

DROBETA

XXIV

Seria Artă Plastică



2014

MUZEUL REGIUNII PORȚILOR DE FIER

DROBETA

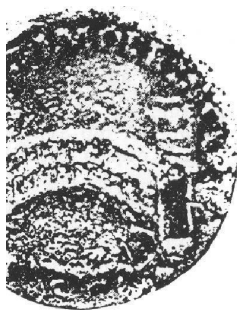
Seria Artă Plastică

MUZEUL REGIUNII PORȚILOR DE FIER



Seria
Artă Plastică

DROBETA



XXIV

DROBETA TURNU SEVERIN

2014

COLEGIUL DE REDACȚIE

Drd. Chirilă Enescu

EDITOR IMAGINE

Drd. Chirilă Enescu

Orice corespondență se va adresa/ Please send any mail to the following adress:

MUZEUL REGIUNII PORȚILOR DE FIER

Str. Independenței nr. 2
220160 Drobeta Turnu Severin
Tel. 0040252/312177
Tel/Fax 0040252/320027
E-mail: muzeulpdf@rdslink.ro

Responsabilitatea pentru conținutul articolelor și studiilor revine în întregime autorilor

ISSN 2285–8857

ISSN-L 2285–8857



EDITURA MEGA | www.edituramega.ro
e-mail: mega@edituramega.ro

CUPRINS / CONTENTS / SOMMAIRE / INHALT

PETR BALCÁREK

Some Remarks on the Trinitarian Iconography of the Fitzwilliam Museum Psalter Ms
36–1950 Fol. 23V.....7

DAN RĂDULESCU

Nicolae Grigorescu – argument în favoarea unui destin romantic.....19

CRĂCIUNOIU RUSALIA

Peisajul și arhitectura citadină în creația artistului Ștefan Popescu.....27

RALUCA ANCA BRATU

Colecția I. N. Comănescu din patrimoniul Muzeului de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”...39

IONUȚ ALEXANDRU BANU

Alexandru Severin – artistul curții regale române.....47

LIDIA GEAMĂNU

Desene din arhiva personală a pictorului iconar Matei I. Băzăvan.....53

LILIANA MANOLIU, IOAN ROTĂRESCU

Importanța ramei în valorificarea operelor de artă plastică.....65

SOME REMARKS ON THE TRINITARIAN ICONOGRAPHY OF THE FITZWILLIAM MUSEUM PSALTER MS 36–1950 FOL. 23V.

Petr Balcárek
Institute for Byzantine and Eastern Christian
Studies, Olomouc, Czech Republic

ICONOGRAFIA SFINTEI TREIMI ÎN PSALTIREA DIN FITZWILLIAM MUSEUM MS 36–1950 FOL. 23V.

Rezumat: În anul 2005 a fost expus, în expoziția de manuscrise de la Muzeul Fitzwilliam din Cambridge, un tip neobișnuit de iconografie a Sfintei Treimi în pagina iluminată cu litera *B(eatus)* din manuscrisul Psaltirei MS 36–1950. Acest manuscris este legat de perioada cea mai fertilă a influenței bizantine care ajungea în Europa occidentală (secolul al 13-lea) nu numai prin Italia și Germania (stilul așa numit *Sächsische Zackenstil*), dar și prin Regatul Boemiei datorită dinastiei Přemysl. Iar inițiala *B(eatus)* din fol. 23v este, din punct de vedere teologic, una dintre cele mai complexe și evocative reprezentări iconografice ale Sfintei Treimi.

După cum se menționează în catalogul din Cambridge legat de această reprezentare a inițialei *B*, „Este nevoie de șiruri întregi de cuvinte care să descrie multiplele înțelesuri pe care le acoperă instantaneu această imagine...”, ea este un sumar pictorial al întregii Psaltiri. Prezentul studiu trimite la rădăcinile și semnificația tipului de iconografie Trinitară din reprezentarea inițialei *B(eatus)* (folio 23v.) în context istoric, arătând faptul că această inițială este o reprezentare vizuală a lui Dumnezeu ca Sfântă Treime sub influența tipului de iconografie bizantină denumit *Paternitas* (*Otěčestvo*), comparându-l cu alte exemple iconografice similare din tradiția latină.

Cuvinte cheie: iconografia Sfintei Treimi, miniaturi, manuscrise, pictură pe lemn

Introduction

A 2005 exhibition of the manuscripts at the Fitzwilliam Museum, Cambridge, displayed an unusual example of Trinitarian iconography, an illuminated initial

B(eatus) of the Psalter MS 36–1950. This manuscript is related not only to one of the most fruitful and rich periods of Byzantine influence – flowing to Western Europe via Italy and in Germany known as *Sächsischer Zierstil* – but also to the Přemyslid dynasty. And the initial B(eatus) at the fol. 23v is one of the most theologically complex and evocative.

As was pointed out in the Cambridge Catalogue in connection with the above mentioned initial, „It takes a long string of words to describe the multi-layered meaning instantly conveyed by the image”¹. The present study looks at – and also beyond – the origins and meaning of the Trinitarian type of iconography of *Beatus* Initial (folio 23v.) in its historical context.² As was pointed out earlier in the catalogue – B(eatus) initial is a pictorial summary of the entire Psalter. I would like to show in this article that the initial represents visually God as Holy Trinity under the influence of the Byzantine type of iconography called the *Paternitas* (*Otčestvo*) through comparison with similar Latin iconographical examples.

I. Iconographic Description of Manuscript³

In the Latin West, the usual depiction of the Trinity is of the anthropomorphic type in which the Divine Persons are portrayed as three similar male figures either seated or standing side by side in a horizontal line.⁴ Similarly, two of the oldest examples of the iconography of *Creation* on the “Lateran” and “Arles” sarcophagi, were in past recognised as Trinitarian, but their Trinitarian iconography has more recently been rejected.⁵ The idea behind such Trinitarian depiction is that the similar human form of the three Persons suggests their consubstantiality,

¹ Cambridge Illuminations, Catalogue of the Fitzwilliam Museum, Cambridge 2005, no. 71, p. 176.

² The first study was written by Jan Květ, *Italské vlivy na pozdní románskou knižní malbu v Čechách*, *Práce z vědeckých ústavů XVI.*, Praha 1927, mainly on pp. 112–122, when the manuscript was part of the Henry Yates Thompson Collection in London. Jan Květ deals only with the comparative study of the style of the manuscripts – Bible from Prague National Museum XII B13, Epistolar from Padova, Missal from Admont and Psalter from Thompson’s Collection. The iconographic description is not part of Květ’s study.

³ The iconographic description refers back to an art history description of the Trinitarian problem, by Adelheid Heimann in article “L’iconographie de la Trinité” which was published in the journal *L’art chrétien*, October, I. 1934, pp. 37–58. I make some correction to the opinions of her and her followers in my study P. Balcárek, Trinitarian Iconography in Codex Ostroviensis and Liber Viaticus, in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica, Phil.-Aesthetica* 23, *Historia Artium* IV, *Festschrift für prof. Rudolf Chadraha*, Olomouc 2005, pp. 111–135, English resume on page 122.

⁴ On this type, see A. Heimann, *op. cit.*, A. Hackel, *Die Trinität in der Kunst*, Berlin 1931, 5th chapter *Die Trinität in der Kunst*, 66ff; H. Feldbusch, *Dreifaltigkeit*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV., Stuttgart 1958, p. 428ff; G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd I. Gütersloh 1966, p. 18–19, the latter two based on A. Heimann’s study.

⁵ J. Engemann, *Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst: Gab es im 4. Jahrhundert anthropomorphe Trinitätsbilder?* *Jahrbuch für Antike und Christentum* 19, 1976, pp. 157–172.

their uniform size implies their co-equality, and the symmetrical grouping indicates their unity.

The Trinitarian expression visible on the Cambridge Psalter (fol. 23v.) is an illustration of *(B)eatus* initial. It is created from two circles (compartment) of the *(B)eatus* initial which represent the First letter of the Psalter and the beginning of the whole book. The main idea of the Old Testament is the Salvation work of the God the Father (visualised in the iconography of Paternitas) and his mission in the world. In the upper part of the letter the image of God the Father is flanked by two adoring angels, pointing to him. In the lower part of the letter, the terrestrial part is the image of the Logos, pre-existent Christ.

These two parts of the letter are harmonised by the prophetic psalmody of King David on the left circle and King Solomon on the right refers by his right hand and his finger to Divine Wisdom – *Sapientia*,⁶ visualised on the top above the letter. Seen in the lower part of the letter the Prophet Isaiah predicts the incarnation of the Logos the Word of God.

Uniting the two tiers of the image (letter *B*) into a vertical Trinity, the Dove is shown as proceeding from the Upper person – image of the God the Father.⁷

The upper image (which represents God the Father) is expressed by an elderly figure with long white hair and beard. His robe is the same colour as the Christ of Pantocrator, i.e. strong reddish himation. He is clad in a dark blue tunic (chiton). He is blessing with his right hand raised before his chest and holding a scroll in his left with the inscription “*This is my beloved Son*” (Matthew 3:17). He is visualised with the same gesture as Pantocrator. The image represents the Ancient of Days, God the Father who was never represented but Christ’s oneness with the Father was conveyed through the image of Christ as Ancient of Days (*ho palaios ton hemeron*). The western forms *antiquus dierum* (Daniel 7:2, 9, 13, 22.)

His head is surrounded by a cruciform halo (as in the representation of Christ). The image itself is based on the literary description in Daniel 7:9 (depicted on the left side below). The representation has also an allusion to the New Testament *Revelation* 1:14. Two angels are holding sceptres, which have on the top *crux gemina* or (*crux gemmata*) as a sign of the universal Kingdom of God.

The lower part represent a frontal image of a beardless youth – the frontal large image of the eternal Child – with curly locks pushed behind his ears, a high forehead and a cross-halo. He is proportionally represented as larger than the figures of Deësis (Theotokos and Prodomos) who flanked him and made intercession for him. He wears the yellow – gold himation above the dark blue chiton. He is holding a red bound codex, partly wrapped – as expression of expressiveness

⁶ About *Sapientia* see: Petr Balcárek, “The Image of Sophia in Medieval Russian Iconography, in *Byzantinoslavica* 60/2 (1999), p. 593–610.

⁷ There is a comment about proceeding of the Spirit: „the dove is shown within an intersection, thus alluding to the double procession of the Holy Spirit”, Cambridge Illumination, p. 176.

– in his gold himation. The youth represents the pre-existent Logos, the incarnate Word, and the Flesh immortal. He is Christ – Emmanuel according the prophecy of Isaiah 6:1–2, 7, 14 (depicted on right side and pointing by hand, finger, to Christ-Emmanuel).

In the manner of the typical Byzantine iconography of the Deësis, the Mother of God (Theotokos) and St John the Baptist (Prodromos), stand on either side of Emmanuel with their hands extended toward him. They have traditional Byzantine cloths, Mary with dark blue *maphorion* and John the Baptist depicted as longhaired and with the fur *melote* mantle. The image expresses also the privileged role of Mary and John as the first witnesses to Christ's divinity.

On the background of the lower part of the letter (on the gold leaf background) are depicted two trees *in medio paradisi* (with green and white leaves, representing the Tree of Life and Tree of the Knowledge of Good and Evil).⁸ In front of the trees is the image of the Logos – God the Son as Emmanuel. He is standing between trees, *in medio universi*. It is through Christ's role that we can return to Paradise. The tree behind Virgin Mary indicates her role as the second Eve; the tree on the left behind John the Baptist connects him with the idea of good decision – following God – in the monastic profession. The idea of Paradise is underlined by the activities of the Logos and by the intercession of the Holy Spirit – through him we can return to Paradise. Trees of Paradise the Tree of Life and the Tree of the Knowledge of Good or evil were in medio paradise and the image of Tree of Life represents the promise of future Redemption on the Cross. Later in the Latin Church Christ's Cross of Redemption was connected with the idea of the Tree of Life standing *in medio Paradisi*.⁹

At the illumination of the illustration of the initial of the Psalm I. (*B*)*eatus* fol. 23v we miss the image of the Incarnate God the Son (Christ Pantocrator). As it is in the Old Testament, the Psalter deals only with prefiguration of the New Testament in prophecies, symbols and allusions.

The image *Paternitas* type of Byzantine Trinitarian iconography was very popular in Byzantium and widespread from 11th century onward, probably as a result of Trinitarian and Christological disputations between Byzantine and Latin Churches of this time.

In the 13th century period of manuscript illustration both the Byzantine and Latin churches regarded God the Father as existing in three modes: the Ancient of Days – i.e. the eternal pre-existing God-Logos –, the Incarnate Logos – i.e. the image of Pantocrator –, and the pre-existing eternal Logos – i.e. the young Emmanuel.

The source of this iconography lies in the Byzantine world. The images of the Ancient of Days and Emmanuel appear together for the first time in the 9th

⁸ E. Casier Quinn, *The Quest of Seth for the Oil of Life*, Chicago 1961.

⁹ For apocryphal writing on Adam's life see J. H. Mozley, *The Vita Adae*, in *Journal of Theological Studies* 30, 1929, pp. 121–149.

century illustration of the Book of Job from Patmos (Ms. 171)¹⁰; from the 11th century Gospel Book (*Bibliothèque nationale*, Cod. gr. 74, fol. 1, 64, 104, 167r)¹¹ or from the unique 11th century illustration of St John's Gospel from the Monastery of Dionysiu (*Dionysiu* Cod. 740, fol. 3v), illustrating – *John* 1, 18.¹²

This iconography was fully developed as Trinitarian by adding the symbol of Holy Spirit as a Dove for the first time in the 10th/11th century at the Vatican *Climacos* (Cod. Graec. Vat. 394) on fol. 7r,¹³ and later in ca. 1150 in the Byzantine Gospel Book (*Vienna, Österreichische Nationalbibliothek*, Cod. suppl. gr. 52 fol. 1v).¹⁴

Iconography of the Trinity in the Cambridge Psalter is not exactly Byzantine. In these manuscripts, the Latin West has taken over the Byzantine types in a creative way. It mirrors contemporary theology.

The first western reception of the Byzantine Trinitarian models known to us is from the middle of the 12th century. Its source is from the ca. 1150 Gospel Book today in Vienna, *Österreichische Nationalbibliothek* (Cod. suppl. gr. 52 fol. 1v),¹⁵ which probably come first via Greek Italy from the Greek monastery based there.

The second example is from the same period ca. 1150, from Spain¹⁶, from the churches, on the famous pilgrim way to Compostela. We know examples of the Byzantine type of Trinitarian iconography from the tympanum of Santo Domingo in Soria, the Dove hovering above the head of the representation of the God the Father (Ancient of Days) who holds the Son.¹⁷ From a cloister pillar in the monastery church of the Santo Domingo de Silos¹⁸, or from the famous pilgrimage place a capital of the Puerta de la Gloria in Santiago de Compostela.¹⁹ Both the later examples are part of the iconography of the Tree of Jesse.

The first known reception in Germany²⁰ is from a manuscript dated to ca 1180 – in the *Liber Scivias* of Hildegard of Bingen (1098–1178), today in Wiesbaden (*Landesbibliothek*, fol. 224v).²¹ In this mystical text *Liber Scivias* in a clypeus the

¹⁰ P. Balcárek, Trinitarian Iconography, 111–135.

¹¹ M. O. Germain, in: Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, Catalogue, Musée du Louvre, Paris 1992, p. 354, no. 265.

¹² K. Weitzmann, A Constantinopolitan Lectionary Morgan 639, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene* (ed. D. Miner, Princeton – New Jersey 1954, p. 365, fig. 294.

¹³ J. R. Martin, The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, *Studies in Manuscript Illumination* V. (ed. A. M. Friend) Princeton 1954, pp. 49–52.

¹⁴ Byzantine Art and European Art, Zappeion Exhibition Hall, Athens 1964, no. 297, pp. 307–308.

¹⁵ Byzantine Art and European Art, Zappeion Exhibition Hall, Athens 1964, no. 297, pp. 307–308.

¹⁶ H. Feldbusche, Dreifaltigkeit, in *Reallexikon zur deutschen Kunst-Geschichte*, IV (ed. O. Schmitt – E. Gall – L.H. Heydenrich) Stuttgart 1958, s. 433;

¹⁷ M. Durlat, Hispania Romanica. Die Hohe Kunst der Romanischen Epoche in Spanien, Vienna and Munich 1962, pp. 24, 295–296, fig. 179; Heimann, p. 42, fig.

¹⁸ Heimann, p. 43.

¹⁹ Heimann, p. 44.

²⁰ Dreifaltigkeit, in RDK, p. 433.

²¹ K. de Wegen, De miniaturen van het Boek Scivias. Van de heilige Hildegard van Bingen uit de verluchte prachtkodex van de Rupertsberg, Brepols-Turnhout 1977, p. 31, fig. 34.

image of *Agnus Dei* replaced the usual image of Byzantine type of the *Christ Emmanuel*. But the Trinitarian iconography of the book of *Liber Scivias* is flanked by a traditional Byzantine Deësis composition.

The typical Byzantine model of Trinity was reflected in Weingarten manuscript from ca. 1200 (MS. A 32 fol. 170), today in Fulda in Hessische Landesbibliothek. On the other hand, the Ancient of Days, who has unusually dark hair and beard, sits in the mandorla on a rainbow; the Dove in the space between both Divine Persons.

The Czech lands were at this time under the influence of the Salzburg school of painting. One example of this influence is a manuscript of the *Codex Ostroviensis*, today in Prague (Metropolitan Chapter, MS A57/1) dated around ca 1200.²² The Ancient of Days holds in His lap Christ-Emmanuel, the Logos, everlastingly late engendered “the only-begotten Son, who is in the bosom of the Father” (John 1:18) Four apocalyptic beasts, depicted in the corners, participate in the heavenly liturgy. The inclusion in the liturgy of the apocalyptic beasts, the symbol of Evangelists – Byzantine *zoon symbols* – goes back to St Ireneus of Lyon.²³ The *Codex Ostroviensis* has on fol. 83r Ancient of Days in *mandorla*²⁴ and the Christ Child – the Byzantine type of the pre-existing God, Emmanuel – in the *imago clipeus*.²⁵ In this way it follows the *Liber Scivias* where we can see in clypeus image of *Agnus Dei*.

II. The Stylistic and Historical Background of the Cambridge Psalter

As was pointed out in the Cambridge Catalogue, the Cambridge Psalter MS (36–1950) has links with a group of manuscripts centred round an Epistolary written around 1259 by the Paduan scribe Giovanni da Giabana.²⁶

Transmission of this style from Venice via Salzburg to Bohemia and Silesia (Breslau) has been linked to the patronage of the Dukes of Breslau (who were members of the Přemyslid dynasty).

It was stated earlier by various authors that the Cambridge manuscript can be linked with the Duchess of Breslau, Anna of Přemyslid (1195–1265).²⁷ She was a sister of Wenceslas, king of Bohemia, and wife of Henry II of Breslau and mother of Henry III and archbishop Vladislav. Vladislav as a student was in Padua before being elevated to the archbishopric of Salzburg in 1265. Anna of Přemyslid was the founder of the convent of the Poor Clares in Breslau and the convent of the sisters of Saint Agnes of Přemyslid in Bohemia.

²² *Codex Ostroviensis* has stylistically similar to Munich manuscript (Clm. 23093).

²³ For Evangelists symbols see D. Tselos, Unique Portraits of the Evangelists in an English Gospel-Book of the XIIth century, *Art Bulletin* 34, 1952, pp. 275–276.

²⁴ O. Brendel, Origin and Meaning of the Mandorla, *Gazette des Beaux-Arts*, 23, 1944, p. 8f.

²⁵ For the meaning of the clypeus – disc, see M. Schapiro, Two Romanesque Drawings in Auxerre and some Iconographic Problems, *Studies ... for B. da Costa Greene*, p. 342.

²⁶ *Cambridge Illuminations*, pp. 177–178 with older bibliography.

²⁷ Idea expressed first by H. Soukupová, p. 90 with various other possibilities.

As was pointed out, there was a tendency to see stylistic links with other manuscripts in the Czech collection, as for example Osek Lectionary (NK Praha Osek 76), probably produced for Bishop Bernard III of Maisen from Kamenz around 1290;²⁸ or Franciscan Bible in Prague (NKM XII B13) a possible product of the Prague scriptoria.²⁹ The strong so called Italo-Byzantine influence on these manuscripts have been recognised by various authors.³⁰

All the above-mentioned manuscripts are in some way linked with Osek Lectionary (Summer part) which since the Second World War has been lost. According to Všecková, the manuscript was made for the Cistercian monastery in Marianstern by Bernard III. It is highly possible that St Agnes of Bohemia, founder of the Minorite monastery Na Františku in Prague, ordered manuscript of Lectionary.

Part of the Osek lectionary contained the apocryphal text, which ideologically linked the activities of Agnes of Bohemia with St Agnes of Rome and similar activities of her husband, Otakar II with emperor Constantine the Great.³¹ The antiquarianism of this Přemyslid – Bohemian manuscript is not only an expression of superiority of Byzantine style at this time, but it also shows the high aspirations of the Přemyslid dynasty, connecting themselves with the imperial ideas of the antique past.

Similarly the Antiphonary of Sedlec (NK XII A 6) and Mater Verborum (KNM X A 11), both probably the work of the Bohemian Agnes Poor Clares scriptorium in Prague, can be classified among this common Byzantine-Oriental group of Latin manuscripts.

III. The Theology of the Image

Visual programme painters in the Czech lands in the 13th century produced creative Trinitarian imagery probably on the basis of Czech imperialistic ambitions (promoted by members of the Bohemian ruling dynasty of the Přemyslids i.e. Otakar II.) as the Czech tendency to be part of the cultural and theological exchanges between Eastern and Western Christians.³²

²⁸ H. Soukupová, p. 83ff.

²⁹ J. Květ, *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách*, Praha 1927, s. 101ff, 112ff, 142ff.

³⁰ For general reflection see J. Květ, *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách*, Praha 1927 p. 112–122, 157ff; I. Hänsel-Hacker, *Eine italobyzantinische Malerschule des 13. Jahrhunderts in Padua*, *Jahrbuch des österreichischen Byzantinistischen Gesellschaft*, B.III, 1954, pp. 3–46; J. Krása, *Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích*, in: *Umění doby posledních Přemyslovců*, Exhibition Catalogue, Roztoky 1982, pp. 54–55; H. Soukupová, *Iluminované rukopisy z kláštera bl. Anežky v Praze*, *Časopis Národního muzea*, CLII, 1984, pp. 69–96.

³¹ H. Soukupová, *Iluminované rukopisy*, p. 87. About imperial ideas of Otakar II see J. B. Novák, *Idea císařství Římského a její vliv na počátky českého politického myšlení*, *Český časopis historický*, ed. J. Pekař, 30, 1924, pp. 12ff.

³² M. Paulová, *Die tschechische-byzantinischen Beziehungen unter Přemysl Otakar II.*, *Mélanges*

It is highly probable that the Trinitarian images are a visual expression of contemporary theology in which the Trinitarian controversy played major parts. The discussions between both churches (Latin and Byzantine) were related to the Filioque controversy. The theology of the Filioque was developed in the West and accepted as official by popes in the 11th century. Painters of these Latin illuminations want to show the difficult concepts at the triplicity of the persons, each really different from the others, and moreover, their relationship.

The Latin West proclaimed the theory of *nulla procedit*, the second proceeds from the first *per veram generationem* and the third person from both. The first and the second proceed *tanquam ab uno principio*. The Eastern Churches refused to accept this teaching with the partial exception of the Constantinopolitan patriarch, in the period between the Lyon Council in 1274 and the Ferraro-Florence Council in 1438/39.³³

In 12th and 13th century leading Latin theologians – as north Italian theologian Pietro Grossolano, Hugo Eteriano, Anselm von Havelberg and Leo Tuscus, wrote several treaties against Byzantine theology, mainly Trinitarian. The majority of their texts were not published and are still in unpublished manuscripts.³⁴ Later in Latin Churches in the 13th and 14th century new theological ideas developed for example theories of the atonement, eternal damnation, Purgatory etc.

The relationship between the third and the first and the second persons could be visually expressed by the position of the Dove – traditional symbol of the Holy Spirit – at the image – linked with the Father or the Son. But probably because of the misunderstanding of Trinitarian theology, painters usually put the position of the Dove according to older, probably Byzantine *Masterbuchs* – near or related to the image of the Father.

This example of theology we can see in Spanish examples from the 12th century, where the Dove as Holy Spirit is in position above the head of the Father. It could be a visual expression of Byzantine idea of proceeding of the Holy Spirit only from the Father as *arche (ad principium)*.

But usually the Dove as Holy Spirit is seated on the Son's head or flying between them (between images of the Father and Son) as a visible link. It can be probably a visual expression of the Filioque theology – proceeding of the Holy Spirit *ab utroque*. We can see this on German or Czech examples from the 13th century.

G. Ostrogorsky, Bd. I, Zbornik Radova vizantiloškog instituta 8/1, 1963, pp. 237–244; also Petr Balcárek, *České země a Byzanc. Problematika byzantského uměleckohistorického vlivu*, Olomouc 2009, 93–101.

³³ H. Denzinger, *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Editio decima, Friburgi Brisgoviae 1908, no 704 p. 243–4; no. 703 p. 243 “Haec tres personae sunt unus Deus, et non tres dii: quia trium est una substantia, una essentia, una natura, una divinitas, una imensitas, una aeternitas, omni sunt unum, ubi non obviat relationis oppositio”.

³⁴ G. H. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*. Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft XII.2, München 1959, 312f.

Examples where the Son is holding the Dove are probably visual expressions of the per Filio procession theory of the Holy Spirit. But the idea of Filioque – as visual expression of this type of Trinitarian theology is not clear.

What is probably the latest example of the Byzantine modification of the Trinitarian iconography related to the Czech lands is one known to us from the 14th century.

The manuscript – *Liber Viaticus* of John of Neumarkt (Jan ze Středy) which is today in Prague (National Museum, KNM, XIII, A12) and can be dated around ca. 1360 with Trinitarian representation on fol. 170v. bears witness to the contemporary understanding of Trinitarian theology.

In what constitutes an innovation from the older examples mentioned above *Liber Viaticus* has added the image of *The Man of Sorrows* (*Schmerzensmann*)³⁵ into the round clipeus instead of the Emmanuel. As the Czech art historian Josef Myslivec, has demonstrated, *Schmerzensmann* was originally the Byzantine iconographical model of Christ known as *Akra Tapeinosis* (*The Ultimate Humiliation*) and was brought by the Crusaders on a small mosaic icon to the Church of Santa Croce in Gerusalemme in Rome, from where thanks to papal indulgences it was spread throughout Europe³⁶.

We know of a similar icon of *The Man of Sorrows* (*Schmerzensmann*) from the Luxembourg court of Charles IV at Prague.³⁷

In this way a distinct mystical representational type has been introduced into the Trinitarian theme. We mentioned an earlier example from the Manuscript *Liber Scivias* of Hildegard of Bingen dated about 1180, where God the Father holds a clipeus which contains the Lamb of God bearing the cross – a clear soteriological symbol of Christ.

Fourteenth century Roman Catholic Theology was under influence of the theology of Filioque mainly Christological and Christocentric and it was visually expressed in the Trinitarian image of (*Schmerzensmann*) in *Liber viaticus* or by complicated Iconography of Torun altar panel (as Dobrzeniecki pointed out – not Trinity – but *Quinity*).

Charles IV was the promotor of the unity of the Christian Empire (Latin and Byzantine) and in this spirit he founded the Slavonic monastery in Prague (Na Slovanech) and in Silesian Lowlands (in Oleśnica, *Öls*). The altar painting in the Franciscan church in Torun (Thorn) now in the National Museum in Warsaw probably reflected this contemporary theology.³⁸ According to Tadeusz Dobrzeniecki,

³⁵ E. Panowsky, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'* " Festschrift für M. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig, 1927, pp. 261–308.

³⁶ J. Myslivec, *Kristus v hrobě*, in *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, pp. 13–52. Probably latest study was written by A. Hauser, Andrea Mantegna 'Pieta'. Ein ikonoklastischen Andachtsbild, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, 4, pp. 449–493.

³⁷ Petr Balcárek, *České země a Byzanc*, fig. 220.

³⁸ T. Dobrzeniecki, *The Torun Quinity in the National Museum in Warsaw* in *Art Bulletin* 46, 1964, s. 380n.

the Torun painting expresses the common ground of Byzantine and Latin theology, the theory of the interpenetration of the persons (Greek *perichoresis*, Latin *circumincessio*).³⁹

It sums up the interpenetration of the Divine Persons against the background of Redemption. God the Father, surmounted by the Dove, holds in his lap the Christ child and is seated on the apocalyptic rainbow, in a mandorla. The mandorla enframes the Tree of Life on which Christ is Crucified, but only his nailed hands and feet are seen.

The haloed head of the image of the Father conceals Christ's head and his body is hidden behind a double veil made of patterned brocade textile. The image represents mystically the body of Christ as Priest opening on Calvary the way to the New Jerusalem (*Hebrew* 10.19–20). The idea of the Crucified Christ is also part of the altar painting from the Silesian village Tošovice dated to 1470 and which was part of the Triptych panels. The central panel with the Trinity is today part of the oldest Czech public museum collection in Opava (Troppau).⁴⁰

It is clear that Byzantine influence is not as strong as earlier on the Trinitarian iconography and all iconography is more linked with the medieval iconography of Throne of Grace (*Gnadenstuhl*). The Torun altarpiece, as well as the Tošovice altar reflects more than the Cambridge illustration on fol. 23v., the contemporary satisfaction theory of the Roman Catholic church which was developed as a result of scholastic theology and which was added on to the originally Byzantine iconographical composition of Ancient of Days.

Later usage of the Byzantine iconography of the *Paternitas* in the West is unknown to me. Central Europe was connected on its eastern borders with Orthodox countries, and only from this point of view can we understand continuity of the mainly conservative Byzantine models of the Trinity. There Eastern Orthodox Countries are united with the Latin West, and Trinitarian iconography could be a tool of expression of such Traditionalism.

Conclusion

The Iconography of the Cambridge Psalter on the initial *B(eatus)* fol. 23v MS 36–1950 represents a unique example of the complex and evocative iconographical expressions of the Holy Trinity in the 13th century. This iconography was created on the background of the theological dispute between Eastern and Western Churches.

This study has attempted to show the creativity of depicting Filioque with which the original Byzantine types have been taken over in the miniatures in these

³⁹ T. Dobrzeniecki, p. 383f.

⁴⁰ Altar from Tošovice, central panel with the image of Trinity is part of the permanent exhibition at the Silesian Museum, Opava (Troppau), Czech Republic. The panel is published here for the first time.

Latin manuscripts (*Codex Ostroviensis*, *Cambridge Psalter MS 36–1950*), according to the spirit prevailing in Central Europe, at the crossroads of spiritual ideas, in that period.

One of the most important factors in spreading the ideas was the diplomatic contact of Bohemian kings of the Přemyslid dynasty (especially Otakar II with his imperial ambitions). Studies show important role of the Czech lands in the period of 13th century in the reception and spread of new creative ideas.

Later in the 14th century, when Czech ambitions were fulfilled and the Czech king who had become Emperor, Charles IV continued these ecumenical ideas, they achieved pictorial expression through such examples as the *Liber viaticus*, the Toruń altar piece.



Luděk Wünsch, Slezské zemské muzeum v Opavě



Fitzwilliam Museum, Cambridge

NICOLAE GRIGORESCU – ARGUMENT ÎN FAVOAREA UNUI DESTIN ROMANTIC

Dan Rădulescu
Muzeul Memorial „Nicolae Grigorescu”, Câmpina

NICOLAE GRIGORESCU – THE ARGUMENT IN FAVOR A ROMANTIC DESTINY

Abstract: Nicolae Grigorescu caused a fundamental change in the evolution of painting and artistic taste in Romania. A strong and complex temperament, lyrical thought his nature, endowed with a sensitivity that enabled him to adapt the idealisation inspired by Barbizon School to the Romanian environment and landscape, he remains the first Romanian painter of European circulation.

Keywords: Grigorescu, art evolution, modern art.

Este oarecum dificil de stabilit primul contact al lui Grigorescu cu arta occidentală. Dacă ar fi să îi credem pe Alexandru Vlahuță¹, unul dintre primii săi biografi și care, ulterior, i-a devenit cuscru, fiica sa, Anișoara, căsătorindu-se cu băiatul pictorului, Gheorghe, deci omul care a avut contact direct și mai mult decât prietenesc cu artistul, ori pe Barbu Brezianu², spre exemplu, pentru a nu enumera decât două personaje, un scriitor și un critic și istoric de artă, din cele câteva zeci care s-au preocupat de viața și opera pictorului, putem presupune că, în ciuda situației socio-politice a Țării Românești, n-ar fi fost imposibil ca în satul Pitaru³, aflat nu departe de reședința brâncovenească de la Potlogi, conacul familiei Lenș⁴, unde era angajat și tatăl viitorului artist, să adăpostească o colecție câtuși de puțin eterogenă, de mobilier francez, tapiserii sau reproduceri după măestrii renascentiști italieni și germani. Și,

¹ Alexandru Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu, viața și opera lui*, București, 1910, volum aflat în patrimoniul Muzeului memorial „Nicolae Grigorescu” Câmpina.

² Barbu Brezianu, *Nicolae Grigorescu*, Editura Tineretului, București, 1959, pag. 8.

³ Astăzi în județul Dâmbovița.

⁴ Filip Lenș (1779–1858), fost mare vornic, mare vistier și mare logofăt al Țării Românești.

zărindu-le, atunci când își însoțea tatăl la reședința boierului, Nicu⁵ ar fi rămas impresionat.

Însă, după moartea părintelui său, în 1843, restul familiei se mută în București, un oraș pestriț, în mahalaua cărămidarilor, la o mătușă. Începând de acum, destinul lui Grigorescu prinde aproape o alură romantică. Fratele său, Ghiță, lucra deja, ca ucenic, în atelierul miniaturistului și zugravului de biserici ceh Anton Chladek, dar numai după ce acesta din urmă va închiria o livadă de duzi în vecinătatea grigoreștilor, Nicu, ce-mplinise zece ani, începe să lucreze și el în atelierul acestuia. Suntem în 1848.

Cu siguranță Chladek adunase, din perioada studenției, de la Budapesta, Viena și Milano, o întreagă colecție de gravuri și reproduceri în culori ce înfățișau operele marilor pictori europeni, de unde, de ce nu, se mai și inspira atunci când era cazul. Iar în scurtele sale memorii, adunate de alții, Grigorescu își amintește admirația pe care o resimțea privind-o⁶.

Și, iar nu este de necrezut, ca atunci când Grigorescu ajunge la Băicoi, întâlnind-o pe Cleopatra Trubetzkoi, să afle câte ceva despre pictură, chiar dacă nu avea cu mult peste 14 ani, dacă ar fi să ne gândim că aristocrata, după moartea soțului ei, a întreținut, la Paris, un salon literar frecventat de romantici⁷.

Oricum, după ce-a pictat Căldărușanii, în mintea tânărului încolțește clar ideea de a pleca în străinătate și, în 1856, la 18 ani, inspirat de versurile poetului Dimitrie Bolintineanu, pictează *Mihai scăpând stindardul*, pe care și-l expune în vitrina unui magazin de pe podul Mogoșoaiei, consemnându-se, astfel, prima sa „expoziție”⁸. Lucrarea va fi observată întâmplător de Mitică Ghica, cel ce va ajunge, nu cu mult mai târziu, deputat, prefect de Bacău dar... și primul român plecat într-un safari, în 1895, în „țara somalilor (unde) au împușcat mai mulți lei”⁹, care i-l laudă domnitorului Știrbei-Vodă.

Chiar dacă pictorul a depus o petiție prin care cerea o bursă, dar cu intenția mărturisită lui Mitică Ghica, de a pleca în Italia, nu primește decât o sumă de bani, expunerea lucrării în proaspăt deschisa „Galerie de tablouri” a Eforiei Școalelor (unde și va rămâne până, ce va fi distrus de incendiul din 1887) și facilitarea înscrierii la cursurile colegiului Sf. Sava.¹⁰

O altă serie de momente în care Nicolae Grigorescu ia contact, indirect, cu Occidentul sunt cele reprezentate de întâlnirea cu călugărul Isaia Piersiceanu, de anii 1856–1857 și începerea lucrărilor de la mănăstirea Agapia.

⁵ Nicolae Grigorescu s-a născut în 15 mai 1838, dar am luat în considerare anii 1842–1843, perioadă în care împlinise 4–5 ani, o vârstă apropiată unui oarecare nivel de înțelegere.

⁶ George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București, 1984, pag. 203 și urm.

⁷ Emanuel Bădescu, *Fotoistorie/Cleopatra Trubetzkoi*, în *Ziarul Financiar*, 30 septembrie 2009.

⁸ Barbu Brezianu, *op. cit.*, pag. 18.

⁹ Radu Rosetti, *Amintiri*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, p. 83.

¹⁰ Barbu Brezianu, *op. cit.*, pag. 27.

Cu ajutorul primului personaj, care deja călătorise în vestul Europei, deprinde primele noțiuni de limbă franceză și plănuiește o călătorie în hexagon cu banii câștigați în urma pictării mănăstirii Zamfira, de lângă Ploiești. Soarta nu-i este însă favorabilă. Încearcă încă o dată obținerea unei burse, pe care însă o pierde în favoarea lui Constantin Ioan Stăncescu.

Iarna dintre cei doi ani și-o petrece la mănăstirea Neamț unde îl întâlnește pe arhimandritul Iosif Gheorghian, absolvent de filozofie la Sorbona¹¹, care, sigur îi povestește despre efervescența artistică pariziană și, tot aici, descoperă o colecție de gravuri realizată după picturi religioase apusene pe care o studiază, făcând mai multe reproduceri în ulei, dintre care una se păstrează până astăzi.

În ceea ce privește pictarea Agapiei, Grigorescu îl angajează pe italianul Luis Girardelli despre care, chiar dacă era doar un pictor decorator, nu se poate spune că nu era la curent, măcar în linii largi, cu tendințele picturii occidentale.

Faptul că în compozițiile sale, Grigorescu, renunță la modelele iconografice bizantine, dovedește clar nu numai influența reproducerilor după vechii maeștri, Rafael, Rubens, Tizian, pe care le văzuse și pe care le reinterpreta într-o manieră neoclasică, dar, mai ales, dorința lui de a accede spre sursele unei arte net superioare față de ceea ce oferea, în acel moment, învățământul din Principate.

Ei bine, aici, la Agapia va fi descoperit Grigorescu de către Mihail Kogălniceanu, el însuși colecționar de artă și unul dintre întemeietorii Pinacotecii de la Iași, care, în 1861, îi oferă tânărului artist, ce împlinise 23 de ani, fără nici un concurs, bursa mult așteptată, de 250 de galbeni, pe timp de cinci ani, la Paris.¹²

Deci, după cinci ani, răstimp în care pictorului îi fusese descoperit întâmplător în vitrina unui magazin, un tablou, prilej pentru a cere o bursă, după ce aplicase pentru o alta, ambele fără rezultatul scontat, după ce cunoscuse oameni ce călătoriseră în occident și văzuse câteva serii de reproduceri ce-i înflăcăraseră imaginația, fără a fi avut nici un sprijin din partea familiei ori a numelui ce-l purta, ci doar un spirit autodidact, în sfârșit, visul lui, demn de cel al unui romantic, prindea contur.

Una dintre primele opriri, a fost Budapesta, unde vizitează muzeul de istoria artei și regăsește, de data aceasta originalele, tablourile lui Rembrandt, Velasquez ori Anibale Carracci – *Crist cu samariteana la puț*, lucrare pe care o reinterpreta și el la Căldărușani și Puchenii Mari, apoi se oprește la München, unde cercetează pinacoteca orașului, regăsindu-i pe Rubens și Dürer¹³.

Ajuns la Paris, prin oficiile lui C. I. Stăncescu, Grigorescu reușește să intre în atelierul lui Gleyre, unde este posibil să fi fost coleg cu Monet, Renoir și Sisley, mai ales că, la fel ca în cazul ultimului și el va părăsi studioul în favoarea unui alt

¹¹ Idem., pag. 38.

¹² Idem., pag. 57.

¹³ Remus Niculescu, *Grigorescu între clasicism și romantism*, în SCIA, III, 1956, nr. 3–4, pag. 68 și urm.

profesor, Sébastien Cornu, fost elev al neoclasicului, dar deschizătorului de drumuri spre romantism, Ingres.

De remarcat că, în urma examenului de admitere la Școala Națională de Arte Frumoase, în 1862, din cei 80 de candidați, Grigorescu va ocupa poziția a 45-a, în timp ce, fostul său coleg, Renoir, se va fi clasat al 68-lea¹⁴.

De acum, pictorul român se va situa la confluența a două mari curente europene, romantismul și realismul. Ultimul dintre acestea reclama de la artist o atitudine obiectivă și repunerea în drepturi a subiectelor inspirate de oamenii simpli, în atitudini firești, reproșând, în același timp romantismului tocmai evaziunea din realitate și abuzul de literatură. Teme socotite până atunci ca fiind de rang secund în ierarhia genurilor vor fi, de acum, revalorificate diferite aspecte ale vieții cotidiene și ale muncii moderne, peisajul, natura statică și portretul.

Pentru Grigorescu, finalitatea acestei lupte a constatat în îndepărtarea de atmosfera scolastică a Academiei, în favoarea studiului efectuat în galeriile marilor muzee. Două astfel de lucrări, o copie după Salvador Rosa și una după Prud'hon se regăsesc astăzi în casa memorială ce-i poartă numele.

Însă, marea schimbare de viziune și, de ce nu, de înțelegere a actului artistic, se petrece odată cu ajungerea pictorului la Barbizon. Lucrările din această perioadă (*Bătrâna cu găștele*, *Bătrâna cu sacul în spate*, *Cosașul*) sunt influențate de Millet, iar scenele pastorale de Troyon și Charles Jaquet.

În ceea ce privește mișcarea impresionistă, în 1874, când expun pentru prima oară, Grigorescu avea 36 de ani și nu se afla în Franța, dar va fi vizitat expozițiile lor ulterioare, înțelegând schimbările majore ce se prefigurau în pictura europeană. Una dintre primele lucrări executate în noua tehnică a fost *Nud pe malul mării*, urmând peisajele de la Vitre și întreaga serie de care cu boi, aproape 300, însă, cu toate acestea artistul nostru nu a avut ca scop, asemenea impresionistilor, obținerea unei sume de vibrații luminoase, ci păstrarea unei consistențe a volumelor și a distanței dintre planuri, apropiindu-se, astfel, de trăsăturile unui plein-air-ist ce-și începea lucrările afară, dar le finaliza în atelier.

În 1866 îl întâlnim expunând alături de Carol Popp de Szathmary, Mișu Popp, Henric Trenk în „Pavilionul Principatelor Danubiene”, aflat nu departe de lucrările unor Courbet și Manet¹⁵, pentru ca doi ani mai târziu, în 1868 să îl regăsim prezent în expoziția deschisă de grupul artiștilor de la Barbizon, când, chiar împăratul Napoleon al III-lea îi achiziționează o lucrare.

Totuși, prima expoziție personală de pe tărâm francez se va înfăptui 18 ani mai târziu, în 1886, la Paris, pe Boulevard des Italiens, în sala Martinet, locul unde, de regulă, expuneau impresionistii. Critica de specialitate îl primește favorabil și, iată, putem spune că destinul lui Nicolae Grigorescu se împlinește – devenise deja un pictor cu o faimă europeană.

¹⁴ Idem., *Grigorescu la Școala de belle-arts din Paris*, în SCIA, V, 1, 1958, pag. 233.

¹⁵ Barbu Brezianu, *op. cit.*, pag. 92.

BIBLIOGRAFIE

Abrevieri: SCIA – *Studii și Cercetări de Istoria Artei*.

Bădescu, Emanuel, *Fotoistorie / Cleopatra Trubetzkoi*, în *Ziarul Financiar*, 30 septembrie 2009.

Brezianu, Barbu, *Nicolae Grigorescu*, Editura Tineretului, București, 1959.

Niculescu, Remus, *Grigorescu între clasicism și romantism*, în SCIA, III, 1956, nr. 3–4.

Oprescu, George, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, București, 1984.

Rosetti, Radu, *Amintiri*, vol. I, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.

Vlahuță, Alexandru, *Pictorul N. I. Grigorescu, viața și opera lui*, București, 1910.

Grigorescu la Școala de belle arte din Paris, în SCIA, V, 1, 1958.

www.supravietuitor.wordpress.com/pictura-romaneasca

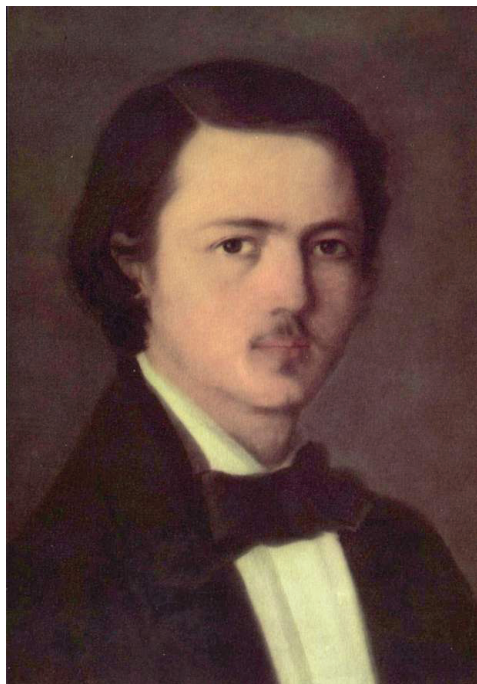
www.artmight.com/Artists/Jaque-Charles-Emile

www.metropotam.ro/marginedebucurestila1850

www.bucharestunknown.blogspot.ro

www.wikipedia.org/Anton_Chladek

www.zf.ro/ziaruldeduminica/fotoistorie-cleopatra-trubetzkoi



Nicolae Grigorescu în 1857



Nicolae Grigorescu în 1870-1873



Anton Chladek, *Autoportret*



Gleyre, *Autoportret*

Nicolae Grigorescu,
Bătrâna cu găștele



Nicolae Grigorescu, *Nud
pe malul mării*



Charles-Émile Jacque,
Peisaj cu turmă



Constant Troyon,
La adăpat



Constant Troyon, *Vite la păscut în Touraine*

PEISAJUL ȘI ARHITECTURA CITADINĂ ÎN CREAȚIA ARTISTULUI ȘTEFAN POPESCU

Crăciunoiu Rusalia
Muzeul de Artă, Craiova

ARCHITECTURE URBAN AND LANDSCAPE IN ARTISTIC CREATION ȘTEFAN POPESCU

Abstract: Ștefan Popescu is a representative of the Romanian Neo-Impressionist Current in painting. He approached equally skillfully graphic techniques such as pencil and charcoal drawing, but also gouache, aquarelle, lithography and gravure. He was a founding member of The „Tinerimea Artistică” Movement, and he had a rich artistic and exhibition activity. The patrimony of The Art Museum of Craiova includes 14 of Ștefan Popescu's works: 11 paintings and 3 graphic works, most of them being landscapes and cityscapes.

Keywords: The „Tinerimea Artistică” Movement, Neo-Impressionism, landscape.

Ștefan Popescu este unul dintre reprezentanții curentului neoimpresionist în pictura românească. El a abordat cu ușurință și tehnici grafice precum desenul în creion și cărbune, în tuș dar și guasă, acuarelă, litografie, gravură, cele mai multe lucrări realizându-le în laviu de tuș.

S-a născut în 1872 în județul Buzău, comuna Fințești și a trăit 76 de ani. După absolvirea claselor primare, a urmat studiile la Ploiești și București. Trecerea sa prin orașul Ploiești a fost rememorată cu ocazia organizării unei expoziții retrospective în anul 1968 la Muzeul de Artă din acest oraș. Evenimentul a avut loc la 20 de ani de la moartea pictorului. La această expoziție Muzeul de Artă din Craiova a participat cu trei lucrări de pictură realizate de artist: *Interior de pădure (Lectură în pădure)*, *Poarta (Poartă în Maroc)*, *Marină*¹. În anul 1893 a devenit bursier al statului român la Academia Regală de Arte Frumoase din München la absolvirea căreia a obținut medalia de argint. A continuat studiile în Franța la Academia

¹ Ștefan Popescu, *Expoziție retrospectivă*, Comitetul pentru cultură și artă al județului Prahova, Muzeul de Artă Ploiești, (19)68, nr 6, nr. 52, nr. 53.

de Arte din Paris. În capitala Franței a prins contur ideea înființării unei grupări artistice, astfel că la 3 decembrie 1901 s-a întemeiat Societatea „Tinerimea artistică”, Ștefan Popescu făcând parte dintre artiștii fondatori alături de Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu, Gheorghe Petrașcu, Frederic Storck. Acestora li s-au alăturat Ștefan Luchian, Nicolae Vermont, Arthur Verona, Constantin Artachino, Nicolae Grant, Oskar Späthe, Demetrescu Mirea². Societatea „Tinerimea Artistică” se va afla începând cu anul 1902 sub înaltul patronaj al Principesei Maria a României. Cunosătoare a artei europene, ea însăși pictoriță acuarelistă Principesa Maria a îmbogățit colecția de artă a Casei Regale și cu lucrări ale lui Ștefan Popescu. Lucrarea *Poartă*, aflată în patrimoniul Muzeului de Artă Craiova din anul 1966, provine din Colecția de artă a Casei Regale a României. A fost decorat cu Ordinul „Coroana României”, în grad de Comandor în anul 1923 fiind consilier regal³.

În 1905 a devenit membru al Cercului studenților români (Cercle des étudiants roumains) împreună cu Constantin Brâncuși, George Enescu, Henri Coandă, Aurel Vlaicu, Constantin Levaditi, Nicolae Dărăscu, Gheorghe Lupescu și Solomon Basile Marbe⁴. Pentru Constantin Brâncuși, Ștefan Popescu a fost un adevărat prieten, pictorul sprijinindu-l să obțină resurse financiare necesare traiului, înlesnindu-i obținerea unor comenzi precum monumentul funerar de la Buzău și organizarea licitației unde lucrarea în bronz *Cap de copil* i-a revenit studentului Victor Popp⁵. În 1909 pictorul locuiește în casa lui Brâncuși din Paris, Montparnasse nr. 54⁶.

Ștefan Popescu a participat la mai multe expoziții organizate în țară și în străinătate: București în cadrul Societății „Tinerimea artistică” (1908) și la Expoziția Generală (1906, 1907), Paris la Salonul Societății de Arte Frumoase (1908) și Galerile „Bernheim Jeune” (1904), Berlin la Galerile „Bruno Cassirer” (1904), München la Asociația artiștilor Künstlergenossenschaft (1903) și la Expoziția Internațională (1905, 1906, 1907) și Atena la Expoziția Internațională (1903).

Ștefan Popescu a preferat să realizeze lucrări de pictură și grafică inspirate din locurile văzute în călătoriile sale atât în România (Reșița, Dîrste, Valea Oltului, Tulcea, Dobrogea) cât și în străinătate: Franța, Elveția, Germania, Italia, Balci, Turcia, Spania, Alger, Tunisia, Maroc, Grecia. A participat la expoziții: în 1910 la Ateneul Român, în 1913 la a XI-a Expoziție internațională de la München și la Salonul din Paris, unde Satul francez i-a cumpărat o friză decorativă⁷, în 1914 la expoziția Societății „Tinerimea Artistică” participă cu 20 de lucrări⁸ și în 1917 la Expoziția artiștilor români la Ateneu Român.

² Macrina Oproiu, *Tinerimea Artistică a Principesei Maria*, 2012 Muzeul Național Peleş, p. 15.

³ Florica Cruceru, *Dictionarul artiștilor romani 1700–1920*.

⁴ Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brâncuși 1876–1957*, Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1995, Barcelone, p. 374.

⁵ *Ibidem*, p. 375.

⁶ Paula Constantinescu, *Ștefan Popescu*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 28.

⁷ Paula Constantinescu, *Ștefan Popescu*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 28.

⁸ Petre Oprea, *Artiști plastici la expozițiile Societății Tinerimii Artistice (1902–1947)*, Editura Maiko, București, 2006.

Lucrările sale vor fi prezente în sălile Expoziției de Arte Frumoase de la Veneția (Bienala de la Veneția) din 1924 unde a participat cu lucrarea „Pe malul Dunării”, aceasta fiindu-i cumpărată de statul francez pentru Muzeul Luxembourg din Paris⁹ cu suma de 500 de franci. Un an mai târziu, președintele Franței, Gaston Doumergue, i-a conferit Ordinul Național al Legiunii de Onoare pentru că a pus în valoare frumusețea peisajului francez. În același an a fost președintele juriului Salonului Oficial. În 1928 a luat Premiul Național la Salonul Oficial în valoare de o sută de mii de lei, sumă pe care o va dona Ministerului Artelor în vederea susținerii tinerilor artiști. A ajutat financiar Muzeul Toma Stelian prin înființarea fondului „Sofia Ștefan Popescu” și prin donația sumei de bani obținută în urma vânzării albumului „Ștefan Popescu” în vederea cumpărării unor lucrări de artă¹⁰.

A participat la Bienala de la Veneția în anii 1938 alături de Petrașcu, Stoenescu, Teodorescu Sion, Oscar Han, Ion Jalea, Constantin Medrea și în 1942 alături de Țuculescu, Horia Damian și alți artiști români. În 1943 a participat cu lucrări la expoziția de la Berna și Stockholm. După anul 1938 până în 1947 a participat sporadic la expozițiile Societății „Arta” al cărui membru fondator a fost împreună cu Gheorghe Petrașcu, Eustațiu Stoenescu, Iosif Iser, Jean Al. Steriadi, Nicolae Dărăscu.

Muzeul de Artă din Craiova are în patrimoniul său 14 lucrări ale acestui artist: 11 de pictură și 3 de grafică. Dintre acestea, cele mai multe lucrări au fost realizate în călătoriile sale la Reșița, Tulcea, Dobrogea, Valea Oltului, Cap Ferrat, Maroc.

Peisajele din lucrările aflate în colecția Muzeului de Artă Craiova realizate de Ștefan Popescu sunt redade monumental, cu multă sobrietate printr-o cromatică vie.

Copacul ca element de inspirație este o prezență constantă în desenele și picturile artistului. Aflați în prim plan, copacul sau copacii conduc adesea privirea spre o deschidere vastă. Artistul își organizează spațiul de desfășurare al lucrării având ca reper un copac. Acesta impune prin marea sa, prin frunzișul des sau ramurile sale bogate și puternice.

Lucrarea *Nucul*, ulei pe pânză, este reprezentativă pentru seria de lucrări în care apare ca motiv pictural copacul. A fost realizată în anul 1912 și a fost cumpărată de Alexandru Aman, fratele pictorului Theodor Aman, de la expoziția Societății Tinerimea Artistică în anul 1914¹¹. Familia Alexandru și Aretia Aman a lăsat prin testament întreaga sa avere Primăriei Craiovei și astfel lucrarea *Nucul* împreună cu alte lucrări va alcătui Pinacoteca Aman până în 1950 când a intrat în patrimoniul Muzeului Olteniei. În 1954 a fost transferată Muzeului de Artă Craiova.

⁹ Ștefan Popescu, *Expoziție retrospectivă*, Comitetul pentru cultură și artă al județului Prahova, Muzeul de Artă Ploiești, (19)68, nr 6, nr. 20.

¹⁰ Paula Constantinescu, *Ștefan Popescu*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 30.

¹¹ Conform fisei analitice: achiziție de la Expoziția Tinerimii Artistice, 1914 împreună cu alte trei tablouri pentru suma de 8800 (Arhivele Statului Craiova, Dosar nr. 51 din 1954; Catalogul Galeriei de Tablouri Alexandru și Aretia Aman nr. ord. 50, Dosar E1 Documentare).

Lucrarea este realizată în tușe largi, ușor împăstate, pe suprafețe mari. În prim plan se observă un copac cu ramuri bogate. Frunzișul este realizat în tușe scurte de verde albastru și ocru – auriu. Aproape întreaga coroană a copacului se profilează pe imensitatea cerului. Lumina difuză este răspândită egal pe întreaga suprafață.

Lucrarea *Valea Oltului (La Șopârlița)*, ulei pe carton (1918), reprezintă un peisaj din natură. În prim plan se observă siluetele unor copaci tineri al cărui frunziș este realizat în tușe largi de verde. Peisajul este luminat puternic. În plan secundar se desfășoară valea Oltului, având în fundal dealuri. Perspectiva liniară și cromatică pune în valoare peisajul. Pe verso se observă o schiță în ulei reprezentând un copac mareț ce ocupă întreaga suprafață picturală.

Lucrarea *La Tulcea*, ulei pe lemn, este realizată pe aceeași schemă compozițională ca și lucrarea *Valea Oltului*. În prim plan, peisajul este încadrat de copaci în spatele cărora se profilează Dunărea. Cromatica dominantă este în nuanțe de verde, albastru și ocru auriu. Între anii 1920–1930 Ștefan Popescu a realizat multe peisaje în zona Deltei Dunării ceea ce ar susține ideea că lucrarea aparține acestei perioade¹².

Lucrarea *Peisaj*, ulei pe pânză reprezintă un grup de copaci cu coroană bogată. În plan îndepărtat sunt sugerate siluetele unor case împrejmuite cu gard. Cromatica este realizată pe nuanțe de verde, ocru deschis și accente de gri. Tabloul a fost donat în anul 1983 de către cunoscutul rameur și colecționar Ilie Mirea.

Interior de pădure, ulei pe carton, este un peisaj cu copaci. În prim plan se detașează un personaj lângă un copac cu o coroană bogată. Cromatica realizată pe nuanțe de verde, ocru și accente de negru creează zone de umbră și lumină. Pe spatele lucrării se află o inscripție ce precizează că peisajul reprezintă o pădure de pe malul Jiului și este datată 7.03.1923¹³.

Cele trei peisaje marine *Peisaj cu bărci* (ulei pe carton, nedatat), *Marină* (ulei pe pânză, 1913), *Peisaj marin – Cap Ferrat* (goașă) au fost realizate în Franța. În aceste lucrări imensitatea apei este ignorată, planului apropiat dându-i-se întâietate. Cromatica realizată pe o armonie de culori reci sau cu accente de culori calde (*Peisaj cu bărci*) creează o stare meditativă. Lucrarea *Marină* (1913) se află în patrimoniul Muzeului de Artă Craiova prin transfer de la Muzeul de Artă al R.S.R. din anul 1966, celelalte două *Peisaj marin – Cap Ferrat* (1926) și *Peisaj cu bărci* au fost achiziționate de la colecționari din București în 1969.

Arhitectura citadină surprinsă de Ștefan Popescu descrie locuri în care se desfășoară o activitate legată de oraș. În lucrările sale, aflate la Muzeul de Artă din Craiova, apar furnale, porturi, porți de hotar, case înalte cu ziduri întărite. Peisajele cu case, biserici și diguri ne redau o atmosferă liniștită dar urbană.

Lucrările *Desen*, goașă, și *Peisaj din Reșița*, ulei pe carton, deși sunt realizate în tehnici diferite au structură compozițională asemănătoare și aceeași temă. În

¹² Paula Constantinescu, *Ștefan Popescu*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 23.

¹³ Conform fisei analitice.

prim plan, în stânga se observă un copac iar în plan îndepărtat sunt zidurile clădirilor furnalelor cu coșurile înalte. Lucrarea *Desen* aparține muzeului nostru în urma achiziției (de la Maria Bălăceanu) în 1964 iar *Peisaj din Reșița* în 1966 prin transfer de la Muzeul de Artă R.S.R.

O atmosferă urbană este redată în lucrarea *Peisaj dobrogean*, ulei pe carton, prin lipsa vegetației și a curților specific țărănești, prin gruparea caselor înalte cu ziduri drepte, reunite lângă o biserică. Cromatica este realizată pe tonuri de ocru aurii, roșu și griuri colorate, punând în valoare volumele clădirilor. Tabloul aparține Muzeului de Artă Craiova din anul 1971 când a fost achiziționat de la nepoata sculptorului Pavelescu Dimo, Victoria Dimo, ea însăși o iubitoare de artă și renumită colecționară.

În lucrarea *Peisaj dunărean*, ulei pe pânză, este redat un debarcader la marginea unui oraș. În prim plan se observa malurile și digurile întărite și câteva bărci. În plan secund, dreapta, acoperișurile caselor și coșurile de fum ale acestora sunt grupate lângă o biserică iar în stânga marginea unei păduri. Cromatică este realizată pe tonuri de ocru roșietice, albastru, verde, gri.

Începând cu anul 1929, Ștefan Popescu a călătorit în Orient și a pictat în Maroc și Alger. Lucrarea *Poartă*, ulei pe pânză, aparține acestei perioade. A făcut parte din colecția de artă a Casei Regale a României și a intrat în patrimoniul Muzeului de Artă Craiova în anul 1966. Lucrarea de mari dimensiuni reprezintă o poartă a orașului Maroc, o parte din zidurile cetății și câteva personaje. Zidurile orașului sunt redată monumental în nuanțe de ocru aurii, albastru, griuri colorate.

Alături de aceste lucrări, în patrimoniul Muzeului de Artă Craiova se mai află o lucrare de grafică, cărbune pe carton, un portret intitulat *Ciobănaș* care deși este nedatat apreciem că a fost realizată în perioada de început a creației sale. Dicționarul realizat E. Bénézit din anul 1924 îl menționează ca fiind portretist.

Ștefan Popescu a fost ales membru de onoare al Academiei Române în anul 1936.

Printre lucrările de artă ce au constituit tezaurul României dat spre păstrare în 1916 Kremlinului și restituit parțial în anul 1956 s-au aflat mai multe lucrări de Ștefan Popescu, printre care cele mai importante fiind *Odihnă la câmp*, *Vedere de biserică bretonă* și mai multe peisaje de mic format¹⁴.

BIBLIOGRAFIE

Bénézit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Tome troisième L-Z, Ed. Ernest Gründ, Paris, 1924.

Constantinescu, Paula, *Ștefan Popescu*, Ed. Meridiane, București, 1972.

Cruceru, Florica, *Dictionarul artiștilor romani 1700–1920*.

¹⁴ G. Oprescu, *Sudii asupra tezaurului restituit de URSS*, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 257.

- Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brâncuși 1876–1957*, Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1995, Barcelone.
- Oprea, Petre, *Artiști plastici la expozițiile Societății Tinerimii Artistice (1902–1947)*, Ed. Maiko, București, 2006.
- Oproiu, Macrina, *Tinerimea Artistică a Principesei Maria*, 2012, Muzeul Național Peleş.
- Oprescu, George, *Sudii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, Ed. Academiei R.P.R., 1958.
- Ștefan Popescu, Expoziție retrospectivă, Comitetul pentru cultură și artă al județului Prahova, Muzeul de Artă Ploiești, (19)68, nr. 6, nr. 52, nr. 53.



Nucul



Valea Oltului (La Șopârlița)



La Tulcea



Peisaj



Interior de pădure



Peisaj cu bărci



Marină



Peisaj marin



Desen



Peisaj din Reșița



Peisaj dobrogean



Peisaj dunărean



Poartă în Maroc

COLECȚIA I. N. COMĂNESCU DIN PATRIMONIUL MUZEULUI DE ARTĂ PRAHOVA „ION IONESCU-QUINTUS”

Raluca Anca Bratu
Muzeul de Artă Prahova „Ion
Ionescu-Quintus”, Ploiești

I. N. COMĂNESCU COLLECTION OF PATRIMONY PRAHOVA ART MUSEUM „ION IONESCU-QUINTUS”

Abstract: This paper provides some unpublished information concerning the life and and artistic creation of the painter Ioan N Comănescu (1881–1949). Born in Ploiesti, Comanescu attended *Saint Peter and Paul* High School, then the *Belle Arte* Academy in Bucharest. As student he attended the class of well known Professor and artist G. D. Mirea. At the Academy he was in the same class with Ion Theodorescu-Sion, Nicolae Dărăscu, Apcar Baltazar, Francis Șirato, Jean Al. Steriadi and Gh.Toma Tomescu (of Ploiesti), all of them great arists of their generation. His first participation to an important exhibition was at the *First Official Salon of Painting*, where he was awarded with the third prize. Between 1905–1906 he was served as drawing teacher in some secondary schools, first in Râmnicu Sarat, then in Piatra Neamt, at the *Petru Rares* school, where he stayed until 1915. Then Comanescu was appointed Professor to *Matei Basarab High School* in Bucharest, where he served until his retirement. In 1982, the artist's sister, Manani Comănescu Iancu, herself an artist, donateed 95 graphic works and paintings by Ion N. Comănescu to the Art Museum in Ploiesti. The same year two paintings of Comanescu were transferred to our museum – along with other works by major authors of the 19th and 20th centuries – from the History and Archaeology Museum in Ploiesti.

Keywords: artistic creation, Comănescu, Art Musem, donation.

Printre bursierii români înscriși între anii 1911–1912 la *Malerei und Zeichenschule* din München, condusă de Walter Thorr, se afla și Ioan Comănescu, pictor născut în Ploiești la 17 noiembrie 1888¹. Ioan Nicolae,

¹ Marian Chirulescu, Paul D. Popescu, Gabriel Stoian, *Personalități prahovene*, Editura Premier, Ploiești, p. 89.

primul din cei patru copii ai lui Nicolae Comănescu și ai Eufrosinei (născută Sturzu), moșnancă din Ștefești Prahova, a urmat la Ploiești cursurile primare ale Școlii nr. 4 și apoi a studiat la Liceul Petru și Pavel, unde îi are profesori pe Iosif Wallenstein și Victorian Georgescu. Între anii 1900–1904 frecventează cursurile Academiei de Arte Frumoase din București. La 17 martie 1904 îi este eliberat certificatul de studii, semnat de George Mirea, directorul școlii, pe care îl avusese și profesor. În certificat sunt menționate distincțiile obținute pe parcursul anilor de studii².

În perioada studenției la București, Comănescu este coleg cu Ion Theodorescu-Sion, Nicolae Dărăscu, Apcar Baltazar, Francisc Șirato, Jean Al. Steriadi și ploieșteanul Gheorghe Toma Tomescu. În 1908 organizează o primă expoziție personală la Ateneul Român, debutul expozițional fiind întâmpinat elogios de critica de artă³. În anul 1909 participă la primul Salon Oficial de Pictură, unde obține premiul III⁴. Pentru o scurtă perioadă de timp, între anii 1905–1906 este profesor de desen, mai întâi la Râmnicu Sărat, iar apoi la liceul Petru Rareș din Piatra Neamț, unde rămâne până în 1915. După mai multe încercări eșuate de a obține o bursă de studii pentru străinătate, Comănescu, ajutat de o seamă de cunoștințe din Ploiești, obține o bursă de un an la München. Cu ajutorul lui Spiru Haret este numit profesor la Liceul Matei Basarab din București, unde predă până la pensionare⁵. Între 1909–1944 participă la Saloanele Oficiale de Pictură, obținând diferite medalii și premii.

În anul 1982, sora artistului, Manani Comănescu Iancu, artist plastic⁶, donează 95 de lucrări de grafică și pictură semnate de I. N. Comănescu Muzeului de Artă Ploiești⁷. În același an sunt transferate⁸ de la Muzeul de Istorie și Arheologie Prahova, alături de alte lucrări semnate de autori importanți din secolele XIX și XX, două uleiuri⁹ aparținând artistului.

Criticul de artă Ionel Jianu scria despre Ioan Comănescu că este (...) *un artist sensibil, cinstit, modest și sfios, care a iubit natura și a știut s-o oglindească în tablourile sale cu un anumit lirism discret, ca un cântec în șoaptă*.¹⁰

² Medalie de bronz pentru desen după natură, mențiuni pentru desen (bust antic, figură, natură) pictură, estetică, istoria artelor, anatomie, perspectivă. Ruxandra Ionescu. Catalog, Expoziția Retrospectivă, Ioan Comănescu, Muzeul de Artă Ploiești, 1982.

³ Spiridon Antonescu, *Cronica Artistică*, în *Viața Românească*, nr. 1, ianuarie 1909, p. 105.

⁴ Catalog Salonul oficial 1909.

⁵ Se pensionează în anul 1942.

⁶ În colecția Muzeului de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus” se găsesc patru lucrări semnate de Manani Comănescu Iancu.

⁷ Contract de donație nr. 7474 din 16.07.1982.

⁸ Dispoziția nr. 6 din 15.02.1982 – CJCES.

⁹ Portretul arhitectului Al. Zagoriș și al mamei acestuia. Nr. Inv. 2279 – portret de bărbat, semnat și datat dreapta jos cu negru I. Comănescu, 1919; portret de femeie, semnat și datat dreapta jos cu negru, I. Comănescu, 1919.

¹⁰ Ruxandra Ionescu. Catalog, Expoziția Retrospectivă, Ioan Comănescu, Muzeul de Artă Ploiești, 1982.

Din cele 97 de lucrări ale lui Ioan Comănescu aflate în colecția muzeului, marea majoritate sunt lucrări de grafică (cărbune, cretă, creion, pastel, acuarelă), păstrându-se doar trei picturi.

Nu s-au păstrat lucrări ale artistului anterioare perioadei studiilor munche-neze. Din anul petrecut la München provin șapte desene, studii academice, execu-tate în cărbune pe hârtie cretată. Deși supremația academismului fusese puternic contestată de secesiune (*Münchner Sezession*, 1892) și de mișcarea expresionistă (*Der Blaue Reiter*, 1909), iar în anul anterior sosirii artistului ploieștean în capi-tala Bavariei Wassily Kandinsky realiza prima compoziție abstractă, Comănescu ramâne fidel academismului. Artistul se dovedește o fire conservatoare, prefe-rând să urmeze studii academice stricte, nefiind tentat de noutățile promovate de avangarda artistică. Portretele realizate în acești ani rămân strict în sfera repre-zentării obiective, în spiritul promovat de academism.

Dupa întoarcerea în țară, fără a renunța la caracterul obiectiv-realist, portretele sale sunt conturate printr-un desen mai concis, eliminând detaliile inutile în favoarea surprinderii trasăturilor esențiale ale modelului. În perioada interbelică își diversifică tematica, abordând pe lângă portret și alte genuri (peisaje citadine, interioare, scene de gen). Multe din lucrările sale constituie paginile unui veritabil jurnal personal. Subiectele abordate de pictor au un caracter intim, iar personajele portretizate sunt apropiații săi, membrii ai familiei, prieteni. Artistul notează pe verso-ul fiecărui desen povestea acestuia, contextul în care a fost realizat, pe cine reprezintă și notează cu exactitate data și ora la care au fost executate și, uneori, cât a durat realizarea dese-nului. La fel procedea și în cazul peisajelor. Majoritatea peisajelor sale înfățișează colțuri vechi din București, situate în apropierea atelierului artistului¹¹. Artistul își va continua creația până în anii de după război, încetând din viață în anul 1948.

Grafica lui I. N. Comănescu se caracterizează printr-un desen viguros, precis, prin care reușește să surprindă cu precizie aspectul fizic și caracterul modelului, realizând veritabile portrete psihologice, așa cum remarca încă de la debutul său expozițio-nal criticul de artă, Spiridon Antonescu: *d. Comănescu are ceva din însușirea artiștilor adevărați: pătrunde în sufletul modelelor sale*¹². Artistului nu-i lipsesc nici abilitățile de colorist, vizibile în numeroase lucrări executate în cretă colorată și pastel.

Comănescu a fost preocupat și de grafica de carte. În 1918, ilustrează romanul lui Blasco Ibanez, *Printre Portocali*, apărut în traducerea lui C. B. Rareș la editura Tipografia Gutenberg. În perioada interbelică ilustrează mai multe volume (Mihai Eminescu, *Geniu pustiu*¹³; Alfred von Hedenstjerna, *Logodnica morții*¹⁴; Erkhmann Chatrian, *Însurat fără voce*¹⁵; Jókai Mór, *Nuvel*¹⁶).

¹¹ Strada Dr. Felix, nr. 18,

¹² Spiridon Antonescu, *loc. cit.*

¹³ Volumul 9–10, împreună cu Paul Molda.

¹⁴ Traducere din limba suedeză de Remus C. Dragomirescu.

¹⁵ Traducere de N. Potra.

¹⁶ Traducere de Lud Leist.

Din grafica de carte a artistului în colecția muzeului se găsesc cinci schițe în tuș din cele 13 ilustrații incluse în romanul *Printre Portocali* și o schiță din *Geniu pustiu*. Ilustrațiile de carte dovedesc o bună capacitate de adaptare la specificul fiecărei creații literare, oscilând într-o manieră narativ-descriptivă și un desen de factura simbolistă.

Din creația picturală a lui I. N. Comănescu s-au păstrat două portrete, date în anul 1919, reprezentând pe arhitectul ploieștean Alexandru Zagoriț (1881–1916), coleg și prieten al pictorului, și pe mama acestuia. De asemenea, mai cunoaștem un peisaj înfățișând casa veche a pictorului, expus la Salonul Oficial din anul 1927 și încă șapte peisaje. Numărul redus de lucrări de pictură ce au ajuns până la noi, nu ne permite să facem o apreciere de ansamblu asupra picturii sale. Dacă în ceea ce privește portretistica nu sesizăm diferențe față de lucrările similare de grafică, peisajul indică faptul că pictorul integrează în creația sa elemente ale modernismului artistic (postimpresionism).

Listă lucrări

1. Portret de femeie
cărbune/hârtie cretată
datat München, 1912
inv.2422

2. Schiță de portret
creion/hârtie groasă maron
datat 1916 [Ploiești]

3. Schiță pentru Mihai
Eminescu. Geniul Pustiu
tuș peniță/hârtie
Datare 1918
inv. 2467

4. Peisaj
Pastel/hârtie groasă
datat februarie 1946
inv. 2454

5. Vedere de la mansardă
pastel/hârtie groasă
datat februarie 1946

6. Casa veche a pictorului
ulei/carton
datat 1925
inv 2507

7. Portret de fetiță
pastel/hârtie
datat iulie 1917

8. Domnișoara L. M.
pastel/carton
datat septembrie 1922
inv. 2470

9. Atelierul pictorului
cărbune și pastel/hârtie roz
datat februarie 1943
inv. 2492



Ilustrația 1



Ilustrația 2



Ilustrația 3



Ilustrația 4



Ilustrația 5



Ilustrația 6



Ilustrația 7



Ilustrația 8



Ilustrația 9

ALEXANDRU SEVERIN – ARTISTUL CURȚII REGALE ROMÂNE

Ionuț Alexandru Banu
Muzeul Național Peleş, Sinaia

ALEXANDRU SEVERIN – THE ARTIST OF THE ROYAL COURT ROMANIAN

Abstract: Painter and sculptor, almost equally, his real name Alexander Tălpășin, was born on 15 February 1881 in Turnu Severin. In 1903, Alexander Severin graduated from the School of Fine Arts. For ten years the artist has worked in the royal palaces. For all this activity was held at the Royal Court sentenced ten years' imprisonment, of which executed effectively more than four years. Out of detention lived almost two years, died in Bucharest on 16 May 1956. His works are inspired from representative and idyllic period in which symbolism already conquered literature or painting, and along Paciurea or Brancusi will fix one of the moments essential in the evolution of Romanian fine arts.

Keywords: painter, sculptor, royal court.

Pictor și sculptor, aproape în egală măsură, pe numele său adevărat Alexandru Tălpășin, s-a născut la 15 februarie 1881, la Turnu Severin. A fost elev al Liceului Traian din orașul natal, apoi a urmat cursurile școlii de sculptură la Școala de Arte Frumoase din București, unde l-a avut coleg de studii, dar cu un an mai mare, pe Constantin Brâncuși. De altfel, între cei doi olteni s-au legat atunci relații calde, de prietenie. În anul 1903, Alexandru Severin a absolvit Școala de Arte Frumoase, apoi și-a realizat stagiul militar, iar în anul 1904 a plecat, mai mult pe jos, făcând un ocol pe la Putna, pentru a participa la comemorarea a 400 de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare, la Paris, unde intenționa să urmeze cursurile Școlii de Belle – Arte sau ale Academiei Julien. Din lipsă de mijloace materiale, nu a terminat niciuna dintre acestea, dar a reușit să expună, începând din anul 1907, la Salonul Oficial și la Salonul de Toamnă. În perioada 1909–1911, artistul s-a aflat în Italia, unde, mai bine de un an a lucrat la Florența, în atelierul profesorului Raffaello Romanelli, un apropiat al României și al familiei regale, astfel realizându-se, mai târziu o apropiere între artist și Casa Regală.

Pe perioada cât a stat în Italia va expune la Roma, la Expoziția Internațională de la sfârșitul anului 1911.

Întors la Paris, în anul 1912, Severin și-a reluat lucrul și activitatea expozițională. Tot atunci s-a împrietenit cu poetul Alexandru Macedonski. În aceeași perioadă a creat câteva lucrări de referință în opera sa: *Vers l'Infini*, *Vălul*, *Bustul unui conte*, câteva portrete – capete de bătrâni, precum și proiectele de monumente: *Aurel Vlaicu*, *Panait Cerna*, *Avântul țării*. Expuse la Salonul Oficial Francez, iar în țară, la Tinerimea Artistică, lucrările acestea au atras atenția și aprecierea publicului și a presei.

Odată cu anul 1915 cariera lui Alexandru Severin va resimți un avânt însemnat și sunt consemnate momente cu adevărat importante ascensiunii acestuia din perioada interbelică. În prima parte a anului își organizează o personală, iar pe parcursul aceluiași an concepe expoziția societății “Cenaclul Idealist”. Gruparea încropită de Severin, inspirat de vestitele cenacluri ale protectorului său, Alexandru Macedonski, se dorea un echivalent al Salonului de Toamnă parizian și o continuare și completare a Tinerimii Artistice bucureștene. Alături de pictorii Paul Popescu-Molda, Leon Biju, Elena Popea, Ignat Bednarik, Alexis Macendonski, Dimitrie Mihăilescu și de sculptorii Horia Boambă, Teodor Burcă și Alexandru Călinescu, Severin alcătuiește o nouă societate artistică sub patronajul regalității. Apropierea de Regina Maria se va concretiza prin plasarea cenaclului sub patronajul Prințesei Elisabeta și al Prințului moștenitor Carol. În ceea ce privește expoziția Cenaclului, presa vremii nu rata să observe că întreaga prezentare artistică putea la fel de bine să fie considerată o nouă personală a lui Severin, acesta prezentând o largă gamă de bronzuri și lucrări în marmură.

Anii '20 surprind un artist interesat din ce în ce mai mult și de tehnici adiacente sculpturii, și nu ezită să practice acuarela, desenul și sanguina. În această ultimă tehnică menționată, Severin va începe din 1923 să realizeze vedute după castelele coroanei de la Bran, Peleş, Pelișor, Râșnov sau Balcic. Toate acestea le făcea la comanda Reginei Maria. Iată, în acest sens, una dintre scrisorile primite de la Palatul Regal: *Majestatea Sa Regina îmi dă însărcinarea să vă comunic că ar dori mult să vă duceți la Copăceni, unde sunt încă irișii înfloriți, dar trebuie să vă grăbiți tare, căci nu vor dura decât o zi sau două.*

În aceeași perioadă și-a organizat aproape anual expoziții personale la București, Craiova, Turnu Severin, Brăila și Cluj sau a expus la diferite expoziții.

Timp de zece ani artistul a lucrat în cadrul palatelor regale. Surprinse din diferite unghiuri, în imagini exterioare de ansamblu sau pictând interioarele acestora, în tehnica vapoasă a sanguinei, lucrările sale erau destinate alcătuirii unor albume reprezentative, de lux, pentru a fi dăruite oficialităților străine care ne vizitau țara. Pentru munca sa, Severin nu a cerut nimic și nici nu a solicitat vreo favoare. Când regele Ferdinand l-a întrebat, entuziasmat de lucrările sale, ce dorește ca recompensă, el a răspuns: *Nimic, Majestate, decât să vă servesc.*

După 1944 Alexandru Severin și-a continuat, un timp, activitatea creatoare, însă noul regim instaurat, avea să-l acuze că a fost pictorul Curții Regale și că: *s-a bucurat de cinstea pe care i-au făcut-o toți regii, principii și străinii veniți în București și care au plecat cu câte o lucrare de a sa oferită de către M. S. Regele Ferdinand*. Pentru toată această activitate desfășurată la Curtea Regală a fost condamnat zece ani închisoare, din care a executat, efectiv, mai mult de patru ani. Ieșit din detenție a mai trăit aproape doi ani, a murit la București la 16 mai 1956.

Merită să amintim câteva dintre lucrările artistului:

- monumentul generalului Culcer la Târgu Jiu, 1928,
- bustul Soficăi Alexandrescu în Cimitirul Bellu,
- busturile profesorilor Fonatini Strajan, C. P. Constantinescu, Craiova, 1935, C. G. Disescu la Râmnicu-Vâlcea, 1938,
- monumentul Eroilor din Dobrița – Gorj, 1939,
- bustul generalului Bolintineanu și cel al lui I. G. Duca, 1935,
- monumentul eroismului gorjean, 1941.

De asemenea în patrimoniul Muzeului Național Peleş avem o sculptură *Necunoscuta din Sena* reprezentând un cap de tânără cu părul strâns, privită frontal cu ochii închiși, gura ușor întredeschisă, lucrare realizată în ceară, operă atribuită artistului Alexandru Severin.

Povestea *Necunoscutei din Sena* apare la Paris în anul 1880, când o tânără este scoasă din apele Senei. Toți cei care o privesc sunt uimiți de surâsul ei liniștit, împăcat, fericit. I s-a scos masca pentru a i se immortaliza surâsul, însă povestea sa nu a fost descoperită niciodată. Ea a devenit un fel de muză a artiștilor de după 1900.

O altă lucrare, de artă plastică, *Castelul Bran*, o compoziție echilibrată, reprezentând curtea interioară a castelului, o imagine romantică, misterioasă a noii reședințe regale. Jocul umbrelor și al luminii, împreună cu tonurile reci, griurile, albastrul și albul accentuează roșul brun al acoperișurilor, conferind o dinamică specială lucrării. Felinarul din fier forjat, plasat pe arcada din prim plan este punctul de delimitare a planurilor. De remarcat vivacitatea compoziției, conferită de sugestiile florale risipite în incintă, pe zidurile din piatră veche.

Sub spectrul unei estetici romantice, simbolul se face simțit în realizările lui Severin, iar misterul, angoasa, tristețea, visul sau contemplarea devin principalele surse de inspirație. Lucrările pornesc de la portrete sau busturi de fete sau copii, care își pierd din valoarea descriptivă a modelului în favoarea unei realizări idilice, cu scopul de a răspunde principiilor unei estetici simboliste. Latura poetică și misterioasă a subiectelor alese dau impresia unei ambiguități în conotație, iar tema vine și ea să aprofundeze această abordare impersonală uneori. Visul, inefabilul sau reveria sunt prezentate prin mimica și gestică unor modele ce par că nu au existat anterior realizării lor. Busturile apar din materialul folosit, în urma unei germinații cauzate de gândurile și emoțiile creatorului, iar Severin reușește astfel să ducă tema spre valențe universale.

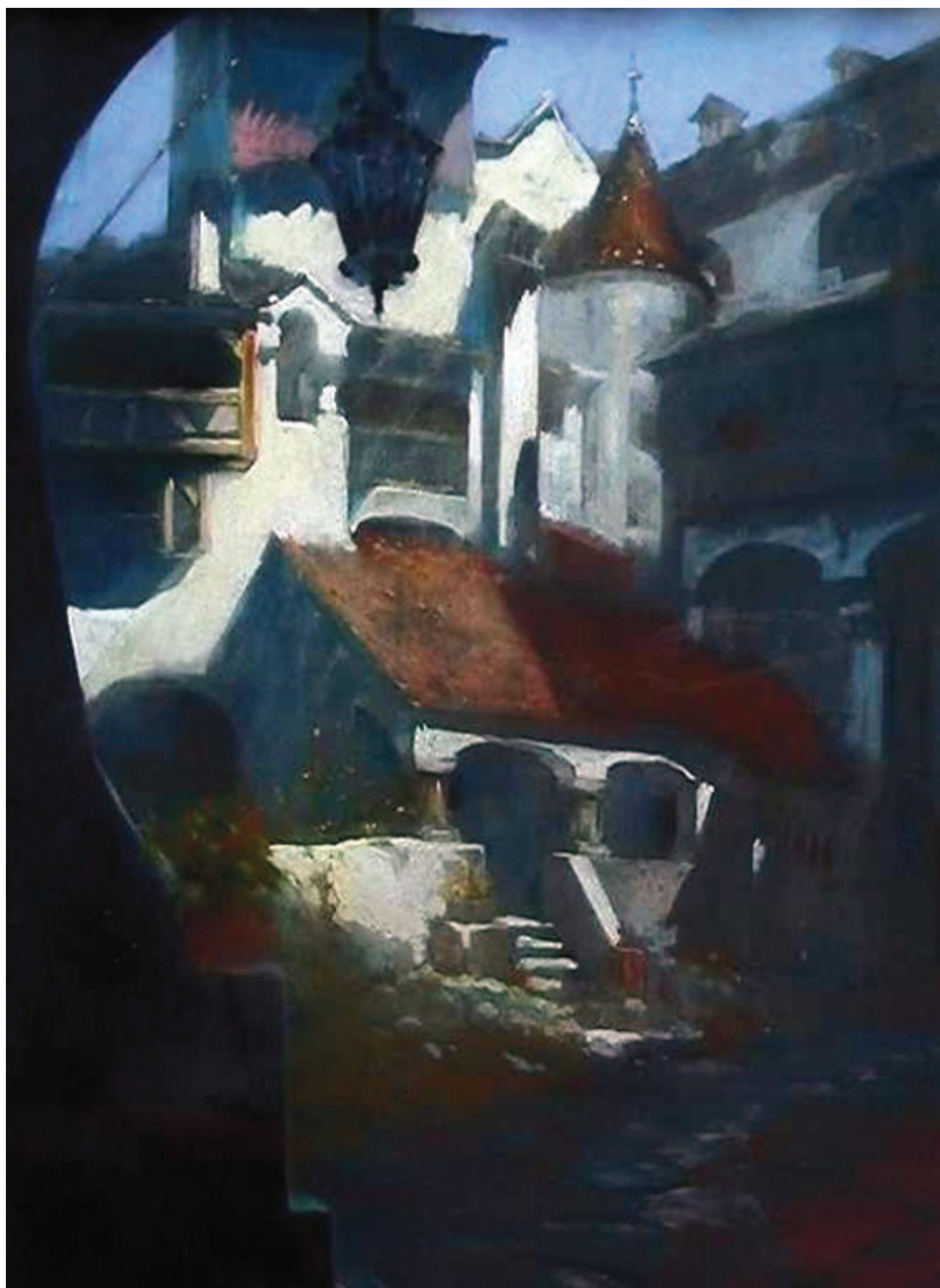
Operele sale de inspirație rodiniană sunt reprezentative pentru perioada în care simbolismul și idilicul cuceriseră deja literatura sau pictura, iar alături de Paciurea sau Brâncuși vor fixa unul dintre momentele esențiale ale evoluției artei plastice românești.

BIBLIOGRAFIE

Oprea, Petre, *Societatea Cenaclul idealist*, în *Societăți artistice bucureștene*, București, Editura Meridiane, 1969.

Rezeanu, Paul, *Sculptori puțin cunoscuți*, Editura Alma, Craiova, 2007.

Șotropa, Adriana, *Visuri și himere*, București, 2009.



Castelul Bran, pastel pe carton, cca. 1923, dimensiuni: l = 95 cm, L = 65 cm.



Necunoscuta din Sena, Ceară, cca. 1920, dimensiuni:
I = 50 cm, L = 20 cm, cu soclu: I = 55 cm

DESENE DIN ARHIVA PERSONALĂ A PICTORULUI ICONAR MATEI I. BAZAVAN

Lidia Geamănu
Muzeul de Artă, Drobeta Turnu Severin

THE DRAWINGS OF PAINTER ICONOGRAPHER MATEI I. BAZAVAN FROM HIS PERSONAL ARCHIVES

Abstract: The personal archive of the painter Matei I Bazavan is located in the Patrimony of the Iron Gates Region Museum, includes along direct document (administrative and civile), indirect documents (correspondents, holograph documents) manuscripts and a mean number of drawings. The drawings of personal archive represents pictures of any people from painter's entourage and landscapes, pictures from first half of last century.

Keywords: drawings, painter, iconographer, Art Museum, donation.

Pictorul Matei I. Bazavan (1879–1955), s-a născut la 28 aprilie 1879¹, în comuna Bălăcești, județul Gorj. S-a format pe meleaguri gorjene unde a lucrat ca pictor², gazetar³ și misionar laic⁴. A avut mai multe expoziții personale⁵, a făcut parte din

¹ Conform Livretului de Serviciu Militar din 1901 (aflat în arhiva personală a pictorului iconar Matei I. Bazavan)

² Relevant este Certificatul din 1 septembrie 1937, Drobeta Turnu Severin, emis de C. Șt. Preda, pictor bisericesc prin care se atestă că pictorul Matei I. Bazavan a practicat pictura bisericească – ca ucenic – 3 ani (din 15 februarie 1910 până în 15 februarie 1913); Autorizația de funcționare cu seria A1, Nr. 36669, din 25 octombrie 1950, emisă de R.P.R. Ministerul Finanțelor.

³ A colaborat alături de Aristide Geamănu, Gh. Lăscătea, la publicația de îndrumare creștină – bilunară *Pâinea vieții*; Desen realizat de Matei I. Bazavan pentru copertile revistei de cultură *Crinul satelor*, anul IV, nr. 2 din februarie 1923, conform arhivei personale a pictorului.

⁴ Adresa 4389 din 23 aprilie 1940, emisă de Sfânta Metropolie a Olteniei Râmnicului și Severinului – Arhiscopia Craiovei, prin care pictorul a fost înștiințat că a fost numit misionar al județului Gorj, urmând să i se fixeze sectorul de activitate; Adresa 12705 din decembrie 1934, a Sfintei Episcopii a Râmnicului Noului Severin – Direcțiunea Culturală și Misionară, prin care pictorul a fost numit misionar al județului Gorj (arhiva personală a pictorului); Certificatul nr. 49 din 6 septembrie 1937 din partea Parohiei Catedrală *Sfinții Apostoli* – prin care i se certifica dreptul de misionar.

⁵ A avut expoziții personale la Govora (1926), Ocnele Sibiului (1927), Drobeta Turnu Severin

comisii de examinare⁶, a scris poezii⁷, piese de teatru⁸ și a participat la mișcarea cultural-teatrală⁹ de la sate pentru ridicarea nivelului de cultură al țăranilor.

Puțin cunoscut de specialiști, pictorul Matei Bazavan nu s-a bucurat de o recunoaștere deosebită, deși presa și personalități ale vremii i-au dedicat rânduri elogioase¹⁰, dovadă fiind greutatea materiale și financiare pe care le-a îndurat de-a lungul întregii vieți. Deși pictase peste 34 de biserici¹¹ numai în județul Gorj, după dispariția sa în anul 1955, atât numele cât și opera sa au rămas sub tăcere, mai ales că activitatea de iconar cât și anturajul său¹² contraveneau normelor impuse de ideologia comunistă. Probabil acesta este și motivul pentru care

(1933), Băile Herculane (1934) și Târgu Jiu (1934, 1950, 1951). Expoziții colective la Pitești (1937, 1939) și Târgu Jiu în anii 1949, 1950 și 1951.

⁶ Pliantul *Expoziție Colectivă a artelor plastice – pictură și gravură – 1949*. La pagina 2 este nominalizat alături de alte persoane care au făcut parte din comisia de examinare formată din Constantin Ionică – subinspector cultural, Novac Nicolae – președintele sindicatului A.S.Z., Bărbulescu Lucreția – profesor, Hutium Elena – profesor, Cotruță Constantin – profesor și Keber Iosif – pictor și gravor.

⁷ *Lacrimi și suspine*, 1904 – broșură publicată la Tipografia Română.

⁸ *Ispita* – piesă de teatru publicată la Târgu Jiu în 1923 (articolul *Restituiri* semnat Ion Mocioi se găsește în caietele *Columna*, nr. 2 din 2012 la pagina 24, revistă trimestrială de literatură și artă). Alte piese pe care le-a scris, dar nu se știe dacă au fost publicate sunt: *Frânț*, *Genii Rătăciți* și *Moment de rătăcire*.

⁹ <<În martie 1917 în satul Bălava din comuna Cornești mai mulți tineri, printre care remarcăm pe Gh. Găvan – Jaleș, Grigore Copotoiu, Matei Bazavan, Gh. Găvănescu, Ioan Lăzăroiu puneau bazele unei mișcări culturale numită *Tribuna*>>, fragment din articolul *Cine a fost odată în Gorj: Aniversarea Mișcării Culturale Crinul*, semnat Cornel Șomăcu – apărut în publicația *Vertical* din 23. 06. 2010.

¹⁰ Procesul verbal (copie) din 26 noiembrie 1943, prin care preotul C-tin Bârneanu pictor autorizat, delegat de onoare al Ministerului Cultelor și Artelor, menționa despre pictura Bisericii *Sfinții Constantin și Elena* din satul Gurani, comuna Săcel pictată de Matei I Bazavan că: *Încântă în mod deosebit și pios pe orice vizitator, având aspect de vechi monument istoric...*; Certificatul Parohiei Vâlari, județul Gorj prin care se specifică de preotul paroh icon. C. Șt. Popescu că pictura Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din satul Curpen: *nu e o chestiune de meșteșug sau un mijloc de existență ci este o pornire mistică a sufletului d-sale, un fel de predică nesfârșită prin figuri ...*; Un articol – semnat *cronicar* – dintr-un fragment de ziar găsit în arhiva personală a pictorului, relatează următoarele despre pictura realizată de zugravul Matei Bazavan cu prilejul sfințirii Bisericii din Glodeni unde a participat și preotul iconom stavrofor Grigore Prejbeanu: *Într-adevăr, nu știm dacă se găsesc câteva biserici în tot Gorjul, atât de măiestrit zugrăvite, cu atâta vrednicie, perseverență și suflet înflorate. Pictorul Matei Bazavan a lucrat cu penel de suflet și a reușit să dea județului nostru o operă de artă, care va rămâne pentru prezentul întinat de atîția „moderniști” ai picturii și pentru viitor un îndemn, o mărturie de muncă și credință, o întrupare și o glăsuire evanghelică pentru veacurile ce vor veni*; Referitor la pictura de șevalet un articol dintr-o publicație a vremii, semnat OSB, afirmă cu prilejul unei expoziții, că în arta sa apare: *întreaga viață gorjană cu casele sale, cu porțile săpate în lemn, cu biserici vechi, cu muncitori harnici, lanuri...turme, ape, dealuri tot ce are frumos acest județ de munte*.

¹¹ Conform „Memoriului” olograf scris de soția pictorului în data de 26 octombrie 1964 Președintelui UAP București.

¹² Pompiliu Theodor Costescu, învățătorul Ion Cornilescu, tatăl preotului Dumitru Cornilescu din Slașoma, județul Mehedinți – acesta din urmă fiind traducătorul Bibliei în limba română din textele originale; reprezentanți ai bisericii ortodoxe precum Grigore Pribegeanu și episcopul

arhiva și tablourile pictorului au fost donate muzeului severinean, după ce în prealabil au fost refuzate de muzeele gorjene.

Trebuie să remarc că în urma cu 4 ani, când am primit spre cercetare arhiva personală a pictorului Matei I. Bazavan, nu știam și nici nu am găsit nimic despre existența pictorului. Nici informațiile computerizate ale internetului, nici istoria artei, nu mi-au putut oferi date concludente despre activitatea sa.

Incursiunea făcută în arhiva personală a pictorului mi-a oferit prilejul să constat alături de documente și manuscrise și existența unui număr însemnat de desene. Lucrările sunt de mărimi diferite, iar cele mai mari nu întrec dimensiunile unei coli de hârtie A4. Ele sunt notații temporare din timpul detenției¹³ sau în momentele de repaus când pictorul înceta periodic lucrul – ca iconar – la bisericele din satele și comunele gorjene. Dintre desene, ponderea cea mai mare o dețin portretele. Deși unele prezintă o anumită stângăcie în redarea unor părți anatomice, portretele înfatșează imagini referitoare la fizionomia unor personaje anonime, dar permit și identificarea unor persoane cunoscute, ce impresionează prin puternice trăiri psihologice sau trăsături caracteriologice. Enumerăm în acest sens desenele intitulate: *Portret de senior*, *Autoportret la 28 de ani*, *Portret de țigancă*, *Portret de bărbat* (Byovnson).

Femeia ocupă un loc important în portretistică, ea fiind redată în frumoase articole de vestimentație populară sau de epocă. Sunt concludente portretele *Ecaterina* și *Femeie tânără*. Există și un *Studiu (bust de femeie)*, realizat în timpul voiajului de specializare la Roma. Acesta din urmă este semnat și datat spre mijlocul lucrării – *Roma 1912*.

Compoziția *Hainele mele în biserica Bobu* și peisajele redau nu doar imagini ale satului gorjean dar și unele locuri de poposire sau pelerinaj ale artistului de-a lungul existenței sale (*Drum spre Albeni*).

Umanizate uneori și de prezența omului, peisajele ne furnizează și informații despre frumusețea arhitecturală a caselor țărănești din lemn din prima jumătate a secolului XX. Stau mărturie *Dimineață de iarnă la Stolojani*, *Casă la Prunești*.

Alte lucrări grafice sunt și compoziții religioase. Dacă unele lucrări realizate ca icoane, în alb-negru, redau personaje biblice sau imagini închipuite de sfinți cum ar fi: *Sfânta Ecaterina*, *Sfânta Filofteia*, *Fecioara Maria cu Pruncul*, mai sunt și cele realizate într-o manieră și viziune eliberată de canoane, realizate direct după model – *după natură* – sunt portrete ce reprezintă persoane din viața ecleziastică *Portret din profil*, dar și lucrări precum *Ultima socoteală a lui Iuda*.

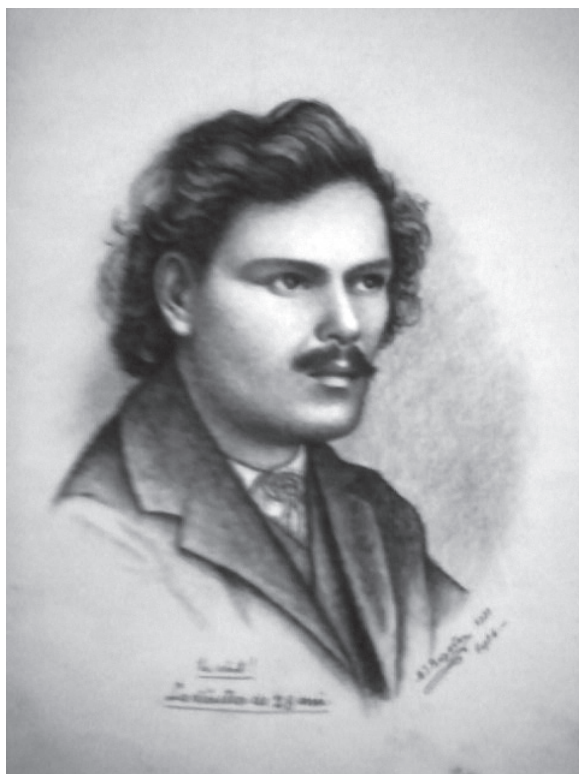
Din punct de vedere tehnic, lucrările de grafică sunt realizate fie în creion, fie în cărbune, sau combinate simultan. Ele prezintă unele trăsături definitive precum siguranța și modelarea ductului linear, formă clar definită, echilibru,

Vartolomeu care i-a cerut pictorului Bazavan să predice evanghelia legionarilor care construiseră drumul Mănăstirii Arnota.

¹³ Stau ca probe portretele pictorului, realizate de Victor Hudici (profesor la Academia de Arte Frumoase, Iași) și de avocatul Nicu Iancu din Sibiu din 1943, precum și un Memoriu al pictorului.

perspectivă și atmosferă, care conferă o anumită originalitate și execuție inconfundabilă. În concluzie deci, deși, de mici dimensiuni, aceste lucrări prin valoarea lor intrinsecă, artistică, ne vorbesc într-un limbaj specific, cel al semnelor oferindu-ne un fundament informativ, devenind adevărate documente ce conțin date despre viața pictorului cât și despre oameni, modă, vestimentație, tradiții și locuri din prima jumătate a secolului trecut.

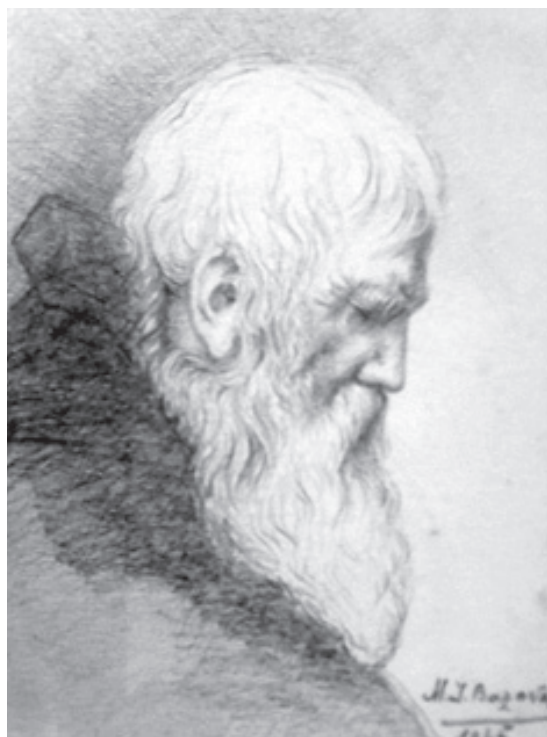
Dintre desenele găsite în arhiva personală a pictorului Matei I. Bazavan, un număr de 41 de lucrări au făcut și obiectul expoziției de grafică, desfășurată în saloanele Muzeului de Artă din Drobeta Turnu Severin în luna iunie a anului 2012. Dintre aceste lucrări am selectat doar câteva menite să confirme afirmațiile de mai sus.



Autoportret



Portret de țigăncușă



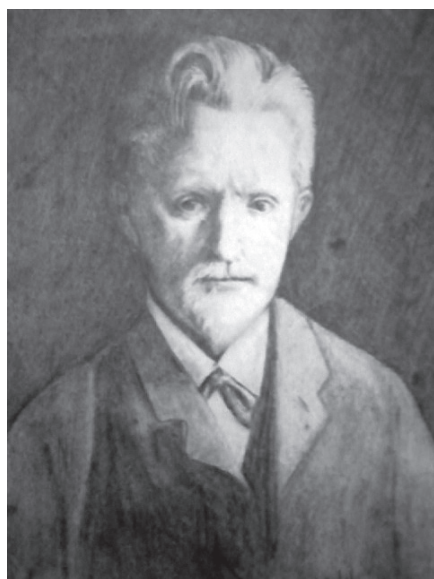
Portret de senior



Portret de bărbat
(Byonsterne Byovson)



Portret de femeie



Portret de bărbat



Portret din profil



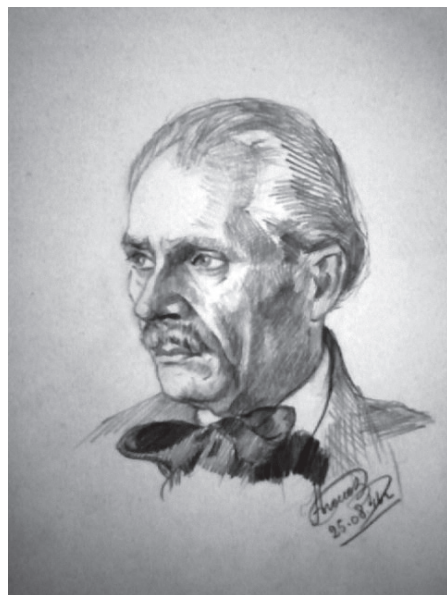
Ecaterina (femeie cu maramă)



În drum spre zăvoi (Prof. C. Demetrescu)



Portret de bărbat (Byovson)



Portretul artistului M. Bazavan
Realizat de pictorul rus Nicola
Nicolaevici Popov



Portret de femeie



Portretul cu fes



Studiu (Roma, 1912)



Orbul



Măria



Maica Domnului cu Pruncul



Peisaj (în cimitir)



Casă în Prunești



Dimineață de iarnă în Stolojani (Peisaj)

IMPORTANȚA RAMEI ÎN VALORIFICAREA OPERELOR DE ARTĂ PLASTICĂ

Liliana Manoliu, Ioan Rotărescu
Muzeul Național Peleş, Sinaia

FRAMES IMPORTANCE IN CAPITALIZING WORKS OF FINE ART

Abstract: Defined as a framework for ensuring the protection and presentation of two-dimensional works of art (painting, drawing, engraving, broderie or relief), the frame is designed to orient the viewer from the heart wall monotonous planitudinea a work of art. It is one of the solutions found almost universal response figurative space boundary, which finds expression in need simple line demarcating borders paintings manuscripts or later engraved portraits surrounding.

Keywords: frames, models, artistic style, fine art.

Definită ca un cadru destinat a asigura prezentarea și protecția operelor de artă bi-dimensională (pictură, desen, gravură, broderie sau basorelief), rama are rolul de a orienta spectatorul, de la planitudinea monotonă a zidului către inima unei opere de artă. Ea este una dintre soluțiile găsite ca răspuns cvasi universal de delimitare a spațiului figurat, nevoie care își găsește expresia în simpla linie care delimitează picturile manuscriselor sau bordurile gravate de mai târziu care înconjoară portetele. Originea ramei este necunoscută, din epocile mai îndepărtate păstrându-se până astăzi puține exemplare.

Rama variază, ca stil, după gustul epocilor, ornamentele fiind asemănătoare decorului arhitectural predominant într-un anumit moment istoric. Să ne amintim de perioada secolului al XIII-lea când rama făcea parte integrantă din panoul din lemn pictat și se caracteriza printr-o simplă bordura în relief. La sfârșitul secolului al XV-lea apare în regiunea Toscanei *tondoul*, tabloul rotund, în general încadrând portrete, al cărui cadru bogat imita coroana de flori, asemănătoare medalioanelor din *terra cotta* ale lui Luca della Robbia. În Spania, Țările de Jos, în Flandra stilul gotic își face simțită prezența devenind din ce în ce mai vivace. Numeroase exemple de artă flamboaiantă târzie se regăsesc în biserici, la altarele

bogat sculptate. În Flandra, artiștii rămân fideli *dipticului* și *tripticului*, câteodată de mici dimensiuni, având frontonul puternic reliefat și decorat.

Rama joacă un rol important în reprezentarea profunzimii lucrărilor, a efectului planurilor. Apar rame cu decorație superioară formată din arcaturi decupate în lemn, care fac pandant cu unele arce pictate pe fundalul lucrărilor de pictură, subliniind astfel efectul unei interesante perspective.

În Italia secolului al XVII-lea împărțirea ramei în 3 zone persistă și devine o modă. Motivele unghiurilor și decorul central devin mai importante și sunt adeseori reliefate. Această ramă obligă privirea spectatorului să studieze tematica picturală mult mai atent.

În creația de ancadramente, Spania și Germania urmează moda italiană, Spania arătând un interes pentru lemnul gravat și sculptat, pe când în Germania se multiplică ramele realizate cu gravuri fine și incrustații prețioase.

În Franța, în perioada începutului de secol XVI, stilurile Renașterii italiene pătrund progresiv înlocuind goticul târziu. Originalitatea ramelor franceze devine mai clară în secolul al XVII-lea. Ramele din perioada lui Ludovic XIII se aseamănă de la început cu prototipurile italiene, ele ramân destul de plate și sunt ornate cu un motiv continuu de ruban, vrejuri vegetale și câteodata frunze. Treptat, profilul ramei se rotunjește și se reliefează, apar ornamentele florale sculptate, poziționate la colțuri și în medalioane centrale. O dată cu perioada regelui Ludovic al XIV-lea, arta decorativă franceză preia locul frunzaș în arta europeană, motivele decorative ale ramelor se îmbogățesc considerabil. Elementele florale sunt mai stilizate, colțurile și centrul ramelor apar cu un decor mult mai bogat, întrerupând linia dreaptă a conturului exterior.

În Olanda stilurile franceze sunt imitate în special pentru ramele lucrărilor destinate exportului, în țări ca Anglia sau Franța. Însă picturile lui Vermeer de exemplu, vor fi montate în rame subțiri și austere, în acord cu sobrietatea interioarelor olandeze.

Producția locală de aici dovedește o mare imaginație. Rama modelată *à l'italien* este interpretată în multiple maniere. Se folosesc în creația de rame esențe de lemn exotic și de arbori fructiferi, cele mai des întâlnite exemple au o cromatică închisă, cu un decor ușor moarat. Ramele cele mai mari și cu fronton bogat sunt destinate oglinzilor din cristal venețian, ele putând fi realizate atât din sticlă cât și din lemn stucat aurit sau din bronz.

Totodată pentru portetele de aparat, amplasate în mod privilegiat deasupra șemineurilor se realizează rame bogat sculptate și aurite. Unii proprietari colecționari confereau ramei o importanță deosebită. O ramă bogat sculptată se potrivește numai la o pânză de mare valoare, etc. Ornamentele cu motive sculptate în relief mic (meplat) sunt formate din flori, frunze, fructe naturale și mai târziu, vor apărea, pe filieră venețiană, motivele «*auriculare*». Începe să apară ornamentul *floarea soarelui*, folosit ca un simbol preponderent pentru arta de a picta.

În secolul al XVIII-lea, stilul Regence accentuează elementele de stil Louis XIV. Ramele vor fi decorate cu cochilii greoaie, motivele *rocaille* vor fi prezente atât central cât și la colțurile profilate, separate prin spații lipsite de ornamente. Fantezia asimetrică a rococoului este frecvent întâlnită în Germania, Austria și Anglia, dar își găsește apogeul în Franța, unde apar ornamente noi cum ar fi cartușele, nodurile, ghirlandele “căzute” peste bordura principală a ramei, frizele de perle, vrejurile vegetale etc., în acord cu scenele de gen, la mare cautare.

În Franța prinde formă, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ideea prezentării către marele public a colecției regale de artă plastică și se încearcă crearea unor tipuri de rame cu un decor uniform. Un tip de ramă lată, plată, cu borduri aurite, având ca decor o friză de perle, frunze cordiforme sau rulate, timbrate de un cartuș în partea superioară. Grijă pentru o prezentare armonioasă a lucrărilor determină găsirea diferitelor soluții. La muzeul Luvru ramele vor fi simple, concepute din lemn aurit și vor avea dedesupt un cartuș cu înscrierea titlului lucrării, numele autorului și datarea, cu litere mari, negre.

Pe aceeași formulă va merge în anul 1745 și muzeul din Palatul Zwinger din Dresda și mai târziu și muzeul Napoleon din Paris pe când la Berlin, arhitectul Schinkel concepe două tipuri de rame, în stil neo-gotic și neoclastic.

O dată cu cea de a doua jumătate a secolului al XIX-le, când se dezvoltă istorismul prin reluarea vechilor stiluri istorice, artiștii se întrec în a da frâu liber imaginației și realizează ancadramentele tablourilor cu motive de o mare spectaculozitate. Artiștii plastici își exprimă preferințele pentru rame, în funcție de subiectele lucrărilor personale. J.A.D. Ingres nu alegea rama unei lucrări decât după ce aceasta era finalizată și rezuma această idee în dictonul rămas celebru «*Rama este recompensa picturii*».

În secolul al XIX-lea, după apariția fabricilor de specialitate, vechea tradiție decade treptat, ramele devenind muluri de lemn acoperite cu profiluri de serie. Epoca noastră preferă încadrarea simplă, uneori cu baghete de lemn sau metalice.

Pentru desene și acuarele se folosesc ramele fine, înguste, colorate cel mai adesea în alb și negru însoțite de paspartu iar uneori se recurge la un simplu încadraj sub sticlă fixată cu colțare.

Regele Carol I al României (1866–1914) este cunoscut ca un pasionat colecționar de artă. Pentru că mare parte din lucrările de artă plastică din reședința de vară de la Sinaia, castelul Peleş a fost achiziționată de către Felix Bamberg, iar alte lucrări reprezintă opera unor artiști copiiști, regele a hotărât să comande ramele acestora în străinătate. Astfel facturile unor furnizori și etichetele prezente pe spatele pânzelor indică nume de specialiști în creația de rame, pânze și culori ca: Windsor & Newton London, 1832; Havard Père et Fils din Paris (1875); Deforge Carpentier (1858–1869) și Paul Foinet din Paris, A. Pütterich din München, Ernst Turek care deținea un «*magazin modern de rame, tablouri și poleitoare*» în București etc.

Colecția regală de rame de la Peleş este extrem de variată, de la formele sobre de tabernacol, la tripticuri, rame bogate lucrate în stilurile baroce până la ramele

specifice perioadei Art Nouveau, confecționate din lemn, lemn stucat și aurit sau combinații de lemn natur cu lemn aurit și stucatură.

Principala funcție a unei rame este, după cum aminteam, de a proteja lucrările care, de regulă, sunt fragile și predispuse uzurii timpului, dar în aceeași măsură rama este și ea supusă factorilor de microclimat și deformărilor mecanice din timpul manipularilor.

Astfel încât lucrările de restaurare sunt imperios necesare și acestea implică deseori intervenții multiple de completare a unor fragmente din decorația din lemn, stucatură, auritură, descleieri sau refaceri complexe ale unor fragmente distruse etc.

Odată cu închiderea Muzeului Național Peleş pentru ample intervenții de restaurare a monumentului, a fost necesară mutarea patrimoniului mobil în alte spații.

Colecțiile au fost depozitate în încăperi speciale pentru fiecare gen de colecție (arme, pictură, vitralii, mobilier, artă decorativă etc.). În acest timp se finalizau planurile de restaurare – conservare, drept pentru care s-au înființat laboratoare de restaurare pentru textile, pictură, metal, lemn, oglinzi la Posada. Au participat colective de restauratori din toată rețeaua muzeelor din țară. În spațiile depozitului de la Posada s-a format o adevărată școală națională de restaurare – conservare.

Având în vedere numărul mare de tablouri, a fost necesară restaurarea rameilor care făceau parte din expoziția permanentă a Pelesului. Restaurarea acestora a fost realizată de alte instituții specializate.

Pe parcurs, după anul 1990, datorită deschiderii muzeului către publicul larg și a înființării castelului Pelișor ca unic muzeu în stil Art Nouveau din țară, a organizării de expoziții temporare, a fost necesară reînceperea activității de restaurare, dar de data aceasta în cadrul laboratorului propriu al muzeului.

Nu insistăm asupra tehnologiei și a materialelor utilizate în restaurarea rameilor, însă vom face o scurtă enumerare a procesului de lucru care implică:

- selecția rameilor asupra cărora se va interveni,
- demontarea totală sau parțială a lucrării,
- consolidarea elementelor fragile și a suportului,
- montarea elementelor desprinse,
- amprentarea și modelarea tuturor fragmentelor afectate,
- montarea, chituirea și integrarea cromatică,
- patinarea zonelor integrate,
- montarea picturilor,
- refacerea sistemului de agățare, dacă este cazul.



Dominique Ingres, Paolo și Francesca, 1819, Muzeul din Angers



Rame tabernacol



Ramă din epoca Renașterii



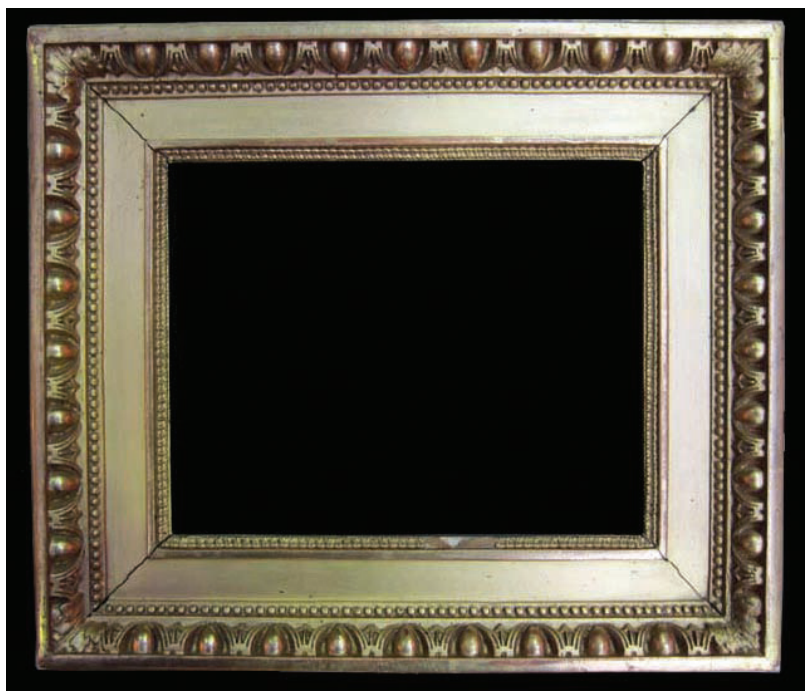
Ramă de oglindă (Veneția)



Rame stil Louis XIII



Ramă stil Louis XV (Florența)



Rame stil Louis XVI



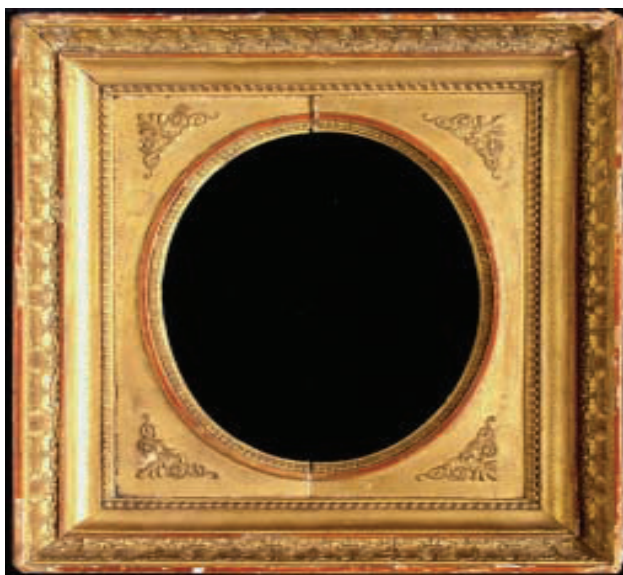
Ramă stil Louis XVI



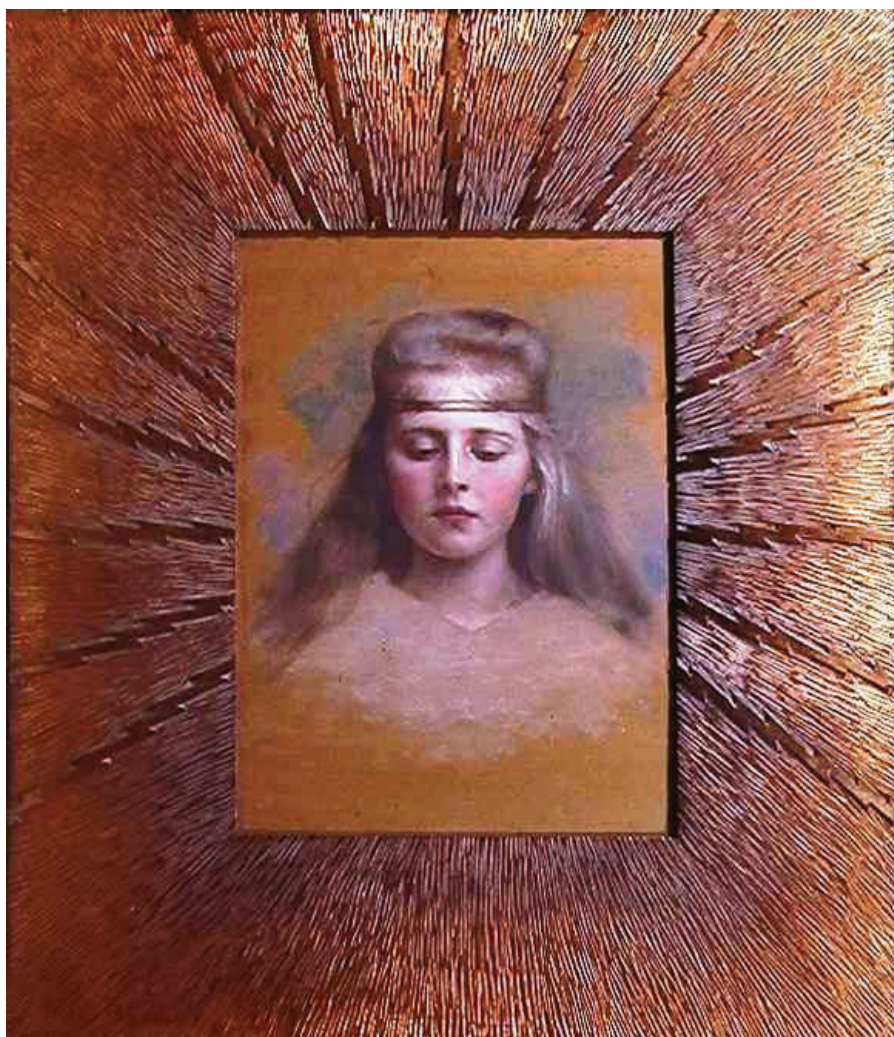
Rama stil Charles X



Rama stil Louis Phillippe



Ramă stil Empire



Ramă stil Art Nouveau

*Portretul Prințesei Elisabeta, ulei/pânză, autor A. Ferraris, 1/4 sec. XX
(Castelul Pelișor)*



Etichete pe spatele unor lucrări