare Ripa: „Această Muză se numește Clio, de la cuvântul grecesc κλέα, care înseamnă a lăuda, sau de la κλέως, semnificând gloria și celebrarea lucrurilor pe care le cântă [...] Coroana de lauri arată că, așa cum laurul este veșnic verde, tot așa în operele Istoriei trăiesc de-a pururi întâmplările trecute, ca și cum ar fi prezente.”⁷

Exegeza acestui tablou a evidențiat în repetate rânduri însemnătatea hărții din fundal, ale cărei falduri, plieri și cracluri sunt pictate cu un sesizant efect de materialitate. Juxtapunerea modelului în poză și a hărții a fost interpretată ca o modalitate aluzivă de a contrapune două tipologii picturale: una narativă (istorică, alegorică) și una descriptivă, centrată pe reproducerea realității.⁸ Practicându-le pe ambele, Vermeer le relativizează: tabloul este o alegorie camuflată într-o scenă cotidiană, în vreme ce harta, suficient de minuțios replicată încât să poată fi identificată, este în realitate ilizibilă.

Asemenea veșmintelor anacronice ale artistului, tabloul reproduce o hartă imprimată în 1594 de Claes Visscher, care cuprinde toate cele șaptesprezece provincii ale Țărilor de Jos.



Claes Jansz. Visscher, Harta Țărilor de Jos, c. 1630 (reimprimare după o hartă din 1594),
Bibliothèque Nationale, Paris

Opțiunea lui Vermeer, prin urmare, poate fi înțeleasă ca o raportare la teritoriul istoric în care a înflorit extraordinara artă a picturii, în istoria căreia se înscrie el însuși.⁹ Iar dacă imaginea cartografică era înțeleasă, pe atunci, ca un fel de „descriere” a lumii, ne putem imagina tabloul lui Vermeer ca o subtilă „hartă” a propriei viziuni despre pictură.

NOTE

1. Ben Broos, „Un celebre Peijntre nommé Verme[e]r”, in Arthur K. Wheelock Jr. (ed.), *Johannes Vermeer*, National Gallery of Art, Washington, 1995, p. 48. ↑
2. Hessel Miedema, „Johannes Vermeer’s *Art of Painting*”, in Ivan Gaskel & Michiel Jonker (eds.), *Vermeer Studies*, Yale University Press, New York & Londra, 1998, p. 285. ↑
3. Cesare Ripa, *Della novissima Iconologia [...]*, Padova, 1625, p. 448. ↑
4. Daniel Arasse, *L’ambition de Vermeer*, Adam Biro, Paris, 2001, p. 79. ↑

5. Herman Ulrich Asemissen, *Vermeer. L'Atelier du peintre ou l'image d'un métier*, Adam Biro, Paris, 1989, *passim*. ↑
6. Eric Jan Sluijter, „Vermeer, Fame, and Female Beauty. The Art of Painting”, in Ivan Gaskel & Michiel Jonker (eds.), *Vermeer Studies*, Yale University Press, New York & Londra, 1998, pp. 265-267. ↑
7. Cesare Ripa, *Ibidem*. ↑
8. Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, 1983, pp. 133-136. ↑
9. Walter Liedtke, „The Art of Painting”, in *Vermeer and the Delft School*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2000, p. 396. ↑