

CADRUL ARHITECTURAL ÎN PICTURA FLAMANDĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XV-LEA

LEONARD VARTIC*

ABSTRACT. The Architectural Environment in the Flemish Painting of the 15th Century. The space described by the Flemish painters in the 15th century gathers visual documents of the architectural environment of the time. The visual details are collated on biblical illustrations, in a specific representation of the historical and geographical data. The most interesting characteristic of the visual representations in the artistic creations of the epoch is the interaction of the sacred and profane spaces. This characteristic is analysed in the works of three outstanding creators: Master of Flemalle, Jan van Eyck and Rogier van der Weyden.

Keywords: *Flemish painting, 15th century, architectural representations, sacred and profane spaces.*

Secolul al XV-lea aduce cu sine o seamă de creații artistice care ilustrează viața cotidiană a epocii, imagini document ale ambianței domestice. Printre acestea, o pondere importantă o au creațiile din Țările de Jos, spațiu cu multe caracteristici deosebite. Acest teritoriu, cu o așezare geografică specială se dovedea a fi unul prosper, de numele lui legându-se o serie întreagă de premiere, cum ar fi bursa de mărfuri, înființată la Anvers în anul 1460¹. Multe alte „recorduri” economice se leagă de această zonă, dar cel mai important este faptul că acest context social economic s-a dovedit un cadru propice pentru dezvoltarea unor creații artistice cu un caracter unic. În ceea ce privește pictura, în secolul al XV-lea apar deja nume importante și sunt create imagini care au rămas întipărite în conștiința colectivă ca repere importante ale artei. Aici se îmbină în mod fericit două caractere, cel germanic

* *Asistent universitar dr., Facultatea de Arhitectură și Urbanism, Universitatea Tehnică Cluj Napoca, leonardvartic@yahoo.co.uk*

¹ Radu Manolescu, Valeria Costăchel, Stelian Brezeanu, Florentina Cazan, Mihai Maxim, *Istoria Mediei Universale*, Ed. Didactică și Pedagogică București 1980.

și cel latin, astfel că în sec. al XV-lea, Flandra, sau mai exact sudul Țărilor de Jos devine un adevărat exportator de artă, un centru cultural unde activau pictori veniți de pe întreg teritoriul Țărilor de Jos. Destinația acestor lucrări se afla de cele mai multe ori peste hotarele acestor teritorii, la principii burgunzi, spanioli sau la negustorii italieni². Pictura creată în acest context spațio-temporal are caracteristicile sale aparte. Operele păstrate au o anumită funcțiune religioasă, o structură fizică organizată în polipectice, având ca suport lemnul iar ca liant și materie picturală se folosește pentru prima dată uleiul. Pe de altă parte, scenele de interior devin aici predilecte, fiind locația preferată a multor scene biblice. Locuitorii Țărilor de Jos se dovedesc, prin creațiile din această perioadă precum și din secolele următoare, a fi atașați de căminul lor, de un microunivers cald în care își petrec viața. Cel mai răsunător nume dintre toate este desigur cel al lui Jan van Eyck, de care este legată una dintre cele mai celebre imagini ale unui interior, acela al spațiului în care sunt reprezentați soții Arnolfini. Secolul al XV-lea era însă, un secol al tranziției, vremuri tulburi, când în Țările de Jos goticul și Evul Mediu făceau loc Umanismului și schimbărilor de natură religioasă. Le Goff³ spune că în timp ce arta romanică a fost expresia avântului creștinătății de după anul 1000, arta gotică a fost o artă urbană, datorată avântului așezărilor urbane și în consecință al breslelor. În viziunea lui Johan Huizinga lipsurile din cunoștințele unui olandez de rând de azi cu privire la istoria poporului său s-ar compensa probabil printr-o anumită familiaritate cu pictura⁴. Istoria acestor provincii e într-adevăr una complicată și chiar operarea cu noțiuni precum Olanda - Hollanda, olandezi - flamanzi, Țările de Jos - Flandra devine delicată pentru cineva nu foarte familiarizat cu spațiul amintit. Nu e însă mai puțin adevărat că imaginea soților Arnolfini ori a *Fecioarei cardinalului Rolin* spre exemplu, au locul lor în conștiința acestor oameni și conturează în mare măsură imaginea despre secolul al XV-lea. Van Eyck este poate cel mai strălucitor exponent al acestui secol, dar nu este singurul, ci face parte dintr-o întreagă grupare care a dat nordului Europei și în special Țărilor de Jos opere de seamă și mărturii despre un climat social propice apariției unor asemenea opere. O altă premieră care aparține de această dată mai degrabă spațiului Țărilor de Jos și condițiilor sale geografice specifice decât unui autor anume este pictura de șevalet. Johan Huizinga explică acest fenomen prin faptul că fresca n-ar fi putut înflori niciodată în acest spațiu din cauza climei. Artiștii de aici au dezvoltat o tehnică temeinică ce conferă rezistență lucrărilor și un aspect specific datorat în special unui vernis ce poartă amprenta „maestrilor”⁵.

² Jaques le Goff, *Civilizația occidentului medieval*, Ed. Științifică București 1970.

³ *Ibidem*.

⁴ Johan Huizinga, *Cultura olandeză în secolul al XVII-lea*, Ed. Meridiane București, pp. 6-7.

⁵ *Ibidem*, p. 54.

Maestrul din Flemalle era o identitate misterioasă cum sunt atâtea altele, „Maestrul Fecioarei între Fecioare”, „Maestrul din Frankfurt” ori „Maestrul busturilor de femei”, amintind doar câteva exemple de anonimi care au lăsat în urmă o operă unitară. Începutul secolului al XX-lea a identificat, nu fără controverse, pe acest Maestru ca fiind Robert Campin. Controversa nu se oprește însă aici, ci continuă în privința raporturilor dintre Robert Campin și Rogier van der Weyden. Ambii au format așa numita „Școală din Tournai”.

Altarul Merode, operă a Maestrului de Flemalle (Fig. 1) denotă acea atenție pentru detalii care avea să marcheze pictura și să dea o identitate proprie pictorilor din Țările de Jos. Acesta se compune sub forma unui triptic în care toate cele trei panouri contribuie la aceeași narațiune. Panoul central prezintă un interior în care Fecioara Maria primește vestea cea bună de la un înger care a intrat pe ușă. Ușa a rămas întredeschisă către un panou lateral, în care se află doi donatori ai lucrării. Spațiul descris aici e cel al unei curți interioare. Această curte interioară se va regăsi în multe dintre picturile de mai târziu, ale unui Pieter de Hooch, de exemplu. Un indiciu al perioadei medievale ar putea fi caracterul fortificat al zidului de cărămidă. Acest zid va deveni mult mai pașnic, mai citadin în reprezentările „Secolului de aur”. Delimitările panourilor, limitele fizice ale acestora devin secțiuni prin pereții care delimitează spațiile descrise în pictură. Această relație între spațiul picturii și cel obiectiv, real, va deveni în secolul al XV-lea obiectul unor serii întregi de inovații și experimente care dovedesc preocupări profunde în ceea ce privește redarea spațiului în plan, iar în unele cazuri un spirit creativ și chiar ludic, poate neconform cu imaginea generală despre Evul Mediu târziu. În al treilea panou este reprezentat Sf. Iosif care lucrează într-un atelier de tâmplărie. În fundal, prin golul lăsat de obloanele ridicate se poate vedea, redat cu acuratețe, un oraș flamand. Acesta ar putea fi Mechelen, de unde erau donatorii altarului, Tournai, orașul pictorului sau ar putea fi un loc generic inspirat de alte orașe istorice flamande precum Gent sau Liege.



Fig. 1. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Merode* (<https://www.wga.hu/>)

Pe bancul de lucru, printre unelte, se află, se pare un produs finit, o cursă de șoareci. Detaliile ambianței domestice abundă și sunt descrise cu minuțiozitate. Multe dintre aceste detalii erau interpretate în dublă cheie. Pe de o parte pot fi recunoscute ca fiind obiecte și unelte ale rutinei zilnice, pe de altă parte sunt simboluri citite ca atare datorită educației religioase din nordul Europei. Simbolurile, fidele politicii papale din epocă ce fixa rolul imaginii în sfera educativă, găseau de fapt formula grafică a relațiilor biblice. Astfel, lumina trece prin sticla ferestrei, ilustrând vorbele sfântului Bernard: „La fel cum soarele umple și străbate sticla ferestrei fără să-i dăuneze și pătrunde prin forma sa solidă cu o imperceptibilă subtilitate, fără să o strice când intră și fără să o distrugă când iese, tot așa cuvântul Domnului, măreția Tatălui a pătruns în camera Fecioarei și apoi a ieșit din pânțele închis.”⁶ Uneltele de tâmplărie ale Sfântului Iosif sunt simbolurile patimilor lui Isus. Cursa de șoareci este, de asemenea, în cheie canonică de această dată, o metaforă a jefei lui Isus, de care s-au bucurat necredincioșii, căzând însă în capcană.

Cu toate dimensiunile sale reduse, altarul Merode prezintă un întreg univers, concret și spiritual. Încărcătura de simboluri și semnificații religioase este mijlocită de multitudinea detaliilor care alcătuiesc spațiul domestic al locuitorilor flamanzi. În acest sens se pot observa detalii ale curții interioare, ale încăperilor, obiectele utilitare sau decorative, dar și mediul urban exterior.

Planul îndepărtat, decorul urban al scenei biblice se întrevede în cele două panouri laterale (Fig. 2 și Fig. 3). Se pot recunoaște aici detaliile specifice ale arhitecturii medievale din Țările de Jos, așa cum pot fi văzute încă în prezent în multe orașe ale Belgiei sau Olandei contemporane.



Fig. 2 & Fig. 3. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Merode*, detalii (<https://www.wga.hu/>)

⁶ Albert E. Elsen, *Temele artei*, Editura Meridiane București 1983, p. 179.

Apar frontoanele triunghiulare, în trepte, ale clădirilor, fleșele turnurilor, giruetele din fier forjat, fronturile înguste ale clădirilor. Clădirile urbane se dezvoltă pe înălțime, parterul fiind dedicat funcțiunilor comerciale și meșteșugărești.

Spațiul urban se întrevede prin deschiderile ușilor și ferestrelor. Obloanele sunt deschise, iar lumina cade pe acestea, făcând vizibilele cunile și balamalele, a căror rugină s-a extins gravitațional în josul tâmplăriei. Paravanele din baghete de lemn încrucișate apar, de asemenea, în preajma ferestrelor ca o constantă a epocii. Poarta are elemente masive de feronerie și este la rândul ei o piesă solidă, construită din scânduri groase.

Interiorul descris în panoul central (Fig. 4), scena propriu zisă a Bunei Vestiri, prezintă, de asemenea, detalii arhitecturale specifice locuințelor flamande.



Fig. 4. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Merode*, panoul central (<https://www.wga.hu/>)

Iconografia scenei impune prezența multor elemente simbolice precum și a celor două personaje, dar dincolo de aceste date fixe se regăsesc obiecte din epocă, precum vasul în care se află florile de crin, simbol al purității. Vasul prezintă caracteristici ale ceramicii florentine din epocă, smălțuit cu decoruri albastre, pe fundal alb. (Fig. 5) Se poate observa structura plafonului, din bârne așezate pe console din piatră, elemente consonante cu cele care fac parte din alcătuirea șemineului.



Fig. 5. Vas din ceramică florentin, similar celui din scena Bunei Vestiri a altarului Merode (http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth214_folder/campin.html)

Cele trei spații descrise în altarul Merode, deși nu sunt cursive din punctul de vedere al redării perspectivei, reușesc să fie complementare din punctul de vedere al redării atmosferei locului.

O altă lucrare atribuită de asemenea maestrului de Flemalle, *Altarul Werl*, numit astfel după numele donatorului descris în panoul stâng al tripticului, a suferit, din păcate, pierderea componentei centrale. Fără descrieri literare sau grafice ale panoului central se poate doar specula în legătură cu conținutul acestuia. Datorită faptului că spațiul interior descris în panoul din dreapta nu este delimitat înspre panoul central se poate presupune că scena Bunei vestiri descrisă probabil în panoul lipsă avea loc în același interior. Aici, în fața șemineului în care arde focul, un personaj feminin citește în lumina difuză a cărei sursă este fereastra deschisă din planul îndepărtat al încăperii. Peisajul vizibil în depărtare conține un element care ajută la identificarea personajului feminin.



Fig. 6. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Werl*, panoul din partea dreaptă (<https://www.wga.hu/>)

Sub cerul schimbător al nordului se află un turn, aflat în stadiu de construcție. Datorită acestui element arhitectural se consideră că personajul feminin este Sfânta Barbara. În iconografia creștină Sfânta Barbara este reprezentată în prezența unui turn, în care, conform legendei, a fost întemnițată de către tatăl său, Dioscorus.



Partea superioară a imaginii surprinde foarte expresiv felul în care lumina se așterne pe detaliile arhitecturale și pe obiectele situate în zona șemineului (Fig. 7).

Panoul stâng (Fig. 8) atrage atenția prin prezența oglinzii convexe, un obiect care apare pentru prima dată în pictura flamandă. Un exercițiu de virtuozitate precum și un mijloc de a adăuga descrierii spațiului zona aflată în spatele privitorului, de unde personaje enigmatice iau parte la acțiune, oglinda apare din ce în ce mai des ca artificiu compozițional.

Fig. 7. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Werl*, panoul din partea dreaptă, detaliu (<https://www.wga.hu/>)

Dincolo de secțiunea improbabilă prin pereții încăperii, descrierea interiorului rămâne una credibilă, un puternic efect de contre-jour ascunde în umbră tâmplăria ferestrelor și modelează forma bolții. Lumina se reflectă în oglindă și în culele panoului deschis în fața căruia se află îngenunchiat donatorul lucrării.



Fig. 8. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Altarul Werl*, panoul din partea stângă (<https://www.wga.hu/>)

O altă lucrare de referință a Maestrului de Flemalle e *Nașterea* (Fig. 9), subiect prin excelență „de interior”. Nașterea Domnului e una din cele mai calde ipostaze iconografice ale religiei creștine.



Fig. 9. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Nativitate* (<https://www.wga.hu/>)

Adăpostul precar, modest, primește prin grația divină o aură, pauperitatea devine neprețuită, refugiul devine centrul universului uman, iar interiorul, inevitabil, devine exterior, prilej pentru artist de a descrie un vast peisaj. Maestrul din Flemalle optează pentru redarea detaliilor mărunte, a micilor obiecte cu materialitățile lor distincte, cu defectele care le dau concretețe. Tâmplăria, se pot vedea îmbinările, poate chiar și esența de lemn folosită. Nenumărate detalii, expuse cu claritate, atrag din toate colțurile lucrărilor sale. După felul în care se îmbină în picturile sale sacrul cu profanul, după amănuntele care dau culoare acestor scene, culoare locală, se poate spune că e unul dintre primii pictori de gen. Dincolo de această încadrare artificială într-un gen rămân realizările sale în redarea unei atmosfere firești, în care contemporanii se puteau recunoaște, în alegerea unui model compozițional care va fi continuat și dezvoltat mai târziu.

„Școala din Tournai” a consacrat anumite formule iconografice. O lucrare atribuită lui Robert Campin sau unui pictor din cercul acestei școli, *Fecioara în fața panoului de răchită* (Fig. 10) descrie același interior domestic, în care șemineul este omniprezent, iar privitorul poate parcurge încăperea spre fereastra deschisă, iar mai departe, poate urmări viața unui oraș flamand (Fig. 11). În cadrul arhitectural specific, dominat de catedrala gotică oamenii sunt animați de activități cotidiene.



Fig. 10 & Fig. 11. Maestrul din Flemalle / Robert Campin, *Fecioara în fața panoului de răchită* (<https://www.wga.hu/>)

Două persoane urcate pe o scară repară acoperișul, oameni vin, pleacă, se plimbă sau așteaptă în pragul ușilor de la parter care conduc spre spații comerciale sau meșteșugărești. În depărtare se pot observa două turnuri de poartă care marchează limita spațiului urban, după care drumul parcurge mai departe peisajul deluros.

Van Eyck, este numele de referință al secolului al XV-lea flamand. Paternitatea operelor păstrate nu a pus alte probleme mari, într-atât sunt de distincte față de restul producțiilor secolului al XV-lea. Cuvântul care ar descrie opera lui van Eyck, ar putea fi „limpezime”. Lumina, fără o sursă precisă învăluie în mod egal scena iar primplanul și fundalul sunt tratate cu aceeași atenție și exactitate. Desenul la Van Eyck devine cu adevărat credibil, de la descrierea personajelor până la cea a spațiului, a materialelor textile, a texturii lemnului, a obiectelor casnice. În cartea sa „Secret Knowledge”⁷, David Hockney explică motivul acestui „progres”, cum e numit chiar de el prin folosirea unui obiect simplu, oglinda concavă. Aceasta, negativul celei prezente în camera soților Arnolfini, spre exemplu, are calitatea demonstrată de a reflecta imaginile aflate în lumină pe un plan situat într-o cameră obscură. Această reflecție e clară până la o dimensiune de 30 pe 30 cm. (aproximativ), răsturnată, colorată. Van Eyck era un membru al înaltei societăți, un umanist interesat de toate noile descoperiri științifice, trăsătură care vine parcă în sprijinul acestei teorii. Se prea poate astfel ca, pentru a descrie mai bine unele detalii, să fi folosit un astfel de instrument care să-i confere repere suplimentare.

Portretul soților Arnolfini (Fig. 12), motiv laic, emană credibilitate, astfel încât inscripția pe care a lăsat-o Van Eyck, „Johannes de Eyck fuit hic” („Jan van Eyck a fost aici”), nu mai pare misterioasă, ci este una firească. În contextul general al comenzilor religioase, o astfel de temă pare să fi venit cu adevărat în întâmpinarea lui Van Eyck. Eliberată de simbolistica religioasă, imaginea descrie aproape documentar ambianța unei locuințe aparținând unei familii înstărite a vremii. Prezența patului impozant cu baldachin, a lampadarului, a portocalelor, a veșmintelor, denotă acest lucru. Desigur, multe obiecte precum acea oglindă, lampadarul, obloanele au fost comune în picturile aceluia secol și probabil în locuințe. Moda vremii se poate observa și în alte lucrări. La van Eyck însă totul devine intim. Friedlander, într-un parcurș „de la van Eyck la Bruegel”⁸, după primele pagini, acelea în care van Eyck este descris ca reperul principal al secolului al XV-lea în pictura Țărilor de Jos, spune că de acum se va trece „din strălucirea unei lumi libere, pitorești, aventuroase și ademenitoare într-o mănăstire în ale cărei chilii bărbați cu glugi pe cap profesează, fiecare potrivit cu

⁷ David Hockney, *Secret Knowledge*, Avery 2006.

⁸ Max J. Friedlander, *De la van Eyck la Bruegel*, Ed. Meridiane București 1975, p. 79.

firea și talentul propriu, meșteșugul picturii”. Prin această exprimare plastică istoricul de artă subliniază caracterul unic, momentul de apogeu al artei flamande reprezentat de Jan van Eyck.



Fig. 12. Jan van Eyck, *Portretul soților Arnolfini* (<https://www.wga.hu/>)

Pictura denumită *Madona cancelarului Rolin* (Fig. 13) pictată de van Eyck în 1435 este păstrată acum la Muzeul Luvru, Paris. Conform spiritului epocii, această pictură alătură personajul biblic al Sfintei Fecioare unui locuitor contemporan al pictorului, un personaj de o anumită importanță, desigur, cancelarul Rolin, ale cărui trăsături se pot recunoaște într-o pictură ulterioară, aparținând lui Rogier van der Weiden: *Altarul Judecății de Apoi*.



Fig. 13. Jan van Eyck, *Madona cancelarului Rolin* (<https://www.wga.hu/>)

Spre deosebire de decorul arhitectural descris de către Robert Campin, scena descrisă de Van Eyck se petrece într-un spațiu opulent. Având elemente preluate din arhitectura ecleziastică, ambianța este ambiguă, un loc idealizat mai degrabă decât un loc cu funcțiune clară, casnică precum în Altarul Merode al lui Campin sau ecleziastic, precum în tiparul iconografic al Bunei vestiri din catedrală, abordat atât de Campin cât și de Van Eyck. Palatul cancelarului Rolin, cu o panoramă impresionantă asupra unui loc prosper, cu coloane din marmură, capiteluri bogat ornamentate, ferestre cu sticlă „ochi de bou” sau cu vitralii, mozaic, pare mai

degrabă o declarație referitoare la bogăția spirituală și implicit materială a acestuia decât o descriere fidelă a locului, cum este cea a locuinței soților Arnolfini. Luate însă individual, toate aceste detalii sunt preluate din arhitectura vremii, din cea mai selectă expresie a sa.

Sfânta Barbara (Fig. 14) este reprezentată de van Eyck conform datelor iconografice, situată în fața unui turn aflat în construcție. Lucrarea captează interesul datorită faptului că, fiind neterminată, permite o privire asupra tehnicii de lucru specifică măștrilor flamanzi. Lucrarea începe prin desen peste care se aștern straturi transparente de culoare, având în componență spre final liantul specific, secret, al uleiului. Dincolo de acest aspect tehnic, reprezentarea arhitecturii gotice și a șantierului unei atare construcții nu mai are legătură cu legenda, ci se situează în contemporaneitatea artistului. Peste timp, imaginea devine chiar un document care arată modul de construire, organizarea unui șantier medieval, mijloacele tehnice folosite.



Fig. 14. Jan van Eyck, *Sf. Barbara*, (<https://www.wga.hu/>)

Robert Campin și Jan van Eyck au conturat un paletar iconografic distinct al reprezentărilor Fecioarei sau ale unor personaje biblice. Acestea sunt situate într-un spațiu domestic sau ecleziastic, în spații intime sau grandioase. Rogier van der Weyden urmărește aceste tipare și încearcă să le dezvolte. Urmărind creațiile predecesorilor săi, Rogier van der Weyden trage propriile concluzii și stabilește noi tipare iconografice care vor deveni șabloane manieriste în cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea. În paralel cu Renașterea italiană care căuta moduri noi de reprezentare a spațiului, pictorii flamanzi căutau propriile soluții. Prezența ferestrelor sau a golurilor deschise către perspective ample era deja o inovație de succes, reușind să atragă privitorul în interiorul picturii, propunând un parcurs prin aceasta. Interioarele păreau însă situate după un plan care secționa pereții și se constituia

într-un prag, un obstacol care împiedică continuitatea spațiului dinspre imagine spre privitor. Scena *Bunei vestiri* reprezentată de van Eyck pe panourile închise ale altarului din Gent (Fig. 15) apare ca și cum ar fi văzută printr-o fereastră, datorită unui artificiu ingenios al artistului care desigur că nu a trecut neobservat.

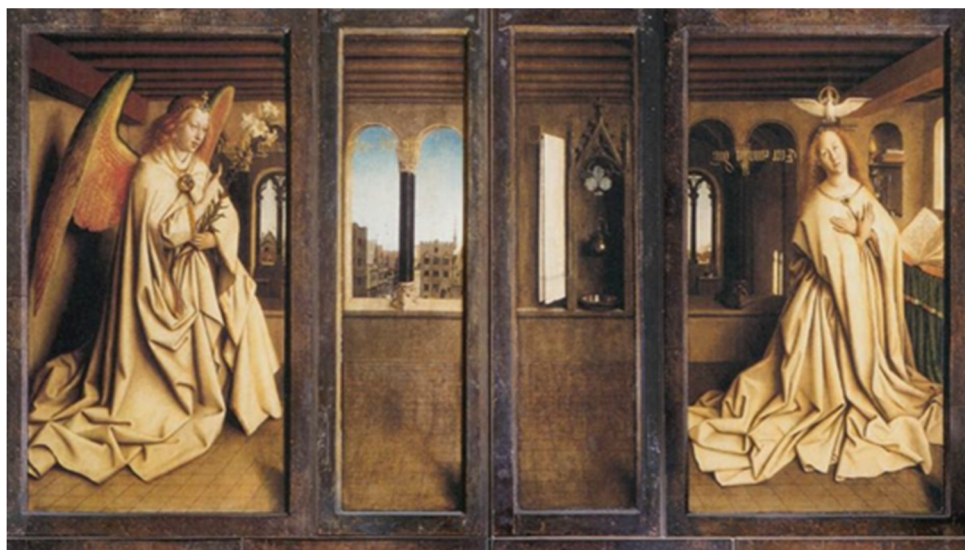


Fig. 15. Jan van Eyck, *Buna vestire*, altarul catedralei din Gent (<https://www.wga.hu/>)

Structura fizică a panourilor, ramele din lemn ale acestuia lasă umbre în spațiul pictural al scenei *Bunei vestiri* creând o puternică iluzie de adâncime. Robert Campin (sau maestrul din Flemalle) gândește la rândul său o arhitectură ingenioasă a spațiului în care are loc scena *Bunei vestiri* în lucrarea sa din jurul anului 1430. (Fig.16)



Fig. 16. Maestrul din Flemalle / R. Campin, *Buna vestire* (<https://www.wga.hu/>)

Cu clare caracteristici gotice, construcția începe cu o amplă deschidere ogivală, în planul căreia se situează cele două personaje: Fecioara Maria și Arhanghelul Gabriel. Se dovedește o încercare curajoasă de a cuprinde într-o imagine cât mai multe date: caracteristicile simbolice ale iconografiei, interiorul și exteriorul. Fortând limitele planului de la care începe imaginea, Campin scoate în afara construcției atributul simbolic al vasului cu crini precum și colțuri din faldurile veștmintelor personajelor.

Rogier van der Weyden observă soluțiile acestora și încearcă să le dezvolte. În lucrarea sa cu scena *Bunei vestiri* (Fig. 17) acesta preia tiparul cunoscut al interiorului domestic, cu deschideri către spațiul exterior, dar introduce două trepte de acces. În fața acestor trepte așează ubicuul vas cu crini în încercarea de a crea o legătură spațială dinspre imagine spre privitor, de a permeabiliza acel plan fizic al suprafeței picturii.



Fig. 17. Rogier van der Weyden,
Buna vestire (<https://www.wga.hu/>)

Altarul Miraflores (Fig. 18) aplică deja o formulă de compunere a unui spațiu continuu, formulă care devine reprezentativă pentru pictura flamandă a secolului al XV-lea. Introducerea în spațiul pictural se face treptat, mijlocită de profilul spațial al ramei, cadrul fereastră și treapta de intrare. Convenția de reprezentare a scenelor biblice în altare cu părți mobile, care se închid și se deschid, este schimbată în vederea transpunerii pe un plan fix. Cele trei componente ale altarului Miraflores sunt fixe, iar autorul a căutat un mod de a respecta tradiția iconografică în noile condiții. Astfel, grisaille-urile, care în altarele mobile erau prezente pe laterale, au fost aici introduse în imagini, ca un portal ecleziastic din piatră. Acest portal urma structura fizică din lemn a ramei, introducând privitorul în spațiul interior descris.



Fig. 18. Rogier van der Weyden, *Altarul Miraflores* (<https://www.wga.hu/>)

Așadar, în timp ce Renașterea italiană propune un mod antropocentrist de a vedea lucrurile, în care omul se află în vârful piramidei vizuale de unde privește cu detașare descrierile imaginii, arta flamandă propune o perspectivă specifică, ce presupune o continuitate a spațiului, iar acest lucru e descris prin diverse mijloace printre care adesea apare un „trompe l-œil” ce mijlocește între privitor și spațiul pictural.

Aceeași abordare poate fi observată în *Altarul Sfântului Ioan* (Fig. 19), statuând un tip de reprezentare definitoriu pentru pictura flamandă a secolului al XV-lea.



Fig. 19. Rogier van der Weyden, *Altarul Sfântului Ioan* (<https://www.wga.hu/>)

Rogier van der Weyden a lăsat în urmă un număr mare de opere, abordând subiecte religioase sau realizând portretele unor contemporani, a urmărit mereu performanțele artiștilor epocii și a încercat să dezvolte noi forme compoziționale. Merită amintită lucrarea *Sfântul Luca desenând-o pe Fecioară*, lucrare de tinerețe care pare să imite compoziția lui van Eyck, *Fecioara și cardinalul Rolin*. *Depunerea în mormânt*, o lucrare amplă, de mare virtuozitate și încărcătură emoțională, portretele sale, arhitectura catedralei în „scena celor 7 sacramente” și multe altele sunt lucrări de referință ale artei flamande și universale. Pictura care descrie visul papei Sergius (Fig. 20) pare mai arhaică decât alte opere ale sale, dar prezintă interes din cel puțin două puncte de vedere. În primul rând, în încercarea de a reprezenta o narațiune, pictorul dezvoltă un parcurs al acesteia pe adâncime:

Fig. 20. Rogier van der Weyden, *Visul papei Sergius* (<https://www.wga.hu/>)



Aceleași personaje apar succesiv în aceeași imagine, asemeni unei benzi desenate contemporane. Acest tip de reprezentare va mai putea fi descoperit în picturile lui Brueghel, un secol mai târziu. Pe de altă parte, este interesant de urmărit în această reprezentare felul în care artistul și-a imaginat arhitectura Romei. În epoca de înflorire a arhitecturii gotice, expresie a modernității, artistul alege să ignore caracteristicile sale în descrierea unui spațiu urban istoric. Arhaismul imaginii este în parte voit, ca decor al unei narațiuni legendare aparținând secolului al V-lea.

Formula spațiului continuu, a picturii ca zonă de trecere, este consacrată odată cu Rogier van der Weyden și va fi continuată de pictori precum Petrus Christus, Dieric Bouts, Hans Memling, Quentin Metsys, Gerard David, Hugo van der Goes. Odată cu ultimul amintit influența picturii italiene devine însă vizibilă. Pictura nordică va cunoaște frământări și noi opțiuni compoziționale, iar în timp „primitivii” flamanzi vor fi uitați. În zona Europei care va deveni protestantă multe picturi sunt distruse datorită valului iconoclast promovat de noua abordare dogmatică. Zona flamandă aflată sub stăpânirea spaniolă catolică a păstrat cele mai multe dintre operele existente astăzi. Redescoperirea lor de către lumea artei se va face abia către sfârșitul secolului al XIX-lea, atrăgând atenția unor istorici ai artei precum Max Friedlander sau Erwin Panofsky.

Flandra secolului al XV-lea este probabil cea mai urbanizată zonă a Europei. Modelarea peisajului urban urmează două criterii importante: funcțiunea economică și apartenența creștină. Economia este un factor morfologic al dezvoltării pe înălțime a locuințelor, al drumurilor de acces, al scuarurilor și piețelor. Reperele identitare ale orașelor erau însă lăcașurile de cult. Apartenența religioasă este semnalată prin atribute arhitecturale specifice. Clădirile bisericilor sunt masive, se dezvoltă după un plan canonic. Apariția goticului conduce avântul constructorilor și arhitecților de biserici spre culmi nebănuite în ceea ce privește măreția acestora. Peisajul urban creștin este marcat de înălțimea turnurilor, a clopotnițelor bisericilor. De asemenea, apartenența la creștinism este semnalată prin semnale care se adresează celorlalte simțuri. Clopotele, dincolo de funcțiunea practică, de a semnala evenimente, pericole sau de a alunga furtunile sau spiritele rele, urmau o regie canonică, sunetul lor însoțind momentele liturgice evocate. De asemenea, mirosul de tămâie marca puternic zona lăcașurilor de cult. Flăcările lumânărilor, numărul și momentele în care se aprindeau urmăreau și ele regia canonică, creând un spectacol specific. Un rol atât de marcant al religiei în societatea urbană medievală influențează inevitabil aspectul domestic al membrilor acestei societăți. Bisericile erau „faruri ale credinței”, iar razele lor pătrundeau în locuințe. Apar în case zone dedicate rugăciunii, mici replici ale instrumentarului religios instituționalizat, altare de mici dimensiuni sau altare mobile. În zece ani de pontificat, papa Clement al VI-lea a acordat, doar în Anglia, licențe pentru posesia unor altare portabile unui număr de 150 de persoane individuale⁹. Fluxul trăirilor religioase în spațiile secularizate a generat refluxul asocierii personajelor biblice unor ființe umane, cu trăiri și sentimente omenești. Abordarea meditativă propunea identificarea creștinilor cu latura umană a sfinților și martirilor creștini, îndruma spre imaginarea trăirilor acestora. Umanitatea lui Christos și a Fecioarei Maria era îndeosebi subiect de meditație și empatie. Acest curent de abordare religioasă era specific ordinelor călugărești ale vremii, de la cistercieni și benedictini, ulterior spre franciscani și carthusieni.

Întrepătrunderea spațiului religios cu cel secularizat a generat abordări iconografice specifice artiștilor flamanzi, precum cele descrise mai sus. Tiparul iconografic al scenei Bunei Vestiri sau a Sfintei Fecioare cu Pruncul într-un interior domestic umanizează personajele biblice, redată cel mai adesea fără aureole, îmbrăcate după moda epocii, creează o legătură intimă între acestea și locuitori. Pe de altă parte, tiparul iconografic al scenei Bunei Vestiri în interiorul unei catedrale tinde să reamintească acestor locuitori importanța instituției bisericesti și spațiilor sale sacre.

⁹ Andrew Spencer, Sarah Hamilton, *Defining the Holy and Sacred Space in Medieval and Early Modern Europe*, Ashgate 2005, p. 37.