



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEŞ-BOLYAI



HISTORIA ARTIUM

1/2017

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI
HISTORIA ARTIUM**

1 / 2017

January – December

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

SERIES

HISTORIA ARTIUM

EDITORIAL OFFICE: 1st Kogălniceanu Str., Cluj-Napoca, ROMANIA, Phone: +40 264 405300

GENERAL EDITOR:

Professor OVIDIU GHITTA, Ph.D., Dean, Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

Professor NICOLAE SABĂU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Professor KOVÁCS ANDRÁS, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Lecturer IOANA RUS-CACOVEAN, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

Lecturer KOVÁCS ZSOLT, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COORDINATOR EDITOR:

Associate Professor GHEORGHE MÂNDRESCU, Ph.D., Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COLLABORATOR:

IOANA MÂNDRESCU, Faculty of History and Philosophy, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

<http://www.studia.ubbcluj.ro/>

Cover: © *Biserica de la Densus* (photo by Associate Professor Gheorghe Mândrescu)

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 62 (LXII) 2017
DECEMBER
1

PUBLISHED ONLINE: 2017-12-15
PUBLISHED PRINT: 2017-12-30
ISSUE DOI:10.24193/subbhistart.2017

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
HISTORIA ARTIUM

1

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca, Romania,
Phone + 40 264 405352

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE – INHALT

- NICOLAE SABĂU, Între Occident și Orient. „Sfânta troiță într-un singur trup” și „Vultus trifrons”, în câteva exemple ale picturii religioase transilvănene *
“The Holy Trinity in One Body” and “Vultus trifrons”, in Several Examples of Religious Painting in Transylvania. Between East and West 5
- GIULIO ANGELUCCI, Lipsia 1522. L’epitaf Schmidburg di Georg Lemberger
Religione, politica e pittura * *Leipzig 1522. Epitaful Schmidburg de Georg Lemberger. Religie, politică și pictură* * *The Schmidburg Epitaph, by Georg Lemberger. Religion, Politics and Painting* 49
- RADU POPICA, Contribuții cu privire la portretul lui Sigismund de Luxemburg de pe poarta Mănăstirii din Brașov * *Contributions Regarding the Portrait of Sigismund of Luxembourg from the Gate of the Monastery in Brașov* 63
- CLAUDIA M. BONȚA, Portretele copiilor în medalistica barocă. Studiu de caz *
Children Portraits in Baroque Medal Study..... 73

CARMEN BELEAN, Considerațiile unui pictor despre trecerea picturii de la Fayum la arta bizantină * <i>Le considerazioni di un pittore sul passaggio della pittura di Fayum alla pittura bizantina</i> * <i>A Painter's Thoughts on the Switch from Fayum Painting to Byzantine Painting Style</i>	91
GUDRUN-LIANE ITTU, Der Maler und Pädagoge Carl Dörschlag (1832 – 1917) und der Kreis seiner Schüler * <i>Pictorul și pedagogul Carl Dörschlag (1832–1917) și cercul discipolilor săi</i> * <i>Carl Dörschlag (1832–1917), the Painter and Master and His Circle of Disciples</i>	107
GHEORGHE MÂNDRESCU, Întrebări pentru un artist plastic român la căderea comunismului (pentru a se putea scrie o istorie privind arta în epocă) * <i>Domande per un artista plastico rumeno alla caduta del comunismo (per potersi scrivere una storia riguardante l'arte nell'epoca)</i> * <i>Questions to a Romanian Visual Artist at the Fall of Communism (with the Aim of Writing a Story on the Status of Arts During That Time)</i>	125

VARIA

COSMINA- MARIA BERINDEI, Repere ale unei culturi a locuirii. Expoziția <i>Minunata lume nouă – Case ale migranților români</i> * <i>Benchmarks of a Culture of Dwelling. Exhibition – The Wonderful New World. Houses of Romanian Migrants</i>	141
--	-----

ÎNTRE OCCIDENT ȘI ORIENT. „SFÂNTA TROIȚĂ ÎNTR-UN SINGUR TRUP” ȘI „VULTUS TRIFRONS”, ÎN CÂTEVA EXEMPLE ALE PICTURII RELIGIOASE TRANSILVĂNENE

NICOLAE SABĂU*

ABSTRACT. *“The Holy Trinity in One Body” and “vultus trifrons”, in Several Examples of Religious Painting in Transylvania. Between East and West*, discusses an icon on wood, datable to the eighteenth-century (?), a “diptych”, representing the whole figure of the Holy Hierarch Nicholas (left panel), based on an epigraph, a fragmentary inscription with Cyrillic letters, and a noncanonical variant of the Holy Trinity, “The Holy Trinity in One Body” (right panel), a work which was once part of the art collection – a genuine religious museum – of the late Greek-Catholic priest Gavril Pop from Gherla. Unfortunately, the valuable icon, much like other representative items in the collection, was lost and the work in question was dismembered (!). From the original diptych, today only the panel featuring the “Holy Trinity in One Body” survives, the image having been analyzed and published in the literature at the end of the first decade of our century. Our scientific approach uncovers the presence of this non-canonical representation in mural paintings inside the Orthodox churches in Transylvania from the eighteenth and nineteenth centuries, and beyond. Chronologically, this iconographic “heresy” began in the mural paintings of the Orthodox churches from Galda de Jos (Alba County) in 1752, Cuștelnic (Mures County), in 1756, Sebiș (Bohor County) in 1764 and “Saint Paraskevi” from Tălmăcel (Sibiu County), a painting made by Painters Oprea and Panteleimon in the 1780s. Other examples of the theme can be seen in the Collection of the Orthodox Archbishopric of Alba Iulia and in the wooden church of the village Vălenii de Pomezău (Bihar County), from the end of the seventeenth century. “The Three-Faced Holy Trinity” (*vultus trifrons*) was “explored” by the painters of the stone churches in Transylvania in the first half of the nineteenth century, such as the painters of the Grecu family, active in the Land of Olt/Făgăraș and in Transylvania at the end of the eighteenth century and during the first three decades of the following century [the Orthodox churches from Beclean (Brasov County), 1808, Fofeldea (Sibiu County), after 1814, Voievodenii Mici (Brasov County) between 1820-1821]. The noncanonical image was also popular in the workshops of icon painters from Transylvania. The author of the study presented and analyzed a series of works, some of them unpublished so far, from the icon-making centers in Sebeș, Lancrăm, Poiana Sibiului, Nicula, Rășinari, the Land of Olt, as

* *Profesor universitar la Catedra de Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș Bolyai, Cluj-Napoca, Romania, sabau.nicolae43@yahoo.com*

well as icons preserved in the Orthodox churches from Galda de Sus, 1782, and Lunca Mureşului, 1810. About the iconographic models that stimulated the compositional-formal conception of these representations, we should mention a traditional version of oriental extraction, from south of the Carpathians, insistently advanced in the literature in during the seventh and eighth decades of the last century and the first decade of our century, focused on the model of the “Holy Trinity in One Body” from the sketchbook of Radu Zugravu at Curtea de Argeş (mid-eighteenth century), a version which, in our opinion, was not the only one in those times and which can/should be complemented by other iconographic suggestions that had reached the Principality of Transylvania via western channels, ever since the second half of the sixteenth century, as well as non-canonical examples that had been proliferating through woodcuts with an obvious antipapal and anti-Catholic message, such as those “symulacra” and “idola” developed in Transylvanian anti-Trinitarian milieus, present in the two volumes illustrated with such “monstrosities”, which were printed at Alba Iulia (1567) and Cluj (1569), having been edited by Raphael Hoffhalter (Skrezetuski), Francisc David, Giorgio Blandrata and Gaspar Heltai (Kaspar Helth of Cisnădie). The theoretical-doctrinal content and the history of vast temporal-geographical amplitude of the analyzed image is partly discussed in a text charting the sources of inspiration, starting with antiquity, the Iconography, the problem of representation, signs and symbols, representations and texts referring to the Holy Trinity in the Old Testament, Abraham and the three men, the Trinity as the Maker of the World, the Trinity in the Psalms, the representation of the Holy Trinity as a source of faith, the Holy Trinity in Glory, the Holy Trinity enthroned, the pedagogical-instructive-explanatory aspects of the Trimorphone for the large mass of less instructed believers, etc. Therefore, this is a research that is unprecedented in our specialised literature, with a theoretical-pictorial ambit that starts from Tertullian (second-third centuries AD), continuing with the writings of St. Augustine, then with the canonical texts from the time of Charles the Great, the examples offered by the Psalters and the medieval moralizing Bibles (twelfth-thirteenth centuries), the parables with the image of the Holy Trinity presented by the sculptures, the paintings and the mosaic of the aforementioned ages, followed by the hypercritical texts from the time of the Reformation, accompanied by representations of emphatic monstrosity, sometimes even with satanic valences, these aspects having led pope Benedict XIV to ban them (1745), as a warning against the danger of that non-canonical image. The presence of these representations had already become historical, however; it is not by chance that it was the Carolingian world, then the period the Romanesque and of the “international” Gothic (here, Trimorphone painted in the Church “on the Hill”, Sighişoara), which allowed the flourishing of these bizarre “monstrosities”, in a repertoire present in the initials of illuminated codices, in the carved legend of the capitals of pilasters inside Catholic churches, on the sides of the boxes of ivory, in the exterior ornamentation, at the level of the spires, phials, portals of the Romanesque and Gothic cathedrals/churches, in the composition of the polyptych altars (the old altar of St. Stephen’s Cathedral in Vienna) or in different other places, compositions which were obviously also assumed by the clergy, forming one of the most spectacular characteristics, surviving clandestinely, until the nineteenth century. The examples provided by the

popular art of the two European “extremes”, the churches in the northern area of Italy/Ticino and the works kept in the repertoire of mural and glazed painting in Transylvania, confirm it. Our conclusions from the analysis of this/these iconographic type/types (*The Holy Trinity in One Body* and *Vultus Trifrons*) lead us to a theoretical conjecture that could be traced/perceived from several directions, these being present, earlier, in Gothic Transylvanian painting, then in the xylographs developed in the Unitarian, anti-Trinitarian milieus, not just in the sixteenth-seventeenth centuries, but which could also be encountered in religious texts here (seventeenth-eighteenth centuries) or in a few graphic “suggestions” disseminated through the sketchbooks of painters from south of the Carpathians, who knew these “curiosities” that had been painted in some of the churches of Orthodox Oriental, post-Byzantine Europe.

Keywords: *Transylvania, painting, Icons, Orthodox Churches, The Holy Trinity In One Body, “The Three Faced Holy Trinity” (Vultus Trifrons), “simulacra”, idola, the popular art, Ticino.*

Cercetarea de față vizează un remarcabil exemplu de pictură pe lemn, o icoană bitematică, asemănătoare unui „diptic”, unde în spațiul din dreapta panoului a fost ilustrată o variantă necanonică a Sfintei Treimi, *Sfânta Troiță într-un singur trup*, obiectivul analizei noastre, iar în partea stânga, figura *Sfântului Ierarh Nicolae* (Fig. 1). Panoul acesta se afla odinioară în Colecția de artă a Protopopiatului greco-catolic din Gherla.¹ Dipticul în forma sa originală era un exemplar doar parțial (!) cunoscut în literatura de specialitate, unul dintre voleuri, *Sfânta Troiță într-un trup*, făcând parte dintr-o colecție particulară, după vânzarea mai multor piese din muzeul gherlean, panou publicat parțial într-un excelent volum tipărit de Editura „ALTIP” din Alba Iulia în anul 2008, necunoscându-se însă, până în prezent, soarta voleului reprezentând pe *Sf. Nicolae*, panou care va fi prezentat în analiza noastră de mai jos.²

¹ Colecția, văzută și cercetată de noi înainte de anul 2004, cuprindea un număr important de piese aparținând principalelor genuri artistice (pictură, prevalent icoane pe sticlă, sculptură, grafică, artă decorativă, documente etc), piese adunate cu sârg și tenacitate de Pr. greco-catolic Gavril Pop. Din păcate, după decesul preotului colecționar, bună parte din acest patrimoniu al artei transilvănene, ce-și dobândise între timp funcția unui adevărat muzeu, alături de Muzeul de istorie al orașului Gherla și colecția de artă a bisericii armeano-catolice din localitate, s-a risipit fiind vândut, piesă cu piesă, între lucrările înstrăinate numărându-se și dipticul analizat în articolul de față. Imaginile realizate de noi odinioară, “în manieră/tehnică clasică”, au însă un neajuns, adică, tocmai inscripția “votivă” a fost doar parțial fotografiată, neîngăduind descifrarea integrală a epigrafului. Trebuie să mai precizăm că importanța acestei colecții ne-a determinat să o recomandăm drept temă de cercetare pentru lucrarea de licență redactată de o absolventă a Secției de specializare Istoria Artei din cadrul Facultății de Istorie și Filosofie a Universității “Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca: Anamaria Selin, *Pictura religioasă pe sticlă din secolul XIX din Transilvania*, Cluj-Napoca, 2005.

² Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly, ...*prin mine, Ioan Pop Zugravul*, Editura “Altip”, Alba Iulia, 2008, pp. 43-44 cu șase figuri în text și planșe color, nr. 64, 65, 66, 67, 68, 69.

Sf. Nicolae reprezintă unul dintre cei mai îndrăgiți și populari sfinți din ambianța rurală și nu numai. Mare făcător de minuni, aducător de daruri celor mici („Crăciunul copiilor” din 6 decembrie), grabnic ajutor în caz de boală, situații sau lovituri felurite, ocrotitorul corăbierilor și al oștenilor, Sf. Nicolae din icoană e înfățișat în picioare în minunate veșminte de arhiepiscop a Mirelor Lechiei, cu omofor cu patru cruci, binecuvântând cu dreapta și cu Evanghelia în stânga. Figura sfântului – reprezentat bătrân, cu barba albă, fruntea înaltă și privirea fermă – este aceea de apărător al dreptei credințe împotriva ereziilor dar și al creștinilor prigoniți din vremea împăraților Dioclețian și Maximilian³. În multe dintre icoanele sfântului în partea superioară a compoziției, de-a dreapta și de-a stânga sunt pictați Mântuitorul cu Evanghelia în mână și Maica Domnului, care îi întinde sfântului omoforul episcopal, reprezentare iconografică inspirată dintr-o istorie povestită de Sfântul Metodie, Patriarhul Constantinopolului (842-846), în care se menționează viziunea noului ierarh, cu Mântuitorul lângă El dându-i Evanghelia și Maica Domnului, de cealaltă parte, așezându-i pe umeri omoforul episcopal.⁴ Atenția privitorului e atrasă de calitatea și modelul aulic al veșmântului de culoare roșu-carmin, o stofă grea, înviorată de decorul vegetal palmetat de nuanță alb-gălbuie, de studiatul gest al binecuvântării și modelul elaborat al Bibliei având copertile decorate cu ferecături din argint în desene geometrice elipsoidale și treflate. Fundalul compozițional este marcat de zidul unei cetăți și acesta o noutate în iconografia locală a personajului, a temei. În partea inferioară, sub poala costumului episcopal pe un fond albastru-vinețiu se află o inscripție, parțial lizibilă: ... АИПОНЬ : СЯФТЬ ТУД (...)/ (...)ПИС : ИОНЬ НИКОЛЬЕ (?). Așadar această imagine a *Sfântului Nicolae* din colecția gherleană îmbogățește repertoriul imagistic și iconografic al personajului prezent în categoria icoanelor pe lemn, alăturându-se exemplarelor mult mai numeroase elaborate pe suport vitrat, începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea, de cunoscutele centre ale icoanei pe sticlă din Transilvania (Nicula, Iernuțeni, Șcheii Brașovului, Țara Oltului și Făgăraș, Valea Sebeșului/Laz, zona Alba Iulia, cu Lancrem și Măierii Alba Iulia, Mărginimea Sibiului cu Săliște și Poiana Sibiului).⁵

Sfânta Troiță într-un singur trup a beneficiat de aceeași execuție elaborată (Fig. 2). Pictura se caracterizează printr-un desen ferm conturat cu negru sau brun în zonele de contact cu fondul auriu și blicuri alburii în părțile colorate în roșu. Corpul athletic a îmbrăcat o elegantă tunică, de aspect aulic, brodată la gât și la nivelul mânelor largi cu un paspol decorat cu motive geometrice (romburi), de sub care apare cămașa albăstrie

³ Olteanu Antoaneta, *Calendarele poporului român*, Editura Paideia, București 2001, p. 517; Alfredo Tradigo, *Icane e Santi d'Oriente*, Mondadori Electa, Milano 2004, p. 308.

⁴ Leonid Uspensky, Vladimir Lossky, *Călăuziri în lumea icoanei*, Editura Sophia, București 2003, p. 138.

⁵ Simona Teodora Roșca, *Tematica icoanei pe sticlă din Transilvania* (teză de doctorat, mss.), Cluj-Napoca, 2008, p.468; Idem, *Icoana pe sticlă din Transilvania (sec. XVIII-XX)*, Tradiții clujene, Cluj-Napoca, 2010, pp. 32-33, Pl. 14 la p. 228, cu o bogată bibliografie la temă.

cu manșete aurii. Autorul lucrării manifestă o vizibilă plăcere pentru detaliul decorativ al costumului, cum este motivul fitomorf pe care îl conturează cu măiestrie de caligraf. Remarcabil este desenul mâinilor, cu degete lungi dar ferme. Volumele sunt ample, drapajele conturându-se doar în zona mâneșilor largi. Trupul acesta puternic are un cap cu trei fețe reunite rezultând patru ochi, trei nasuri, trei guri și tot atâtea mustăți și bărbi; fruntea largă e marcată de părul în șuvițe. Dumnezeu e pictat aici după tipul lui Hristos, încununat cu o aureolă dublă, triunghiulară și circulară, precum Tatăl, binecuvântează cu dreapta și ține în stânga sceptrul auriu, simbol al puterii sale universale, cerești și pământene. În zona superioară, de-o parte și de cealaltă, sunt pictați câte un heruvim. Între cei doi îngeri e desenat un filacter ce cuprinde inscripția identificatoare, în limba română, cu caractere chirilice: S(FÎN)TA TROIȚĂ.

Chiar dacă într-o frecvență modică, acest tip iconografic al „Sfintei Troițe într-un trup” este prezent și în pictura transilvăneană parietală, apoi în aceea a icoanelor pe suport de lemn dar și mai frecvent în aceea a icoanelor pe sticlă, adăugându-se celorlalte două moduri iconografice și iconologice distincte de reprezentare a temei, anume aceea a Sfintei Treimi pictată sub forma *Cei trei îngeri ospătați de Avraam la stejarul Mamvri*, urmată de două reprezentări iconografice de origine apuseană, *Sfânta Treime neo-testamentară și Încoronarea Maicii Domnului de Tatăl, Fiul și Sfântul Duh*.⁶

Chestiunea tipului iconografic ilustrat în panoul gherlean a constituit o preocupare mai veche de-a noastră urmărită/cercetată încă din anii '70 - '80 din secolul trecut, când munca de pe teren, adică la monument, consacrată întocmirii „*Repertoriului monumentelor istorice din Transilvania*”, temă din cadrul Planului de cercetare al Academiei Române, ne-a relevat de multe ori un material inedit, de valoare excepțională, între care și minunatele creații artistice din bisericile ortodoxe, catolice, luterane, reformate și unitariene din câteva județe transilvănene, în particular, lăcașuri de zid sau din lemn din zonele Brașov și Sibiu, care ne-au prilejuit cunoașterea unei asemenea reprezentări. La aceasta s-a adăugat apoi bogata informație oferită de însemnările lui Valeriu Literat, neîntrecutul cunoscător al artei religioase din zonă, al cărui manuscris *Biserici vechi românești din Țara Oltului și din „Ardealul” învecinat*, l-am îngrijit, publicându-l în anul 1996 la Editura „Dacia” din Cluj-Napoca, sub titlul, *Biserici vechi românești din Țara Oltului*. În *Postfața* la acest volum am prezentat modelul iconografic al „Sfintei Troițe într-un singur trup” așa precum l-au ilustrat zugravii din această zonă: una dintre reprezentări (Fig. 3) aflându-se la baza cupolei ce acoperă pronaosul bisericii ort., din Beclean (jud. Brașov), lăcaș pictat în anul 1808 de zugravii Nicolae (Fiul) și Gheorghe Grecu, pictori muraliști activi în ultimele decenii ale secolului XVIII și începutul secolului al XIX-lea.⁷ A doua reprezentare, mai complexă (Fig. 4), poate

⁶ Constantine Cavaros, *Ghid de iconografie bizantină*, Editura Sophia, București 2005, pp. 160-164.

⁷ Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania, sec. XIII-XVIII*, Editura Academiei Române, București 1998, p. 146-149.

fi văzută pe dosul catapetesmei de zidărie a bisericii din Voievodenii Mici (jud. Braşov), unde în vecinătatea secvenţei tematice a maramei cu chipul Domnului Hristos, se află a doua maramă, care vrea să înfăţişeze *Sfânta Treime*. Imaginea neobişnuită are un cap cu trei nasuri, patru ochi, trei guri, trei bărbi şi trei mustăţi, fruntea largă marcată de părul cu şuviţe, împărţit pe creştet, totul încoronat cu aureola triunghiulară a Tatălui şi cu iniţialele simbolice ale Fiului: *omi*. Cu siguranţă, zugravii Nicolae şi Gheorghe Grecu din Săsăuşi, autorii picturii (1820-1821) nu şi-au dat seama de erezia pe care o comiteau prin această „exacerbare” a cultului Sfintei Treimi.⁸

Revenind la imaginea „*Sfintei Troiţe într-un singur trup*” de la biserica din Beclean, (Fig. 3) observăm că locul pe care-l ocupă aceasta se află între sfinţii zugrăviţi în colonada de la baza cupolei pronaosului. Compoziţional şi aici e un bust „*al cărui cap are două frunţi, patru ochi, trei nasuri cu mustăţile şi gura corespunzătoare, iar cu barba curgând într-un mănunchi. Zugravul se va fi temut de erezie, de aceea n-a pus inscripţie, dar evident că vrea să închipuiască Sf. Treime, fiindcă pe cap i-a pus aureola triunghiulară a lui Dumnezeu Tatăl*”⁹. Zugravilor familiei Grecu din Săsăuşi se datorează şi pictura murală a bisericii cu hramul „Sf. Vasile cel Mare” din Fofeldea (jud. Sibiu). Lăcaşul construit probabil la sfârşitul secolului al XVIII-lea a fost pictat în anul 1814, iconografia ansamblului mural cuprinzând imagini biblice inspirate parcă din viaţa cotidiană a epocii în care au trăit şi creat aceştia. Pe semicalota pronaosului a fost reprezentată „*Sfânta Troiţă cu trei feţe*” (Fig. 5). Figura robustă îmbrăcată într-o tunică bogată e redată cu globul cruciger într-o mână, cu cealaltă făcând semnul binecuvântării. Ceea ce marchează deosebirea faţă de chipurile zugrăvite în celelalte biserici este modalitatea de redare a bărbilor, lungi şi stufoase dar şi a celor două nimburi de deasupra capului, în formă de stea în trei colţuri înscrisă în cerc.¹⁰

Cronologic această „erezie” iconografică debutează însă în pictura murală a bisericilor ortodoxe din Galda de Jos (Jud. Alba), la 1752¹¹, Cuştelnic (jud. Mureş) în 1756 (Fig. 6.), Şebiş (jud. Bihor) în 1764¹² şi „Sf. Cuvioasa Paraschiva” din Tălmăcel (Jud. Sibiu). La Tălmăcel, „*Sfânta Treime cu trei feţe*” aflată pe mica semicalotă a exonartexului lăcaşului a fost realizată în anul 1780 de Oprea Zugravul şi de Panteleimon

⁸ Valeriu Literat, *Biserici vechi româneşti...*, pp. 189, 260 şi Fig. 132; Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche...*, p. 148.

⁹ Valeriu Literat, *Biserici din Ţara Oltului şi “de pe Ardeal” zugrăvite de o familie de pictori*, în “Anuarul Comisiei Monumentelor Istorice. Secţia pentru Transilvania”, Cluj, 1935, p. 44; Idem, *Biserici vechi româneşti...*, p. 109.

¹⁰ Maria Zintz, *Pictura murală a bisericilor româneşti din Ţara Făgăraşului în secolul al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Editura Academiei Române, Bucureşti 2011, pp. 52, 189, fig. la p. 523.

¹¹ Marius Porumb, *Vechea biserică din Galda de Jos (jud. Alba), un monument al arhitecturii medievale româneşti din Transilvania*, în “Acta Mvsei Napocensis”, XVII, 1980, p. 527; Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly, ... *prin mine, Ioan Pop Zugravul*, p. 43.

¹² Ioan Godea şi Ioana Cristache-Panait, *Monumente istorice bisericesti din eparhia Oradiei. Bisericile de lemn*, Oradea 1978, p. 109. Datarea la Marius Porumb, *Dicţionar de pictură veche...*, p. 99.

Zugravul. Sfânta Treime a fost reprezentată ca un personaj cu trei fețe, înconjurată de cetele îngerești ale arhanghelilor, heruvimilor și serafimilor.¹³ Alte exemple ale acestei teme pot fi văzute în Colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia¹⁴ și în biserica de lemn din Vălenii de Pomezău (Jud. Bihor), datată la sfârșitul secolului al XVIII-lea.¹⁵

Imaginea aceasta necanonică a avut aderență și în mediile atelierelor de iconari transilvăneni, exemplele pe care le vom prezenta sprijinind constatarea noastră. Astfel, o icoană (53,2 x 48,7cm) redând acest tip iconografic provine fie din centrul Lancrăm, fie din Zona Sebeș sau din Poiana Sibiului.¹⁶ *Sfânta Treime* este pictată sub forma unui personaj-bust înalt îmbrăcat într-o tunică de culoare cafenie cu mânecile ample și partea superioară înfrumusețată de benzi cu romburi pictate cu negru (Fig. 7). Mijlocul este strâns de un brâu verzui înnodat la mijloc. Deasupra bustului athletic capul prezintă trei fețe reunite, conturând patru ochi, trei nasuri, trei guri, trei bărbi cu trei mustăți. Dumnezeu e pictat aici după tipul iconografic a lui Hristos dar cu aureolă triunghiulară, precum Tatăl, binecuvântează cu dreapta iar în stânga ține sceptrul de culoare verde, simbol al puterii sale iar norii schematici decorativi din zona inferioară sunt bine conturați. În jurul chipului sunt pictați patru heruvimi care aduc slavă.

O icoană la temă provenind din centrul Nicula are compoziția aproximativ identică cu cea descrisă mai sus¹⁷. Diferențele constau în culoarea roșie a tunicii, în prezența motivelor vegetal-florale din partea inferioară în locul norilor și al ghirlandei decorative „cu ruje” din registrul superior. În această piesă credem că iconarul s-a inspirat dintr-o altă icoană pe sticlă, mai veche sau a fost copiată după un izvod, un model pe hârtie, astfel că în final Dumnezeu Tatăl binecuvântează cu stânga și ține în dreapta sceptrul. Evident icoana e aici în revers.¹⁸

Între reprezentările necanonice de aspect cu totul particular este un exemplar atribuit iconarului Ion Pop din Făgăraș, datat 1853.¹⁹ În comentariul lor la imagine (Fig. 8), Iuliana și Dumitru Dancu remarcau „*monumentalitatea ce predomină în această*

¹³ Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche...*, p. 408-409; Maria Zintz, *Pictura murală a bisericilor românești din Țara Făgărașului ...*, p. 346.

¹⁴ Icoana pe lemn de la sfârșitul secolului al XVIII-lea a fost atribuită unui zugrav anonim al școlii din Săliște (?), Vezi, Gelu Hărdăalău, *Simion Zugravul din Bălgard*, în “Apulum” Arheologie – Istorie – Etnografie, XX, Alba Iulia MCMLXXXII, nota 6 la p. 365; Ana Dumitran, *Din iconografia creștinismului românesc: “Sfânta Troiță într-un trup”*, în “Apulum”, XXXVI, Acta Musei Apulensis, Alba Iulia, MCMXCIX, Fig. 4.

¹⁵ Ana Dumitran, *Din iconografia creștinismului românesc...*, p. 413.

¹⁶ Icoana din Colecția Muzeului Etnografic al Transilvaniei a fost achiziționată în Poiana Sibiului, Nr. Inv. 3064 [Simona Teodora Roșca, *Tematica icoanei pe sticlă din Transilvania (sec. XVIII-XX)*. Teză de doctorat, mss., Cluj-Napoca 2008, p.132.].

¹⁷ Icoana face parte din Colecția mănăstirii ort. Nicula (Simona Teodora Roșca, *Tematica icoanei pe sticlă...*, p. 132).

¹⁸ *Ibidem*, Planșa 14.

¹⁹ Iuliana și Dumitru Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, Editura Meridiane, București 1975, Pl.58, comentariu (53,2x48,7 cm).

reprezentare a Sfintei Treimi, interzisă în biserică: un arhiereu al cărui cap are trei fețe”.²⁰ În chip diferit, în comparație cu cele două exemple anterioare, zugravul făgărășan reprezintă „Sfânta Troiță într-un singur trup” în întregime arătându-ne un arhiereu bătrân, „vechi de zile”, cu un chip cu trei fețe, stând pe somptuosul tron al slavei binecuvântând cu dreapta și având la stânga semnele puterii absolute: globul cruciger și sceptrul. Pe creștet e așezată coroana aulică și aceasta un atribut al puterii cerești și pământești. Fondul icoanei este înfrumusețat cu flori/rozete, <considerate în contextul desenului sobru: „concesii făcute gustului popular”>.²¹ Lui Ioan Pop din Făgăraș i-au fost atribuite alte două icoane pe sticlă asemănătoare, diferențierea compozițional-formală făcându-se doar în arhitectura celor două tronuri somptuoase, figurile Sf. Treimi și odăjdiile arhieresti ce le îmbracă fiind identice. Primul exemplar (Fig. 9), e datat 1846 – an înscris pe postamentul tronului –, cel de al doilea (Fig. 10) cu inscripția temei în limba română cu majuscule chirilice, epigraf plasat în partea superioară [S(F)ANTA TROITA ÎNTRONTRUP (sic!)] fac parte din colecția Muzeului Țării Făgărașului; Din această zonă, numită și Țara Oltului este de semnalat o a treia icoană pe sticlă, compozițional, formal și iconografic consonantă cu imaginile de mai sus, lucrare păstrată în patrimoniul mănăstirii de la Sâmbăta de Sus (Fig. 11), cca. 1850-1860, *Sfânta Troiță înt[r]-on trup* și monogramul grecesc OωN pe nimbul triunghiular.²² În patrimoniul Muzeului de Etnografie din Brașov se păstrează o icoană pe sticlă, la temă, atribuită lui Ioan Pop Făgărășanul, inscripționată cu litere chirilice (*Sfânta Troiță-nt[r]-on trup*)²³

Câteva exemplare de icoane pe sticlă cu această temă, atribuite pictorului Ioan Pop din Făgăraș, au ajuns în colecții particulare, precum I.C. Ioanidu²⁴, Garabet Avachian, București, acum în Muzeul Colecțiilor de Artă din capitală²⁵, Constantin Brăiloiu, București²⁶.

O importantă contribuție la analiza și exemplificarea acestui model iconografic în repertoriul imagistic din arealul românesc – în principal din jud. Alba – a adus-o Ana Dumitran în studiile publicate în anii 1999, 2007, 2007-2008.²⁷ De la zugravii din Țara

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Simona Teodora Roșca, *Tematica icoanei pe sticlă...*, p. 133.

²² Mulțumesc și pe această cale D-nei E. Băjenaru, Directoarea instituției, pentru pertinentele informații la temă.

²³ Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly, ... *prin mine, Ioan Pop Zugravul*, Fig. 69.

²⁴ Epigraf explicativ cu litere chirilice în partea inferioară: *Sfânta Troiță înt[r]-on trup* cât și datarea lucrării, monogramul grecesc OωN pe nimbul triunghiular (Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly, ... *prin mine, Ioan Pop Zugravul*, Fig. 64).

²⁵ Epigraf explicativ cu litere chirilice negre: *Sfâ[n]ta Troiță înt[r]-on trup*, datarea cu cifre negre de o parte și de alta a colonetelor tronului: 1853 (*Ibidem*, Fig. 67).

²⁶ Epigraf explicativ cu litere chirilice negre: *Sfânta Troiță înt[r]-on trup*. Datarea cu cifre negre în partea inferioară: 1853 (*Ibidem*, Fig. 68)

²⁷ Ana Dumitran, *Din iconografia creștinismului românesc...*, pp. 411-422, cu 5 fig.; Idem, „*Sfânta troiță într-un trup*” – între curajul inovației artistice și subtilitatea teologică, în vol. „Prin alții spre sine.

Românească instruiți la școala grecului Constantinos, întemeietorul școlii de la Hurez, la activitatea și la izvodul lui Radu Zugravul de la Curtea de Argeș (*Dumnezeu Savaoth unul cu trei chipuri*, mijlocul secolului XVIII? Fig. 12)²⁸ și la râmniceanul Grigore Ranite, de la Iacov zugravul la fratele său Stan și la nepotul Nicolae, maeștrii destoinici deopotrivă, de la centrul de pictură din Rășinari la cel din Feisa și la repertoriul unor xilogravuri și litografii de proveniență polono-ucraineană, autoarea încearcă să descifreze resorturile acestei teme destul de răspândită în iconografia canonică a bisericii ortodoxe de la noi, cu trimiteri spre pildele din lumea ortodoxiei grecești²⁹ și a catolicismului occidental. Analiza se oprește în principal asupra imaginilor „*Sfânta Troiță într-un trup*” aflate în bisericile din Galda de Jos (1752)³⁰, Cuștelnic (1756)³¹, Galda de Sus (icoană, 1782?)³² și Lunca Mureșului (1810).³³

În concluziile la temă, autoarele studiului subliniază complexitatea mesajului teologic având la bază câteva trasee pe care au circulat aceste imagini, pe de-o parte din pictura postbizantină a Greciei, a Balcanilor în general, un altul conexat unei motivații confesionale, legată de disputa pe marginea punctelor Conciliului din Florența, prin cea adăugare a celui *Filioque* la Crez, ori, probabil, un rezultat al inițiativei zugravului sau a comandatarului la sfatul și prin contribuția unor preoți care se străduiau să facă pe înțelesul românilor epocii, mai puțin școliți, aceste reprezentări radicale, precum îl deslușim în predica funebră copiată de Popa Ursu din Cotiglet (Jud. Brașov)³⁴, text din secolul al XVII-lea, urmat de altele din secolul al XVIII-lea.³⁵

Etnologie și imagologie în memoria culturală europeană” (Editori, Avram Cristea și Jean Nicolae), Alba Iulia, 2007, pp. 280-306; Ana Dumitran și Elena Cucui, “*Sfânta Troiță într-un trup*” în *opera zugravilor din Feisa*, în “*Nemvs*”, anii II-III, (2007-2008), pp. 138-182.

²⁸ Teodora Voinescu, *Un caiet de modele de pictură medievală românească*, în “Pagini de veche artă românească” III, Ed. Academiei R.S. România, București 1974, Fig. 146; Idem *Radu Zugravu*, București, 1978, cat., nr. 98.

²⁹ O icoană pe lemn a unui zugrav anonim de școală cretană (1480) în care Sfânta troiță într-un trup” e însoțită de imaginea Sf. lui Ierarh Nicolae, asociere asemănătoare compozițional cu dipticul inedit al Muzeului Protopopiatului Greco-catolic din Gherla.

³⁰ Ana Dumitran și Elena Cucui, “*Sfânta Troiță într-un trup*”..., pp. 165-166.

³¹ Ibidem, pp. 166-171.

³² Ibidem, 171-173.

³³ Ibidem, pp. 175-178.

³⁴ “*Dumnezăiasca și Sfânta Troiță, adecă Tatăl și Fiul și Duhul Sfânt iaste în trei obraze și unul de alalt nu-l despărțit batăr că-l în trei obraze. Iară unul singur iaste Dumnezău: Dumnezău Tatăl, Dumnezău Fiul și Duhul Sfânt(...). Și tustriale iaste un Dumnezău, iară nu trei și au o putiare și o biruire și o domnie și o împărăție și iaste Sfânta troiță o ființă dumnezăiască nedespărțită, neamestecată și făcătoare de viață* (subl. noastră). Ibidem, pp. 165-166.

³⁵ Text de mulțumire a scribului care a copiat “Cazania lui Varlaam” unde se aduce laudă Lui “*unul Dumnezeu în trei fețe, sfânta troița noastră*” [Ana Dumitran și Elena Cucui, “*Sfânta Troiță într-un trup*”..., nota 69 la p. 166; Doru Radosav, *Carte și societate în Nord-Vestul Transilvaniei (sec. XVII-XIX)*,

În ceea ce privește valoarea dogmatică dar și aceea a istoricului iconografiei și iconologiei acestei reprezentări strani, vom relua o incursiune care, dorim să reprezinte o completare a concluziilor propuse de noi în *Postfața* la cartea lui Valeriu Literat dedicată *Bisericilor vechi românești din Țara Oltului*.³⁶ Parcurgerea bogatelor informații la temă cu o deslușire a consonanțelor iconografice și iconologice, *Între Orient și Occident*, ar viza în mare, *Sursele inspiratoare, Iconografia, Problematika reprezentării, Semne și simboluri, Reprezentări ale Sf. Treimi în Vechiul Testament, Avram și cei trei bărbați, Trinitatea în ipostaza de făuritoare a lumii, Trinitatea în Psalmi, Reprezentarea Sf. Treimi drept sumă a Credinței, Sf. Treime în Glorie, Sf. Treime tronând*. Desigur, cercetarea noastră la subiect se va opri însă doar asupra unora dintre aceste întrebări aflate în legătură directă cu iconografia imaginii.

În literatura de specialitate studierea, cercetarea programului iconografic al acestei teme debutează timid doar din *prima jumătate* a secolului al XIX-lea, ajungând să fie mai „tentantă”, mai prolifică, abia în abordările contemporane.³⁷

În ce privește menționarea istorică a subiectului, punctul de pornire e consemnat în scrierile Evangheliștilor, mai întâi în Matei 28, 19: *Drept aceea, mergând, învățați toate neamurile, botezându-le în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh*. Cu prilejul/momentul *Botezului lui Hristos* (v. Matei 3, 16-17, Marcu 1, 10-11, Luca 3, 21-22) sunt desemnate/menționate cele trei Persoane: *Tatăl* drept vocea cerească, *Sfântul Duh* în postura de Porumbel și *Iisus* în ipostaza de cel botezat. Problematika reprezentării iconografice dezvăluie modalitatea prin care în analogie cu scena *Botezului* au fost marcate și alte evenimente din *Viața lui Hristos*, aceasta pentru a ilustra legăturile existente între cele trei Persoane, astfel că Dumnezeu Tatăl și Sfântul Duh se regăsesc în mod repetativ în cadrul scenelor *Bunavestire, Nașterea lui Hristos, Răstignirea*. Începând cu secolul al VIII-lea reprezentărilor *Fecioarei cu Pruncul* i se adaugă *mâna lui Dumnezeu Tatăl binecuvântând*, apoi imaginea *Porumbelului*.

Sfânta Treime nu este prezentă însă în scenele ce-L reprezintă pe Hristos în ipostaza pământească, deoarece nu era necesară ilustrarea acestei comuniuni/uniri. Un alt mod iconografic/iconologic de reprezentare a temei este acela care apelează la trei figuri diferite. Dificultățile apar însă atunci când s-a încercat reprezentarea caracterului

Oradea, 1995 p. 231]; de adăugat și exclamația a doi călugări traducători a unui text al Sf. Atanasie cel Mare: *“de mirare nouă aceasta ni se face, cum și unul este Dumnezeu și trei sunt fețele lor!”*(apud Ana Dumitran și Elena Cuciu, *“Sfânta Troiță într-un trup”*....nota 69 la p. 166).

³⁶ Nicolae Sabău, *Postfață*, în Valeriu Literat, *Bisericile vechi românești...*, pp. 260-262.

³⁷ Dintre autorii aplecați asupra problemei, v.: Adolphe Napoléon Didron, *Iconographie chrétienne – Histoire de Dieu* (Collection de documents inédits sur l’histoire de France 3), Paris, 1843; Alfred Hackel, *Die Trinität in der Kunst – Eine ikonographische Untersuchung*, Berlin 1931; Wolfgang Braufels, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Lucas-Bücherei 30, Düsseldorf, 1954; Romuald Bauerreiß. Hans Feldbusch, Ernst Guldan, *Dreifaltigkeit*, în RDK 4, 1958, pp. 414-447; Wolfgang Braunfels, *Dreifaltigkeit*, în LCI I, 1968, pp. 525-537; François Boespflug, *La Trinité dans l’art d’Occident (1400-1460) – Sept chefs-d’oeuvre de la peinture*, Strassbourg 2000, volum editat în anul 2001 și în limba germană sub titlul *Trinität*.

etern a celor trei părți ce compun Sfânta Treime.³⁸ Izvorul de referință în ilustrarea acestui caracter îl reprezintă Ioan 1, 1. Această imagine apare mai frecvent în miniaturi, elaborările genului neridicându-se însă la o calitate superioară. Insuficiente indicii la iconografia reprezentării nu sunt oferite nici în formularea dogmei în cuprinsul *Crezului* sau în scrierile teologului Tertullian (Q. Septimius Florens, n. cca. 155 - m. în jurul lui 240)³⁹, care are însă meritul să fi transpus în formă scrisă pentru prima dată cuvântul *Trinitas*.⁴⁰ Sf. Augustin a abordat cu precauție subiectul într-o operă monumentală (*De Trinitate*) care l-a angajat mai mult de două decenii începând cu anul 400 (Prolog la *Scrisoarea* 174), tema fiind cu adevărat una dintre cele mai grele chiar și pentru o inteligență ca a sa. Datorăm genialității Sf.-lui Augustin expunerea, în cincisprezece analize (*XV Cărți*) de o profundă validitate, maniera sa de a se apropia de acest mister al încarnării lui Dumnezeu și a Spiritului Sfânt. El „propune un model teoretic care să pornească de la prezența imaginii trinitare (figura lu Dumnezeu) în sufletul uman (Gen. 1, 26.). *Liber VIII* marchează analogia dintre iubitor, iubit și iubirea în însăși Sfânta Treime și sufletul uman – o substanță spirituală unică – memoria, cunoașterea și iubirea lui Dumnezeu.”⁴¹ Vom reaminti apoi că textul canonic a lui Carol cel Mare, preluat din liturghia mozarabică, a creat și o reprezentare picturală conformă/consonantă textului următor: „Împreună cu Fiul tău înăscut și cu Sfântul Duh Tu ești un Dumnezeu, un Stăpân; nu de parcă ai fi doar o Ființă, Tu ești mai mult [trei persoane întruchipate în una singură] [...]. Și astfel noi ne rugăm cu laudă unui Dumnezeu adevărat și veșnic, unor persoane ce reprezintă diversitatea, unei măreții a egalității”.⁴²

³⁸ Pentru complexitatea și conținutul la temă a se vedea volumul complex, bine conceput datorat lui Alexandru Buzalic, *De Trinitate: Din problematica teologiei trinitare*. Editura Galaxia Gutenberg, Târgu Lăpuș 2010.

³⁹ *Lexikon der Alten Welt*, Bd. 3, Albatros Verlag, Düsseldorf 2001, p. 3018.

⁴⁰ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, (sub red. Lui Engelbert Kirschbaum SJ), I, 1968, Herder, Rom, Freiburg, Basel, Wien, p. 526.

⁴¹ Alexandru Buzalic, *De Trinitate...* pp. 292-293.

⁴² *Ibidem*, pp., 526-527. Peste secole, parte din acest text, va fi reluat în desenul unei xilogravuri din anul 1524 conservată într-un muzeu din Paris. Compoziția prezintă în partea centrală triunghiul, semn al Sfintei Treimi, cu vârfurile marcate de cercuri ce au în câmp inscripții dedicatorii, asemenea cu cele de pe laturile bandate ale însemnului triunghiular. În cele patru colțuri ale gravurii apar simbolurile celor patru evangheliști purtând filactere ce cuprind numele lor, iar în partea superioară, la mijloc, Sfânta Treime sub forma de *vultus trifrons*, cu cele trei capete unite, cu trei nasuri, patru ochi, toate unite/inălțate pe un singur gât, de pe bustul athletic îmbrăcat în veșminte episcopale, imagine ce ar trimite către misterul divin al minții (*voûç*), ca element spiritual, aplicabil temei trinitare. De un aspect iconografic aproape identic este panoul reprezentând Sf. Treime tipul *trivultus* (cca. 1570), realizată de Jerónimo Cósida (ante 1510-1592?) pentru altarul “Adormirii Maicii Domnului” din biserica mănăstirii cisterciene Santa Maria de la Caridad (Tulebras, Navarra, Spania). Compoziția asociază și aici chipul cu trei fețe cu diagrama triunghiulară inscripționată într-un clar mesaj didactic ce spune că Tatăl, Fiul și Spiritul Sfânt sunt diferiți dar că toți trei au harul Dumnezeesc: PATER NON EST FILIVS; PATER NON EST SP(IRIT)VS/ SA(NC)T(VS); FILIVS NON EST SP(IRIT)VS SA(NC)T(VS); PATER EST DEVS; FILIVS EST DEVS; SP(IRIT)VS SA(NC)T(VS) EST DEVS (v. Wolfgang Braunfels, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1954, III la p. X; L. Piola Caselli, R. Amerio, *Perche un vultus trifrons?*, în “Conoscenza religiosa”, 4, 1975, pp. 345-372).

Aceste cuvinte i-au pus pe artiștii și pe comandatarii religioși sau laici în fața unei provocări, ce anume să aleagă din textul liturgic, unitatea în fața treimii sau invers? Cei dintâi puteau face trimitere, puteau evoca, epigraful : „*qui vidi me, vidi et patrem*”, cuvinte ce pot fi citite pe cartea deschisă purtată de Iisus Hristos, reprezentat în mozaicul realizat în anul 545 în biserica Sfântul Mihail Affricisco (*San Michele in Africisco*) din Ravenna (astăzi în Muzeul de Stat/Bode, Frühristlich-Byzantinische Sammlung, Berlin).⁴³ Compoziții cu trei capete îngemănate apar și în lumea creștină anglo-saxonă. Pecetea arhiepiscopului Roger de York (1154) avea gravată figura unui „monstru” tricefal însoțit de inscripția: *Caput nostrum trinitas est*, la fel cu imaginea similară de pe sigiliul lui Henri de Wake marcat de inscripția, *Trinitas imago*.⁴⁴ *Psaltirea* din Cambridge, *Bible moralisée* (1226) propun formule compoziționale devenite definitorii în iconografia temei.⁴⁵

Ideea de trinitate a fost sugerată și în cadrul reprezentării Domnului de pe vechiul altar din Gant, operă a fraților Hubert și Jan van Eyck. Cercetările la temă relevă că atunci când se urmărea/dorea accentuarea unității Sfintei Treimi, artiștii cad în primejdia abandonării cadrului, a acurateții/canonicității dogmatice. Mai mult această imagine fantastică a Sf. Treimi în contextul Reformei capătă note de o accentuată monstruozitate cu valențe satanice. Într-o astfel de ambianță antitrinitară se vor naște imaginile datorate unui Matthias Grünewald⁴⁶ dar și gravurile ce ilustrează operele conducătorilor unitarieni din Principatul Transilvania, Francisc David și Giorgio Blandrata, imagini ce vor fi analizate. Exemplele destul de numeroase ale acestor exagerări l-au determinat pe papa Benedict al XIV-lea, în anul 1745, să lanseze un avertisment asupra pericolului acestor reprezentări, în contextul mai larg al unei lucide viziuni a problemelor strict ecleziastice prin clarificarea câtorva incertitudini și completarea

⁴³ *Ibidem*, p. 527; Lăcașul ravenat de odinioară era decorat cu mozaicuri pavimentale și parietale, între care remarcabil era cel din nișa bazilicii unde dominau trei figuri solemne, cele două ale arhanghelilor Mihael și Gabriel care flancau o a treia figură, aceea a lui Iisus Hristos imberb, cu nimbul cruciger, purtând crucea în formă de luncă și un *codice* deschis pe care se citește inscripția menționată mai sus. De notat că pe pagina din stânga a cărții inscripția se întrecește prin versetul: *EGO ET PATER UNUM SUMUS*. Potrivit cercetărilor lui I. Andreescu, mozaicul aflat azi la Berlin ar fi doar o copie realizată de un atelier din Veneția pe la 1850-1851, în timp ce din vechiul mozaic se păstrează unele fragmente în Muzeul din Torcello - capetele originale ale arhanghelilor Mihael și Gabriel, iar acela a lui Hristos poate fi văzut în colecția de la Victoria and Albert Museum din Londra [v. K. Wessel, *Das ravenatische Mosaik in den Staatliche Museen zu Berlin und seine Wiederherstellung. Staatliche Museen zu Berlin*, 1953; Idem, *Das Mosaik aus der Kirche S. Michele in Affricisco zu Ravenna. Staatliche Museen zu Berlin*, 1955; I. Andreescu Treadgold, *The Wall Mosaics of San Michele in Affricisco, Ravenna Rediscovered*, în „L’Italia meridionale fra goti e longobardi.” Corsi di Cultura sul’Arte Ravennate e Bizantina (a cura di R. Farioli), XXXVII, Ravenna 1990, pp. 13-57].

⁴⁴ Jurgis Baltrusaitis, *Evul mediu fantastic*, Ed. Meridiane, București 1975, p. 30.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 31-32.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 32, Fig. 16.

unor lacune.⁴⁷ Mai mult, el a fost prudent în recunoașterea miracolelor, a imaginilor necanonice, spunând că acestea ar fi putut constitui un „*pretext pentru cei care ar dori să ne vorbească de rău*”, exemplele grafice batjocoritoare la adresa acestora, apărute în literatura bisericilor reformate, antitrinitarieni în speță, încă în urmă cu două secole, dându-i pe deplin dreptate. Pontiful a criticat aspru mai cu seamă reprezentarea *Sfântului Duh* în ipostaza unui tânăr. Aceasta a fost cauza principală a îndepărtării altarului principal dedicat Sfântului Ștefan din catedrala vieneză.

Din secolul al IX-lea datează și primele reprezentări ale *Sfintei Treimi* în ipostaza a trei figuri identic create. Gândirea/scrierile evului mediu târziu au condus, au făcut posibilă apariția/conturarea unei alte imagini, în care cei trei protagoniști erau reprezentați sub chipul a trei tineri.⁴⁸ Pare verosimil că tradiția iconografică focalizată pe varianta „*Ospetia lui Avraam la stejarul Mamvri*” să fi inspirat reprezentarea misterului trinitar prin trei figuri, egale și distincte având înfățișarea lui Hristos, așezate frontal la o masă purtând potirul euharistic. Nu ne vom opri asupra acestei reprezentări iconografice deosebit de generos exemplificată în pictura europeană, vom face trimitere la o reprezentare mai rară în epocă la noi, *Sfânta Treime într-un singur trup*, aflată în încăperea de la baza turnului apusean al bisericii „din Deal” din Sighișoara (jud. Mureș).⁴⁹ Aici simbolul comuniunii, a unității lui Dumnezeu tronând, concentrează trăsăturile fizionomice în trei persoane cu chipul de vârste diferite (Fig. 13), exacerbând astfel unitatea Lui în trei persoane, iconografie cu mare încărcătură simbolică răspândită prin exemplele stilului „gotic internațional” și în Transilvania. Pictura realizată după anul 1370

⁴⁷ Claudio Rendina, *Papii. Istorie și secrete*, Editura BIC ALL, București 2002, pp. 749-756.

⁴⁸ Vom menționa doar câteva exemple păstrate în picturile unor biserici catolice din localități din nordul Italiei. Aici figurile sunt acelea ale unor bărbați maturi cu chipul marcat de barba scurtă sau potrivită ca mărime, cu aureola crucigeră, așezați frontal în fața unei mese pe care sunt așezate trei potire și trei cărți. Cele trei figuri, binecuvântând, arată palma mâinii stângi deschisă pe care se citește inscripția în caractere gotice, *S. Trinitas*: San Vittore, biserica S. Vito, frescă de la finele secolului XIV; Varzo, biserica parohială Sf. Gheorghe, lucrare atribuită lui Fermo Stella da Caravaggio, prima jumătate a secolului XVI; Sacro Monte di Ghiffa, frescă din secolul al XVI-lea, *Răstignirea cu Sfânta Treime*; Vignone, sacristia bisericii parohiale, ulei pe pânză, secolul XVIII; Intragna, localitatea Vico, capela Sf. Treimi, frescă secolul XVIII; Aurano, localitatea Al Piano, capela Sf. Treime, frescă secolul XVIII; Traffume di Cannobio, Sf. Trinită, frescă secolul XVIII; Aurano, Alpe Gabbiana, capela Sf. Treime, frescă, 1886; Caprezzo, localitatea Gnocco, Capela Sf. Treime, frescă de Enrico Francioli, cca. 1870; Ramate, capela Sf. Treime, frescă secolul XIX; Cossogno, Antica Osteria, fațadă, Sf. Treime, frescă, jum. secolului XIX; Oggiogno, casă privată, Sf. Treime deasupra intrării, secolul XVII etc. (Gian Vittorio Moro, *L'iconografia della Trinità a "vultus trifrons" e a tre figure nel territorio della diocesi di Novara e nel Canton Ticino: segnalazioni e ricerche*, în "L'iconografia della SS: Trinità nel Sacro Monte di Giffa. Contesto e confronti." Atti del Convegno Internazionale. Verbania, Villa Giulia. Venerdì 23 – Sabato 24 marzo 2007/apărut, 2008/, Fig. 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, pp. 136-144).

⁴⁹ Dana Jenei, *Pictura murală gotică din Transilvania*, Noi Media Print, București 2007, p. 94 și figura la p. 96.

reprezintă figura triadică între Profeții Avraam și Ieremia, care au numele înscrise pe filacterele pe care le susțin.

O „anomalie” anatomică este acel tipologic *vultus trifrons*, vizibil mai frecvent începând cu secolul al XII-lea, variantă peiorativă a figurii tricefale, care prezintă încă și astăzi numeroase probleme interpretative care au motivat condamnările Conciliului tridentin și ale curiei papale la 1628 și la 1745.⁵⁰ Nu este întâmplător faptul că a fost tocmai lumea carolingiană, apoi epocile romanicului și ale goticului acelea care să fi îngăduit înflorirea acestor bizare contaminări, asemănătoare cu așa-numiți „grylloi”, în asemenea măsură încât, citându-l pe un exeget al temei, Ettore Camesasca, acestea „apăreau la inițialele codicelor miniaturate, în capitellurile bisericilor, pe lateralele cutiuțelor din fildeș; în ornamentația catedralelor romanice și gotice au devenit un motiv atât de difuzat, de la nivelul turelor, a fialelor, la gurile de jghiab (gargouille- n.n.), la portaluri sau în diferite locuri, până a fi asumată ca una dintre caracteristicile cele mai frapante/spectaculare. În acest mod antichitatea, în loc să ofere, să sugereze, canonul unor figuri de o frumusețe perfectă, transmite artei medievale un indicibil eșantion de ființe crunt deformate.”⁵¹

Mai multe exemple cu imaginea acestui *vultus trifrons* pot fi văzute în Catedrala *Santa Maria Assunta* din Atri, în Colecția Muzeului Orășenesc din Sansepolcro provenind din vechea biserică a *Sfântului Augustin* (apoi *Sfânta Clara*), realizat înainte de 1374, la Perugia, într-o frescă din secolul al XV-lea locată pe fațada veche a Basilicii *Sf. Petru*, cât și în lăcașurile câtorva localități din dioceza de Novara și din Cantonul Ticino: Giornico (biserica *Sf. Nicolae*, imagine tricefalică de la 1478 pictată de Nicola da Seregno, Fig. 14), Maggia (Capela *Santa Maria della Pioda*, 1717), Formazza, Fondavalle (Capela *Crucifixului*, frescă, 1750), Someo (Capela „*di là dell'acqua*”, frescă, 1760).⁵²

Împotriva acestora „tricefali” s-a îndreptat Sf. Bernardo de Chiaravalle, care într-o faimoasă predică a denunțat, a combătut acele „*ridicole monstruoziități*” sau „*frumuseți*

⁵⁰ În privința acestei noutăți iconografice de gust tipic medieval, combătută drastic de biserică, trebuie precizată maniera dublă de reprezentare, adică a trinității tricefale, aceea formată dintr-un singur corp cu trei capete, pentru a indica faptul că într-o singură substanță se manifestă trei chipuri diferite (între puținele oferte iconografice de acest tip din secolul al XII-lea, se conservă în biserică „*Santa Maria Assunta*” din localitatea piemonteză Armeno, apoi relieful de pe un capitel gotic cu scena *Facerii Omului/Adam* din biserică Colegială din Alquézar/Spania unde Creatorul are trei capete sau, o altă reprezentare necanonică, pe un capitel de la o fereastră a Casei Zuelli din Edolo/Valle Canonica, datată în secolul al XIV-lea. Pentru evitarea acestor deviații teratologice se va prefera, mai cu seamă în Italia, soluția reprezentării capului trifront, adică acel *vultus trifrons*.

⁵¹ E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano 1966, pp. 352-353.

⁵² G.J. Hoogewerff, „*Vultus trifrons*” *emblema diabolico. Immagine improba della Santissima Trinità (saggio iconologico)*, în „*Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia*”, Roma, vol. XIX, 1942-1943, 205-245; L. Piola Caselli, R. Amerio, *Perche un vultus trifrons?*, în „*Conoscenza religiosa*”, 4, 1975, pp. 345-372; Gian Vittorio Moro, *L'iconografia della Trinità a "vultus trifrons" ...*, Fig. 98, 99 la p. 134 și 100, 101 la p. 135.

diforme”, adică „*acele multe trupuri sub un singur cap, sau dimpotrivă, multe capete pe un singur corp*” din mănăstirile perioadei, imagini care hrăneau fantezia călugărilor distrăgându-le atenția de la cuvântul divin. Motivul necanonic a fost denunțat și de teologul și filosoful francez Jean Gerson (1363-1429), acel vestit Doctor Christianissius, considerat drept „*monstruos și sacrileg*”. Acestui gen de contaminări îi aparțin așadar numitele variante iconografice ale Trinității cu capete separate sau unite, împotriva cărora s-a dezlănțuit în discursul/predica sa și Antonino Pierozzi (1389-1459), călugărul dominican, devenit în 1446 arhiepiscop al Florenței, canonizat la 1523 de papa Adrian al VI-lea.⁵³

„În pofida mirosului acru al rugurilor lui Savonarola împotriva vanității, de puțin timp stinse, în 1529 pictorul Andrea del Sarto nu s-a temut să reprezinte cele trei capete unite ale Trinității într-o imagine de mare efect, în vârful arcului ce încadrează Cina cea de Taină din conventul San Salvi din Florența.”⁵⁴ Tot în orașul de pe Arno, pe tavanul Capelei Eleonorei de Toledo, soția lui Cosimo I de Medici, Sf. Treime apare sub forma „*vultus trifrons*” încadrată de figurile întregi ale celor patru evangheliști însoțiți de simbolurile consacrate, lucrare datorată lui Agnolo Bronzino (1503-1572), pictorul preferat și îndrăgit de Cosimo I de Medici și de familia sa, acel „*carissimo nostro*” din epistolarul Marelui Duce, maestrul redutabil în pictura religioasă și laică, cât și în inedita elaborare a portretelor oficiale contemporane (*state-portrait!*).⁵⁵

Pictorii școlii flamande de la începutul secolului al XVI-lea elaborează la rândul lor asemenea reprezentări ale Sfintei Treimi, necanonică, exemplul cel mai convingător conservându-se azi în H. Shickman Gallery din New York (Fig. 15).

Varianta care încearcă să îmbine cele două idei, adică cea de unitate și trinitate reprezentată de motivul iconografic al *Sfintei Treimi*, a fost deseori înțeleasă în ipostaza „monstru”, așa cum o numea cardinalul Bellarmin: un bust cu un cap triplet, o figură cu un trup și trei capete, o figură din a cărei trup cresc două sau trei busturi și în sfârșit capul cu trei chipuri, imagini consonante cu unele sugestii iconografice ale antichității.

Figura tricefalică ca reprezentare cu rol cultic poate fi regăsită în imagistica unor culturi diferite. Creștinătatea a preluat motivul din antichitate, particularizat aici spre exemplu de figurile tricefale celtice din Galia romană (sec. I-II, Reims Faubourg de Laon, Bavay, Tournai, Lyon) din Belgium până în Aquitania, de cele ale Germanilor păgâni din Gallehus (Tondern) în sudul Jutlandei, de imaginile din zona Danubiano-Pontică, cele din spațiul Balcanic (*Cavalerul Trac*) și din Scitia, sau de „*Triglav-ul*” slavilor

⁵³ *Lexikon der christlichen Ikonographie...*, 5, pp. 202-203.

⁵⁴ Gian Vittorio Moro, *L'iconografia della Trinità a "vultus trifrons..."*, pp. 129-130; Wolfgang Brauenfels, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Capitolul *Die Heilige Dreifaltigkeit in Psalter*, pp. XXVI-XXVIII și Fig. 23 la p. 14.

⁵⁵ Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler der Antik bis zu Gegenwart*, vol. 5 (text semnat de Emil Schaeffer), E.A. Seemann, Leipzig 1999, pp. 60-63.

păgâni din zona Balticii.⁵⁶ Așadar acest motiv cu trei chipuri, trei capete (*Trikephalos*, *Triciput*, *Triceps*, *Trifrons*, *Vultus trifrons*, *signum triciput*), pictat sau sculptat își are originea în reprezentările mitologice ale zeităților din antichitate și din vremea creștinării popoarelor nord europene. Tricephalia antichității a fost analizată și comentată de renumiți cercetători europeni, între care menționăm pe S. Reinach, N. Moine, De Vries, S. Deys, Dumezil, J.J. Hatt etc.

Ca temă religioasă creștină motivul celor trei chipuri/capete, sub forma atributului pozitiv este unul prevalent pictural, întâlnit mai cu seamă în miniatura medievală apuseană și orientală, în ilustrația *Codicelor*, a *Psaltirilor* din perioada romanică și gotică (*Psaltirea din Smolensk* ce aparține secolului al XIV-lea, *Antifonarul* din secolul al XV-lea păstrat în Muzeul din San Gemignano-Luca, Italia - Fig. 16.)⁵⁷ iar în sculptură în cadrul reprezentărilor ornamentale, mai cu seamă la nivelul capitulelor din partea superioară a elementelor portante ale bisericilor din Spania, Italia și Franța.

În epocile romanică și gotică semnificația acestui motiv este cel mai adesea incertă, fiind însă în multe cazuri asociată diavolului⁵⁸ și simbolului de antitrinitate, idee ce va fi exploatată și rafinată de ideologii Reformei secolului al XVI-lea, calvini și unitarieni, care au folosit-o într-o acerbă și acidă critică împotriva catolicismului în general și a papalității, în special. Dintre exemplele acestui gen artistic cităm miniatura din *Evangeliarul din Tagernsee* (prima jumătate a secolului al XI-lea), *Răstignirea din San Giovanni in Laterano* (secolul XII), *relieful din fațada bisericii San Pietro din Tuscania* (după 1207), figuri care pot fi puse în relație cu *Evangelia lui Nicodim II*, unde apare imaginea „unei treimi diavolești” și „rădăcinile păcatului”.

Atât în *Hortus deliciarum*, cât și în menționata *Biblie moralizatoare* din secolul al XIII-lea, motivul tricephal va fi consacrat diavolului, detalii la temă pot fi văzute în frescele lui Giotto din *capela Arena* din Padova unde e reprezentat Lucifer la *Judecata de apoi* împreună cu doi șerpi ce flanchează chipul diavolului. Subiectele acestea monstruoase se repetă în *capela Strozzi din Santa Maria Novella* (Florența) în pictura lui *Nardo di Cione* (cca. 1357) care-l înfățișează pe Lucifer împreună cu două capete de lup (consonând cu Cerberus). Reprezentările italiene din secolul al XIV-lea pot fi puse în legătură și cu textul din *Inferno* a lui Dante (Lit. 2, 211-214). Secolele al XII-XIII prin extensia modelului artei romanice și gotice va conduce spre multiplicarea acestor

⁵⁶ A se vedea complexul/elaboratul studiu a lui R. Pettazoni, *The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 9 (1946), pp. 135-151, 15 ill.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 151. Fig. 16.a; Jacques Terrisse, „Le Dieu a trios têtes des Rèmes le Tricéphale” studiu completat de 14 fotografii cu exemple cuprinse într-un arc temporal ce începe din antichitate prelungindu-se până în secolul al XVIII-lea.

⁵⁸ A se vedea elaboratul studiu datorat lui François Boespflug, *Le Diable e la Trinité Tricéphales. A propos d'une pseudo <vision de la Trinité> advenue à un novice de saint Norbert de Xanten*, în „Revue des sciences religieuses”, 72, nr. 2 (1998), pp. 156-175; Idem, *Dieu dans l'art*, Paris 1984.

imagini și în Europa Central-răsăriteană (în Austria, fresca din Gurk/Carinthia, apoi apuseană, în Anglia, ilustrații în menționata *Biblie Moralizatoare* din 1226 și tricephalul din sala capitulară din Salisbury, în Franța la fântâna „des Evoques de Lisieux” din Rouen, capitel în biserica Sf. Cruce din Oleron, la porticul bisericii din Albinhac de Brommat/Aveyron și la „stâlpul Trinității” din capela castelului din Chillon/Montreux-Elveția).

Sf. Anton atrăgea atenția asupra caracterului eretic și confuzia pe care o produceau aceste imagini, figuri care de altfel puteau fi văzute pe cuprinsul diecezei sale (*refectoriul din Santissima Trinita, relieful de la frontonul tabernacolului exterior al bisericii Orsanmichele din Florența*, adăpostind statuile din bronz ale lui Iisus Hristos și Ap. Toma din scena *Necredinței lui Toma* realizate de Verrocchio), critici care nu i-au împiedicat pe maestrul de talia lui *Fra Bartolomeo*⁵⁹ și menționații *Andrea del Sarto* (Fig. 17)⁶⁰ și *Agnolo Bronzino*, să reia aceste „anomalii” iconografice, care vor fi interzise de papa Urban al VIII-lea începând cu anul 1628 și Benedict al XIV-lea în 1745. În cultura populară însă această imagine va persista până în secolul al XIX-lea pe un areal foarte larg al Europei, din Spania până în Italia (Fig. 18)⁶¹, din Bavaria până în Boemia, din Austria (Tirol) până în Ungaria, în Polonia și Transilvania.

Așadar din punct de vedere cronologic motivul celor trei capete drept reprezentare a Sfintei Treimi creștine, cu rol pozitiv, presupunem că intră mai târziu în reprezentările artistice, încărcată mai cu seamă cu rol de milostenie și de îndurare. Între cele mai vechi reprezentări de acest tip se numără capitelul sculptat al mănăstirii *Sfânta Maria din Alquezar* (Aragon), datat în secolul al XII-lea, figura tricefală așezată într-o mandorlă ar reprezenta „*Trinitatea creatoare*”.⁶² Începând cu secolul al XIV-lea imagini cu iconografia de acest tip vor apărea din ce în ce mai frecvent în pictura italiană renescentistă, receptarea fiind vizibilă cu precădere la nivelul compozițional-formal, anume prin ordonarea radială a capetelor (vezi pictura lui *Nicolao de Seregno* din biserica *Sf. Nicolae din Giornico/Cantonul Ticino*, datată 1478, apoi menționatul tabernacol ilustrând *Necredința lui Toma*, operă a lui Verrocchio și compoziția datorată lui *Fra Bartolomeo*, cea monumentală *Pala del Gran Consiglio* sau *Pala della Signoria (Pala Soderini* – după numele comandatarului –, 1510-13), acum în Muzeul Național San Marco, Florența, cât și într-un desen pregătit pentru acest altar, conservat la Getty Museum. În înțelesul creștinesc al compasiunii și al îndurării tricephalul apare pe o sculptură de la *stallum*-ul (1465) bisericii *Sf. Petru* din Saint

⁵⁹ Fresca din anul 1510 reprezintă patru îngeri în zbor cântând la diferite instrumente muzicale iar la mijloc alți trei îngerși purtând o Psaltire surmontată de imaginea tricefală a Sfintei Treimi (v. Wolfgang Braunfels, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Fig. 22 la p. 14).

⁶⁰ *Vultus trifrons* (1551), pictură în refectoriul din S.Salvi, Florența.

⁶¹ „Pitoeasca” imagine cu „vultus trifrons” a unei lucrări (ulei pe pânză) de la Colle Isarco, conservată în Muzeul Italian de Etnografie (*Ibidem*, p. 151, Fig. 16.b).

⁶² Françoise Boespflug, *Le diable et la Trinité...*, pp. 167-172.

Claude/Jura. Sub acest atribut îl aflăm în decorul stranelor a numeroase biserici din Alsacia, Franche-Compté, Elveția apuseană și Savoia. În contextul difuzării Umanismului și a exprimatei admirații față de moștenirea culturală a Romei antice, soluția *vultus trifrons* apărea indubitabil elegantă pentru pictorii și sculptorii italieni din epocă, consonantă cu divinitățile bifronte și trifronte ale pantheonului roman, această figură trifrontă din exemplele antice reprezentând alegoria *Prudenței*. O vedem în fresca din ampla încăpere a complexului *Santi Quattro Coronati* din Roma (*Janus trifrons*, sec. XIII), în *niello*-urile de la pardoseala Catedralei din Siena (sfârșitul sec., XIV), pe un relief din Quattrocento în *Victoria and Albert Museum* din Londra, atribuit școlii lui *Rossellino* și pe reversul medaliei lui Lionello d'Este din 1443, datorată lui *Pisanello*. Rămânând la imaginile la temă încărcate de semnificații alegorice trebuie menționate aici și desenele lui *Mathias Grünewald* (după 1520); apoi pe maestrul *G. Münzel* care vedea în cele trei capete nimbate și diferit portretizate o interpretare a alegoriei moralizatoare la „*Trinitatea Răului*” (plăcerea carnală și vizuală, îngâmfarea). Imaginea a fost completată printr-o satirizare expresă a Romei „*Trias Romana*”, de mare impact în literatura religioasă unitariană și calvină din Transilvania. Dar *Prudența* apare și în ipostază de virtute, care prin mijlocirea calităților sale (*memoria, intelligentia, providentia*) stăpânește timpul (*praeteritum, praesens, futurum*); începând cu secolul al XV-lea va fi reprezentată în conexiune cu motivul celor trei chipuri și trei capete, în momente diferite ale vieții. *Alegoria* lui Tițian (Londra, Francis Howard) înfățișează *Prudența* cu trei capete, ce se ridică deasupra unor capete de câine, leu, respectiv lup, acel „*signum triciput*” a lui Serapis-Helios, ce ilustrează în cheie umanistă cele trei forme ale timpului. La reductabilul iconograf *Cesare Ripa* (înainte de 1645) aceluiași simbol îi este atribuit invocatul și mult căutatul „*Consiglio*”.⁶³

Secolul al XVI-lea marchează multiplicarea imaginilor trinitare de acest fel prin mijlocirea gravurii, unul dintre cele mai vechi exemple ilustrând acel *Missel de Verdun*, datat în 1509, recopiat în numeroase exemplare, cât și în alte lucrări imprimate sau xilografiate. Vitraliile acestei perioade îl vor reprezenta, precum acei „*Christ trifrons*” aflați în bisericile din Chalons-sur-Marn (1527), Messniers-en-Brein (1550), Ambronay / Ain. Simbolul este atât de particular, încât artiștii vor elabora chiar și imagini tricephale anti-trinitare, precum *Mathias Grünewald* (1523).

⁶³ Erwin Panofsky, *Signum triciput. Hercules am Scheideweg*, în „Stud. der Bibl. Warburg” 18 (1930), pp. 1-35; Idem, Capitolul 4, *Tabloul lui Tițian „Alegoria Prudenței”, un postcriptum* în Idem, „Artă și semnificație”, Editura Meridiane, București 1980, pp. 198-223, cu o exhaustivă bibliografie cu privire la problema acestui tip iconografic din care se detașează contribuțiile lui E. Panofsky și F. Saxl, *A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian*, în „Burlington Magazine”, XLIX, 1926, p. 177 și urm.; G.J. Hoogewerff, *Vultus trifrons, Emblema Diabolico, Imagine improba della SS. Trinità*, în „Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia”, XIX, 1942/43, p. 205 și urm.; și W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit*, Bonn 1948.

De aspect emblematic este „trivultus”-ul pictat de *Cosmas Damian Adam* (1714) pentru bolta bisericii *Sf. Treime* din München, încadrat într-un cartuș decorativ compus din *rocaille*-uri și marcat superior de un filacter cu inscripția MENS UNICA. (Fig. 19)⁶⁴

Revenind la prezența în Transilvania a imaginilor Sf.-tei Treimi hibride, necanonice, am putea presupune că acestea erau fie „erezii” necugetate/negândite datorate meșterilor zugravi locali, fie o exaltare conștientă a simbolului Trinitar susținut/sprrijinit cu hotărâre în confruntarea ortodoxiei, a catolicismului cu doctrina unitariană care nega dogma Trinității, divinitatea Sf. Duh, combustialitatea Fiului cu Tatăl și preexistența lui Iisus înaintea încarnării sale! Greu de dat un răspuns satisfăcător acestei probleme. Nu putem afirma cu certitudine că modelul acesta ar proveni din *Erminiile* sau *Izvoadele* aflate la îndemâna pictorilor în secolul al XVIII-lea și în secolul al XIX-lea, cu toate că ar fi o posibilitate.⁶⁵ Așa cum s-a spus s-ar putea ca unele texte religioase sau inițiativa zugravului și a comandatarului să fi stat la baza acestor „curiozități”; există însă și probabilitatea ca imaginea hibridă, demnă de acele „vultus trifrons” ale antichității sau de oferta bestiariilor medievale, ce vin în flagrantă contradicție cu modelele iconografice propuse de Caietele de modele din secolul al XVIII-lea – *Sf. Treime de la Mamvri*, *Sf. Treime Nou testamentară* – ar fi fost inspirată de xilogravurile unor cărți tipărite la Alba Iulia în secolul al XVI-lea și al XVII-lea, în vremea Reformei și a postreformei, a disputelor religioase, dar poate și de gravurile din paginile unor almanahuri, cronostihuri, embleme și horoscoape aflate în circulație în această vreme. I.D. Ștefănescu o consideră drept „o curioasă transpunere târzie dintr-o icoană sau o ilustrație de carte”.⁶⁶

În climatul de o anumită toleranță din Principatul Transilvaniei în epoca lui Ioan Sigismund al II-lea – un climat posibil în mozaicul etnic transilvan – unde românii, maghiarii și sașii trăiau împreună de multe veacuri, cât și în atmosfera umanistă promovată în curtea de la Alba Iulia, a fost posibilă apariția confesiunii antitrinitare (unitarianismul) datorată unui grup cosmopolit de „eretici”, umaniști protestanți veniți în Transilvania din Italia, din lumea balcanică sau din unele zone ale Germaniei (Francesco Stancarò, Fausto Sozzini din Siena, Giorgio Blandrata din Piemont, Gregorius Paul de Brzezín, șeful antitrinitarienilor din Cracovia, Iacob Massilara Paleologul, un fost călugăr dominican, bun cunoscător al *Coranului* dar și al protestantismului german, Johann

⁶⁴ Katharina Hermann, *De Deo Uno et Trino. Bildprogramme barocker Dreifaltigkeitskirchen in Bayern und Österreich*, Schnell – Steiner, 2014, Fig. 21; Problematika genului, Emblematica și artele plastice în general și cazul transilvănean, în special, au fost dezbătute cu mare acribie de Kovács Zsolt, în *Limbajul emblematic în arta transilvăneană din secolele XVII-XVIII* (Teză de doctorat, mss. Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea “Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca), Cluj-Napoca 2012.

⁶⁵ Dionisie din Furna, *Cartea de pictură*, București 1979.

⁶⁶ I.D. Ștefănescu, *Arta feudală în Țările române. Pictura murală și icoanele de la origini până în secolul al XIX-lea*, Timișoara 1981, p. 43.

Sommer venit din Saxonia și ajuns până în Moldova la curtea lui Heraclid Despotul, apoi Francisc David din Wittenberg, ales conducător al antitrinitarienilor transilvăneni, personalitate care a avut parte de un destin tragic în cetatea Devei, la 1579) ce va declanșa sub oblăduirea puterii statale, după 1568, o îndârjită dispută doctrinară cu reprezentanții catolicismului și chiar ai protestantismului. Antitrinitarienii, susținătorii unității/unicității lui Dumnezeu și-au expus cu claritate doctrina în cuprinsul a două cărți, prima tipărită la Alba Iulia în 1567, a doua tipărită la Cluj în 1569. Volumele realizate în atelierul clujean – perioada 1550-1574 - au fost însoțite de frumoase ilustrații, semnificative prin numărul și varietatea decorativă propusă.⁶⁷

Interesul pe care-l suscită aceste exemplare bibliofile – conservate în biblioteca Muzeului Brukenthal din Sibiu și în Biblioteca, Filiala Cluj a Academiei Române (B.M.V./B.A. R. 333, 362) – nu se rezumă numai la conținutul teoretic doctrinar, ci privește și unul de ordin artistic datorat celor câteva imagini gravate ce însoțesc textul, conotații formale elaborate în limitele unui simbolism naiv, lesne de înțeles pentru toți aceia care se numărau printre îndârjiții adversari ai Curiei papale. Între imaginile elaborate în stilul „popular” propriu creațiilor grafice din epoca Reformei, întâlnim (cap. IV din Cartea I-a) opt gravuri dedicate „*cunoașterii denaturate a divinității prin doctrina Trinității instituită de Anticrist*”. Deslușim, vedem aici diferite ipostaze plastice redând „*de horrendi simulachris deum trinum et unum adumbrantibus*.” Surpriza, mirarea, o reprezintă exemplul grafic redând un chip cu trei fețe, încoronat cu tiara papală, imaginea unui idol hibrid „*care este însuși Anticrist*” („*Deum Trinum et unum Antechristi designans*”), cel care a alungat din Roma – *expressis verbis* – pe „*Ianus cel cu două fețe pentru a governa lumea*” (*Mense Trifrons isto Janu pater urbe Bifrontem/ Expulsit, ut solus regnet in orbe Trifrons*). În volumul clujean, *Refutatio Scripti Georgii Maioris...*, apar xilogravuri deosebite prin subiect și stil. Prima reprezintă *Trinitatea divină* printr-un chip de bărbat așezat pe un tron (Fig. 20), iconografic acel „*vultus trifrons*” cu o

⁶⁷ *De falsa et vera unius Dei Patris, Filii et Spiritus Sancti cognitione libri duo. Authoribus ministris Ecclesiarum consentientium in Sarmatia et Transilvania*, datorată lui Francisc David și Giorgio Blandrata, carte editată în tipografia protestantului de origine poloneză Raphael Hoffhalter (Skrzetuski); cel de al doilea volum: *Refutatio scripti Georgii Maioris in quo Deum Trinum in personis et usum in Essentia unicum deinde eius Filium in persona et duplicem in naturis ex lacunis Antichristi probare conatus est*, lucrare scrisă de aceeași autori, David și Blandrata și tipărită în tipografia lui Gaspar Heltai (Kaspar Helth din Cislădie), Cluj 1569. [vezi. D. Năgler, *Catalogul Transilvanicelor*, vol. I (sec. XV-XVII), Sibiu 1974, no. 6, 8 și no. 65 la p. 40; Răzvan Theodorescu, *Sur un chapitre de la Renaissance Transylvaine: art de livre et art funéraire aux début de la Réforme*, în “Revue Roumaine d’Art”, Série Beaux-Arts, Tome XXIII, București 1986, pp. 22-27 și 42-43, cu o bogată bibliografie a problemei; Soltesz Zoltánne, *A XVI századi kolozsvári könyvdiszek*, în “Művészettörténeti Értesítő”, Budapest 1957, nr. 2-2, pp. 141-160; Jako Zsigmond, *Ujabb adatok a kolozsvári Heltai-nyomda*, în “Társadalom, egyház művelődés”, Budapest 1997, pp. 305-312; Ecsedy Judit, Cap. “A kolozsvári Hoffgreff-Heltai nyomda 1550-1600” în Idem, *A régi Magyarországi nyomdák betűi és diszei, 1473-1600 (Hungaria typographica I)*, Budapest, Balassi Kiadó – Országos Széchényi Könyvtár, 2004, p. 73. Gravurile au fost atribuite, cu anume probabilitate, lui Rafael Hoffhalter.

bogată coroană fitomorfă și nimbat, care între picioarele larg desfăcute sprijină un scut iar chipul lui îngemănează pe Fiul și Sfântul Duh pe de o parte și Domnul Savaot pe de cealaltă parte, ca persoana care întruchipează într-una toate cele trei, iar între acestea apărând epigrafe ce ironizează crezul în Trinitatea sfântă. A doua xilogramă înfățișează o tânără cu trei coșițe care străbate un câmp cu flori, pe cap purtând o tiară papală, pe umeri un pallium iar în mână globul pământesc. Inscripția însoțitoare, *Lysisca*, o căutată și expresă ironie asupra bisericii catolice, ne trimite spre un personaj negativ al istoriei antice (Suetonius, Plinius cel Bătrân, Tacitus și Juvenal), Valeria Messalina (17/20 d. Hr. – 48 d. Hr.), soția împăratului Claudius, cunoscută în aceste izvoare sub numele de *Lysisca* (femeia cățea), o poreclă cu conținut pejorativ ce vorbește despre femeia desfrânată, ninfomană și fără scrupule, care a servit apoi drept sursă de inspirație pentru literați și artiști de-a lungul veacurilor.⁶⁸

A treia xilogramă ce reprezintă *Sfânta Treime într-un singur trup*, asociată modelului iconografic „*vultus trifrons*”, e redată în varianta în care a apărut în secolul al XIII-lea, dezbătută de noi ceva mai înainte, imagine considerată eretică de papa Urban al VIII-lea: figura unui bărbat reprezentat în întregime, cu trei fețe și cu câte trei membre (brațe și picioare) așezat pe globul pământesc (Fig. 21). Inscripția trimite spre o biserică din Cracovia, unde ar fi fost prezentă această reprezentare. Presupunem că menționatele xilogramuri au fost executate în tipografia din Cluj.

Din seria acestor xilogramuri critic-combative împotriva unor „anomalii” ale iconografiei catolice, eradicate de altfel prin actele Conciliului tridentin, fac parte și următoarele imagini: o figură cu trupul de femeie (!?), nud, cu brațele desfăcute, purtând deasupra bustului înalt două capete masculine cu barbă, dispuse separat pe o schemă formal-geometrică în forma literei V, deasupra cărora planează Porumbelul Sf. Duh, aureolat. Personajul care simbolizează Sf. Treime este așezat deasupra mensei altarului. Sub scenă se citește inscripția: „*Et hoc secundum monstrum, in quodam delubro penes/ Cracoviam sto, cum summo Christiani nominis de-/core sculptum reperitur, spiritus sancti procesionem/ ab ambobus praefigurans. Iane biceps anni labentis origo,/ Trifrontem pellas, ni velis esse miser.*”

Următoarea xilogramă este aceea a unui „*trivultus*” simbolizând Trinitatea printr-o suprapunere a trei chipuri, cu trei nasuri, patru ochi și trei bărbi, încoronate cu o coroană imperială (Fig. 22). În acest tip de reprezentare se poate aprecia mai bine ambiguitatea în care a fost rezolvată imaginea propusă, adică mai degrabă în cheie iconologică decât una iconografică, improbă în descifrarea profunzimii semnificației sale. Desigur, va fi existat aici un model inspirator din arealul catolic; în partea inferioară a desenului se citește inscripția explicativă: „*Idolum hoc trifrons pasim in delubris*

⁶⁸ *Lexikon der Alten Welt*, Bd. 2, p. 1936; Stefano de Asarta, *Valeria Messalina*, Ed. “Curiosita”, 2004; Dimitri Landeschi, *Sesso e potere nella Roma imperiale. Quattro vite scandalose*, Edizioni Saecula, 2012.

visitur,/ Deum Trinum & vnum Antichristi designans,/ vnde illud Papisticum carmen./ Mense Trifrons isto lanū pater vrbe Bifrontem/ Expulit, vt solus regnet in orbe Trifrons. /Avdi."

Trăsături caricaturale, două chipuri în profil, cu barba ascuțită și unul frontal cu barba despicată, trei nasuri, patru ochi sunt asumate de imaginea altei xilogravuri din seria analizată. În chip ironic autorul îl reprezintă sub aspectul iconologic al unei adevărate *Maestas Domini*, figură „monumentală” încoronată cu trei nimburi triumphiolare. De sub mantia veșmântului aulic apar brațele deschise, într-un gest de atotcuprindere. Antebrațele se termină prin câte trei palme, asemenea și picioarele încheiate în câte trei tălpi. Personajul, batjocoritor simbol al Trinității, e așezat pe tronul grației, tronul ceresc marcat de stele. Planșa este lipsită de vreo inscripție denigratoare dar desenul vorbește pe deplin.

Gravurile cu evident conținut antipapal reprezentau acele „*symulachra*” sau „*idola*”, cunoscute de autorii dar și de gravorii anonimi în cărțile de epocă sau în creațiile artistice aparținătoare celor trei genuri ale artelor plastice, de sculptură, pictură și grafică, precum exemplele ce se găseau la Roma, la Cracovia sau în Ungaria Superioară, în apropiere de Muncaci. Meșterii dălțiței au reprodus în xilogravuri aceste imagini răspândindu-le în cuprinsul Europei Centrale, în numeroase copii care au circulat de-a lungul secolului al XVI-lea și al XVII-lea, unele dintre aceste exemple păstrându-se și în secolele XVIII și XIX.⁶⁹

Așadar, la finele analizei noastre putem să presupunem că izvorul/modelul inspirator al imaginilor transilvănene inedite prezentate de noi, cu așa-numitul „*Sfânta troiță într-un singur trup*”, acel „*vultus trifrons*”, ar putea fi perceput din mai multe direcții prezent fiind în xilogravurile elaborate în mediul livresc unitarian, antitrinitarian, și nu numai, al secolelor XVI-XVII, dar poate și în textele religioase din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea sau în câteva „sugestii” grafice răspândite prin „caietele”, izvoadele unor meșteri care au cunoscut aceste „curiozități” pictate în numeroasele locuri/lăcașe ale Europei din lumea ortodoxă postbizantină a Balcanilor și până în Europa occidentală și central-răsăriteană. Desigur, viitoarele cercetări vor confirma sau infirma una dintre ipotezele menționate mai sus.

⁶⁹ Răzvan Theodorescu, *Sur un chapitre de la Renaissance Transylvaine...*, p. 24; Nicolae Sabău, *Postfață*, în Valeriu Literat, *Biserici vechi românești...*, pp. 260-262.



Fig. 1. *Sfântul ierarh Nicolae și Sfânta Troiță într-un trup*, icoană pe lemn (prima jum. a sec. XVIII?).



Fig. 2. *Sf. Troiță într-un singur trup („vultus trifrons”), icoană pe lemn, Colecție particulară (detaliu).*



Fig. 3. Nicolae și Gheorghe Grecu, *Sfânta Troiță într-un trup*, pictură murală (1808). Biserica ort. „Adormirea Maicii Domnului”, Beclean- județul Brașov.



Fig. 4. Nicolae și Gheorghe Grecu, *Sf. Troiță cu trei fețe*, pictură murală (1820-1821).
Biserica ort. „Sf. Nicolae”, Voivodenii Mici.



Fig. 5. *Sfânta Troiță cu trei fețe*, pictură murală (1814).
Biserica ort. „Sf. Vasile cel Mare”, Fofeldea.



Fig. 6. Oprea Zugravul și Panteleimon Zugravul, *Sfânta Troiță cu trei fețe*, Biserica ort. Cuștelnic.



Fig. 7. *Sfânta Troiță într-un trup*, icoană pe sticlă.
Muzeul Etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.



Fig. 8. Ioan Pop din Făgăraș, *Sfânta Troiță într-un trup*, icoană pe sticlă (1853).



Fig. 9. Ioan Pop din Făgăraș, *Sfânta Troiță într-un singur trup*, icoană pe sticlă (1846).



Fig. 10. Sfânta Troiță într-un singur trup, icoană pe sticlă (sec. XIX), Făgăraș, Muzeul Țării Făgărașului.



Fig. 11. *Sfânta Troiță într-un singur trup*, icoană pe sticlă (sec. XIX), Mănăstirea Sâmbăta de Sus.



Fig. 12. Radu Zugravul, *Dumnezeu Savaoth unul cu trei chipuri*, mijlocul sec. XVIII (?)



Fig. 13. *Sf. Treime într-un singur trup*, pictură murală (sfârșitul sec. XIV).
Biserica „din Deal”, Sighișoara.



Fig. 14. *Sfânta Treime*, tipul „vultus trifrons”, Bis. Sf. Nicolae, Nicola da Seregno, 1478, Giornico (Ticino).



Fig. 15. *Sfânta Treime într-un singur trup* (secolul al XVI-lea), Școală flamandă, H.Sickman Gallery, New York.



Fig. 16. *Sfânta Treime într-un singur trup*, miniatură din sec. XV. Antifonar. Muzeul din San Gemignano-Luca (Italia).



Fig. 17. Andrea del Sarto, *Sfânta Treime*, tipul „vultus trifrons”(1551), Refectoriu, S. Salvi, Florența.

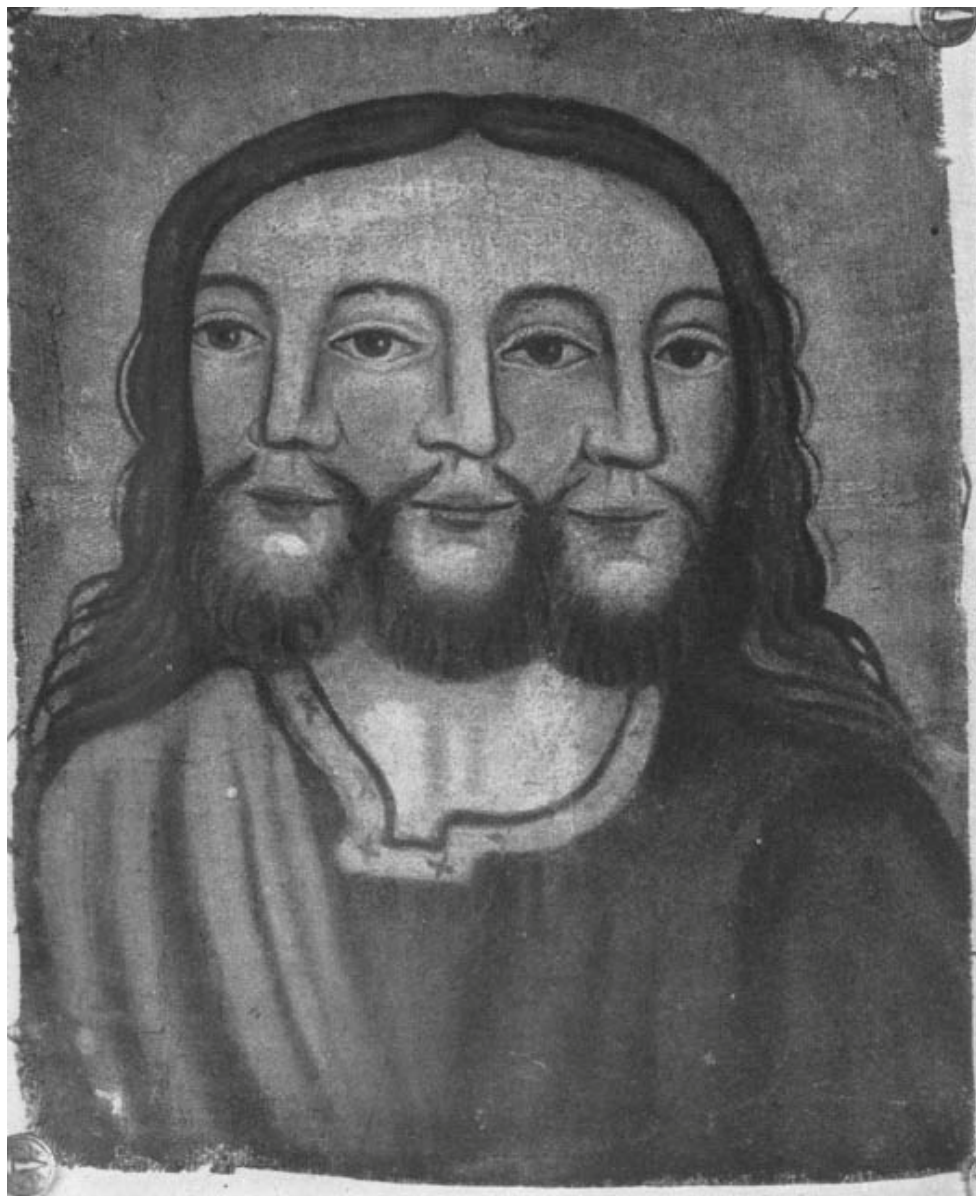


Fig. 18. *Sfânta Treime într-un singur trup*, ulei pe pânză (sec. XIX), Colle Isarco - Alto Adige, Muzeul Italian de Etnografie - Roma.



Fig. 19. Cosmas Damian Asam, „Vultus trifrons” - MENS UNICA (1714), frescă, Biserica Sf.Treime, München.



Fig. 20. *Trinitatea Divină*, tipul *Sfânta Treime într-un singur trup*, xilogravură, în *Refutatio Scripti Georgii Maioris...*, Cluj 1569.



Fig. 21. *Trinitatea Divină*, tipul *Sf Treime într-un singur trup*, xilogravură, în *Refutatio Scripti Georgii Maioris...* , Cluj 1569.



Fig. 22. *Deum Trinum & vnum*, tipul „vultus trifrons”, xilogravură (sec. XVI).

LIPSIA 1522 L'EPITAFFIO SCHMIDBURG DI GEORG LEMBERGER RELIGIONE, POLITICA E PITTURA

GIULIO ANGELUCCI*

REZUMAT. *Leipzig 1522 Epitaful Schmidburg de Georg Lemberger, Religie, politică și pictură.* Articolul propune prezentarea preliminarilor la studiul comparativ efectuat asupra *Epitafului Schmidburg* de Georg Lemberger, aflat acum în Museum der Bildenden Künste din Leipzig și pus apoi față în față cu *Crucificarea* lui Lorenzo Lotto de la Monte San Giusto. Cele două picturi se referă la medii sociale și culturale foarte diferite, sunt dintotdeauna situate la mai mult de o mie de kilometri distanță una de alta și în contrast din punct de vedere stilistic, religios și al publicității destinației. Ele sunt unite de singularitatea unei structuri compozitive în care conviețuiesc trei tipuri diferite ale reprezentării vizuale, așezate în aceeași ordine a succesiunii: Icoana (cele trei cruci în partea superioară), Ilustrarea (traducerea în imagine a povestirii evanghelice în partea din mijloc) și Povestirea de invenție (în partea inferioară, unde contextul în care este așezată figura clientului dă cheia de interpretare politică a picturii). Sunt propuse aici două paragrafe ale studiului citat, intitulat *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Două picturi politice de subiect religios în jurul anului 1525*. Amândouă paragrafele se concentrează asupra analizei registrului inferior al operei germane, primul finalizat spre delimitarea caracteristicilor Povestirii de invenție sub înfățișarea aparentă a imitației naturaliste, cel de-al doilea îndreptat către delimitarea conținuturilor introduse într-o astfel de povestire. Amestecul registrelor narrative a rezultat ca echivalentul artificului oratoriu la care s-a recurs, modulând vocea pentru a deosebi povestirea de interpretare. În lumina unei astfel de constatări, conținuturile implicite pe care studiul le-a identificat în registrele inferioare ale celor două opere au evidențiat detalii importante depistate în respectivele registre superioare. Pozițiile asumate de către autori în ceea ce privește propunerile luterane au adus la lumină respingerea din partea lui Lotto a pozițiilor teologice ilustrate de Lemberger.

Cuvinte cheie: *epitaf, Georg Lemberger, Lorenzo Lotto, Leipzig 1522, Luther, poziții teologice.*

* *Professore emerito di Storia dell'arte moderna e contemporanea nelle Accademie di Belle Arti italiane.*

La lettura proposta nel paragrafo precedente¹ evidenzia la complessità della *Crocefissione*² sangiustese, ma risolve solo in parte i problemi interpretativi posti dall'opera; le relazioni di causa ed effetto appena evidenziate³ introducono infatti una questione ulteriore che sarà opportuno affrontare dopo aver dissolto l'equivoco naturalistico relativo all'*Epitaffio Schmidburg*⁴, dove pure il tema iconografico della Crocefissione compare inserito in un contesto più ampio.

A differenza di quanto si verifica nell'opera di Monte San Giusto, ove anche nella scena inferiore sono presenti personaggi della narrazione evangelica, nell'*Epitaffio Schmidburg* (Fig. 1) la discontinuità narrativa tra la parte in cui compaiono il Golgota e i crocefissi e quella sottostante è resa più evidente dalla presenza esclusiva di personaggi laici contemporanei all'artista, ed è marcata da una balaustrata che istituisce una netta cesura tra la scena religiosa e quella profana. Articolata in forma di fregio architettonico, essa assolve ad una funzione identica a quella che Lotto ha affidato al ciglio erboso, in questo caso marcata dall'iscrizione in lapidario romano che offre notizia di nome, professione, vincolo parentale e data di decesso degli effigiati defunti.

La balaustrata corre per tutta la larghezza del dipinto ed è interrotta al centro da un'edicola che sfora dal registro inferiore in quello mediano. Analogamente al Prologo sangiustese⁵, l'edicola assolve alla duplice funzione di snodo concettuale tra

¹ Il presente articolo offre anticipazione del saggio *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1525*; che sottopone ad analisi comparata due opere lontanissime l'una dall'altra tanto dal punto di vista culturale quanto dal punto di vista stilistico, quali l'*Epitaffio Schmidburg* e la *Crocefissione* di Monte San Giusto, individuandovi relazioni inaspettate. Sono qui proposti i § 1.2 (*Un naturalismo fuorviante*) e 2.3.1 (*A Lipsia*).

² Lorenzo Lotto, *Crocefissione*, olio su tela, cm. 450 x 250, firma e data illeggibili. Chiesa di S. Maria in Talusiano, Monte San Giusto (MC). Per il catalogo dell'opera di Lorenzo Lotto (Venezia, 1480 - Loreto, 1556) e la bibliografia relativa si segnalano: Giordana Mariani Cavina, *L'opera completa del Lotto*, Rizzoli, Milano 1975 e Francesca Cortesi Bosco, *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, Roma 2006, *ad vocem*, ove compare anche una nutrita serie di riferimenti documentari.

³ L'analisi condotta nel paragrafo precedente ha individuato nel dipinto i tre nuclei autoconsistenti – il Compianto delle Donne, gli attori e le azioni sul Golgota e le tre croci – composti in unità come i tre atti d'una tragedia cinquecentesca, nella quale la funzione del Prologo risulta svolta dalla figurina aerea che personifica lo Spirito Compassionevole con quale il committente approccia il tema religioso.

⁴ Georg Lemberger, *Epitaffio Schmidburg*, olio su tavola, cm. 93 x 36,2, firmato "G.L." e datato 1522. Lipsia, Museum der Bildenden Künste. Più apprezzato come incisore che come pittore, Georg Lemberger (Landshut, 1490/1500 - Lipsia (?), 1545/48) presenta un catalogo piuttosto scarno, anche a motivo della scarsissima attenzione critica di cui ha goduto finora. La tesi di dottorato di Isabel Christina Reindl (*Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk*, Otto-Friedrich-Universität Bamberg 2006-07, digitalizzata in Publikationsserver der Universitätsbibliothek Bamberg 2010) offre una ricognizione dell'opera completa corredata di un'ampia rassegna bibliografica e ricca di riferimenti documentari.

⁵ Il riferimento è al personaggio aereo (vedi n. 2) che evidenzia l'attività immaginativa del committente cui Lotto riferisce l'intera della rappresentazione lottesca.

nuclei narrativi diversi e di spia del falso naturalismo di una rappresentazione che compone i due registri in un'unità solo apparente.

Al primo impatto la compostezza dei familiari, la formalità del loro abbigliamento e la pedana marmorea sulla quale poggia l'edicola paiono infatti connotare l'ambiente in senso ecclesiastico anche per la presenza della sovrastante scena del Golgota, ma il cane in primissimo piano acciambellato sul pavimento non può che smentire tale convinzione e conferire al contesto un senso inequivocabilmente domestico. Si tratta della casa del committente, la casa di una famiglia di professionisti (l'iscrizione del fregio qualifica Simon Pistor come professore ordinario all'Università di Lipsia) decisamente benestanti (i marmi e le colonnine bicrome della balaustrata), di cultura moderna (lo stile rinascimentale degli elementi architettonici), di buona tradizione borghese (la proprietà dell'atteggiamento e dell'abbigliamento) e fiera della propria distinzione sociale (gli stemmi marmorei sull'alzata della pedana).

Tali caratteristiche sembrano suffragare l'impressione, anch'essa fallace, che la pittura davanti alla quale i familiari sono allineati riproduca una parete decorata con effetti di *trompe l'œil* (lo sgherro seduto sul cornicione, a destra, e, dalla parte opposta, la coda del cavallo che pare muovere l'aria sopra la testa di Valentin Schmidburg). A ben guardare, però, né la stanza presenta le caratteristiche d'una cappellina domestica né l'edicola incornicia uno sfondato plausibile, dal momento che, come e più del sonnacchiare del cane, esso evidenzia il finto naturalismo della scena in cui è inserito.

La relazione con lo sfondato rivela infatti che non si tratta di un'edicola, ma di una sorta di baldacchino di forma moderna chiamato ad incorniciare l'altare che, collocato dietro (e non sotto) di esso, costituisce la soglia di una profondità vertiginosa (Fig. 2). A tentarne la restituzione in pianta, dietro il baldacchino emiesagonale si deve immaginare il vano sopraelevato sul quale è collocato l'altare, vano la cui volta a crociera poggia su colonne lisce a fusto cilindrico differenti da quelle tortili del baldacchino; dietro l'altare s'intuisce un ulteriore vano (triangolare?), un cui spigolo è marcato dalla colonna impostata su un alto plinto (non tortile come le quattro esterne, ma come quelle con un'entasi vistosa) che si vede tra il Libro aperto e la fioriera sull'altare. E ancora: dietro la colonna s'intravede una balaustrata analoga a quella addossata alla parete di casa Pistor (ma di ritmo più serrato), e dietro a questa, in una penombra che si fa via via più impenetrabile, si distingue un alto candelabro collocato in un vano ulteriore, la cui parete di fondo lascia appena intravedere due arcate ogivali chiuse da altrettanti parapetti poggianti su coppie di colonnine lisce a fusto cilindrico. Questi spazi, le cui caratteristiche sfuggono alla definizione geometrica, inducono alla convinzione che il baldacchino collocato tra i familiari oranti circoscriva

uno spazio irreali, a tal punto irreali da far ritenere che anche la scena soprastante non riproduca una pittura esistente.

Nel dipinto di Lemberger la scena domestica e il Golgota non sono parti coerenti di una scena unitaria, ma parti costitutive di una composizione, una sorta di fotomontaggio, nella quale rappresentazioni di diversa natura concorrono ad istituire una relazione analoga a quella che nel dipinto di Lotto è stata individuata tra il Golgota e il Compianto sottostante.

La loro diversità suggerisce una valutazione semiotica che riguarda tanto la *Crocefissione* quanto l'*Epitaffio Schmidburg*. Nei registri inferiori di entrambi i dipinti, le figure prelevate dall'universo vivente – tali sono Bonafede⁶ e il cane di casa Pistor – sono referenti dell'universo delle Cose posti a contatto diretto con immagini di natura dissimile: i primi rappresentano porzioni di Realtà, mentre le seconde traducono in immagine una narrazione verbale. Nel linguaggio pittorico, e in genere in quello visivo, alla trasposizione di motivi letterari in immagini figurate viene riconosciuta la dignità di un genere autonomo – l'illustrazione – diverso dal genere Racconto d'invenzione. A differenza della prima, quest'ultimo è infatti caratterizzato dalla presenza di brani di Realtà liberamente selezionati dall'artista, da questi tradotti nel linguaggio delle immagini secondo lo stile che gli è proprio e inseriti in un contesto da lui determinato esercitando la propria responsabilità artistica in maniera autonoma ed esclusiva.

Tale distinzione individua nell'*Epitaffio* di Lemberger (come nella *Crocefissione* di Lotto) una discontinuità linguistica tra la parte inferiore, con i committenti in preghiera, e la parte popolata dai personaggi evangelici, all'interno della quale la valutazione semiotica individua una differenza ulteriore.

Pur nella necessaria corrispondenza con un preesistente testo verbale, all'illustrazione viene infatti generalmente affidata la gestione dei contenuti mediante l'introduzione di una *ratio* interpretativa. Quest'ultima condiziona il tono della rappresentazione e suggerisce sia il criterio gerarchico d'importanza dei contenuti – alcuni dei quali possono anche essere del tutto trascurati – sia l'inserimento di motivi divaganti che siano in grado d'introdurre attrattive accessorie, così come avviene con le "fioriture" nell'esecuzione musicale. La rappresentazione dei tre crocifissi sul Calvario è invece assimilabile ad una esecuzione musicale "obbligata", in quanto la sua iconografia è codificata in maniera cogente e condiziona sia le varianti possibili sia le divagazioni ammesse. La rilevanza teologica del soggetto restringe infatti i margini di autonomia dell'artista e detta la necessità del riferimento a modelli predefiniti, meno rigidi di quanto non sia per l'icona bizantina ma abbastanza vincolanti da rientrare nella medesima definizione di genere: l'Icona.

⁶ La *Crocefissione* di Lotto fu commissionata dal vescovo Nicolò Bonafede (Monte San Giusto, 1464-1534), la cui relazione con il pittore e l'opera è stata oggetto di studio in Giulio Angelucci, *Ad personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocefissione di Monte San Giusto*, Liberi libri, Macerata 2016.

Il caso in cui tre generi diversi del linguaggio figurativo siano composti nella medesima immagine è tutt'altro che frequente, e nella fattispecie delle opere che si stanno considerando – nelle quali è stata individuata la compresenza dell'Icona, dell'Illustrazione e del Racconto d'invenzione – l'intenzionalità retorica che s'intuisce all'origine della struttura compositiva propone motivi di particolare interesse. Lo stretto rapporto di analogia e differenza che connette *l'Epitaffio Schmidburg* e la *Crocefissione* sangiustese consente infatti di leggere le varianti tra le due opere in relazione alla polemica religiosa loro contemporanea, e promette informazioni sulla posizione assunta dai due pittori intorno alla metà del terzo decennio del sec. XVI, quando il dibattito iniziato sui temi della politica vaticana e della moralità della Chiesa di Roma stava generando un nuovo scisma.

A questo punto, prima d'avviare l'analisi delle posizioni espresse da Lemberger e da Lotto, si ritiene opportuno verificare la padronanza delle funzioni simboliche del linguaggio visivo da parte dei due artisti, per essere certi che l'analisi non presuma troppo del loro livello di consapevolezza linguistica e della loro capacità di applicarla scientemente ai fini dell'argomentazione.

Si viene dunque delineando la natura della relazione che nell'*Epitaffio Schmidburg* connette l'illustrazione del racconto evangelico con la scena sottostante. Come già accennato, il personaggio commemorato era stato amico di Lutero e cancelliere nella diocesi di Naumburg, dove aveva esercitato la sua influenza a favore del nascente movimento protestante. In seguito al suo decesso avvenuto nel novembre del 1520 e in assenza di discendenti diretti, il nipote Simon Pistor prese l'iniziativa di ricordarlo commissionando a Georg Lemberger il dipinto che questi terminò nel 1522.

Ciò spiega solo in parte il fatto che nell'*Epitaffio* Heinrich Schmidburg non compaia da solo né nel ruolo di principale commemorato ma accanto ai genitori defunti, alla sorella e ai due figli di questa, tutti raffigurati in un ordine di successione non del tutto ovvio e prevedibile. Procedendo da sinistra verso destra, la figura del padre Valentin (deceduto nel 1490) precede infatti Heinrich Schmidburg, la cui iscrizione identificativa⁷ compare però per prima e occupa per intero la porzione di fregio corrispondente alle loro figure, mentre la notizia relativa al padre è iscritta sulla fronte dell'edicola centrale⁸.

Sul lato opposto dell'edicola, il committente Simon Pistor è ritratto in posizione simmetrica a quella dello zio, con alle spalle il fratello e la madre cui è affiancata la nonna materna. Il committente si presenta in prima persona

⁷ "D[OCTOR] HEINR[ICUS] SCHMIDBURG NUMBURG[ENSIS] EPIS[COPI] CANCELL[ARIUS] VIX[IT] AN[NOS] XLII OBIT MDXX NO[NIS] NOVEM[BRIS] FAMIL[IAE] S[UAE] FINIS".

⁸ "D[OCTOR] VALEN[TINUS] SCHMIDBURG PRINC[IPUM] SAXO[NIAE] MEDICUS VIX[IT] AN[NOS] XLVIII, OBIT MCCCCXC XIII K[A]L. SEPT[EMBRIS]".

nell'iscrizione incisa sulla modanatura dell'arco dell'edicola⁹ mediante un testo che prosegue sul fregio contiguo, introducendo i dati relativi alla madre Marta (sorella di Heinrich e coniugata a Simon Pistor senior, la cui figura non compare tra gli effigiati), al fratello minore Cristoforo (venuto meno un anno prima dello zio) e a Ursula Proles, moglie di Valentin e madre di Heinrich e Marta, che era deceduta cinque anni dopo il marito¹⁰. La formula di rito e la data d'esecuzione del dipinto¹¹ compaiono in due iscrizioni, rispettivamente sui lati sinistro e destro del fregio dell'edicola, affiancate a quella relativa al capostipite Valentin.

Diversamente articolata nella rappresentazione figurativa e in quella verbale, la famiglia Pistor-Schmidburg compare dunque ordinata in una comunione di preghiera che include viventi e defunti, in tal modo inserendo nella scena domestica un altro indizio d'irrealità dopo quelli già evidenziati della presenza del cane e dello sfondamento iperbolico dell'edicola.

Il naturalismo della rappresentazione è stato dunque contaminato da Lemberger coll'inserimento di incongruenze in grado di conferire all'ambientazione domestica un'atmosfera surreale. La più significativa di tali incongruenze è costituita dall'illuminazione; la luce che genera le ombre proiettate dall'edicola, dalla pedana marmorea e dal cane proviene infatti da una fonte diversa da quella che batte sui volti dei familiari. Di provenienza laterale, la prima coincide con la luce fittizia della Crocefissione soprastante, e – altro aspetto paradossale – batte identica anche nella profondità incorniciata dall'edicola. La seconda è invece originata da una misteriosa sorgente metafisica che non è né l'altare né la Bibbia aperta su di esso, ma può essere identificata nella Fede che illumina i familiari raccolti ai lati dell'edicola.

La relazione tra il racconto d'invenzione allestito da Lemberger e la religiosità luterana trova conferma anche nella vicenda materiale del dipinto. Collocato originariamente nella chiesa dell'Università di Lipsia, l'*Epitaffio* fu ben presto escluso dalla libera visibilità per sfuggire all'attenzione di Giorgio il Barbuto, che dopo la Disputa di Lipsia aveva avviato una politica sempre più intransigente di contrasto al luteranesimo¹². In una data imprecisabile, ma da ritenersi non

⁹ "AVO MATER[NO] ET AVUNC[ULO] POS[UIT] D[OCTOR] SIM[ONIS] PIST[ORIS] ORD[INARIUS]".

¹⁰ "NEP[OS] EX FIL[IA] MARTHA UX[ORE] D[OCTORIS] SIM[ONIS] PISTOR[IS] MED[ICI] [QUI] VIX[IT] AN[NOS] XXX OBIT MCCCCXCVII VIII K[A]L. DECEMB[RIS]; CHRISTO[PHORUS] PIST[ORIS] AR[TIUM] ET MED[ICINAE] D[OCTOR] VIXIT ANN[OS] XXVII OBIT MDXIX I[N] D[OMINO]; URSULA PROLES CASTISS[IMA] D[OCTORIS] VALENT[INI] SCHMIDBURG CONIUNX OBIT MCCCCXCV".

¹¹ Rispettivamente: "REQUIESCANT IN PACE" e "FAB[RICARI] FAC[IEBAT] AN[NO] D[OMI]N[I] MDXXII".

¹² La Disputa di Lipsia ebbe luogo nell'estate del 1519 e verificò l'eterodossia delle tesi teologiche di Lutero. Fallito il tentativo di conciliazione da lui promosso, il Duca dette avvio ad una difesa del cattolicesimo che nel corso degli anni l'avrebbe portato a vietare la stampa delle opere di Lutero e a decretare l'espulsione dei fedeli della nuova religione tra i quali, nel 1532, anche Georg Lemberger (Reindl, *op. cit.*, pp. 60-62).

lontana da quella di esecuzione, l'opera fu dunque incernierata al dipinto che nel 1518 Heinrich Schmidburg aveva commissionato a Lucas Cranach il Vecchio (Figg. 3-4) in memoria del padre Valentin¹³. Così connesse, le due tavole finirono col costituire una sorta di cenotafio familiare in forma di oggetto da parete; una sorta di dittico che una volta chiuso sovrapponeva i due dipinti come le pagine contigue d'un libro, del quale il dietro del dipinto più recente costituiva la copertina. Opera anch'esso di Lemberger¹⁴, il retro dell'*Epitaffio* (Fig. 5) presenta motivi ornamentali intrecciati agli stemmi dei personaggi effigiati sul lato opposto e una lunga epigrafe nella quale il personaggio commemorato nel dipinto di Cranach parla in prima persona e presenta la propria discendenza – compreso il figlio Heinrich – senza però fare cenno all'*Epitaffio* commemorativo di quest'ultimo. Messo a confronto con le iscrizioni del dipinto, dove come s'è visto parla Simon Pistor, il testo dell'epigrafe¹⁵ presenta varianti dalle quali si evince che il montaggio in forma di dittico fu suggerito dall'opportunità di dissimulare il contenuto politico del dipinto di Lemberger. Di Heinrich Schmidburg l'epigrafe ricorda infatti i meriti civili d'amministratore e di benefattore pubblico, ma passa sotto silenzio l'unica informazione fornita nell'*Epitaffio*, vale a dire il nome della diocesi dove il luteranesimo aveva trovato un terreno particolarmente favorevole nel periodo in cui egli era stato cancelliere¹⁶.

¹³ Si è cauti nell'accogliere la tesi adombrata da Reindl (*op. cit.*, p. 196) stando alla quale la soluzione dell'assemblaggio potrebbe essere stata prevista sin dall'inizio. La ventina d'anni intercorsi tra il decesso di Valentin Schmidburg (1490) e l'iniziativa del figlio Heinrich autorizza a supporre che anche *Il Moribondo* (*Der Sterbende*, olio su tavola, cm. 93 x 36, 1518. Lipsia, Museum der Bildenden Künste) dipinto nel 1518 da Lucas Cranach il Vecchio vada interpretato alla luce delle teorie di Lutero, che a quella data aveva già suscitato l'allarme della Curia romana e la benevolenza di Federico il Saggio.

¹⁴ Viene accolto il parere di Reindl (*op. cit.*, pp. 197 e seg.), che descrive il retro dell'*Epitaffio* e propone la ricostruzione fotografica del montaggio dei due dipinti qui riprodotta.

¹⁵ D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] HOSPES QUOD DICO PAULUM EST ASTA AC PELLEGE. HEIC EST SEPULCHRUM HAUD PULCHRUM VIRI INCOMPARAB[ILIS] NOM[IN]E SCHMIDBURG. PATRES NOMINAVERUNT VALENTIN. M[EDICINAE] D[OCTOR] ET PAPIN[IANA] ARTE AEGRA CORPORA LL [=LEGUMQUE] CAUSAS CURABAM. PERAGRATA JUDAEA HYER[OSOLYMITANA] MORIOR A[NN]O MCCCCXC°. GNATUM HEINR[ICUM] IURECONS[ULTUM] PRINCIPIB[US] PARITER GRATUM AC POPU[LO] NON ITA DIU ET COELIBEM QUIDEM RELINQUO. IS HOSPITAL[I] S[ANCTI] GEOR[GII] XIV ANNUIS AUREIS MEDICUM INSTITUIT PERPETU[UM]. MARTHA MIHI GNA[TA] DULCISS[IMA] DUOS EX SIM[ONE] PISTOR[E] MED[ICINAE] D[OCTORE] PEPERIT. CHRISTOPH[ORUS] NATU MINOR AR[TIUM] ET MED[ICINAE] DOCT[OR] IUVENIS OCCIDIT. SIMON U[TRIUSQUE] I[URIS] D[OCTOR] ET ORD[INARIUS] AVO AVIAE MATERN[IS] MATRI AVUNCULO FRATRIS CHARISS[IMIS] ET B[EATE] M[ORTUIS] STATUIT AC AETERN[AM] PRECATUR REQUIEM. // [in caratteri più piccoli] DECIPIMUR VOTIS ET TEMPORE FALLIMUR ET MORS / DERIDET CURAS, ANXIA VITA NIHIL.

¹⁶ Reindl (*op. cit.*, p. 179) riferisce di concessioni fatte dall'episcopato all'inizio del 1520, tra le quali l'autorizzazione all'utilizzo della chiesa cattolica di S. Venceslao da parte di un predicatore luterano.

La variante più vistosa e significativa che si registra tra l'epigrafe e le iscrizioni presenti nel dipinto riguarda però Ursula Proles. Mentre nell'*Epitaffio* quest'ultima compare effigiata sotto l'iscrizione completa di tutti i dati che la riguardano, nell'epigrafe ella è evocata in maniera anonima semplicemente come nonna materna del committente. Ma l'attributo CASTISSIMA CONIUNX che le è riservato nell'*Epitaffio*, insieme allo GNATA DULCISSIMA che l'epigrafe riserva a sua figlia Marta, evidenzia l'importanza conferita al clima di severa moralità della famiglia del capostipite nel quadro di una religiosità tradizionale, importanza che nell'epigrafe viene avvalorata dalla notizia del pellegrinaggio di Valentin a Gerusalemme (PERAGRATA JUDAEA HYER[OSOLYMITANA]). Ursula Proles risulta dunque mimetizzata dietro il tradizionalismo religioso del marito; questa precauzione fa arguire che la donna, probabilmente consanguinea di quell'Andreas Proles che seppur a torto è stato considerato un precursore di Lutero, abbia esercitato un'influenza decisiva nell'educazione religiosa dei figli¹⁷.

Deceduti entrambi ben prima che avesse inizio la predicazione di Lutero, Ursula e il marito sono effigiati con un rosario in mano (lei, a grani piccoli disposti in un numero imprecisabile di serie di dieci, lui a grani grossi disposti in quattro (?) serie di cinque), cioè intenti ad una preghiera ripetitiva ben diversa da quella dei loro discendenti. Tra questi, Marta è ritratta con le mani giunte, Heinrich con le mani semplicemente unite e il cappello in mano e Cristoforo, che appartiene ad una generazione ancora successiva, con la mano destra poggiata sull'avambraccio sinistro¹⁸. A differenza del fratello defunto, il committente Simon esprime la sua partecipazione alla nuova religiosità meditando sulla pagina della Bibbia che ha appena letto, la cui narrazione rivive nella sua immaginazione proprio come all'osservatore è dato vedere nella parte superiore del dipinto. Tranne lui e la madre, anch'essa vivente, tutti gli effigiati hanno lo sguardo fisso e perduto nel vuoto; e se con lo sguardo sollevato verso il Golgota, Simon Pistor sembra voler coinvolgere l'osservatore nella sua meditazione, sua madre Marta rivolge lo sguardo fuori dal quadro come per proseguire l'azione d'apostolato che c'è da ritenere abbia svolto in famiglia.

¹⁷ L'agostiniano Andreas Proles (1429-1503) fu ritenuto un anticipatore di Lutero per il rigore della sua azione di moralizzazione dell'Ordine e per le persecuzioni che gliene vennero dalla gerarchia ecclesiastica. Nel citato *Der Sterbende*, Valentin morente fa esplicita allusione ai benefici apportati da Ursula alla propria vita spirituale nell'iscrizione sulla pediera del letto ([...] MEA VERO AUXILIANTE FEMINA [...]).

¹⁸ Nella centina del ricordato *Der Sterbende*, bordata come se ne fosse la lunetta, i familiari appaiono diretti verso l'edificio ecclesiastico la cui campana annuncia un rito. Il piccolo corteo è guidato da Marta, che nell'ordine precede Ursula (sopravvissuta al marito, ma già defunta quando il dipinto fu realizzato), Simon, Heinrich e Cristoforo. I personaggi appaiono caratterizzati in senso naturalistico, e Simon e le donne presentano ben visibili le mani giunte in preghiera mentre Heinrich e Cristoforo le hanno nascoste dal cappello.

Il Racconto d'invenzione inserito nel registro inferiore dell'*Epitaffio Schmidburg* fornisce dunque la chiave interpretativa del dipinto, il cui vero soggetto è costituito dall'opzione religiosa di una famiglia di professionisti di alto livello passata nell'arco di tre generazioni dalla pratica del severo tradizionalismo cattolico del quale il pellegrinaggio a Gerusalemme offre malleveria al sostegno al movimento scismatico, esplicitato con il riferimento al Papa come Anticristo¹⁹. In tal senso viene interpretato lo scrupolo puntiglioso con il quale Simon Pistor – nel dipinto mediante le didascalie a caratteri lapidari romani, e nell'epigrafe attraverso le parole del *vir incomparabilis* suo nonno – ha fregiato se stesso e il movimento luterano del prestigio goduto dal nonno presso i principi di Sassonia, e dallo zio presso i governati e presso il governante principe vescovo a Naumburg. Il percorso – tra civile e religioso – compiuto dalla famiglia è stato così chiamato in causa per conferire fondamento e credito sociale al nuovo sentire, cui l'originalità del meccanismo d'immagine allestito da Lemberger ha offerto precoce rappresentazione visiva.

La novità dell'opera risiede dunque nell'adesione dichiarata e argomentata alla nuova Chiesa. La scandalosa inequivocabilità con la quale tale adesione vi è espressa è la ragione per cui si ritiene che anche la sagacia del suo occultamento (nascondere un epitaffio dietro il testo di un'epigrafe nella quale a parlare è il defunto commemorato da un altro pittore, al cui dipinto è incernierato quello dietro al quale si legge l'epigrafe) concorra a determinare il contenuto dell'opera. Ma ciò che risulta ancor più sorprendente, più della limitazione della visibilità dell'*Epitaffio* dipinto da Lemberger, è che esso sia rimasto affisso ad una parete della chiesa dell'Università di Lipsia, ove Simon Pistor era docente e ove i suoi colleghi e studenti non potevano non essere al corrente del contenuto iconografico celato dall'epigrafe e del motivo per cui esso veniva sottratto alla libera visione.

Si può dunque immaginare che quel segno evidente di autocensura conferisse evidenza e notorietà ai contenuti che (non) nascondeva, e ci si sente autorizzati ad ipotizzare che, dipinto l'anno stesso della prima edizione del Nuovo Testamento tradotto da Luthero, l'*Epitaffio Schmidburg* costituisca, oltre a un precoce documento pittorico della sensibilità protestante, la testimonianza temeraria della presenza nell'Università di Lipsia di una fronda ostile alla politica cattolica del Duca.

¹⁹ Il riferimento è alla figura di Giuda impiccato all'albero che si staglia in sovrapposizione alla cattedrale cattolica (Vedi Fig. 2), da porre in relazione con l'identificazione proposta da Luthero nel 1521, nello scritto di replica ad Ambrogio Catarino.



Fig. 1. Georg Lemberger, *Epitaffio Schmidburg*, olio su tavola, cm. 93 x 36,2, firmato "G.L." e datato 1522. Lipsia, Museum der Bildenden Künste.



Fig. 2. Georg Lemberger, *Epitaffio Schmidburg*. (Particolare).

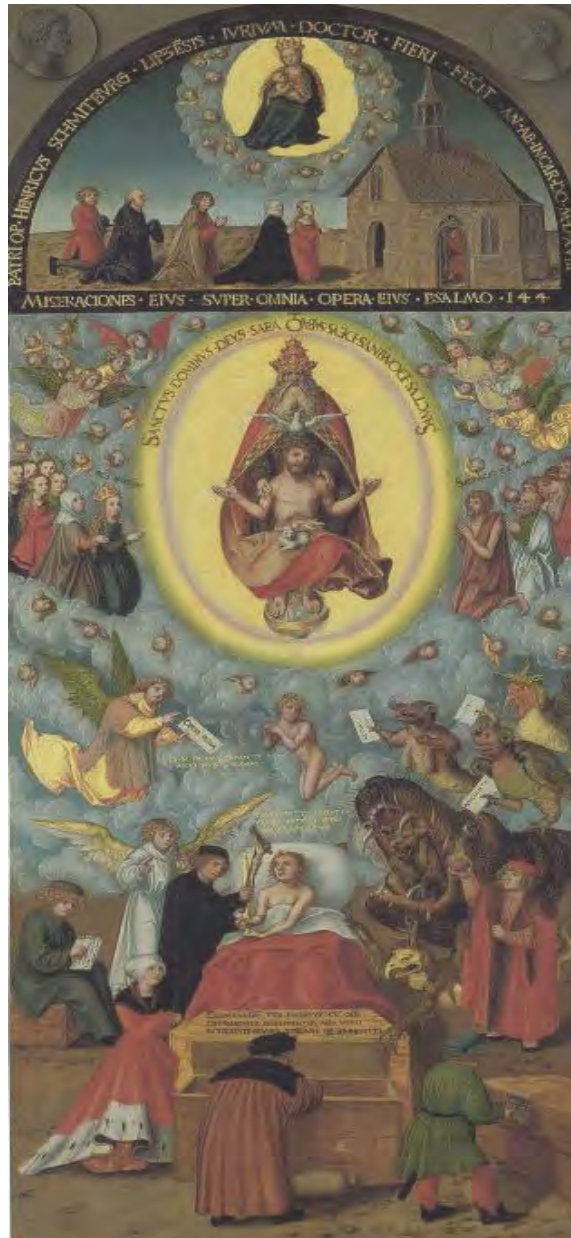


Fig. 3. Lucas Cranach il Vecchio, *Der Sterbende*, olio su tavola, cm. 93 x 36, 1518. Lipsia, Museum der Bildenden Künste.

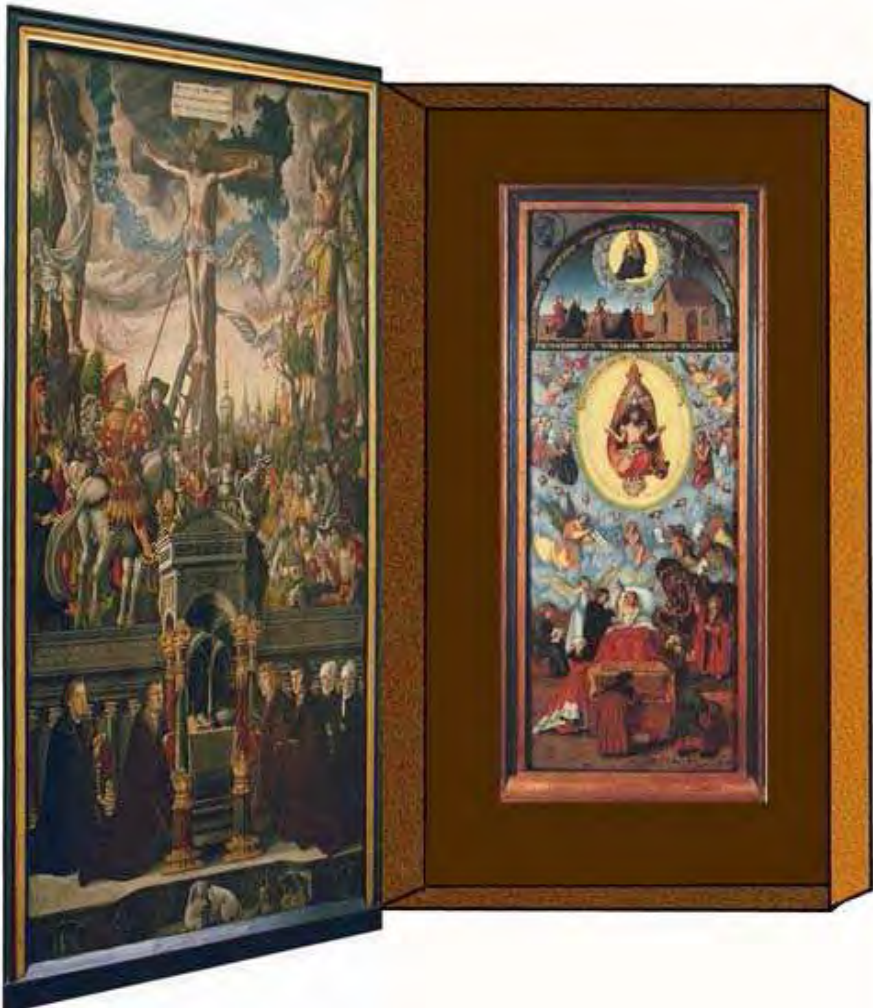


Fig. 4. L'Epitaffio dipinto da Lemberger incernierato al *Der Sterbende* di Lucas Cranach il Vecchio nella ricostruzione effettuata da Isabel Christina Reindl.



Fig. 5. Georg Lemberger, *Epigrafe, stemmi e motivi decorativi*.
Retro dell' *Epitaffio Schmidburg*.

CONTRIBUȚII CU PRIVIRE LA PORTRETUL LUI SIGISMUND DE LUXEMBURG DE PE POARTA MĂNĂȘTIRII DIN BRAȘOV

RADU POPICA*

ABSTRACT. *Contributions Regarding the Portrait of Sigismund of Luxembourg from the Gate of the Monastery in Brașov.* The study provides data on the portrait of Sigismund of Luxembourg, located on the Monastery Gate in Brașov between the 16th and 19th centuries. A large wall painting, the portrait disappeared after the demolition of the gate in the years 1835-1836. The details of the mural painting depicting Sigismund of Luxembourg have so far remained largely unknown. Starting from a photograph, preserved at the Brașov County Administration of the National Archives, a reproduction of an easel painting, a true copy of the murals, the study reconstructs the aspect of the mural painting. The portrait of Sigismund of Luxembourg is one of the most important works of secular mural painting from 16th century Transylvania and remains so far unpublished in the speciality literature dedicated to the iconography of Sigismund of Luxembourg.

Keywords: *portrait, mural painting, Brașov, Sigismund of Luxembourg*

Începând de la mijlocul secolului XVI și până în primele decenii ale secolului XIX, călătorii care intrau în Cetatea Brașovului prin Poarta Mănăștirii erau întâmpinați de impunătoarea imagine a lui Sigismund de Luxemburg, zugrăvită deasupra porții.

Obiceiul împodobirii cu picturi exterioare a clădirilor publice sau particulare și a fortificațiilor este frecvent atestat în secolul XVI în cazul orașelor Sibiu și Brașov.¹ Aceste picturi au supraviețuit însă într-o mică măsură și doar fragmentar. Ca atare, pictura murală laică transilvăneană din epocă este puțin cunoscută. Una din cele mai importante opere de pictură murală laică din Transilvania secolului XVI, *Portretul lui Sigismund de Luxemburg* de pe Poarta Mănăștirii din Brașov nu a făcut excepție, fiind cunoscut numai prin intermediul unor surse documentare.

* Muzeograf, Șef Secție, Muzeul de Artă Brașov, radu.popica@muzeulartabv.ro.

¹ Pavel Binder, *Date despre picturile murale din secolul al XVI-lea de la Brașov și Sibiu*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, XL, nr. 2 (1971), pp. 15-19; Andrei Kertesz-Badrus, *Aspecte privind tematica picturii transilvănene din secolul al XVI-lea în lumina documentelor de epocă*, în „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, seria Artă Plastică, tom. 28, București, Editura Academiei Române, 1981, pp. 135-140.

Construcția Porții Mănăstirii (*Klostertor*) a început în secolul XIV.² Figurând inițial în documente ca Poarta Sfântului Petru (*Peterstor, porta divi Petri*), denumire primită după cartierul orașului spre care asigura accesul (*Quartale Petri*), a fost denumită ulterior Poarta Mănăstirii (*Klostertor, porta claustrii*), după mănăstirea dominicană situată în imediata sa apropiere.³ Mai târziu a fost cunoscută și drept Poarta Vămii, deoarece în vecinătate funcționa oficiul vamal.⁴

Situată pe latura nord-estică a incintei orașului, cea mai expusă atacurilor, poarta îngloba un sistem complex de fortificații întins pe o lungime de aproape 100 de metri, ieșind în afara liniei zidurilor prin intermediul unui bastion în formă de potcoavă prelungit prin turnul în care era practică deschiderea porții. (Fig. 1) Pe linia zidurilor de incintă se înălța un alt turn, cu o trecere, care se continua spre interiorul orașului printr-un coridor boltit.⁵ Poarta a fost avariată de un cutremur în anul 1738, fiind demolată în anii 1835-1836. În locul său a fost ridicată în anul 1838 o nouă poartă în stil neoclasic, demolată la rândul său în anul 1891.⁶

Plasată central, pe fațada turnului exterior, deasupra deschiderii porții, se găsea ampla pictura murală⁷ care îl înfățișa pe Sigismund de Luxemburg. Operă a pictorului brașovean Gregorius⁸, pictura data din anul 1551. Mențiunea documentară a executării picturii a fost identificată de cercetătorul Gernot Nussbächer, informația fiind publicată în studiile dedicate pictorului Gregorius.⁹ În registrul de socoteli alodiale al Magistratului Brașov din anii 1551-1555 se arată: „Și maestrului pictor Gregorio, care a pictat minunat forma chipului Împăratului Sigismund și Rege al Ungariei șezând pe tron, în fața Porții lui Petru, 14 florini.”¹⁰

² Gernot Nussbächer, *Monumente brașovene*, în vol. „Din cronică și hrisoave. Contribuții la istoria Transilvaniei”, Editura Kriterion, București p. 112.

³ Hans Goos, *Die Baugeschichte der Befestigungswerke Kronstadts*, în Erich Jekelius (ed.), „Das Burzenland”, III, 1, Kronstadt (Brașov), Verlag Burzenländer Sächsischen Museum, 1928, pp. 83-85.

⁴ Gernot Nussbächer, *loc. cit.*

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 113.

⁷ Nu cunoaștem dimensiunile picturii murale, însă judecând după sursele imagistice păstrate acestea erau apreciabile, pictura întinzându-se pe întreaga lățime a deschiderii porții, iar în înălțime ocupa aproape întreaga spațiu cuprins între brâul decorativ de deasupra arcului porții și cei trei mașiculi situați în partea superioară a turnului. Vezi Fig. 1.

⁸ Gregorius Pictor / Gregor Moler (1490? - 1553). Pictor. Activ la Brașov între anii 1523-1553. Format sub influența Școlii Dunărene. Gernot Nussbächer, *Das Bildnis des Stadtrichters Lukas Hirscher - Zum Werk des Kronstädter Renaissance-Malers Gregorius Pictor*, în Brigitte Stephani (coord.), „Sie prägten unsere Kunst. Studien und Aufsätze”, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1985, pp. 95-101.

⁹ Gernot Nussbächer, *Das Bildnis des Stadtrichters Lukas Hirscher - Zum Werk des Kronstädter Renaissance-Malers Gregorius Pictor*, în „Aus Urkunden und Chroniken. Beiträge zur siebenbürgische Landeskunde”, 3, Editura Kriterion, București 1990, p. 32.

¹⁰ „Ac Mag(ist)ro Gregorio pictori/ qui Sigis(mun)di Caesaris ac Regis Hungarie/ figuram imaginis suae sedentis in throno/ pro fronte Portae Petri pulcherrime pinxit/ fl(oreno)s 14”. Serviciul Județean al

În studiul său dedicat portretisticii transilvănene din epoca Reformei, Konrad Klein consideră că pictorul Gregorius a reînnoit de fapt o pictură mai veche, existentă deja în anul 1416.¹¹ Opinia sa este fundamentată pe o știre datată în acest an, inclusă într-o compilație de date privitoare la istoria Țării Bârsei întocmită în secolul XVIII de Joseph Teutsch¹². Știrea amintește lucrările de ridicare a zidurilor interioare realizate în această perioadă, menționând că: „Sigismund se afla pictat pe Poarta Mănăștirii”¹³. Faptul că știrea nu provine dintr-o sursă contemporană, ci dintr-una mult posterioară¹⁴, ridică semne de întrebare cu privire la veridicitatea sa. Nu putem totuși exclude întru totul ipoteza existenței în cadrul Porții Mănăștirii a unei reprezentări anterioare a lui Sigismund de Luxemburg. Însă, considerăm că există argumente suficiente care demonstrează că lucrarea realizată de Gregorius în 1551 nu era o renovare, ci o pictură nouă.

Utilizarea, în mențiunea din registrul de socoteli alodiale, a formulei „pinxit” (a pictat) exclude implicit o astfel de interpretare, conform căreia artistul doar ar fi reînnoit o pictură mai veche. Pictura murală în discuție nu avea cum să fie anterioară anului 1532, când s-au executat importante lucrări de construcție, cărora li se datorează aspectul final al fortificațiilor exterioare ale porții.¹⁵ Trebuie să amintim și faptul că, în anul 1536, pictorul Gregorius zugrăvise pe Poarta Mănăștirii și două scene biblice: *Iudit și Holofern și Solia Regelui Solomon la Regele Hiram din Tyr*.¹⁶

Dispărând în urma demolării Porții Mănăștirii, detaliile legate de aspectul picturii murale înfățișându-l pe Sigismund de Luxemburg au rămas până acum în mare măsură necunoscute. Lucrările care o menționează se limitează la o descriere sumară, precizându-se doar că Sigismund de Luxemburg este reprezentat stând pe tron, cu coroană, sceptru și globul imperial (globul crucifer).¹⁷

Arhivelor Naționale Brașov, fond Primăria orașului Brașov, Socoteli alodiale, I/10 (III B/11), *Procuratoren (Schaffner-) Rechnungen ex 1551-1555*, p. 46. Mulțumesc domnului Dan Sebastian Crișan, doctorand în filologie clasică și istorie veche, specialist în latină medievală (certificat de Universitatea Toronto, 2006), pentru traducere.

¹¹ Konrad Klein, *Siebenbürgische Bildnisse der Reformation Zeit*, în „Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde”, 21, 1998, nr. 2, p. 122.

¹² Joseph Teutsch (1702-1770). Studii gimnaziale la Brașov. Frecventează Universitatea din Halle. Predicator al orașului Brașov. Paroh la Măieruș și Hărman. Autorul mai multor compilații de date privitoare la istoria Țării Bârsei. *Joseph Teutsch*, în „Quellen zur Geschichte der Stadt Brassó” IV, 1903, pp. 32-33.

¹³ „Sigismundus stehet am Klosterthor angemalt”. *Joseph Teutsch, Kurzgefasste Jahr-Geschichte von Siebenbürgen besonders Burzenland, Ibidem*, p. 99.

¹⁴ Întocmită în anul 1748. *Ibidem*, p. 39.

¹⁵ Hans Goos, *op.cit.*, p. 84.

¹⁶ Gernot Nussbächer, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ Friedrich Philippi, *Aus Kronstadt's Vergangenheit und Gegenwart*, Brașov 1874, p. 32.

În colecția de fotografii Albert Eichhorn¹⁸, aflată la Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale, se găsește o fotografie¹⁹ realizată în atelierul lui Carl Muschalek²⁰, care face lumină în această privință. (Fig. 2) Fotografia reproduce o pictură de șevalet, în prezent dispărută, care în anul 1903 se afla în Colecția de obiecte muzeale a Arhivelor orașului Brașov.²¹ Lucrarea era o copie fidelă a picturii murale de pe Poarta Mănăstirii. Alături de concordanța cu datele cunoscute despre *Portretul lui Sigismund de Luxemburg*, menționate anterior, această concluzie este întărită de faptul că în partea inferioară figurează inscripția care menționează renovarea picturii în anul 1747, „SIGISMUNDUS/ IMPERAT:/ ROM: RENOVAT:/ AÑO. 1747.”, a cărei prezență pe Poarta Mănăstirii este atestată în epocă²². Nu cunoaștem momentul în care a fost realizată pictura de șevalet menționată, dar execuția sa poate fi plasată în intervalul cuprins între anii 1747 și 1835.

Sigismund de Luxemburg este portretizat în vârstă, cu păr și barbă lungi și cărunte, fiind reprezentat figură întregă stând pe tron, văzut frontal. Tronul este amplasat pe un postament, flancat de două coloane, având în spate o draperie faldată, elemente ce sugerează un baldachin. Veșmântul cuprinde o tunică, încinsă peste piept cu două curele de piele, prinse într-o paftă ovală ornată cu perle, susținând mantia tivită cu blană care-i acoperă ambii umeri, iar pe cap coroana imperială. La piept poartă un pandantiv elaborat, din care se distinge o cruce. În mâna dreaptă ține globul imperial, sprijinit în poală, iar în mâna stângă sceptrul. (Fig. 3) Pe cele două coloane laterale sunt figurate câte două scuturi heraldice. De asemenea, sub coloane este reprezentat câte un scut heraldic. În partea inferioară, central, se află un cartuș alb cuprinzând inscripția menționată mai sus, având în mijloc un alt scut heraldic.²³ (Fig. 4) Structura compozițională a portretului prezintă analogii cu reprezentările lui Sigismund de Luxemburg pe sigiliile regale ale Ungariei.²⁴

¹⁸ Albert Eichhorn junior (1906-1969). Absolvent al Gimnaziului „Honterus” Brașov și al Institutului de Medicină-Farmacie Cluj. Farmacist, proprietar al farmaciei „Turnul Negru” din Brașov. Colaborator al Muzeului Săsesc al Țării Bârsei. Alfred Prox, *Albert Eichhorn*, în „Südostdeutsche Vierteljahresblätter”, 21, 1972, nr. 1, pp. 30-32; Teodor D. Paveleanu, *Istoria Farmaciilor din Transilvania*, vol. I-II, Editura Tipocart Brașovia, Brașov, 1995, pp. 70-71.

¹⁹ Colecția Albert Eichhorn, Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale, 330, cutia V, P19.

²⁰ Carl Muschalek (1857-1904). Fotograf activ la Brașov între anii 1884-1904. Walter Myss (coord.), *Lexikon der Siebenbürger Sachsen*, Editura Wort und Welt, Thaur bei Innsbruck, 1993, p. 351.

²¹ Friedrich Stenner, *Verzeichnis Archiv der Stadt Brassó vorhandenen Museums-Stücke*, Fond Primăria Brașov, Seria Arhivarul orașului, Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale, fila 2, poziția 18.

²² *Inscriptionum in Turribus, Portis, ac Moeniis Urbis Coronensis repertarum ac lectarum*, în „Collectanea zu einer Particulär-Historie von Cronstadt aus unterschiedlichen Documenten zusammengebracht von Thomas Tartler. Anno 1741. Fortgesetzt und vermehrt mit einem zweite Band von Joseph Franz Trausch”, vol. II, p. 319 (manuscris). Direcția Județeană Brașov a Arhivelor Naționale, IV F15, T. q. 101.

²³ Numărul mare de însemne heraldice conturează un discurs simbolic complex. Dacă prezența stemei Ungariei și celei a sașilor transilvăneni nu ridică probleme de interpretare, descifrarea întregului discurs simbolic se dovedește dificilă. Vezi Fig. 4.

²⁴ Bertalan Kéry, *Kaiser Sigismund. Ikonographie*, Anton Schroll, München 1972, pp. 129-139.

Reprezentarea lui Sigismund de Luxemburg (1368-1437) pe una din principalele porți ale Cetății Brașovului, mult după domnia sa ca rege al Ungariei și Croației (1387-1437), indică recunoștința brașovenilor pentru privilegiile conferite și sprijinul oferit în vederea ridicării fortificațiilor orașului.²⁵ Totodată, considerăm că semnifică și asumarea sa ca veritabil patron regal al Brașovului.²⁶

²⁵ Brașovul a jucat un rol important în strategia lui Sigismund de Luxemburg de contracarare a amenințării otomane. Markus Peter Beham, *Die siebenbürgische Grenzstadt Kronstadt angesichts der osmanischen Gefahr 1438-1479 im Spiegel der Urkundenbücher zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen* (diplomă de disertație), Facultatea de Istorie și Studii Culturale, Universitatea Viena 2008, pp. 7-12.

²⁶ Vizitele lui Sigismund de Luxemburg la Brașov (1395, 1426, 1427) au avut un rol decisiv în formarea acestei percepții. Vezi în acest sens și *Das Itinerarium Kaiser Sigismunds 1410-1437*, în Bertalan Kéry, *op. cit.*, pp.198-202.

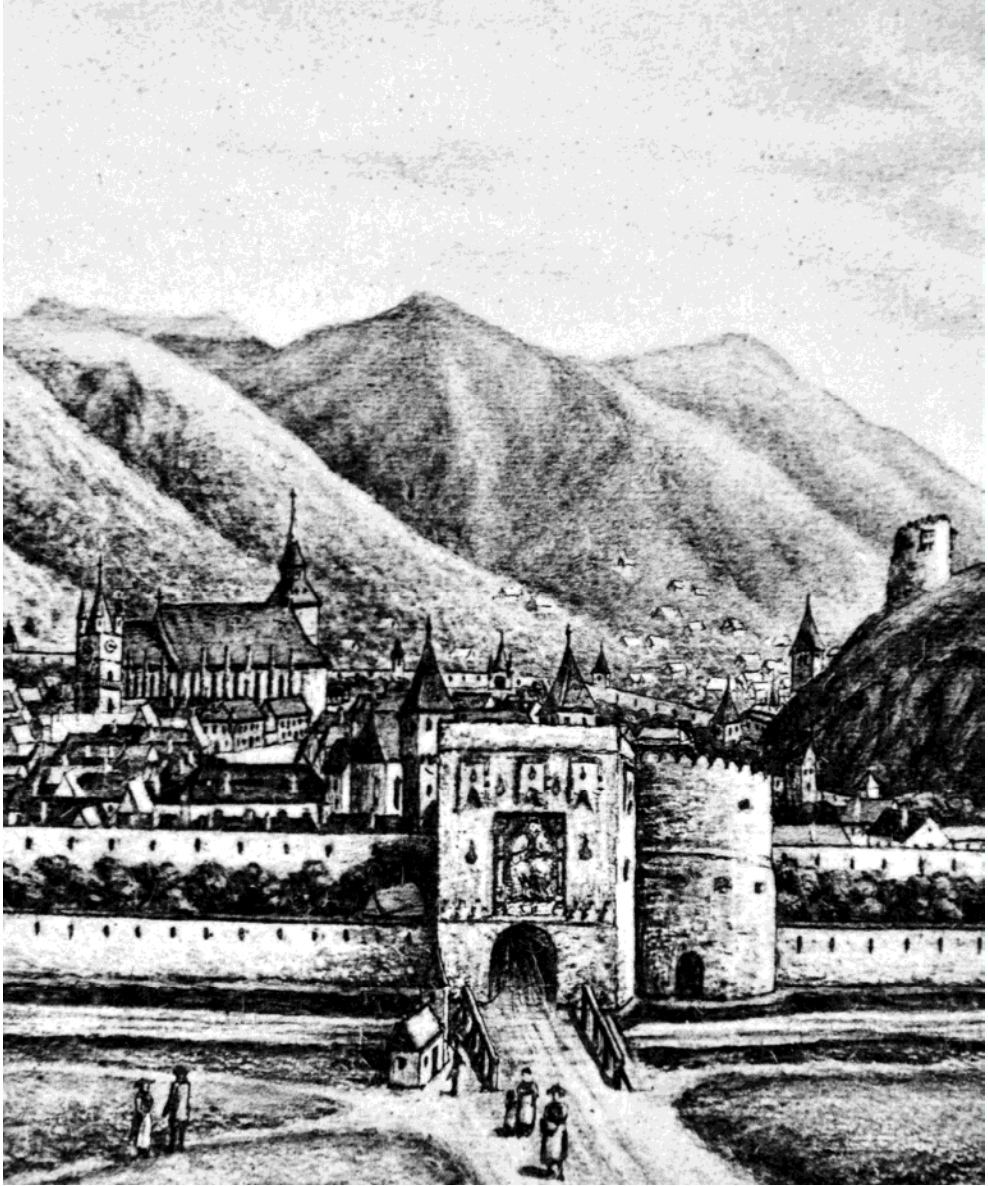


Fig. 1. Braşovul înainte de incendiul din 1689. Poarta Mănăstirii (detaliu).
Reproducere după „Das Burzenland”, III, 1, Braşov, 1928.

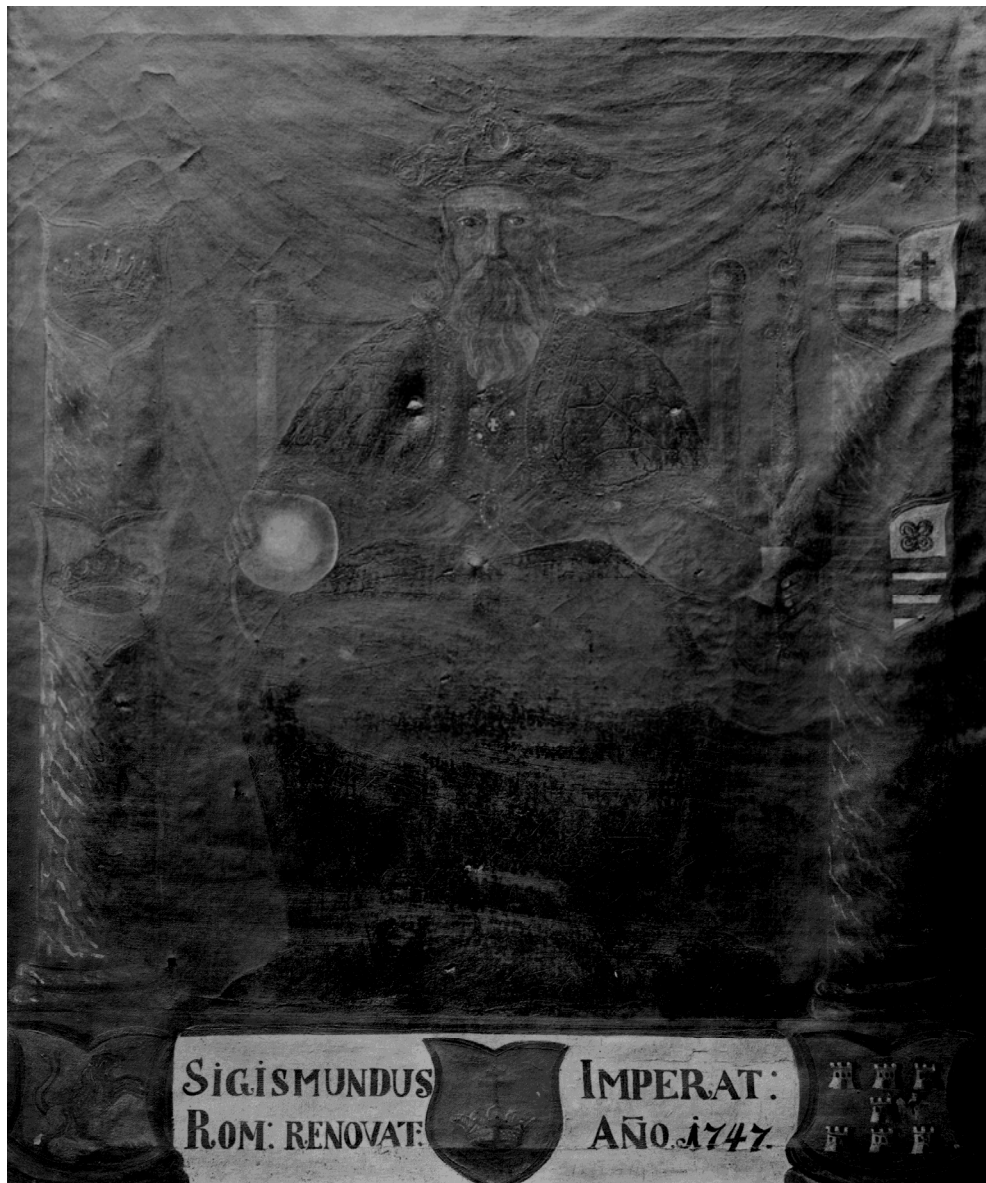


Fig. 2. *Portretul lui Sigismund de Luxemburg*. Copie (ulei pe pânză). Fotografie de Carl Muschalek. Direcția Județeană a Arhivelor Naționale Brașov.



Fig. 3. *Portretul lui Sigismund de Luxemburg (detaliu).*

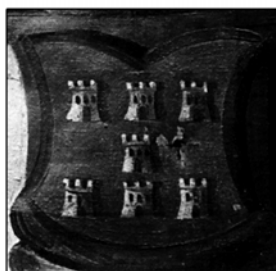


Fig. 4. Portretul lui Sigismund de Luxemburg
Însemne heraldice (detalii).

PORTRETELE COPIILOR ÎN MEDALISTICA BAROCĂ

Studiu de caz

CLAUDIA M. BONȚA*

ABSTRACT. *Children Portraits in Baroque Medal Study.* One of the Baroque period constancies is the image of children in the form of chubby putti, trouble makers and charming, who fill the art works of the time, regardless the genre. Religious art presents an infinite row of putti floating in frescoes and statuary groups; secular creations also fully appeal to the fresh emergence of the putti treading on air in mythological scenes, allegories, genre scenes, portraits etc. This presence records in fact also an extremely crude reality: the high infantile mortality of the period. The almost obsessive image of the small creatures mirrored the absolute consolatory faith that all those children became angels and had a special destiny. Medal work offers also a series of children portraits presenting chubby putti or individual portraits presenting the members of the Imperial family. Remarkable is the period of Maria Theresa who issued with obstinacy medals for all her children, granting attention to each of them by medals for the joy at birth, cheerful marriage announcements or in unfortunate cases, for the sadness of their premature death. The beautiful faces of Maria Theresa's children, engraved on various medals, present a series of similar features, belonging to the series of expression portraits, having sometime remarkable plastic qualities.

Keywords: *medal study, children, portraits, Baroque art.*

Portretistica de sine stătătoare câștigă teren îndeosebi după Reforma protestantă, ca urmare a declinului artei religioase, a interesului pentru o iconografie mai variată și a cererii crescânde a publicului. Portretele dinastice sau comemorative sunt tot mai frecvent completate de portrete de familie ce reflectă în artă mândria parentală și eterna preocupare asupra sănătății și vigorii urmașilor. Portrete fermecătoare înfățișând copiii cu chipuri proaspete și expresive, pline de viață se regăsesc în toate genurile artistice ale vremii iar medalistica nu face excepție. Prezența portretelor de copii în artele medalistice este extrem de complexă,

* Doctor în istoria artei, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei Cluj-Napoca, claudia.bonta@yahoo.com.

acoperind un spectru larg de reprezentări ce transcend vremurile. Una dintre constantele epocii baroce o reprezintă imaginea copiilor sub forma unor putti dolofani, poznași și fermecători, care împânzesc operele timpului, indiferent de apartenența la un gen sau altul. Arta religioasă prezintă un șir infinit de putti plutind în fresce și grupuri statuare; creațiile laice apelează și ele din plin la revigoranta apariție a putti-ilor ce zburdă în scene mitologice, alegorii, scene de gen, portrete etc. Această prezență semnalează în fapt și o realitate extrem de crudă: mortalitatea infantilă ridicată din epocă. Imaginea aproape obsedantă a micilor făpturi reflecta credința consolatoare absolută, conform căreia toți acei copii deveneau îngeri și aveau parte de un destin special. Emblematic în acest sens rămân pânzele lui Rubens, *Îngeri muzicanți* (1628) și *Îndeosebi Fecioara și pruncul cu heruvimi* (1615), în care zeci de putti irump din toate direcțiile înconjurând cu afecțiune personajele sacre. Medalistica¹ oferă o serie de imagini având drept protagoniști copiii, fie în ipostaza de putti zglobii, fie în portrete individuale, prezentând cu precădere moștenitorii familiei imperiale. Emblematică se dovedește a fi epoca Mariei Terezia (1740-1780) care a emis cu consecvență medalii pentru toți copiii săi, acordând atenție fiecăruia prin medalii de bucurie la naștere, de anunțuri voioase la căsătorie sau în cazurile nefericite, de tristețe la moartea prematură a acestora. Un șir de portrete duble prezintă urmașii cuplului imperial, unele înfățișând pe primii doi fii, Iosif și Leopold în diferite etape din viața acestora, majoritare fiind însă efigiile emise pentru căsătoriile dinastice încheiate de copiii Mariei Terezia. Portretele de familie de pe medalii în care apare cuplul imperial de Habsburg-Lorena² alături de moștenitorul tronului, viitorul Iosif al II-lea, promovau cu succes familia imperială. Astfel de portrete de familie au existat timid și înainte, însă Maria Terezia a consacrat acest obicei, ridicându-l la un nou nivel. Popularitatea acestui segment al vieții familiale a fost exploatată cu fiecare medalie emisă de Maria Terezia pentru copiii săi, reușind să obțină astfel un plus de simpatie din partea supușilor pentru membrii familiei imperiale.

¹ Prezentul studiu a fost realizat pe baza Colecției de medalii aflate în patrimoniul Muzeului Național de Istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca.

² Odată cu moartea lui Carol al VI-lea (20 octombrie 1740) se stinge linia directă a succesiunii masculine din familia de Habsburg care cobora până în secolul al XI-lea. Prin căsătoria Mariei Terezia (1717-1780), fiica și moștenitoarea lui Carol al VI-lea cu Francisc Ștefan de Lorena (1708-1765) oficiată la Viena la 12 februarie 1736 se puneau bazele unei noi dinastii, Casa de Habsburg-Lorena, care preia titlul imperial din 1745. Din aceasta fac parte împărații Iosif al II-lea (1780-1790), Leopold al II-lea (1790-1792) și Francisc al II-lea (1792-1835), ultimul dintre împărații romano-germani, care devine Francisc I, împăratul Austriei începând din 1804, anul dizolvării Sfântului Imperiu.

* Medalie emisă în anul 1686 pentru înfrângerea otomanilor,³ Rv.: doi putti plutesc în văzduh deasupra catedralei Sfântul Ștefan din Viena; unul dintre ei așează crucea dublă patriarhală pe vârful turnului catedralei iar celălalt străpunge cu o lance mică simbolul format din semiluna cu o stea (Fig. 1).



Fig. 1.

Medalie emisă în anul 1686, Revers



Fig. 2.

Medalie emisă în anul 1712, Revers

* Medalie emisă în anul 1690 cu prilejul încoronării lui Iosif I (26 iulie 1678-17 aprilie 1711) ca rege roman,⁴ Av.: doi putti dolofani cu ramuri de palmier în mâini susțin coroana imperială, flancând-o plini de importanță. Plutind în văzduh, printre vălurile care îi înconjoară fluturând, micile făpturi privesc în jos cu o mină gravă, pătrunsă de solemnitatea momentului.

³ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1686 pentru înfrângerea otomanilor. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57232. Av.: semicircular: BVDA TVRCARVM IVGO EXSOLVTA. În câmp: Ω Ω; scenă de luptă. Rv.: semicircular: IN SPEM PR CI HONORIS. În câmp: vârful turnului catedralei Sfântul Ștefan din Viena flancat de doi putti; text: ANNO/ QVO IN TVRRI SANCTI STEPHANI/ VIENNÆ AVST RIÆ SVBLATA/ LVNA .15. IVN: CRVX REPOSITA/ 14. SE. LEOPOL DO AVGVSTO/ RESTITVTA EST .2 SE. BVDA/ REGNI HVNGA/RICI CAPVT.

⁴ Medalia este din metal comun, a fost emisă în anul 1690 pentru încoronarea lui Iosif I ca rege roman. D=48 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72541. Av.: text sub coroană susținută de putti: IOSEPHUS/ REX UNGARIÆ/ CORONATVS/ IN REGĒ ROMANORV/ AVGVSTÆ XXXI IAN:/ MDCXC. Rv.: semicircular: AMORE ET TIMORE. În câmp: imagine cu elemente simbolice: sub razele ochiului divin, este redată o spadă pe care se încolățește un vrej de laur.

* Medalie emisă în anul 1699 cu prilejul căsătoriei lui Iosif I cu Wilhelmina Amalia,⁵ Rv.: Venus îl îmblânzește pe Marte luându-i suliița și oferindu-i o ramură de laur. Zeița este ajutată de doi putti care iau în mod imperceptibil coiful și scutul zeului ce privește fascinat spre Venus. Între cei doi, suliița dispusă oblic separă medalia în două părți lăsând spațiul mai generos lui Marte, subliniind astfel rolul principal al acestuia. Panglicile decorative care flutură în jurul celor doi conferă scenei un caracter sărbătoresc, de superbă celebrare a iubirii.

* Medalie emisă în anul 1712 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea (1 octombrie 1685-20 octombrie 1740) ca rege al Ungariei,⁶ Rv.: doi putti așezați pe nori susțin coroana Sfântului Ștefan. Statura miniaturală, de nou-născuți a putti-lor contrastează cu mărimea apreciabilă a coroanei, care le-ar putea servi drept adăpost. Luptând cu panglicile care-i acoperă, micile creaturi compun o imagine dinamică amintind de pictura iluzionistă de pe bolțile bisericilor, populate cu mulțimi de putti energici (Fig. 2).

* Medalie emisă de Maria Terezia (13 mai 1717-29 noiembrie 1780) în cinstea donațiilor pentru dezvoltarea artelor,⁷ Rv.: așezată pe un scaun, Minerva sfătuiește un grup de putti implicați într-o serie de activități artistice. Zeița, îmbrăcată într-o rochie translucidă peste care poartă platoșa cu chipul Medusei, are pe cap coiful cu penaj împodobit cu o cunună de laur. Ține sub brațul drept un corn al abundenței răsturnat din care se revarsă câteva medalii; alături este o carte deschisă peste caduceul așezat direct pe pardoseală. În spatele zeiței veghează bufnița iar deasupra sa, agățată pe fusul unei coloane, observăm o mască înconjurată de accesorii. Cei trei putti par complet dedicați uneia dintre artele majore: arhitectura, reprezentată de un

⁵ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1699 cu prilejul căsătoriei lui Iosif I cu Wilhelmina Amalia. D=44 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55167. Av.: semicircular: IN VNA SEDE MORANTVR MAIESTAS ET AMOR. În exergă: IOSEPHI ROM ET HVNG REG-/ CVM AMALIA LVNÆB-/ CONNVBIVM/ 1699. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: P H M; semicircular: BELLORVM REQVIES ET SACRA VOLVPTAS. În exergă: MARTI PA/CIFERO VENERI/ FELICI. Pe cant: IOSEPHI ET AMALIÆ THORVS EX VOT SIT FAVSTVS ATQVE FÆCVNDVS! ✠FK✠. În câmp: scenă mitologică.

⁶ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1712 cu prilejul încoronării lui Carol al VI-lea ca rege al Ungariei. D=30 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54585. Av.: R; semicircular: IMP CAES AVG CAROLVS VI. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Carol al VI-lea. Rv.: text sub coroană susținută de putti: CAROLVS. VI./ D: G: ELECT9. ROM: IMP: S: AUG:/ GER: HISPANIAR: HUNG:/ BOHEM: & C: REX A: AUST:/ CORONATUS/ POSONY 22. MAY-/ MDCCXII.

⁷ Medalia este din bronz, a fost emisă de Maria Terezia pentru donațiile făcute artelor prin ministrul său, Losymthal. D=50 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57494. Av.: M DONNER; semicircular: MAR THERES D GR IMP GE HU BO REG AR A MAT ARTIUM. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: M D; semicircular: AVGVSTAE DONA MINERVAE. În exergă: AD PH S R I COM A LOSYMTAL/ BONIS ARTIB PRAEFECTO. În câmp: reprezentare alegorică.

putto care măsoară verticalitatea coloanei canelate cu ajutorul unui fir cu plumb; pictura, simbolizată de un putto cu paleta de culori într-o mână și pensula în cealaltă, ascultând cu atenție sfaturile Minervei; sculptura, redată de un putto care se urcă pe soclul unei statui pentru a verifica proporțiile unui nud masculin cu ajutorul unui compas, având alături un tors masculin și un echer. Blândețea grațioasă a zeiței pare ingredientul necesar temperării entuziasmului artistic debordant al celor trei putti (Fig. 3).

* Medalie emisă în anul 1769 pentru încurajarea industriilor lânii, pânzei și mătășii în Lombardia,⁸ Rv.: Minerva privește peste umăr admirând cununa de laur din mâna dreaptă; poartă coif cu penaj, mantie lungă peste platoșă, ține o sulită și se sprijină pe un scut încărcat cu capul Medusei. În jurul ei, trei putti zglobii sunt absorbiți în acțiuni sugestive: unul toarce așezat pe jos, altul studiază planta de bumbac pe care o are în mână iar al treilea ține după gât o oaie. Drăgălășenia celor trei putti nuanțează în mod firesc tonul oficial al piesei. Scena dezvoltă o tematică populară în epocă: alegoriile unor ocupații diverse (Fig. 4).



Fig. 3.

Medalie emisă de Maria Terezia, Revers



Fig. 4.

Medalie emisă în anul 1769, Revers

⁸ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1769 pentru sprijinirea industriilor lânii, pânzei și mătășii în Lombardia. D=64 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57442. Av.: KRAFFT F-; semicircular: MARIA THERESIA AUGUSTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: semicircular: INDUSTRIAE ET UTILITATI PUB. În exergă: LANIFIC. SERIC. ET LINTEAR ARTES/ IN INSUBRIA PROEMIIS EXCITATÆ/ MDCCLXIX. În câmp: reprezentare alegorică.

* Medalie emisă în anul 1774 pentru promovarea studiilor umaniste,⁹ Rv.: așezată pe un jilț cu spătar la umbra unui măslin, Minerva împarte cu generozitate cărți unui grup de copii. Zeița are toate elementele caracteristice: coiful cu mască, platoșa și scutul brodat cu chipul Medusei, suliița lungă și bufnița care o veghează atent din măslin. De cealaltă parte a imaginii, o mulțime zglobie: grupul copiilor care citesc fascinați, nerăbdători și curioși, în picioare. Unul dintre copii își exprimă cu patos recunoștința în momentul în care zeița îi întinde și lui o carte. O splendidă alegorie a promovării studiului și lecturii, ce are corespondențe directe în *Alegoria Educației*, de Ferdinand Bol, realizată pe la mijlocul secolului al XVII-lea (Fig. 5).

* Medalie emisă în anul 1776 pentru sprijinul de stat acordat studiilor umaniste,¹⁰ Rv.: așezată pe un jilț scund, Minerva oferă cu generozitate o medalie unui elev. Îmbrăcată cu pieptar din zale peste rochia bogat drapată, purtând coif cu penaj și chipul Medusei imprimat pe platoșă, zeița a lăsat să-i cadă scutul spre surprinderea bufniței aflată în spatele jilțului. Elevul, un copil cu o carte sub braț se apropie sovăielnic de Minerva întinzând mâna recunoscător (Fig. 6).



Fig. 5.
Medalie emisă în anul 1774, Revers



Fig. 6.
Medalie emisă în anul 1776, Revers

⁹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1774 pentru promovarea studiilor umaniste. D=45 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57490. Av.: semicircular: M THERESIA AVG MATER SCIENTIAR BONARVMQ ARTIVM-. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: A W.; semicircular: MINERVAE PACIFICAE PROVIDENTIA. În exergă: HVMANITATIS STVDIIS/ INSTAVRATIS/ MDCCLXXIII. În câmp: reprezentare alegorică.

¹⁰ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1776 pentru sprijinul de stat acordat studiilor umaniste. D=39 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57503. Av.: F WÜRT F; semicircular: M. THERESIA AVG. MATER BONARVM ARTIVM. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: F.W.; semicircular: PROFECTVI. În exergă: STVDIORVM. HVMANITATIS/ CVRA. PVBLICA/ MDCCLXXVI. În câmp: reprezentare alegorică.

* Medalie emisă în anul 1770 cu prilejul înființării orfelinatelor de la Milano și Mantua¹¹, Rv.: o tânără femeie, personificare a Maternității, stă așezată pe un scaun și alăptează un prunc la sân; agățat de genunchiul ei stâng un alt copilăș privește cum mama îl îndeamnă pe fratele mai mare să-și aleagă profesia viitoare, cu ajutorul unui morman de unelte risipite pe jos, peste o carte (Fig. 7).

* Medalie emisă în anul 1778 pentru Academia din Belgia,¹² Rv.: ilustrarea artelor și a culturii apare redată prin intermediul unui grup de patru putti care desfășoară activități artistice într-un atelier. Primul, personificare a literaturii, scrie îngândurat pe o placă; al doilea pictează o Victorie înaripată care suflă din trâmbiță cu o cunună de laur alături; al treilea sculpează un bust masculin înfățișând personajul de pe aversul medaliei, ducele Carol Alexandru (12 decembrie 1712 - 4 iulie 1780), guvernatorul Țărilor de Jos austriece; cel de-al patrulea măsoară cu un compas un capitel de coloană realizat în stil corintic. Frapează și amuză totodată seriozitatea personajelor, surprinsă în contrast cu aparența lor copilărească, modul în care fiecare redă aparența vizibilă a actului creator, esența momentului, prin concentrarea arhitectului, lirismul poetului, încrâncenarea sculptorului sau extazul pictorului. Scena se încadrează perfect în tendința generală a epocii, de a reda ocupațiile prin intermediul alegoriilor: *Putti cântând* de Carle van Loo sau *Alegoria Picturii* de François Boucher, 1766 (Fig. 8).



Fig. 7.

Medalie emisă în anul 1770, Revers



Fig. 8.

Medalie emisă în anul 1778, Revers

¹¹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1770 cu prilejul înființării orfelinatelor de la Milano și Mantua. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57455. Av.: KRAFFT F.; semicircular: MARIA THERESIA AUGUSTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: semicircular: DISCIPL. ET LABORIS TIROCINIO. În exergă: OPRANOTROPHIA/ MEDIOL ET MANT./ MDCCLXX. În câmp: reprezentare alegorică.

¹² Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1778 pentru Academia din Belgia de către Carol Alexandru de Lorena. D=47 mm; nr. inv. N 56768. Av.: T V BERCKEL; semicircular: CAROL ALEX LOTH ET BAR DUX. În câmp: 1778; portret tip bust, orientat spre dreapta, al ducelui Carol Alexandru. Rv.: T V B; semicircular: ARTIUM LIBERALIUM TUTELA AC PRAESIDIUM. În exergă: ACADEMIAE/ BELGICAE. În câmp: reprezentare alegorică.

* Medalie emisă în anul 1779 pentru Observatorul Astronomic din Milano,¹³ Rv.: o nouă alegorie asupra unei ocupații (savante, de această dată) care folosește naturaletăa infantilă pentru a exprima lucruri importante. În fața Observatorului Astronomic din Milano, doi putti folosesc sânguincios câteva instrumente caracteristice: unul se reazemă șăgalnic de un astrolab studiindu-l detașat iar al doilea scrutează cerul privind prin luneta fixată pe un trepid în centrul scuarului. O scenă aerată în care fundalul este asigurat de impresionanta clădire a Observatorului, un palat cu fațada traforată de numărul mare al ferestrelor cu partițiile detaliate minuțios (Fig. 9).

* Medalie emisă în anul 1687 cu prilejul victoriilor din Ungaria și a încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei,¹⁴ Rv.: o scenă bucolică veselă și jucăușă care vorbește elegant despre un teritoriu magic, exotic și îndelung râvnit - Ungaria. Pe o pajiște înverzită tronează simbolul regatului ungar, crucea dublă patriarhală pe care un putto încoronat cu o cunună din frunze de viță o împodobeste surâzător cu patru cununi de laur. Pe cruce se arcuiește vertical o ramură de măslin sub forma unui vrej înfrunzit. În stânga imaginii, o vie ce dă în rod încadrează putto-ul acoperit pudic cu o panglică, iar în dreapta, între grâne, așezat pe un stativ, cel de-al doilea putto încoronat cu coroană de spice de grâu întinde o cunună de laur înspre primul personaj. Brațul crucii împarte spațiul în două zone reprezentative pentru principalele bogății ale Ungariei: vinul și grânele. Tonul zglobiu maschează perfect o compoziție calculată, în care fiecare element contribuie deliberat la mesajul final: ciorchinii de struguri risipiți pe jos, mănunchiul din spice de grâu cules de putti, numele cetăților importante scrise în interiorul cununilor (*VALPO*, *PETERWARD*, *SCHL.B SICLOS*, *ESECK*, *BVCIN*), totul rezumă ingenios bogățiile coroanei maghiare. Contrastele spațiului sunt și ele aduse în discurs sub forma unui dialog viguros între dinamismul viei, al mlădițelor de cărcei agățători suspendați în aer, vioiciunea micului Cupidon al viței și moliciunea fină a lanului de grâu, poziția statică, ușor meditativă a celui de-al doilea putto. Splendida scenă pare complet inspirată de *Patru putti jucându-se în vie*, desenul semnat de Rubens (Fig. 10).

¹³ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1779 pentru Observatorul Astronomic din Milano. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57513. Av.: KRAFFT F; semicircular: M THERESIA AVGVSTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Terezia. Rv.: KRAFFT F; semicircular: SPECVLA ASTR. MEDIOL./ MDCCCLXXIX. În câmp: reprezentare alegorică.

¹⁴ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1687 cu prilejul victoriilor din Ungaria și a încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=61 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57240. Av.: circular: 1687; DIE HOFFNVNG ZVM SIEGEN DAS HÖCHSTE VERGNVGEN. În câmp: scenă istorico-celebrativă. Rv.: semicircular: DIE "FRÜCHTEN" VOM KRIEGEN. În câmp: VALPO; PETER/WARD; SCHL SICLOS; ESECK; BVCIN; scenă bucolică. Pe cant: ☉ VIVAT ET FLOREAT IOSEPHVS DIVINA GRATIA IN REGEM VNGARIÆ CORONATVS.



Fig. 9.
Medalie emisă în anul 1779, Revers



Fig. 10.
Medalie emisă în anul 1687, Revers

Portretele propriu-zise de copii din medalistica barocă sunt reprezentate de imaginile micilor arhiduci din Casa de Austria, îndeosebi cele înfățișându-l pe Iosif I copil și cele ale copiilor Mariei Terezia. Reflectând un nou început pentru Casa de Habsburg, imaginea urmașilor Mariei Terezia argumentau refacerea familiei după stingerea vechii dinastii. Chipurile frumoase ale copiilor Mariei Terezia, gravate pe diverse medalii, prezintă un șir de fizionomii asemănătoare, înscrise în seria portretelor de expresie, având uneori calități plastice remarcabile.

* Medalie emisă în anul 1690¹⁵ în cinstea victoriilor asupra turcilor, în memoria predecesorilor săi, împărații romano - germani din familia de Habsburg¹⁶ și a încoronării lui Iosif I ca rege roman, Av.: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I în armură,

¹⁵ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1690 în cinstea victoriilor asupra turcilor, în memoria predecesorilor săi, împărații romano - germani din familia de Habsburg și a încoronării lui Iosif I ca rege roman. D=80 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55387. Av.: circular: DOMINUM FORMIDABUNT ADVERSARY EIUS, ET DABIT IMPERIUM REGI SUO. 1 REG. CAP. 2.10 *. În câmp: IOSEPHUS I. D. G. ROM. ET HUNG. REX.; portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: BRUNER; G.F.N.+; circular: POTENS IN TERRA ERIT SEMEN EIUS GENERATIO RECTORUM BENEDICETUR. În câmp: copacul vieții ce conține în medalioane individuale portretele șirului de împărați din Casa de Habsburg, de la Rudolf I la Leopold I; în medalioane: LEOPOLD: MAGN: TURCARUM DOMITOR. IUUSTITIA EIUS MANET.; RUDOLP I R-I-A; ALBE RT I R-I-A; ALB II R-I-A; MAX IM I R-I-A; FERD IN I R-I-A; RUD-II R-I-A; FER II R-I-A; FER IV R-R; FERD III R-I-A; MATHIAS R-I-A; MAX II R-I-A; CAROL V R-I-A; FRID IV R-I-A; FRID III R-I-A; pe tulpina copacului: Pf/ CXI. Pe cant: IC + DOMUS+ ÆTERNUM + FLOREAT + AUSTRIACA+.

¹⁶ Lista împăraților din familia de Habsburg: Rudolf I (1273-1291), Albert I (1438-1439), Ferdinand I (1556-1564), Maximilian al II-lea (1564-1576), Rudolf al II-lea (1576-1612), Mathias (1612-1619), Ferdinand al II-lea (1619-1637), Ferdinand al III-lea (1637-1657), Leopold I (1657-1705), Iosif I (1705-1711), Carol al VI-lea (1711-1740).

purând Lâna de Aur la gât și coif cu penaj pe cap. Chipul splendid cu trăsături perfecte, amintind de efebii sculptați conform canoanelor artei grecești, privirea senină, penajul decorativ completat de cascada de bucle a băiatului, coiful și armura bogat ornate cu motive vegetale în relief, trasează un tablou încântător de mare impact. Atenția cu care sunt redade elementele descriptive accentuează plasticismul compoziției, sporind impactul vizual al imaginii (Fig. 11).

* Medalie din anul 1690, dedicată victoriilor asupra turcilor, împăraților romani din dinastia de Habsburg și lui Iosif I ca rege roman,¹⁷ Av.: o panglică lungă șerpuieste în jurul unei cununi elegante din flori de laur. Cununa, legată cu o fundă împrejur, încadrează portretul lui Iosif I văzut din față. Arhiducele este îmbrăcat într-un costum de ceremonie cu broderie încărcată și poartă coroana imperială deasupra chipului buclat. Elementele ceremonioase și privirea statică nu izbutesc să confere rigiditate imperială feței frumoase de copil inocent, vag îmbufnat (Fig. 12).



Fig. 11.

Medalie emisă în anul 1690, Avers



Fig. 12.

Medalie emisă în anul 1690, Avers

¹⁷ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1690 în cinstea victoriilor asupra turcilor, a împăraților romani din dinastia de Habsburg și a lui Iosif I ca rege roman. D=73 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72000. Av.: MB; C. PRIVIL. CÆS. M. F; circular: DOMINUM FORMIDABUNT ADVERSARY EIU, ET DABIT IMPERIUM REGI SUO. 1. REG. CAP. 2 v 10 *. În câmp: IOSE: PHVS. I. ARCH: AV: ST: GERMA: NIÆ. HVN: GARIÆ REX; portret tip bust Iosif I. Rv.: MB+; circular: POTENS IN TERRA ERIT SEMEN EIU GENERATIO RECTORUM BENEDICETUR.; În câmp: copacul vieții ce conține în medalioane individuale portretele șirului de împărați din Casa de Habsburg, de la Rudolf I la Leopold I; în medalioane: LEOPOLD: MAGN: TURCARUM DOMITOR. IUSTITIA EIU MANET.; RUDOLP I R-I-A; ALBE RT I R-I-A; ALB II R-I-A; MAX IM I R-I-A; FERD IN I R-I-A; RUD II R-I-A; FER II R-I-A; FER IV R-R; FERD III R-I-A; MATHIAS R-I-A; MAX II R-I-A; CAROL V R-I-A; FRID IV R-I-A; FRID III R-I-A; pe tulpina copacului: P:/ CXI-. Pe cant: FORTVNATA NOVO GAVDE GERMANIA REGE, ISTE TVVS CVSTOS VLTOR IS HOSTIS ERIT*.

* Medalie emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei¹⁸, Av.: Portret al lui Iosif I înfățișat cu bucle scurte, cununa de lauri pe creștet, fruntea bombată, ochii mari, buzele pline și nasul drept. Tânărul prinț avea o înfățișare plăcută, deloc asemănătoare cu cea a tatălui său, împăratul Leopold I (9 iunie 1640-5 mai 1705), completată de o ținută calmă și distinsă (Fig. 13).¹⁹

* Medalie din anul 1688, dedicată victoriilor asupra turcilor, împăraților romani din dinastia de Habsburg și lui Iosif I ca rege roman,²⁰ Av.: două ramuri ornamentale din flori de laur legate cu o fundă elegantă din panglică lungă încadrează imaginea lui Iosif I portretizat din profil în costum de nobil maghiar, într-o atitudine îngândurată.

* Medalie emisă în anul 1761 cu prilejul decesului arhiducelui Carol,²¹ Av.: portretul unui băiat voinic și frumos, răpit fulgerător de flagelul secolului al XVIII-lea, variola. Chipul serios, pozând cu suavă naturalețe aparține lui Carol (1 februarie 1745-18 ianuarie 1761), fiul cuplului imperial format din Maria Terezia și Francisc I (8 decembrie 1708-18 august 1765), cel dintâi într-un lung șir de decese provocate de această boală în familie (Fig. 14).

¹⁸ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1687 cu prilejul încoronării lui Iosif I ca rege al Ungariei. D=30 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 54594. Av.: GH; semicircular: IOSEPH DER I. KÖNIG IN HVNGARN. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al lui Iosif I. Rv.: circular: GE KRONT * IN PRESBURG 1687 * DEN 9 DEC. Pe cant: DIE LIEB DER FREUND MACHT FURCHT DEM FEIND. În câmp: reprezentare heraldică, cu stema Ungariei cuprinsă în colanul Ordinului Lâna de Aur surmontată de coroana sfântului Ștefan.

¹⁹ Trăsăturile frumoase ale lui Iosif I apar puternic contrastante cu cele ale tatălui său, împăratul Leopold I care era considerat „cel mai urât membru al ramurii sale de familie”, v. Ch. V. Ingraio, *The Habsburg Monarchy 1618-1815*, Cambridge, 2000, p. 58; Andrew Wheatcroft, *Habsburgii. Personificarea unui imperiu*, București, 2003, p. 312-313, 344.

²⁰ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1688 în cinstea victoriilor asupra turcilor, a împăraților romani din dinastia de Habsburg și a lui Iosif I ca rege roman. D=74 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72001. Av.: MB; C. PRIVIL. CÆS. M. F.; circular: O, QUA SOL HABITABILES ILLUSTRAT ORAS, MAXIME PRINCIPIUM! *. În câmp: IOSE: PHUS I D G HUNGA: RUS REX ARCHI DUX AUS: TRIÆ portret tip bust, orientat spre dreapta, Iosif I. Rv.: MB+; circular: POTENS IN TERRA ERIT SEMEN EIUS GENERATIO RECTORUM BENEDICETUR.; În câmp: copacul vieții ce conține în medalioane individuale portretele șirului de împărați din Casa de Habsburg, de la Rudolf I la Leopold I; în medalioane: LEOPOLD: MAGN: TURCARUM DOMITOR. IUSTITIA EIUS MANET.; RUDOLP I R-I-A.; ALBE RT I R-I-A.; ALB II R-I-A.; MAX IM I R-I-A.; FERD IN I R-I-A.; RUD II R-I-A.; FER II R-I-A.; FER IV R-R.; FERD III R-I-A.; MATHIAS R-I-A.; MAX II R-I-A.; CAROL-V R-I-A.; FRID IV R-I-A.; FRID III R-I-A.; pe tulpina copacului: Pf./CXI. Pe cant: PRÆSENTI TIBI MATUREOS LARGIMUR HONORES: NIL ORITURUM ALIAS, NIL ORTUM TALE FATENTES. A 1688.

²¹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1761 cu prilejul decesului arhiducelui Carol. D=40 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57401. Av.: A WIDEMAN; semicircular: CAROLVS ARCHIDVX AVSTRIÆ. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al arhiducelui Carol. Rv.: semicircular: PARENTVM AMORI ET LVCTVI PVBLICO SACRVM. În exergă: NATVS I FEBR MDCCXLV/ OB XVIII IAN MDCCLXI. În câmp: reprezentarea sarcofagului funerar deasupra căruia un înger întristat prezintă un medalion cu portretul arhiducelui Maximilian.



Fig. 13.
Medalie emisă în anul 1687, Avers



Fig. 14.
Medalie emisă în anul 1761, Avers

* Medalie emisă în anul 1762 cu prilejul decesului arhiducesei Ioanna Gabriela,²² Av.: superbul portret al Ioannei Gabriela (4 februarie 1750-23 decembrie 1762) surzătoare în rochița elegantă, cu figura încadrată de buclele mici, lasă un gust amar privitorului. Chipul luminos, curat, al copilei moarte înainte de vreme se constituie într-un mesaj sfâșietor peste timp, care înduioșează puternic (Fig. 15). Rv.: proiecție emotivă a lecturilor antice despre apoteoză, medalia prezintă un episod tragic narat în manieră delicată. Așezată pe spatele unui vultur uriaș care o privește atent, arhiducesa Ioanna Gabriela se înalță la cer într-o rochiță simplă, cu un toiag lung în mâna dreaptă, ținând cu stânga un văl brodat cu stele. Înfoiat de vânt, vălul pare o cochilie ce-o adăpostește pe micuța ce înalță ochii spre cer (Fig. 16). Postura copilei amintește opera lui Nicolaes Maas, *Portrete de copii în ipostaze mitologice*, (1674) care face referire la o situație similară prin imaginea din centru, a copilului luat în zbor pe aripile acvilei. Ioanna Gabriela s-a născut la Viena, fiind al unsprezecelea copil al cuplului imperial Maria Terezia și Francisc I și a murit de variolă pe când avea doar 12 ani.²³

²² Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1762 cu prilejul decesului arhiducesei Ioanna Gabriela. D=40 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57402. Av.: A WIDEMAN; semicircular: IOANNA GABR. ARCHID. AVSTR. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al arhiducesei Ioanna Gabriela. Rv.: semicircular: SIDERIBVS RECEPTA XXIII. DEC. MDCCLXII. În exergă: NATA IV. FEB./ MDCCL. În câmp: scenă mitologică.

²³ Fratele ei mai mare, arhiducele Carol Iosif, fusese răpus de aceeași boală cu un an înainte, la 18 ianuarie 1761. Aceștia nu erau singurele victime ale necruțătoarei boli dintre copiii Mariei Terezia, care avea s-o piardă și pe Maria Iosefa la doar 16 ani, în 1767. Alte două fiice, Maria Antonia și Maria Elisabeta au contactat și ele boala însă au supraviețuit, prima fără urmări, a doua cu prețul unor cicatrice care au desfigurat-o, schimbându-i complet destinul. Iosif al II-lea a suferit și el de variolă pe când avea 17 ani și după refacere s-a schimbat profund, dedicându-se complet studiului, v. Carl Eduard Vehse, *Memoirs of the Court, Aristocracy and Diplomacy of Austria*, Londra, 1856, vol. II, p. 270-273, 277-278.



Fig. 15.

Medalie emisă în anul 1762, Avers



Fig. 16.

Medalie emisă în anul 1762, Revers

* Medaliiile emise în anul 1767, cu prilejul căsătoriei prin procură dintre Maria Iosefa și Ferdinand de Sicilia,²⁴ al logodnei celor doi și al decesului arhiducesei,²⁵ descriu pe avers portretul celui de-al doisprezecelea copil al cuplului Maria Terezia și Francisc de Lorena, Maria Iosefa (19 martie 1751-15 octombrie 1767), o tânără frumoasă și sănătoasă care avea să se stingă fulgerător de variolă. Povestea zguduitoare a tinerei care a murit răpusă de o boală necruțătoare la doar 16 ani, impresionează intens după mai bine de 200 de ani de la nefericitul eveniment.²⁶

* Medalie emisă în anul 1768 cu prilejul căsătoriei prin procură dintre Maria Carolina și Ferdinand de Sicilia,²⁷ Av.: portretul Mariei Carolina, (13 august 1752-8 septembrie

²⁴ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1767 cu prilejul căsătoriei prin procură dintre Maria Iosefa și Ferdinand de Sicilia. D=42 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57433. Av.: A. WIDEMAN; semicircular: M. IOSEPHA AVSTR. FERDINANDO IV. UTR. SICILIÆ REGI NUPTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Iosefa. Rv.: semicircular: FORTIVS ALTERNIS NEXIBVS. În exergă: NVPTIAE CELEBRATAE VINDOB/ PROCVRATORE FERDINANDO/ ARCH AVST XIII OCT-/ MDCCLXVII. În câmp: reprezentare alegorică.

²⁵ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1767 cu prilejul logodnei Mariei Iosefa cu Ferdinand de Sicilia și al decesului arhiducesei. D=42 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57431. Av.: WIDEMAN; semicircular: M IOSEPHA AVSTR FERDIN IV VTR SICIL REGI DESPONS. 8 SEPT 1767. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Iosefa. Rv.: PK; semicircular: AD AETERNAS NVPTIAS DVCTA XV. OCT. MDCCLVII. În exergă: NATA XIX MARTII/ MDCCLI. În câmp: reprezentare alegorică.

²⁶ Alfred Michiels, *Secret history of the Austrian Government and of its systematic persecutions of protestants*, Londra, 1859, p. 258-259.

²⁷ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1768 cu prilejul căsătoriei prin procură a Mariei Carolina cu Ferdinand de Sicilia. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57437. Av.: A WIDEMAN semicircular: M CAROLINA AVSTR. FERDINANDO IV. UTR SICILIÆ REGI NUPTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Carolina. Rv.: P K; semicircular: FORTIVS ALTERNIS NEXIBVS. În exergă: NVPTIAE CELEBRATAE VINDOB/ PROCVRATORE FERDINANDO/ ARCH AVST VII APR-/ MDCCLXVIII. În câmp: reprezentare alegorică.

1814) surprinde prin expresia hotărâtă întipărită pe chipul de doar 16 ani; atitudinea pare explicabilă însă dacă ținem cont de faptul că era fiica ce îi semăna cel mai mult Mariei Terezia în ceea ce privește caracterul și inteligența. Silită să ia locul surorii sale moarte cu un an înainte și să se mărite cu fostul logodnic al acesteia, Maria Carolina s-a împotrivit din răspuțeri dar în cele din urmă a acceptat resemnată mariajul care i-a adus un soț nepăsător, indolent și nu foarte inteligent, optsprezece copii (dintre care doar șapte au ajuns la maturitate) și responsabilitatea guvernării Regatului Neapoleului și Siciliei. A fost foarte apropiată de Maria Antonia alături de care a crescut, până la sfârșitul tragic al acesteia²⁸ (Fig. 17).

* Medalie emisă în anul 1769 cu prilejul căsătoriei prin procură a lui Ferdinand de Bourbon-Parma cu arhiducesa Maria Amalia,²⁹ Av.: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Amalia elegantă, cu mantie de hermină peste rochia dantelată. Părul prins într-o pieptănătură complicată, cu șiraguri de perle șerpuiind printre bucle distrage atenția de la chipul îmbufnat al arhiducesei forțată la o căsătorie nedorită cu Ferdinand de Parma, deoarece era deja îndrăgostită de „fermecătorul și neeligibilul” prinț Carol de Zweibrücken. Maria Amalia (26 februarie 1746-18 iunie 1804), al optulea copil al Mariei Terezia, era o fată frumoasă, inteligentă, cu talent muzical și înclinații artistice, care nu și-a iertat niciodată mama pentru mariajul impus din care au rezultat mai apoi nouă copii.³⁰

* Medalie emisă în anul 1770 cu prilejul logodnei și căsătoriei prin procură a Mariei Antonia (2 noiembrie 1755-16 octombrie 1793) cu Ludovic al XVI-lea,³¹ Av.: privirea încrezătoare a micii arhiducese, un copil inocent și sfios de doar 15 ani, trimis în Franța de interese dinastice, ne duce cu gândul la destinul sfâșietor de care va avea parte mai târziu regina cu numele adaptat pentru vorbitorii de limbă franceză, Marie Antoinette (Fig. 18).

²⁸ C. E. Vehse, *Memoirs of the Court...*, vol. II, p. 270-271.

²⁹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1769 cu prilejul căsătoriei prin procură a lui Ferdinand de Bourbon-Parma cu arhiducesa Maria Amalia. D=43 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57440. Av.: A WIDEMAN; semicircular: M AMALIA AVSTR FERDINANDO BORBON PARM DUCI NVPTA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Amalia. Rv.: semicircular: FELICI NEXV. În exergă: NVPTIÆ CELEBRATÆ VINDOB/ PROCVRATORE FERDINANDO/ ARCH AVST XXVII IUNII/ MDCCCLXIX. În câmp: PADVS; scenă mitologică.

³⁰ C. E. Vehse, *Memoirs of the Court...*, vol. II, p. 270.

³¹ Medalia este din bronz, a fost emisă în anul 1770 cu prilejul logodnei și căsătoriei prin procură dintre Maria Antonia și Ludovic al XVI-lea. D=44 mm; colecția Esterházy. Av.: A WIDEMAN; semicircular: M ANTONIA ARC AVST LUDOVIC. FRANCIÆ DELPHIN SPONSA. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, Maria Antonia. Rv.: K; semicircular: CONCORDIA NOVO SANGVINIS NEXV FIRMATA. În exergă: NVPT CELEBR VIEN PROCVR-/ FERDINAND A A XIX APR-/ MDCCCLXX. În câmp: reprezentare alegorică.



Fig. 17.

Medalie emisă în anul 1768, Avers



Fig. 18.

Medalie emisă în anul 1770, Avers

* Medaliile emise în anul 1771 pentru arhiducele Ferdinand,³² prezintă pe avers aceeași fizionomie: Ferdinand (1 iunie 1754-24 decembrie 1806), fondatorul Casei de Austria-Este, al paisprezecelea copil al cuplului imperial, guvernator al ducatului Milanului și moștenitor (în urma căsătoriei cu Beatrice d'Este) al Ducatului Modenei și Reggio.³³ Portretul său, gravat simplu, fără artificii, frapează prin puternica asemănare cu fratele mai mare, împăratul Iosif al II-lea.

* Medalie emisă pentru arhiducele Maximilian,³⁴ Av.: al șaisprezecelea și cel mai mic dintre copiii cuplului imperial, Maximilian (8 decembrie 1756-26 iulie 1801), a fost arhiepiscop de Köln din 1784, ultimul prinț elector de Köln, alungat de trupele franceze

³² Prima medalie este din bronz, a fost emisă în anul 1771 pentru arhiducele Ferdinand. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57472. Av.: semicircular: FERDINANDVS ARCHIDVX AVSTR. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al arhiducelui Ferdinand. Rv.: KRAFFT F; semicircular: OMEN FELICITATIS INSVBRICAE. În exergă: PROVINCIA ORDINATA/ ARCHIDVCE PRAEFECTO/ MDCCCLXXI. În câmp: scenă mitologică.

Cea de-a doua medalie este tot din bronz, a fost emisă în anul 1771 pentru arhiducele Ferdinand. D=49 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57478. Av.: KRAFFT F; semicircular: FERDINANDVS ARCHIDVX AVSTR. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al arhiducelui Ferdinand. Rv.: K; semicircular: INSVBRIA LAETA. În exergă: FERDINANDO AVSTRIO-/ VICARIVM IMPERIVM-/ ADEVNTE. MDCCCLXXI. În câmp: scenă mitologică

³³ C. E. Vehse, *Memoirs of the Court...*, vol. II, p. 269, 278.

³⁴ Medalia este din argint, a fost emisă pentru arhiducele Maximilian de Austria. D=41 mm; colecția Delhaes; nr. inv. N 55189. Av.: A. WIDEMAN; semicircular: MAXIMILIANUS ARCHIDVX AVST. În câmp: portret tip bust, orientat spre dreapta, al arhiducelui Maximilian. Rv.: P K; semicircular: FORTITVDINE. În câmp: imagine simbolică, cu un leu rampant care mânuiește feroce o spadă.

de la curtea sa din Bonn.³⁵ Figură politică importantă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, om de profundă cultură, protector al artiștilor, îndeosebi al muzicienilor, Maximilian apare în această efigie la vârsta copilăriei, un copil frumos și senin, într-un portret ce pare rod al unui exercițiu constant și îndelungat, practicat de gravorii care au imprimat chipurile asemănătoare ale copiilor din această familie (Fig. 19).



Fig. 19.
Medalie dedicată arhiducelui
Maximilian, Avers



Fig. 20.
Medalie dedicată familiei
Mariei Terezia, Revers

* Medalie dedicată familiei Mariei Terezia,³⁶ una dintre cele mai frumoase medalii ale colecției, care prezintă pe avers busturile afrontate ale tânărului cuplu imperial format de Maria Terezia cu Francisc I iar pe revers portretele a doi copii superbi, Iosif și Leopold, moștenitorul tronului și fratele său mai mic, prezentând lumii o familie fericită și împlinită. Tineri, frumoși și îndrăgostiți, Maria Terezia și Francisc I formau un cuplu bine sudat, armonios, care a avut privilegiul unei căsătorii din dragoste, un privilegiu rar în epocă printre capetele încoronate. Fericirea care radiază de pe chipurile celor doi avea un fundament real, argumentat prin efigiile de pe revers cu capetele buclate ale micilor prinți, parte din seria de portrete de copii din operele vremii, ce încântă privirea (Fig. 20).

³⁵ C. E. Vehse, *Memoirs of the Court...*, vol. II, p. 269.

³⁶ Medalie din metal comun dedicată familiei Mariei Terezia. D=47 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 72705. Av.: OTHO HAMERANI.; semicircular: FRANC ROM R IMP A M THER AVG HVNG BO R. În câmp: portret dublu, Francisc I și Maria Terezia. Rv.: semicircular: AETERNITAS IMPERII. În câmp: portret dublu, Iosif al II-lea și Leopold al II-lea copii.

* Medalie emisă în anul 1770 și dedicată arhiducelui Maximilian cu prilejul primirii sale în conducerea Marelui Ordin Teuton,³⁷ Av.: portretul dublu pare o replică actualizată a tabloului semnat de Domenico Ghirlandaio, *Un bătrân și nepotul său* (c. 1490), două efigii masculine înfățișând etape distincte de viață, situate la extrem. Chipul fraged și bucălat cu nasul în vânt și ochii limpezi ai copilandrului Maximilian, profilat pe fizionomia abrutizată a Marelui Maestru al Ordinului Teutonic, ducele Carol-Alexandru de Lorena, creează iluzia unui arc peste timp, meditănd la schimbările de peste ani, la imaginile de bătrânețe ale micuțului ce i-a succedat unchiului său, imagini atât de similare ce înfățișează transformarea copilului frumos într-un bătrân corpolent cu sănătatea precară.

³⁷ Medalia este din argint, a fost emisă în anul 1770 și dedicată arhiducelui Maximilian cu prilejul primirii sale în conducerea Marelui Ordin Teuton. D=50 mm; colecția Esterházy; nr. inv. N 57466. Av.: K.; semicircular: CAR D LOTHAR M ORD TEVT MAG MAXIMIL A A COADIVT. În câmp: portret dublu, arhiducele Maximilian și ducele Carol de Lorena. Rv.: scenă istorico-celebrativă ce descrie ceremonia primirii arhiducelui Maximilian în conducerea Marelui Ordin Teuton. În exergă: VINDOB. VII. ID. IUL./ MDCCLXX.

CONSIDERAȚIILE UNUI PICTOR DESPRE TRECEREA PICTURII DE LA FAYUM LA ARTA BIZANTINĂ

CARMEN BELEAN*

RIASUNTO. *Le considerazioni di un pittore sul passaggio della pittura di Fayum alla pittura bizantina.* La pittura dell'antichità rimane un soggetto sempre aperto grazie, da una parte, alle poche fonti quali abbiamo per indagare la complessità e la sua ampiezza, e da un'altra parte, grazie alla qualità eccezionale delle fonti alle quali abbiamo pure accesso. Un notevole momento sul tragitto della pittura dell'antichità si ritrova nel periodo tra i secoli II e III prima e dopo Cristo, nella forma di alcuni ritratti funebri. Il più di 1000 dipinti scoperti nella regione Fayum, quali rappresentano ritratti dipinti su legno oppure su strisce di papiro, portano oggi il nome della regione in cui sono stati scoperti. Questi lavori rappresentano veri esempi di arte Copta ed evidenziano un momento particolare come innovazione e forma di espressione sul cammino della pittura naturalistica. Una serie di segni concludenti attestano il fatto che questo tipo di pittura si trova alla base della pittura religiosa di icone dei secoli successivi, evidenti specialmente nelle somiglianze multipli quali questi ritratti hanno con la icona. I ritratti di Fayum e le prime icone cristiane dovessero coesistere fino all'estinzione finale del culto dei ritratti di mumie. Anche se l'evidenza è frammentaria, possiamo pure osservare la transizione dall'arte pagana a quella cristiana nel mondo romano, in icone datando dei secoli VI e VII d.Hr. quali provengono dal monastero Santa Caterina al Monte Sinai per esempio, quali rappresentano una forte somiglianza con questi ritratti pagani.

Parole chiave: pittura dell'Antichità, pittura di Fayum, la scuola di Alessandria, la pittura bizantina, la tecnica encaustica, l'icona.

Privirea mea s-a întors adesea asupra picturii bizantine într-o combinație de fascinație și interogație. Am fost mereu preocupată de originea acesteia, care inițial îmi părea oarecum ruptă de arta predecesoare, fără a fi capabilă să găsească acea verigă de legătură dintre cele două, care instinctiv percepeam că trebuie să existe. Într-adevăr, imaginile stilizate, canonice, dar puternic expresive specifice iconografiei bizantine sunt parte dintr-un limbaj plastic particular, la care accesul este posibil în primul rând pe

* Doctor arte vizuale, carmenbelean@yahoo.com

calea experienței religioase, cum atestă însuși scopul existenței lor. Dar din punctul de vedere al unui pictor, care păstrează curiozitatea descifrării limbajului vizual, elementele stilistice din pictura bizantină rămâneau un sistem care mă provoca să caut înțelegerea codurilor care le compun. Așa că apropierea mea a trebuit să aibă loc din altă direcție, și anume din interesul pe care l-am avut față de arta antichității pe care am încercat să o descifrez și care oferea un acces oarecum mai direct. Treptat, am descoperit prezența unor similitudini mai profunde decât aparentele neasemănări dintre cele două, care a sporit curiozitatea mea, iar acest interes a stat la baza studiului de față.

Pictura antichității rămâne un subiect mereu interesant datorită, pe de o parte, puținelor resurse pe care le avem în a investiga complexitatea și amploarea acesteia, iar pe de altă parte, datorită calității excepționale care transpare din sursele la care avem totuși acces. Într-un anumit mod, vechile civilizații ne-au lăsat despre ele o imagine „falsificată de gradul mai mic sau mai mare de conservare al vestigiilor lor. Cele mai solide au dăinuit, cele mai fragile au dispărut. Cunoaștem deci mai bine sculptura decât pictura civilizațiilor vechi.”¹

După secolul al patrulea î.Hr., când macedonenii s-au stabilit în Egipt, practicile artistice acumulate de către pictorii eleni care au stat la baza școlii din Alexandria au fost transferate în tradiția portretelor mortuare de la Fayum,² a picturii Copte, a școlii de iconografie bizantină și apoi mai departe în arta europeană, într-o manieră care, datorită puternicelor variații ideologice din spatele acestor tranziții, poate să pară greu de observat la o primă vedere.

Tradiția școlii lui Apelles fusese pe atât de durabilă pe cât de mare era gloria atribuită pictorilor care făceau parte din ea,³ iar dacă mai găsim exemple de fresce în Pompei reprezentând scene decorative care împodobeau pereții caselor nobilimii, cea mai mare parte din pictura la scară mică, cum ar fi portretele (excepție făcând cele de la Fayum) se regăsește doar în mozaicuri care sunt copii după lucrări celebre. Cu mici excepții însă, este inexistentă orice sursă care atestă pictura pe care astăzi noi o numim *de șevalet* și care, din nou conform scrierilor lui Pliniu cel Bătrân,⁴ era practică pe scară largă în lumea antică. Este cu atât mai regretabilă lipsa aproape completă a acesteia pe pânză sau lemn, materiale care i-au făcut dificilă existența, cu cât scriitorii din antichitate sugerează că era mai apreciată chiar și decât sculptura, iar pictura de dimensiuni reduse fiind în mod evident preferată celei murale.⁵

¹ Calienne și Pierre Francastel, *Portretul*, Meridiane, București 1973, p. 15.

² Euphrosyne Doxiadis, *Mysterious Fayum Portraits*, Thames and Hudson, London 1995, p. 86.

³ Pliny the Elder, *Natural History*, Translated by John Bostock and H.T. Riley, London George Bell & Sons 1983, capitolul 36, p. 308 (t.a.).

⁴ *Ibidem*.

⁵ Kurt Geschwantler, *Natural History*, Ephesos, Londra 1997, p. 35 menționează, conform lui Pliniu cel Bătrân, „numai pictorul de șevalet era cel îndreptățit să obțină adevărata glorie.”

Probabil că cel mai remarcabil moment pe traseul picturii antichității la care avem acces în ziua de astăzi, cu excepția muralelor, se regăsește în perioada cuprinsă între secolele al II-lea și al III-lea înainte și după Cristos, sub forma unor portrete funerare. Cele peste 1000 de picturi descoperite în zona egipteană Fayum, reprezintă portrete pictate pe lemn sau pe fâșii de papyrus cunoscute astăzi după denumirea regiunii în care au fost descoperite. Acest corp de lucrări reprezintă veritabile exemple de artă din perioada Coptă și relevă un moment particular ca inovație și formă de expresie în istoria picturii naturaliste. „O pictură reprezentând un portret, pictat după adevărata înfățișare a modelului, trăiește atâta timp cât supraviețuiește lucrarea, iar cu cât mai naturalistă este reprezentarea, cu atât mai mare este comemorarea celui plecat și consolarea celor rămași în urmă.”⁶ Cu siguranță că o asemenea ideologie guverna producerea acestor lucrări în antichitate, practicate pe o scară atât de largă. Imaginile astfel create reușeau să încorporeze o anumită viață și prezență - două dintre cele mai valoroase calități ale picturii naturaliste - care se strecoară în privirea „imortală” pe care o afișează.⁷

Din punct de vedere stilistic, portretele astfel create au o expresivitate aparte, cu privirea fixă care conferă o însuflețire excepțională. Surse din antichitate precum și picturile pe care le putem observa atestă faptul că acestor lucrări le era familiară o anumită tehnică de a picta „în gradații (...) răspândită în antichitate, care mai apoi devine așa numita *maniera greacă*, care va crea influențe în arta bizantină, transmise în Renașterea italiană mai apoi și până la impresionism.”⁸ Tehnica gradațiilor este de fapt soluția de reprezentare a luminii pe suprafața plană prin variația tonală. Tehnica se va numi în Renaștere „clarobscur”.

Aceste lucrări sunt sincrone cu arta pompeiana, iar în scrierile lui Pliniu cel Bătrân⁹ întâlnim indicii despre pictura murală practică în Pompei de către pictorii eleni, în special peisaje cu personaje și detalii arhitectonice înconjurate de lumină, cu un contur discret al formei,¹⁰ dar și referiri la numele unor asemenea artiști, cum este spre exemplu *Timomachus*, care a fost pictorul muralelor de pe pereții din Vila Misterelor din Pompei¹¹ (Fig. 1).

⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁷ Euphrosyne Doxiadis, *op.cit.*, p. 35.

⁸ Doina Mihăilescu, *Paleotehnici în pictură*, editura Aura, București 2007 p. 37.

⁹ Pliniu, *Natural History*, Book VII Cap. 36 William Heinemann Ltd., Londra 1943.

¹⁰ Jacob Isager, *Pliny on Art and Society*, Odense University Press, 1998, p. 132. Descrieri similare regăsim la mai mulți autori care adesea asociază picturile din această perioadă cu arta impresionistă datorită caracterului liber și degajat al execuției lor. În cartea lui Euphrosyne Doxiadis, *Mysterious Fayum Portraits*, autoarea face referiri la aceste imagini ca având afinități cu arta impresionistă, fiind considerate deosebit de moderne. „Artiștii Egiptului greco-roman și cei impresionisti se pare că au avut un obiectiv comun și anume acela de a captura rapid imaginea trecătoare, de a înregistra cu promptitudine ceea ce vedeau, în condiții particulare de lumină.” (p. 86).

¹¹ Raymond V. Scholder, *Masterpieces of Greek Art*, New Graphic Society, New York 1965, p. 16.

Practica de a avea portretul executat în timpul vieții și păstrarea acestuia mai apoi pe pereții casei până la moarte, are o origine mai veche decât ne-am închipui.¹² Portretele realiste, executate pe linia de pictură elenistă sunt moștenite direct de la Apelles și urmașii săi, a căror murale erau sinonime cu nivelul de excelență al reprezentării artistice în antichitate. Întâlnirea dintre populația egipteană cu cea greacă instalată în Egipt de pe vremea lui Alexandru cel Mare, a antrenat această fuziune naturală de practici religios-artistice. Prezența grecilor, egiptenilor, romanilor, sirienilor, libienilor, nubienilor și a evreilor a dat naștere unor interferențe culturale particulare, vizibile și în tipologiile portretelor reprezentate. Ca urmare, se poate observa spre exemplu îmbinarea dintre elemente ale practicii religioase greco-romane cu practici ale cultului morților specifice egiptenilor, în păstrarea îmbălsămării mumiiilor. Pictorii greci erau în mod tradițional angajați în legătură cu producerea de imagini votive și decorațiuni din interiorul templelor, însă treptat s-a produs o expansiune în repertoriul lor tematic, dominat până atunci de eroi și zei. Această expansiune a inclus producția portretelor mortuare, practică inexistentă înainte în cultura lor.

Portretele de la Fayum cuprind diverse grade de complexitate. Cele mai sofisticate, lucrate mai elaborat și vizibil mai naturaliste ca și factură, aparțin descendenților celor mai direcți ai școlii de pictură alexandrină. Aceștia au reușit să atingă un nivel de execuție prin care „combină intensitatea observației cu umilința expresivității unui portret rembrandtian (...) și au o prezență aproape deranjantă.”¹³ Exemplele alăturate, figura 2 și respectiv 3 sunt reprezentative în acest sens. Portretul băiatului Eutyches din figura 2 spre exemplu, creează efectul de a înainta spre privitor din fundalul măsliniu care îl înconjoară. Chipul acestuia este modelat în aparență simplu, cu tușe fluide însă cu subtile îmbinări de tonuri care creează adâncime. Sursa luminii este indicată ca provenind din partea sa dreaptă, așa cum reiese din umbrele de pe partea stângă a feței, gâtului și hainei, precum și din reflexele luminoase de pe frunte și de pe obraz, însă lumina reflectată din ochii cafeniu închis este cea mai captivantă.

Așa cum putem observa în unul dintre cele mai remarcabile exemple ale acestei practici, *Portretul de tânără față sau Europeana*, cum mai este cunoscut (Fig. 3), reprezentarea este aproape frontală, ochii sunt vizibil supradimensionați și privesc ușor spre dreapta, fundalul neutru contrastează puternic cu abundența detaliilor și a prețiozității planului anterior, compus dintr-un veșmânt sofisticat aurit și chipul expresiv încadrat de bijuterii.

¹² „Oamenii neolitici din Jericho, foloseau un craniu de mort pe care îl acopereau cu un fel de ipsos pe care reproduceau, printr-un desen care rămâne obscur, trăsăturile straniu de veridice ale defunctului.” Calienne și Pierre Francastel, *Portretul, op.cit.*, p. 12.

¹³ Euphrosyne Doxiadis, *op.cit.*, p. 43.

Tehnica și implicațiile acesteia în pictura europeană

Procedeul cel mai des folosit în portretele de la Fayum a fost aplicarea pigmentilor prin metoda encaustică.¹⁴ Aceasta, cunoscută și practică mult în arta funerară a Egiptului, în ornamentele templelor din Grecia antică și în fresca romană, a fost preluată ulterior de către bizantini, în prima etapă a imperiului până la iconoclastism și o regăsim folosită în tehnica icoanei, sub o altă denumire și anume „kerografia”, datorită naturii liantului principal.¹⁵ (în limba greacă κερí=ceară)

Efectul specific picturii din această perioadă se datorează în mare parte tehnicii. Menținând intensitatea pigmentilor cu potențialul lor de a intensifica contrastele, encaustica păstrează culorile bogate, vii, și conferă strălucire imaginii rezultate. Un număr mai mic de portrete sunt lucrate în tempera pe pânză sau lemn. Iar altele, într-o combinație a celor două tehnici. Tempera oferea o gradație mai subtilă a tonurilor, precum și o aparență mai discretă personajelor. Marea majoritate a picturilor reprezintă portretul unei singure persoane, într-o perspectivă frontală cu postura ușor rotită față de axa verticală. În spatele acesteia, fundalul este în general monocrom, în cazuri rare având indicii de decorațiuni. Picturile erau executate pe panouri de lemn dur (stejar, cedru, smochin sau citrice) care era finisat și mai apoi tăiat în bucăți rectangulare. Lemnul era tratat cu straturi de grund care în unele cazuri relevă desenul prealabil.

Nevoia mimetică de reprezentare în cazul portretelor s-a născut din dorința de a crea un *eidolon*, o imagine în oglindă a celui reprezentat, plecat dintre cei vii.¹⁶ Această imagine în oglindă, adică, cum apare la Platon sub termenii de *eidola* sau *phantasmata* respectiv imagine asemănătoare sau arătare, pot fi o indicație a rolului important atribuit acestor imagini în lumea elenistă. Picturile înlocuiau prezența celor vii, dar aveau și puterea de a reprezenta defunctul în lumea de dincolo, acționând drept *memento mori*.¹⁷ Descoperirea unor desene prealabile și a unor schițe și probe de culoare aflate pe verso-ul câtorva dintre portrete sugerează execuția acestora direct după model.¹⁸ O indicație similară este dată prin observarea unor corecturi în execuția desenului și anumite schimbări ale detaliilor aflate sub suprafața pictată.

¹⁴ Tehnica era răspândită în arta antichității, iar termenul, de origine greacă, provine de la cuvântul „encaio” (a arde) și care descrie procesul prin care pigmentul se lucrează cu ceară fierbinte, într-o manieră rapidă. Acest mod de a picta conferă imaginii un efect deosebit de liber.

¹⁵ Doina Mihăilescu, *op.cit.*, p. 32.

¹⁶ *Ibidem*, p.39 cu referire la scrierile lui Plutarh despre viețile oamenilor iluștri.

¹⁷ Nigel Guy, *Encyclopedia of Ancient Greece*, Routledge Taylor and Francis Group, London 2006, p. 601. Datorită faptului ca acestea erau comandate în timpul vieții de către persoanele înstărite, iar mai apoi se păstrau pe pereții caselor lor până la moarte.

¹⁸ David L. Thompson, *Mummy Portraits in the J. Paul Getty Museum*, J. Paul Getty Museum, Malibu 1982, p. 14.

Diversitatea metodelor de lucru cunoscute pictorilor greco-egipteni indică o complexitate a cunoștințelor tradițiilor din pictură. Encaustica presupune o viteză mare de execuție dar permite și modelarea tonurilor carnației datorită maleabilității materialului, necesitând totodată o deosebită atenție în observarea naturii trecătoare a expresiei umane. O parte dintre portrete erau executate în mod deliberat în ceară „punică” sau rece, un medium apropiat de tehnica tempera în ou. „Vor trece peste paisprezece secole până când pictorii din vest, în epoca lui Masaccio și Van Eyck să înceapă să recupereze sau să redescopere cunoștințele [pe care acești pictori le dețineau], prin care pictura poate fi făcută să țină locul persoanelor vii, respirând.”¹⁹

Modul de expunere al portretului rotit pe trei sferturi, cu privirea în față, spre spectator precum și rotirea umerilor în funcție de planul reprezentării sunt factori care conferă dinamism și o senzație de mai multă naturalitate, dar care aparțin tradiției eleniste. La începutul secolului al II-lea d.Hr. însă, găsim tot mai numeroase exemple în care figura apare redată frontal, cu privirea vie și pătrunzătoare, un element care va influența repertoriul picturii în secolele ce vor urma. Expresivitatea privirii este creată prin supradimensionarea ochilor în raport cu restul feței și folosirea unor contraste tonale puternice în regiunea acestora. În imaginea icoanei, acest element plastic devine esențial în reprezentarea expresiilor faciale.

Modelarea subtilă a trăsăturilor care relevă structura osoasă este un alt indiciu al cunoștințelor de pictură și desen dar mai ales de anatomie, stăpânite de pictorii vremii, iar folosirea paletii de patru culori capabilă de a crea o remarcabilă armonie cromatică relevă experiența tehnică pe care aceștia o aveau.

Se poate observa cum pictura trece de la o formă de reprezentare la alta și cum anumite elemente se împrumută și altele se elimină, adaptându-se continuu. Treptat, portretistica suferă transformări stilistice iar exemple mai târzii încep să arate o anumită rigidizare a expresiei feței care indică o asemănare tot mai evidentă cu imaginea icoanei.²⁰ Combinația aceasta de stilizare plastică alături de elemente care particularizează fiecare portret conferă o intensitate aparte acestor imagini care, așa cum nota criticul de artă britanic „transmit energia unor ființe vii.”²¹

În majoritatea portretelor, lumina provine din partea stângă, așa cum indică umbra puternică de pe gât sau de pe pliurile îmbrăcăminte. Totuși, fața este puternic luminată, iar câteva accente de pigment pur, sugerează luciul pielii precum și prezența unor linii de tonuri neutre ce țin loc umbrelor. Aceste elemente plastice devin esențiale în reprezentarea icoanei câteva secole mai târziu.

Gama de tonuri, deși luminoasă era „ridicată” până la un anumit nivel, iar apoi prin adăugarea unor accente de alb pur sau de aur fie pe bijuterii (perle, coliere,

¹⁹ Andrew Graham-Dixon, *Immortal Longings*, The Independent Press, Londra 1997, p. 1.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

diademe) sau pe accesoriile vestimentare, se creează o mai puternică senzație de luminozitate. Maeștrii școlii de la Fayum cunoșteau metoda prin care puteau să capteze materialitățile diferite ale elementelor imaginii și reflectia luminii. Albul pur este folosit adesea ca element care echilibrează valorile tonale amplificând strălucirea. Acest sistem complex de lumini ajunge să fie tot mai stilizat în imaginea icoanei din secolele următoare, acționând ca o structură de ritmuri care îi vor da acesteia caracterul specific.

Portretele erau lucrate cu diferite consistențe de material iar zone cum ar fi părul sau arii ale feței cu volume mai proeminente adesea aveau mai multă pastă, umbrele fiind lăsate subțiri, de consistența stratului inițial de pictură.

Indicii concludente cum că acest tip de pictură stă la baza picturii religioase de icoane în secolele ce au urmat, găsim în asemănările multiple pe care aceste portretele le au cu icoana. Aceste asemănări constau în:

- tehnica de execuție.
- folosirea tonurilor de umbră în compunerea picturii inițiale și „aplicarea tonurilor luminoase peste cele întunecate, a celor calde peste cele reci”²². Acest principiu este prezent și astăzi în practica picturii de icoane bizantine.
- paleta de patru culori preluată și folosită ulterior aproape exclusiv de către pictorii bizantini în icoane, fresce sau mozaicuri.
- compoziția imaginii, interesul pus pe frontalitatea personajului principal și raportul acestuia cu fundalul.
- redarea portretului redus la minimum de detalii și la maximum de expresivitate prin iconografia expresivă a ochilor.
- frontalitatea reprezentării și lipsa spațiului fizic, datorită fundalului plat.
- integrarea aurului și a pietrelor prețioase în imaginea pictată. „Acest tip de intervenție s-ar putea datora influențelor orientale care fac trecerea treptată dinspre forma picturii eleniste către stilul picturilor de la Fayum și ulterior spre ceea ce avea să însemne icoana bizantină.”²³
- forța expresivă obținută prin folosirea contrastelor formate de juxtapunerea de tonuri puternice cum ar fi negrul ochilor și puncte albe de reflexie a luminii, peste armonia tonală generală precum și efectul de intensitate creat prin limpezimea și fluența execuției indică un control excepțional al tehnicii de creare a iluziei.²⁴

În pictura portretelor de la Fayum „se plămădește încetul cu încetul viitorul icoanei bizantine. Această trecere de la portretul păgân la portretul creștin s-a produs încet, gradat și în mod firesc.”²⁵

²² Euphrosyne Doxiadis, *op.cit.*, p. 22.

²³ Doina Mihăilescu, *op.cit.*, p. 41.

²⁴ Majoritatea acestor elemente se regăsesc în frescele antichității și în special în pictura pompeiană, contemporană celei de la Fayum.

²⁵ Doina Mihăilescu, *op.cit.*, p. 41.

Portretele de la Fayum și primele icoane creștine trebuie să fi coexistat până la extincția finală a portretelor de mumii. Deși evidența este fragmentară, putem observa tranziția de la arta păgână la cea creștină în lumea romană, în icoane datând din secolele al VI-lea și al VII-lea d. Hr. provenite de la mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai spre exemplu, care prezintă o asemănare puternică cu portretele păgâne.²⁶ (Fig. 4, Fig. 5)

Deși la o primă privire pare evident faptul că „pictura bizantină prelungește tradiția pictorilor greci și romani”,²⁷ combinată cu arta populară a Orientului creștin, estetica senzualistă a lumii clasice a fost înlocuită, cultul primind o amprentă rafinată de materialism mistic „iar acest fel de a percepe arta și rolul acesteia, făcea cu neputință o artă naturalistă.”²⁸ Pictorii în esență urmăreau să reprezinte nu elementele cazuale ale unui fenomen și aspectele sale schimbătoare, ci esența sa imuabilă. Artă astfel concepută a dobândit un caracter care ignora timpul și spațiul,²⁹ iar pictura alcătuia o carte vie ale cărei imagini, sub aparența temelor religioase, se implicau cu pregnanță în atitudini de viață. Ceea ce se afla în spatele creării imaginilor pe întreg parcursul acestei perioade artistice poate fi cuprins în expresia pe care Dionisie din Furna a folosit-o în cartea sa de pictură: „ceea ce cuvântul comunică prin auz, pictura înfățișează în tăcere, prin reprezentare..., expresie vizibilă a invizibilului”, icoana este „un obiect care prilejuiește amintirea de sine.”³⁰

Practica imaginilor sfinților a integrat treptat știința reprezentării și cea a folosirii iluminării din pictura predecesorilor, cu folosirea canoanelor stilistice bizantine în execuția drapajelor, a fețelor sau a gesturilor dar îmbogățite prin implicația simbolic-religioasă pe care noile picturi o integrau. Modul în care pliurile veșmintelor se așează pe corp și radiază în jurul genunchilor, portretizarea sfinților sau felul în care sunt modelate umbrele pe față și pe mâini, precum și elementele de arhitectură atunci când acestea sunt integrate, ar fi fost imposibil de reprezentat în acest mod convingător fără cuceririle picturii predecesorilor.

Eliminând volumul și adâncimea, simplificând culoarea, postura, gesturile și expresia, și în final reușind să dematerializeze omul și lumea,³¹ moștenirile din lumea păgână aveau să sufere schimbări în imaginea plastică din secolele următoare, cu toate acestea, ele rezistă adaptându-se mereu la noile forme de expresie.

²⁶ Euprosyne Doxiadis, *op.cit.*, p. 91.

²⁷ *Istoria ilustrată a picturii*, Meridiane, București 1973, p. 16.

²⁸ *Ibidem*, p. 70.

²⁹ *Ibidem* p. 73.

³⁰ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Meridiane, București 1979, p. 26.

³¹ Rudolf Arnheim, *Artă și percepția vizuală*, Meridiane, București 1979, p. 60.

Școala din Alexandria pare să fi menținut tradiția sa în pofida succesiunii timpului și „este probabil ca lanțul cunoașterii artistice să fi rămas neîntrerupt (...) sub existența unor influențe orientale, a avut loc însă treptat o schimbare formală graduală de la arta elenistă la stilul portretelor de la Fayum și mai departe, la iconografia bizantină.”³²

Icoana de la mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai, *Fecioara cu pruncul între sfinții Theodor și George* (Fig. 4) care datează din secolele cinci sau șase, reprezintă unul dintre cele mai rafinate exemple timpurii de pictură bizantină, fiind și o mărturie a trecerii de la arta antichității la noua abordare plastică, specifică picturii bizantine. Executată în tehnica encaustică pe lemn, imaginea reprezintă Fecioara cu pruncul în formula *Theotokos* (purtător de Dumnezeu) acompaniată de sfinții Theodor și George. În spatele lor, doi îngeri privesc în sus la o rază de lumină. Acest format, cu variații minimale, a rămas tiparul compozițional al picturilor bizantine timp de secole.³³ Este remarcabilă frontalitatea personajelor și limita detaliilor din fundal. Spațiul este parcă eliminat, redus la minim, însă urme ale iluzionismului greco-roman se regăsesc în trăsăturile personalizate ale Fecioarei, precum și în privirea ei într-o parte și ecouri ale artei eleniste rezistă și în postura capetelor îngerilor și în modul de tratare a detaliilor anatomice de pe chipurile lor.³⁴

Culoarea uneori ireală, legată de tradiția iluzionismului antic și-a păstrat rafinamentul și în icoană, iar reflexele, o moștenire elenistică, au căpătat treptat aspectul unui sistem decorativ de tonuri, care încorporau o logică atentă a gradației luminii, simplă dar eficientă. În ansamblu însă, imaginea icoanei bizantine, datorită combinației de elemente care nu aveau aceeași sursă de lumină, cu fundalul aurit reflexiv și personajele supuse altor tipuri de iluminare decât legilor difuzării reale a luminii, a ajuns să creeze senzația unei lumi ireale, atemporale și mistice. Acest lucru nu se întâmpla și la începuturile sale, atunci când pictura mai păstra încă o puternică asemănare cu originile sale greco-romane.

Un alt exemplu regăsim din nou într-o icoană de la Mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai care datează din secolul al șaptelea și îl reprezintă pe *Sfântul Petru* (Fig. 5). Imaginea este construită pe principiile modelării volumetrice cunoscute și folosite pe larg în arta greco-romană. Deși modul de tratare al faldurilor hainei, aplicarea luciului și a accentelor de lumină indică o stilizare și o geometrizare evidente, imaginea are o puternică predilecție pentru volumetrie. Reflexele de pe

³² Euprosyne Doxiadis, *op. cit.*, p. 300.

³³ Fred Kleiner, Christian Mamyra, Richard Tansey, *Gardner's Art Through the Ages Eleventh Edition*, Thomson Wadsworth, Londra 2001, p. 342.

³⁴ *Ibidem*.

fața, părul și barba Sfântului Petru sunt redată în stilul antichității clasice cu efectul de lumină strălucitoare.

Treptat, pictura de icoane și-a însușit accentele de lumină din culori care au devenit tot mai diferite de o interpretare naturalistă a imaginii, fără încercări de clarobscur, acestea fiind folosite ca o parte intrinsecă a compoziției,³⁵ funcționând ca ritmuri compoziționale și organizând întreaga imagine într-un mod armonios.

Nu doar a fost imaginea abstractizată din lumea reală, dar această abstractizare a fost elaborată în așa fel încât să obțină o prezență complet diferită. Dincolo de stilizările elementelor de limbaj plastic care devin tot mai ritmice, un alt element care a ajutat procesul de abstractizare a fost întrebuițarea tot mai largă a foiței aurite. Pictura bizantină aprecia caracteristica luminozității, deoarece frumusețea era identificată cu splendoarea.³⁶ Începând cu arta bizantină și continuând în Evul Mediu, când albul care ținea loc de lumină a fost înlocuit cu auriu, pictura a pierdut treptat din diferențierea tonală în favoarea unui efect general de strălucire – *splendor*.

Execuția plastică din portretele de la Fayum care etala o alterație între imaginea pictată și elemente prețioase de tipul pietrelor sau a foiței aurite se va dezvolta în icoana bizantină, unde inițial va fi folosită pentru încadrarea chipului unor sfinți sau sub forma aureolei, iar mai târziu în unele cazuri va ajunge să ocupe întreg planul secundar al imaginii. Plasarea chipurilor sfinților în fața aurului radiant conferă nu doar o strălucire specifică imaginii dar întărește și elementul mistic, atemporal al prezenței acestora. Aurul care încadrează imaginea cu strălucirea sa iradiantă și imaterială, alăturat imaginii figurative împrăștie un efect puternic de lumină.

„Din punct de vedere istoric, icoana are cele mai strânse legături cu Egiptul [Fayum]; aici ia ființă, de fapt, icoana și tot aici apar principalele forme iconografice.”³⁷ Aurul, considerat din antichitate ca fiind materialul care aparținea exclusiv regilor, pentru viitoarea icoană el va fi „învrednicit să transpună și să redea *Adevărata Lumină*.”³⁸

³⁵ David Talbot Rice, *Byzantine Art*, Penguin Press, Londra 1968, p. 370.

³⁶ E.H. Gombrich, *Moștenirea lui Apelles. Studii despre arta Renașterii*, Meridiane, București 1981, p. 17.

³⁷ Pavel Florenski, *Iconostasul*, Fundația Anastasia, București 1994, pp. 237-238.

³⁸ Doina Mihăilescu, *op.cit.*, p. 43.



Fig. 1. Detaliu - "Medeea plănuind moartea copiilor săi" frescă, secolul I d. Hr. Pictură din Casa dei Dioscuri, Pompei – Muzeul Arheologic Național din Napoli (Lucrare care se consideră că păstrează influențele lui Timomachus).



Fig. 2. *Portret de băiat, Etyches* 100-150 d. Hr., encaustică pe lemn (38 x 19 cm), Muzeul de Artă Metropolitan, New York.



Fig. 3. *Portret de tânără femeie*, secolul III d.Hr., encaustică pe lemn, Muzeul Luvru, Paris.



Fig. 4. Icoana Fecioara Theotokos între Sfinții Theodor și George, sec. VI d.Hr., encaustică pe lemn, Mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai.



Fig. 5. *Icoana Sfântului Petru*, 550-650 d. Hr., encaustică pe lemn, Mănăstirea Sfânta Caterina de pe Muntele Sinai.

DER MALER UND PÄDAGOGE CARL DÖRSCHLAG (1832-1917) UND DER KREIS SEINER SCHÜLER

GUDRUN-LIANE ITTU*

REZUMAT. *Pictorul și pedagogul Carl Dörschlag (1832–1917) și cercul discipolilor săi.* În a doua jumătate a secolului al XIX-lea a avut loc o reformă a sistemului de învățământ confesional evanghelic, reformă ce rezerva educației estetice și desenului un loc central. Noul program a fost pus în practică de doi pedagogi de excepție, de Ludwig Schuller (1826-1906) din Carintia (Austria) și de Carl Dörschlag (1832-1917) din Hohen Lukow, landul Mecklenburg (Germania). Primul, sosit în Transilvania în 1857, a ocupat postul de profesor de desen la gimnaziul din Sighișoara; iar cel de-al doilea, sosit în 1862, a funcționat la Reghin, Mediaș, iar din 1871 la Gimnaziul Evanghelic din Sibiu. Carl Dörschlag studiasse la Academia de Artă din Berlin și a practicat un stil artistic impregnat de idealurile clasice, academiste, caracterizat prin rigoare, acribie a desenului și armonie cromatică. Sub îndrumarea lui Dörschlag s-au pregătit tinere talente precum Arthur Coulin (1869-1912), Robert Wellmann (1866-1946), Fritz Schullerus (1866-1898), Michael Fleischer (1869-1938), Octavian Smigelschi (1866-1912), Hermine Hufnagel (1864-1897) și fiica sa, Anna Dörschlag (1869-1947). Plecând la studii la școli de artă, respectiv Academii de artă central-europene, acești tineri au făcut față cu brio exigențelor impuse și au adoptat tendințele artistice predominante la sfârșitul sec. al XIX-lea. Profesorul Dörschlag a rămas în legătură cu foștii săi elevi, le-a urmărit evoluția, s-a bucurat de succesele lor, a suferit atunci când acestea se lăsau așteptate și a pledat pentru acordarea de burse. Cunoscuți ca „Cerc al lui Dörschlag” (Dörschlag-Kreis), tinerii au trimis ani de-a rândul lucrări la expozițiile sibiene, indiferent unde se aflau la momentul organizării acestora. Au fost primii artiști moderni din sudul Transilvaniei care, prin activitatea lor expozițională și educativă, au transformat Sibiu într-un veritabil centru artistic.

Cuvinte cheie: *reforma învățământului, Carl Dörschlag, pictor, profesor, Cercul lui Dörschlag, Arthur Coulin, Robert Wellmann, Fritz Schullerus, Michael Fleischer, Octavian Smigelschi, Hermine Hufnagel, Anna Dörschlag.*

* Doctor, Cercetător științific III Institutul de Cercetări Socio-Umane Sibiu, gudrunittu@yahoo.de

Am 25. März 1917 verstarb der Maler und Pädagoge Carl Dörschlag in Hermannstadt/Sibiu, nachdem er 55 Jahre lang sehr erfolgreich in der Stadt am Zibin gewirkt hatte¹. Die künstlerische Begabung des am 15. November 1832 im Mecklenburgischen Hohen-Lukow geborenen späteren Künstlers und Professors wurde schon früh entdeckt und gefördert. Er besuchte die Realschule in Berlin zum Architekten ausbilden zu lassen. Nachdem er eine Zeitlang als Maurer gearbeitet hatte, kam er zu der Erkenntnis, dass er den falschen Weg eingeschlagen hatte. Danach trat er bei der Garde-Artillerie in Berlin als Freiwilliger ein, musste jedoch erkennen, dass Drill und Kasernenluft seine Persönlichkeit einengten. So trat er 1852 in das Privatatelier des Professors Brücke in Berlin ein, wo er Wilhelm Kamner (1832–1901) aus Kronstadt/Braşov, den nachmaligen Zeichenprofessor am evangelischen Gymnasium und Direktor der Gewerbeschule (1873-1877) kennenlernte. Durch Kamner wurde Carl Dörschlag in den Kreis der in Berlin studierenden Siebenbürger eingeführt, Kreis, dem sich auch Maximilian Leopold Moltke (1819 Küstrin–1884 Leipzig)², bekannt als Dichter des Siebenbürgen-Liedes, angeschlossen hatte. Dank der guten Vorbereitung in Brückes Atelier konnte Dörschlag in der Königlichen Akademie der Bildenden Künste mit seinen Kollegen Schritt halten und schon bald stellten sich Ehrungen und Preise ein. 1858 trat er in das Meisteratelier des damals berühmten Historienmalers Julius Schrader (1815–1900) ein, der von 1856 bis 1892 als Lehrer an der Berliner Akademie tätig war. Obzwar der junge Künstler sehr begabt war, blieb der Erfolg als freischaffender Künstler in Berlin aus. Er erhielt nur wenige Aufträge, während ihm die Auftraggeber Konzessionen verlangten, die er nur ungern machte.

Zu jener Zeit erreichte ihn der Brief seines Freundes Karl Frätschkes, der in Kronstadt Realschulprofessor geworden war. Der Freund lud Dörschlag ein, sich für die Zeichenlehrerstelle in Sächsisch-Regen/Reghin zu bewerben, eine gute Gelegenheit, nach Siebenbürgen zu reisen. Der Einladung folgend, traf er im Herbst 1862 in Siebenbürgen ein und trat die Stelle als Zeichenlehrer am Gymnasium an. Wenn er anfangs seinen Aufenthalt als ein Provisorium betrachtete, änderte sich dieses nach der Heirat im Jahre 1864 mit der Sächsin Friederike Hiemisch. Der Lehrerberuf verlangte ihm sehr viel ab, so dass die Künstlerlaufbahn, von der er geträumt hatte, vorläufig hintangestellt werden musste. 1867 übersiedelte Dörschlag in der gleichen Eigenschaft nach Mediasch und 1871 nach Hermannstadt, wo er

¹ Professor Carl Dörschlag †, in: *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt* (fortan SDT) Nr. 13210, 26. März 1917, S. 4.

² War in Kronstadt Redakteur des *Siebenbürgischen Wochenblattes*. Hier dichtete er im Mai 1846 das *Siebenbürgenlied*. Im Mai 1849 verließ er Siebenbürgen und trat als Leutnant in die Honved-Armee des Generals Józef Bem ein. Am 13. August 1849 nahm er an der Schlacht bei Şiria teil und geriet in russische, danach österreichische Gefangenschaft. Nach knapp dreijähriger Gefangenschaft in Triest kam er wieder frei und ging über Wien und Küstrin nach Berlin (1852) zurück.

dank der Begegnung mit wahrer Kunst in der Brukenthalgalerie neue Lebens- und Schaffenskraft erhielt. Auch stand ihm der Kunstkenner Adolf von Stock (1816–1903)³ als guter Freund mit Rat und Tat zur Seite. In Adolf von Stocks publizistischer Tätigkeit sind auch zahlreiche Beiträge über Kunst im Allgemeinen und über die Werke Dörschlags zu finden⁴.

Als Künstler war Carl Dörschlag nicht nur vielseitig – Bildnis-, Kompositions- und Landschaftsmaler –, sondern er ist auch mit der Zeit mitgegangen, d. h. der Maler akademischer Ausrichtung hat mit zunehmendem Alter seine Palette aufgeheitelt und Elemente des Symbolismus und des Jugendstils in seine Werke unter dem Einfluss der ehemaligen Schüler aufgenommen. 1911 schrieb Emil Sigerus über den betagten Künstler „[...] dies beweist auch unser nun an Jahren älteste heimische Künstler C. Dörschlag, der ja alle unsere übrigen siebenbürgischen Maler noch in ihrem Anfangsstadium kannte und jetzt, trotz seiner 78 Jahre, frisch und munter, gerade wie seine einstigen Schüler schafft!“⁵

Als Porträtist hat Dörschlag einen Pantheon hervorragender sächsischer Persönlichkeiten gemalt, Bilder, von denen manche etwas steif und leblos sind. In der Galerie der namhaften Männer begegnen wir Franz Gebbel, die Bischöfe Georg Paul Binder⁶, Friedrich Müller, Georg Daniel Teutsch⁷ und Friedrich Teutsch, Stadtpfarrer Karl Fuss, Hofrat Baron Josef Bedeus von Scharberg, Adolf von Stock, Stadtanwalt Dr. Carl Conradt, Königlicher Rat Dr. Wilhelm Bruckner, Musikdirektor Bönicke⁸, Obergespan Gustav Thalmann⁹ und zahlreiche andere. Einige dieser Porträts sind der heimischen Sammlung des Brukenthalmuseums einverleibt worden. Der Maler war jedoch auch an Physiognomien rumänischer und sächsischer Bauern sowie an Kindern interessiert, die er ebenfalls mit dem Zeichenstift festhielt oder mit Ölfarbe auf Leinwand bannte. Ein besonders sensibles Porträt ist das seiner Tochter Anna (1869–1947), die er 1891 im Alter von 22 Jahren sehr liebevoll und einfühlsam malte. In seinem Selbstporträt, datiert ebenfalls 1891, stellte sich Carl Dörschlag sehr selbstbewusst in der Art der alten Meister dar, ein Werk, das auf die Bedeutung des Malerberufs weist.

Als ein besonderes Kapitel des Dörschlagschen Schaffens sind die Altarbilder zu nennen, die er für die evangelischen Kirchen von Kleinschenk/Cincșor, Botsch/Batoș, Weilau/Uila, Zuckmantel/Tigmandru, Brenndorf/Bod, Haschag/Hașag, Oberneudorf/Cetate,

³ Adolf Stock von Ehrenburg †, in: *SDT* Nr. 8976, 1. Juli 1903, S. 688.

⁴ Adolf von Stock, *Offener Sprechsaal*, in *Hermannstädter Zeitung vereinigt mit dem Siebenbürger Boten* (fortan HZSB) Nr. 135, 11. Juni 1873, S. 641; Adolf von Stock, *Offener Sprechsaal*, in: *HZSB* Nr. 141, 18. Juni 1873, S. 669; Adolf von Stock, *Ein neues Bild*, in: *SDT* Nr. 3594, 8. Oktober 1885, S. 1003.

⁵ Emil Sigerus, *Ein neues Bild C. Dörschlags*, in: *Die Karpathen*, IV. Jahrgang, nr. 19, S. 601.

⁶ *Bischofs-Bilder*, in: *SDT* 4386, 15. Mai 1888.

⁷ *Ebenda*.

⁸ *Bönickes Portrait*, in: *SDT* Nr. 1877, 21. Februar 1880, S. 170.

⁹ *Das Bild des Komes Obergespans Gustav Thalmann*, in: *SDT* Nr. 11148, 5. September 1910, S. 6.

Burgberg/Vurpăr, Hermannstadt (Johanniskirche)/Sibiu, Hammersdorf/Gușterița¹⁰, Elisabethstadt/Dumbrăveni, Petroșani u. a. selbst gemalt hat oder die nach seinen Entwürfen von anderen Händen ausgeführt wurden.

Der Künstler konnte gegenüber dem wachsenden Interesse für die Naturschönheiten der siebenbürgischen Karpaten – ein Interesse, das 1880 zur Gründung des „Siebenbürgischen Karpathenvereins“ führte – nicht gleichgültig bleiben. Bei ihm fand es seinen Niederschlag in der Landschaftsmalerei, die in seinem Oeuvre relativ gut vertreten ist. Wie bei den anderen Genres lassen auch Dörschlags Landschaften eine Entwicklung von der akademischen Betrachtungsweise, in der dunklere Töne vorherrschend waren, zu einer helleren, belebten Palette verfolgen und von der strengen Wiedergabe der Natur zur feinfühlig interpretierten Stimmung.

Bemerkenswert ist auch die Ausstellungstätigkeit des Professors, der bereits 1873 auf der Wiener Weltausstellung mit zwei Bildern vertreten war, sich 1887 an der ersten Hermannstädter internationalen Kunstausstellung beteiligte und dessen Werke danach in den Lokalausstellungen von 1888, 1889 und 1890 zu sehen waren. Auch in der folgenden Zeit trat er wiederholt vor das Hermannstädter Publikum, stellte 1909 im Budapester *Nemzeti Szalon* aus und beging seinen 80. Geburtstag mit einer großangelegten Exposition im Hermannstädter Gesellschaftshaus, Schau, an der auch seine Tochter Anna teilnahm.

Carl Dörschlag war jedoch nicht nur Künstler und Pädagoge, sondern ein engagierter Bürger der Stadt seiner Wahl. Dem Zeitgeschmack folgend, organisierte er 1884 den Festzug zur Einwanderung der Sachsen, 1895 das Jubiläum des Landwirtschaftsvereins¹¹, 1896 die Vorstellung zur Eröffnung des Elektrizitätswerkes sowie zahlreiche andere Zeremonien. Ein weites Betätigungsfeld fand er als Vorstandsmitglied des 1879 gegründeten *Verschönerungsvereins der Stadt Hermannstadt*, den er auch publizistisch unterstützte. Mit seiner spitzen Feder kritisierte er Mängel in der Stadtverwaltung und setzte sich für Denkmalschutz ein. 1904 wurde der *Sebastian-Hann-Verein für heimische Kunstbestrebungen* ins Leben gerufen, dessen Ausrichtung Carl Dörschlag maßgeblich mitbestimmte¹². Professor Dörschlag war der bedeutendste Künstler und Kunstpädagoge des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, er war derjenige, der seine Schüler Schauen lehrte und die begabtesten von ihnen für ein Studium an ausländischen Kunstakademien vorbereitete.

¹⁰ Altarweihe, in: SDT Nr. 7435, 2. Januar 1898, S. 571.

¹¹ *Landwirtschaftliche Ausstellung und halbhundertjähriges Gründungsfest des Siebenbürgischen Landwirtschaftsvereins zu Hermannstadt*, in: SDT Nr. 6624, 26. September 1895, S. 1045, Carl Dörschlag, *Stimmen aus dem Publikum. Festzug unserer ländlichen Bevölkerung bei Gelegenheit der letzten Landwirtschafts-Feste*, in: SDT Nr. 6645, 20. Oktober 1895, S. 1143.

¹² Carl Dörschlag, *Die ländliche Bauweise und der Sebastian-Hann-Verein*, in: SDT Nr. 9895, 12. Juli 1906, S. 5.

Der Kreis der Dörschlagschüler

1921 schrieb der Kunsthistoriker Victor Roth in dem vielzitierten Aufsatz „Der gegenwärtige Stand unserer Kunstgeschichtsforschung und ihre weiten Aufgaben“, welcher in der Zeitschrift „Ostland“ veröffentlicht wurde: „[...] Wir bilden keine isolierte Kunstprovinz. [...] Der schöpferische Anteil unseres Volkes in seiner Kunstbetätigung kann mit wenigen, allerdings bedeutenden Ausnahmen, nur als bescheiden bezeichnet werden. [...] Neben dem deutschen Einfluss tritt der Frankreichs, Italiens und des Morgenlandes beinahe ganz in den Hintergrund [...]. Auf keinem Gebiet können wir in künstlerischer Beziehung sächsische Schulen nachweisen“¹³. Als Roth dieses schrieb, hatte seit gut über einem Vierteljahrhundert der Synchronisierungsprozess der siebenbürgischen bildenden Kunst mit der mitteleuropäischen eingesetzt, ein Prozess, der seinen Ursprung in Hermannstadt hatte. In der Stadt am Zibin waren die Voraussetzungen gegeben, ihr den Status eines siebenbürgischen Kunstzentrums *par excellence* zu verliehen. Die Herauskristallisierung zur Kunststadt war einer Reihe von Faktoren zu verdanken, die nachstehend besprochen werden.

a. Die Grundlage für die gesamte spätere Entwicklung der bildenden Kunst in Siebenbürgen bildete der gesellschaftliche Wandel in der Folge einer grundlegenden Reform des evangelischen Schulwesens, die während der Amtszeit von Bischof Georg Daniel Teutsch (1817–1893) eingeleitet wurde. Im Zuge dieser Reform fand der Kunst- bzw. Zeichenunterricht den ihm gebührenden Platz, gemessen an dem Stellenwert, welchen das Fach im Kontext des damaligen mitteleuropäischen Schulwesens behauptete.¹⁴ Ein glücklicher Zufall wollte es, dass gerade zu dieser Zeit zwei bedeutende, aus dem binnendeutschen Sprachraum zugezogene Zeichenlehrer – Ludwig Schuller (1826–1906) und Carl Dörschlag – in Siebenbürgen tätig waren. Schuller, der aus Kärnten kam, unterrichtete ab 1857 am Gymnasium in Schässburg, während Carl Dörschlag ab 1871 am Evangelischen Gymnasium in Hermannstadt seine Wirkungsstätte fand. Er förderte junge Talente – Schüler am Evangelischen Gymnasium und Privatschüler wie Hermine Hufnagel und Octavian Smighelschi, die sich danach für ein Kunststudium im Ausland entschlossen. Zu einer Zeit als im Verständnis der konservativen Sachsen die bildende Kunst als Luxus und brotloses Metier galt, war dieser Entschluss eine sehr gewagte Sache, wie es sich in den nachfolgenden Jahren noch zeigen sollte. Diese jungen Leute waren es, die sich wenige Jahre später – als angehende oder bereits ausgebildete Künstler, einige davon malende Zeichenlehrer – mit ihrem Wirken in der konservativ-tradierten

¹³ Victor Roth, *Der gegenwärtige Stand unserer Kunstgeschichtsforschung und ihre weiten Aufgaben*, in *Ostland*, Nr. 10, Februar 1921, S. 298.

¹⁴ Walter Roth, *Der Ausbau des deutsch-evangelischen Schulwesens durch Georg Daniel Teutsch*, in *Beiträge zur siebenbürgischen Schulgeschichte*, Siebenbürgisches Archiv, Bd. 32, Weimar, Wien 1996, S. 262–268.

Gesellschaft im bürgerlichen Hermannstadt behaupteten. Sie sind unter dem Namen *Dörschlag-Kreis* in die siebenbürgische Kunstgeschichte eingegangen. Dem Dörschlag-Kreis lassen sich folgende Künstler zuordnen: Hermine Hufnagel (1864–1897), Fritz Schullerus (1866–1898), Octavian Smighelschi (1866–1912), Robert Wellmann (1866–1946), Arthur Coulin (1869–1912), Michel Fleischer (1869–1938), Anna Dörschlag (1869–1947). Der Schässburger Karl Ziegler (1866–1945), der zwar die ersten Anleitungen von Ludwig Schuller erhalten hatte, schloss sich dem Dörschlag-Kreis an und beteiligte sich an zahlreichen Veranstaltungen, die in Hermannstadt stattfanden, so dass es nicht verfehlt ist, ihn ebenfalls diesem Malerkreis zuzuordnen. Die Kunsthistorikerin Ilona Sarmany-Parsons, eine gute Kennerin der Kunstzentren der k. u. k. Monarchie, fand, dass der Dörschlag-Kreis ein einzigartiges Phänomen sei, in dem Sinne, dass keine andere Provinzstadt von der Größe Hermannstadts zu jener Zeit so viele bedeutende Künstler hervorgebracht habe wie eben die Stadt am Zibin, Künstler, deren erste Schritte im Bereich der Kunst von demselben Lehrer angeleitet und überwacht wurden.¹⁵

b. In Ermangelung eines Kunstbetriebes und einer Kunstschule bzw. Kunstakademie war die Brukenthalsche Gemäldesammlung für die angehenden Künstler der Ort, an dem sie mit bedeutenden Kunstwerken der europäischen Malerei vertraut wurden, ein Ort, an dem sie Schauen lernten und die Entwicklung der Kunststile von der Renaissance bis zum Barock und Rokoko verfolgen konnten. Der Professor besuchte die Galerie mit seinen Schülern und benutzte den Malersaal der Institution, um Kopien nach Werken zu fertigen, die sich in der Sammlung befanden. Ein wesentliches Manko der Museumssammlungen war, dass sie den Schülern keine zeitgemäßen Kunstwerke zur Ansicht bieten konnten. Noch nicht einmal die Vertreter des sogenannten *Hermannstädter Malerkreises um 1850* – Theodor Glatz (1818–1871), Heinrich Zutter, Heinrich Trenk (1818–1892), Theodor Sockl (1815–1861), Albert Gustav Schivert (1826–1881) – waren damals in der Sammlung präsent. Bei den Arbeiten dieser Künstler handelt es sich überwiegend um Werke, die von der deutschen Romantik und vom Biedermeier beeinflusst waren. Das Brukenthalmuseum sollte nicht nur ein Lern- und Übungsort für die jungen Künstler sein¹⁶, Professor Dörschlag vertrat auch die Meinung, dass die Museumsleitung

¹⁵ Gespräch, das die Verfasserin 1995 mit Prof. Ilona Sarmany-Parsons am Art History Department der Central European University in Prag geführt hat

¹⁶ Brief aus der Handschriftensammlung der Brukenthalbibliothek Löbliches Curatorium!

Die Baron Brukenthal'sche Bildergalerie hat zwar einen sogenannten Malersaal, der aber wegen der vielen Reflexlichter auf der Nordseite und des nachmittägigen Sonnenlichtes auf der Südwestseite, also wegen schlechter Beleuchtung, dann auch wegen fehlender Heizung in der kühleren Jahreszeit wenig oder gar nicht benützt werden kann. Die Unterfertigten sind nun der Meinung, dass sich diesen Übelständen dadurch abhelfen liesse, dass der Saal nach der Länge durch einen an Stangen von dickem Eisendrath in mehreren Abtheilungen zu befestigenden Jute Vorhang, welcher die blendenden Reflexlichter von der einen und anderen Seite je nach Bedürfniss abzuhalten im Stande ist, so wie durch

seine Schützlinge, die im Ausland erste künstlerische Erfolge verzeichneten, durch Ankauf von Werken in ihrem Schaffen zu unterstützen habe. Die Kustoden kamen im Rahmen der relativ bescheidenen Mittel, die ihnen zur Verfügung standen, dieser Verpflichtung zwar nach, jedoch nicht in dem Maße, in dem es sich der Professor wünschte, weshalb er wiederholt gegen deren Entscheidungen Stellung bezog.

Im Dezember 1898 stellte Fritz Schullerus in der Seraphinschen Buchhandlung (Heltauergasse) eine Reihe von Gemälden aus, eine Ausstellung, von der Dörschlag meinte: „Hier wäre nun Gelegenheit für unser Brukenthal’sches Museum, das außer seiner *Abendmahlsfeier in der Dorfkirche* von Schullerus eigentlich nur Kleinigkeiten besitzt, seine Sammlung zu bereichern, wenn es nicht durch die große Wäsche die ihm zur Verfügung stehenden Mittel auf lange Zeit, auf zwölf Jahre hinaus, beschlagnahmt hätte“ [...] und weiter heißt es: „Es ist eben umsonst! Will man die Kunst unterstützen, muss man auch den Künstler fördern. Und der Aufgabe sollte sich unser Museum doch wohl bewusst sein. Aber jetzt, wo seit dem Hiersein der Sachsen im Lande zum ersten Male sich der Ansatz einer jungen Kunst zeigt, belegt sich unser Kunstinstitut seine, schon ohnehin zu diesem Zwecke bescheidenen Mittel, auf zwölf Jahre hinaus durch die Restauration seiner ganzen Galerie.“¹⁷

c. Während Professor Carl Dörschlags Verdienst im Bereich der Heranführung seiner Schüler an ein Kunststudium liegt, hat der Kunstkennner und –liebhaber, k. u. k. Statthaltereikonzipist a. D. Adolf von Stock entscheidend zur Kunsterziehung des Hermannstädter Publikums beigetragen. Sein Verdienst ist es, den Ausstellungsbetrieb angekurbelt zu haben, wobei die Dörschlag-Schüler die Möglichkeit erhielten, mit ihren Werken an die siebenbürgische Öffentlichkeit zu treten. Adolf von Stock kannte die mitteleuropäische Kunstszene sehr gut, allerdings war er vor allem ein Anhänger des Historismus, der in der siebenbürgischen Gesellschaft noch nicht überwunden war.¹⁸ Dank der Anregung und des Einsatzes Adolf von Stocks kam in der Zeitspanne vom 27. August bis zum 30. September 1887 im Gesellschaftshaus der Stadt die überhaupt *Erste Kunstausstellung* zustande. Für Hermannstadt war dies ein außerordentliches Ereignis, das erste seiner Art, das den Hermannstädtern zeitgemäße, mitteleuropäische und siebenbürgische Kunst vorführte. In der Ausstellung konnten 419 Arbeiten aus

Aufstellung zweier Heizöfen an den mit Rauchfängen versehenen Winkeln des Saales, dessen sehr schlechte Fenster auch einer gründlichen Reparatur zu unterziehen wären, benützlich gemacht werden könnte zumahl auch für etliche Winterabende, an denen das für Entwicklung der Kunst so wichtige Aktzeichnen vorgenommen werden könnte. Indem wir dem Löblichen Curatorium Obiges zur Kenntnis bringen zeichnen wir uns hochachtungsvoll ergebenst. Hermannstadt am 21. September 1896.

Adolf von Stock, Carl von Hanneheim, Carl Dörschlag, Josef Vamszerl, Lencocs Ambrus und ss. unleserlich.

¹⁷ Carl Dörschlag, *Fritz Schullerus*, in: *SDT* Nr. 7605, 20. Dezember 1898, S. 1350.

¹⁸ *Historischer Festzug zur Feier der Einwanderung der Sachsen nach Siebenbürgen und Volksfest im Jungenwalde abgehalten aus Anlass der Vereinstage am 24. August 1884*, Hermannstadt, im Verlage des Festzugs-Komités 1884.

dem Schaffen von 126 Künstlern betrachtet werden, davon zahlreiche von zeitgenössischen ausländischen Größen wie Jan Matejko (1838 Krakau – 1893 Krakau), Alexander Liezen-Mayer (1839 Győr – 1898 München), Franz von Defreggers (1835–1921), Karl von Telepy (1828-1906). In der Ausstellung waren auch Künstler vertreten, die erst kurz davor verstorben waren, wie etwa der Porträt- und Landschaftsmaler Friedrich von Amerling (1803–1887), welcher sich im Jahre 1869 etwa 3 Monate lang in Hermannstadt aufgehalten hatte, sowie Hans Makart (1840–1884). Von den heimischen Künstlern, die mit ihren Werken in der Ausstellung präsent waren, sind die Vertreter des Hermannstädter Malerkreises von 1850 zu nennen, Carl Dörschlag und Ludwig Schuller sowie die Dörschlag-Schüler Fritz Schullerus, Robert Wellmann, Octavian Smighelschi, Karl Ziegler, Hermine Hufnagel und Arthur Coulin. Die genannten Dörschlag-Schüler waren zu diesem Zeitpunkt 18 bis 23 Jahre jung und studierten bereits im Ausland, während die 1869 geborenen Coulin, Fleischer und Anna Dörschlag, die Tochter des Professors, noch in Hermannstadt zur Schule gingen.

Adolf von Stock, der Obmann des Ausstellungskomitees, eröffnete die Schau und wies in seiner Rede auf den Zweck der großangelegten Veranstaltung hin: „Anregen wollten wir also den Sinn für bildende Kunst, indem wir diese Ausstellung veranstalteten [...] Sonstwo freilich werden die Kunstausstellungen heutzutage von den über bedeutende Mittel verfügenden Kunstvereinen veranstaltet, wir aber stehen erst am Beginne und wer niemals beginnt, kommt auch niemals zum Ziele. Unser Publikum hat seinen Kunstsinn nach verschiedenen Seiten betätigt. Leider war es ihm bisher nicht ermöglicht worden, auch in der bildenden Kunst Mustergültiges zu sehen. Nun aber ist die Gelegenheit da, um zu beweisen, dass unsere Stadt ihr Auge den Schöpfungen der bildenden Kunst nicht verschließt.“¹⁹ Vom 31. August bis zum 22. September besprach von Stock das Ereignis im *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt* in XIX Folgen, wobei er den Dörschlag-Schülern besondere Beachtung schenkte. So übte er Kritik an der Farbgebung Robert Wellmanns im Bild „Sachs von Harteneck“²⁰, stellte Fritz Schullerus „ein schönes Prognostikon“²¹ aus, kritisierte aber jene Skizzen „aus denen kein Mensch klug werden kann, und welchen nur der modern gewordene Name Makarts Pforten öffnet“ – ein Beweis dafür, dass Stock symbolistische Ansätze nicht verstand oder gelten lassen wollte²² – und setzte auf Karl Zieglers Maltalent²³. Stock erkannte desgleichen die finanziellen Nöte der sächsischen Kunststudenten und setzte sich dafür ein, dass Stipendien der evangelischen

¹⁹ *Eröffnung der Kunstausstellung*, in: SDT, Nr. 4168, 29. August 1887, S. 891.

²⁰ A. v. St., *Von der Kunstausstellung*, in: SDT Nr. 4177, 8. September 1887, S. 677.

²¹ A. v. St., *Von der Kunstausstellung*, in: SDT Nr. 4181, 13. September, S. 895.

²² A. v. St., *Von der Kunstausstellung*, in: SDT Nr. 4180, 12. September S. 891.

²³ A. v. St., *Von der Kunstausstellung*, in: SDT Nr. 4186, 19. Sept. S. 915.

Landeskirche und des Karl von Brukenthalischen Vermächtnisses auch an diese vergeben werden sollten, „um zu zeigen, dass es unserem Volke gegeben sei, auch in der bildenden Kunst etwas leisten zu können“.²⁴

Als besonderen Gewinn der Kunstaussstellung nannte von Stock die neu geschaffenen europäischen Kunstverbindungen, die das Ausstellungskomitee während der Vorbereitungszeit zu verschiedenen Vereinen und Personen im Ausland geknüpft hatte, Kreise „mit welchen wir bisher in gar keiner Berührung gestanden und welche wesentlich dazu beitragen werden, um manche Vorurteile über uns zu zerstreuen“.²⁵ Die Veranstalter sprachen ihren besonderen Dank für die Unterstützung die ihnen zuteil geworden war, dem *Landes-Kunstverein* in Budapest, dem *Kunstverein* Wien, dem Maler Karl von Telepy, Kustos des Kunstvereins in Budapest, und Karl Gräser, Verlagsbuchhändler in Wien, aus.²⁶ Adolf von Stock und dessen Mitarbeiter waren sich dessen bewusst, dass in absehbarer Zeit keine so großangelegte Ausstellung mehr veranstaltet werden konnte. Auch die Gründung eines Kunstvereins war zu jener Zeit, angesichts der Verständnislosigkeit des lokalen Publikums der bildenden Kunst gegenüber, ein Ding der Unmöglichkeit. Da es jedoch bereits seit 1840 in Hermannstadt einen *Bürger- und Gewerbeverein* gab, der Ausstellungen veranstaltete, wurde beschlossen, im Rahmen dieses Vereins eine *Sektion für Kunst und Kunstgewerbe* ins Leben zu rufen. Die Sektion sollte die Ausstellungstätigkeit weiter führen und den heimischen Künstlern, insbesondere dem Dörschlag-Kreis, die Möglichkeit bieten, sich jährlich an einer *Kollektivausstellung* zu beteiligen.²⁷ Über diese Ausstellungstätigkeit sollte das Gefühl der Zugehörigkeit der Gruppe im gesellschaftlichen Umfeld gestärkt und gefestigt werden. Die am 9. Mai 1888 ins Leben gerufene Sektion, der Adolf von Stock vorstand und deren Sekretär der Maler Hans Bulhardt war²⁸, beschloss die Abhaltung einer Kunstaussstellung im Rahmen der sogenannten „Zweiten periodischen Ausstellung“ des Gewerbevereins. Im Begleitkatalog der Veranstaltung werden die anwesenden Künstler samt den ausgestellten Arbeiten, wie folgt, aufgelistet: Adolf von Stock, Carl Dörschlag, Hermine Hufnagel, Robert Wellmann, Karl Ziegler, Arthur Coulin, Octavian Smighelschi.²⁹ Die nächste Ausstellung, die vom 29. September bis zum 1. Oktober 1889 stattfand³⁰, brachte diese Künstlergruppe erneut zusammen.

²⁴ A. v. St., *Von der Kunstaussstellung*, in: SDT Nr. 4186, 19. Sept. 1887, S. 915.

²⁵ A. v. St., *Von der Kunstaussstellung*, in: SDT Nr. 4189, 22. Sept. 1887, S. 927.

²⁶ A. v. St., *Von der Kunstaussstellung*, in: SDT Nr. 4200, 5. Okt. 1887, S. 974.

²⁷ A. v. St., *Von der Kunstaussstellung*, in: SDT Nr. 4200, 5. Okt. 1887, S. 974; *Zur Geschichte des Hermannstädter Bürger u. Gewerbevereins 1840–1890*, Hermannstadt 1890, S. 142–143.

²⁸ *Aus dem Hermannstädter Bürger- und Gewerbeverein*, in: SDT Nr. 4383, 11. Mai 1888, S. 470.

²⁹ *Katalog über die II. periodische Ausstellung veranstaltet vom Bürger- und Gewerbeverein in Hermannstadt im Ausstellungs- und Gesellschaftshaus September 1888*, Hermannstadt 1888.

³⁰ *Aus unserem Bürger- und Gewerbeverein*, in: SDT Nr. 4793, 13. September 1889, S. 946.

Einzig Octavian Smighelschi blieb ihr fern, während Ziegler mit Verspätung in Hermannstadt eintraf³¹. Die „Dritte heimische Kunstausstellung“, im Oktober 1890, bot Adolf von Stock die Gelegenheit, die bedeutenden Fortschritte im Schaffen der Hermannstädter Künstler im Laufe der Zeit zu unterstreichen, so dass „selbst der Laie, der sich die Mühe genommen hat, diese Ausstellung zu besuchen, [...] wird den Unterschied zwischen der ersten und der dritten Ausstellung wahrgenommen haben, wenn er ohne Vorurteil die Sache betrachtet“.³² Auch schnitt er erneut das Stipendienproblem an³³, da die Künstler an akutem Geldmangel litten. Zum Abschluss der Ausstellung verlieh von Stock seiner Hoffnung Ausdruck, dass „mit der vierten, das heißt – so Gott will – nächstjährigen Kunstausstellung [...] eine neue Periode beginne, welche den Beginn der höheren Ausbildung darstellen soll und zur Meisterschaft führen muss“.³⁴

Zu der geplanten „nächstjährigen“ (vierten) Ausstellung sollte es jedoch nicht mehr kommen, da sich die Wege der Dörschlag-Schüler trennten. Als Gewinn ist jedoch zu verzeichnen, dass sich nun einige von ihnen im Alleingang an die Öffentlichkeit wagten. 1891 waren dies Robert Wellmann, der im Gebäude des Bürger- und Gewerbevereins ausstellte³⁵, Karl Ziegler in der Buchhandlung Seraphin³⁶ und Hermine Hufnagel in der Buch- Kunst und Musikalienhandlung Schmiedike³⁷. 1893³⁸ und 1894 stellte Wellmann erneut in Hermannstadt aus, wobei sich ihm 1893 auch Fritz Schullerus anschloss³⁹.

Es sollte aber nicht mehr lange dauern, bis sich die Reihen der Gruppe lichteteten. Am 25. September 1897 starb Hermine Hufnagel, die von 1891 bis 1896

³¹ Adolf von Stock, *Zweite heimische Kunstausstellung*, in: *SDT* Nr. 4811, 4. Oktober 1889, S. 1027.

³² Adolf von Stock, *Dritte heimische Kunstausstellung*, in: *SDT*, Nr. 5114, 2. Oktober 1890, S. 987.

³³ Adolf von Stock, *Dritte heimische Kunstausstellung II*, in: *SDT* Nr. 5115, 3. Oktober 1890, S. 991 – „Ein weiterer Umstand fällt bei unseren jungen Leuten schwer ins Gewicht, nämlich die Vermögenslosigkeit. Unseren Voreltern, welche Stipendien gestiftet haben, waren die bildenden Künste böhmische Dörfer und sie stifteten Stipendien meistens für Theologen. Staatsstipendien sind wohl zu haben für einen Zögling an der Muster- und Zeichenlehrerschule in Ofenpest, aber nur gegen einen Revers, mittelst welchem sich der Betreffende verpflichtet, drei Jahre als Zeichenlehrer in Gegenleistung dieses Stipendiums an einer Staatsschule zu dienen. Hat nun ein solcher Stipendist das Zeug zu einem Künstler in sich, so verdröckelt er seine schönsten Jugendjahre in seinem Zeichenlehrerberufe, denn das, was er von der Zeichenlehrerschule heimgebracht, stempelt ihn noch lange nicht zum Künstler, und ein Staatsstipendium zur Ausbildung an einer ausländischen Akademie – da wir selbst eine solche nicht haben – erhält nur ein in der Wolle gefärbter Patriot und wir gelten 'allemitanand' nicht für solche...“

³⁴ Adolf von Stock, *Dritte heimische Kunstausstellung III*, in: *SDT* Nr. 5116, 4. Oktober 1890.

³⁵ A. v. St., *Ausstellung im Gewerbevereinsgebäude I*, in: *SDT* Nr. 5248, 13. März 1891, S. 237; *SDT*, Nr. 5250, 15. März 1891, S. 244.

³⁶ Adolf von St., *Karl Zieglers Ausstellung*, in: *SDT* Nr. 5295, 10. Mai 1891.

³⁷ B, *Fräulein Hermine Hufnagel*, in: *SDT* Nr. 5436, 25. Oktober 1891, S. 1041.

³⁸ *Ausstellung im Gewerbeverein*, in: *SDT* Nr. 5856, 15. März 1893, S. 261.

³⁹ *Ausstellung*, in: *SDT* Nr. 6160, 16. März 1894, S. 266.

als Zeichenlehrerin an der Hermannstädter evangelischen Mädchenschule tätig gewesen war. Zu ihrem Andenken veranstaltete die Familie einen Monat später eine Verkaufsausstellung zu Gunsten des *Baufonds des Frauenvereins zur Unterstützung der evangelischen Mädchenschule*⁴⁰. Im Dezember 1898 zeigte Fritz Schullerus in der Buchhandlung Seraphin mehrere Arbeiten, um nur wenige Tage danach einem Lungenleiden zu erliegen⁴¹. Der frühe Tod von Hermine Hufnagel und Fritz Schullerus war ein großer Verlust für die Künstlergruppe.

Die am Leben Verbliebenen waren nun reife Künstler, die sich dem Höhepunkt ihrer Karriere näherten. Robert Wellmann, der geschäftstüchtigste der Gruppe, hatte sich in Cervara di Roma niedergelassen, Octavian Smighelschi ging zum Studium nach Venedig, Florenz und Ravenna (1898-1899), Karl Ziegler betrieb ab 1897 ein eigenes Atelier in Berlin, Michael Fleischer arbeitete als Zeichenlehrer am Gymnasium in Bistritz, während Arthur Coulin sich zeitweilig in Budapest aufhielt, um dann 1899 seine Pleinair-Technik in der Malerkolonie in Nagybánya / Baia Mare zu vervollkommen.

Ab 1900 nahm das Kunsterlebnis in Hermannstadt dank der Ausstellungen von Michael Fleischer (1900)⁴², Anna Dörschlag (1900)⁴³, Arthur Coulin (1901)⁴⁴ und Carl Dörschlag (1901)⁴⁵ einen beachtlichen Aufschwung. In der „Lokal-Ausstellung Hermannstädter Gewerbetreibender“ von 1903, welche auch eine Sektion für bildende Kunst einschloss, fand es seinen einstweiligen Höhepunkt. Zu den Ausstellern im Pavillon des lokalen Eislaufvereins hatten sich Dörschlag, Coulin, Wellmann zusammengefunden, ausgewählte Arbeiten von Hermine Hufnagel und Fritz Schullerus waren mit dabei.⁴⁶

d. Mit der Gründung des Sebastian Hann Vereins für heimische Kunstbestrebungen am 20. November 1904 erreichte das Hermannstädter und in der Folge das gesamte Kunstleben in der siebenbürgisch-sächsischen Gesellschaft eine neue Qualität. Die treibenden Kräfte des Unterfangens waren in bewährter Weise Professor Carl Dörschlag zusammen mit seinem ehemaligen Schüler Arthur Coulin. Der Verein stellte sich sehr weitreichende Aufgaben, von der Kunsterziehung des Publikums über Ausstellungstätigkeit und Museumsförderung bis hin zur

⁴⁰ *Ausstellung zu Gunsten des evangelischen Frauenvereins*, in: *SDT* Nr. 7247, 16. Oktober 1897, S. 1085.

⁴¹ Carl Dörschlag, *Fritz Schullerus*, in: *SDT*, Nr. 7605, 20. Dezember 1898, S. 1350.

⁴² *Ausstellung Michael Fleischer*, in *SDT*, Nr. 8157, 16. Okt. 1900, S. 1087.

⁴³ *Liebhaberkünste*, in: *SDT* Nr. 8043, 1, Juni 1900, S. 567.

⁴⁴ *Gemäldeausstellung*, in: *SDT* Nr. 8284, 17. März 1901, S. 289.

⁴⁵ *Heimische Kunst*, in: *SDT*, Nr. 8299, 5. April 1901, S. 369.

⁴⁶ *Lokal-Ausstellung Hermannstädter Gewerbetreibender veranstaltet vom Bürger- und Gewerbeverein in Hermannstadt im Ausstellungs- und Gesellschaftshaus, 15. August bis 20. September 1903, Hermannstadt 1903 (Ausstellungskatalog)*, S. 28–30.

Stadtverschönerung und zum Denkmalschutz⁴⁷. Die Kunstschüler Carl Dörschlags schickten, unabhängig davon wo sie sich gerade aufhielten, ihre Arbeiten zu den Ausstellungen des Vereins⁴⁸, unterhielten die Beziehungen zu ihrem ehemaligen Lehrer aufrecht und beeinflussten sogar seinen Malstil, welcher sich während der späten Malphase Dörschlags dem ihrigen anpasste.

Robert Wellmann, der in Cervara di Roma Arthur Coulin (1900), Professor Dörschlag und andere Malerkollegen als Gäste empfing, war später bemüht, die Maler siebenbürgisch-sächsischer Herkunft als Gruppe in Budapest bekannt zu machen. Der Budapester Nemzeti Szalon von 1909, der den siebenbürgischen Malern einen ganzen Saal widmete, in dem unter anderem Werke von Carl und Anna Dörschlag, Arthur Coulin, und Robert Wellmann zu sehen waren, wurde auch vom ungarischen Kultusminister Appony und vom Innenminister Graf Andrássy besucht. Robert Wellmann führte die hohen Gäste durch die Ausstellung und machte sie auf die Arbeiten seines Lehrers aufmerksam⁴⁹.

1912 verlor der Künstlerkreis, mit Arthur Coulin und Octavian Smighelschi, seine Begabtesten, und bald danach legte der Erste Weltkrieg die künstlerischen Betätigungen in Hermannstadt lahm. Im Jahre 1917, mitten im Krieg, starb der greise Professor Carl Dörschlag, dem es maßgeblich zu verdanken ist, dass Hermannstadt im Laufe dreier Jahrzehnte sich zu einem Kunstzentrum in der Region etablierte. Nach dem Krieg verlor Hermannstadt seine künstlerische Vorrangstellung auf dem von Siebenbürger Sachsen bewohnten Gebiet Siebenbürgens. Das wirtschaftliche aufstrebende Kronstadt/Braşov entwickelte gegenüber dem konservativ-akademischen Hermannstadt ein progressiveres Gesellschaftsleben, wobei der Förderung von Kunst und Literatur keine geringe Bedeutung zukommen sollte.

Anlässlich der 100. Wiederkehr von Carl Dörschlags Ableben ist es angebracht, an die unermüdliche Arbeit, den Kraftaufwand und die Entschlossenheit zu erinnern, mit der der verdiente Künstler und Pädagoge Talente entdeckt und gefördert und eine entlegene Provinzstadt, in der das Interesse für bildende Kunst sehr gering war, in ein wahres Kunstzentrum verwandelt hat.

⁴⁷ Gudrun-Liane Ittu, *Der Sebastian-Hann-Verein für heimische Kunstbestrebungen und die Anfänge des Jugendstils in Siebenbürgen*, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* Band 37, Nr. 2, 1995, S. 71 – 75.

⁴⁸ Siehe: *Katalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgischer Künstler, 30. Juli bis 26. August 1905*, Hermannstadt 1905 (Arthur Coulin war Mitglied der Ausstellungskommission, und Octavian Smighelschi Mitglied der Aufnahme-Jury; in der Ausstellung waren Dörschlag, Coulin, Fleischer, Ziegler, Wellmann, Hufnagel † und Schullerus † vertreten.

⁴⁹ R., *Sächsische Maler in Budapest*, in *SDT* Nr. 10766, 3. Juni 1909, S. 4-5.



Fig. 1. Carl Dörschlag, Selbstbildnis, Öl/Leinwand, 78x60 cm, 1891,
Nationales Brukenthalmuseum, Inv. 325.



Fig. 2. Carl Dörschlag, Elfenreigen, Öl/leinwand, 138,5x210 cm, 1912, Nationales Brukenthalmuseum, Inv. 1309.

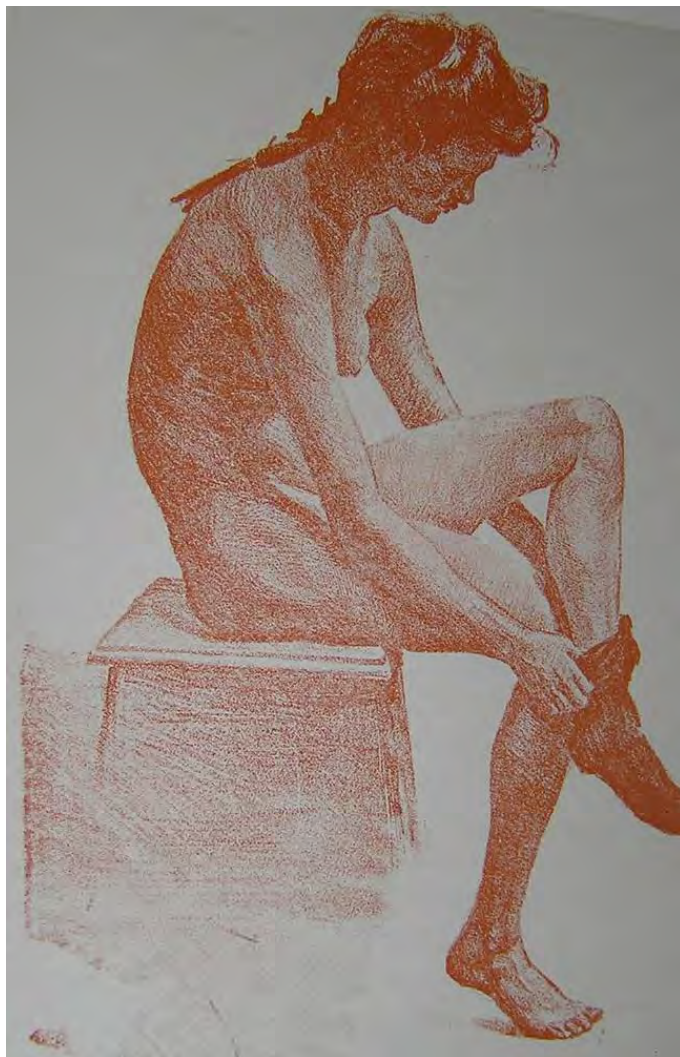


Fig. 3. Anna Dörschlag, Weiblicher Akt, Rötelzeichnung, abgeb. in:
Die Karpathen, nr. 9, 1909.



Fig. 4. Hermine Hufnagel, Selbstbildnis, Pastell, nicht datiert,
Nationales Brukenthalmuseum, Inv. XI 1300.



Fig. 5. Arthur Coulin, Sächsin und Szeklerin, Öl/Leinwand, 86x60,3 cm, nicht datiert, Nationales Brukenthalmuseum, Inv. 212.



Fig. 6. Robert Wellmann, Die Bockelung einer jungen sächsischen Frau durch ihre Mutter, Öl/Leinwand, 172x126 cm, datiert 1890, Nationales Brukenthalmuseum, Inv. 1248.

ÎNTREBĂRI PENTRU UN ARTIST PLASTIC ROMÂN LA CĂDEREA COMUNISMULUI

(pentru a se putea scrie o istorie privind arta în epocă)

GHEORGHE MÂNDRESCU*

RIASSUNTO. *Domande per un artista plastico rumeno alla caduta del comunismo (per potersi scrivere una storia riguardante l'arte nell'epoca).* All'artista, nel comunismo gli fu tolta la libertà di creazione, di aprire nuove vie, verso nuovi orizzonti. Un esercito di attivisti dilettanti oppure opportunisti, fanatici ideologici e agenti della temuta Securitate lo hanno trasformato in uno strumento di propaganda. Utile per le locandine comuniste "mobilitanti" oppure alle scenografie trionfaliste delle sfilate quali dovevano otturare le finestre aperte verso la verità. L'artista fu allontanato dal collezionista, diventato una quantità trascurabile. Il collezionista, il più grande investitore, la riserva per la futura selezione del museo fu sostituito con l'ispettore del Comitato di Cultura ed Educazione Socialista, il sorvegliante quale gli assicurava l'esistenza quotidiana solo se si addattava alla linea desiderata dagli esecutori più o meno abili, degli slogan della lotta di classe. In mancanza dell'educazione artistica nella scuola, nella società, in chiesa, in mass-media, l'ambiente sociale è diventato sempre più insensibile per apprezzare la scala dei valori del passato oppure del presente. Tutte queste hanno impoverito un intero popolo e hanno limitato evidentemente il contributo dell'universo pittorico all'evoluzione culturale dell'intera nazione. Senza punti di riferimento rispettati, del passato, l'arte contemporanea per la maggioranza degli uomini, ha navigato tra i segni lanciati, come una scattola pubblicitaria, ripetutamente sul modello Cântarea României (Il Cantico alla Romania, n.d.tr.). I risultati si vedono oggi e hanno segnato miserabilmente la reazione della maggioranza al testo proposto tramite l'acquisizione attraverso contributo pubblico della pregiata scultura Cumințenia Pământului, (Assenatezza della terra, n.d.tr.) appartenendo al più conosciuto artista contemporaneo Constantin Brâncuși, al quale fu rifiutata la donazione allo stato rumeno del suo studio di Parigi negli anni '50. La rinascita spirituale del paese non si può fare senza un investimento di lunga durata tramite la scuola e i media come un orientamento prioritario, sostenuto anche dall'attualità politica ancora sofferente dalla maniera totalitaria diffusa nell'intervallo della dominazione comunista.

Parole chiave: *La libertà dell'artista, la propaganda, attivista di partito, Securitate, educazione socialista, Constantin Brâncuși.*

* Conferențiar universitar. Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, isir.cluj@gmail.com

Această serie de întrebări, ce se referă la realități din lumea artelor plastice în anii dictaturii, ar fi trebuit lansată spre societatea plasticienilor imediat după 1989, dacă atunci ar fi fost începutul unei revoluții. Puteam astfel să limpezim o moștenire și să diminuăm efectele unor practici ce deformaseră întreaga societate românească.

Nu s-au pus aceste întrebări, și de fapt nu s-a vrut o limpezire sistematică, perseverentă. Lansate acum ele nu mai găsesc în viață pe mulți dintre cei, obligați să-și pună talentul și să creeze în corsetul impus de grupuri, create prin antiselecție, purtând măști și după așteptatul 1989.

Muzeele nu au putut să-și revină, discernământul societății fiind sub efectele degradării produse în timp, iar scara valorică azi pare chiar mai contaminată de autoritatea submediei.

Reliefarea problematicii prin substanța întrebărilor credem totuși că deschide o perspectivă multiplă pentru analizele viitoare la care vreau să adaug concluziile mele, ca martor în domeniu, cu o lungă perioadă trăită în sânul dictaturii (am petrecut 31 de ani ca muzeograf la Muzeul de Artă din Cluj. - Am propus după 1989, susținut și de unii colegi, schimbarea numelui în Muzeul Național de Artă, bazându-ne pe valoarea și diversitatea patrimoniului, propunere acceptată de Ministerul Culturii. Colegul nostru, regretatul Radu Florescu ne-a trimis în scris aprobarea schimbării denumirii. De ce autorități locale s-au împotrivit și au revenit la denumirea de astăzi, nu mai știu.).

1. Care erau temele nedorite în epocă sau pe care le-ați simțit că nu ar fi fost acceptate?

În primul rând s-a pus accent pe portretistică. Au dispărut anumite personaje istorice, nedorite de propagandă în cadrul instauratei lupte de clasă și a început epurarea contemporanilor. Se observă acest proces și în editarea manualelor, cărților și în periodice. Dispare de asemenea imaginea unor monumente ale istoriei ca și a însemnelor legate de instituțiile trecutului, ilustrarea scenelor istorice refuzate de propaganda comunistă. Nu apare o nouă pictură religioasă, în pas cu restrângerea aproape totală a construirii de biserici. S-au impus portretele clasicilor marxism-leninismului. În ultimii ani ai dictaturii erau acceptate doar portretele lui Nicolae și Elena Ceaușescu.

2. Ca urmare a experienței trăite a-ți trecut la autocenzură?

Precizarea constantă a scenelor nedorite de putere, transmisă pe toate canalele de comunicare și urmărită de funcționarii conducerii statului și de Securitate, a generat autocenzura.

3. Erau teme precis impuse? Care erau subiectele preferate de autoritate?

Arta participă de la început la scenografia marilor manifestații organizate de Partidul Muncitoresc Român și apoi de către Partidul Comunist Român pe linia realismului socialist impus de sovietici. Manifestările de **1 mai** (Ziua Internațională a Oamenilor Muncii – înlocuind mai vechiul Maia), **23 august** (ziua loviturii de stat prin care România a rupt legătura cu Germania și s-a alăturat alianței antinaziste, acțiune plănuită și declanșată sub conducerea regelui Mihai ; comuniștii au preluat evenimentul în totalitate și l-au definit în primii zece ani ca: „Măreța sărbătoare a eliberării patriei noastre de către glorioasa armată sovietică.” După moartea lui I.V. Stalin, din 1954, comuniștii au redefinit evenimentul ca: „Aniversare a eliberării de sub jugul fascist”, pentru ca Nicolae Ceaușescu în megalomania sa să proclame ziua ca: „Revoluția de Eliberare Socială și Națională Antifascistă și Antiimperialistă”), **7 noiembrie** (aniversarea Marii Revoluții Bolșevice din Octombrie – 25 octombrie / 7 noiembrie 1917 - vezi informații numeroase pentru cele trei zile menționate, la Călin Hentea, *Istoria ca subiect festiv: Propaganda prin aniversări și comemorări – Historia*, <https://www.historia.ro/general/arti...>), aduc explozia materialelor propagandistice pentru care mulți artiști obțin retribuții importante. Pentru sculptori începea etapa realizării portretelor și monumentelor dedicate conducătorilor partidului totalitar, a puștinilor ilegaliști, a muncitorilor și țăranilor învingători în „întregerile socialiste”, dar și a conducătorilor U.R.S.S., ce urmau a fi plasați în multe localități. Figurile lui Lenin și Stalin vor fi răspândite pretutindeni pe cuprinsul țării. Mai apoi, după 1949, în artă se vor impune imaginile muncitorului industrial, a stahanovistului sovietic și ale țăranului colectivist, în peisajul industrial și în Cooperativele Agricole de Producție, în Stațiunile de Mașini și Tractoare, în Întreprinderile Agricole de Stat. Un capitol nou l-a adus impunerea portretizării reprezentanților culturii și științei sovietice. Dintre noii membri ai Academiei Republicii Populare Române unii vor avea liber la a fi reprezentați, împreună cu unii artiști care și-au manifestat adeziunea la noul regim. Caricatura antioccidentală a început să apară cu precădere în cotidienele Scânteia și România Liberă. Nu este scutită de cenzură nici literatura pentru copii. Achizițiile Ministerului Culturii din grafica multiplicată, cu copii după temele preferate de regim, au fost plasate în țară, la muzee, pentru a fi cunoscute prin expoziții itinerante. La Muzeul de Artă din Cluj sosea exemplarul numărul cinci din multiplicări.

4. Cum era prezentată arta occidentală?

Arta occidentală aproape dispare din circulație. Temele religioase predominante în arta clasică și arta modernă sunt eliminate. Pentru cea contemporană vezi cazul Constantin Brâncuși (la finalul actualului studiu). Dispare aproape total și cinematografia occidentală, unde ar mai fi putut să apară imagini ale artei de dincolo de frontiere. Totul apare dominat de cinematografia sovietică, în mod special a Marelui Război

pentru Apărarea Patriei. Rămâneau bibliotecile ce aveau însă multe sectoare la index. Lipsa presei, a literaturii occidentale, a posibilității de a călători, afectează imaginarul societății și mai ales formarea elevilor și studenților.

5. Anii 1950-1960 au fost diferiți de cei ce au urmat, 1960-1970 și 1970 – 1990?

Diferențele sunt notabile. Primul deceniu, al educației generației noastre, a fost o rupere brutală de tot ce a însemnat formația bunicilor și părinților noștri, o totală renunțare la valorile trecutului în încercarea de introducere forțată a experienței artistice sovietice, controlată permanent în cele trei decenii ce au schimbat moștenirea importantului grup de artiști ruși cu experimente notabile la începutul secolului, din care mare parte s-au refugiat în Occident (vezi Consuelo Emily Malara, *Creatività e controllo ideologico: considerazioni sulla figura dell'artista dal 1917 a oggi*, I – II, în Studia UBB, Historia Artium 1/2015 și 1/2016). După 1960 și în special după 1964, când a avut loc reacția la „Planul Valev”, pe care am preluat-o cu entuziasm și în lumea universitară, cu apariția primelor tipărituri color (Editura Albert Skira) ce reușesc să ajungă în țară, se remarcă primele semne ale schimbărilor, care se extind apoi la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, până la tezele lui Nicolae Ceaușescu expuse la Mangalia în iulie 1971, ce revine la un neo stalinism, atacând autonomia culturală și propunând revenirea la realismul socialist.

6. Cum se organizau jurizările pentru expoziții? Cum priviți „moștenirea” lăsată de achizițiile Comitetelor de Cultură și Educație Socialistă?

Jurizările se desfășurau sub controlul inspectorilor de la Comitetele de Cultură și Educație Socialistă (C.C.E.S.), a activiștilor culturali ai partidului unic și sub supravegherea Securității, ce recruta informatorii săi dintre artiști și uneori și în prezența unui muzeograf de la muzeul unde se „depozitau” mare parte din piese. Achizițiile erau vitale pentru artiști, ele asigurând plata chiriei și cheltuielilor pentru atelierul primit prin intermediul Uniunii Artiștilor Plastici (U.A.P.). Acest control al autorității influența direct „cumințenia” artistului. Inspectorul era un fel de zeu căutat de majoritatea breslei. Lucrările se „livrau” de obicei spre muzee sau instituțiile statului, dar în general specialiștii-muzeografi, nu erau consultați. Primeau lista întocmită de C.C.E.S., care trebuia inventariată. Creștea astfel ponderea patrimoniului pe care îl administram. Este greu să acuzi văzând această dependență, când în joc era și viața familiei. Artiștii, mulți s-au transformat în ilustratori ai temelor cerute. Ce a rămas din producția artistică impusă de propagandă? Ce va fi demn de expus în secțiunile de muzeu ce vor ilustra acești 50 de ani, ca rod al acestei ideologii? Doar exemple documentare care vor prezenta acest „interval”? Și chiar a venit vremea să-l prezentăm, cu calm, să ne detașăm și să vedem dezastrul în toată amploarea. Suferința umană are nevoie de această vitrină.

7. Cum era organizată Uniunea Artiștilor Plastici (UAP) și câtă autonomie a avut ea? Exista un monopol al Bucureștiului? Reunirea în UAP a fost un mijloc de control al creației plastice?

U.A.P. a fost o organizație centralizată, cu filiale regionale, direct supravegheată atât de partid cât și de Securitate, prin intermediul căreia se obțineau și comenzi acceptate de propagandă. Cum Bucureștiul deținea monopolul comenzilor importante, artiștii tindeau să stabilească relații cu centrul sau chiar să se mute în capitală.

8. Juriile de la saloanele anuale au respins adesea lucrările artiștilor? Care erau motivațiile? Doar cele privind calitatea artistică?

Cu timpul artiștii au cunoscut care sunt preferințele conducerii în general, sau care erau prioritățile de moment, propagandistice, au învățat să nu riște a fi refuzați. Plecând de la aceste cerințe se manifesta apoi detașarea stilistică. Calitatea artistică a contat, dar în primul rând se respecta bariera tematică.

9. Zidul Berlinului a funcționat și în institutele de artă? Cum vedeți diferențele față de libertatea de mișcare de astăzi?

În cercul restrâns al atelierelor lumea artistică a început să pulseze după prima etapă, violentă, a noului regim, artiștii fiind înconjurați și de unii intelectuali ce reușeau să obțină informații. Lumea de astăzi nu se poate compara cu cea de atunci. Azi orice artist și în orice etapă a formării sale se poate documenta liber. Atunci zidul Berlinului funcționa. Apariția și răspândirea televiziunii sau mai apoi a casetelor video au creat primele mari probleme supracontrolului.

10. Ați resimțit lipsa galeriilor cu orientări stilistice diferite în perioada dictatului?

Lipsa galeriilor se reflectă în puținătatea expozițiilor personale. Primele expoziții retrospective se remarcă în a treia etapă a dictaturii. La Cluj expozițiile personale se înmulțesc după apariția galeriilor de la revista Tribuna, de la Filologie sau de la Radio Cluj.

11. A existat o rețea de colecționari comparabilă cu cea din perioada interbelică? Dacă nu, ce a împiedecat-o să existe? La ce duce amenințarea statutului de colecționar?

După ani de sărăcie, după distrugerea proprietății private, au lipsit resursele pentru formarea unei asemenea categorii sociale. Singurii care au rămas posibili colecționari, au fost medicii, necesari și activiștilor de partid. De altfel, în rândul acestora s-a acceptat și existența unei asociații a artiștilor medici – plasticieni și muzicieni, ce-și organiza saloane și concerte, asemeni unei elite. Din ofertele pacienților, dar și din proprie inițiativă, unii medici au devenit colecționari, păstrând o

tradiție, până când a apărut tendința totalitară de a se prelua și această moștenire, de către statul comunist, prin lansarea de Muzeu ale Colecțiilor. Era și perioada în care Adrian Păunescu prin Cenaclul Flacăra încerca să preia valori ale spiritului perioadei ante comuniste pentru a le aduce într-o lume fără rădăcini, impusă de străini. Lovitura de grație pentru deținătorul de bunuri cu valoare artistică patrimonială, sau mai bine zis pentru colecționar, a venit destul de repede prin Legea patrimoniului 63 / 1974. În loc să înceapă prin a sublinia meritele și nevoia de a consolida statutul deținătorului, această lege îl descurajează pe colecționarul de atunci, dar și pe cel ce ar putea să apară mâine. Îl supune controlului centralizat, al „specialiștilor” săi și nu vine a-l încuraja în conservare sau restaurare, ci îl amenință cu preluarea colecției în caz că nu asigură condiții bune de conservare. Fără resurse (preluate de stat prin naționalizarea draconică din 1948) colecționarul se retrage cu frică. Rămân puțini cei ce vor mai continua. Pentru muzeu, care se bucură să culeagă ce este mai bun din selecția pe care o începe colecționarul, care riscă primul, deci pentru muzeu se închide un rezervor esențial pentru viitorul său.

12. De ce portretul nu și-a mai găsit un loc prioritar în epocă? Societatea românească nu mai avea nevoie de repere, de elită? S-a remediat acel gol astăzi?

O dată cu instalarea dictaturii ceaușiste și dominația cuplului Nicolae + Elena, apariția portretelor pictate sau fotografiate a fost interzisă. Era o formă de atentat la scara valorilor. Portrete nu au mai fost permise nici în ziare, nici în cărți, nici în expoziții. Era doar epoca portretelor celor doi. Dispariția nevoii de modele, de elite, s-a transformat într-o criză și după 1989. Educația ce a dus la apariția „omului nou” este sesizabilă și la dispariția comunismului propovăduitor. Tehnologiile moderne au adus o masă de portrete, o inflație. A dispărut și ideea analizei profunde a liderilor. E de ajuns spectaculosul, banul și puterea sa.

13. Cum erau organizate expozițiile itinerante? Pe ce teme? Era aceeași idee a propagandei comuniste?

După programul propagandei luptei de clasă, cu cinismul impus de V.I. Lenin și dus pe întreg teritoriul Rusiei cu expoziții în trenuri, vapoare, fabrici, cazărmi, palate ale culturii, instituții centrale și locale, școli, stațiuni de odihnă și la noi, în special muzeele au preluat exemplul (sunt concluzii din experiență proprie și analizate într-un prim studiu: Gheorghe Mândrescu, *Grafica e propaganda nei primi anni del regime comunista in Romania; esempi dalla collezione del Museo Nazionale d'Arte di Cluj-Napoca, în Comunismo e comunismi. Il modello rumeno*, a cura di Gheorghe Mândrescu e Giordano Altarozzi, Editura Accent, Cluj-Napoca 2005, pp.119-130). Prezentarea unor teme precum: Peisajul industrial, Munca în C.A.P., Muncitori în hală, Strânsul recoltei, Odihnă la câmp ș.a., mai apoi și a câte unei selecții de artist, ilustrând aceiași lume debordând de fericire s-a organizat și

la noi în școli, cămine culturale (Gâlgău, Vlăhița), pavilioane ale stațiunilor balneo-climaterice (Sângeorz Băi), muzee (Arad), cu vernisaje în prezența unor grupuri aduse încolonat.

14. Expozițiile retrospective pentru vechea generație erau frecvente? Când au început să apară totuși? În ce etapă a dictaturii?

Patrimoniul marilor muzee cuprinde piese numeroase care pot fi baza unor selecții, la care să se adauge, așa cum menționam mai sus, contribuția importantă a colecționarilor. Ilustrarea unor activități îndelungate devine esențială atât pentru public cât și pentru muzee, mai ales după decenii de întuneric. Expozițiile retrospective reapar spre sfârșitul celei de a doua etape a dictaturii, în epoca scurtă de liberalizare lansată de Primăvara de la Praga.

15. De ce organizațiile de simpatizanți sau colecționari nu s-au mai remarcat în epocă. Teoretic puteau servi propagandei?

Inițiative, precum organizarea grupului „Prietenii muzeului”, cu legitimații, acces gratuit la expoziții sau acțiuni ale muzeului, dar și în speranța că se vor constitui în grupuri de sponsori pentru achiziții oferite muzeului, într-o perioadă când fondurile scădeau drastic, nu au avut ecou. Oamenii simțeau că totul este dirijat și controlat. Nu puteau avea viață lungă.

16. De ce credeți că a fost eliminată istoria artei din școală? Se pare că tezaurul ei trecut nu servea comunismului, ce reținea din istorie doar ceea ce concorda ideologiei sale și nu dăuna „omului nou” și ideii de luptă de clasă, țel suprem al dictaturii? De ce nu se reia sistematic predarea istoriei de artă în învățământul de cultură generală după căderea comunismului, este atât de mare anchiloza prin deformările produse în cei cincizeci de ani nedoriți?

Până la un moment dat istoria artei a fost legată de tema biblică și a reprezentat o evoluție pe care comuniștii doreau să o șteargă din orizontul cunoașterii oamenilor. Imaginea putea servi la acapararea masei, în special a analfabetului și manipularea sa ideologică în cadrele dictaturii bazată pe lupta de clasă. Ori istoria artei religioase și chiar și cea laică din ultimul secol nu oferea decât puține dintre exemplele dorite, chiar și cu reinterpretări forțate, supralicite. S-a preferat eliminarea totală a unor perioade pentru a nu da loc unor interpretări critice, comparative. La fel s-a petrecut și cu istoria muzicii, a modelelor de viață, protocol ș.a., ș.a. Azi, pentru a relua istoria artei ar trebui să prevaleze voința recâștigării întregului complex cultural pomenit mai sus. Se pare că dereglările produse în aprecierea scării valorilor și oferta informării superficiale prin tehnologia modernă, fără o bază clar delimitată, nu au impus, încă, nevoia unei educații temeinice, profund formatoare, tocmai pentru a avea discernământul necesar în oferta imensă de azi. Nu ne rămâne decât să sperăm că aceste constante, selectate în mii de ani, vor reveni libere, alături de moda zilei.

17. Artistul alături de profesor era văzut ca o figură reprezentativă pentru societate? Sau servea numai idealurilor reprezentate de trenurile cu expoziții propagandistice imaginate de Lenin după 1917?

Puteți compara rolul profesorului, al preotului, al artistului de dinainte de comunism, chiar din vechi timpuri, cu cel de azi? Azi totul este dominat de publicitate ce mizează pe limitele, facil de manipulat, ale marilor mulțimi. Înainte totul se realiza în grupuri restrânse, sub influența personalităților, a valorii educatorului. Azi el nu mai contează în fața avalanșei repetărilor masacratoare, a incertitudinii, a modelelor ce nu au nevoie de confirmarea valorii omenescului ci doar trebuie repetate la nesfârșit. Efectele propagandei vizuale impuse de Lenin în zorii cinematografiei și ale televiziunii sunt parte a evoluției lumii de azi.

18. Care era partea societății civile pe care a-ți simțit-o aproape în perioada comunistă? Prin ce s-a salvat în fața presiunilor?

Cea care nu avea voie să se manifeste, care ținea la propriile valori, care tresălta la apropierea de mesajul artistic adevărat. Cu toată teroarea această lume exista, era o lume retrasă să-și apere în familie dreptul la adevăr și frumos, ce nu voia să fie activistul nonvalorii. Își apăra copiii care la școală erau obligați să intre în altă lume.

19. Exista o anumită strategie pentru a participa la saloanele UAP?

Era o grabă a încorporării unei lucrări care să treacă de juriu și să aducă banii necesari. Artă creată din convingere, comunistă, nu cred că mi s-a dat să văd. Nu erau lucrări așezate, îndelung elaborate. Remarcam la vernisaje persistența mirosului de vopsea proaspătă, pusă în goană, poate în noaptea de dinaintea predării.

20. Cum a rezistat familia în fața atacului ideologic – terorist care s-a răsfrânt și asupra artistului?

Șocul masiv s-a produs în anul 1948, prea puțin comentat azi, când abuzul dictaturii dirijată de la Moscova a afectat toate sectoarele vieții, economice, culturale, educaționale, științifice, religioase, artistice (vezi Gheorghe Mândrescu, *Grafica e propaganda op. cit.*, pp.119 – 130, cu referire la instalarea primelor modele artistice sovietice). În familie s-a simțit pierderea tuturor reperelor de până atunci. S-a trecut la ascultarea pe ascuns a radioului, sub pernă, a Europei Libere, BBC-ului, sau Vocea Americii. Speranțele nu puteau fi analizate public. Pentru protejare, li se cerea copiilor să nu comenteze la școală ceea ce auzeau în familie. Și pe drept cuvânt căci îmi amintesc o scenă dintr-o seară când părinții mei au rămas înmărmuriți, pentru jumătate de oră, când în stradă se auzea zgomotul motorului unei mașini staționate. Era o raritate atunci o mașină. Dimineața am aflat că un cunoscut medic, din vecini, a fost luat de Securitate. Nu am auzit despre el nimic timp de 14 ani. Cei ce am avut posibilitatea să auzim un comentariu și să cunoaștem situația trecutului trăit în

libertate, am putut înțelege mai bine ce se petrecea sub ochii noștri. Pentru familiile care și-au putut păstra această demnitate, chiar ascunsă, a fost un avantaj față de marea masă oarbă, împinsă într-o poziție nefirească. Decalajele din societate au început să apară în epoca industrializării, atunci când proporția dintre cei informați, intelectuali și oameni simpli și marea masă de oameni aduși într-o lume copios manipulată, dar puși într-o situație dominantă, au început să apară. Apropierea de lumea artelor, a culturii naționale și universale, a unui trecut bogat ne oferea în familie o șansă și ne ferea de șablonismul ce ne înconjura. Pentru ce „drogați” cu sentimentul că au puterea în mâini, trăirea nu era aceeași. Dar ei se simțeau bine, nu afixau altă necesitate. Era mai bine să nu cunoască nimic, dar să strige că dreptatea este de partea lor.

21. Ce rol avea muzeul de artă în anii dictaturii?

Muzeul a devenit un depozit care creștea prin achizițiile impuse de propagandă, în majoritate. Sigur, au intrat, după o vreme și lucrări care nu deranjaseră ideologic și care ilustrau creația unor artiști. Acolo unde au existat și specialiști s-a continuat, când intervalul a permis, o muncă de completare, inventariere și adunare de date folositoare viitorului. Retrospectivele de după 1968, unele achiziții, au marcat acest respiro. Autoritatea a încercat mereu sublinierea rolului propagandistic, prin expozițiile itinerante, tematice, prin ghidajul mereu supravegheat. Patrimoniul a rămas necunoscut, din voința ideologiei comuniste și rămâne necunoscut și după căderea comunismului, în principal pentru că am moștenit lacunele din educație. Oamenii nu au simțit în comunism valoarea patrimoniului, ba din contră s-au limitat la secvențe reluate obsesiv și doar la un anumit nivel. Istoria falsă a fost refuzată și astfel mesajul acestei discipline esențiale s-a degradat treptat. Azi în fața noilor oferte tentante ale tehnologiilor în comunicații, ieșind din întunericul de acum trei decenii, ei nu mai au forța și reperate pentru un veritabil discernământ.

22. Ce rol are muzeul pentru dumneavoastră azi? S-a schimbat în bine?

Lipsit de resurse financiare, muzeul are un rol nesemnificativ. Ar fi putut să-și completeze colecția și pentru perioada interbelică și prin atentă selecție, și pentru intervalul comunist. Formarea cadrelor de specialitate, în multe cazuri este și ea în declin. Recuperarea trecutului oculat în comunism, prin expoziții retrospective necesare, suferă din cauza aceluiași minime resurse financiare. Nu își poate permite să prezinte patrimoniul de valoare națională, printr-o rotație în toate zonele țării sau prin expoziții în străinătate, datorită lipsei unei legislații adecvate, la nivel european, privind asigurarea lucrărilor. Inventarierea completă și întocmirea cataloagelor de colecție, în pas cu cerințele actuale, este la fel păgubită. Relația muzeului cu orașul, regiunea și școala nu a atins reperatele care să ateste revenirea sa, rolul în consolidarea unei societăți care dorește și dovedește recuperarea pierderilor provocate de totalitarismul comunist.

23. Care este relația dintre muzeu și galerie (expoziție, fundație)?

Muzeul este un etalon, el prezintă puncte de referință pentru un trecut analizat printr-o contribuție complexă, posibil de efectuat la decenii distanță de manifestarea fenomenului. Galeria, Colecția, Fundația, ș.a. se ocupă de arta contemporană, o selectează pentru a o oferi cândva, muzeului, la o distanță în timp rezonabilă, de câteva decenii. Ori azi constatăm că muzeul oferă săli pentru expoziții contemporane și rar își prezintă masivele colecții din depozite. Pe de o parte nu avem săli de expoziții care să satisfacă nevoile contemporanului și pe de altă parte muzeul nu-și îndeplinește misiunea sa. Muzeul este obligat să tezaurizeze informația despre arta contemporană, oferită de aceste expoziții.

24. A existat o critică de artă competentă în comunism?

Pe lângă compozițiile cu tema cerută, cu o anume stereotipie, greu, dacă nu, imposibil de comentat, au existat peisaje, lucrări decorative, naturi statice, portrete care au avut parte și de critica ce a conturat existența unor interesante evoluții stilistice. Ruptă de realitățile internaționale această critică avea un orizont limitat.

25. Care era ponderea criticii de artă aservită regimului?

Proporția este greu de stabilit, dar este cert, critica era permanent supraveheată pentru a nu avea devieri ideologice.

26. Securitatea era prezentă în viața Dumneavoastră? În ce fel i-ați simțit presiunea?

Știau cu toții că exista un responsabil al Securității repartizat în toate instituțiile în care își desfășurau activitatea. Presiunea era notabilă întrucât vizitele acestuia nu erau pe ascuns, ci în văzul tuturor.

27. Care era legătura artistului cu lumea din exterior? Cum reușeați să cunoașteți realitățile artistice globale?

Într-o primă fază nu exista alternativă, realitatea artistică a fost invadată de masiva răspândire a modelului și exemplelor artei sovietice și punerea la index a publicațiilor ce se refereau la altă arie geografică decât cea sovietică. Au urmat apoi schimburi cu artiști din țările aflate sub ocupație sovietică. În etapa a doua, după anii '60, au început să apară știri sau chiar publicații din occident – în general pe căi clandestine. Diversificarea mijloacelor mass-media a produs apoi depășirea granițelor închise. Însăși creșterea numărului dezbaterilor privind arta din afara lagărului socialist, a permis apariția unei noi atmosfere. Orice deplasare în străinătate a personajelor din conducere a facilitat circulația unor reviste, cataloage și au început să spargă blocada. Contactele dintre cei emigrați și familiile rămase au adus un aport nou.

28. Bibliotecile puteau servi nevoile creatorului dornic de a fi în pas cu mișcarea artistică?

Cărțile autorilor care fugeau în occident erau puse la index în biblioteci afectând astfel formarea noilor generații. Abia în a doua parte a hiatusului comunist au pătruns reviste și publicații din afara lagărului socialist.

29. Printre zecile de mii de nou veniți în orașe au fost grupuri interesate de artă sau de o anume tematică a ei, dezvoltată în lumea profesioniștilor?

Teoretic, migrația spre marile centre urbane ar fi trebuit să deschidă o nouă perspectivă celor veniți din comunele sau satele izolate. În fapt nu putem vorbi de creșterea fluxului celor ce vizitau expozițiile sau muzeele. Totul a rămas la nivel restrâns în tot intervalul. Este încă o dovadă a greșelilor din educație și a deformării echilibrului din viața socială. Propaganda partidului unic, comunist, a pus accentul la scară generală pe mișcarea de amatori sperând că astfel va schimba preferințele publicului. S-a stimulat mișcarea de amatori pe toate căile dar mereu cu o atență îndrumare și supraveghere. Numărul expozițiilor și răspândirea s-a accentuat pe întreg teritoriul. Atunci când s-a văzut că mișcarea profesioniștilor nu manifestă efectele dorite ale ideologizării, ci din contră preia deschideri spre modelele occidentale, s-a încercat a supralicita rolul mișcării de amatori și în ultimii ani ai dictaturii se vorbea chiar de organizarea unor expoziții, în comun, amatori cu profesioniști.

30. Cum au evoluat raporturile dintre profesioniști și amatori în deceniile dictaturii?

În mod normal amatorul urmărea cu atenție evoluția profesionistului. Unii amatori urmau stilistic linia idolilor profesioniști. O grupare aparte, în acest sens era Salonul anual al Medicilor artiști, aflați pe linia echilibrată a apropierei de profesioniști. Presiunile din ultimii ani nu au reușit să rupă echilibrul.

31. Folclorul a continuat pe o linie creativă sau nu? De ce? Cum vedeți rolul bisericii în nașterea și evoluția sa?

Folclorul românesc s-a născut în lumea creștină a satului, în jurul bisericii, unde tinerii își angajau muzicanți pentru a fi împreună după slujba religioasă, la marile evenimente creștine ale anului sau la cele ale familiei. Regimul comunist ateu, lovind în proprietatea privată a făcut să dispară lumea satului construită în sute de ani, a introdus instructorul, activistul cultural care a mutat manifestarea folclorică pe scena Căminului Cultural, transformând societatea de altădată în spectator nostalgic și impunând texte care au eliminat tema religioasă și demnitatea celui stăpân pe soarta sa. De aici până la „festivalul” Cântarea României trecerea a fost scurtă. Casa de Cultură nu numai că a distrus creația autentică ci a și introdus, răstălmăcind, modelul propagandistic cerut de demolatorul comunist ce a preluat repede modelul sovietic

al luptei de clasă. Artistului plastic profesionist i s-a permis doar să preia și uneori să supraliciteze elementele decorative folclorice, căci despre tematica creștină nici nu putea fi vorba. Ca dovadă sărăcirea în care a ajuns pictura monumentală religioasă servită, atât cât s-a putut, la minim, în mare majoritate de diletanți. Muzeele etnografice de azi, pe baza colecțiilor extraordinare pe care le au, ar trebui să valorifice prin copii, unicatele pe care le dețin. Comerțul ar putea să prezinte în două secțiuni separate, copii după unicatele deținute de muzee și colecții și care să reprezinte astfel ciclul care practic s-a încheiat, iar într-o a doua secțiune creația populară care urmează acelei linii de demarcație, sau care încearcă o legătură, sau chiar se inspiră din acel trecut. Aceasta ar fi și o formă de educație, de clarificare, de subliniere a adevăratei scări valorice valabilă atât în țară cât și pentru străinătate.

32. Care a fost reacția profesioniștilor după 1989?

Eliberarea spirituală de după 1989 a pus artistul în fața unei perspective greu de asimilat. A plonjat în căutarea și cunoașterea atâtor direcții noi, fiind adesea sub impactul noilor tehnologii, a noilor modalități de a vedea lumea, într-un liberalism care sub imperiul deschiderii largi a ferestrelor, nu și-a mai dorit nici măcar o discuție filosofică asupra menirii artei în lumea de azi, a fundamentelor morale solide. Orice devine parte a lumii noastre. Descumpăniții apar pretutindeni, iar dăătorii de ton au viață scurtă. Materiale noi, implicarea calculatorului, servirea grupărilor ce mânduiesc banul și peste toate dezlipirea evidentă de menirea educativă sunt omniprezente. Suntem în faza experimentală în care câștigă cel care șochează. Ce ne va oferi viitorul este greu de spus.

33. Patrimoniul național nu are inventarele și cataloagele necesare. Cum vedeți rezolvarea acestei probleme fără a da ultimul cuvânt politiciii?

Inventarierea patrimoniului național nu s-a reușit în comunism cu toate cele trei modele de fișe lansate succesiv. Din punct de vedere ideologic și politic cred că nici nu s-a vrut a fi făcută. Inventarierea și apoi o campanie susținută de prezentare prin expoziții temporare, ca și refacerea expunerilor din expozițiile permanente este adevărata menire a muzeologiei și muzeografiei. Rezolvarea începe prin formarea specialiștilor de azi și mâine din muzee. Epoca cimitirelor de elefanți practică în comunism ar trebui să dispară (angajarea și transferul pe Pile, Cunoștințe și Relații – PCR – indiferent de studii, pentru a satisface alte interese). Autonomia muzeelor și în primul rând a Consiliilor Științifice, apolitice, ca parte componentă în luarea deciziilor, va putea elimina umbrele politicului, mai ales pentru micile muzee din teritoriu.

34. Muzeul de artă are nevoie de artiști sau de specialiști în istoria artei?

Artiștii se simt bine în ateliere. Specialiștii, anume formați ca istorici de artă sunt cei destinați să activeze și să conducă viața unui muzeu. Formația lor cuprinde și aspectele tehnice proprii artistului. Între cei doi obiectivele sunt diverse, dar nu se exclude colaborarea în organizarea expozițiilor permanente sau temporare.

35. S-ar cere puse față în față – în mari expoziții, selecții din perioada interbelică, cu perioada comunistă și perioada ieșirii din totalitarism?

Este un exercițiu necesar, atât pentru public cât și pentru artiști. Achizițiile inspectoratelor din Comitetele de Cultură și Educație Socialistă și-ar prezenta adevărata față. Și cei instruiți și cei mai puțin cunoscători în ale artei ar avea o oglindă clară a măsurilor și manipulărilor din epocă. Arta poate comunica ușor pentru toți, lucru de care s-a convins lumea secolului XX, pornind de la cel ce a profitat din plin de noua armă propagandistică, ce se putea răspândi tot mai ușor, V.I. Lenin. Problema era și este, să o folosești în numele adevărului și dreptății. Urmate de dezbateri și de analize publice, aceste expoziții ar ajuta la însănătoșire, la fel ca și analiza necesară a cinematografului cu temă istorică, născută în același comunism.

36. Cum poate recupera istoricul, scriitorul, poetul, plasticianul, muzicianul și alții, petele albe din formația și informația sa cauzate de comunism? Cui revine rolul principal în această recuperare și relansare a cunoașterii?

Unei adevărate, noi, programe școlare. Ar câștiga în primul rând elevul, cetățeanul de mâine, dar ar fi un sprijin și dascălului care nu a fost pus în fața unei asemenea analize împreună cu elevul. Țara are nevoie de această recuperare iar dascălul, gândind, își va completa și el universul.

37. Cum vedeți parcursul artei religioase din perioada comunistă și până astăzi, prin prisma refuzului de a i se da profesionistului o șansă de a lucra în acest domeniu în perioada dictaturii? S-a recuperat după 1989 rolul profesionistului în arta religioasă? Este el prezent la nivelul întregii țări într-un moment de uriașă explozie a investițiilor în construcții religioase? Credeți că există o imagine clară a evoluției și tendințelor manifestate în arta monumentală religioasă începând cu perioada lui Nicolae Grigorescu, Gheorghe Tătărescu, Mișu Popp, Octavian Smigelschi și alții și continuată apoi în etapa reprezentanților perioadei interbelice? În lucrările apărute azi se regăsește contribuția unui Costin Petrescu, Anastase Demian, Catul Bogdan, Olga Greceanu ș.a.?

Am cunoscut artiști profesioniști de valoare care au renunțat, din teama de a-și pierde posturile, să accepte comenzi pentru a executa pictură monumentală religioasă. Au făcut-o adesea diletanți, răsplățiți mai mult în natură. Nici preotul nici artistul nu puteau depăși aceste praguri. Arta religioasă venea după perioada de glorie

din evul mediu și începutul epocii moderne (vezi mănăstirile din nordul Moldovei sau pictura bisericilor de lemn transilvane și pictura marilor artiști din toate provinciile românești de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX). Departamentele ce se ocupă cu arta religioasă, cum analizează azi, când pot să o facă, acest patrimoniu? Cu deschidere sau cu un anumit conservatorism? Artiștii, arhitecții, istoricii de artă sunt chemați la aceste dezbateri? Se încearcă o selecție a celor care într-adevăr pot face artă religioasă? Mă întreb și nu știu dacă nu sunt alte criterii în selecții. Ce pondere are omul de rând, total neinstruit în epoca comunistă, în luarea deciziilor locale? Preotul se simte pregătit să ia singur decizii? A trecut el printr-o pregătire adecvată în ce privește arta religioasă? Sau este supus unor reguli și aprobări venite de sus? De analizat și îndreptat sunt multe căci, aflată sub presiune ideologică și sub controlul Securității, suferind presiunea infiltrărilor, biserica s-a bazat pe profunda rezistență populară. Comunismul nu a îndrăznit sau nu a reușit să distrugă acest fond; nu a putut urma exemplul sovietic de până la al Doilea Război Mondial. Universul pictat al ideilor creștine și-a continuat existența cu toate rănilor suferite, mai ales de pictura bisericilor de lemn, unde intervențiile în conservare au fost rare (excepția, în pictura murală, o reprezintă mănăstirile din nordul Moldovei, salvate și sub presiune externă, occidentală). Să nu uităm că și activiștii de partid se cununau sau își botezau copiii acasă (ca să nu fie văzuți la biserică).

38. Care sunt sechelele perioadei comuniste păstrate în societatea actuală?

În primul rând perioada comunistă, se impune a fi analizată în profunzime în vremea școlarizării și după. Se spun atâtea despre daunele pe care le-a provocat, dar nu se analizează în detaliu mecanismele pe care le-a impus și la ce au dus ele. Sechelele acelor mecanisme nu au fost eliminate, din contră. Avem nevoie de o generație conștientă de relele sistemului totalitar, de urmările sale, de persistența unor mentalități. Abia apoi casa nouă poate fi construită.

Cazul Constantin Brâncuși

În anul 1951 Constantin Brâncuși a oferit statului român 230 de sculpturi, 41 desene, 1600 fotografii, unelte, piese de mobilier ș. a. aflate în atelierul parizian de pe Impasse Rousin nr. 10.¹ Gheorghe Gheorghiu Dej, prim secretarul Partidului Muncitoresc Român, fost simplu muncitor la Căile Ferate Române, vrea să știe care

¹ Google: Cum au respins comuniștii donația lui Brâncuși, wikipedia, Brâncuși [www. descoperă.ro.>15058905](http://www.descoperă.ro.>15058905) ; Constantin [https // ro. Wikipedia. org > wiki >](https://ro.wikipedia.org/wiki/Constantin_Brancusi).

este valoarea acestei donații și trimite la Paris o delegație pentru a evalua lucrările, comisie formată, între alții, așa cum se voia în epocă, din „specialiști” provenind din clasa muncitoare, o fostă țesătoare Constanța Crăciun – Ministrul Culturii și capul recunoscut al terorii, tipograful cu patru clase Teohari Georgescu – Ministrul de Interne.² Și la întoarcere referatul oferit secretarului general spune că: „*Operele lui Brâncuși sunt niște opere pe care le-ar putea face orice țăran neinstruit*”. La această constatare a delegației de „specialiști”, secretarul ceferist notează cu aplomb rezoluția sa: „*Operele lui Brâncuși nu ajută cu nimic la edificarea socialismului în România. Refuzăm*”.³

Constatăm cu surprindere și gust amar, ca cercetător al istoriei, că referatul acestor „specialiști” este pus în fața membrilor Secțiunii de Știința Limbii, Literatură și Artă din cadrul Academiei Republicii Populare Române, epurată și recompusă cu oportuniști aleși la 1948, de către misitul de la Răsărit, rapid promovatul la conducerea noului for reprezentativ, „academicianul” încă fără operă, Mihail Roller.⁴ Secțiunea Academiei, amintită mai sus se reunește într-o primă ședință la 28 februarie 1951 sub președinția poetului comunist Alexandru Toma care împreună cu, surprinzător, profesorul George Călinescu, refuză categoric propunerea sculptorului numindu-l „dușman al regimului, care nu se exprimă cu mijloace proprii acestei arte”.⁵ La ședința din 7 martie 1951 a aceleiași secțiuni prezidată de data aceasta, tot surprinzător, de scriitorul Mihail Sadoveanu și al cărei proces verbal s-a păstrat, au participat: George Călinescu, Iorgu Iordan, Camil Petrescu, Al. Rosetti, Al. Toma, George Oprescu, Jean Al. Steriadi, Victor Eftimiu, Geo Bogza, Alexandru Graur, Ion Jalea, I. Panaitescu – Perpessicius și Krikor Zambaccian. Absenți Gala Galaction și Lucian Grigorescu. Camil Petrescu și Victor Eftimiu încearcă să delimiteze etapele operei lui Brâncuși dar tonul impus de ceilalți colegi a dus la finalul în care acești academicieni și intelectuali, au respins donația lui Brâncuși. Reținem din afirmațiile surprinzătoare: Ion Jalea într-o comunicare îi citează pe Paciurea și Brâncuși ca exemple de formalism în sculptura de la noi, apreciere care este comentată și de George Călinescu ce merge mai departe în susținerea realismului în sensul creatorilor de artă sovietică și încheie arătând inutilitatea continuării discuțiilor asupra lui Brâncuși. George Oprescu fiind de acord cu clarificările lui George Călinescu „arată lipsa lui de sinceritate și îl ilustrează ca pe un om de talent și de mari speranțe în prima parte a activității sale, dar care, sub influența unor sculptori la modă la Paris, care cultivau indefinitul și cubismul, a devenit formalist, chiar când folosește elemente de artă populară, speculând prin mijloace bizare gusturile morbide ale societății

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ Gheorghe Mândrescu, *Mihail Roller, spiritul rău al istoriografiei în primul deceniu de comunism impus României*, în *Comunismo e comunismi. Il modello rumeno*, a cura di Gheorghe Mândrescu, editura Accent, Cluj Napoca 2016, pp. 233 – 249.

⁵ Cum au respins comuniștii donația....*op. cit.*

burgheze; Alexandru Graur este împotriva acceptării în Muzeul de Artă al R.P.R. a operelor sculptorului Brâncuși în jurul căruia se grupează antidemocrația în artă”.⁶

Aflând toate acestea Constantin Brâncuși la 1 august 1951 ia hotărârea de a renunța la cetățenia română și de a o cere pe cea franceză. După un an, când obține cetățenia, el donează Franței toate operele din atelierul parizian.⁷

Nedreptatea care i s-a făcut lui Constantin Brâncuși nu a fost corectată nici în deceniile următoare. Ura și desconsiderarea față de creația autentică românească, în pas cu lumea anilor '50 s-a completat cu lipsa de educație artistică și estetică, cu efecte de lungă durată. Oferta testamentară a lui Constantin Brâncuși, dovadă a dragostei artistului pentru țara sa, nu a fost înțeleasă atunci de „elita” oportunistă.

Dar este mai grav că azi, o majoritate, nu a înțeles să repare nedreptatea. Este cazul cu lucrarea Cumințenia Pământului, aflată în proprietate privată și propusă spre achiziție statului român, ce are drept de preempțiune. În toată campania de câteva luni din anul 2016, pentru achiziționarea prin contribuție publică, nu s-au prezentat ca argumente și datele comentate mai sus, pentru ca poporul român să îndrepte, măcar astfel, ofensa adusă artistului, în primul deceniu de instaurare brutală a comunismului, cu diletanți și oportuniști români. Cum este posibil ca, să zicem, 5 milioane dintre români (cinci milioane de euro era suma de completat ; azi, în lume, operele lui Brâncuși se vând cu zeci de milioane de euro) să nu fi ajuns la convingerea necesității unui asemenea gest, peste ani, în folosul țării, al copiilor și urmașilor noștri, și să renunțe la un euro – o bere – pentru a cinsti memoria marelui român.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

Varia

REPERE ALE UNEI CULTURI A LOCUIRII EXPOZIȚIA *MINUNATA LUME NOUĂ – CASE ALE MIGRANȚILOR ROMÂNII*

COSMINA-MARIA BERINDEI*



Sâmbătă, 1 iulie 2017, la Muzeul Etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca a avut loc vernisajul expoziției *Minunata lume nouă – case ale migranților români*. Expoziția curatoriată de Beate Wild și Raluca Buțincu Betea își începe, în acest fel, un turneu prin orașele României, după ce a fost vernisată, cu succes, în perioada noiembrie 2015 – iunie 2016, la Muzeul Culturilor Europene din Berlin și la Collaboratorium Berlin. Proiectul comun al Departamentului Europa Centrală și de Sud-Est din cadrul Muzeului Culturilor

* Cercetător științific III, Academia Română – Filiala Cluj, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, cosminamariaberindei@yahoo.com.

Europene din Berlin și al Institutului Cultural Român din Berlin, realizat în parteneriat cu Muzeul Etnografic al Transilvaniei și cu Centrul pentru Studiul Comparat al Migrației, a fost finanțat de Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien și Institutul Cultural Român din București.

Așa cum Raluca Buțincu Betea a subliniat cu ocazia vernisajului, ideea acestui proiect a apărut în urmă cu mai bine de doi ani și își propunea să surprindă, printr-o expoziție fotografică, schimbările pe care peisajul cultural al Țării Oașului le-a suferit în ultimii 60 de ani, alăturând fotografiile lui Ioniță G. Andron, realizate în anii '50 - '60 ai secolului trecut, cu cele ale fotografului Petruț Călinescu, din cadrul proiectului său *Mândrie și beton*. În urma analizei acestei prime idei, împreună cu Beate Wild, coordonatoarea Departamentului Europa Centrală și de Sud-Est din cadrul Muzeului Culturilor Europene din Berlin, s-a considerat mai actual și mai important să fie surprinsă doar perioada ultimilor 20 de ani, documentând migrația internațională și boom-ul din construcții. În acest fel s-a început ampla documentare privind fenomenul de transformare a spațiului locuirii generat de migrația pentru muncă a locuitorilor din trei regiuni din nordul României, Țara Oașului, Maramureș și Bucovina. În expoziție au fost incluse peste 250 de fotografii realizate, în cea mai mare parte, de fotografii Petruț Călinescu. Altele aparțin artistului Matei Bejenaru, iar unele dintre fotografiile au fost realizate de către cercetători care au documentat tema migrației în România și în țările de destinație ale migranților români: Remus Gabriel Anghel, Eli Bădică, Carmen Chasovschi, Pietro Cingolani, Ionuț Dulămiță, Anamaria Iuga, Andra Jacob Larionescu, Daniela Moisa, Diana Necoară, Cristina Toderaș, Amelia Tue, Ciprian Vațe.

Fotografiile expuse au adus în fața publicului unul dintre aspectele în jurul căruia se construiesc visele majorității migranților plecați la muncă în Occident. Istoria migrației pentru muncă din zonele luate în discuție a început înaintea căderii comunismului, însă dimensiunea fenomenului a luat amploare după 1990. Inițial cei care plecau pentru a munci în țări din Occident erau bărbații, angajați în construcții, ulterior femeile au început să meargă și ele chiar și atunci când aveau copii pe care-i lăsa în grija rudelor, iar în cele mai fericite cazuri migrația pentru muncă se face împreună cu întreaga familie. Acești oameni locuiesc în țările în care muncesc în condiții precare, având ca scop esențial să adune bani pentru a construi case impozante în localitățile natale. Dorința de a construi ceva pentru urmași reprezintă țelul economiei de familie în multe locuri din lume. În comunitățile vizate de expoziție, acest mod de gândire e adus la rangul unui ideal sacru. E un mod cultural al acestor comunități de a se raporta la idei precum succes, bunăstare, hărnicie și un element al ascensiunii sociale. Pe de altă parte, aceste case reprezintă și o foarte subtilă radiografie a modului în care se articulează o nouă estetică a locuirii.

Casele construite în acest fel în Țara Oașului, Maramureș și Bucovina ajung, de cele mai multe ori, să nu fie locuite decât o foarte scurtă perioadă de timp, aceea a concediilor, în care proprietarii lor se întorc acasă. Membrii familiei rămași acasă, de obicei a treia generație dintr-o familie, uneori având în grijă nepoții, nu locuiesc în aceste case din rațiuni de costuri și de comoditate, ele devenind un simbol al hărniciei și al mândriei proprietarilor lor și obiectul „de arătat” constituindu-se într-un testimonial al bunăstării, de care se uzează în diverse circumstanțe. Noile case se disting printr-un colorit intens, prin arhitectura eclectică, cu multe etaje și decorațiuni de fier forjat, granit și marmură.



Pentru a conferi substanță expoziției, fotografiile au fost însoțite de scurte fragmente narative, extrase din interviuri sau din rezultatele unor cercetări întreprinse în cadrul unor proiecte individuale sau de grup în instituții de cercetare din București, Cluj-Napoca, Torino și Montréal. În acest fel, expoziția a punctat trăirile individuale și emoțiile personale ale proprietarilor nu doar în raport cu aceste construcții, ci într-un context social mult mai amplu raportat la: copiii rămași în țară fără părinți, dificultățile trăite în străinătate în raport cu locul de muncă, modul de constituire a rețelelor ce leagă comunitățile din România de cele din străinătate (pentru muncă, transport, curierat, locuire), modul de organizare a nunțiilor și alte amănunte. Astfel, expoziția nu a fost numai despre case și locuire, ea a fost despre oameni, despre gândurile, speranțele și, nu în ultimul rând, despre ambițiile lor și despre un mod de etalare a puterii economice.

În această expoziție arta fotografiei a fost într-un mod excepțional pusă în slujba antropologiei reușind să atingă dezideratul propus, acela de a pune în lumină un fenomen social contemporan; cel mai amplu, fără discuție, în zona geografică vizată. Aș sublinia, de asemenea, că expoziția s-a făcut inteligibilă chiar și unui necunoscător al fenomenului, fiind însoțită de toate datele care marchează la nivel istoric, geografic și statistic fenomenul migrației la care s-a referit.

Expoziția a fost însoțită și de un eveniment conexe, intitulat *Vorbind despre case. Dialog cu și despre migranți*, moderat de Ovidiu Oltean și care a avut loc pe data de 6 iulie 2017, la ora 17.00. S-a conferit astfel o perspectivă transculturală și comparativă acestui

fenomen global al migrației pentru muncă, percepută de către cei angrenați ca fiind temporară. Prezent din America Latină până în Europa de Est, Africa sau Asia, fenomenul are accentele lui identitare, care-i conferă specificitate în fiecare dintre aceste zone. Ceea ce unește la nivel global fenomenul este, în primul rând, speranța întoarcerii, mai devreme sau mai târziu, în locurile natale, acolo unde au construit ceva durabil. Construcția devine pentru mulți dintre migranți un obiectiv de viață ce face mai suportabilă condiția precarității din locul unde muncesc și trăiesc, precum și dorul de casă. Sub semnul aceluiași speranțe își trăiesc viața și cei rămași acasă, migrația pentru muncă fiind asumată cu scopul precis de a îmbunătăți calitatea vieții în locul natal.



Prin expoziția *Minunata lume nouă – case ale migranților români* s-au abordat trei paliere culturale diferite, caracterizând trei lumi diferite ce se suprapun în același spațiu cultural global ce nu se mai definește doar sub aspect geografic: unul se referă la satele vizate cu peisajele lor culturale profund transformate de acest fenomen, al doilea se referă la identitatea de migrant a membrilor acestor comunități, care-și consumă cea mai mare parte a timpului la muncă în străinătate, având uneori un statut marginal, asumat cu demnitate sub semnul sacrificiului făcut pentru transferul de valoare înspre o altă identitate, aceea de membru al comunității sale de origine, aceasta constituindu-se în cel de-al treilea palier cultural vizat de expoziție.

Fotografii: Beate Wild