

Elena Popescu

MIȘU POPP  
(1827–1892)









MUZEUL  
NAȚIONAL  
BRUKENTHAL

ASOCIATAI  
MUSEULUI  
NAȚIONAL  
BRUKENTHAL  
2007

Elena Popescu

# MIȘU POPP

REPREZENTANT AL  
ACADEMISMULUI ROMÂNESC  
Pictura religioasă și pictura laică



**Director general:**

Prof. univ. dr. Sabin Adrian LUCA

**ILUSTRAȚIA:**

**CAPITOLUL III**

foto nr. 1 - 8, Ion Haralambie Popescu  
foto nr. 9 - 18, Laura Elena Popescu  
foto nr. 19 - 31, Ion Haralambie Popescu  
foto nr. 32, 35, Viorel Grimalschi  
foto nr. 33, 34, Ion Haralambie Popescu  
foto nr. 36, 37, Ștefan Covrig  
foto nr. 38 - 164, Ion Haralambie Popescu

**CAPITOLUL IV**

foto nr. 1 - 37, Ion Haralambie Popescu  
foto nr. 1a - 37a, Ion Haralambie Popescu  
foto nr. 17b, 18b, 20b, Ion Haralambie Popescu

**CAPITOLUL V**

foto nr. 25, 26, 111, 112, 182, Lacrima Rădulescu, Alba-Iulia  
foto nr. 91, Muzeul de Artă, Arad  
foto nr. 11, Mihnea Baran, Bacău  
foto nr. 3, Caius Rotaru, București  
foto nr. 155, 165, 181, 186, George Nica, București  
foto nr. 53, 58, 65, 66, 79, 142, Feleki István, Cluj-Napoca  
foto nr. 13, 14, 27, 28, Victor Steriade, Craiova  
foto nr. 48, Constantin Para, Drobeta Turnu-Severin  
foto nr. 9, 61, Mihai Neagu, Iași  
foto nr. 176, 177, M.N.L.R. București  
foto nr. 29, 30, 39, 40, 129, 130, 148, 211, 212, 213, 214, Ploiești  
foto nr. 174, 184, Milan Șepețan, Timișoara  
foto nr. 37, 38, 80, 81, - Iulian Cimpoeșu, Suceava  
foto nr. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 31,  
32, 33, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55,  
56, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,  
78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100,  
101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 115,  
116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,  
131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143,  
144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158,  
159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172,  
173, 175, 178, 179, 180, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191,  
192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,  
205, 206, 207, 208, 209, 210, 215, lucrări aparținând Muzeului  
Național de Artă al României București, Muzeului de Artă  
Brașov, Muzeului Județean Gorj "Al. Ștefulescu" Tg. Jiu și  
Muzeului Național Brukenthal Sibiu și din colecții particulare  
– Ion Haralambie Popescu – Sibiu

**Tehnoredactare computerizată:**

Chris Balthes

**Rezumat în limba engleză:**

Prof. Gabriela Zsigmond

Dr. Dana Roxana Hrib

**Sponsori:**

Director Ioan Deac, Compa S.A. Sibiu

Ing. Ioan Georgescu, Brașov

**Coperta I:**

Mișu Popp - *Fata în albastru*

**Coperta IV:**

Mișu Popp - *Sfântul Proroc Ioan Botezătorul*

© 2007 Elena Popescu

CUPRINS

|   |    |   |     |
|---|----|---|-----|
| Un cuvânt înainte   | 5  | <b>Capitolul IV</b>                                 |     |
| Prefață   | 7  | Contingențe stilistice și tematice europene în      |     |
| Cuvânt înainte  | 10 | pictura religioasă a lui Mișu Popp                  | 105 |
| <b>Capitolul I</b>  |    | <b>Capitolul V</b>                                  |     |
| Pictura românească de la 1800 până la Theodor               |    | Pictura laică în creația pictorului Mișu Popp       | 134 |
| Aman în istoriografia de artă din România                   | 14 | De la tradiționalism la modernitate: demersuri,     | 134 |
|   |    | influențe   |     |
| <b>Capitolul II</b>   |    | V. 1. Portretul                                     | 137 |
| Pictura din Țările române de la 1800 până la                |    | V. 1.a. Portretul istoric                           | 180 |
| Theodor Aman  | 26 | V. 2. Peisajul                                      | 190 |
|   |    | V. 3. Natura statică                                | 193 |
| <b>Capitolul III</b>  |    | V. 4. Scena alegorică și mitologică                 | 194 |
| Pictura religioasă în creația lui Mișu Popp                 | 47 | V. 5. Scena istorică                                | 201 |
| 1. Pictura religioasă realizată de Mișu Popp în             |    | <b>Capitolul VI</b>                                 |     |
| colaborare cu Constantin Lecca                              | 47 | Câteva considerații privind locul pictorului Mișu   |     |
| 1.1. Biserica <i>Sfântul Anton</i> din București            | 48 | Popp în arta românească                             | 206 |
| 1.2. Biserica <i>Sfânta Ecaterina</i> din București         | 52 | Mișu Popp   |     |
| 1.3. Biserica Răzvan <i>Adormirea Maicii Domnului</i> și    |    | – A master of the Romanian Academism                | 210 |
| <i>Sfânta Filofteia</i> din București                       | 54 | Abrevieri bibliografice                             | 217 |
| 1.4. Biserica <i>Sfânta Troiță</i> din Schei Brașov (pe     | 56 | Bibliografie generală                               | 218 |
| Tocile)   |    | CATALOG   |     |
| 2. Pictura religioasă realizată de Mișu Popp                | 60 | Pictura religioasă în creația lui Mișu Popp         | 225 |
| 2.1. Biserica <i>Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil</i> din |    | CATALOG   |     |
| Târgu Jiu   | 60 | Pictura laică în creația lui Mișu Popp              | 249 |
| 2.2. Biserica <i>Nașterea Maicii Domnului</i> din Gârbovu   | 64 | Notă asupra catalogului                             | 250 |
| 2.3. Biserica <i>Adormirea Maicii Domnului</i> din          |    | Abrevieri bibliografice, catalogul de pictură laică | 251 |
| Frăsânei  | 64 | Bibliografie selectivă, catalogul de pictură laică  | 252 |
| 2.4. Biserica <i>Buna Vestire și Sfântul Nicolae</i> din    |    | Lista cu tablourile pictate de Mișu Popp publicată  |     |
| Câmpulung Muscel  | 68 | de Corneliu Comanescu în 1932                       | 290 |
| 2.5. Biserica <i>Adormirea Maicii Domnului</i> din          |    |   |     |
| Satulung (Săcele) Brașov                                    | 80 |   |     |
| 2.6. Biserica <i>Sfântul Nicolae și Cuvioasa Paraschiva</i> |    |   |     |
| din Dumbrăvița  | 92 |   |     |
| 2.7. Biserica <i>Adormirea Maicii Domnului</i> din          |    |   |     |
| Cernatu   | 94 |   |     |
| 2.8. Biserica <i>Sfântul Nicolae</i> din Râșnov             | 94 |   |     |
| 2.9. Biserica <i>Sfântul</i> din Araci                      | 98 |   |     |
| 3. Scene religioase (pictură de șevalet)                    | 99 |   |     |



## Un cuvânt înainte

Expoziția retrospectivă organizată de Muzeul Național Brukenthal împreună cu acest volum monografic – teza de doctorat susținută de către autoare – cuprinde creația religioasă și laică a artistului Mișu Popp, pictor activ în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în plină epocă a cristalizării civilizației românești moderne.

Acest volum monografic urmărește răspândirea operelor pictate de Mișu Popp aflate în bisericile și colecțiile muzeale și particulare din România, numărul mare al lucrărilor sale, achiziționate de-a lungul timpului, ilustrând importanța pe care pictorul a dobândit-o în mediul cultural românesc.

Deși important exponent al academismului, creația artistului brașovean nu s-a bucurat doar de aprecieri deosebite, reproșându-i-se uneori spiritul convențional și lipsa de originalitate. Alăturarea expoziție - monografie - catalog se dorește un demers unitar, un recurs la această etichetare, un instrument aflat în slujba revitalizării și reconsiderării operei artistului. Pictor cu o activitate complexă, de la frescă și pictura religioasă, la toate genurile picturii de șevalet (portret, natură statică, peisaj, pictură alegorică și mitologică, scena istorică), Mișu Popp se remarcă prin spiritul sintetic ce reunește: noua orientare a artei românești, influența Biedermeierului vienez, romanticul spirit italian și o ușoară rezonanță a picturii britanice, într-o viziune personală și, totodată, perfect europeană. Gen predilect în contextul operei artistului, portretul de influență Biedermeier și portretul istoric, reprezentând personalitățile marcante ale vremii sale, dobândește un plus de valoare prin importanța documentară.

Volumul dedicat pictorului brașovean – ca și expoziția retrospectivă se dorește o atenționare asupra semnificației creative a pictorilor din sudul Transilvaniei, fiind un excelent prilej pentru onorarea evenimentului *Sibiu – capitală culturală europeană 2007*. Încă o dată, Muzeul Național Brukenthal se atașează ideii de valoare prin respectarea canoanelor clasice, așa cum ne-a lăsat obligația baronul Samuel von Brukenthal, prin testamentul său din 1803 ... Faptul că această moștenire este viabilă, ne-o demonstrează cei 190 de ani de existență publică a muzeului, înființat oficial în 25 februarie 1817 !

Director general,  
Prof. univ. dr. Sabin Adrian LUCA





## PREFAȚĂ

„*Finis coronat opus*” este un adagiu latin care se potrivește întru totul acestui demers științific din activitatea de cercetare a istoricului de artă Elena Popescu, activitate care a debutat în istoriografia de specialitate în urmă cu aproape trei decenii, concretizându-se într-un important număr de studii și articole publicate în reviste de cultură și reviste de specialitate dar și în șase cataloage ale unor expoziții naționale de mare relevanță.

Cartea aceasta reprezintă teza de doctorat, „*Misu Popp – reprezentant al Academismului românesc*” susținută, cu succes, în urmă cu un an (2006), sub egida *Almei Mater Napocensis*. Tema discursului reprezintă o temerară alegere născută din necesitatea unei reconsiderări a vechilor abordări realizate în urmă cu mai bine de o jumătate de secol. Așadar, subiectul nu era unul total inedit dar așa cum se întâmplă și cu alte teme speciale sau generale ale fenomenelor culturale, interpretările și considerațiile istorico-artistice mai vechi au purtat pecetea restrictivă și subiacentă a timpului respectiv, escamotând sau neglijând parțial secvențe inedite care trebuiesc relevate. O va face cu tenacitate dar și precauție Elena Popescu în această carte. De la judecățile severe ale lui V. Vătășianu (1932), care îl identifica pe Mișu Popp cu un „fel de martir”, anume „un martir din punctul de vedere al moralului artistic” sau îl încadra într-o „generație de senină naivitate artistică, lipsită de criticism, prea practică și politică” pentru care arta „nu a fost decât un simplu mijloc de recreație” și „nu o necesitate izvorâtă din răscoliri sufletești profunde” și până la redescoperirea creației novatoare a maestrului ardelean în monografia lui I. Frunzetti (1956), a fost o cale lungă, benefică și paradigmatică, care după decenii a stimulat și ambiționat reluarea temei prin cercetarea de față.

După „Cuvânt înainte” în care sunt deslușite scopul, motivația, metoda, etapele cercetării, contribuția novatoare la studiul temei și o prolegomena la stadiul cercetărilor, Elena Popescu consideră imperios necesară dezbateră, în limitele primelor două capitole, a istoriografiei de artă din România în relație cu pictura românească de la 1800 până la Th. Aman dar și o istorie a picturii din Țările Române în același cadru temporal.

Primul capitol reconstituie canavaua pe care s-a țesut dezbateră critică a picturii românești din epoca modernă. Au fost prezentate exhaustiv studiile, monografiile, cataloagele și cronicile referitoare la opera artiștilor care l-au precedat sau au fost contemporane cu maestrul transilvan într-un arc temporal care începe în ultimul sfert al secolului al XIX-lea și se încheie la sfârșitul secolului trecut. Discuțiile debutează prin contribuțiile lui Léo Bachelin, B Brănișteanu și D Karnabatt, se profesionalizează apoi prin cronicile sau monografiile de după 1900 sau din perioada interbelică datorate lui Al. Vlahuță, V. Cioflec, Achar Baltazar, Al. Bogdan – Pitești, Cornel Theodor, D. H. Theodor, M. Simionescu – Râmniceanu, N. Pătrașcu, G. Săteanu, Al. Busuioceanu, I. Miloia, T. Voinescu și până la contribuțiile esențiale ale lui Gh. Oprescu (*Pictura românească în secolul al XIX-lea și Grafica românească în secolul al XIX-lea*), P. Constantinescu, J Wertheimer-Ghika, M. Popescu, I. Frunzetti, A. Nanu, A. Pavel, Gh. Agafiței, Lucia Dracopol- Ispir, E. Pohonțiu, P. Rezeanu, V. Florea, V. Drăguț, A. Cornea, Claudiu Paradais și Maria Paradais și Mihai Ispir. În egală măsură au fost parcurse critic lucrările referitoare la pictura transilvăneană din ultimul sfert al secolului următor dar și o exhaustivă analiză istoriografică a creației lui Mișu Popp în exegezele lui A. Bârseanu, C. Comanescu, C-tin Popp și V. Vătășianu. Nu au fost uitate contribuțiile în domeniul ale istoricilor de artă din școala clujeană a profesorului Vătășianu.

Cap - II. Parcurge etapele principale ale receptării noilor idei politice, culturale și artistice care au stat la baza înnoirii artei autohtone, ceea ce dispută „postlaocooniană” – în jurul naturii artei, a horațianului *ut pictura poësis*, ceea ce confruntare între idealism și raționalism, între clasicism și romantism-varianta *Biedermeier*, între realism și academism, competiție angajată în societatea europeană din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și primii ani ai secolului al XIX-lea, cu ecouri și în Țările Române și observațiile pertinente ale Elenei Popescu însoțite de ampla prezentare a diverselor genuri picturale și a maștrilor care le-au dat viață și culoare pe parcursul unui veac (XIX). Desigur acest capitol generos ca

dimensiune și informație apare la o primă lectură supradimensionat, însă parcurgerea lui atentă risipește subiectivismul părelnic introducându-l într-o epocă de multiple interferențe cultural-artistice, de întrebări și de căutări nu întotdeauna lesnicioase spre benefica receptare a soluțiilor artistice novatoare consonante civilizației europene. Așadar, în acest capitol realizăm că pictura din principatele române a fost traversată de curente și de tendințe diverse și contradictorii, de confruntări între tradiționalism și modernitate dar care prin efortul creatorilor săi a reușit să se încadreze și să se fixeze pe eșichierul culturii și artei europene o contribuție specifică spațiului spiritual românesc. În acest mediu, uneori prolix, s-a format și a creat pictorul Mișu Popp.

Pictura religioasă, genul artistic cel mai important și mai laborios din creația lui Mișu Pop completează această primă parte a cercetării.

Bogăția și diversitatea materialului au presupus dezvoltarea discursului în trei subcapitole; primul analizează bisericele pictate în colaborare cu C-tin Lecca ( Sfântul Anton și Sfânta Ecaterina, Răzvan din București, Sfânta Treime din Scheii-Brașovului), desfășurată cu unele întreruperi în perioada 1850-1864, al doilea subcapitol, prezintă creațiile individuale ale maestrului, cu frescele sau pictura iconostaselor din cele nouă biserici din Muntenia și Ardeal, iar cel de al treilea subcapitol dezbate scenele religioase și pictura de șevalet cu teme religioase. În fiecare dintre aceste subcapitole istoricul monumentului e însoțit și îmbogățit de analiza programului iconografic și de analiza critică a contribuției specifice celor doi maeștrii. Apropiată oarecum prin opțiunile figurative și iconografice, opera celor doi maeștrii, Lecca și Popp, diferă în planul intim al structurii estetice, al anvergurii compoziționale, fapt dificil cu confruntarea lor cu unele modele occidentale în vogă, mai prezente în soluțiile maestrului brașovean, specializat în cadrul Academiei de artă „ Sfânta Ana” din Viena. De altfel observația lui Gh. Oprescu referitoare la disciplina artistică a tânărului Popp în anii aceea va fi reluată și explicitată și de Elena Popescu „*Lecca pune numele și experiența iar Mișu Popp munca și abnegația*”. Creația independentă a pictorului beneficiază de aceeași scriere și interpretare riguroase. Precizările iconografice, departajările calitative – superlativul formal compozițional este reprezentat de pictura iconostasului bisericii „Buna Vestire” din Câmpulung Muscel, 1864, licențele iconografice și iconologice față de normele erminiei postbizantine

și acceptarea noului limbaj prin mijlocirea sugestiilor artei occidentale, întâlnite de altfel și la confrății de la sud de Carpați (Gh. Tattarescu, N. Popescu, Gh. Ioanid N. Grigorescu), reprezintă tot atâtea întrebări la care autoarea găsește răspunsurile potrivite. Al treilea subcapitol înlesnește autoarei o caracterizare a picturii și a mijloacelor de exprimare a maestrului. Polemicile în jurul calității picturii religioase a lui Mișu Popp, care prin noul limbaj ar fi condus spre un recul, mai mult prin decadența picturii autohtone în acest domeniu datorită occidentalizării sale, vor primii un răspuns corect și echilibrat care subliniază accesul conștientizat al creatorilor artei noastre moderne în concertul european al fenomenului cultural artistic din secolul al XIX-lea. Dar și în acest demers artistic conștientizat ruptura de tradițional nu a fost definitivă. Dacă în ciclurile iconografice închinat Maicii Domnului și lui Iisus Hristos modelul occidental este aproape exhaustiv, în cele închinat Sfinților Mucenici mai descoperim „note atavice stilului bizantin” V. Vătășianu). În egală măsură descoperim aici problema unui „medievalism” subiacent nu doar clasicismului dar chiar și academismului european organizat prin sistemul corporatist așa cum succint a fost creionat de un Camille Monclair în sinteza sa despre „Un secol de pictură franceză, 1820-1920” (*Un siècle de peinture française, 1820-1920*, Paris, 1930, p. 59).

Izvoarele iconografice și contingențele formale și tematice care au inspirat sau au stat la baza creației picturale a maestrului brașovean alcătuiesc subiectul Capitolului IV. Reprezintă acestea tot atâtea noutăți pentru arta românească preluate și introduse de pictor atât în registrul iconografic, cât și în modalitățile de compunere schematico-formală și de tratare cromatică. Facem cunoștință cu sursele de inspirație de sorginte apuseană dintr-un bagaj stilistic variat, care pornește din Renașterea matură (Raffael, Leonardo, Michelangelo), trecând prin Baroc, Neoclasicism și Academism, dar și cu oarecari afinități față de linearismul nazareean (ex: *Iisus Hristos*, col. pictorului cat. nr. III. 164). Ca mulți dintre practicienii decorației murale maestrul a folosit gravurile pe un întins registru, de la Raffael la Gustav Doré, alegând însă substanța clasică din prototip sau introducându-l pe acesta într-o grilă clasicistă, așa cum observă și Elena Popescu. În cea mai bună parte sursele de inspirație sunt convingătoare (Raffael, Doré) mai puțin consonante cele din pictura unui J. M. Rottmayr (1654-1730), concepute într-un spirit compozițional - formal diferit.

Cel mai consistent capitol a fost consacrat picturii laice a maestrului brașovean, în principal portretului, unul dintre genurile picturale cultivate cu predilecție de artist, un fel de stimulent diurn pe care și-l prescrie fără reținere și fără întrerupre pe tot parcursul vieții.

Analizele stilistice formale ale operelor conduc spre concluzii la fel de exacte, anume la aprecierea ponderii însemnate în ansamblul operei, a influențelor stilistice europene, de la clasicism și academism la romantism și Biedermeier, ilustrate fiecare prin exemple bine definite. Prezentarea exhaustivă a acestor portrete (text – imagine) îi oferă istoricului de artă posibilitatea să identifice și să stabilească locul prioritar al artistului în pictura românească a vremii prin dezvoltarea portretului tip Biedermeier și a efigiilor de rezonanță romantică; portretele aparținând diferitelor categorii sociale ale societății românești contemporane, o ilustrează pe deplin. Tot pe atât de adevărat este că, în creația portretistică a maestrului transilvan, nu pot fi trasate linii de demarcație stilistică absolută între aceste maniere sau că maestrul brașovean nu se va emancipa niciodată de canoanele tradiționale academiste, observație valabilă și în cazul importantei serii de autoportrete.

Portretul istoric răspunde și el unui „mimetism” romantic, nu atât prin conținut, cât prin motive și tipare optice, pe care însă sfârșește prin a le „clasiciza”. Asemenea lui Lecca, Aman și Grigorescu, Mișu Popp se vrea un autor de „cronici pictate”, de efigii istorice și de autor al unui Pantheon, teme care nu erau străine de influențele literare ale *Mihaiadei* lui Eliade-Rădulescu dar și a reverberației celebrei monografii pe care Bălcescu a dedicat-o eroului de la Călugăreni.

Scena alegorică și mitologică, peisajul și natura statică au reprezentat preocupări secundare pentru Mișu Popp. Artistul era conștient – realitatea vieneză trăită direct o confirmă – că pentru dobândirea măiestriei într-unul dintre aceste genuri ale picturii era necesară o îndelungată activitate de atelier. Practicarea aleatorie a acestor categorii a determinat și o inconsecvență stilistică; dacă naturile sale statice – atâtea câte sunt – stau sub semnul academismului, peisajul trădează reverberații ale romantismului european (*Peisaj de pădure, Peisaj romantic cu ruine*). Scenele alegorice și mitologice (*Moartea Cleopatrei*) oferă o veridică mărturie despre adaptarea unei teme baroce și fixarea ei în chingile coercitive ale academismului. În limitele acestor teme vom constata și exersarea unui „eclectism”

pictural în care identificăm pe de-o parte lecția unor mari maștrii ai școlii italiene (Tiziano, Correggio) dar și a unui idealism rural (*Anotimpurile*) de ascendență grigoresciană sau a unui postromantism și presimbolism specific școlii germane a unui Arnold Böcklin, Franz Stuck sau Max Klinger (stampa „Moartea” din ciclul „O iubire, X, 10), precum în lucrarea *Un înger (Eliza Petrovici idealizată)*, (Muzeul Național Brukenthal, Sibiu).

În noua monografie închinată maestrului transilvan, Elena Popescu fixează locul și rolul artistului în pictura autohtonă și cea est europeană din secolul al XIX-lea. Autoarea invederează momentele depășirii de pictor a conformismului academizant rigid și a concesiilor comanditare din faza muntenească a activității sale, prin înregistrarea unor progrese notabile obținute odată cu orientarea picturii sale spre arta nouă europeanizată și spre emanciparea picturii ardelenice contemporane, anchilozată în arhetipuri care țineau de epoci revolute. Dacă în unele dintre compartimentele creației sale nu a fost un novator, în opera sa portretistică reușește să o facă. Importanța genului menționat e dată nu doar de noua tipologie portretistică de conținut emblematic istorico-social, ci și de adaptarea prioritară a modelelor vieneze de tip *Biedermeier* și a simțirii romantice în arta noastră, interpretate și valorificate într-o manieră personală.

Chiar dacă nu a atins desăvârșirea marilor maștrii de odinioară, Mișu Popp a practicat cu evlavie cultul lor. Și ce poate fi mai elocvent și mai simțitor decât legenda tabloului *Artiștii și Muza* (Muzeul Național Brukenthal, Sibiu), în care „umilul” artist aduce un respectuos omagiu celor patru titani ai picturii universale: Leonardo, Rafael, Michelangelo și Tiziano.

Volumul de față reprezintă și el un omagiu adus de un istoric de artă maestrului Mișu Popp. Strădania Elenei Popescu e concretizată în această contribuție notabilă din istoriografia noastră de artă, prin ceea ce se înțelege temeinica cercetare pe teren, valorificarea exhaustivă și restituirea integrală a patrimoniului pictural datorat artistului, aflat în bisericile și colecțiile muzeale și particulare din România.

Cluj-Napoca, 20 ianuarie 2007  
Nicolae Sabău



## CUVÂNT ÎNAINTE

În 19 martie 2007 s-au împlinit 180 de ani de la nașterea pictorului Mișu Popp, iar în 6 martie 2007 s-au împlinit 115 ani, când, la 65 de ani artistul se stingea din viață.

Expoziția retrospectivă care s-a organizat, cu acest prilej, la Muzeul Național Brukenthal și acest volum monografic, în care mi-am propus să cuprind întreaga creație religioasă și laică a artistului existentă în biserici, în patrimoniul muzeelor din țară și în colecții particulare este un modest omagiu adus celui mai talentat artist român transilvănean din secolul al XIX-lea, a cărui creație necesită, imperios, o reconsiderare.

Orice cultură matură se reîntoarce, ciclic, la analiza momentelor sale de răscruce, iar apariția lui Mișu Popp în arealul artistic românesc la jumătatea secolului al XIX-lea, existența lui, se înscrie într-un astfel de moment memorabil - cel al cristalizării culturii moderne în România, cel al intrării noastre în modernitate. Analizând personalitatea pictorului din perspectiva istorică obținem cea mai fidelă imagine a rolului împlinit de el ca artist, nu numai între contemporani, dar și din perspectiva posterității.

Investigând răspândirea operei sale în toate colecțiile muzeale, private și bisericile în care s-au păstrat lucrările lui, am realizat amploarea interesului pe care acestea le-a stârnit în epocă și notorietatea la care pictorul a ajuns încă din timpul vieții.

Cercetând principalele colecții de artă de la muzeele din Brașov, Cluj, Sibiu și Timișoara, pentru realizarea tematicii, a catalogului și pentru organizarea expoziției: „*De la Johann Martin Stock la Mișu Popp. Academia de artă din Viena și artiști din Transilvania și Banat în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea*” deschisă la Muzeul Național Brukenthal în 1997, am relevat și prezentat valoroase lucrări a peste patruzeci de artiști români, germani și maghiari din Transilvania și Banat, care, într-un interval temporal de 150 de ani, au studiat la Academia de Artă din Viena. Printre aceștia se afla și pictorul brașovean Mișu Popp. A fost momentul în care am redescoperit creația acestuia și mi-am propus o mai atentă reevaluare a operei sale în ansamblu și în contextul picturii românești din secolul al XIX-lea. Privit prin prisma concepției plastice a lui Mișu Popp, m-am apropiat cu mai multă înțelegere de Academicism, dorind să descopăr în convenționalismul

și „răceala” lui acea vibrație sufletească specifică fiecărui artist în momentul creației, dincolo de principiile consacrate ale acestui curent artistic. Prezentarea evolutivă a materialului, sublinierea principalelor etape ale creației lui Mișu Popp, încercarea de încadrare cronologică cât mai fidelă a lucrărilor sale sunt deziderate ce stau la baza acestei monografii. Aportul inedit al acestei lucrări constă în prezentarea cronologică a bisericilor pictate de Mișu Popp și a programelor iconografice ale acestora, prezentarea contingențelor stilistice și tematice europene din creația sa, realizarea catalogului raționat al picturii laice, conform standardelor naționale și internaționale, identificările, aprecierile critice și comentariile privind ierarhizarea valorică a picturilor lui Mișu Popp.

Ca important exponent al academismului, creația sa nu s-a bucurat de aprecieri deosebite; posteritatea critică nefiind interesată în mod special de opera sa, a stabilit cu relativă claritate vectorii de analiză și evaluare ai creației sale.

După ce am cunoscut mai în detaliu opera de monumentalist și mai ales de portretist a lui Mișu Popp, am considerat firească și necesară, o nouă punere în discuție a operei acestui prolific artist român din secolul al XIX-lea.

Pornind de la ideea foarte actuală că istoria artei își reconsideră în mod dinamic punctele de vedere asupra creației unor artiști deseori reevaluându-i în funcție de cadrul mai larg al mentalităților și criteriilor de apreciere și receptare caracteristice fiecărei epoci, am considerat îndreptățit în acest demers.

Despre pictorul Mișu Popp s-a scris destul de mult, i s-au dedicat mai multe articole și monografii, dar viața și opera sa au fost tratate sumar și parțial, chiar dacă i s-au recunoscut incontestabilele merite și rolul important pe care l-a jucat la începuturile picturii românești. Primele referiri elogioase sunt legate de pictura religioasă și au apărut în presa vremii la București și Brașov. Studiul *Opera pictorului Mișu Popp*, semnat de Virgil Vătășianu (1932) este primul și singurul studiu mai amplu referitor la pictura religioasă a artistului. A fost șansa postumă a pictorului ca Virgil Vătășianu să-i acorde atenție și apoi șansa de a-l avea biograf pe Ion Frunzetti, un cercetător atent și neobosit al omului, al operei și a



întregii epoci de care Mișu Popp este structural legat. Ultima monografie, destul de succintă de altfel, a fost scrisă de Ion Frunzetti în 1956, iar de atunci numele lui era doar menționat alături de câteva lucrări consacrate, reluate de la o istorie a artei la alta.

Am pornit spre pictorul Mișu Popp dinspre preocupările mele mai vechi privind pictura religioasă ortodoxă de icoane și frescă, constatând cât de puțină atenție i s-a acordat. Apoi adâncind studiul operei sale am observat că de fapt cea mai mare parte a ei este necercetată. Puținul ce s-a întreprins în studierea artei religioase a pictorului poate fi generalizat, fiindcă nici pictura sa laică nu a fost niciodată abordată în amploarea și diversitatea sa. Ceva despre portretistica sa, puțin mai mult și mai des despre portretul istoric, de prea multe ori apelându-se la astfel de lucrări din spirit patriotic și nu o dată propagandistic și cam atât. Deși tablourile sale sunt expuse în multe muzee din țară, în Alba – Iulia, Arad, Brașov, București, Cluj-Napoca, Craiova, Iași, Ploiești, Sibiu, Suceava, Timișoara, Târgu-Jiu, Drobeta Turnu-Severin, atenția acordată autorului și mai ales ansamblului operei, rămâne sporadică, iar tratarea ei, lapidară. Când totuși se scrie despre tablourile sale, este mereu etichetat ca pictor „academicist” și i se reproșează spiritul convențional, lipsa de originalitate, mai ales în portretistică.

S-a constatat mai demult, că originalitatea nu este și nu trebuie să rămână, singurul și nici cel mai important criteriu în judecarea valorii operelor de artă. Noile tendințe ale istoriei artei de a revizui păreri „anchilozate” și a revalorifica stiluri, curente și tendințe considerate vetuste și clasate o dată pentru totdeauna ca nemeritând prea multă atenție, m-au determinat de a studia opera lui Mișu Popp ca pe unul din momentele cele mai reprezentative ale academismului din arta românească. Așa cum m-am edificat ulterior, pe parcursul adâncirii studiului operei sale, pictorul a fost într-adevăr tributar în cea mai mare măsură academismului, mai ales în pictura laică, dar nu s-a cantonat pasiv în limitele acestui curent, ci a fost receptiv și la noi tendințe ce se manifestau în arta românească și cea europeană a epocii. Am putut descoperi că Mișu Popp a fost „conservator” mai ales în pictura de frescă, în cea religioasă în general, dar în pictura laică a asimilat și elemente ale clasicismului și ale stilului Biedermeier, mai cu seamă în portretistică. Într-o primă etapă a documentării, am încercat să stabilesc departajări, între „portretul clasicist” și „portretul Biedemeier”, pe lângă cel academicist, dar ulterior am abandonat această clasificare, fiindcă am realizat că pictorul

doar adaptează astfel de elemente ale noilor curente artistice, își „pigmentează” academismul, dar nu se convertește propriu-zis la ele, nu le asimilează în „spiritul” lor, ci doar le face „concesii” și „cochetează” cu noutățile aduse de ele. Aprofundând apoi contextul artistic al Transilvaniei și Țara Românească, locuri unde și-a desfășurat activitatea, precum și afinitățile, colaborările și deosebirile lucrărilor sale, comparate cu ale altor pictori contemporani lui, am descoperit adevărata dimensiune a creației sale, complexitatea și diversitatea acesteia. Căci Mișu Popp, fără a fi deosebit de original, a fost totuși un pictor complex, el abordând nu numai fresca și pictura religioasă, ci practic toate genurile picturii de șevalet, cu predilecție portretul, dar și natura statică, peisajul, pictura alegorică și mitologică, scena istorică. Nu a excelat, nu a lucrat cu aceeași tenacitate și inspirație în toate aceste genuri, dar și-a încercat puterile creatoare și meșteșugul artistic în cadrul fiecăruia. Consider că de fapt, calitățile intrinseci ale operei sale, ca și complexitatea personalității sale artistice, îl înscriu pe Mișu Popp între pictorii importanți ai celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, nu mai prejos decât alți contemporani ai săi, uneori mai apreciați de către istoria de specialitate și că locul său ar trebui să fie alături de Gh. Tattarescu și în proximitatea lui Th. Aman. Monografia ce i-am consacrat-o ca temă a lucrării mele de doctorat a urmărit să demonstreze această afirmație.

Pentru a contura locul lui Mișu Popp, am început, în mod firesc, cu un capitol consacrat antecedentelor și antecesorilor picturii românești din perioada formării și afirmării lui Mișu Popp, așa cum apar în contextul istoriografiei românești de artă.

În capitolul *Pictura din Țările române de la 1800 până la Theodor Aman*, evidențiez puternica influență pe care au avut-o academiile de artă europene și arta occidentală în general, asupra picturii din Țările Române, Transilvania și Banat în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în contextul general de modernizare, opera artiștilor prezentați ilustrând multiplele direcții ale acestei influențe. Aceste direcții ale mișcării artistice din epoca în care s-a format și a creat Mișu Popp explică mai precis locul său în contextul artistic general, precum și ecoul operelor sale în ansamblul picturii românești.

Capitolul următor explorează opera lui Mișu Popp în partea ei cea mai amplă și care l-a preocupat cel mai mult pe artist: pictura religioasă. Prezentarea și analiza acesteia se face în cadrul a trei subcapitole: pictura religioasă realizată de Mișu Popp împreună

cu Constantin Lecca; Pictura religioasă realizată de Mișu Popp și Scena religioasă.

Ca proaspăt absolvent al Academiei din Viena, încă necunoscut, Mișu Popp începe, după uzanțele epocii și ale tradiției, prin a colabora cu un alt pictor mai cunoscut și care avea deja comenzi: Constantin Lecca. Colaborarea lor a durat mai mulți ani, perioadă în care au realizat frescele mai multor biserici ortodoxe din Brașov și București. Dar în cadrul activității comune, fiecare dintre cei doi pictori și-a păstrat stilul și personalitatea, căci Mișu Popp nu era angajat ca ucenic, colaborarea constând în împărțirea suprafețelor și temelor de lucru pe care fiecare le elabora singur, fără intervenția unuia în lucrarea celuilalt. Acest fapt mi-a permis cercetarea separată a picturii religioase a lui Popp, fără riscul de a confunda autorul fiecărei scene. De altfel, mai cu seamă în locurile în care lucrările lor stau alături, deosebirea dintre stilurile și măiestria fiecăruia se relevă pregnant. La fel s-a desfășurat colaborarea celor doi și în privința iconostaselor. Pentru mai deplina edificare asupra bisericilor pictate împreună am păstrat pe tot parcursul monografiei, aceeași ordine de prezentare: datele generale despre respectivul locaș de cult, analiza frescelor și în final a lucrărilor din iconostas, oprindu-mă în mod special la realizările lui Mișu Popp, superioare celor ale lui Lecca, ultimul având de fapt influențe minore și nu totdeauna fericite asupra primului.

Despărțirea de Lecca nu înseamnă renunțarea la pictura de biserică, căci Mișu Popp a continuat cu mai multă energie să lucreze frescă, desfășurându-se pe mari suprafețe, cu scene cu personaje numeroase, într-o tematică diversă. Simultan, el a realizat și pictură de șevalet cu teme religioase, mai puțină e drept, capitolul al treilea fiind consacrat întregii opere religioase a pictorului din perioada independentă.

În capitolul *Contingențe stilistice și tematice europene în creația lui Mișu Popp* am prezentat comparativ compoziții cu aceeași temă religioasă realizată de diferiți artiști considerând că este mai utilă pentru un ochi care caută amănunte grăitoare. Capitolul urmărește astfel dezvăluirea unora dintre sursele de inspirație, dovedind legătura lui cu pictura europeană a momentului. Pictorul preia scene întregi, aproape copiindu-le în unele cazuri, în altele prelucrează teme și motive sau introduce personaje și fragmente de scene religioase din pictura europeană, mai ales din cea franceză italiană și austriacă, pe care le adaptează cerințelor picturii bisericești ortodoxe. De remarcat este faptul că,

procedând astfel, Mișu Popp introduce elemente de pictură religioasă catolică în cadrul scenelor ortodoxe, precum și multe elemente laice, integrându-le însă armonios și fără a afecta ordinea impusă de erminii, modernizând astfel limbajul figurativ al frescei bisericești.

Capitolul despre pictura laică în opera lui Mișu Popp începe cu portretul, unul dintre genurile cele mai mult cultivate de artist și care l-a preocupat permanent, nu atât pentru a-și înnoi limbajul plastic sau mijloacele de expresie, ci, în sensul diversității personajelor ce i-au servit drept model, personaje provenind de fapt din toate mediile sociale, atât cele din Transilvania cât și cele din Țara Românească. Portretul este totuși genul în care influențele asimilate de pictor sunt, după cum spuneam, cele mai vizibile, aici putând fi decelate ecouri ale stilurilor europene, cel puțin în câteva elemente sporadice și fragmentare, anume clasicism, romantism și Biedermeier, acestea împletite cu stilul său preferat și deplin însușit: academismul.

Am acordat o atenție deosebită portretului de influență Biedermeier, o atenție specială autoportretului, în care pictorul are câteva variante izbutite, și mai ales portretului istoric, asupra căruia artistul s-a aplecat cu predilecție și pentru care el s-a documentat și a lucrat intens spre a realiza un adevărat „pantheon” al personalităților istorice ale românilor.

Peisajul, natura statică, scena alegorică și mitologică, au constituit preocupări secundare pentru Mișu Popp, dar nu a ezitat să le abordeze, de aceea le-am acordat subcapitole separate relevând calitățile și neajunsurile lucrărilor din aceste genuri.

Considerațiile finale asupra vieții și operei lui Mișu Popp, a locului și rolului său în istoria picturii românești, încheie monografia.

Pentru pictura religioasă, pe lângă imaginile color care însoțesc textul am întocmit un catalog cu cele mai reprezentative scene religioase din bisericile pictate de Mișu Popp, însoțită de imagini foto alb - negru.

De asemenea am întocmit catalogul picturii laice, fiecare tablou fiind însoțit de imaginea foto alb-negru pentru a putea fi identificat. La sfârșitul volumului am atașat și lista cu picturi realizate de Mișu Popp, publicată de Corneliu Comanescu în studiul său din anul 1932.

Importanța abordării creației pictorului Mișu Popp mi-a fost subliniată și de domnul prof. univ. dr. Nicolae Sabău, șeful catedrei de Istoria Artei a Facultății de Istorie și Filosofie din cadrul

Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Considerând că fără încurajarea permanentă și coordonarea competentă a dânsului, această lucrare nu ar fi fost începută și cu siguranță nu ar fi fost terminată, trebuie să începem prin a-i mulțumi cu toată sinceritatea și recunoștința. Un cuvânt de căldă recunoștință aducem domnului prof. univ. dr. Marius Porumb, director al Institutului de Arheologie și Istoria Artei din Cluj-Napoca, membru corespondent al Academiei Române, pentru sfaturile și ajutorul acordat privind pictura religioasă. Au fost deosebit de utile sfaturile și sugestiile legate de cercetarea operei lui Mișu Popp ale cercetătorilor dr. Alexandra Rus, dr. Kovács András, dr. Gheorghe Mândrescu, dr. Rodica Vârtaciu, dr. Mihaela Varga, pentru care le aducem sincere mulțumiri.

Pentru bunăvoința și colegialitatea cu care m-au ajutat punându-mi la dispoziție lucrările artistului, pentru cercetare și fotografiere, adresez mulțumiri tuturor directorilor, curatorilor și conservatorilor de la muzeele din țară în colecțiile cărora se află lucrările pictorului Mișu Popp: director dr. Peter Hügél, curator Adriana Pantazi (Muzeul de Artă Arad), director Bartha Arpad șef de secție Veronica Bodea-Tatulea și conservator Delia Marian (Muzeul de Artă din Brașov), director Roxana Theodorescu, director Rodica Matei, curator Alina Skultety, conservator Costina Anghel (Muzeul Național de Artă al României București), director dr. Crișan Mușețeanu, director dr. Radu Coroamă, cercetător dr. Doina Pungă, cercetător dr. Gheorghe Trohani (Muzeul Național de Istorie București); director Ioniță Ionel, șef de secție artă Ioana Cristea, curator Lucian Mașek (Muzeul de Istorie și Artă al Municipiului București), director Elena Fluerașu, conservator Victorița Doicescu (Muzeul Literaturii Române București), director dr. Lăcrămioara Stratulat, șef de secție Georgeta Barbu (Muzeului de Artă Bacău), director dr. Livia Drăgoi, conservator Eugenia Mesaroș (Muzeul de Artă Cluj-Napoca), director dr. Florin Rogneanu, șef secție dr. Minuna Mateias (Muzeul de Artă din Craiova), director dr. Val Condurache, șef de secție Ivona Aramă (Muzeul de Artă din Iași), director dr. Emil Ursu, șef de secție dr. Suzana Cosovan, (Muzeul Național al Bucovinei Suceava), director dr. Vasile Marinoiu, șef de secție C-tin Popa, conservator general Ion Catana, conservatori Carmen Șocu și Ioan Popa (Muzeul de Artă „Al. Ștefulescu” din Târgu Jiu), director Marcel Tonciu, șef de secției dr. Dorina Pârvulescu, curator Elena Miklosik (Muzeul de Artă Timișoara), director dr. Maria Bălăceanu (Muzeul de Artă Drobeta Turnu-Severin) și nu în

ultimul rând colectivului Muzeului Național Brukenthal director general prof. univ. dr. Sabin Adrian Luca, căruia îi mulțumesc în mod deosebit pentru sprijinul acordat realizării expoziției și publicării acestei monografii, cercetător dr. Maria Olimpia Tudoran, cercetător, dr. Alexandru Lungu, cercetător dr. Valentin Mureșan, care m-au sprijinit pe parcursul cercetărilor, director Gheorghe Ban, șef secție dr. Maria Ordean, curator drd. Liviana Dan, curator, drd. Iulia Mesea, curator dr. Dana Hrib, curator drd. Alexandru Sonoc, conservator Daniela Moroșan, Ion Vârzaru, care m-au sprijinit la organizarea expoziției retrospective.

Îmi exprim recunoștința și mulțumirile mele pentru amabilitatea și sprijinul pe care l-am primit în cercetarea documentelor bisericești de arhivă, cercetarea și fotografierea picturii religioase realizată de Mișu Popp, din partea preoților: Dinu Ciobanu (Biserica *Sfântul Antonie* București), Costea Tănăsache (Biserica *Sfânta Ecaterina* București), Adrian Tăutul (Biserica *Sfânta Filofteia, Răzvan*, București), Aurelian-Nicu Reit și Aureliu Colceriu (Biserica *Sfânta Treime* Brașov-Schei), Dumitru Dumitrașcu (Biserica *Sfinții Voievozi* Tg. Jiu), Iustin Dumitru Bondoc (Biserica *Nașterea Maicii Domnului* Gârbovu), P.S. Neonil starețul Mănăstirii Frâsinei și pr. ierom. Iulian (Biserica *Adormirea Maicii Domnului* Frâsinei), I. Popescu (Biserica *Buna Vestire și Sfântul Nicolae* Câmpulung Muscel), Ioan Cornea (Biserica *Adormirea Maicii Domnului* Satulung), Ioan Câmpeanu (Biserica *Cuvioasa Paraschiva* Dumbrăvița), Nicolae Stoicescu (Biserica *Adormirea Maicii Domnului* Cernatu), Nicolae Puchianu (Biserica *Sfântul Nicolae* Râșnov), Iuliu Farcaș (Biserica *Sfântul Dumitru* Araci) și dr. Vasile Olteanu custodele Muzeului de la Vechea Școală Românescă din Schei-Brașov.

De asemenea mulțumesc colecționarilor care mi-au dat posibilitatea să cercetez colecțiile lor private și să identific lucrările pictorului Mișu Popp: prof. Veronica Bodea-Tatulea (Brașov), senator Wolfgang Wittstock (Brașov), pictor Alexandru Iacubovici (Brașov), prof. Dan Catina (București), prof. univ. dr. Anca Sârghie (Sibiu), prof. Simona Păunescu (Sibiu), restaurator Paul Cioconea (Sibiu).

Mulțumesc soțului meu Ion Haralambie și fiicei mele Laura, care au realizat cu mult profesionalism documentația foto și nu în ultimul rând fiului meu Paul, care a tradus bibliografia din limba germană și engleză.

Elena Popescu



## CAPITOLUL I

# PICTURA ROMÂNEASCĂ DE LA 1800 PÂNĂ LA THEODOR AMAN ÎN ISTORIOGRAFIA DE ARTĂ DIN ROMÂNIA

Apariția în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a criticii de artă este strâns legată de organizarea primelor expoziții de pictură și sculptură. O primă manifestare de acest gen are loc în anul 1865, anii cuprinși între 1865 și 1890, putând fi considerați ca o perioadă de pionierat, aceasta fiind totodată și vremea în care critica românească de artă se constituia ca *gen*. Expozițiile sunt tot mai frecvente, iar interesul specialiștilor, dar și al publicului pentru artă începe să fie tot mai evident.

Idei privitoare la arta plastică au existat și înainte, ele putând fi găsite chiar și în corespondența artiștilor revoluționari de la 1848, Constantin Daniel Rosenthal, Ion Negulici etc., dar ele nu constituie ceea ce vom numi o teorie a artei, o teorie pe baza căreia o critică își alcătuiește criteriile. Theodor Aman definește și el un ideal estetic care, din punctul său de vedere, trebuie să aibă o finalitate educativ-patriotică. Astfel în memoriul adresat Camerei Deputaților el declara: „*Toate societățile care s-au reformat au înțeles că unul din fundamentele principale ale înaintării morale sunt frumoasele arte și că ele sunt nu numai necesare dar și indispensabile ca să contribuie, la dezvoltarea facultăților morale și la înălțarea simțămintelor de mărire, de glorie și de patriotism*”. În continuare, Aman prezintă o serie de obiective și intenții, un adevărat program din care, mai târziu, critica noastră de artă își va formula exigențele și va elabora criterii de apreciere a operelor.

Un astfel de program însă, nu putea servi viziunea artistică tradițională, de influență bizantină, evidentă la noi în acel timp. Era deci necesar să apară o nouă viziune artistică. Aceasta a fost oferită de academism, care a contribuit astfel la fundamentarea normelor de judecare a operei promovate de criticii noștri de artă<sup>1</sup>.

La începutul secolului XX se înregistrează o bogată și spectaculoasă activitate în domeniul artelor plastice; ele nu mai sunt însă încurajate și cultivate doar pentru rolul și menirea lor în împlinirea unui act patriotic cultural-artistic, pentru înnobilare spirituală, ci sunt privite cu interes și sub aspectul valoric material, fiind considerate o bună investiție. Petre Oprea, în *Cronicari și critici de artă în presa*

*bucureșteană din primul deceniu al secolului XX* se referă la deceniu caracterizându-l ca pe o perioadă distinctă cu „*caracteristici și trăsături proprii*”. Sunt anii în care comerțul cu opera de artă devine înfloritor, iar presa de mare tiraj nu mai rămâne indiferentă, nu mai ignoră bogăția manifestărilor plastice, tonul general al criticii fiind dat de cronicarii și criticii de artă care scriu în paginile lor. După aprecierea lui Petre Oprea,<sup>2</sup> ei sunt influenți și susținători ai adevăratelor valori artistice. Léo Bachelin<sup>3</sup>, colaborator al ziarului *Seara*, devine criticul bucureștean cu cea mai mare influență în lumea artistică. Prin cronicile sale competente, el aduce o contribuție importantă la definirea caracteristicilor specificului național în arta românească.

După primul război mondial, interesul pentru arta modernă este din ce în ce mai accentuat, fapt reflectat și în realizarea unor monografii care vor apărea după 1925. Numărul cărților apărute este mic, șase cărți în opt ani<sup>4</sup> și sunt dedicate pictorilor considerați deja *clasici* ca Nicolae Grigorescu și Ștefan Luchian<sup>5</sup>, dar și lui D. Stoica<sup>6</sup>, Adam Bălțatu<sup>7</sup> și Iosif Iser<sup>8</sup>, artiști în plină activitate creatoare. Abia în deceniul al treilea al secolului XX asistăm deci la apariția unui număr semnificativ de studii sub formă de monografii.

Printre primii istorici și critici de artă cu studii de specialitate a fost Alexandru Busuioceanu (1895-1961), care studiase metodologia istoriei artelor plastice la Viena cu J. Strzygowski<sup>9</sup>. Monografiile scrise de el și de Virgil Cioflec devin veritabile modele interpretative, fiind exemple pentru cele redactate în deceniile următoare ale secolului XX. Era firesc ca pentru secolul al XIX-lea să se contureze o viziune de sinteză asupra evoluției și problemelor artei abia după o suficientă distanțare istorică. Cronicile artistice sau unele lucrări mai ample cum este lucrarea *Profilele artistice* a lui Marin Simionescu-Râmnicăneanu, apărută la București în 1913, sau ampla monografie consacrată de Al. Vlahuță lui N. Grigorescu<sup>10</sup>, (prima despre un artist român modern care, așa după cum remarca Virgil Cioflec, este „*o frumoasă rapsodie asupra lui Grigorescu*”<sup>11</sup>), nu

ne dau certitudinea că putem vorbi la începutul secolului XX de o istoriografie de artă metodologic conturată.

Începând cu 1911 și apoi în perioada interbelică s-au scris câteva studii despre Mișu Popp, printre cele mai importante fiind cele semnate de Andrei Bârseanu, Corneliu Comanescu, Constantin Popp și Virgil Vătășianu. Andrei Bârseanu în studiul său *Pictorul Mihail Popp*<sup>12</sup> face o scurtă caracterizare a omului și a pictorului Mișu Popp, pentru caracterul și talentul cărui își exprimă toată admirația. Textul, scris cu simplitate și sinceritate, redă dialogul autorului cu Mișu Popp fiind punctate câteva momente importante din viața artistului.

Studiul lui Corneliu Comanescu intitulat *Pictorul Mișu Popp*<sup>13</sup> este preponderent biografic. În puține fraze, el analizează creația lui Mișu Popp, pe care îl consideră „*cel dintâi pictor român cu pregătire academică născut și stabilit în Ardeal*”<sup>14</sup>. De apreciat la Comanescu este faptul că, la sfârșitul studiului, adaugă o listă cu 185 de lucrări ale pictorului, identificate până la aceea dată, însoțite de câte o fișă tehnică.

*Din viața lui Mișu Popp – Amintiri*<sup>15</sup> de Constantin Popp este de asemenea o lucrare biografică ce aduce și câteva date inedite privitoare la creația pictorului, în special în ceea ce privește acel *Pantheon* realizat de artist.

Virgil Vătășianu, cel care a propulsat cercetarea de istoria artei românești la nivelul cerințelor contemporane<sup>16</sup>, publică în 1932 studiul: *Opera pictorului Mișu Popp*,<sup>17</sup> acesta fiind primul și singurul studiu amplu referitor la pictura religioasă a artistului. Studiul său era, după cum mărturisește, „*un omagiu postum*” adus pictorului cu ocazia comemorării a patruzeci de ani de la moartea acestuia. Este o lucrare de referință în ceea ce privește metoda de cercetare, caracterizată prin investigații temeinice. Analiza stilistică și cromatică a compozițiilor lui Mișu Popp, prezentarea izvoarelor folosite de artist în elaborarea compozițiilor sale, contingentele europene, toate caracteristicile operei lui Mișu Popp sunt subsumate sub un nume comun: *clasicism*. Vătășianu reliefează aportul adus de artist la noua orientare a artei românești de la mijlocul secolului XIX, el fiind în Ardeal singurul propagator al acestei noi orientări. Este prezentată în câteva fraze Viena culturală din perioada studenției lui Mișu Popp, apoi autorul evidențiază, calitățile și defectele artei lui. Ceea mai mare parte a studiului se referă la pictura religioasă de la biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung, pe care Vătășianu o

consideră pe bună dreptate, cel mai vast complex realizat de Mișu Popp. Sunt analizate picturile religioase și de la alte biserici din zona Brașovului, precum și descrierea tablourilor reprezentând *sfinții singuri* (independenți). O carență a studiului, pe care de altfel autorul o regretă, este faptul că nu a avut posibilitatea să studieze și să analizeze lucrările executate de Mișu Popp în București, în Târgu Jiu, Gârbovu, Frăsânei, Câmpulung Muscel.

Printr-o cercetare competentă, inteligibilă, în care predomină raționamentul științific bazat pe sursele documentare, demonstrată și în acest studiu, Virgil Vătășianu s-a înscris în galeria de elită a personalităților istoriei artelor din România<sup>18</sup>. Mai târziu, pentru a veni în ajutorul cercetătorilor, Vătășianu publică *Metodica cercetării în istoria artei*<sup>19</sup> în care prezintă principiile de bază ale cercetării obiective, urmând metoda de cercetare a profesorului său Strzygowski, practică și de alți istorici de artă români, discipoli ai acestuia, ca Alexandru Busuioceanu. După cum remarcă Marius Porumb, „*creațiile sale științifice se caracterizează prin monumentalitate, prin vocația sintezei, prin marea știință de a ilustra ansamblul vieții artistice românești și universale, prin viziunea globală, prin excepționala intuiție, impunându-se încă de la început ca un savant patriot, conștient de marile sarcini aflate în fața istoriei artei românești*”<sup>20</sup>.

O altă monografie interbelică consacrată unui pictor modern este cea despre artistul bănățean Nicolae Popescu scrisă de istoricul de artă Ioachim Miloia (1897-1962),<sup>21</sup> personalitate marcantă a vieții artistice bănățene. Este o lucrare de referință în studierea mediului artistic provincial bănățean în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.<sup>22</sup> Autorul folosește materiale de arhivă și din periodicele vremii, fiind preocupat mai mult de biografia artistului decât de analiza creației acestuia, dar subliniind contribuția notabilă a lui Nicolae Popescu la modernizarea și occidentalizarea artei bănățene: „*Textul despre pictorul bănățean este, propriu-zis, viața unui reprezentant al artei moderne românești*”<sup>23</sup>.

Teodora Voinescu publică în 1936 monografia pictorului Anton Chladek<sup>24</sup>, care începe cu o scurtă prezentare privind situația culturii și artei românești la începutul secolului al XIX-lea și influența benefică pe care arta occidentală a avut-o în această perioadă, fiind amintit rolul academiilor de artă din Viena, München, Paris și Roma în formarea tinerilor români. Autoarea prezintă contribuția majoră a pictorilor călători la închegarea unei mișcări artistice de tip occidental și arată că unul dintre importanții



artiști străini stabiliți la București în această perioadă este Anton Chladek. Ea acordă o atenție deosebită biografiei artistului prezentând-o strâns legată de creația acestuia, pe care o analizează amănunțit asociind-o fenomenului artistic al epocii: „cu Chladek ne întoarcem la începuturile timide și destul de modeste ale picturii românești din prima jumătate a veacului trecut”<sup>25</sup>.

Observăm că în perioada interbelică, interesul pentru artă modernă se accentuează, iar în deceniul al treilea se conturează o mai clară concepție și metodă în ceea ce privește cercetarea în domeniul artei. Odată cu lucrările profesorului George Oprescu, a căror filiație metodologică se situează pe linia gândirii lui Iorga, se inițiază o serie de dezbateri referitoare la problema originilor, influențelor, a periodizării și ierarhizării artei moderne românești, cele două principale lucrări de sinteză – *Pictura românească în secolul al XIX-lea și Grafica românească în secolul al XIX-lea* – putând fi socotite esențiale ca punct de plecare ale acestor cercetări. G. Oprescu folosește metoda comparativă a valorilor artistice bazându-se pe o documentare bogată și conștiincioasă, pe rigoarea filologică a cercetării și pe o bună cunoaștere a specificului expresiei plastice. Publică succinta sinteză a istoriei picturii românești moderne, tipărită în Elveția și în Suedia în 1937, iar în 1943 *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, lucrare premiată de Academia Română. Această lucrare se bazează pe o vastă documentare, autorul reușind să stabilească aici, pentru prima dată în istoriografia de artă românească, o ierarhie valorică, ce a rămas valabilă până astăzi, în liniile ei esențiale<sup>26</sup>. Devenită operă clasică a istoriografiei noastre de artă<sup>27</sup>, prezintă un secol de dezvoltare și evoluție a picturii românești, care, așa cum declară însuși autorul în prefața ediției din 1937, este perioada cea mai complexă și cea mai interesantă de când arta noastră a adoptat genurile practicate în restul Europei<sup>28</sup>. Autorul prezintă în linii generale, transformările ce au cuprins societatea românească în primii ani ai veacului al XIX-lea; în domeniul artei, primele trei-patru decenii aducând o schimbare radicală și complexă. Partea I, *Primitivi și precursori*, cuprinde capitolul *Străinii stabiliți în principate și reprezentanții curenților occidentali*, un loc aparte fiind rezervat artiștilor Anton Chladek, Carol Popp de Szathmari și Heinrich Trenk. În paginile dedicate lui Carol Popp de Szathmari, G. Oprescu, prezintă în esență viața și opera artistului, pornind de la un foarte sugestiv portret al omului Szathmari, „impulsiv, frământat de gânduri și de proiecte, mai fără astâmpăr

mai preocupat de chestii de practica picturală, mai romantic”<sup>29</sup>, până la cele mai complexe și delicate probleme estetice pe care le suscită opera acestui artist, pe care G. Oprescu îl numește: „unul din cei mai autentici și mai mari artiști ai secolului nostru trecut”<sup>30</sup>. În al doilea capitol intitulat *Primii pictori români de tendință occidentală*, autorul aduce în discuție activitatea pictorilor revoluționari, Ioan Negulici și Constantin Daniel Rosenthal, care: „încarnează aspirațiile năvalnice ale oamenilor din această epocă, una din cele mai răscolite de pasiuni de tot felul din secolul al XIX-lea”<sup>31</sup>. Tot aici, G. Oprescu vorbește despre Mihail Lapaty, pictor trăit și format în mediul Parisului, admis la salonul din Paris în 1857 și 1858, ceea ce constituie un eveniment deosebit pentru un artist român. Al treilea capitol intitulat *Contribuția ardeleană și pictorii religioși*, este partea în care G. Oprescu se ocupă de activitatea lui Constantin Lecca, Mișu Popp și Gheorghe Tattarescu. După cum afirmă autorul, Lecca (1827-1892) reprezintă „contribuția Ardealului la această epocă de primitivi și de precursori încheiată la apariția lui Th. Aman”<sup>32</sup>, pe care Oprescu îl consideră „primul pictor în înțelesul întreg al cuvântului”.

Cu viața și opera pictorului Th. Aman începe partea a II-a a cărții intitulată: *Nașterea școlii moderne*. În această parte a cărții G. Oprescu prezintă Fundarea Școlilor de Arte Frumoase, a Pinacotecilor și a primelor expoziții ale artiștilor în viață, opera lui Grigorescu și Andreescu, precum și a contemporanilor acestora. Nu sunt uitați nici continuatorii unei școli și epigonii unui stil. În finalul cărții este dezbătută problema opoziției contra artei oficiale și academice, fiind prezentat Salonul Independenților, Ileana, Tinerimea artistică.

Lucrarea academicianului George Oprescu este cu atât mai valoroasă cu cât este prima încercare temeinică, prima sinteză în care este studiată și prezentată cu competență evoluția artei românești în secolul al XIX-lea.

Începând cu anul 1954, s-a luat inițiativa realizării unor monografii destinate să popularizeze la un nivel cultural înalt, opera artiștilor noștri consacrați, de creația cărora începea să se intereseze un public tot mai larg. Astfel apare seria de monografii în colecția *Maeștrii artei românești*. Sunt monografii mici ca întindere, cuprinzând câte un studiu de aproximativ douăzeci sau treizeci de pagini, urmate de câteva reproduceri reprezentative pentru creația artistului monografiat. George Oprescu consacră în 1954 pictorului Szathmari o monografie<sup>33</sup>, considerând că acesta, ca de altfel și Aman și

Andreescu, a fost nedreptățit de societatea și de critica burgheză, care nu era interesată de opera lor, operă prin care acești artiști erau preocupați să redea specificul nostru național. Lui Szathmari îi datorăm realizarea peisajului așa cum îl înțelegem astăzi, ca o redare realistă a unei vederi din natură analizată în amănuntele ei esențiale. „De asemenea, pe lângă un interes mereu treaz pentru om și natură, calitate deosebit de prețioasă la un artist pe lângă un remarcabil dar de observație, mai constatăm la Szathmari o dragoste evidentă pentru cei mici, pentru țăranul și târgovețul din cartierele mărginașe...”<sup>34</sup>. În încheierea monografiei, G. Oprescu, stabilește locul lui Szathmari în pictura românească, Szathmari fiind socotit: „unul dintre cei dintâi și cei mai de seama reprezentanți ai curentului realist”<sup>35</sup>.

Alte monografii apărute tot în colecția *Maeștrii artei românești*, au fost elaborate după modelul monografiei lui Szathmari, fiind dedicate pictorilor: Barbu Iscovescu, Constantin Daniel Rosenthal, Gheorghe Tattarescu, Gheorghe Popovici, Constantin Lecca, Mișu Popp.

În lucrarea *Trei pictori de la 1848*<sup>36</sup>, P. Constantinescu, a reconsiderat opera lui Barbu Iscovescu, alături de aceea a lui Ion Negulici și C. Rosenthal, reușind să pună în lumină meritele acestor artiști.

Istoricul de artă Ionel Jianu, care consacră o monografie pictorului *Barbu Iscovescu*,<sup>37</sup> evidențiază faptul că dintre cei trei pictori revoluționari de la 1848, Iscovescu, „a fost cel mai nedreptățit, fiind artistul asupra căruia uitarea s-a așternut necruțătoare”. Peisajele, după cum spune autorul monografiei, îl plasează pe Iscovescu printre primii peisagiști români alături de Szathmari. Dar marele lui merit constă în realizarea numeroaselor portrete, în special ale revoluționarilor ardeleni în frunte cu Avram Iancu.

În monografia dedicată pictorului *Constantin Daniel Rosenthal*<sup>38</sup>, Ion Frunzetti prezintă sugestiv figura captivantă a artistului, viața lui frământată în slujba idealurilor politice ale vremii. El vorbește despre portretul *eroic* în arta pictorilor revoluționari, ce evidențiază sarcina ideologică a exemplarității modelului („Aceste portrete sunt profund semnificative și au un bogat conținut revoluționar”<sup>39</sup>), și despre rolul afectivității în portret, lămurind modul în care această nouă concepție a modificat și influențat limbajul plastic al artistului. Frunzetti constată că Rosenthal este tot mai preocupat de analiza psihologică a personajelor reprezentate: „Oglindirea omului interior, apare acum la Rosenthal exprimată

într-un limbaj de o surprinzătoare perfecțiune tehnică, de pildă în portretul *Anicăi Nanu cu fiul* (1848) portret învâluit într-o atmosferă plină de poezie – rezultată atât din dozarea luminii și coloritului, cât și din construcția imaginii”. Autorul susține aici ideea că pictorii patrioți și militanți din perioada revoluției de la 1848 nu au apărut întâmplător, ci datorită „aparității tipului de artist cetățean” care conștientizează rolul social-educativ al artei și care este conștient de „rolul artei în promovarea ideilor de libertate cu semnificații alegorice”. El conchide că Rosenthal a transpus plastic „idealul revoluționar al epocii la un nivel de măiestrie artistică și la un grad de forță de convingere nemaîntâlnit în arta românească, nici înainte, nici multă vreme după moartea pictorului”<sup>40</sup>.

Urmând același model de monografie, Adina Nanu se ocupă de pictorul *Gheorghe Tattarescu*.<sup>41</sup> După o scurtă încadrare în epocă, autoarea vorbește despre educația artistică, despre cultivarea aptitudinilor pictorului și despre studiile sale la Academia din Roma. În evoluția sa artistică, Tattarescu a parcurs toate etapele importante ale picturii românești din secolul al XIX-lea: ucenic format în tradiția artei bisericești, el a evoluat spre abordarea laică a portretului. A adus, alături de Negulici, Rosenthal și Iscovescu, o contribuție însemnată atât în arta portretului cât și în compoziția alegorică militantă, îndeosebi prin *Deșteptarea României (Renașterea României)*. În încheierea studiului autoarea remarcă faptul că „opera lui Tattarescu este reprezentativă pentru una din cele mai importante perioade de dezvoltare a artei noastre naționale”. Pictura lui Tattarescu a pregătit drumul unor mari creatori ca Grigorescu și Andreescu. Arta lui „a contribuit la perpetuarea tradiției realiste care formează fondul moștenirii artei clasice românești”<sup>42</sup>.

În monografia dedicată pictorului *Gheorghe Popovici* întocmită de Gh. Agafiței și P. Comarnescu este accentuată mai mult latura socială, fiind evidențiat „patriotismul care stă la baza creației sale”. Monografia cuprinde un mare număr de date inedite despre viața pictorului și despre dezvoltarea picturii ieșene în secolul al XIX-lea. Caracterizând opera artistului în ansamblu, autorii apreciază că Gheorghe Popovici: „a făcut un pas înainte față de înaintașii săi, George Panaiteanu – Bardasare, C. D. Stahi și Emanoil Bardasare, căutând să obțină nu numai o fidelitate în execuție, ci și o expresivitate realistă mai grăitoare”<sup>43</sup>.

În cadrul aceleiași colecții apare și monografia pictorului *Constantin Lecca*<sup>44</sup>, de Jack Brutaru. Caracterizând creația lui Lecca, autorul arată că:

„evoluția măiestriei sale artistice poate fi urmărită în general de la primele portrete realizate la Budapesta, apoi la Craiova, la Brașov și la București”.<sup>45</sup> Lecca este considerat apoi drept: „întemeietorul picturii istorice românești”<sup>46</sup>.

Ion Frunzetti publică în 1956 monografia *Mișu Popp*<sup>47</sup>, completând lucrarea lui Virgil Vătășianu din 1932. Structura monografiei urmează modelul deja bine cunoscut al acestui tip de lucrări. În prezentarea datelor biografice este urmărită cu interes evoluția artistului de la anii de ucenicie petrecuți în atelierul familiei, apoi contactul cu atmosfera vieții artistice de la Viena, orientarea pictorului spre clasicismul academic. Diferitele perioade de creație și lucrările reprezentative sunt puse în discuție fără a face totuși o analiză stilistică aprofundată a acestora. Frunzetti acordă atenție picturii religioase realizate de Mișu Popp, arătând că din practica acesteia artistul „a păstrat obiceiul de a copia gravuri, ori de a le interpreta cu modificări, în compozițiile sale”<sup>48</sup>, dar și în aceste copii, se poate urmări maniera academică practică de artist. Portretul însă, atât cel comandat cât și cel istoric, este genul în care Mișu Popp a dat măsura talentului său. În peisajele sale, descoperim un anumit suflu romantic, deși după cum afirmă Frunzetti, ele „sunt de cele mai multe ori fictive, compuse din elemente de ilustrație lirică romantică și preromantică”<sup>49</sup>. Autorul subliniază importanța creației lui Mișu Popp în perioada dintre 1848 și 1859, perioadă ce prezintă „în istoria picturii românești o relativă stagnare artistică”<sup>50</sup>. După apariția lui Theodor Aman în peisajul artistic bucureștean, Mișu Popp se retrage în orașul natal, unde rămâne și pictează până la sfârșitul vieții, dedicându-se realizării *pantheonului*, galeria bărbaților iluștri din istoria neamului. Deși studiul este relativ scurt, autorul prezintă clar, într-un stil simplu și elegant, viața și opera artistului care s-a mulțumit în final să fie cel mai bun pictor din regiunea Brașovului, devenind „una din gloriile locale”<sup>51</sup>. După cum îl caracterizează Frunzetti, pictorul poate fi socotit cel mai înzestrat portretist al vremii din Țara Românească, portretele sale fiind „un prețios document pentru cunoașterea epocii în care a trăit și lucrat Mișu Popp”<sup>52</sup>. Monografia *Mișu Popp* se înscrie în linii mari alături de celelalte monografii din anii 1955-1960 din colecția *Măestrilor artei românești*, menite să ofere amatorilor de artă, informații despre viața și creația unor artiști importanți, fără ca autorii monografiilor să se lanseze totuși într-o analiză stilistică amănunțită a operei acestora. Punctând în termeni corecți viața și activitatea artiștilor, analizând

cu competență creațiile lor și fiind redactate de specialiști, aceste monografii au constituit modele de interpretare, devenind lucrări de referință pentru mai amplele monografii elaborate în deceniile următoare.

În revista de specialitate *Studii și comunicări de istoria artei*<sup>53</sup> apărută în 1954, critici și istorici de artă de renume publică o serie de studii referitoare la viața și activitatea unor artiști reprezentativi pentru arta modernă românească.

După 1950 dogmatica comunistă își pune amprenta asupra istoriei artei; se vorbește despre decadența burgheză în artă, despre funcția socială și patriotică a artei și sunt preferați artiștii care abordează astfel de teme. De aceea, artiștii din secolul al XIX-lea care au abordat în creația lor tematica socială și patriotică, sunt preferați și promovați de regimul nou instaurat.

În 1954, criticul și istoricul de artă Mircea Popescu publică studiul *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*<sup>54</sup>, în care ilustrează liniile mari de dezvoltare ale picturii noastre istorice, drumul parcurs de acest gen de pictură și importanța artei inspirate din istoria poporului, funcția ei activă în transformarea societății. La început, autorul face referire la lupta pentru reforme sociale și politice împletită cu lupta pentru înfăptuirea statului național: „Renașterea acestei tradiții de luptă comentează autorul, și redesteptarea conștiinței naționale sunt reflexe ale prefacerilor economice, care determină modificări corespunzătoare în mentalitatea oamenilor și apoi în acțiunile lor”<sup>55</sup>. Printre adepții ideilor progresiste se numără și pictorii, majoritatea participanți la mișcările politice, care credeau în funcția socială a artei lor. Cercetările întreprinse la Institutul de istoria artei, fiind îndrumate și în această direcție, au stabilit, după cum afirmă Mircea Popescu, „că progresele în organizarea și dezvoltarea unei vieți artistice naționale, în îmbogățirea repertoriului tematic al picturii și sculpturii și în perfecționarea măiestriei artistice s-au înfăptuit numai pe temeiul acestei concepții despre funcția socială și patriotică a artei”<sup>56</sup>. Autorul evidențiază calitățile pe care trebuie să le aibă un artist pentru realizarea corectă a unei compoziții istorice: el trebuie să știe să construiască clar și expresiv o compoziție cu numeroase personaje și diferite planuri, să fie un bun portretist, să redea stări psihologice ale personajelor și să stăpânească în același timp arta reprezentării peisajului. Sunt amintite primele lucrări și primii artiști care au realizat astfel de compoziții în pictura modernă românească, cum ar fi Gheorghe Asachi. Un alt



moment important în realizarea picturilor istorice îl constituie creația lui Constantin Lecca, dar cu tot efortul pe care pictorul îl depune în compunerea lucrărilor cu tematică istorică, ele rămân convenționale. Pictorii revoluționari de la 1848 contribuie la înfăptuirea unui limbaj plastic mai autentic necesar picturii istorice, Negulici, Iscovescu și Rosenthal creând portrete în maniera romantismului militant cu o mare forță de expresie. Autorul aduce în discuție și importanța studiilor istorice, astfel că la baza compozițiilor cu teme istorice vor sta izvoare iconografice autentice. Este remarcată importanța descoperirii gravurii lui Egidius Sadeler (1570-1629) reprezentând chipul lui Mihai Viteazul, domnitor ce va deveni simbolul independenței față de turci și al ideii unității naționale. Gravura a stat la baza realizării unor portrete ale domnitorului, cum este cel realizat de Mișu Popp. Apariția lui Theodor Aman, este subliniată ca un eveniment important în evoluția picturii românești, pictura istorică constituind pentru acest artist o preocupare permanentă până la sfârșitul vieții. „*Aman reprezintă, notează autorul studiului, „o culme în dezvoltarea acestui gen în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pictura sa istorică, se așează în rândul celor mai valoroase realizări ale picturii românești în genere*”<sup>57</sup>.

Tot în revista SCIA, Ion Frunzetti publică studiul monografic *Pictorul bănățean Nicolae Popescu* (1835-1877), considerat de autor: „*cel mai însemnat nume în pictura românească din Banat*”<sup>58</sup>. Încă de la început, datele biografice sunt relatate în strânsă legătură cu desfășurarea studiilor la Viena și Roma, cu activitatea de creație și realizarea pe plan profesional. Autorul analizează stilistic un număr mare de lucrări ale pictorului, oprindu-se cu atenție asupra picturii religioase, „*care amintește de tradiția multiseculară a academismului italian păstrată cu atâta sfințenie la Academia Sfântului Luca din Roma, tradiție pe care înainte de N. Popescu, au asimilat-o pictorii români Gh. Tattarescu și G. Năstăseanu*”<sup>59</sup>; se analizează copiile sale după opere antice sau după mari maeștri ai Renașterii, dar în special este analizată cu competență portretistica realizată de Nicolae Popescu. „*Există în pictorul acesta bănățean o forță, declară Frunzetti, o capacitate excepțională de a surprinde viața lăuntrică a modelului pictat, care justifică apropierea sa de marii portrețiști realiști clasici*”<sup>60</sup>.

Deși componentă importantă a artei naționale, pictura transilvăneană, în special cea din secolul al XIX-lea, a avut până în ultimele decenii ale secolului XX o soartă vitregă în cadrul istoriei artei românești.

Mult mai puțin cunoscută decât arta din celelalte zone și neapreciată la justa ei valoare, nu ocupă decât câteva pagini chiar și în cele mai ample istorii de artă.

În primele decenii ale secolului XX s-au scris o serie de studii referitoare la arta germanilor din Transilvania. Unul dintre cele mai importante studii monografice este *Familia pictorilor Neuhauser și începuturile peisagisticii transilvănene*<sup>61</sup> publicat de Julius Bielz în 1956 referitor la acești pictori reprezentativi pentru arta transilvăneană de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și primele patru decenii ale secolului al XIX-lea. Pe baza documentelor, autorul prezintă biografia, activitatea artistică și didactică a pictorului vienez Franz Adam Neuhauser (1737-1785) și a celor patru fii ai săi, toți pictori: Franz (1763-1836), Joseph (1767-1815), Gottfried (1772-1836) și Johann (1774-1815). Bielz acordă cea mai mare atenție activității artistice a pictorului Franz Neuhauser cel Tânăr, care a fost fără îndoială o personalitate complexă și o prezență marcantă a vieții artistice sibiene de la începutul secolului al XIX-lea. Cele 11 caiete pentru studiul desenului pe care le va imprima în atelierul Institutului litografic din Sibiu între 1821-1825 și editarea la Sibiu a manualului său *Studiu despre lumină și umbră*,<sup>62</sup> creează posibilitatea pentru un mare număr de elevi și ucenici să se inițieze în tainele desenului. Preocupat mereu pentru dezvoltarea învățământului artistic, Neuhauser fondează și o școală de desen pentru calfe și ucenici, unde „*profesa cu mare succes, urmărind permanent și cu interes desăvârșirea tehnică a meseriașilor*”<sup>63</sup>. Aprecierea de care s-a bucurat ca artist, în rândul protipendadei transilvănene, rezultă din numeroasele comenzi primite din cercurile nobilimii transilvănene maghiare, în special de la Ferencz Kazinczy<sup>64</sup>.

În portretistica lui Neuhauser, autorul remarcă preocuparea pentru depășirea manierei tradiționale a barocului transilvănean provincial, mergând până la portretul neoclasic. Deși calitățile de portretist i-au fost uneori contestate în epocă<sup>65</sup>, Franz Neuhauser se înscrie în acest domeniu cu câteva realizări deosebit de semnificative. În peisagistica transilvăneană, Neuhauser face trecerea de la peisajul imaginar, conceput ca fundal al unor portrete și compoziții, la peisajul realist inspirat din natură. „*Neuhauser poate fi socotit spune Bielz, primul reprezentant al peisagisticii realiste transilvănene*”<sup>66</sup>. În studiu este amintită bogata activitate de litograf a lui Neuhauser și contribuția sa la „*fondarea Institutului*

de litografie sibian, primul din Transilvania și de pe întreg pământul României de azi”<sup>67</sup>.

În 1956, Ion Frunzetti publică studiul consacrat pictorului *Constantin Daniel*<sup>68</sup> (1798-1873), figură centrală a picturii bănățene, cel mai important din Banat în secolul XIX. În prima parte, autorul prezintă familia artistului, studiile și peregrinările sale prin Banat și vestul Transilvaniei, unde realizează pictură religioasă și portrete. El se stabilește în Becicheregul Mare (azi Zvenian), mic oraș în Banatul sârbesc, și obține comenzi să picteze bisericile din regiune. Autorul evidențiază faptul că el imprimă picturii bisericesti ortodoxe sârbești și românești din Banat un stil mai apropiat de realismul Renașterii italiene, cu numeroase elemente personale, vizibile mai ales în pictura catedralei sârbești din Timișoara și în numeroasele opere care se găsesc la Muzeul de Artă din Belgrad. Este artistul pe care istoriografia de artă sârbească îl consideră cel mai mare pictor sârb din secolul al XIX-lea supranumindu-l *Tizian-ul Sârb*, iar autorul studiului îl consideră artist bănățean aducând argumente și documente cu care își susține punctul de vedere. De altfel concetățenii lui din Becicheregul Mare îl numeau *Valachul*.

Tot Frunzetti publică în 1957 lucrarea *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*<sup>69</sup>, în care prezintă evoluția fenomenului artistic din Banat, provincie aflată în afara granițelor statului român de atunci. Pe lângă sublinierea legăturilor firești dintre arta populară a țăranilor bănățeni și arta pictorilor care sunt reprezentativi pentru istoria artei moderne românești, monografia pune în valoare relația dintre arta românească din Banat și cea a popoarelor vecine. În mod deosebit pentru cazul lui Constantin Daniel se aduc pentru prima dată la cunoștința publicului și cercetătorilor români datele stabilite de istoriografia de artă iugoslavă și analiza operelor de pe teritoriul Iugoslaviei.<sup>70</sup>

Despre viața și opera lui Gheorghe Tattarescu<sup>71</sup> scrie în 1958, pe baza unei riguroase documentări, Jacques Werthheimer-Ghica, realizând, poate, cea mai completă monografie consacrată acestui artist.

În studiul *Pictorii și Unirea țărilor române*,<sup>72</sup> Ion Frunzetti îl prezintă pe Rosenthal „ca fiind printre primii artiști care au militat pentru Unire”. El este primul artist care a proslăvit ideea unei Români unitare într-o alegorie pe care a reprezentat-o sub trăsăturile unei țărancei în costum național salvând în plină luptă drapelul tricolor ca simbol al unității românilor. Frunzetti împarte în trei categorii operele de artă create de artiștii adepți ai Unirii: alegorii, scene istorice cu subiecte din faptele trecutului

anticipând Unirea, sau cu subiecte din evenimentele contemporane, portrete ale protagoniștilor luptei pentru Unire. Apar pictorii: Constantin Lecca, Gheorghe Tattarescu, August Strixner, Petre Alexandrescu, Carol Popp de Szathmary, Alex. Asachi, Mihail Lapaty, G. Venrich, Gh. Năstăseanu, și alții, a căror opere sunt analizate de autor sub raportul *temei, poziției ideologice și a valorii estetice*. Sunt prezentați apoi marii maestri ai picturii românești din secolul al XIX-lea, care, prin arta lor, precum și prin acțiunea lor directă, și-au manifestat adeviziunea la realizarea Unirii.

Studiul *Note despre Anselm Wagner 1766-1806*<sup>73</sup> de Viorica Marica abordează global viața și opera apreciatului portretist bănățean născut la Timișoara din părinți vienezi. După o scurtă, dar lămuritoare prezentare a istoriei ocupării Timișoarei de către austrieci și prezentarea evoluției culturale, religioase și artistice a provinciei și orașului în primii ani de ocupație, autoarea subliniază că noile autorități politice și ecleziastice au stimulat dezvoltarea orașului și a monumentelor sale, precum și dezvoltarea artei locale, chiar dacă aceasta s-a făcut sub influența artei baroce târzii, venită din Imperiu prin artiști austrieci care au lucrat aici sau prin artiștii bănățeni școliți la Viena (între care și Wagner). Trecerea în revistă a originii familiei și a anilor de tinerețe și ucenicie a lui Anselm pe lângă tatăl său și apoi la Academia de Artă din Viena e urmată de alte date biografice, de comentarii despre călătoriile lui prin Transilvania, cu specială referire la cea din Sibiu din anii 1799-1800 și Cluj 1800-1801, și referiri la documentele și operele care atestă prezența artistului în mai multe orașe din Ardeal. În paralel, autoarea analizează cronologic portretele păstrate până azi, referindu-se la arta, tehnica și valoarea în sine a lucrărilor executate de Wagner, cât și la datele despre personajele portretizate. Scurte incursiuni și comparații cu tehnici și maniere de lucru ale unor artiști din Europa acelor ani (din Franța, Germania, Austria și chiar Italia și Țările de Jos) aduc noi clarificări privind arta portretistului timișorean și influențele asimilate de acesta, precum și ecoul operei sale în arta Banatului și Transilvaniei de la sfârșitul secolului XVIII: „În istoria artei bănățene *Anselm Wagner figurează ca primul pictor laic cunoscut până în prezent - remarcă autoarea - care a indicat printr-o operă unitară și esențialmente nouă față de aceea a ascendenților săi, posibilitățile de dezvoltare a unei arte mai apropiate de realitate. Renunțând la pictura murală și la arta religioasă, el este cel dintâi adept al picturii de șevalet, pe care o abordează sub forma primară*



a portretului. Conținut și formă corespund în opera sa unui limbaj inovator de aceea artistul poate fi considerat ca un prim interpret laic și un precursor al picturii moderne în Banat<sup>74</sup>. Meritul deosebit al studiului este acela că atrage atenția istoricilor de artă asupra unui portretist puțin cunoscut și totuși important în contextul artei transilvănene din secolul XVIII. Practic, după acest studiu din 1957, Anselm Wagner intră definitiv în istoria picturii românești.

Studiul Ameliei Pavel, *Inceputurile „genului” în pictura și grafica românească*,<sup>75</sup> amintește definiția „genului” la apariția termenului în critica de artă a secolului al XVIII-lea francez: „Genul”, așa cum îl concepea Diderot, era considerat drept o categorie a picturii preocupată să redea faptul de viață curent, obișnuit, generic opusă deci, picturii istorice<sup>76</sup>. Secolul al XIX-lea o definea mai degrabă ca *pictură de moravuri*, iar azi termenul de „gen” e utilizat „pentru orice operă cu subiect din viața cotidiană, sau care reflectă epoca<sup>77</sup> și are conotații de ordin social politic, consideră autoarea. Ea face deosebirea dintre caracterul documentar (secundar) al școlii de gen și cel artistic (esențial). În arta românească, afirmă A. Pavel, pictura de gen începe cu acele mici scene cu caracter laic ce apar în unele picturi religioase și mai adesea în ilustrația manuscriselor și tipăriturilor bisericești, apoi, în secolul al XIX-lea și în ilustrația primelor periodice românești sau în carnetele de schițe ale unor artiști călători. Apar sfinți îmbrăcați ca niște laici, apar gesturi simple spontane degajate, sunt: „apariții fruste incipiente simptome ale pătrunderii unor forme de expresie populară, apropiate ca ton de cele din poveștile Vieților de sfinți”<sup>78</sup>. În ilustrațiile textelor laice din secolul XVIII sunt prezente amănunte ale decorului, ale cadrului sau costumelor în încercarea de a obține fidelitatea în redarea culorii locale,<sup>79</sup> iar gesturile devin mai familiare. Ilustrațiile au caracter educativ, informativ, cu scene de istorie, scene ilustrând instrucțiuni de medicină populară sau scene de muncă. Tot instructive sunt și peisajele, vedutele, care sub influența occidentală, au un caracter documentar și pitoresc, urmărind să surprindă detaliul pitoresc și specificul locurilor și oamenilor. La Gh. Asachi, Stawski, Barabás, Szathmary, artisticul se împletește cu documentul, dar esențial este aici și spiritul de observație. Autorii vor să surprindă *tipuri* de personaje și caracteristicile specifice ale locurilor redade. Caracterul de „gen” e subliniat și prin accente umoristice, prin unele simplificări și *șarjări* practicate de artiști. La mijlocul secolului al XIX-lea se dezvoltă la noi „genul” sub

forma peisajului pitoresc cu figuri și a scenelor din viața țăranilor, astfel că în artă, tema de „gen” se amestecă deseori cu cea rurală.

Continuând și amplificând, dar și concretizând mai la obiect ideile din studiul anterior, Amelia Pavel reia comentariul în *Trăsături ale picturii de gen românești (a doua jumătate a secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea)*<sup>80</sup>, afirmând că în secolul XIX pictura de gen românească și-a propus să apropie arta de omul simplu „prezentându-i o realitate familiară, cunoscută, în fața căreia acesta să nu se simtă intimidat și pe care să o recunoască drept adevărată, fără meditație<sup>81</sup>. Se insistă asupra faptului că în lupta cu academismul și din nevoia de a reprezenta realități concrete, de a surprinde „spiritul epocii: aproape nici unul dintre marii artiști din a doua jumătate a secolului al XIX și începutul secolului al XX-lea, nu a eludat din opera sa scena de gen, chiar dacă s-a ocupat de ea numai sporadic<sup>82</sup>. Scena de gen cultivată de artiștii români (sau lucrând în România) epocii aceleia, subliniază autoarea, nu se revendică din scena de gen europeană sau din cea olandeză a secolului al XVII-lea, ci se împletește cu alte genuri, deseori cu portretul, dar mai ales cu peisajul, căruia îi accentuează specificul local și pitorescul. Prezența și dezvoltarea picturii de gen, de fapt a unor elemente ale acesteia, e urmărită în opera lui Theodor Aman, unde apare mai ales în formula scenei galante, în scene de interior și în peisaje. Henri Trenk și Carol Popp de Szathmari vor acorda mai mult interes aspectului social și pitorescului. Apoi discută pe larg prezența *genului* în opera lui Nicolae Grigorescu.

În studiul *Etapele evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*<sup>83</sup>, Ion Frunzetti amintește că peisajul a apărut foarte târziu în istoria artei românești nu numai în comparație cu alte școli artistice, dar chiar și în raport cu apariția altor genuri. El nu va fi agreat decât în ultimul sfert al secolului al XIX-lea, spune Frunzetti, după ce a fost mult timp neglijat atât de comanditari, cât și de artiști, considerat fiind un gen al diletanților, impropriu să exprime idei și să servească momentul istoric sau la realizarea „picturii istorice”. Ca pretutindeni, peisajul a apărut ca decor pentru scenele religioase în noua pictură bisericească realizată în stil renescentist, sugerând profunzimea spațială prin procedeele perspectivei liniare și aeriene. Pictura istorică a trebuit să recurgă la observarea realistă a peisajului, singura capabilă a sugera culoarea locală. Câteva vedute, care în Moldova și în Transilvania relevă influența picturii ruse și austriece, ca și peisajele pictorilor de la 1848,

preocupați de aspectul epic al peisajului servind drept cadru scenelor istorice, degajă câteodată, poezie. Adept al peisajului de aparat, la fel ca peisagiștii francezi ai secolului XVII, un portretist ca Anton Chladek, imprimă tablourilor sale o notă de maiestate și eroism. Aceeași concepție, arată Frunzetti, o întâlnim și la Tattarescu, care oscilează între academism și realism și abordează în mod egal teme urbane (*Roma*) și pitorescul romantic al munților României (*Peștera Dâmbovicioara*) într-un stil mai apropiat de sentimentul liric al naturii. Expedițiile arheologice organizate după 1860 inspiră lui Tattarescu și lui Henri Trenk, o suită de peisaje în care ei celebrează totodată frumusețile naturii și vestigiile istorice ale țării, admirabilele mănăstiri medievale și operele de artă pe care acestea le dețin, redată cu interes documentar și cu colțul de natură în care aceste monumente se integrează.

Theodor Aman, cel mai bun pictor român al temelor istorice, ridică la un înalt nivel artistic pictura de peisaj-decor a dramei umane și sociale și pensula sa abilă creează atmosfera și lumina specifică. În privința peisajului în sine, preferințele lui Aman sunt pentru vederile din parc sau din grădinile stațiunilor climaterice mondene. Prin nevoia de a plasa în decor scenele idilice și campestre, el abordează și peisajul rustic. Foarte sensibil la anecdotic, la sentimental și la poezia naturii, Aman rămâne convențional în scenele pastorale. Cu toate acestea, pictura sa de gen cu subiecte rustice în peisaj, capătă uneori accente realiste convingătoare. De altă parte, notează autorul, grupul de pictori Trenk-Szathmary, Preziosi-Volkers, romantici și călători pasionați, care descoperă mai întâi ca turiști și jurnaliști locurile din România, contribuie la introducerea unei picturi de gen în peisaje. Szathmary mai ales, ale cărei acuarele constituie prima tentativă de reprezentare directă a naturii în afara atelierului și de depășire a normelor academice, este primul care redă frumusețea unui peisaj concret, văzut nu ca un cadru auxiliar, ci ca o temă autonomă. Cu toate acestea, în cea mai mare parte, operele acestor peisagiști și pictori sunt scene de gen ce redau obiectiv frumusețea unui anumit loc. Grigorescu va ști să exprime și mai deplin „sufletul locului”, cu autentică viziune și sensibilitate a unui peisagist modern.

Viața și opera pictorului *Ion Negulici*<sup>84</sup> a constituit subiectul monografiei *Luciei Dracopol Ispir* publicată în 1963. Deși stilul este propagandistic, lucrarea se bazează pe o riguroasă documentare atât în ce privește viața cât și creația pictorului. Analizând creația lui Negulici și arătând influențele

picturii europene în maniera și tehnicile abordate de artist, autoarea concluzionează că: „*Artistul stăpân pe mijloacele de exprimare, pe care și le-a însușit în mai bine de opt ani de studii, știe să-și domine viziunea și să-și conducă realizarea cu iscusință de meșter*”.

După 1965 în cultura și arta românească a fost o perioadă de relativă liberalizare, ca și în viața socială și politică, dar a fost un proces de scurtă durată și relativ ca influență.

Cartea lui E. Pohonțu: *Începuturile vieții artistice în Moldova* (București 1967), autorul întreprinde o muncă de pionierat privind înființarea și primii ani de funcționare a Academiei de arte frumoase din Moldova, de la Iași, axându-se pe activitatea lui Gh. Asachi, întemeietorul Academiei și a lui Gh. Panaiteanu, continuatorul acestei școli de artă a Moldovei. Mărturisind că între anii 1941-1943 a studiat atent această arhivă (pe atunci păstrată integral, azi parțial pierdută), autorul face investigații pe materialele rămase și notițele proprii. Întreprinde incursiuni în viața și activitatea celor doi întemeietori ai școlii de artă, povestește despre eforturile și colaboratorii avuți, despre sprijinul lui M. Kogălniceanu și al altor pașoptiști la întemeierea Muzeului Național al Moldovei care s-a deschis sub directoratul lui Asachi la 26 octombrie 1860. Gh. Panaiteanu, continuatorul operei pedagogice întreprinse de Asachi, este modest ca pictor (portretist), dar un bun pedagog, dăruit școlii pe care o conduce: „*Figura lui Panaiteanu se proiectează și mai evident pe nimb de strălucire prin activitatea sa de răspândire și promovare a artelor plastice, nu atât prin imboldul direct al artei sale, cât prin instituțiile ce le-a creat și condus: Pinacoteca și Școala de arte-frumoase, după al căror exemplu vor lua ființă și vor funcționa similarele din București*”<sup>85</sup>. Se relatează amplu și greutățile întâmpinate la începuturile activității acestei școli de artă și încercarea de a întocmi „programa” ei de studiu, având în vedere modelele europene ale Academiiilor din Viena, Paris și München, apoi despre primii elevi ai Academiei de Artă din Iași.

La Craiova în 1980 apare lucrarea lui Paul Rezeanu *Artele Plastice în Oltenia (1821-1944)*<sup>86</sup>, o lucrare de sinteză ce sistematizează plastica din această provincie pe o perioadă de 125 de ani. Este adusă în atenția cercetătorilor și a publicului activitatea artistică a numeroși pictori și sculptori care au creat pe meleagurile oltenești și care au fost *uitați* sau *neuitați* de sintezele mai cuprinzătoare ale istoriei artei din România. Prin această carte

Rezeanu se alătură altor cercetători din Cluj, Sibiu, Braşov, Timișoara, Oradea, Arad, Târgu-Mureş și Iași, ale căror cercetări și studii au contribuit la cunoașterea unor artiști din provincie, care prin opera lor contribuie la îmbogățirea patrimoniului artistic românesc.

Marius Tătaru publică în 1980 un amplu studiu referitor la pictura transilvăneană: *Art et Histoire: étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX-e siècle*<sup>87</sup>. Apariția unui astfel de studiu redă picturii transilvănene, în special din sud-estul Transilvaniei, zonă deosebit de interesantă din punctul de vedere al interculturalității și influențelor reciproce ale celor două componente naționale (germană și română), locul meritat în cadrul artei de pe teritoriul României, integrând arta acestei zone în cadrul arealului spiritual central european a cărei componentă este. Se subliniază rolul pe care pictura Transilvaniei l-a jucat în acest spațiu cultural, subliniază specificul picturii acestei zone și cauzele ce au determinat această specificitate: localizarea geografică, accesul la cultura central europeană, conservatorismul societății transilvănene. Autorul se ocupă îndeaproape de rezonanțele stilului Biedermeier în arta transilvăneană, reliefând climatul de toleranță „dominat de arta Vienei, aflată la confluența unui clasicism concesiv și a unui romantism moderat al stilului Biedermeier”<sup>88</sup>. Prima parte a studiului analizează activitatea artiștilor din Sibiu, în partea a doua, autorul propunându-și să continue și completeze tabloul dezvoltării artelor în Transilvania, încercând să analizeze activitatea pictorilor, sculptorilor și gravurilor, în jurul cărora se concentrează atmosfera artistică din cele mai importante centre culturale: Timișoara, Arad, Oradea, Cluj, Târgu-Mureş, Braşov.

Volumul *Pictura românească în imagini*,<sup>89</sup> publicat în 1976, este o nouă ediție a cărții cu același titlu apărută în 1970, care a fost revăzută și restructurată. Dacă prima ediție a fost concepută pe formula apropiată de dicționar ilustrat, în a doua ediție se urmărește firul dezvoltării picturii românești de-a lungul veacurilor. Această lucrare de sinteză este structurată în patru părți, astfel Vasile Drăguț scrie despre *Pictura veche. Antecedente. Evul Mediu*, Vasile Florea despre *Pictura în secolul al XIX-lea*, Dan Grigorescu: *Pictura în prima jumătate a secolului al XX-lea*, iar Marin Mihalache despre *Pictura contemporană*. O carență a cărții este faptul că sunt amintiți doar artiștii transilvăneni sau bănățeni ce au lucrat și în Țara Românească, deși majoritatea

artiștilor transilvăneni și-au adus un aport notabil la viața artistică românească.

În ce privește lucrările din istoriografia referitoare la arta românească, la Paris în 1922, apare prima lucrare de sinteză, *L'art roumain ancien* în care autorii N. Iorga și G. Balș, s-au ocupat în exclusivitate de arta românească veche de monumentele și operele din Țara Românească și Moldova, mai puțin de cele din Transilvania și Banat.

*Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.* apărută în 1957-1958 în două volume, se oprește asupra secolelor XIV-XIX – fără a acorda atenție artei de la nord de Carpați.

Virgil Vătășianu, în marea lucrare de sinteză: *Istoria artei feudale din țările române* (1959), tratează întreaga creație artistică de pe teritoriile românești din secolele XI-XVII. Lucrarea, prin imensa cantitate de informații, clarviziunea și adâncimea demersului metodologic, științific, a deschis calea elaborării altor tratate de amploare.

Primele două volume de *Istoria artelor plastice din România* au fost redactate de un colectiv de cercetători de la Institutul de istoria artei din București și publicate în 1968-1970. Următoarele trei volume prevăzute pentru epoca modernă și contemporană n-au mai văzut lumina tiparului până acum.

Între anii 1970-1980 au apărut unele sinteze despre anumite arte, stiluri, epoci sau teritorii<sup>90</sup>, dar aceste lucrări nu întrunesc caracteristicile unor istorii generale a artelor.

Istoriografia de artă a secolelor XIX și XX nu a reușit încă să răspundă nevoii de cunoaștere a evoluției fiecărui gen artistic, dinamica centrelor locale și creația artiștilor care au contribuit la îmbogățirea patrimoniului artistic românesc.

În 1982, Vasile Drăguț și Vasile Florea publică lucrarea de sinteză *Arta românească modernă și contemporană*<sup>91</sup>, alcătuită din două volume distincte. Primul volum, al cărui autor este Vasile Drăguț, se ocupă de evoluția creației artistice de pe teritoriul României de la primele manifestări și până în jurul anului 1800, iar al doilea volum, realizat de Vasile Florea, prezintă principalele direcții și reprezentanții mai importanți ai epocii moderne și contemporane. În pofida unei bibliografii relativ bogate consacrate artei românești, încercările de sinteză din istoriografia noastră de artă au fost destul de puține, nereușind să cuprindă întregul spațiu cronologic și geografic național și nici toate genurile artistice. Din această perspectivă, lucrarea lui Drăguț și Florea este o încercare de prezentare



generală a evoluției artei pe teritoriul României, de la origini până în prezent, în manifestările ei din arhitectură, pictură, sculptură, grafică, arte decorative și aplicate.

Deși interesul pentru domeniu este evident încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cercetătorii au început să studieze cu atenție imensul material documentar. Pictura și grafica secolului XIX din Muntenia și Moldova au fost studiate de George Oprescu și Ion Frunzetti, dar arhitectura și arta decorativă au rămas în urmă, ca și cercetările privitoare la viața artistică din provinciile României. Monografiile științifice sunt insuficiente. Totuși, o lucrare deosebită prin maniera de abordare a temei propuse, este aceea a lui Andrei Cornea „Primitivii” artei românești<sup>92</sup>. Determinări cuprinzătoare a stabilit și criticul Mihai Ispir în foarte documentata carte *Clasicismul în arta românească*<sup>93</sup>. Istoricii de artă din Iași, Claudiu și Maria Paradis publică monografia pictorului Gheorghe Panaiteanu-Bardasare<sup>94</sup>. Iar la Craiova, Paul Rezeanu publică o nouă monografie a pictorului Constantin Lecca.

Volumul postum *Arta românească în secolul XIX*<sup>95</sup> reunește studiile publicate de Ion Frunzetti în revista *Studii și cercetări de istoria artei*, altele fiind studii inedite, elaborate în cadrul Institutului de Istoria Artei ca părți componente ale celui de al III-lea volum al tratatului de *Istoria artelor plastice în România*. Studiul referitor la creația lui Mișu Popp (superior monografiei menționate, din punct de vedere documentar-bibliografic și al modului de abordare a creației pictorului) și cel referitor la *Pictorii academiciști – momentul (1864-1873)*, sunt cele în care Ion Frunzetti acordă atenție curentului academist.<sup>96</sup> Se remarcă atenția deosebită a lui Frunzetti pentru unul dintre marii reprezentanți romantismului în arta românească: Carol Popp de Szathmari; poate numai G. Oprescu trata cu atâta înțelegere și atenție opera enigmaticului Szathmari. Trebuie subliniat faptul că autorul acordă importanță decisivă criteriului valoric, deși nu contestă importanța micilor maeștrii, convins fiind: „că ansamblul istoriei culturale nu se împlinește numai din excelențe”<sup>97</sup>.

După 1990 sunt percepute lacunele de interpretare în istoriografia de artă și se declanșează un proces de reevaluare a artei românești. Astfel, asistăm la o dinamizare a ritmului de cercetare, specialiștii aplecându-se asupra imensului material acumulat în secolul al XIX-lea, încercând să dezvăluie opțiunile stilistice și meritele unor artiști mai puțin

cunoscuți, care prin opera lor reprezintă momente importante ale artei. Dar studiile competente, bazate pe o cercetare riguroasă, sau albumele cu texte de popularizare, nu pot suplini monografiile fundamentale, consacrate vieții și operei unor mari creatori.

Arta transilvăneană și bănățeană a fost și este cercetată de valoroși istorici de artă de la Institutul de Arheologie și Istoria artei din Cluj-Napoca și de la muzeele de artă din orașele transilvănene Cluj, Sibiu, Oradea, Arad, Timișoara, Brașov, și Alba-Iulia: dr. Marius Porumb, Membru al Academiei Române, prof. univ. dr. Nicolae Sabău, dr. Alexandra Rus, dr. Livia Drăgoi, dr. Gheorghe Mândrescu, dr. Kovács András, dr. Vlad Țoca, dr. Ciprian Firea, dr. Aurel Chiriac, dr. Adriana Buzilă, dr. Rodica Vântaciu, dr. Ileana Pintilie, dr. Dorina Pârvulescu, dr. Mihaela Vlăsceanu, dr. Dorina Pârvulescu, dr. Viorel Țigu, Elena Miklósik, dr. Avram Alexandru, dr. Dana Dâmboiu, dr. Andrei Kertesz, dr. Iulia Mesea, dr. Elena Popescu, dr. Maria Olimpia Tudoran, dr. Doina Udrescu, dr. Cornel Tatai-Baltă, dar și din București: dr. Corina Popa și dr. Ana Dobjanschi. dr. Mihaela Varga, dr. Maria Vida și dr. Gheorghe Vida. Studiul colecțiilor de pictură transilvăneană, a evoluției ei stilistice, permite evidențierea contactelor strânse pe care le-a avut de-a lungul secolelor cu viața artistică din celelalte provincii românești, dar și din marile centre artistice și culturale ale Europei, în special cu cele din Europa centrală: Viena<sup>98</sup>, München și Berlin.

#### Note

<sup>1</sup> Răzvan Theodorescu, Radu Bogdan, Amelia Pavel, *Tradiții ale istoriei și criticii românești de artă*, în SCIA, nr. 2/1966, p. 165.

<sup>2</sup> Petre Oprea, *Cronici și critici de artă în presa bucureșteană din primul deceniu al secolului XX*, București, 1982, p. 5.

<sup>3</sup> Profesor universitar la catedra de literatură și limbă greacă în Neuchâtel, va sosi la București în 1889, unde va ocupa postul de bibliotecar al regelui..., cf. Petre Oprea, op. cit., p.12.

<sup>4</sup> Cf. Vlad Țoca, *Pictori români în monografiile interbelice*, în *Artă românească, Artă europeană, Centenar Virgil Vătășianu*, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Oradea, 2002. p. 341.

<sup>5</sup> Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu. Viața și opera lui*, București, 1910.

<sup>6</sup> Virgil Cioflec, *Grigorescu*, București, 1925.

Idem, *Luchian*, București, 1924.

Nicolae Petrașcu, *Grigorescu*, București, 1930.

Léo Bachelin, *Esquisse esthétique sur l'oeuvre du peintre Stoica D.*, București, 1926.

<sup>7</sup> D. M. Teodorescu, *Adam Bălțatu*, București, 1924.

<sup>8</sup> Alexandru Busuioceanu, *Iosif Iser*, Craiova, 1930.

<sup>9</sup> Vlad Țoca, *Pictori români...*, p. 343.

<sup>10</sup> Monografia a apărut în 1910 - doi ani după moartea artistului, vezi Vlad Țoca, *Pictori români...*, p. 343.

- <sup>11</sup> Virgil Cioflec, *Grigorescu*, p. 43.
- <sup>12</sup> Andreiu Bârseanu, *Pictorul Mihail Popp*, în *L*, nr. 23, 1911, pp. 515-525.
- <sup>13</sup> Corneliu Comanescu, *Pictorul Mișu Popp*, în *ȚB*, anul IV martie-aprilie 1932, nr. 2, pp. 99-131.
- <sup>14</sup> *Ibidem*, p. 120.
- <sup>15</sup> Constantin Popp, *Din viața lui Mișu Popp – Amintiri*, în *ȚB*, anul IV martie-aprilie 1932 nr. 2, pp.132-141. (Autorul studiului este strănepot de frate al pictorului Mișu Popp).
- <sup>16</sup> Marius Porumb, *Sub zodia Vătășianu*, în *Sub zodia Vătășianu, Studii de Istoria artei*, (coordonatori Marius Porumb și Aurel Chiriac), Cluj-Napoca, 2002, p. 7.
- <sup>17</sup> Virgil Vătășianu, *Opera pictorului Mișu Popp* în *ȚB*, iulie-august, 1932, nr. 4, pp. 291-313.
- <sup>18</sup> Ioan Aurel Pop, *Ctitoriile românești transilvănene în opera lui Virgil Vătășianu*, în *Sub zodia Vătășianu, Studii de istoria artei*, (coordonatori Marius Porumb și Aurel Chiriac), Cluj-Napoca, 2002, p. 27.
- <sup>19</sup> Virgil Vătășianu, *Metodica cercetării în istoria artei*, București, 1974.
- <sup>20</sup> Marius Porumb, *Sub zodia ...*, p. 8.
- <sup>21</sup> Ioachim Miloia, *Date și documente noi referitoare la viața și opera pictorului bănățean Nicolae Popescu 1833-1877*, Timișoara, 1929; monografia a fost analizată și de Vlad Țoca, în *Pictori români...*, p. 344.
- <sup>22</sup> Cornel Crăciun, *Carte de artă în România deceniului trei al secolului XX*, în *BC*, XVII, Cluj - Napoca, 1993, p. 138.
- <sup>23</sup> Vlad Țoca, *Pictori români...*, p. 345.
- <sup>24</sup> Teodora Voinescu, *Anton Cladek și începuturile picturii românești*, București, 1936. După cum menționează profesorul G. Oprescu în *Prefața* (p. 3) acestei cărți, „...studiul este primul număr dintr-o serie de monografii asupra artiștilor și monumentelor de la noi”, care vor fi publicate „cu ajutorul studenților”.
- <sup>25</sup> *Ibidem*, p. 30.
- <sup>26</sup> Născut la 27 noiembrie 1881, la Câmpulung Muscel, G. Oprescu, a obținut licența în litere la Universitatea din București în 1904. A parcurs toate treptele învățământului, iar după luarea doctoratului este numit conferențiar la Universitatea din București. În 1930 este numit profesor de istoria artei la aceeași universitate. George Oprescu a fondat în 1941 Institutul de Istoria Artei și a fost directorul acestuia până la moarte în 1969.
- <sup>27</sup> Theodor Enescu, *Centenar G. Oprescu*, în *SCIA*, 1981, p. 8.
- <sup>28</sup> G. Oprescu, *Prefața autorului* la ediția din 1937 în *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 17. A doua ediție a fost publicată în 1943, iar a treia ediție în 1984.
- <sup>29</sup> G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, p. 74; Cartea mai cuprinde: Concluzia autorului, Bibliografia, Lista ilustrațiilor și Index de nume de persoane.
- <sup>30</sup> *Ibidem*, p. 83.
- <sup>31</sup> *Ibidem*, p. 91.
- <sup>32</sup> *Ibidem*, p. 140.
- <sup>33</sup> George Oprescu – *Szathmary*, București, 1954.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, pp.13-14.
- <sup>35</sup> *Ibidem* p. 22.
- <sup>36</sup> P. Constantinescu, *Trei pictori de la 1848*, București, 1958.
- <sup>37</sup> Ionel Jianu, *Pictorul revoluționar Barbu Iscovescu*, București, 1954, p. 5.
- <sup>38</sup> Ion Frunzetti, *Pictorul revoluționar C. Rosenthal*, București, 1955.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, p. 32.
- <sup>40</sup> *Ibidem*, p. 35.
- <sup>41</sup> Adina Nanu, *Gh. Tattarescu*, București, 1955.
- <sup>42</sup> *Ibidem*, p. 27.
- <sup>43</sup> Gh. Agățitei și P. Comanescu, *Gh. Popovici*, București, 1955, pp. 24, 34.
- <sup>44</sup> Jack Brutaru, *C. Lecca*, București, 1956.
- <sup>45</sup> *Ibidem*, p. 19.
- <sup>46</sup> *Ibidem*, p. 6.
- <sup>47</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, București, 1956. În 1991, acest studiu monografic revizuit va fi inclus în volumul postum *Arta românească în secolul XIX*.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, p. 26.
- <sup>49</sup> *Ibidem*, p. 27.
- <sup>50</sup> *Ibidem*, p. 12.
- <sup>51</sup> *Ibidem*, p. 15.
- <sup>52</sup> *Ibidem*, p. 28.
- <sup>53</sup> primul număr al revistei apare în 1954.
- <sup>54</sup> Mircea Popescu, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea* în *SCIA*, nr. 3-4, 1954, p. 117.
- <sup>55</sup> *Ibidem*, p. 117.
- <sup>56</sup> *Ibidem*, p. 118.
- <sup>57</sup> *Ibidem*, p. 125.
- <sup>58</sup> Ion Frunzetti, *Pictorul bănățean Nicolae Popescu* în *SCIA*, nr. 3-4 iulie-decembrie, 1954, p. 129.
- <sup>59</sup> *Ibidem*, p. 137.
- <sup>60</sup> *Ibidem*, 144.
- <sup>61</sup> Julius Bielz, *Familia pictorilor Neuhauser și începuturile peisagisticii transilvănene*, în *SCIA*, nr. 1-2, 1956, p. 318.
- <sup>62</sup> *Ibidem*, p. 321.
- <sup>63</sup> J. H. Benigni Edler von Mildenberg, *Handbuch der Statistik und Geographie des Großfürstenthums Siebenbürgen*, Sibiu, 1837, caietul 2, p. 223, apud Julius Bielz, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 322.
- <sup>64</sup> Kazinczy, într-o scrisoare către Farkas Cserey, îl apreciază pe Neuhauser ca fiind *cel mai bun pictor în prezent din Transilvania*, Cf. Julius Bielz, *Familia pictorilor Neuhauser ...*, p. 328.
- <sup>65</sup> *Ibidem ...*, p. 321.
- <sup>66</sup> *Ibidem*, p. 325.
- <sup>67</sup> *Ibidem*, p. 329.
- <sup>68</sup> Ion Frunzetti, *Constantin Daniel*, în *SCIA*, nr 1-2, 1956.
- <sup>69</sup> Ion Frunzetti, *Pictorii bănățeni în secolul al XIX-lea*, București, 1957.
- <sup>70</sup> Studiul va fi republicat în 1991 în volumul lui Ion Frunzetti *Arta românească din secolul XIX*.
- <sup>71</sup> Jacques Wertheimar-Ghica, *Gheorghe Tattarescu*, 1958. În 1994 la Ploiești s-a sărbătorit centenarul Tattarescu, și apoi la București a fost organizată expoziția retrospectivă, realizându-se un catalog.
- <sup>72</sup> Ion Frunzetti, *Pictorii și Unirea Țărilor române*, în *SCIA*, nr. 1, 1959, p. 81. Acest studiu este comunicarea prezentată la Institutul de Istorie al Academiei R.P.R. în sesiunea de comunicări din 23 ianuarie 1959 consacrată centenarului Unirii Moldovei cu Țara Românească. Textul a fost publicat de Ion Frunzetti, în *Arta românească în secolul XIX*, 1991, p. 65, fără nici o modificare.
- <sup>73</sup> Viorica Marica, *Note despre Anselm Wagner 1766-1806*, în *SCIA*, nr. 1, 1958.
- <sup>74</sup> *Ibidem*, p. 255.
- <sup>75</sup> Amelia Pavel, *Începuturile „genului” în pictura și grafica românească*, în *SCIA*, nr. 2, 1958, pp. 99-123.
- <sup>76</sup> *Ibidem*, p. 99.
- <sup>77</sup> *Ibidem*
- <sup>78</sup> *Ibidem*, p. 111.
- <sup>79</sup> *Ibidem*, p. 112.
- <sup>80</sup> Amelia Pavel *Trăsături ale picturii de gen românești (a doua jumătate a secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea)*, în *SCIA*, nr. 1, 1959.
- <sup>81</sup> *Ibidem*, p. 97.
- <sup>82</sup> *Ibidem*
- <sup>83</sup> Ion Frunzetti, *Etapele evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în *SCIA*, nr. 1, 1961, p. 83-116. Acest studiu a fost publicat și în Ion Frunzetti, *Arta...*, 1991.
- <sup>84</sup> Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul revoluționar I. D. Negulici 1812-1851*, Ploiești, Muzeul de istorie Muzeul de artă, 1962; realizată cu ocazia comemorării a 150 de ani de la nașterea artistului. Textul are 10 ilustrații iar catalogul are 47 de reproduceri ale operei lui Negulici.
- <sup>85</sup> E. Pohonțu, *Începuturile vieții artistice în Moldova*, București 1967, p. 63.
- <sup>86</sup> Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia (1821-1944)*, Craiova, 1980.
- <sup>87</sup> Marius Tătaru, *Art et Histoire: étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX-e siècle*, în *RRHA(sBA)*, Tome XVII, 1980, (Première partie), și Tome XVIII, 1981, (La deuxième partie).
- <sup>88</sup> *Ibidem*, p. 55.
- <sup>89</sup> Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, ediția a II-a, București, 1976.
- <sup>90</sup> V. Drăguț, V. Florea, *Pictura românească în 1000 de imagini*, București, 1970, ediția a II-a în 1976; Gheorghe Arion, *Sculptura gotică din Transilvania. Plastica figurativă din piatră*, Cluj, 1974; Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, București, 1974; Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia (1821-1944)*, Craiova, 1980.
- <sup>91</sup> Vasile Drăguț, Vasile Florea, *Arta românească modernă și contemporană*, București, 1982.
- <sup>92</sup> Andrei Cornea, „Primitivii” artei românești, București, 1980.
- <sup>93</sup> Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984.
- <sup>94</sup> Claudiu Paradais și Maria Paradais, *Gheorghe Panaiteanu - Bardasare*, București, 1988.
- <sup>95</sup> Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991, (464 pagini).
- <sup>96</sup> *Ibidem*, p.166.
- <sup>97</sup> Dan Grigorescu, *Prefața*, în Ion Frunzetti, *Arta ...*, p. 15.
- <sup>98</sup> Elena Popescu, *Câteva considerații privind influența Academiei de Artă din Viena asupra picturii din Banat în secolele XVIII și XIX*, în *AB(asn)*, vol. III, 1998.
- Elena Popescu, *Câteva considerații privind influența Academiei de Artă din Viena asupra picturii din Transilvania în secolele XVIII și XIX*, în *AB(asn)*, vol. IV, 1999-2002.



## CAPITOLUL II

# PICTURA DIN ȚĂRILE ROMÂNE DE LA 1800 PÂNĂ LA THEODOR AMAN

*„Dacă-l înțelegem nu strict calendaristic, ci ca pe un concept de periodizare, secolul al XIX-lea începe pentru artă [...] cu mult înainte de 1800”<sup>1</sup>.*

Premergătorii școlii moderne românești sunt meșterii de pe lângă școlile mănăstirești de zugrăvie, iconari, miniaturisti în operele cărora tradiția religioasă se împletește cu laicul. Alți artiști sunt străini, mai mult sau mai puțin talentați, pregătiți în academii, aflați în căutare de clientelă și care, de multe ori, sunt doar în trecere prin spațiul românesc. Mai târziu, acestora li se adaugă tinerii artiști români formați în akademiile occidentale.

Ca și în cultura și arta europeană, în arta românească din secolul al XIX-lea, asistăm la mari confruntări de idei între „raționalism și idealism, între clasicism și romantism, între realism și academism”. Legată intim de acest proces, dezvoltarea picturii românești cunoaște în această perioadă profunde transformări. Este epoca în care pătrunde și aici pictura de șevalet de inspirație occidentală, practică treptat de „zugravii de subțire”, cum erau numiți pictorii perioadei (în 1787 aceștia au format o breaslă proprie)<sup>2</sup>. Se perpetuează tradiția bizantină mult după 1800 și se resimt anumite stângăcii derivate din pregătirea profesională. Ne aflăm între două lumi, orientarea spre arta și civilizația occidentală producându-se, dar fără ruperea de obiceiurile și mentalitatea orientală. Și totuși „transformările care s-au produs la începutul secolului al XIX-lea nu sunt nicăieri mai adânci și mai generale, mai întinse, mai necruțătoare ca în Principatele dunărene”<sup>3</sup>, cum afirma G. Oprescu.

Artiștii transilvăneni și bănățeni de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și apoi cei din Țara Românească și Moldova, vor parcurge într-o perioadă scurtă „modele” epocii, diferitele maniere ale barocului tardiv, rococoului, clasicismului și romantismului. De fiecare dată însă, aceste curente artistice se vor dezvolta în diverse variante provinciale, eclecticice, pe care artiștii și le însușesc și adaptează în funcție de propriile opțiuni și de gusturile comanditarilor.

Remarcabilă este integrarea artiștilor români și sârbi din Banat, care lucrau și în această perioadă în maniera bizantină, dar care, prin artiștii care s-au impus în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, și-au înnoit mijloacele tehnice și limbajul plastic adaptându-se noului. Cu Arsenie Teodorovici, George Diaconovici (Srediște 1736- ?), „primul portretist al țaranului român din Banat”, sau Ștefan Tenețki Ponerchiu (?-1798), vizibil influențat de pictura nord italiană și a cărui artă bisericească „se poate considera laicizată”, tranziția spre nou în pictura bănățeană este finalizată. Dimitrie Turcu (Oravița 1810-1883) „ale cărui icoane sunt adevărate tablouri laice” este și el considerat unul din precursorii renașterii artistice<sup>4</sup>, din sec. XVIII – XIX în Banat.

În Moldova și Țara Românească, primii care se abat de la canoanele tradiționale sunt Năstase Negrule, Petrache Logofătul și Ion Dobrescu (1777-1830). Grigore Zugravul, autorul unei compoziții alegorice care îl reprezintă pe domnitorul Nicolae Mavrogheni în 1787, este creatorul uneia dintre primele compoziții cu temă istorică cunoscute la noi, înfățișând, sub o scenă religioasă (Deisis), oastea română condusă de domnitorul Mavrogheni pregătită să-i atace pe austrieci<sup>5</sup>.

Venețianul Iordache (Giorgio) Venier vine în Muntenia, devine chiar staroste de breaslă și este probabil autorul picturii *Urcarea pe tron a lui Nicolae Mavrogheni* (1786). Artiști anonimi ai perioadei pictează portretele lui Dimitrie Ralet (1789), Mihăiță Filipescu și Ioan Manu, efigii de bărbați în costume orientale fastuoase, sau portrete de jupâneze îmbrăcate după moda occidentală.

Un artist cu o personalitate bine conturată din această perioadă este pictorul Nicolae Polcovnicul (1788-1842), care era și zugrav de biserică, activitate ilustrată prin colaborarea sa la realizarea picturii ansamblului Mitropoliei. *Autoportretul* său (Muzeul Național de Artă al României, București), deși hieratic, dezvăluie totuși dorința artistului de a se desprinde de tradiția bizantină, de a îmbina tradiția cu inovațiile de factură occidentală<sup>6</sup>.

Primul propagator al noii orientări în artă este moldoveanul Gheorghe Asachi (1788-1869)<sup>7</sup>, care, studiind la Viena și Roma<sup>8</sup>, face cunoștință cu suflul artei europene. Prin înființarea *clasului de zugrăvie* la Academia Mihăileană (1835), unde avea să se pună accentul pe *zugrăvitura istorică în oloiu*,<sup>9</sup> a dorit să stimuleze realizarea tablourilor cu temă istorică, convins de rolul lor educativ și patriotic. O astfel de lucrare, *Mama lui Ștefan cel Mare*,<sup>10</sup> a pictat-o în 1810 la Roma cu concursul celebrului pictor și decorator Felice Giani, fiind cumpărată de generalul francez Miollis, dar schița a rămas la Asachi și a constituit modelul litografiei executate la Iași în 1833<sup>11</sup>.

Autenticele disponibilități ale lui Asachi pentru portret sunt elocvente în *Portretul Biancăi Milesi* (1809), *Portretul unui cardinal* (1812), *Fratele meu Petrachi* (1813), lucrări care redau cu fidelitate modelul printr-un desen delicat, sensibil și de multe ori spontan, fiind detectabile influențele pictorilor neoclasiци italieni Andrea Appiani, Felice Giani și Vincenzo Camuccini (1771-1844). Formația și gustul neoclasic al lui Asachi apar și în compoziția alegorică *Templul zeiței Banului*. Tot în spirit italian sunt realizate și peisajele lui Asachi, considerate „primele apariții ale peisajului de sine stătător în pictura românească modernă”<sup>12</sup>.

Marele merit al lui Asachi rămâne totuși acela de a fi atras artiști străini polonezi, italieni și austrieci, unii specialiști în litografie, pe care i-a angajat ca profesori în școala nou creată sau le-a cerut realizarea de tablouri cu teme istorice pe care apoi să le litografieze, cum ar fi polonezii Mauriciu Loeffler, Ludovic Stawski și italianul Giovanni Schiavoni. Ei au contribuit la pregătirea a numeroși artiști, trimiși apoi ca bursieri în străinătate pentru a se specializa în pictarea compozițiilor istorice. „Pentru toți pictorii importanți din secolul al XIX-lea, realizarea marilor compoziții care să evoce fapte glorioase ale istoriei poporului a fost una din principalele năzuințe. [...] formarea artiștilor români pentru pictura istorică sau pentru practicarea litografiei în scopul difuzării largi a operelor de acest fel a fost rostul declarat al primelor înjghebări de învățământ artistic de felul clasei de zugrăvitură înființată în 1835 în cadrul Academiei Mihăilene, odată cu reorganizarea pe baze mai largi a învățământului în genere sub regimul Regulamentului Organic”<sup>13</sup>.

La București, după reorganizarea învățământului în conformitate cu prevederile Regulamentului Organic, Carol Wahlenstein (1795-1857)<sup>14</sup> își leagă numele de începuturile cursurilor de desen la colegiul Sf. Sava (1832).

La Craiova, pictorul Constantin Lecca (1807-1887) a desfășurat o bogată activitate didactică devenind în 1834 primul profesor de desen și caligrafie. El a fost profesorul viitorilor artiști Theodor Aman, Petru Alexandrescu, Costache Petrescu și Constantin Zaman<sup>15</sup>.

În Banat, pe lângă Timișoara, unde în 1786 fusese inaugurată prima școală de desen, existau și alte centre artistice ca Lugoj, Oravița, Bocșa sau Caransebeș, unele conduse de artiști formați la academiile europene, cum este pictorul Mihai Velceleanu (?- 1871) care deschide o școală artistică la Bocșa.

În Transilvania, reformele din învățământ, acea Ratio Educationis și reformele lui Iosif al II-lea, au impus din 1774 desenul liber ca studiu obligatoriu. La Cluj a fost fondată în 1781 o școală normală de desen pe lângă liceul romano-catolic. Franz Neuhauser Jr. (1763- 1836), funcționează ca profesor de desen încă din 1783, anul sosirii la Sibiu. La Timișoara, Kommlosy Ferenc conduce o școală de pictură particulară.

Principatele Române au rămas „mai puțin receptive la marile curente artistice ca Renașterea sau Barocul perpetuând tradiția bizantină până la începutul secolului al XIX-lea”<sup>16</sup>, când tendințele artei europene au început să fie asimilate și aici.

În privința stadiului de dezvoltare a artei, Transilvania secolului al XIX-lea nu are o configurație clară în cadrul căreia să distingem școli, orientări, stiluri<sup>17</sup>. Ca și în alte domenii ale vieții culturale, această provincie se prezenta ca un spațiu al confruntărilor și coexistenței unor tendințe foarte diverse, de interferențe amalgamate. Se poate aprecia că experiențele artistice transilvănene sunt tributare preceptelor *clasicist-academiste*<sup>18</sup>, cu aspirația spre unitate, măsură, echilibru și corectitudine.

Peste acest fond academist își pun amprenta, (în etape diferite, în raport cu talentul și curajul fiecărui artist și cu evoluția ideilor despre dominarea imitației și semnificația operei de artă), elemente stilistice romantice, de tip Biedermaier, realiste, naturaliste<sup>19</sup>. Lipsa unei școli superioare de artă privează Transilvania de un posibil centru de iradiere și dezvoltare artistică<sup>20</sup>, acest lucru fiind valabil și pentru celelalte provincii românești. Astfel, viața artistică se desfășoară într-un mod fragmentat într-o serie de centre urbane: Sibiu, Brașov, Timișoara, Cluj, Arad, Oradea, Târgu-Mureș, București, Craiova, Iași.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, viața artistică a Transilvaniei s-a concentrat în centrele urbane prospere. Sibiuul, orașul colecționarului pasionat, iluministul Samuel von Brukenthal, s-a afirmat nu numai ca reședință gubernială, ci și ca centru artistic și cultural deosebit de important, datorită în primul rând influenței benefice a colecției de artă a baronului Brukenthal. Prin moartea lui Brukenthal (1803) și mutarea reședinței guvernatoriale la Cluj (1792), Sibiuul pierde ascendentul ce favorizase elevatul climat artistic.

Repertoriul tematic al pictorilor transilvăneni și bănățeni la sfârșit de secol XVIII și început de secol XIX este foarte restrâns, portretul fiind genul favorit și dominant<sup>21</sup>, fenomenul fiind similar și în creația artistică din Principate în acea perioadă.

Marcat de elemente raționaliste și iluministe, noul curent al clasicismului începe să-și facă apariția încă de pe la 1780, fără a provoca o adevărată ruptură față de baroc, afirmându-se mai întâi tot în portret, ca un proces lent de liniștire a exuberanței decorative, de temperare a dinamicii gestuale, în favoarea unei dezvoltări mai solemne și sobre, inspirate de ideile antichizant-clasice ale lui Winckelmann<sup>22</sup>.

Mediul artistic din Transilvania nu a asimilat propriu-zis *spiritul* barocului, acesta manifestându-se mai ales ca *modă*, nu propriu-zis ca *stil*. Totuși, influența lui a fost binefăcătoare și înnoitoare aici, marcând începutul racordării la tendințele și curentele artei europene a epocii. Procesul va continua și se va adânci în secolul al XIX-lea, neîntârziind să-și arate roadele. Noul curent, clasicismul, își face deja simțite influențele în portretele lui Stock și în portretistica și peisagistica lui Neuhauser, deși ei preiau elemente ale clasicismului în mod sporadic, nu programatic. De altfel și în pictura românească trăsăturile clasiciste sunt impure și filtrate prin academism<sup>23</sup>.

Johann Martin Stock (Sibiu 20 nov 1742 - Sibiu 25 martie 1800)<sup>24</sup> este artistul a cărui creație constituie „*corolarul*” genului portretistic „*în peisajul artelor plastice transilvănene*”<sup>25</sup> la sfârșitul secolului XVIII. Fiu al pictorului de altare Martin Stock (1693-1752), el a cunoscut o reală celebritate în epocă. Încă din 1763 Stock își completează pregătirea la Academia de artă din Viena, ca elev al pictorului Martin Meytens și avându-l ca mentor spiritual pe J. J. Winckelmann.

După cum afirmă Nicolae Sabău, în creația lui Stock „*vom găsi atributele aristocrației aulice*

*consonante spiritului baroc și rococo, dar și sobrietatea spiritualizată a efigiei de tip burghez corespunzătoare ideologiei iluministe*”<sup>26</sup>. Stock a marcat prin creația sa o nouă etapă în evoluția portretului transilvănean: *diluând conservatorismul burgheziei transilvănene „aducând o prospețime expresiei mai apropiată de preceptele rococoului vienez*”<sup>27</sup>. În realizarea portretului de aparat se observă influența lui Meytens, maestrul său vienez, ca în cele trei portrete reprezentând personaje feminine plasate în peisaj: *Anna Maria Hutter von Huttern*<sup>28</sup> (Muzeul Național Brukenthal), *Portret de femeie*<sup>29</sup> (Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei) și *replica acestuia* (Muzeul de Arte Frumoase din Budapesta)<sup>30</sup>. Încadrarea personajelor în peisaj a fost cu siguranță adoptată datorită modei din Europa Centrală, unde se făcea simțită acea *Nachahmung der Franzosen*<sup>31</sup> (imitarea francezilor), de al căror rafinament Stock s-a simțit mereu atras. Fundalul peisagistic al acestor tablouri este executat direct într-un cadru natural real.

Altă categorie de portrete din opera lui Stock sunt cele neoficiale, de tip burghez, adoptate în mod firesc de sașii luterani pentru caracterul sobru și auster ce încearcă să sugereze o atitudine morală și o viață cumpătată. Fără pretențiile și prețiozitățile aristocratice, aceste portrete sunt de o mai marcată notă psihologică, Stock distanțându-se ușor de modelul profesorului său Meytens, cel mai izbutit fiind portretul preotului luteran *Johann Gottlieb Fabritius*<sup>32</sup> (Muzeul Național Brukenthal). Aici există unele afinități stilistice cu portretistica austriacă de tip burghez a epocii, în special cu cea a lui Christian Seybold (1690-1769) – transmisă probabil lui Stock de Georg Johann Weickert, considerat a fi elevul lui Seybold și care la Bratislava a fost prieten cu Stock<sup>33</sup> – dar și cu portretele lui Johann Kupetzy (1667-1740), Gottfried Auerbach (1697-1753) și Anton Graff (1736-1813).

Analiza portretisticii lui Stock conduce la câteva concluzii semnificative atât pentru creația pictorului cât și pentru înțelegerea în general a portretisticii transilvănene a epocii. Scenografia de un fast reținut a portretelor sale oficiale, cât și sobrietatea cu accente obiective a celor burgheze, dovedesc ușurința cu care pictorul se adaptează comandatarilor săi, deși la bază sunt de fapt principii opuse, plasându-l astfel pe artist la interferența dintre barocul aristocratic și cel burghez, ambele însă într-o modalitate vag provincială.



Caracterizând influența barocului în ansamblul artei transilvănene, istoricul de artă clujan Nicolae Sabău, afirmă că: „este dificil de stabilit o graniță între perioada barocului matur transilvănean, ce a înflorit cu deosebire în epoca absolutismului și mai scurta secvență stilistică a celui Späthe-Barok, a Rococoului sau a celui Zopfstil legate oarecum de epoca Iluministă. Sunt aici conexiuni ce nu pot fi univoc schematizate. De multe ori forme ale barocului târziu se împletesc și coexistă alături de modelele proprii noilor curente artistice”<sup>34</sup>.

Un alt important și reputat pictor din Transilvania, care oarecum a continuat cele două tipuri de portret ale lui Stock, este Franz Neuhauser Junior (Viena 1763 - Sibiu 1836), artist de origine vieneză stabilit la Sibiu în 1883<sup>35</sup>.

Personalitate a vieții artistice sibiene, el domină lumea artistică a orașului la începutul secolului al XIX-lea. Pictor, gravor, profesor, restaurator, colecționar de artă, litograf (primul litograf din Transilvania), desenator de monumente funerare și decoruri teatrale, Franz Neuhauser este autorul unei opere remarcabile prin informațiile sale documentare. Cel mai talentat dintre cei patru fii ai pictorului vienez Franz Adam Neuhauser (1737 - 1785), stabilit la Sibiu în 1783, fiind influențat la început de acesta – un adept al manierei lui Raphael Mengs –, el a urmat împreună cu frații săi cursurile școlii de desen a Academiei de gravură din Viena<sup>36</sup>. Deși calitățile sale de portretist i-au fost uneori contestate în epocă<sup>37</sup>, Neuhauser se înscrie în acest domeniu cu câteva realizări demne de reținut. *Portretul lui Anton Filek*<sup>38</sup> (Muzeul Național Brukenthal), realizat în perioada de maturitate artistică, respectă canoanele școlii vieneze de pictură. Printr-un desen sigur și un limbaj cromatic rafinat, restrâns, Neuhauser reușește să contureze personalitatea puternică a senatorului sibian, pe care o integrează fondului neutru prin rapeluri cromatice. Portretele lui *Anton Filek*, *Karl Joseph Eder* (1802), *Johann Georg Bayer* (1811) din colecția muzeului mai sus amintit, confirmă preocuparea lui Neuhauser de a depăși maniera barocului transilvănean abordând elemente clasiciste. Deci, noul curent al epocii, spiritul clasicismului, în care „formele se solidifică, contururile se înăspresc”, este asimilat de artist. Sensibilitatea, rafinamentul coloristic, redarea materialității veșmintelor, rezolvarea cu pricepere a accesoriilor decorative ale vestimentației, a bijuteriilor, rezultă și din modul în care pictează portretele aflate în colecțiile muzeelor din Sibiu: *Anna Maria Hinzmann* (1816),

*Georg Hinzmann* (1816), *Joseph Karl Eder* (1802), *Georg Bayer* (1811), *Andreas Reisen von Reissenfeld*, *Sussanei Bayer* (1811), *Simon Schreiber* (1800) și *Anna Schreiber* (1800), Cluj și Brașov. Comparând *Portretul Annei Schreiber* (Muzeul Național Brukenthal) cu *Portretul contesei Wesselény* (1799)<sup>39</sup> (Muzeul de Artă din Cluj), sesizăm faptul că ele sunt lucrări de referință pentru prima etapă a creației artistului, păstrând ecouri ale rococoului vienez și elemente „empire”, în vestimentație, portretul contesei Wesselény fiind singurul portret cunoscut al lui Neuhauser în care figura este încadrată în peisaj. În portretele *Annei Maria Hinzmann*, *Georg Hinzmann* și *Sussanei Bayer* se simt ecourile barocului receptat prin filieră vieneză, acel baroc transilvănean, tardiv provincial. În portretele lui *Andreas Reisen von Reissenfeld* și *Simon Schreiber*, concepute pe un fundal arhitectural, artistul marchează subtil apartenența socială printr-un atribut sau detaliu revelator. Astfel de motive vom regăsi și în portretistica lui Frans Anton Bergmann, Barabás Miklós, Theodor Sockl, Schoeft, Simó Ferenc, Chladek, Livaditti, Rosenthal, M. Popp, C. Lecca<sup>40</sup>.

Cazul peisajului este semnificativ pentru evoluția picturii din Transilvania în secolul al XVIII-lea, dezvoltarea acestui gen fiind, alături de portret, o altă ipostază prin care barocul își face simțită prezența aici. Dacă la Stock peisajul constituia fundalul-cadru al unora dintre portretele sale, în peisajul introdus de Neuhauser, el devine fundalul unor scene de gen, cei doi fiind influențați de peisagistica barocă austriacă târzie a secolului al XVIII-lea. Dar la Neuhauser, rolul peisajului e mult extins în ansamblul lucrărilor, astfel încât el devine esențial, ca în pictura peisagiștilor Johann Christian Brand (1723-1795)<sup>41</sup> – din arta căruia Stock s-a inspirat în cunoscutul său ciclu de gravuri: *Imagini ale diferiților locuitori din Ungaria și Transilvania* – sau Maximilian Josef Schinnagel. Aceștia urmau în bună măsură tendința lui Anton Faistenberger, cel care reușise să impună în Austria sfârșitului de secol al XVII-lea stilul clasic al peisagisticii lui Poussin și Claude Lorrain<sup>42</sup>, la Schinnagel apărând deja unele efecte de atmosferă ce vor deveni specifice peisajului romantic<sup>43</sup>.

Adevărata înflorire a peisajului ca gen de sine stătător începe cu aceste lucrări ale lui Neuhauser și va continua în secolul al XIX-lea, când, tot sub influența unor maeștri din academiile de artă din Germania și Austria, pictorii de aici vor descoperi și reprezenta peisajul local, cu specificul



și pitorescul său inconfundabil. Contribuția lui Neuhauser constă în abordarea peisajului prin observație directă și realistă, care frapează în panorame de tipul vedutei, ca în *Vederea generală a Sibiului la 1808*<sup>44</sup>. Artistul asimilează și influențe ale picturii flamande-olandeze, văzută la Viena și în Pinacoteca Brukenthal, așa cum se observă în *Intrarea unui preot sas în parohia lui iarna*<sup>45</sup>, *Intrarea unui preot sas în parohia lui vara*<sup>46</sup> și *Curcubeul*,<sup>47</sup> (Muzeul Național Brukenthal), peisaje cu personaje numeroase și perspectivă *vol d'oiseau*. Făcând trecerea la peisajul realist inspirat din natură, Neuhauser este „incontestabil, creatorul peisajului în pictura modernă din Transilvania”<sup>48</sup>. Mihai Ispir subliniază faptul că Neuhauser, „deși se lăsa uneori în voia unei imaginații ruiniste, acreditează peisajul văzut, dezeroizat, neutralizând, asemeni unui Stawski în Moldova, savanta tradiție scenografică a peisajului clasic, ce traversase voga ei vieneză”<sup>49</sup>.

Neuhauser lucrează peisaje pentru baronul Brukenthal, pentru baronul Wesselényi Miklós la Jibou, iar în 1816, Joseph Benign von Mildenberg îl îndeamnă să creeze un reportaj în imagini, *Călătorie pitorească prin Transilvania*, ciclul nefinalizat, dar pentru care artistul a realizat numeroase desene, acuarele, guașe și litografii, câteva dintre acestea apărând și la Viena<sup>50</sup>, creând o adevărată frescă a orașelor transilvănene din secolul al XIX-lea.

Noile generații de pictori vor continua în linii generale, atât tradiția portretistică deschisă de Johann Martin Stock, cât și cea a peisajului pe direcția dată de Franz Neuhauser<sup>51</sup>.

Posibilitatea ca artiștii transilvăneni și bănățeni să studieze la Academia de Arte din Viena a fost creată de condițiile istorice prin care cele două provincii se desprind din sfera levantină și trec în subordinea Imperiului Habsburgic<sup>52</sup>. Ei erau atrași de efervescența vieții artistice a Vienei, capitala mondenității aristocratice, dar și capitala nedisputată a artelor în Europa Centrală. Contactul cu numeroși artiști, cu capodopere ale artei universale aflate în muzeele vieneze, precum și cu profesori și maeștri consacrați, contribuie decisiv la formarea personalității acestor artiști.

La începutul secolului al XIX-lea, în Timișoara, unde se desfășura o viață socială și spirituală asemănătoare orașelor central-europene, s-a creat o atmosferă favorabilă atragerii numeroșilor artiști străini și promovării tinerelor talente autohtone. Cel mai talentat reprezentant al artei timișorene la sfârșitul secolului XVIII-lea și în primul deceniu al secolului al XIX-lea a fost Anselm Wagner (Timișoara

1766 - Timișoara 1806)<sup>53</sup>. Fiul unui pictor vienez stabilit la Timișoara, Michael Wagner (1731-1783), primește de la acesta primele noțiuni de desen și pictură și „este posibil să fi frecventat și cursurile școlii de desen inaugurată la Timișoara în 1786”<sup>54</sup>. Urmează apoi la Viena cursurile academiei, avându-l profesor pe Johann Jakob Stunder (1759-1811)<sup>55</sup> și fiind influențat și de Martin Meytens și Johann Jakob Stunder (1760-1818). La începutul carierei a fost influențat de stilul baroc ce prolifera în Timișoara în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, elemente ale stilului fiind evidente în *Portretul unui nobil* sau *Portretul unui tânăr aristocrat* (Muzeul de Artă din Timișoara)<sup>56</sup>. *Tabăra militară*<sup>57</sup> amintește de compozițiile „batailliste” austriece sau de cele din nordul Italiei. În 1799, Anselm Wagner pleacă în pelerinaj, conform *modei* epocii, și lucrează la Sibiu, Brașov, Cluj și Mintia, aici locuind la castelul nobililor Gyulay și executând mai multe portrete pentru membrii acestei familii. Artist *eminamente laic*, el se dedică în exclusivitate portretului, abordând diferite tehnici picturale, în ulei, miniaturi în acuarelă pe fildeș sau hârtie, în final oprindu-se la tehnica cea mai potrivită pentru el, pastelul. Favorit al rococoului terezian, pastelul permite pictorului alternanța culorilor calde și reci în modelarea carnației.<sup>58</sup>

După anul 1796, portretistica sa vădește receptivitate la sugestiile picturii nord-italiene, ca în portretele executate familiilor clujene Zsombori, Bethlen și Rhédei, portrete ce degajă o expresie senină, reținută, cu o exteriorizare calmă. Creația lui Wagner păstrând rezonanțe rococo, asociabilă întrucâtva și Zopfstilului, prezintă similitudini și cu creația sibianului Stock. Spre sfârșitul carierei sale pictorul va aborda stilul neoclasic, ca în portretele *Elisabetei Kessler Koppauer*<sup>59</sup>, *Anastasiiei Miloradovici*<sup>60</sup> (Muzeul de Artă din Timișoara), *Portretul baronului Karl von Brukenthal*<sup>61</sup> și *Portret de bărbat*<sup>62</sup> (Muzeul Național Brukenthal), în care maniera neoclasică are și câteva accente baroce.

Activi în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și primul deceniu al secolului al XIX-lea sunt pictorii Franz Anton Bergmann (1750 - 1816)<sup>63</sup> și Joseph Neuhauser (Viena 1767 - Sibiu 1815)<sup>64</sup>. Bergmann este și el un pictor de formație austriacă și este activ la Sibiu și la Cluj între 1762-1816. În perioada în care a lucrat la Sibiu, până în 1790, creația lui a fost puternic popularizată, pictorul fiind numit *ein Glücklicher Contrefait Mahler allhier*<sup>65</sup>. Portretele sale oficiale reprezintă aristocrați și personalități politice – *Andreas Traugott Krauss*<sup>66</sup>,

(primarul Mediașului), *Anna Maria Hutter von Huttern*, *Michael Hutter von Huttern*, (Muzeul Național Brukenthal), contele *Anton Gyulay*<sup>67</sup>, portrete aparținând familiilor *Bánffy* și *Bethlen* (Muzeul de Artă din Cluj), sau baronul *Samuel von Brukenthal* (Biblioteca Teleki-Bolyai din Târgu-Mureș) – demonstrând că Bergmann este un continuator al barocului provincial de filieră vieneză. O a doua categorie de portrete realizate de pictor, frecvente în pictura lui după 1800, sunt cele dominate de clasicismul academic provincial, portrete bust realizate pe fundaluri monocrome, ca portretele lui *Ignatius Deitel*<sup>68</sup> și soția sa *Maria Theresia Deitel*<sup>69</sup>, *Maiorul Joseph von Kökh* și *Therese von Kökh* (Muzeul Național Brukenthal). Dacă în domeniul formei păstrează tipologia clasicismului academizant, spiritul care însușește aceste portrete anunță începuturile, timide, ale unui nou stil, *Biedermeier*, stil romantic timpuriu care va fi asimilat de arta transilvăneană în deceniile următoare<sup>70</sup>.

Un alt talentat reprezentant al familiei Neuhauser, care după terminarea studiilor academice se dedică activității didactice și artistice, este *Joseph Neuhauser*<sup>71</sup>. Atunci când reprezintă un personaj din aristocrația ardeleană, întâlnim la acesta aceeași orientare spre barocul provincial ca și la Bergmann, ca în portretul reprezentând-o pe *Turi Klara*<sup>72</sup> (Muzeul de Artă din Cluj). De interes sunt și cele două scene de gen (cu același titlu) *Societate la curtea lui Josif al II-lea* (Muzeul Național Brukenthal) și peisajul în care apare *Castelul de la Uioara* (Muzeul de Artă din Cluj)<sup>73</sup> – un peisaj autonom din 1791 cu o veritabilă scenă de gen în prim plan.

Franz Anton Bergmann și Josef Neuhauser pregătesc calea transformării portretului baroc în portret neoclasic sau *Biedermeier*, ce nu va mai cunoaște perioada rococo.

Clasicismul fundamentat ca nouă viziune artistică la sfârșitul secolului al XVIII-lea în Franța, cunoscând o puternică iradiere, va domina Europa în prima jumătate a secolului al XIX-lea, astfel că: „limbajul neoclasic va fi după barocul târziu, primul mare limbaj comun european”<sup>74</sup>. În Principatele Române, acest stil adoptat încă din ultimele decenii ale secolului XVIII, va persista pe tot parcursul secolului XIX.

În pictura religioasă, maniera și viziunea lui Lecca, Mișu Popp și Tattarescu a fost anticipată de cea a pictorului ieșean Eustație Altini (1772-1815). Format la academia din Viena, stabilit

apoi la Iași, el este reprezentantul „tipic” al clasicismului preromantic din Moldova. Opera lui este rezultanta plastică a contradicțiilor unui mediu cultural impregnat de elemente ale clasicismului elen, „intenții” realiste și ecouri ale artei europene.<sup>75</sup> Altini aplică stilul neoclasic înainte de 1800, „într-o formulă ce concilia gustul academist cu iconografia tradițională a Răsăritului ortodox”<sup>76</sup>, ca în portretul lui *Scarlat Callimachi* sau portretul de grup *Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism*. Portretele de femei realizate de Altini, senine și de o melancolie delicată, atestă ca și la Anselm Wagner, receptivitate la pictura nord-italiană, artistul surprinzând trăsături psihologice ale personajelor. Rafinamentul lui, arta de miniaturist, sunt evidente în armonizarea gamei cromatice, în realizarea vestimentației încărcată de dantele și bijuterii, creația sa prezentând similitudini stilistice cu portretele lui Bergmann realizate după 1800. Descoperim aceleași forme destul de rigide, decorativismul imaginii fiind dat de pitorescul elementelor decorative care compun accesoriile. Între 1802-1814<sup>77</sup>, Altini a abordat și peisajul ca fundal de icoane pictate în spirit clasic vienez, peisaje nelocalizabile, dar care, împreună cu cele realizate de Gh. Asachi, reprezintă primele peisaje din pictura modernă din Moldova.

În aceeași perioadă cu Altini lucrează la Iași Ion Balomir (1794-1835), ardelean din Săliște, pictor atașat tradiției. *Portretul lui Frederic Balș* și portretul *Pravilistului Andronache Donici* evidențiază contradicția dintre grafismul hieratic și încercarea artistului de a realiza volumul, tridimensionalitatea imaginii.

În Banat, modernizarea vieții artistice se impune odată cu artiștii ce introduc în lucrări tot mai multe elemente laice, apelând frecvent la surse de inspirație occidentală. Nikola Alexici (Stari Becej 1808-Arad 1873)<sup>78</sup>, considerat unul dintre „marii maeștrii ai clasicismului sârbesc”, este pictorul care a contribuit mult la laicizarea artei bănățene. Ucenic al pictorului sârb Arsa Teodorovici la Novi-Sad, din 1828 studiază la Viena fiind elevul lui L. Kuppelweiser, de a cărui manieră este profund influențat. *Portretul lui Georgye Ievrici*<sup>79</sup> (Muzeul de Artă Timișoara), realizat în manieră clasicistă, demonstrează talentul de portretist a lui Nikola Alexici, el fiind renumit și prin portretele de copii și scenele cu tematică religioasă.

Un alt pictor bănățean mare furnizor de portrete pentru protipendada timișoreană în primele decenii ale secolului al XIX-lea, este Sava

Petrovici (1794-1857)<sup>80</sup>. Dacă *Portretul consilierului austriac Francisc Mayer* (1815) este pictat în maniera tipică a unui portret de secol XVIII, *Portretul lui Sofronie Gruici* este de acum un portret burghez ( ambele sunt în colecția Muzeului de Artă Timișoara),

Un important zugrav de biserici care lucrează în manieră apuseană este Dimitrie Turcu (1810-1883)<sup>81</sup>. Studiind la Viena la fel ca predecesorul său Nikola Alexici, va lucra pictură religioasă și portrete. În *Portret de arhiereu* (Muzeul de Artă Timișoara), este vizibilă maniera academică, el încadrându-se tipologiei portretelor realizate de Mișu Popp sau Constantin Lecca la București.

Primul pictor bănățean român despre care există date că a studiat la academia din München, fapt ce i-a adus titlatura de „*prim pictor academic român*” din Banat, este Mihai Velceleanu (? – 1871)<sup>82</sup>. Ca și ceilalți pictori români bănățeni, el continuă să execute și pictură bisericească, dar lucrează și portrete și naturi statice. Autoportretele sale din colecția timișoreană, unul realizat în tinerețe, probabil în perioada müncheneză, și celălalt în perioada de maturitate, îi jalonează întreaga carieră artistică. Primul *Autoportret* (Muzeul de Artă Timișoara), nu se deosebește de portretele convenționale realizate în epocă, dar în cel de-al doilea încearcă să redea psihologia modelului.

Stilul care se afirmă în această perioadă în sud-estul european, în special în Voivodina, Banat și Transilvania este stilul Biedermeier, pe filiera Vienei, stil aflat la confluența dintre clasicismul concesiv și un romantism moderat<sup>83</sup>. Primii artiști români care au studiat la Viena sau la Budapesta, precum și artiștii străini stabiliți în spațiul românesc, au fost influențați de acest stil de o atmosferă intimistă, sentiment de confort și de dialog familiar cu personajele portretizate.

Henri Mondonville, Mihai Töpler, Joseph August Schoefft, Niccolo Livaditti, Giovanni Schiavonni, Carol Wahlenstein, Miklós Barabás, Anton Chladek sunt artiștii străini, stabiliți temporar sau definitiv în Moldova sau Țara Românească care au adus suflul Biedermeierului în pictura românească, unii dintre ei fiind și printre primii profesori de desen în școlile înființate în această perioadă.

Emigrant regalist francez refugiat la București în 1812, Henri Mondonville (1780-1820?) a lucrat în tradiția miniaturii franceze din secolul al XVII-lea, dar prin maniera sa de modelare naturalistă

a figurii „*deschide calea imagisticii hedonist tactile, proprie stilului Biedermeier*”<sup>84</sup>.

Activ la Iași și București după 1800, Mihai Töpler (1780-1820)<sup>85</sup>, pictor călător austriac, realizează portrete ale protipendadei din capitalele celor două principate, excelând în redarea stofelor, a bijuteriilor și coafurilor. Cu accent și pe latura psihologică a modelelor sunt portretele lui *Constantin Ipsilanti* și al soției sale *Safta Ipsilanti*, *Vorniceasa Manu cu copilul* și *Logofeteasa Maria Dudescu*.

Artiștii italieni Giovanni Schiavoni și Niccolo Livaditti, activi la Iași, în portretistica lor, nuanțează spiritul Biedermeier printr-un neoclasicism triestin, amintind și de maeștrii venețieni prin temperamentul cu care pun în valoare contraste sau subliniază trăsături. Prieten și colaborator al lui Asachi, Giovanni Schiavoni (1804 – 1848)<sup>86</sup>, născut la Trieste ca fiu al pictorului și miniaturistului neoclasic Natale Schiavoni (1777-1858), lucrează la început sub îndrumarea tatălui său, iar între 1817-1819 studiază la Academia din Viena<sup>87</sup>. Deși a lucrat doar trei ani în capitala Moldovei, el constituie un jalon important în evoluția artei moldovenești prin portretele sale *Vornicul Teodor Burada*, *Vorniceasa Burada*, *Portret de femeie* (Muzeul Național de Artă al României București), sau *Gheorghe Asachi în cabinetul de lucru*. Măiestria sa – în redarea psihologiei modelului, știința compoziției, acuratețea și finețea execuției, paleta coloristică rafinată – nu a fost egalată în această perioadă decât de portretele lui Josef August Schoefft, activ în Țara Românească.

Născut tot în Trieste, format în ambianța picturii venețiene și cu reputație de bun portretist, Niccoló Livaditti (1804-1858) se va stabili definitiv la Iași în 1830. Introduce aici portretul de grup, foarte cultivat în pictura occidentală în jurul anului 1800, comandarii din Principate neîntârziind să-l aprecieze. *Familia poetului Alecsandri*, unde tatăl poetului, vornicul Alecsandri, pozează autoritar în mijlocul familiei, sau idilicul tablou reprezentându-i pe *Iancu și Anica Manu*, ca și *Familia Bucur*, pictat de Stawski (Muzeul de Artă din Iași) introduc, după modelul lui Greuze, o adevărată „*sentimentalitate burgheză*”<sup>88</sup>. Opera lui Livaditti, într-o manieră mai rusticizantă, prezintă similitudini cu creația lui Giuseppe Tominz (1790-1860), pictor din Goriția, provincie învecinată Triestului.

Ludovic Stawski (1807-1887?), polonez stabilit la Iași, adoptă ca și Livaditti, portretul de grup,



dar se remarcă ca primul artist din Moldova care abordează și peisajul, realizând o panoramă pitorească a orașului *Iași la 1842*, pe care o putem apropia de vederea panoramică *Sibiul la 1808* a lui Franz Neuhauser.

Și Bucureștiul va atrage în această perioadă o serie de pictori peregrini. Unul dintre aceștia este Carol Wahlenstein (1795-1857)<sup>89</sup>, croat de origine germană, care după studiile la Viena și după o perioadă la Craiova, unde pictează o serie de portrete ale protipendadei locale, se stabilește la București. Nu este doar inițiatorul cursurilor sistematice de desen, organizând în 1837 și prima pinacotecă din Principat, opera sa fiind circumscrisă momentului 1840. El realizează (deși naive, fanteziste și fără o bază documentară) primele tablouri care evocă legendara figură a lui Mihai Viteazul: *Bătălia de la Călugăreni* (1840)<sup>90</sup>, *Visul lui Mihai Viteazul* și *Jurământul lui Mihai înconjurat de boieri*, inițiind o tradiție perpetuată până în zilele noastre. Calitățile de portretist se pot remarca în *Autoportret* (Muzeul Național de Artă al României din București).

După studii urmate în Franța și Italia, pictorul peregrin de origine maghiară Josef August Schoeff (1778-1860) ajunge la București în 1836, unde activează zece ani, după care pleacă spre Iași, Odesa, Constantinopol, oprindu-se la Veneția. În *Portret de bărbat* sau *Portretele de femei* păstrate la muzeele din Iași, Pitești, sau București, s-a remarcat tușa sensibilă aproape „mozartiană” spre deosebire de „candorea, rigiditatea și cuminenia” portretisticii lui Chladek<sup>91</sup>.

Studiind la Milano, lucrând la Viena și Pesta, pictorul ceh Anton Chladek (1794-1882) se stabilește la București în 1835, continuând cu succes opera portretistică a francezului Mondonville (a cărui elev se pare că a fost)<sup>92</sup>. Practică o artă bazată pe redarea corectă a naturii. Talentul său de miniaturist este evident prin atenția acordată detaliului, podoabelor vestimentare, fără a manifesta un interes deosebit pentru psihologia celui portretizat. *Portret de femeie în albastru* (Muzeul Național de Artă al României din București), ne dezvăluie un portretist abil, cu un modelu fin, delicat, redând picturalitatea prin degradeuri cromatice multiple. Întâlnim aici nu numai acea tihnă caracteristică spiritului Biedermeier, ci și o „surprinzătoare modernitate”.

Constantin Lecca (1807-1887), deosebit de cultivat, format în mediul spiritual al succesorilor Școlii ardelene, afirmându-se în prima jumătate

a secolului al XIX-lea printr-o bogată activitate culturală de tipograf, editor, fondator de revistă, este pictorul care, după N. Polcovnicul, Eustație Altini și Ion Balomir, „face trecerea de la pictura religioasă la cea laică”<sup>93</sup>. Centrul de greutate al creației sale se dezvoltă după 1848. Încă din 1829, când era la Buda, el își propune să însoțească fiecare număr al revistei lui Zaharia Carcalechi *Biblioteca Românească*, cu câte o litografie a *vestiților Prințipi Românești*. Lucrate de multe ori din imaginație sau după izvoare iconografice străine, figurile de voievozi ale lui Lecca au avut o mare circulație, fiind folosite și ca material didactic. În 1845, artistul pictează *Uciderea lui Mihai Viteazul*, iar în 1857, în preajma Unirii, *Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb și Radu cel Mare*, și apoi, *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba-Iulia*.

Sub influența studiilor istorice ale lui Bălcescu asistăm la o intensificare a cercetărilor privitoare la istoria națională, astfel că, la baza tablourilor cu teme istorice și a portretelor de voievozi încep să stea izvoare iconografice autentice. În acest sens, deosebit de importantă a fost descoperirea gravurii lui Aegidius Sadeler reprezentându-l pe Mihai Viteazul, executată probabil în timpul petrecut de acesta la curtea împăratului Rudolf al II-lea de la Praga.

Prin tematica operei sale, prin calitățile de portretist, creația lui C. Lecca reprezintă un progres față de opera lui Livaditti, Wahlenstein sau Chladek. Pictura sa istorică, al cărei întemeietor este în arta românească, deși convențională și schematică, are ecou în epocă. Pornind de la primele lucrări realizate la Budapesta, apoi cele de la Craiova și Brașov, pictorul ajunge la maturitate între 1850-1870, perioadă când activează la București, și devine unul dintre cei mai productivi artiști, inclusiv ca pictor de biserici. Momentele de auto-depășire în portretistică sunt cele în care realizează portrete „după o formulă vieneză, influențată de romantici și de englezi”<sup>94</sup>, în care depășește răceala neoclasică și vădește afinități cu stilul Biedermeier. Confortul acestui spirit și elemente de expresie romantică se dezvăluie în: *Portret de femeie cu evantai* (Eufrosina Lecca), *Neaga, soția lui Ionașcu*, *Victoria Lecca* (soția artistului), *Ecaterina Manu*. Și în portretele reprezentând bărbați, descoperim aceeași preocupare pentru compunerea figurii în spațiu și alegerea atitudinii, semnificative fiind: *Autoportret*, *Al. Racotă*, *Serdarul Dimitrie Aman*, *Iordache Oteteleşanu*, *Grigore Oteteleşanu*.



În aceeași perioadă cu Lecca, lucrând și ca asociați, a creat pictorul **Mișu Popp** (1827-1892); opera sa va fi analizată pe larg în capitolele care urmează.

Dacă în primele două decenii ale secolului, în pictura din provinciile românești este dominant clasicismul academic, în următoarele decenii, vom distinge două tendințe. În prima, angajarea artiștilor în istorie, aceasta însemnând extinderea artei în sfera politicului și a naționalului, este specifică romantismului militant. A doua, orientarea spre spiritul Biedermeierului, domină activitatea artistică între 1830-1860 și pune accentul pe sensibilitatea individuală, pe cultul valorilor morale și sentimentele noii clase în ascensiune. Spiritul romantic de tip Biedermeier va continua să influențeze producția artistică și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiind asimilat de artiștii care au studiat la Viena, puternic centru de afirmare și propagare a acestui stil.

După mutarea *guberniului* la Cluj în 1792, orașul devine în scurt timp, la începutul secolului al XIX-lea, și centrul în jurul căruia va gravita mișcarea artistică ardeleană. Pictorul și litograful Simó Ferenc de Kissolymossy (Odorheiu Secuiesc (11 aprilie 1801 - Cluj 19 decembrie 1869) a studiat la Academia din Viena între 1819 și 1826, fiind în 1823 elevul lui Carl von Sales (1791-1870), iar după un stagiul fertil la Budapesta între 1826-1831, se stabilește la Cluj în 1832, desfășurând o bogată activitate didactică<sup>95</sup>. *Portret de bărbat*<sup>96</sup> și portretele pendante reprezentându-i pe *Sombory Miklós* și *Eszter* (Muzeul de Artă din Cluj) sunt reprezentative pentru viziunea Biedermeierului de tip transilvănean. Mihai Ispir caracterizând pictura sa, îl consideră: „înfăptuitorul unei calme sinteze între stilul *AltWien* și *preclasicism*”<sup>97</sup>.

O contribuție notabilă în cadrul picturii transilvănene o are artistul Sikó Miklós (Șopteriu 1818 - Târgu-Mureș 1900)<sup>98</sup>, cu o operă realizată în spirit Biedermeier, dar vibrând și de ecouri ale academismului de coloratură müncheneză. Primul său îndrumător artistic a fost Barabás Miklós, de creația căruia a fost influențat în special în portretistică<sup>99</sup>. La sugestiile pictorului Szathmary, Sikó pleacă la Borsec, unde se va introduce în cercurile protipendadei bucureștene, primind și invitația de a pleca la București, unde pictează printre altele, *Portretul Zincăi Bălcescu*, mama lui N. Bălcescu, sau *Portretul căminăresei Smaranda Geanoglu*. Pentru a scăpa de „complexul amatorismului” pleacă la München unde va pune

accentul în special pe însușirea temeinică a desenului și pe armonizarea cromatică. Portretele sale în stil Biedermeier, în special cele de copii, relevă sensibilitatea și sentimentalismul specifice timpului. Colaborarea cu Vastag György (1834-1922)<sup>100</sup>, pictor de o temeinică pregătire academică, este deosebit de importantă pentru Sikó, din colaborarea lor rezultând portretul din 1859 a iluministului maghiar *Ferenc Kazinczy* (Muzeul de Artă din Cluj), unde influența lui Vastag e decisivă și totodată benefică. Sikó n-a fost un pictor de excepție, nici un novator, dar opera sa este semnificativă pentru nivelul mediu al portretisticii transilvănene de la mijlocul și din a doua parte a secolului al XIX-lea.

Considerat de maghiari „*pictorul națiunii*”<sup>101</sup>, *Barabás Miklós* (Mărcușa 22 februarie 1810 - Budapesta 12 februarie 1898)<sup>102</sup>, a realizat o operă imensă și valoroasă, fiind la început influențat de stilul Biedermaier cu rezonanțe romantice, pentru ca în perioada de maturitate să se încadreze academismului. La primele lecții de desen cu profesorul Szabó János (1794-1851) de la Colegiul din Aiud, apoi studiază la Sibiu desenul și litografia cu Franz Neuhauser, educație pe care o perfecționează cu Barra Gábor (1799-1837). Pictura în ulei și-o însușește la Cluj de la pictorul italian Giovanni Gentilomo. În 1829-1830 este la Viena, urmând lecțiile de pictură istorică ale profesorului J. N. Ender (1793-1854), iar în atelierul pictorului german I. Schrotzberg (1811-1899) învață portret și compoziție<sup>103</sup>. Își completează educația artistică prin numeroase călătorii în Italia. Cu un considerabil succes, el pictează la București (1831-1833), la Sibiu și la Budapesta, realizând, asemeni lui Mișu Popp, o galerie impresionantă, un *pantheon* al marilor personalități ale epocii. Portretele familiilor Bánffy, Teleki, Rhédei, Josika, Bethlen, Mikes, Kemény, Béldi, Mikó, Kornis și Brukenthal îl consacră ca artistul reprezentativ pentru Biedermeierul maghiar. Calitățile sale de miniaturist se remarcă în *Portret de băiat*<sup>104</sup> (Muzeul Național Brukenthal). În perioada transilvăneană, Barabás va reda și satul ardelenesc, ca în *Mocani sălișteni îndreptându-se spre târg*<sup>105</sup> (Muzeul de Artă din Oradea; Muzeul Național Brukenthal).

Opera pictorului Ioan Ágotha (Turda 1808 - Sibiu 1880)<sup>106</sup>, puțin cunoscută datorită numărului redus de lucrări rămase, se înscrie în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cu studii la Viena și Budapesta, unde beneficiază de îndrumarea lui Barabás Miklós, de maniera căruia va fi puternic

influențat, se stabilește în 1838 la Sibiu unde activează ca artist și pedagog până la sfârșitul vieții. Portretele din colecția Muzeului de Artă din Cluj și cele două portrete din colecția Muzeului Național Brukenthal, *Alma Neugeboren cu copilul*<sup>107</sup> și *Ludwig Neugeboren*<sup>108</sup> dezvăluie faptul că el nu-și modifică concepția de-a lungul creației sale. În special dublul portret mamă și fetiță *Alma Neugeboren cu copilul* sugerează o atmosferă sentimentală, tipică Biedermeierului, portretistul fiind interesat de individualitatea fizică și psihologică, dar și de potențele intelectuale ale modelului.

Una din figurile centrale ale artei bănățene din prima jumătate a secolului al XIX-lea este pictorul Constantin Daniel (1798-1873)<sup>109</sup>. Format în atelierul lui Arsen Teodorovici, s-a remarcat în portretistică și pictură religioasă. Comenzile de portret fiind numeroase, au fost determinante în cariera sa, el devenind unul din renumiții portretiști din Voivodina și Banat<sup>110</sup>. Cercetările unor istorici de artă<sup>111</sup> relevă faptul că pictura lui C. Daniel s-a născut pe un substrat influențat de preclasicismul iluminist al lui Arsen Teodorovici, clasicismul davidian al lui Pavel Djurkovič (portretist la Arad și Timișoara), clasicismul artizanal al lui Sava Petrovici și clasicismul marcat de accente nazareene al lui Nicola Alexici. Ion Frunzetti compară portretele lui Constantin Daniel cu „cele mai bune portrete ale lui Tattarescu de prin faza 1860”<sup>112</sup>. La Muzeul de Artă din Timișoara, se află câteva lucrări apropiate de Biedermeier, ca *Fetița cu câțelul în brațe*, alte tablouri ale pictorului fiind realizate în maniera clasicismului academic.

Începând cu mijlocul secolului al XIX-lea, Sibiul, ca de altfel întreaga Transilvanie, a cunoscut un adevărat reviriment al vieții culturale și artistice, marcat și de un mare număr de pictori deosebit de talentați. La Sibiu activează un grup<sup>113</sup> de artiști străini și autohtoni care prin opera lor reușesc să aducă, din Europa Centrală și în special din Viena perioadei Waldmüller<sup>114</sup>, influențele stilului Biedermeier în Transilvania. Orientați înspre studiul naturii și a realității vizibile, ei abordează în creația lor, cu puține excepții, portretul și peisajul. Compozițiile sunt lipsite de patetism și relevă frumusețea lucrurilor mărunte, familiare, din natură și din anturajul intim. Elementul central și de coeziune al cercului este pictorul vienez Theodor Glatz (1818-1871), alături de el activând Theodor Benedikt Sockl (1815-1861), Gustav Albert Schievert (1826-1881), Heinrich

Trenk (1818 -1892), Heinrich Zutter (activ la Sibiu între anii 1845-1848) și Clara Adelheid Soterius von Sachsenheim (1822-1861), fostă elevă a pictorului Sockl și apoi soția acestuia. Fără să facă parte din acest grup, Johann Agotha (1808-1880), Ioan Constande (1814-1879), Robert Krabs (1817-1884), Johann Böbel (1824-1887) și Karl Hann von Hannenheim (1828-1911) desfășoară o activitate artistică și didactică demnă de atenție. Creațiile acestora nu depășesc, cu puține excepții, nivelul unor reprezentări cu caracter documentar. Interesul pentru aceste consemnări își găsește explicația<sup>115</sup> în natura comenzii sociale, dar și în contextul social și cultural, în care valori ale istoriei și culturii țării natale sau adoptive se constituie într-una din direcțiile programului artistic al epocii<sup>116</sup>.

Stabilit la Sibiu în 1843, Theodor Glatz (Viena 10 decembrie 1818 - Sibiu 3 aprilie 1871)<sup>117</sup> a studiat la Viena cu Joseph Mössmer (1780-1845) de la care a moștenit probabil, gustul pentru detaliu. El realizează lucrări de o mare exactitate, într-un stil academicist „cuminte” și reținut. Pictor, desenator, litograf și fotograf, Theodor Glatz își descoperă pasiunea pentru peisaj în timpul călătoriilor prin Austria, Ungaria și Slovacia. Uneori, când renunță la preferința sa accentuată pentru detaliu, artistul reușește să dea libertate sentimentului și fanteziei, creând peisaje sensibile, încărcate de o atmosfera romantică: *Capelă de lângă Cluj*<sup>118</sup> și *Colonia glăjăriei de la Cârța*<sup>119</sup> (Muzeul Național Brukenthal). În 1844-1845, *Die Illustrierte Zeitung* din Leipzig publică o serie de desene ale pictorului Theodor Glatz pentru a ilustra un reportaj despre Transilvania, imagini ale peisajelor din jurul Sibiului și ale celui transilvănean în general fiind frecvente în pictura și grafica de la mijlocul secolului al XIX-lea. Mai puțin interesat de arta portretului, Glatz a realizat un *Portret de bătrână* (Muzeul Național Brukenthal) în calmul specific portretului Biedermeier.

Portretistul cel mai talentat al grupului de la Sibiu este fără îndoială Theodor Benedict Sockl (Viena 16 aprilie 1815 - Viena 24 decembrie 1861)<sup>120</sup>. A frecventat cursurile de sculptură de la Academia de Artă din Viena, dedicându-se apoi picturii. Pentru obținerea de comenzi a fost recomandat la Sibiu de ziarul *Siebenbürger Volksfreund*. Calitățile de desenator, de sensibil și fin colorist și nu în ultimul rând, capacitatea de sinteză a construcției compoziționale îl situează cu un mare pas înainte față de contemporanii săi. În 1854 deschide un

atelier fotografic și împreună cu soția sa Klara Adelheide Soterius von Sachsenheim sunt pionierii fotografiei la Mediaș, Bazna, Sighișoara și Borsec<sup>121</sup>. *Portretul lui Friedrich Soterius von Sachsenheim*<sup>122</sup> și *Portretul Klarei Soterius von Sachsenheim*<sup>123</sup>, precum și celelalte portrete existente în colecția Muzeului Național Brukenthal și *Portretul Klarei Adelheide Soterius von Sachsenheim*<sup>124</sup> (Muzeul de Artă din Brașov), atestă viziunea evoluată a artistului și influența sa decisivă în arta portretului transilvănean. După Johann Martin Stock și Franz Neuhauser, Sockl deține un rol important în evoluția portretului din sud-estul Transilvaniei: „Saltul realizat în raport cu predecesorii săi este spectaculos atât din punct de vedere al meseriei, cât și din cel al viziunii generale asupra portretului. Capacitatea de individualizare a modelului, abilitatea sa de a realiza o compoziție în care personajele se încadrează cu naturalețe, coloritul viu, care aluneca uneori în nuanțe de o mare finețe, îl situează printre cei mai importanți și dotați portrețiști transilvăneni din secolul al XIX-lea”<sup>125</sup>.

Un alt artist din grupul lui Glatz, apreciat de contemporani ca un pictor deosebit de talentat și un bun portretist, este Gustav Albert Schivert (Sibiu 9 aprilie 1826 - Graz 18 iunie 1881)<sup>126</sup>. Elev al lui Ioan Ágotha la Sibiu și apoi student la Academia vieneză, el a publicat înaintea lui Glatz, desene în *Die Illustrierte Zeitung* la Leipzig. Câteva portrete de factură academică se află în colecția Muzeului Național Brukenthal *Andrei Șaguna*<sup>127</sup>, *Portretul Baronului Joseph von Brukenthal*<sup>128</sup>, *Baronul Hermann von Brukenthal*<sup>129</sup>. Portretistica sa este influențată de Biedermeier, în special de cel al lui Ferdinand Georg Waldmüller. La Sibiu, Schivert lucrează ca pictor și desenator, dar deschiderea unui atelier fotografic, mai profitabil, pune capăt carierei sale artistice.

Apariția daguerreotipiei (1828), tehnică de reproducere mult mai ușoară și mai rapidă, afectează actul creativ al artiștilor din această perioadă. Pentru mulți dintre ei, fotografia este o pasiune, dar devine și un mijloc de existență (Glatz, Sockl, Klara Adelheid Soterius von Sachsenheim, Schivert). În afară de efectul negativ de moment, inventarea aparatului fotografic va marca profund dezvoltarea picturii. Văzându-și mult diminuat rolul de document, de la mijlocul secolului al XIX-lea, pictura va pune accentul pe alegerea acelor detalii care se pretează cel mai bine reprezentării picturale și care întregesc benefic compoziția.

Elev al lui Franz Neuhauser, Johann Böbel

(1824-1887)<sup>130</sup> este o figură deosebită a climatului artistic sibian din epocă. Deși pictor autodidact, opera sa este valoroasă în primul rând prin valențele ei de interes documentar. Minuțiozitatea și corectitudinea cu care artistul a redat numeroase imagini ale Sibiului secolul al XIX-lea se dezvăluie în peisajul cu ușoare rezonanțe romantice *Biserica evanghelică din Sibiu* (Muzeul Național Brukenthal) și în *Albumul* (păstrat la Biblioteca Brukenthal), care conține douăzeci și patru de planșe cu douăzeci și două de reprezentări ale monumentelor sibiene, majoritatea dispărute astăzi.

Heinrich Zutter, pictor de origine germană, cu studii la Academia de Arte din München, este un alt pictor din gruparea lui Th. Glatz, care a lucrat la Sibiu între 1845-1848, fiind și el interesat de pitorescul peisajului transilvănean și sibian în special. *Biserica evanghelică din Sibiu*<sup>131</sup> (Muzeul Național Brukenthal) restituie imaginea fidelă a burgului medieval.

Constatăm că în secolul al XIX-lea tendințele artei europene au fost asimilate în Transilvania și Banat, stilurile afirmate fiind însușite de artiști în timpul studiilor de la Viena. În linii mari, preceptele clasiciste și academiste s-au suprapus peste un fond tradițional, dar se observă și că în diferite etape de dezvoltare, în creația artiștilor își pun amprenta și alte influențe, alte elemente stilistice. Este un fenomen specific Europei Centrale, acela al sintezei mai multor stiluri și tendințe, a îmbinării (de obicei eclectic) a elementelor clasice, romantice sau academiste. Încă din deceniul al doilea al secolului al XIX-lea, artiștii bănățeni au făcut cunoștință cu stilul Biedermeier, foarte repede acceptat și adoptat de burghezie.

Format la Academia de Artă din Viena unde este remarcat pentru talentul său, primind pentru călătoriile sale de studii recomandarea împăratului Francisc I, Melegh Gabor (Vrsac 14 mai 1801 - Trieste 1835)<sup>132</sup> se stabilește în 1820 la Vrsac unde-și deschide un atelier, practicând pictura, gravura, litografia și miniatura. Activează la Viena, Pesta, Timișoara și Vrsac, pictând în special portrete, dar lucrează și ilustrații pentru magazinul „Aurora” din Pesta. Pictura sa *Madona cu pruncul* (Galeria Națională din Budapesta) reflectă influența picturii italiene din secolul al XIX-lea, pe care o cunoaște prin filieră vieneză. În 1835, el planuiește o călătorie în Italia, Franța și Țările de jos, în compania lui Karl Brocky, dar moare înecat la Trieste. *Portretul lui Dessewffy Antal*<sup>133</sup> și al soției



sale *Susana Koppauer Dessewffy*<sup>134</sup> (Muzeul de Artă Timișoara), în stil Biedermaier, sunt portrete de mare eleganță și sensibilitate în care regăsim tandrețea și intimitatea specifice acestui stil. Peisajul din fundal și divizarea verticală a fundalului acestor portrete, atenția de miniaturist acordată planului secund vădesc influența școlii vieneze, probabil a lui Moritz Michael Daffinger, pictorul curții imperiale și a cercurilor elevate maghiare de la începutul secolului XIX.

Elev al pictorului Melegh Gabor la Vrsac, Karl Brocky (Timișoara 22 mai 1807 - Londra 8 iulie 1855)<sup>135</sup> studiază la Academia de Artă din Viena între anii 1828-1833 cu profesorii Ender și Daffinger. Stabilite pentru o scurtă perioadă de timp în Timișoara, își începe peregrinările în Italia (1835), în Franța (1837), iar din 1838 se stabilește la Londra, unde va lucra numeroase portrete pentru aristocrația londoneză, pentru regina Victoria și prințul Albert, fiind apreciat ca unul dintre cei mai remarcabili portretiști. Între 1846-1848 lucrează la Viena, apoi se reîntoarce la Londra prin Dresda și Berlin. Portretele sale, pătrunse de suflul Biedermeierului vienez și de atmosfera romantică din pictura italiană, impresionează prin finețea execuției, iar figurile ușor idealizate denotă o viziune plină de sentimentalism, nu străină de rezonanțele artei engleze, ca în *Portretul de fetiță*<sup>136</sup> și portretele lui *Franz Weldin*<sup>137</sup> sau *Barbara Weldin*<sup>138</sup> (Muzeul de Artă din Timișoara). A pictat și scene mitologice, peisaje și scene de gen, realizate în ulei, acuarelă și pastel.

Prin opera lor, frații Vizkelety marchează o etapă importantă în arealul artistic bănățean. Din 1840, Vizkelety Imre (Aradul Nou 21 ianuarie 1819 - Pecs 25 aprilie 1895)<sup>139</sup> studiază la Academia de Artă din Viena, ca elev al lui L. Kuppelweiser și Ranftl. Călătorește în Italia, la München și Paris, revine în Banat și lucrează la Timișoara, Lugoj, Arad, Novi-Sad și Pecs. Atât portretele cât și peisajele sale se impun printr-o rigurozitate specifică manierei academiste vieneze. *Peisaj*<sup>140</sup> (Muzeul de Artă din Timișoara), realizat la începutul activității sale artistice, abundă de elemente pitorești exprimate într-un limbaj de sorginte clasică, cu sonorități romantice, prezența umană potențând atmosfera idilică a peisajului.

Mult mai talentat decât fratele său, Vizkelety Béla (Aradul Nou 25 noiembrie 1825 - Budapesta 22 iulie 1864)<sup>141</sup>, activ la Timișoara, Arad, Lugoj și Pesta, respectă cu rigurozitate în creația sa canoanele Academiei vieneze, ale cărei cursuri le

frecventează în 1856. *Portretul unei evreice spaniole* (1840), *Portret de fetiță* (1846) și *Autoportret*<sup>142</sup> (Muzeul de Artă din Timișoara), realizate înainte de studiile vieneze, dovedesc deja o manieră academistă. Participant activ la revoluția de la 1848, artistul va realiza o serie de portrete ale revoluționarilor. În 1856 îl portretează pe colecționarul *Ormós Zsigmond*, apoi va pleca la Budapesta unde se va stabili definitiv devenind ilustratorul ziarului *Vasárnapi Ujság*. Spre sfârșitul vieții abordează și compoziția istorică în scopul exaltării sentimentului național.

Studiind la Viena cu Waldmüller, virtuozul Biedermeierului, Komlossy Ferenc (Timișoara 17 decembrie 1817 - Viena 14 iulie 1892)<sup>143</sup>, rămâne tributar maestrului său, mai ales în miniaturi. Activ la Pesta și Timișoara, Komlossy se stabilește la Viena în 1865. Pictor peregrin în Austria, Cehia, Ungaria, Banat și probabil în Muntenia, a realizat numeroase peisaje în care surprinde cu mult realism și spontaneitate imagini inedite și pitorești, peisaje care i-au adus prestigiu. Deși majoritatea lexicoanelor îl evidențiază ca pictor de peisaje și flori, portretele existente în colecția Muzeului de Artă din Timișoara sunt reușite exemplare ale stilului Biedermaier. *Portret de bărbat*<sup>144</sup>, reprezentându-l probabil pe consilierul regal Berekovics Tamás, este expresia talentului său de portretist și miniaturist.

Contemporanul și elevul pictorului Komlossy, Szamossy Elek (Deva 28 iunie 1826 - Budapesta 21 aprilie 1888)<sup>145</sup> studiată la Academia de Artă din Viena în 1850, avându-l profesor pe K. Rahl, de la care învață tehnica *en grisaille*. În jurul lui 1855 activează la Arad, apoi pleacă în Italia unde rămâne patru ani, îndeosebi la Veneția și unde își completează studiile realizând copii după marii maestri. Aici îl va cunoaște pe istoricul de artă și colecționarul *Ormós Zsigmond*, devenind sfătuitorul acestuia în materie de pictură. În 1856 la Veneția realizează două lucrări, *Gisella, soția lui Ștefan cel Sfânt* pentru altarul din Gai (Arad) și *Botezul lui Cristos*, pentru altarul bisericii din Hațeg. El face și restaurare de pictură pentru familiile L. Zelenszky (la Gyula și Aradul Nou), Guido Karácsonyi (la Beodra), Ormos (la Buda și Timișoara). Ca pedagog, la Arad, a fost primul îndrumător al lui Munkácsy Mihaly, iar la Oradea a fost profesor de desen în învățământul de stat. Muzeul timișorean păstrează 26 lucrări ale artistului<sup>146</sup>, a cărui creație a fost dominată de portrete. *Portret de bărbat*<sup>147</sup> și *Doamna Köning*<sup>148</sup>



atestă influența artei vieneze în portretistica sa, dezvoltându-și stilul Biedermeier cu ușoare rezonanțe romantice, chiar dacă limbajul folosit este academist.

Activ în Transilvania și Banat până la jumătatea secolului XIX, Anton Fiala<sup>149</sup>, este cunoscut prin câteva portrete – *Portret de bărbat*<sup>150</sup> și *Portret de femeie*<sup>151</sup> (Muzeul Național Brukenthal) și *Portret de bărbat*<sup>152</sup> și *Portret de femeie*<sup>153</sup> (Muzeul de Artă din Timișoara), – care atestă formația vieneză a pictorului, precum și factura sa rigidă, convențională. Alt pictor tot cu numele de Anton Fiala<sup>154</sup>, tributar și el școlii academice vieneze, este activ până pe la 1860, la Viena, Pesta, Arad și Brașov. A câștigat în 1842 medalia de aur a Academiei de artă din Viena cu pictura *Tânără femeie blondă*<sup>155</sup> (Muzeul de Artă din Timișoara), remarcabilă prin modelul sensibil demonstrând calități în sugerarea psihologiei personajului. Peisajele sale *Confluența Dunării cu Tisa*<sup>156</sup> și *Portul Buccari*,<sup>157</sup> (Muzeul de Artă din Timișoara), uimesc prin modernitatea viziunii plastice.

Deși se desfășoară într-o perioadă de mari tensiuni politice, arta Biedermeier definește o cultură intimistă de inspirație în principal burgheză. Impunându-se prin diverse manifestări în domeniul artei, epoca Biedermeierului a lăsat posterității opere remarcabile și de durabilă valoare.

În această perioadă, caracterizată de avântul revoluționar, de optimism și încredere, de îmbogățire a mesajului artistic, creează cei trei pictori revoluționari Rosenthal, Negulici și Iscovescu. În spiritul acestor tendințe istorico-patriotice, pictorii revoluționari de la 1848 reușesc să imprime creațiilor lor (portretistice în cea mai mare parte), semnificații sociale și politice, contribuind astfel la înfăptuirea unui limbaj plastic mai autentic necesar picturii istorice. În ce privește conținutul și forma, pictura lor este inspirată din clasicismul davidian, care se hrănea din participarea cu pasiune la viața socială, receptat într-o versiune mai liberă. Ei sunt totodată puternic influențați de suflul înaripării preromantice și romantice al epocii, care se va manifesta în opera generației următoare<sup>158</sup>.

Născut la Budapesta, dar „român prin asumarea idealurilor românilor din patria sa de adopțiune“, Constantin Daniel Rosenthal (1820-1851), studiază la Viena, iar în 1842 vine la București, îndemnat de Ion Negulici pe care îl cunoscuse acolo. Adept al revoluției, el va desfășura atât în țară cât și

la Paris o vie activitate politică, arta sa fiind subordonată intereselor acesteia. Compozițiile *România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății* (1848) și *România revoluționară* (1850), care poate fi comparată cu *Libertatea călăuzind poporul* a lui Delacroix, sunt simboluri ale idealurilor sale revoluționare prin spiritul militant specific romantismului, definind profilul de artist-cetățean al lui Rosenthal. Ele reprezintă totodată un moment important în dezvoltarea picturii românești atât prin cromatică și tehnică, cât și prin tematica istorico-patriotică. Portretele participanților la mișcarea revoluționară – *Nicolae Bălcescu*, *Elena Negri*, *Nicolae Golescu*, *Anica Manu* – sunt portrete solemne, bine conturate, romantice ca spirit.

În timpul studiilor la Viena, artistul se familiarizează cu spiritul romantic de tip Biedermeier, stil abordat în *Portretul doctorului Grünau* (1864), aflat la Muzeul de Artă din Cluj. De mici dimensiuni, dar cu o oglindă ce creează senzație de spațiu, dând o anumită percepție sentimentală a realului, pictura este tipică pentru atmosfera Biedermeier: intelectualul pozează într-un interior încărcat de obiecte (cărți, tablouri, sculpturi, porțelanuri, mobilier) definind poziția socială, educația și cultura celui portretizat. Anii petrecuți în Anglia îi influențează benefic portretistica, conferindu-i acea notă de distincție și eleganță a picturii engleze. Prin noi scheme compoziționale, diversitate de cadrului, atitudinea și psihologia personajelor, pictorul încearcă să învingă monotonia instaurată în portretul românesc al epocii.

Rosenthal a abordat toate genurile picturale: peisajul realizat în aer liber (*Scenă la fântână*), compozițiile de gen (*Odihnă după amiază*, *O casă de nebuni*) sau natura statică, influențat fiind aici, de pictura flamandă-olandeză a secolului al XVII-lea. *România revoluționară* reprezintă într-un mod cu totul original idealul său artistic, crezul său, așa după cum singur îl declară: „O vreme am pictat tablouri sentimentale și am crezut că aceasta este vocația mea. Mai târziu am văzut că revoluția m-a zdruncinat, revoluția a intrat în sufletul meu; am simțit și simt încă înclinarea spre tablouri caracteristice. Nu pot să creez decât figuri de femei, mame care să ne corijeze corupția, figuri eroice, nobile, și blânde în același timp”<sup>159</sup>. Moare la numai 31 de ani fără a avea timp de a împlini cariera sa artistică.

Format la Iași cu Niccoló Livaditti, apoi la Paris cu Leon Cogniet și Michael Martin Drolling,

Ion Negulici (1812-1851) a abordat toate genurile picturii, dovedindu-se un portretist înzestrat. În scurta sa viață, pictorul va executa numeroase portrete reprezentative pentru iconografia societății în tranziție, mai ales portretele marilor personalități ale epocii sale: *Cezar Bolliac, C. A. Rosetti, C. D. Rosenthal, Cristian Tell, Nicolae Bălcescu, Iancu Manu*. Adâncimea, gravitatea acestor portrete, în rezolvarea cărora artistul aduce soluții diferite de asimilare a tonalităților romantice, sunt mărturia stăpânirii mijloacelor plastice și a spiritului de observație<sup>160</sup>. Compoziția *Întoarcerea țărănilor de la câmp*, premiată la Paris, azi pierdută, sau *Peisaj din Câmpulung* (neterminat) dovedesc un subtil observator al naturii, iar surprinderea feericului în peisajul *Brussa în noapte* mărturisește sentimentul de reculegere în fața naturii. Lucrarea *Interior* este considerată în literatura de specialitate „ca primul tablou de gen datorat unui pictor valah”<sup>161</sup>.

După ce a fost bursier la Viena, unde a petrecut cu mici întreruperi 12 ani și unde s-a format ca artist și revoluționar, Barbu Iscovescu (1816-1854)<sup>162</sup> se întoarce la București în 1847 și participă activ la revoluție. Asemenea romanticilor, el a lucrat peisaje pitorești ale ținuturilor pe care le străbătea în misiunile sale revoluționare la Hallstatt (Austria), la Craiova, în Banat, în Transilvania, Serbia și Constantinopol. Și Iscovescu realizează portrete ale conducătorilor revoluției de la 1848, *Avram Iancu, Nicolae Solomon, Simion Balint, Petre Dobra*, portrete marcate de demnitate și o stare lăuntrică vibrantă.

Negulici, Rosenthal și Iscovescu au subordonat arta lor unor imperative social politice, i-au acordat un rol propagandistic, îmbogățindu-i în același timp tematica. Față de ceilalți artiști ai generației lor pentru care revoluția de la 1848 a însemnat doar un episod, cum au fost Gheorghe Năstăseanu, Constantin Lecca, Petre Mateescu, Mișu Popp sau Gheorghe Tattarescu, „arta lor este însă mai clar conturată ca moment, este riguros circumscrisă momentului în timp și destul de omogenă ca să formeze un tot și să se confunde cu însăși revoluția”<sup>163</sup>.

În Moldova în această perioadă se disting trei dintre absolvenții *clasului de zugrăvie*, Gheorghe Lemeni, Gheorghe Panaiteanu-Bardazare și Gheorghe Năstăseanu, primii doi fiind trimiși cu bursă la München și ultimul la Roma.

Scurta viață a pictorului Gheorghe Lemeni (1813-1848)<sup>164</sup>, bursier la München și apoi la Roma,

nu i-a permis să-și clădească o carieră și să se afirme pe planul artei. *Portretul de intelectual*, probabil un autoportret, demonstrează talentul tânărului artist.

Gheorghe Năstăseanu (1812-1864)<sup>165</sup> studiază la Roma unde rămâne unsprezece ani. Refractor la arta academistă, creația sa tinde spre o pictură romantică după se remarcă în lucrarea sa reprezentativă *Cavalerul în armură*, începută la Paris și terminată la Iași în 1860. Tema cavalerului, puternic și plin de prestață, temă caracteristică romantismului, o întâlnim frecvent în pictura franceză, între alții la Gros și Géricault care probabil l-au inspirat pe artist. Intensificarea contrastului de lumină și umbră este realizată prin folosirea bitumului, ca la Delacroix. Trimis de Kogălniceanu la Roma în 1860 să copieze lucrări ale măștrilor din Renaștere pentru Galeria din Iași, Năstăseanu moare aici în 1864, fără a reuși să lase o operă amplă și solidă pe măsura talentului său.

Singurul dintre discipolii lui Gheorghe Asachi care împlinește dezideratul dascălului său devenind unul dintre fondatorii Școlii de Arte Frumoase, este Gheorghe Panaiteanu-Bardasare (1816-1900)<sup>166</sup>. După întoarcerea de la München (unde a rămas 18 ani, 1840-1858), el reușește să înființeze la Iași o școală de arte după model occidental și pune bazele unei pinacoteci. Deși era obișnuit cu ambianța spiritului Biedermeier münchenez, cunoscând daguerreotipia și fotografia, în vogă în epocă, artistul rămâne definitiv fidel conceptelor de maxim rigorism ale academismul münchenez. Repertoriul său tematic, comparativ cu cel al lui Tattarescu, pandantul său bucureștean, este foarte limitat. El evită marile teme ale academismului cum sunt scenele mitologice religioase și alegorice, genul lui preferat fiind portretul. Sentimentalismul și perfecțiunea formelor, remarcate în tablourile de gen *Femeie cu tamburina, Fata cu fluturele, Surâsul, La baie*, exprimă dorința de a modela prin figura umană un concept ideal și amintesc de forma și spiritul portretisticii lui Ingres. Limbajul academic, corectitudinea rece și pedantă, execuția perfect finisată din *Portretul lui A. Lochmann, Portretul lui Lochman fiul*, reflectă influența profesorului său münchenez Wilhelm von Kaulbach<sup>167</sup>.

Talentul craioveanului Petre Alexandrescu (1828-1899)<sup>168</sup>, elev al lui C. Lecca, îl determină pe domnitorul Barbu Știrbei să îi acorde în 1851 o bursă de studii. El trece prin Viena, petrece câțiva ani la Roma și în 1856 pleacă la Paris,

lucrând în atelierul lui Léon Cogniet. Aici, manifestând adeziune la ideile unioniste, pictează o compoziție cu tema Unirii Principatelor<sup>169</sup>, în spiritul alegoriilor lui Tattarescu. Partea cea mai valoroasă a creației sale o constituie însă portretele, cele mai reușite fiind *Portretul lui Ion Hagiad* și *Portretul Mariei Hagiad* (Muzeul de Artă din Craiova). Pictate ambele în 1860, într-o manieră academică sobră, marcând afinități nazareene, ele amintesc și de portretistica lui C. Lecca sau Mișu Popp. Opera lui Petre Alexandrescu, îndatorată maștrilor italieni ai Renașterii, dar și nazareenilor și romanticilor timpurii, stilistic și tematic rămâne totuși tributară picturii franceze, în special lui Girodet, care oscila între stilul davidian și o factură mai liberă de influență romantică<sup>170</sup>.

Peste tot în Europa, academismul desfășoară o puternică luptă împotriva exagerărilor modei romantice și de aceea „Academia” își desfășoară activitatea întemeind învățământul pe tradiția clasică, impunând o reglementare rigidă a creației artistice accentuându-și astfel caracterul „scolastic”. Adepții academismului în pictura românească sunt în special foștii elevi ai academiilor occidentale, pătrunși de importanța unui învățământ artistic serios, preocupați fiind mai ales după fondarea academiilor de artă autohtone, să respecte rigorile înaltelor școli europene. Dar academismul apusean adaptat cerințelor impuse de dinamica dezvoltării societății românești, va suferi infuziuni ale romantismului, suprapuneri și interferențe care pot fi constatate chiar în opera aceluiași artist. Academismul a fost ilustrat cu pregnanță de Gheorghe Tattarescu, cel mai tipic și consecvent reprezentant al său în pictura românească.

Urmărind evoluția lui Gheorghe Tattarescu (1820-1894) ca om și artist, nu putem să nu ținem seama de condițiile social-istorice și psihologice, cu toate implicațiile de ordin cultural, care au putut contribui mai târziu la afirmarea unui model de comportament și acțiune. Dezvoltarea lui artistică într-un mediu intelectual n-a influențat numai orientarea sa spre artă, dar și-a pus amprenta și asupra conținutului acestei orientări, trezindu-i interesul pentru pictura istorică și portretistică. Artistul și-a făcut ucenicia de la 9 ani la unchiul său Nicolae Teodorescu<sup>171</sup>, asimilând de tânăr tot ce-i putea oferi Bucureștiul în materie de artă. Contactul cu pictura laică, cu operele unor artiști de tradiție occidentală ca Anton Chladek și Szathmary și lecțiile de desen ale pictorului Wallenstein la

gimnaziul Sf. Sava au fost hotărâtoare pentru evoluția sa artistică, deschizându-i orizonturile pentru studiul picturii de șevalet. Continuarea studiilor la Academia di San Luca din Roma în 1845<sup>172</sup> nu este întâmplătoare, pentru că în această epocă nici un artist din Occident nu se considera format fără să fi călătorit la Roma.

Aflat în Italia în perioada marilor evenimente pașoptiste, Gheorghe Tattarescu își exprimă atașamentul față de idealurile revoluției realizând alegoria *Deșteptarea României* (1850)<sup>173</sup>, ilustrativă pentru exaltarea sentimentului patriotic, ea devenind totodată, prin concepție și maniera de execuție, „un manifest al academismului românesc”. Tabloul are ecou în presa italiană, care comentează intenția artistului de a reprezenta simbolic „renașterea unei civilizații noi și durabile în Valachia, patria sa”<sup>174</sup>. După anii petrecuți la Roma și un periplu occidental (Franța, Anglia, Țările de Jos, Germania), ajunge la Paris în 1851 și se atașează grupului de revoluționari în exil. În scurtul sejur parizian reușește să-l portretizeze pe N. Bălcescu, abordând stilul academic, dar cu ușoare rezonanțe romantice, realizând și alte portrete de revoluționari la Paris și Veneția. Admirația artistului pentru omul și revoluționarul de excepție au dus la realizarea unui portret monumental, întrecând versiunea lui Negulici<sup>175</sup>. Consecvent față de idealurile revoluționare, Tattarescu își exprimă sentimentele unioniste în compoziția *Unirea Principatelor* din 1857, reluând elementele compoziționale și simbolice din *Deșteptarea României*.

Istoriografia actuală îl recomandă ca fiind reprezentantul „academismului pur”<sup>176</sup>, remarcă „spiritul romantic”<sup>177</sup> din pictura sa realizată sub impulsuri militant patriotice sau sugerează ideea că opera lui Tattarescu poate fi pusă în legătură cu nazareenii prin intermediul grupării Deutsch-Römer, grupare care lucrează în Italia în deceniile patru și cinci ale secolului al XIX-lea<sup>178</sup>.

Portretistica lui Tattarescu, confirmă meticulozitatea academică, maniera de la Academia di San Luca, dar și contactul cu arta marilor maștri<sup>179</sup>. Relevante sunt portretele din colecția Muzeului Național Brukenthal: *Portretul lui Oprișan Iorgulescu cu fiul său Dimitrie*<sup>180</sup>, *Portret de Bărbat*<sup>181</sup> și *Portret de femeie*<sup>182</sup> (pandante) și *Autoportret*<sup>183</sup>, precum și celelalte portrete păstrate la muzeele din țară. Îmbogățind conceptul de portret, depășind acel ceva impersonal și rece din portretistica lui Panaiteanu, adăugându-le profunzime psihologică, portretele lui G.



Tattarescu pot fi considerate un progres în arta românească de la mijlocul secolului al XIX-lea și din deceniile următoare până la momentul 1870, marea epocă a lui Theodor Aman și începutul gloriei lui Grigorescu. Tattarescu, artist și pedagog, rămâne în istoria artei și ca un perseverent animator cultural, fiind alături de Th. Aman unul dintre fondatorii Școlii de Belle Arte (1864) și ai societății Amicii de Belle Arte.

În principatele române, la jumătatea secolului al XIX-lea, curentul care câștigă adeziunea unui număr tot mai mare de artiști este romantismul, care, după epuizarea stilului Biedermeier și instalarea academismului, cunoaște o perioadă de avânt<sup>184</sup>, datorată în parte și dezvoltării rapide a litografiei, folosită în scop propagandistic. O caracteristică a noului curent artistic o reprezintă participarea directă a artistului la acțiunile cetățenești și politice ale societății, el implicându-se în evenimentele majore ale epocii<sup>185</sup>. Pasiunea pentru necunoscut motivează călătoria romantică și noul program artistic, elanul spre înălțare, spre sublim. O altă trăsătură a romantismului este legată nu neapărat de conținut, de temă, ci de *factură*, ne dă posibilitatea să vorbim de *stilul* unui artist<sup>186</sup>. Vom constata din nou că în comparație cu pictura europeană, în care opoziția dintre clasicism și romantism este evidentă, în pictura românească aceste curente nu sunt în totală opoziție<sup>187</sup>.

La mijlocul secolului al XIX-lea și în deceniile următoare, pictura românească este marcată de personalitatea complexă a pictorului Carol Popp de Szathmary (1812-1888). Născut la Sătmar (Satu Mare, Vasvári)<sup>188</sup> sau, mai probabil, la Cluj<sup>189</sup>, într-o familie cu tradiții interculturale, fiindu-i stimulat talentul pentru literatură, muzică și arte vizuale, Carol Popp de Szathmary se formează frecventând *nesistematic* academiile de artă din Viena și Italia, vizitând muzee și mari colecții europene. Descoperind la Budapesta și Viena stilul Biedermaier, Szathmary copiază în Italia (1839), lucrări ale măștrilor italieni ai Renașterii și Barocului, din dorința de a asimila tehnica picturală, încercând astfel „*prin intermediul barocului, o apropiere de romantism*”<sup>190</sup>. Este important de subliniat faptul că arta academistă nu l-a format și nu l-a influențat stilistic pe pictor, cu toate că, atât Budapesta, Viena și orașele italiene ale secolului erau sub „*dominația academismului*”<sup>191</sup>.

În 1842 se stabilește definitiv la București, integrându-se vieții artistice de aici, deschizându-și

un atelier fotografic în 1850 și desfășurând o activitate artistică de succes. Pictor talentat, portretist, acuarelist, desenator, fotograf, editor și proprietar al unui jurnal săptămânal, primul artist care încearcă să realizeze o expoziție la București<sup>192</sup>, mare voiajor în Occident și Orient, apreciat la curțile europene, Carol Popp de Szathmary este una din cele mai complexe personalități ale culturii românești din secolul al XIX-lea. Romantic, pasionat călător, temperament optimist prin acel *Reiselust*<sup>193</sup> care îl face să străbată aproape toate țările Europei, Turcia și chiar Persia și China în căutare de inedit, Szathmary se apropie de temele universale ale romantismului. În lucrările sale descoperim motivul călătoriei romantice, pitorescul exotic, tentația orientalismului generalizată în pictura romantică, limbajul temperat de educația clasică și nuanțat de elemente de observație analitică a realității. Lucrările din Orient sunt cele mai desăvârșite artistic fiind de o „*intensitate unică în arta noastră până azi*”<sup>194</sup>. Același spirit și educație o avea și Chladek, cu care va colabora la Budapesta. Dar acesta, mai ponderat, aspira spre „*idealul clasic*”, pe când Szathmary, curios și impulsiv, înzestrat cu o bogată imaginație, se simte asemenea unui romantic, aproape de spectacolul grandios al naturii. Virtuozitatea, dinamismul cu care immortalizează amintirile călătoriilor sale în tehnica acuarelei, preferata pictorilor romantici, pe care el o practică ca un adevărat maestru, îl apropie de arta lui Delacroix<sup>195</sup>. Universul său pictural de largă respirație romantică este tributar romanticilor francezi, dar și pictorilor austrieci Peter Fendi (1792-1842) și Johann Treml (1816-1852).

În timp ce pictorii epocii erau preocupați de realizarea portretului laic, a portretului de familie, sau de compoziția istorică, Szathmary descoperă splendorile naturii, așa cum o demonstrează peisajele sale *Târg* (Muzeului Național Brukenthal) sau *Bărăția de la Câmpulung, Târgul Moșilor, Bâlci, Târg de cai la Câmpulung* și altele. El este artistul care reușește să înțeleagă importanța tezaurului popular, fiind primul pictor interesat de reprezentarea țăranului în elementul său pitoresc, preocupat să redea chipul, portul și obiceiurile sale. Ca și Tattarescu, va idealiza realitatea, îndeosebi viața țăranului, dar dacă la Tattarescu întâlnim viziunea „*clasic idealizantă*”, la Szathmary putem vorbi de viziunea „*romantic idealizantă*”. Opera lui se constituie pe două direcții: una manifestată de o artă realistă, sinceră și spontană, și o alta marcată de realizarea unor lucrări cu scop comercial,



pentru a satisface gustul unui anumit public, concretizându-se în special prin portrete. Deși acuarela era tehnica lui preferată, Szathmary reușește să realizeze portrete remarcabile în ulei. *Portretul soției* (sale), *Portretul lui Alexandru Ioan Cuza* și al *Doamnei Elena* în costume de gală, în mărime naturală, sunt relevante pentru talentul său de portretist. Relațiile lui cu înalta societate sunt confirmate și de calitatea lui de pictor și fotograf de curte. El s-a aflat în serviciile a cinci domnitori: Al. Dimitrie Ghica, Gh. Bibescu, Barbu Știrbei, Al. Ioan Cuza și Carol I. Pentru numeroasele lucrări de artă și fotografiile realizate cu ocazia marilor evenimente politice din epocă, cum sunt reportajele realizate în războiul Crimeii sau în războiul pentru Independență, fiind inițiator împreună cu englezul Roger Fenton al fotoreportajului de front, Szathmary a primit numeroase recompense. Albumul cu fotografiile, acuarelele și desenele inspirate de războiul Crimeii, expuse la Expoziția Universală de la Paris din 1855, a stârnit mare interes, artistul primind numeroase medalii de aur pentru *Artă și Știință*<sup>196</sup> la curțile monarhilor și principilor europeni.

Prin opera sa artistică, foarte diversă, dar unitară stilistic, prin sensibilitatea și spiritul său romantic, fiind mereu în căutarea *noului*, talentat și ingenios, inventiv și extravagant, artist a cărui viziune depășește barierele naționale, Szathmary, pregătește evoluția mai liberă a picturii românești din secolul al XIX-lea, prin creația sa înscriindu-se în „procesul pregătitor al ascensiunii spre modernitate”.

Elvețian de origine, născut la Zug<sup>197</sup>, Heinrich Trenk (1820-1892), studiază la Academia de Arte din Düsseldorf și după peregrinările prin Austria și Ungaria, se stabilește în 1845<sup>198</sup> la Sibiu, făcând parte dintre artiștii grupați în jurul pictorului Th. Glatz. Aici pictează portretele notabilităților orașului, printre care amintim cele ale membrilor familiei Sigerus. Portretul lui *Karl Sigerus copil*<sup>199</sup> (Muzeul Național Brukenthal) este realizat sub influența stilului Biedermaier vienez. Peisajele *Cheile Turzii* (Muzeul Național Brukenthal), sau *Oltul la Cârlișe, Casă țărănească* (Muzeul Național de Artă al României din București) atestă un practician al pitorescului academic care era interesat de „*emanciparea peisajului de factură Heimatkunst*”<sup>200</sup>. Uneori artistul concepe peisajul cu trăsătura tipică a clasicilor, de subordonare a omului față de natură, alteleori realizează peisaje de factură romantică, ce capătă o puternică forță sugestivă. Trenk „nu

compune peisajul ca pe o vedută”<sup>201</sup>, refuzând formele violente ale romantismului, el surprinde esențialul decorului urban sau al unui loc din natură pe care îl reprezintă de multe ori cu o forță lirică reală. Peisajele sale depășesc precizia documentarului, artistul adoptând un stil mult mai modern decât peisagiștii din primele decenii ale secolului său. În *Peisaj din Sibiu*<sup>202</sup>, artistul reușește să surprindă atmosfera burgului medieval și abordând un limbaj plastic corect, un colorit temperat, creează un univers pictural cu ecouri romantice. Respectând principiile clasice ale „*tonalității și ecranelor*”, Henrich Trenk este acela care „*introduce autonomia peisajului în pictura românească*”<sup>203</sup>. Peisajele sale montane, însuflețite de prezența umană, devin un tip de reprezentare picturală de mare succes, amintind de tehnica peisagiștilor elvețieni. Alături de Szathmary, Trenk, este unul dintre reprezentanții autentici ai curentului romantic.

Discipol al lui Ary Scheffer, fost elev al lui Delacroix, Mihail Lapaty (1816-1860?) a fost printre primii artiști români acceptați la Salonul de la Paris. Compoziția ecvestră *Mihai Viteazul la Călugăreni*, pictată cu un *veritabil avânt romantic*<sup>204</sup>, reprodusă în *L'illustration*, unde au fost menționate câteva analogii între gama sa cromatică și cea a lui Delacroix, amintește de figurile ecvestre realizate de J. L. David, J. A. Gros sau Géricault. „*Cea mai apropiată analogie, ca expresivitate și forță tensionată o oferă însă Ofițerul de vânători călare șarjând* (1812, Paris, Musée du Louvre)”, deosebirea constând în faptul că artistul francez prezintă calul „*în perspectivă dorsală, în timp ce Lapaty adoptă o atitudine frontală a cabrării*”<sup>205</sup>. Rezolvarea cu talent a acestui dificil racursiu dă compoziției originalitate și monumentalitate obținând în același timp și o impetuoasă romantică, amintind de Géricault. Asemenea profesorului său, Lapaty folosește bitumurile<sup>206</sup>. Compoziția demonstrează preocuparea lui Lapaty pentru pictura istorică și adeziunea sa la ideea Unirii Principatelor. O altă lucrare expusă la salonul parizian din 1857 este *Buchetiera*, compoziție alegorică academică.

Pictura din principatele române, chiar dacă a fost traversată de curente și tendințe diverse și contradictorii, de confruntări între tradiționalism și modernitate, a reușit într-un interval istoric relativ scurt să se încadreze în mișcarea ideilor europene aducând aportul specific spațiului spiritual românesc.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea se impun artiști care prin creația lor portretistică,

peisagistică, de natură statică sau scena de gen, reflectă o clară evoluție a viziunii și manierei picturale, la început tributară mediului academicist în care se formau, urmând apoi o mai mare libertate a mijloacelor de expresie. Având suficiente resurse creatoare, unii artiști s-au ridicat deasupra convenționalismului preceptelor academice, anunțând perioada clasică a picturii moderne românești în care valorile create se vor sincroniza și se vor integra în arealul valorilor europene. Pictura românească din această perioadă, ajunsă la faza deplinei maturități, va deveni competitivă pe plan european și universal, aceasta fiind epoca în care vor crea marii maeștri Aman, Grigorescu, Andreescu și Luchian.

#### Note

- <sup>1</sup> Vasile Florea, *Pictura românească din secolul al XIX-lea*, în *Pictura românească în imagini*, București, 1976, p. 127.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 127.
- <sup>3</sup> G. Opreșcu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 21.
- <sup>4</sup> Ion Frunzetti, *Pictura românească în Banat în secolul XIX*, în *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991 p. 91.
- <sup>5</sup> Mircea Popescu, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, în SCIA, Anul I, nr. 3-4 iulie-decembrie, 1954, p. 118, apud Remus Niculescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, în SCIA, nr. 1-2, 1954.
- <sup>6</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 128; lucrarea se află la Muzeul Național de Artă București.
- <sup>7</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățământul artistic românesc 1830-1892*, București, 1999, p. 12; Ioan I. Solcan, *Gheorghe Asachi, Fondatorul învățământului plastic în Moldova*, în Martin Aiftincă, Al. Husar, *Gheorghe Asachi, studii*, București, 1992.
- <sup>8</sup> Eugen Lovinescu, *Gheorghe Asachi, viața și opera lui*, București, 1927, p. 23, 26, 30; Gheorghe Macarie, *Gheorghe Asachi și Italia. Repere în formația sa artistică (I)*, în C(su), anul III, nr. 9, septembrie, 1999, p. 2.
- <sup>9</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 130.
- <sup>10</sup> Titlul original al tabloului este *Muma lui Ștefan cel Mare împiedicând pe fiul său să intre în cetatea Neamțului la 1484*, inspirată din *O samă de cuvinte* a lui Ion Neculce și litografiată de I. Miller în 1833 la Iași. A avut un rol deosebit în educația estetică și patriotică a publicului, vezi: Gheorghe Macarie, *op. cit.*, p. 2.
- <sup>11</sup> Mircea Popescu, *op. cit.*, p. 119; în 1845 artistul polonez Lessler pictează o lucrare ilustrând bătălia moldovenilor cu teutonii la Marienburg (1423).
- <sup>12</sup> Gheorghe Macarie, *op. cit.*, II, p. 8. Autorul face referire la peisajul din Moldova și Țara Românească, deoarece în Transilvania primele peisaje atestate documentar ca pictură de șevalet au fost realizate de Daniel Knobloch în jurul anului 1760 la Sighișoara (cf. Andrei Kertesz, teza de doctorat, *Arta Germanilor din Transilvania până spre 1800*, p. 204, mss); iar în jurul anului 1800 se conturează activitatea de peisagist a lui Fr. Neuhauser cel Tânăr.
- <sup>13</sup> Mircea Popescu, *op. cit.*, p. 118.
- <sup>14</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p. 18.
- <sup>15</sup> Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia 1821-1944*, Craiova, 1981, p. 12.
- <sup>16</sup> Paul Verbraeken, *La peinture roumaine au XIX<sup>e</sup> siècle. Reflections et autres*, în *La peinture roumaine, 1800-1940*, Catalogue de l'exposition, Hassenhuis, Anvers, 1995, p. 64.
- <sup>17</sup> Tătaru Marius, *Art et histoire: étapes du développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX<sup>e</sup> siècle*, în RRHA(sBA), Tome, XVII, 1980, p. 54.
- <sup>18</sup> Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984, p. 9.
- <sup>19</sup> Henri Focillon, *La peinture du 19-e siècle*, Paris, 1991, vol. II, pp. 12 - 30.
- <sup>20</sup> Emil Sigerus, *Vom alten Hermannstadt*, Hermannstadt, 1930, vol. III, p. 89.
- <sup>21</sup> Klára Garas, *Magyaroszági festészet a XVIII-században*, Budapest, 1955, p. 135. Portretul devine genul favorit, cel mai prosper și mai bogat gen al picturii acestui secol.
- <sup>22</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 7 și passim.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, p. 9.
- <sup>24</sup> Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Tome XXXII, Leipzig, 1938, p. 72; E. Bénézit, *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome VIII, 1955, p. 131; Virgil Vătășianu, *Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, în *Istoria artelor plastice din România*, București, 1970, p. 194; Elena Popescu, *Johann Martin Stock reprezentant al barocului transilvănean în colecții europene*, Sibiu, 2000, p. 14-29; Elena Popescu, *Câteva considerații privind influența Academiei de artă din Viena asupra picturii din Transilvania în secolele XVIII și XIX*, în AB(asn), Vol. IV, Timișoara, 1999-2002, p. 221.
- <sup>25</sup> Nicolae Sabău, *Cuvânt...*, în Elena Popescu, *Johann Martin Stock...*, Sibiu, 2000, p. 11.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 13.
- <sup>27</sup> Marius Tătaru, *op. cit.*, p. 58.
- <sup>28</sup> Anna Maria Hutter (născută von Schenkenbank), soția primarului Sibiului Michael Hutter von Huttern, ulei-cupru, datat 1787; Michael Csaki, *Führer durch die Gemälde-galerie Brukenthal*, Sibiu, 1909, nr. cat. 1140; Julius Bielz, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, Hamburg, 1936, nr. cat. 523, p. 46; Maria Olimpia Tudoran, *Catalog patrimonial de pictură românească*, vol. I, Sibiu, f. a., nr. cat. 192, p.75; Elena Popescu, *J. M. Stock...*, p. 21, nr. cat. 6, p. 38; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 222, repr. 1, p. 237; Elena Popescu, *Interferențe stilistice europene în pictura transilvăneană*, în *Artă românească artă europeană*, Centenar Virgil Vătășianu, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Oradea 2002, p. 219, repr. 8, p. 223.
- <sup>29</sup> Ulei-cupru, datat 1787; Nicolae Sabău, *Două portrete de Johann Martin Stock (1742-1800)*, în AMN, XIV, Cluj-Napoca, p. 420-421; Elena Popescu, *J. M. Stock...*, p. 21, repr. nr. cat. 7, p. 38.
- <sup>30</sup> Ulei-cupru, datat 1793; Klára Garas, *op. cit.*, p. 155, repr. nr. XVI, p. 152; Elena Popescu, *J. M. Stock...*, p. 21, repr. nr. cat. 20, p. 47.
- <sup>31</sup> Nicolae Sabău, *Două portrete ...*, p. 419.
- <sup>32</sup> Ulei/cupru, datat 1796; Julius Bielz, *Porträtkatalog ...*, nr. cat. 293, p. 26; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 191, p. 75; Elena Popescu, *J. M. Stock...*, p. 23 nr. cat. 36, p. 58; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 222, repr. 2, p. 238; Elena Popescu, *Interferențe stilistice...*, p. 219, repr. 9, p. 224.
- <sup>33</sup> Enikő Buzási *Johann Martin Stock*, în: *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetbe Székesfehérváron*, Budapest, 1993, p. 176-177.
- <sup>34</sup> Nicolae Sabău, *Arta cultă în Transilvania în secolul al XVIII-lea, impactul politic și ideologic*, în *Anuarul Institutului de Arheologie și Istorie din Cluj*, Cluj - Napoca, 1989, p. 171.
- <sup>35</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXV, anul 1931, p. 409; E., Bénézit, *op. cit.*, VI, p. 340; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 223; Elena Popescu, *Interferențe...*, p. 220.
- <sup>36</sup> Julius Bielz, *Familia pictorilor Neuhauser și începuturile peisagisticii transilvănene*, în SCIA, nr. 1-2, 1956, p. 320; Maria Olimpia Tudoran, *Pictura lui Franz Neuhauser junior în colecția Muzeului Brukenthal*, în SCMB, 1978, p. 93; Doina Udrescu, *L'art allemand en Transylvanie au XIX<sup>e</sup> et au début du XX siècle*, în *La peinture roumaine 1800 - 1940*, (catalogue de l'exposition) Hassenhuis, Anvers, 1995, p. 23.
- <sup>37</sup> Julius Bielz, *op. cit.*, p. 21.
- <sup>38</sup> Ulei/pânză, datat 1818; Maria Olimpia Tudoran, *Pictura lui Franz Neuhauser...*, nr. cat. 7, p. 98; Eadem, *Catalog...*, nr. cat. 113, p. 49. Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 223, repr. 3, p. 238; Elena Popescu, *Interferențe...*, p. 220, repr. 10, p. 224.
- <sup>39</sup> Livia Drăgoi, *Franz Neuhauser cel Tânăr*, în *Muzeul Național de Artă Cluj, Galeria Națională*, f. a., p. 28.
- <sup>40</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 36.
- <sup>41</sup> Valentin Mureșan, *Peisagiști din familia Brand în colecția Muzeului Brukenthal*, în RM, 6/1981, p. 15-25. Despre gravurile lui Stock vezi: Elena Popescu, *J. M. Stock...*, p. 28.
- <sup>42</sup> Valentin Mureșan, *Peisagiști austrieci din secolul XVIII în colecția Muzeului Brukenthal* în SCS, vol. 2, Sibiu, 1979, p. 127 - 146; Elena Popescu, *J. M. Stock...*, p. 27.
- <sup>43</sup> Valentin Mureșan, *Peisagistica lui Schinnagel în Colecția Brukenthal*, în SCS, vol. I, Sibiu, 1978, p. 109 - 117.
- <sup>44</sup> Ulei-pânză, tabloul a fost comandat de primarul Sibiului Martin von Hockmeister, donat muzeului în 1956. Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 223, repr. 4, p. 238; Elena Popescu,

*Interferențe...*, p. 220, repr. 11, p. 224.

<sup>45</sup> Ulei-pânză, datat 1833; M. Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 797; Elena Popescu, *Interferențe...*, p. 220, repr. 12, p. 224.

<sup>46</sup> Ulei-pânză, datat 1833. M. Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 798. Elena Popescu, *Interferențe...*, p. 220.

<sup>47</sup> Ulei-pânză, datat 1817; Elena Popescu, *Interferențe...*, p. 220.

<sup>48</sup> Marius Tătaru, *op. cit.*, p. 59.

<sup>49</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 38.

<sup>50</sup> Julius Bielz, *op. cit.*, p. 327.

<sup>51</sup> Marius Tătaru, *op. cit.*, p. 61.

<sup>52</sup> Viorica Guy Marica, *Orfevrăria transilvăneană în Europa barocului, în PT, nr. 1 1993, p. 123; „În virtutea tratatului hallerian de la Viena (1686) urmat de pacea de la Carlowitz (1699) Transilvania trece în subordine austriacă, autonomia sa fiind limitată prin cele două diplome leopoldine (1691,1701). Evenimentele acestea marchează desprinderea sa de sfera levantină și consolidarea locului ce îi revine pe orbita central europeană”*.

<sup>53</sup> Thieme - Becker, *op. cit.*, XXXV, 1942, p. 29; E. Bénézit, *op. cit.*, VIII, 1955, p. 644; István Berkeszi, *Temesvári Művészek, 1910, p. 24; Elena Popescu, Câteva considerații...*, 1998, p. 250; Neil Jeffares *Dictionary of pastellists before 1800, Londra, 2006, p. 563.*

<sup>54</sup> Viorica Guy Marica, *Note despre Anselm Wagner, în SCIA, nr. 1, 1958, p. 19.*

<sup>55</sup> Thieme - Becker, *op. cit.*, 1938, XXXII, p. 249; E. Bénézit, *op. cit.*, 1955, VIII, p. 169.

<sup>56</sup> Rodica Vărtaciu, Adriana Buzilă, *Barocul în Banat (Catalog de expoziție), Timișoara, 1992, p. 20; Rodica Vărtaciu, 200 de ani de artă europeană în Banat, (Catalogul expoziției de la Städtische Galerie Harderbastei), 1996.*

<sup>57</sup> Pastel-pergament (guașă + acuarelă), datat 1722, (scenă de gen după Philip Wouvermann). Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 250; Neil Jeffares, *op. cit.*, p. 563.

<sup>58</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 37.

<sup>59</sup> Pastel-pergament. Rodica Vărtaciu, *op. cit.*, Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 250, repr. 1 p. 261, Neil Jeffares, *op. cit.*, p. 563.

<sup>60</sup> Pastel-pergament, datat 1799; Rodica Vărtaciu, *op. cit.*, Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 250, repr. 2 p. 261, Elena Miklósi, *Interferențe culturale în pictura Banatului secolul al XIX-lea, Timișoara, 2004, p. 10. Neil Jeffares, op. cit., p. 563.*

<sup>61</sup> Pastel-pergament; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 250; Elena Popescu, *Portrete ale familiei Brukenthal din secolul al XVIII-lea, în AT, X-XI/2000-2001, p. 153, repr. nr. 9; Elena Popescu, Reprezentări ale familiei Brukenthal în iconografia transilvăneană din secolul al XVIII-lea, în RT, 11-12/2003, p. 19, repr. nr. 12; Neil Jeffares, op. cit., p. 563.*

<sup>62</sup> Pastel-pergament; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 250.

<sup>63</sup> Livia Drăgoi, *Franz Anton Bergmann, în AT, Tom V, București, 1995, p. 168-169; Eadem, Franz Anton Bergman, în Muzeul Național de Artă Cluj, p. 30; Klára Garas, op. cit., p. 209; Elena Popescu, Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 224. Informațiile privind locul și data nașterii lui Bergmann sunt diferite. Livia Drăgoi, *Franz Anton ..., 1995, p. 169, apud Biró B., Bergmann Ferenc Antal, în EH, 1943, p. 438, propune data nașterii artistului în 1750. Dacă admitem existența unor tablouri atestate documentar în anul 1762, (vezi Biró J., *A bonczhidai Bánffy-kastély család arcképei, Lyka-emplék, Budapest, 1944*), trebuie să admitem faptul că pictorul s-a născut înainte de 1740.*

<sup>64</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXV, anul 1931, p. 409; E. Bénézit, *op. cit.*, 1955, VI, p. 340; Julius Bielz, *op. cit.*, p. 330-332.

<sup>65</sup> *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, Sibiu, 1844, p. 52.*

<sup>66</sup> Ulei-pânză/placaj, datat 1812; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 42, p. 25; Livia Drăgoi, *Franz Anton ..., 1995, p. 170, repr. nr. 10.*

<sup>67</sup> Ulei-pânză, datat 1794; Livia Drăgoi, *op. cit.*, p. 171, repr. nr. 1.

<sup>68</sup> Ulei-pânză, datat 1815; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 40, p. 24; Livia Drăgoi, *op. cit.*, p. 175, repr. 13.

<sup>69</sup> Ulei-pânză, datat 1815; Maria Olimpia Tudoran, *Catalog...*, nr. cat. 41, p. 24; Livia Drăgoi, *op. cit.*, p. 175, repr. 14; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 224, repr. 5, p. 239.

<sup>70</sup> Livia Drăgoi, *op. cit.*, p. 175.

<sup>71</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXV, anul 1931, p. 409; E. Bénézit, *op. cit.*, 1955, VI, p. 340; Julius Bielz, *op. cit.*, p. 330-332.

<sup>72</sup> Ulei-pânză, datat 1798; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 225.

<sup>73</sup> Livia Drăgoi, *Joseph Neuhauser...*, în: *Muzeul...*, p. 28.

<sup>74</sup> Corado Maltese, *Istoria artei italiene, București, 1976, vol. I, p. 83.*

<sup>75</sup> Remus Niculescu, *Eustație Altini, în SCIA, XIII, 1965, nr. 1, p. 14.*

<sup>76</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 130.

<sup>77</sup> Gheorghe Macarie, *Gheorghe Asachi...*, II, p. 8.

<sup>78</sup> Elena Miklosik, *Câteva lucrări ale unor artiști din secolul XIX considerați a fi arădeni aflate în colecția secției de artă a muzeului Banatului, în SCA, II, 1994, p. 19; Ion Frunzetti, Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea, București, 1957, p. 40; Idem, *Arta ..., p. 98; Elena Popescu, Câteva considerații...*, 1998, p. 252.*

<sup>79</sup> Ulei-pânză.

<sup>80</sup> Ion Frunzetti, *Arta ..., p. 39.*

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 20; Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 91, Rodica Vărtaciu, *Centre de pictură românească din Banat secolul al XIX-lea, Timișoara, 1997, p.72.*

<sup>82</sup> Ion Frunzetti, *Pictorii bănățeni...*, p. 29; Idem, *Arta...*, p. 94; Rodica Vărtaciu, *Centre de pictură...*, p. 80; Idem, *200 de ani de artă...*; Elena Miklósi, *Interferențe culturale...*, p. 8.

<sup>83</sup> Marius Tătaru, *op. cit.*, p. 55.

<sup>84</sup> Mariana Vida, *Portretul Biedermeier în țările române, Expoziție de artă grafică și decorativă, Muzeul Național de Artă, București, 1993, p. 9.*

<sup>85</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p. 46.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 47-48.

<sup>87</sup> Mariana Vida, *op. cit.*, p. 10.

<sup>88</sup> Andrei Cornea, *Primitivii artei românești, București, 1980, p. 87.*

<sup>89</sup> Paul Rezeanu, *op. cit.*, p. 9; Vasile Florea, *op. cit.*, p.138; Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, 17.

<sup>90</sup> Păstrată într-o copie de C. Lecca, cf. Vasile Florea, *op. cit.*, p. 138.

<sup>91</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 36.

<sup>92</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 141; Mariana Vida, *op. cit.*, p. 9.

<sup>93</sup> Jack Brutaru, *C. Lecca, București, 1956, p. 5; Adrian-Silvan Ionescu, op. cit., p. 22-23.*

<sup>94</sup> George Oprescu, *op. cit.*, p. 146.

<sup>95</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXXI, 1937, p. 50; E., Bénézit, *op. cit.*, VII, 1955, p. 770; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 225; Livia Drăgoi, *Ferenc de Kissolymossy Simó, în Muzeul...*, p. 32.

<sup>96</sup> Ulei/pânză, datat 1829.

<sup>97</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 100.

<sup>98</sup> Considerat cel mai important reprezentant al stilului Biedermaier transilvănean, vezi: Marius Tătaru, *Art et histoire: étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX<sup>e</sup> siècle, în RRHA(sBA), Tome XVIII, 1981, p. 93-94.*

<sup>99</sup> Livia Drăgoi, Miklós Sikó, *portretist din Transilvania (sec. XIX), în AMN, XV, 1978, p. 482.*

<sup>100</sup> Vastag György (Szeged 12 aprilie 1834 - Budapesta 21 februarie 1922), cu studii la Viena, a lucrat la Szeged, Viena și Cluj, unde se afla deja în 1858. În 1863, ziarul *Erdélyi Posta* anunța căsătoria lui Vastag cu Luisa Schell și că vor pleca curând la București. Vezi: Livia Drăgoi, *Idem*, p. 484. În tinerețe a pictat cu precădere scene de gen din viața țăranilor și aspecte exotice din viața țiganilor. În 1876 se stabilește la Budapesta, dar continuă să execute comenzi pentru Cluj, Arad și Timișoara. În întreaga sa portretistică se reflectă influența academismului vienez, vezi *Portretul lui Ormos Zsigmond* (Muzeului de Artă Timișoara), în *Portretul lui Alexandru Mocsonyi* (Muzeului Național Brukenthal).

<sup>101</sup> Jenő, Murádin, *Barabás Miklós în amintirea locurilor natale, în Barabás Miklós 1810-1898, Sfântul Gheorghe, 1998, p. 69. Catalog al expoziției comemorative Barabás Miklós, la Muzeul secuiesc din Sf. Gheorghe și la Muzeul Național de Artă al României, București.*

<sup>102</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, II, 1908, p. 451; E. Bénézit, *op. cit.*, I, 1955, p. 382. Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 225.

<sup>103</sup> János Mihály, *Viața lui Barabás Miklós, în Barabás Miklós 1810-1898, Sfântul Gheorghe, 1998, p. 56.*

<sup>104</sup> Miniatură în acuarelă pe fildeș, datat 1832; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 35, p. 22; János Mihály, *op. cit.*, nr. cat. 33, p. 26.

<sup>105</sup> Ulei/pânză; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 35, p. 22; (lucrarea de la Muzeul Brukenthal este o replică a originalului de la Muzeul din Oradea); Vasile Florea, *op. cit.*, p. 141; Idem, *Arta românească modernă și contemporană, București, 1982, p. 51; János Mihály, op. cit., nr. cat. 96, p. 43.*

<sup>106</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, I, 1907, p. 132; E. Bénézit, *op. cit.*, I, 1955, p. 52; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, p. 10; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 225.

<sup>107</sup> Ulei/pânză; Julius Bielz, *Un cerc de pictori la Sibiu în jurul anului 1850, manuscris, Biblioteca Brukenthal, p. 23; Livia Drăgoi, Ioan Ágotha, portretist din Transilvania, în RM, nr 3/1979, p. 67; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 4, p. 10; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 227, repr. 10, p. 240.*

<sup>108</sup> Ulei/pânză, datat 1848; Julius Bielz, *Idem*, p. 24; Livia Drăgoi, *Idem*, p. 67; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 5, p. 11.

<sup>109</sup> Originea sa este controversată – sârb sau român? vezi: Ion Frunzetti, *Arta ..., p. 98; Biografia sârbi îl consideră unul dintre cei mai de seamă pictori sârbi din secolul al XIX-lea.*



- <sup>110</sup>Idem, *Pictorii bănățeni...*, p. 39-45; M. Tătaru, *op. cit.*, p. 67; Rodica Vărtaciu, *op. cit.*
- <sup>111</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 110-111.
- <sup>112</sup> Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 123.
- <sup>113</sup> Julius Bielz, *Un cerc de pictori...*, p. 3.
- <sup>114</sup> Marius Tătaru, *Art et histoire...*, Tome XVII, 1980, p. 62.
- <sup>115</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document, (Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea)*, București, 1990, p. 21.
- <sup>116</sup> Rodica Irimie-Fota, *Tradiții și precursori, în Forme și culori, Artele plastice sibiene de la izvoare în contemporaneitate*, Sibiu, 1983, p. 30.
- <sup>117</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, 1921, XIV, p. 243; E. Bénézit, *op. cit.*, IV, p. 303; Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 24; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, p. 36; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 226.
- <sup>118</sup> Ulei/pânză, datat 1843; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 80, p. 37; Eadem, *Date despre câteva peisaje transilvănene din sec al XIX-lea în colecția Muzeului Brukenthal*, în RM, nr. 5, 1979, p. 68, repr. fig. 3, p. 69; Julius Bielz, *Un cerc de pictori...*, p. 9.
- <sup>119</sup> Ulei/pânză, datat 1847; Julius Bielz, *Un cerc de pictori...*, p. 9; Maria Olimpia Tudoran, *Catalog...*, nr. cat. 82, p. 38; Eadem, *Date despre câteva peisaje...*, p. 68.
- <sup>120</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXXI, 1937, p. 196; E. Bénézit, *op. cit.*, XVIII, 1955, p. 2; Maria Olimpia Tudoran, *Catalog...*, p. 73. Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 225. Datele biografice inedite le-am obținut din corespondența personală cu Jane Stribling din Londra, strănepoata familiei Sockl, care deține arborele genealogic al familiei Sockl realizat de către Charles Albert Sockl, Londra 1925 și *jurnalul lui Victor Franz Theodor Sockl, fiul cel mare al pictorului*.
- <sup>121</sup> Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 24.
- <sup>122</sup> Ulei/pânză, datat 1851.
- <sup>123</sup> Ulei/pânză, datat 1851. Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 227, repr. 8, p. 240.
- <sup>124</sup> Ulei/pânză; Sanda Maria Buta, *Portretul în colecția Muzeului de artă Brașov, Brașov, (catalog)*, f. a. (1976?), nr. cat. 242, p. 49.
- <sup>125</sup> Marius Tătaru, *op. cit.*, p. 65.
- <sup>126</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXX, 1936, p. 92; E. Bénézit, *op. cit.*, XVII, 1955, p. 596; Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 24; Maria Olimpia Tudoran, *Catalog...*, p. 65. Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 227.
- <sup>127</sup> Ulei/pânză, datat (1)871; Julius Bielz, *Un cerc de pictori...*, p. 13; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 163, p. 66; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1999-2002, p. 227, repr. 9, p. 240.
- <sup>128</sup> Ulei-pânză, datat (1)871.
- <sup>129</sup> Ulei-pânză, datat, (1)879.
- <sup>130</sup> Alexandru Avram, *Monumente sibiene dispărute în viziunea lui Johann Böbel*, în SCS, 1978, p. 169-173.
- <sup>131</sup> Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 24. În anul 2006 lucrarea a fost restituită proprietarilor.
- <sup>132</sup> Thieme - Becker, *op. cit.*, XXIV, 1930, p. 360; E. Bénézit, *op. cit.*, VI, 1955, p. 46; Elena Miklosik, *Câteva portrete biedermeier, aflate în colecția Muzeului Banatului*, în SCA, III, 1996, p. 76-78. Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 251.
- <sup>133</sup> Ulei-lemn, datat 1825. Elena Popescu, *idem*, p. 251, repr. 3, p. 262.
- <sup>134</sup> Ulei-lemn. Elena Popescu, *idem*, 1998, p. 251, repr. 4, p. 262.
- <sup>135</sup> Thieme - Becker, *op. cit.*, V, 1911, p. 40; E. Bénézit, *op. cit.*, II, 1955, p. 146; István Berkeszi, *op. cit.*, p. 56; Rodica Vărtaciu, *op. cit.*, Elena Popescu, *idem*, 1998, p. 251.
- <sup>136</sup> Ulei-carton-pânză; *Ibidem*.
- <sup>137</sup> Ulei-pânză. Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 252, repr. 6, p. 263.
- <sup>138</sup> Ulei-pânză. Elena Popescu, *idem*, p. 252, repr. 5, p. 263.
- <sup>139</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXXIV, 1940, p. 458; E. Bénézit, *op. cit.*, VIII, 1955, p. 599; E. Miklósik, *Câteva lucrări...*, p. 22; Irma Ferencz, *Date cu privire la dezvoltarea picturii în orașul Arad și împrejurimile sale, în secolul XVIII-XIX*, în RM, nr. 2, 1967, p. 187.
- <sup>140</sup> Ulei-pânză, datat 1840; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 252, repr. 10, p. 265.
- <sup>141</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXXIV, 1940, p. 458; E. Bénézit, *op. cit.*, VIII, 1955, p. 599; István Berkeszi, *op. cit.*, p. 66; E. Miklósik, *Câteva lucrări...*, p. 23-25. Elena Popescu, *idem*, 1998, p. 252.
- <sup>142</sup> Ulei-hârtie, miniatură. Elena Popescu, *idem*, p. 252, repr. 11, p. 266.
- <sup>143</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXI, 1927, p. 257; E. Bénézit, *op. cit.*, V, 1955, p. 292; Elena Popescu, *Câteva considerații...*, 1998, p. 253.
- <sup>144</sup> Ulei-lemn, datat 1847; Elena Miklósik, *Câteva portrete biedermeier...*, p. 81; Elena Popescu, *idem*, p. 253, repr. 12, p. 266.
- <sup>145</sup> Thieme-Becker, *op. cit.*, XXXII, 1938, p. 370; E. Bénézit, *op. cit.*, VIII, 1955, p. 201; István Berkeszi, *op. cit.*, p. 45; Gheorghe Vida, *Contribuții la studiul vieții și operei lui Munkacsy, pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la Ormos Szigismund, în SCIA*, 1992, p. 25; În arhiva lui Ormos Szigismund se află autobiografia lui Szamosy Elek. Elena Popescu, *idem*, p. 253.
- <sup>146</sup> Elena Miklósik, *idem*, p. 26-27; Elena Popescu, *idem*, p. 253.
- <sup>147</sup> Ulei-pânză.
- <sup>148</sup> Ulei-pânză. Ormos Szigismund în *Amintiri...* spune că lucrarea a fost executată la Viena în 1860. Elena Popescu, *idem*, p. 253, repr. 13, p. 266.
- <sup>149</sup> *Idem*, p. 254.
- <sup>150</sup> Ulei pânză; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 72, p. 35.
- <sup>151</sup> Ulei pânză, datat (1)850; Maria Olimpia Tudoran, *op. cit.*, nr. cat. 71, p. 34; Elena Popescu, *idem*, p. 254, repr. 16, p. 268.
- <sup>152</sup> Ulei pânză, datat (1)851.
- <sup>153</sup> Ulei pânză.
- <sup>154</sup> Elena Miklosik, *idem*, p. 21; Rodica Vărtaciu, *200 de ani de artă...*; Elena Popescu, *idem*, p. 254.
- <sup>155</sup> Ulei pânză, datat (1)851; Elena Popescu, *idem*, p. 254, repr. 17, p. 269.
- <sup>156</sup> Creion-acuarelă-hârtie, datat 1845; Elena Popescu, *idem*, p. 254, repr. 18, p. 269.
- <sup>157</sup> Creion-acuarelă-hârtie, datat 1845; Rodica Vărtaciu, *op. cit.*
- <sup>158</sup> Kenneth Clark, *Revolta romantică*, București, 1981, p. 9; Daniela Gui, *Pictori români din secolul al XIX-lea între Romanticism și Academism*, în *Artă românească artă europeană*, Centenar Virgil Vătășianu, (coordonatori Marius Porumb și Aurel Chiriac), Oradea, 2002, p. 289.
- <sup>159</sup> V. Florea, *op. cit.*, p. 148.
- <sup>160</sup> Lucia Dracopol-Ispir, *Pictorul revoluționar I. D. Negulici 1812-1851*, Ploiești, 1962, p. 15; Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 125.
- <sup>161</sup> \*\*\*, *Pictorul revoluționar Ion Negulici*, f. a., p. 12.
- <sup>162</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 151.
- <sup>163</sup> *Ibidem*, p. 152.
- <sup>164</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățămintul artistic...*, p. 58.
- <sup>165</sup> *Ibidem*.
- <sup>166</sup> *Ibidem*, p. 61; Ion Frunzetti, *Pictorii academști (momentul 1864-1873)*, în *Arta...*, p. 167; Stelian Măndruț, *Intellectualitatea artistică din România și mediul cultural german. Exemplul Münchenului (1808-1935)*, în AMN, 35-36, istorie, II, 1998-1999, Cluj-Napoca, 1999, p. 177.
- <sup>167</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 109-110; Doina Pungă, *La peinture roumaine à l'époque de Theodor Aman. Entre tradition et innovation*, în *La peinture roumaine 1800-1940 (catalogue de l'exposition)*, Hesselhuis, Anvers, 1995, p. 31.
- <sup>168</sup> Paul Rezeanu, *op. cit.*, p. 19.
- <sup>169</sup> Vasile Florea, *op. cit.*, p. 162; Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p. 75.
- <sup>170</sup> Daniela Gui, *op. cit.*, p. 291.
- <sup>171</sup> Nicolae Teodorescu este unul din cei mai cunoscuți reprezentanți ai ultimelor generații de zugrăvi de biserică care însă dovedește și preocupări pentru pictura laică. Tattaescu lucrează cu acesta la Mitropolie în București între anii 1834 - 1837.
- <sup>172</sup> Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 171.
- <sup>173</sup> Tattaescu trimite tabloul în 1850 domnitorului Barbu Știrbey, care-l donează Pinacotecii nou reorganizate; vezi: *Ibidem*, p. 179.
- <sup>174</sup> *Ibidem*, p. 178; Doina Pungă, *op. cit.*, p. 30.
- <sup>175</sup> Jaques Wertheimer - Ghika, *Gheorghe Tattaescu un pictor român și veacul său*, București, 1958, p. 96.
- <sup>176</sup> Doina Pungă, *op. cit.*, p. 30.
- <sup>177</sup> Daniela Gui, *op. cit.*, p. 292.
- <sup>178</sup> Gheorghe Vida, *Istoria și pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Câteva repere, în Artă românească artă universală*, Centenar Virgil Vătășianu, Oradea, 2002, p. 325-326. Deși operele acestora sunt mai târzii decât ale lui Tattaescu, unele scene istorice, mitologice sau alegorice ale artistului român ar putea fi puse în legătură cu ele, datorită unei surse de inspirație comune și anume opera maestrului venețian Tizian.
- <sup>179</sup> În Italia, Tattaescu este atras de picturalitatea lucrărilor lui Rafael, Guido Reni, Paolo Veronese, Lucca Giordano sau Murillo, după lucrările cărora a făcut mai multe copii. La Paris a luat contact cu opera lui Rembrandt, îl preocupă problema clarobscurului, aprofundarea lui l-ar fi putut duce la rezultate remarcabile în creația sa.
- <sup>180</sup> Ulei-pânză, datat 1866; Elena Popescu, *Patru portrete realizate de pictorul G. Tattaescu existente în pinacoteca Brukenthal*, în SCA, III, 1996, pp. 86-94.
- <sup>181</sup> Ulei-pânză, datat 1870; *Ibidem*.
- <sup>182</sup> Ulei-pânză, datat 1870; *Ibidem*.
- <sup>183</sup> Ulei-carton; *Ibidem*.
- <sup>184</sup> Toader Nicoară, *Curențe culturale și artistice, în Istoria modernizării*



*României (1800-1918)*, III, București, 1996, p. 38; Kenneth Clark, *op. cit.*, p. 35.

<sup>185</sup> Eleonora Costescu, *Curente artistice occidentale în țările sud-estului european în secolul al XIX-le, în Începuturile artei moderne în sud-estul european*, București, 1983, pp. 81- 88.

<sup>186</sup>*Ibidem*, p. 89.

<sup>187</sup>Paul Verbaeken, *op. cit.*, p. 64.

<sup>188</sup>Julius Bielz, *Ein Siebenbürgisches Pantheon des Malers Karl Szathmary-Pap*, în *Emlékkönyv Kelemen Lajos hetrenedik születésnapjára; Az Erdélyi tudományas intézet kiadása*, Cluj, 1947, apud Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 251.

<sup>189</sup>Vasile Florea, *op. cit.*, p. 165; Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 251.

<sup>190</sup>Eleonora Costescu, *op. cit.*, p. 84.

<sup>191</sup>Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 261.

<sup>192</sup> În 15 mai 1848 îi cere lui Iancu Manu, aga din București, permisiunea de a face o expoziția însoțită de o loterie. Este prima manifestare de acest gen din țară, în afară de expozițiile de sfârșit de an organizate la Academia Mihăileană de elevii lui Asachi la Iași, Cf. Ion Frunzetti, *Idem*, p. 264.

<sup>193</sup> George Oprescu, *op. cit.*, p. 73.

<sup>194</sup> I. Frunzetti, *Arta...*, p. 265.

<sup>195</sup> Doina Pungă, *op. cit.*, p. 31.

<sup>196</sup> I. Frunzetti, *Arta...*, p. 268; Daniela Gui, *op. cit.*, p. 294; Szathmary a fost gratificat de regina Victoria a Angliei, împărăteasa Eugenia a Franței, împăratul Franz-Joseph, țarul Rusiei, prințul Alexandru de Battenberg al Bulgariei, Marele duce Karl-Alexander de Saxa-Weimar și Sultanul Turciei.

<sup>197</sup> Michael Csaki, *op. cit.*, p. 353; Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 276.

<sup>198</sup> Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 24.

<sup>199</sup> Ulei-pânză; Julius Bielz, *Porträtkatalog...*, nr. cat. 803; Marius Tătaru, *Art et histoire...*, Tome XVII, p. 80; Olimpia Tudoran, *Catalog...*, nr. cat., 218.

<sup>200</sup> Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 107.

<sup>201</sup> Amelia Pavel, *Începuturile „genului” în pictura și grafica românească*, în *SCIA*, nr. 2, 1958, p. 110.

<sup>202</sup> Ulei-pânză; Michael Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1183; Olimpia Tudoran, *Câteva date despre peisaje ...*, p.72.

<sup>203</sup> Doina Pungă, *op. cit.*, p. 31.

<sup>204</sup> G. Oprescu, *op. cit.*, București, 1943, p. 90; Vasile Florea, *op. cit.*, p. 163.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> Culorile bituminoase au fost introduse în pictura franceză de Pierre Paul Prud'hon, utilizate de Courbet și de pictorii școlii de la Barbizon, vezi: Daniela Gui, *op. cit.*, p. 289.

## CAPITOLUL III

# PICTURA RELIGIOASĂ ÎN CREAȚIA LUI MIȘU POPP

### 1. PICTURA RELIGIOASĂ REALIZATĂ DE MIȘU POPP ÎN COLABORARE CU CONSTANTIN LECCA

Contactele frecvente cu arta occidentală, recepția cu tot mai mare interes a influențelor culturale europene, a ideilor progresiste, a grăbit schimbarea mentalităților, a preferințelor și gustului tinerilor care studiază la academiile occidentale. Asistăm astfel la o ruptură cu trecutul și la răspândirea noilor concepții artistice apusene, în special a clasicismului academic de nuanță preraphaelită, (stil preferat la Viena la jumătatea secolului al XIX-lea), concepții care vor contribui la modernizarea societății românești.

Ca în orice perioadă de tranziție, schimbarea se produce cu o oarecare timiditate, noul fiind acceptat cu destulă rețineră; este vizibilă opoziția față de formele tradiționale ale culturii și artei care nu mai corespundeau nevoilor de dezvoltare a noii creații artistice. Remarcăm existența a două lumi, fiind influențați de fiecare; orientarea spre arta și civilizația occidentală s-a făcut, dar nu s-a realizat definitiv ruptura cu Orientul, în ce privește obiceiurile și mentalitatea.

Biserica are, mai ales în Țara Românească și Moldova, un fel de revigorare, tocmai devenind (după Revoluția din 1848 – unde să nu uităm că șeful guvernului revoluționar era înalt ierarh ortodox) o biserică națională, în pofida sărăcirii ei prin secularizarea întreprinsă de Cuza. Se înmulțește numărul bisericilor și mănăstirilor, se refac cele vechi, crește continuu numărul parohiilor orășenești și în aceste condiții solicitarea pentru pictura religioasă crește simțitor, artiștii specializați în frescă și în abordarea temelor religioase încep să prospere. Erminia și rigorile acestei arte dau însă prea puțin libertate pictorului și cu atât mai puțin permite introducerea unor înnoiri în materie de viziune și abordare plastică. Artistul rămâne încorsetat în tradiție și în limitele gustului public prea puțin educat. Ceva din situația restrânsă societății aristocratice românești în materie de educație și artă, amintește parțial de aceea în care M. J. Friedlander considera că se

găsea societatea germană din jurul anilor 1860-70: *“Dintr-o lume meschină, având o obtuză mentalitate provincială, s-a dezvoltat o societate prosperă sub aspect economic care, lipsită de o reală «cultură a formei», impunea producției artistice – potrivit gusturilor și înclinațiilor sale – o linie care promova tot ce era înduioșător, amuzant, anecdotic, agreabil”<sup>1</sup>.*

În țară, la jumătatea secolului al XIX-lea, în special în epoca post revoluționară, pictura românească cunoaște o relativă stagnare artistică datorită cenzurii impuse de guvernul contrarevoluționar. Singurele genuri acceptate erau compozițiile religioase și portretele. În situația existentă Mișu Popp, pe lângă portretistică, se va orienta și spre pictura monumentală și va picta numeroase biserici singur sau împreună cu Constantin Lecca, cu poleitorul Barbu Stănescu, sau cu fratele său Nicolae, în Brașov, București, Târgu Jiu, Turceni, Gârbovu, Frăsinei, Câmpulung Muscel, Dumbrăvița, Satulung (Săcele), Cernatu, Râșnov, Araci, Toderița.

Între anii 1850 - 1855<sup>2</sup>, Mișu Popp a zugrăvit la București împreună cu C. Lecca și poleitorul Barbu Stănescu bisericile: *Sfântul Anton* (Curtea-Veche), *Sfânta Ecaterina*, *Sfântul Gheorghe-Nou*, *Răzvan*, *Radu-Vodă* și capela cimitirului *Șerban-Vodă* (Bellu). Pictura de la biserică *Radu-Vodă* realizată în anul 1863, a fost mediatizată în epocă, presa aducând elogii în special pictorului Mișu Popp, aceasta însemnând o recunoaștere a talentului său, a faptului că o mare parte a picturii de la această biserică a fost realizată de el. După cum remarca G. Oprescu: *„la 1863, l-am văzut alături de Lecca iscăbind împreună decorația interioară a bisericii Radu-Vodă din București...”<sup>3</sup>*; afirmație ce dovedește că fresca astăzi inexistentă a fost semnată de Mișu Popp. Este regretabil faptul că astăzi bisericile *Sfântul Gheorghe-Nou*, *Radu-Vodă*, capela cimitirului *Șerban Vodă* (Bellu), nu mai păstrează pictura realizată de cei doi artiști, Constantin Lecca și Mișu Popp, iar la celelalte, restaurările sau spălările repetate au adus deservicii picturii originale.

## 1. 1. BISERICA SFÂNTUL ANTON DIN BUCUREȘTI



Aflată în apropierea vestitului han a lui Manuc și în apropiere de Piața Unirii, Biserica *Buna Vestire* cunoscută în zilele noastre sub numele de *Biserica Sfântul Anton* este cea mai veche biserică cunoscută din București<sup>4</sup>, fiind zidită de domnitorul Mircea Ciobanul în cea de a doua domnie a sa (1558-1559). Ea a fost ridicată pe zidurile fostei biserici, înălțată aici de Mircea cel Bătrân, întemeietorul Curții Domnești (1398-1401). Lăcașul ctitorit de voievod ca biserică domnească, a fost lăcaș de închinăciune pentru mulți dintre domnitorii Țării Românești: Mihai Viteazul, Matei Basarab, Șerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu, Ștefan Cantacuzino, Nicolae Mavrocordat, Constantin Mavrocordat și Barbu Știrbei. Din pisania pusă de Ștefan Cantacuzino deasupra ușii de intrare (și care a înlocuit vechea pisanie din secolul al XVI-lea) reiese faptul că ea a fost zidită de Mircea Ciobanul (1545-1553 și 1558-1559), ca biserică a noii curți domnești din București<sup>5</sup>. *ACEASTĂ SFÂNTĂ ȘI DUMNEZEIASCĂ BISERICĂ, UNDE SE CINSTEȘTE HRAMUL BLAGOVEȘTENIA PEASLĂVIRII NĂSCĂTOARII DE DUMNEZEU ȘI PURUREA FECIOARII MARIEI, DIN TEMELIA EI IASTE ZIDITĂ DE BĂTRÂNUL MIRCEA VODĂ ȘI ÎN URMĂ DE FIU-SĂU, PĂTRAȘCO VODĂ, CU FRAȚIIĂI RADUL ȘI MIRCEA CEL TÂNĂR, O AU ÎNFRUMUSEȚAT ȘI O AU ZUGRĂVIT:* Nicolae Iorga susține că nu exista în București nici o biserică domnească înainte de domnia lui Mircea Ciobanul<sup>6</sup>. În decursul vremii biserica a găzduit nenumărate și impresionante ceremonii în primul rând ceremonia ungerii domnilor Țării Românești. O astfel de ceremonie a avut loc când a fost ales domn Constantin Brâncoveanu<sup>7</sup>. Rolul important avut de această biserică pentru istoria Țării Românești este subliniat de numeroși isto-

rici și cercetători și arhitecți, care au scris studii și monografii importante referitoare la acest monument. „Mulți dintre domnii țării, până la Gheorghe Bibescu, au primit ungera în scaunul bătrânilor basarabi în acest lăcaș. Fiind biserica principală a Curții, aici erau primiți marii prelați ai ortodoxiei răsăritene, unii din solii popoarelor și statelor vecine”<sup>8</sup>. Paterinitatea lui Mircea Ciobanul asupra bisericii este confirmată și de tabloul votiv de pe peretele de vest în care este pictat Mircea vodă și soția sa doamna Chiajna (fiica lui Petru Rareș). Încă de la zidirea ei și până pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, istoria zbuciumată a acestei biserici se va împleti cu istoria curții domnești pentru care a fost construită<sup>9</sup>. În decursul vremii biserica cunoaște nenumărate refaceri și transformări ca urmare a numeroaselor distrugerii la care a fost supusă. Amintim câteva mai importante cum este cea din anul 1715, când domnitorul Ștefan Cantacuzino a adăugat un impozant portal de piatră sculptată la intrarea în biserică, sau Vodă Constantin Mavrocordat a mărit mult biserica adăugându-i două capele (paraclise) pe laturile de nord și sud ale pronaosului<sup>10</sup>. La 23 martie 1847 când centrul Bucureștiului a fost cuprins de un incendiu devastator, Biserica *Buna Vestire* a ars parțial, iar biserița *Sfântul Anton* din apropiere fiind distrusă complet, hramul acesteia a fost transferat Bisericii Domnești. Ulterior au avut loc mai multe etape de restaurare, întrerupte de revoluția din 1848, ele au fost reluate în 1849, după devizul arhitectului I. Schlatter, care a schimbat aspectul exterior al monumentului, biserica primind un aspect neo-gotic.

Întrucât fresca din 1715 a fost distrusă la incendiu s-a hotărât repictarea bisericii, pentru care a fost angajat profesorul C. Lecca pentru suma de 600 galbeni. Domnul (Barbu Dimitrie Știrbei) a acceptat propunerea Departamentului Credinței cu rezoluția „*primit pentru considerația că Lecca este într-adevăr artist*”<sup>11</sup>. După ce toate lucrările de restaurare au fost încheiate la 22 martie 1852 a avut loc târnosirea bisericii cu care ocazie a fost pusă următoarea pisanie: *ACEASTĂ CATEDRALĂ CU HRAMUL BUNEI VESTIRE A PREA CURATEI NĂSCĂTOARE DE DUMNEZEU LA ARDEREA CAPITALEI DIN 1847 MARTIE 23, FIIND VĂTĂMATĂ ȘI DE VECHIMEA EI S-A ÎNCEPUT A SE PREÎNNOI ÎN ZILELE ÎNĂLȚATULUI DOMN GEORGE D. BIBESCU, IAR ÎN 1852 MARTIE, S-A SĂVÂRȘIT ȘI S-A ÎMPODOBIT DIN PORUNCA PREA*

ÎNĂLȚĂȚULUI DOMN BARBU DIMITRIE ȘTIRBEI VVD, MITROPOLIT ȚĂRII FIIND PEA SFINȚIA SA PĂRINTELE NIFON, IAR ECLEZIARH BISERICESC ȘI OSTENITOR LA PREÎNNOIREA EI A FOST SMERITUL VISARION ARHIMANDRIT. ZUGRĂVIREA S-A LUCRAT DE PROFESORUL DE DESEN CONSTANTIN LECCA.

În *Vestitorul românesc* din 26 martie 1852 apărea un scurt articol despre sfințirea catedralei Curtea Veche de către Eminentă sa părintele Mitropolit, înconjurat de un cler numeros și de mari demnitari ai statului<sup>12</sup>.

În forma actuală biserica a fost restaurată de Comisia Monumentelor istorice în 1928-1935, reușindu-se, ca după restaurare, să i se redea aproape integral forma ei originală, planul trelat de tip sârbesc cu turlă pe naos, iar pronaosul boltit cilindric<sup>13</sup>. Inscricția aflată pe peretele de vest în interiorul bisericii, prezintă pe scurt istoricul bisericii de la întemeiere până la 1997, când a avut loc resfințirea bisericii oficiată după ultima restaurare a picturii.

ACEASTĂ SFÂNTĂ BISERICĂ A FOST ZIDITĂ DIN TEMELIE DE MIRCEA CIOBANUL ÎN ANUL 1545 CA BISERICĂ A CELEI DINTĂI CURȚI DOMNEȘTI. CELE MAI DE SEAMĂ REPARAȚII AU FOST FĂCUTE DE VOIEVOZII: ȘTEFAN CANTACUZINO ÎN 1715; CARE I-A ADĂUGAT PORTALUL DE LA INTRARE NICOLAE MAVROCORDAT CARE I-A ADĂUGAT CELE DOUĂ PARACLISE LATERALE DĂRĂMATE APOI DUPĂ BARBU ȘTIRBEI CARE I-AU FACUT ÎNSEMNATE REPARAȚII CAPITALE. CEA MAI DE SEAMĂ REPARAȚIE A BISERICII A FOST FĂCUTĂ ÎNTRE 1928-1933 DUPĂ PLANURILE COMISIEI MONUMENTELOR ISTORICE CÂND S-A CLĂDIT ȘI PRIMUL APARTAMENT AL CASEI PAROHIALE PRIN OBOSEALA PREOTULUI PAROH IOAN DARVĂRĂSCU. IAR ÎN ANII 1953-1954 FIIND PATRIARH AL ȚĂRII ÎPSS IUSTINIAN MARINA S-A SPĂLAT ȘI RESTAURAT PICTURA BISERICII DE CĂTRE PICTORUL GH: TEODORESCU ROMANAȚI ȘI NICOLAE STOICA SLUJITORI ÎMPREUNĂ ȘI OSTENITORI FIIND PREOȚII ION DĂRĂRĂSCU ȘI VICTOR POPESCU PREOT AL II-LEA. ÎN ANUL 1969 PICTURA A FOST DIN NOU RESTAURATĂ DE PICTORUL TRESTIOREANU: DUPĂ CUTREMURUL DIN 1977 BISERICA A FOST REPARATĂ DIN NOU. S-A CONSTRUIT TURLA ȘI CLOPOTNIȚA S-A RENOVAT PORTALUL S-AU SCHIMBAT TREPTILE DE

LA INTRARE A FOST CONSTRUIT UN CĂFAS PENTRU COR. S-AU ÎNLOCUIT STRANELE IAR SFÂNTUL ALTAR A FOST ÎMPODOBIT CU LAMBRIURI. ÎN ANUL 1982 VECHEA PICTURĂ A LUI CONSTANTIN LECCA ȘI MIȘU POPP A FOST RESTAURATĂ DE PICTORUL VIDEA VIRGINIA CARE A PICTAT DIN NOU TURLA. TOT ÎN ACEȘTI ANI AU FOST REÎNNOITE ZIDURILE ȘI MONUMENTUL VECHII BISERICI SFÂNTUL ANTON ZIDITĂ ÎN 1735 ȘI DISTRUSĂ ÎN FOCUL CEL MARE DIN 1847 ȘI CELE DOUĂ CORPURI DE CASE PAROHIALE AȘEZÂNDU-SE ÎN JUR GARD DE FIER IAR CURȚILE AU FOST ÎMPODOBITE CU FRUMOASE GRĂDINI ÎNFLORITE. TOATE LUCRĂRILE AU FOST FĂCUTE DIN CONTRIBUȚIA ÎNCHINĂTORILOR PRIN ORGANELE PAROHIALE PRIN GRIJA DEOSEBITĂ A PREOȚILOR SLUJITORI ICONOMI STAVROFORI DINU PROZIAN PAROH ȘI IOAN CRISTACHE PROTOPOP ȘI CONSILIERI PAROHIALI. SLUJBA REDESCHIDERII BISERICII A FOST OFICIATĂ ÎN ZIUA DE 17 01. 1982 DE PS ROMAN IALOMIȚEANU VICARUL ARHIEPISCOPIEI BUCUREȘTILOR ÎN CEL DE AL ȘASELEA AN DE ARHIPĂSTORIE AL PREFERICITULUI PĂRINTE PATRIARH DR. IUSTIN MOISESCU. ÎN ANUL 1996 S-A RESTAURAT PICTURA DE ELENA VASILESCU S-AU ZIDIT SOBE. LUCRĂRILE S-AU EXECUTAT SUB GRIJA CONSILIULUI PAROHIAL ȘI A PREOTULUI DINU PROVIAN ȘI PREOTULUI ROMULUS STĂNCULESCU. SLUJBA DE RESFINȚIRE A FOST OFICIATĂ ÎN 17 01. 1997.

Documentele existente, dar și straturile de pictură scoase la lumină în urma lucrărilor de restaurare dovedesc faptul că Biserica *Sfântul Anton* a fost pictată de trei ori. Din prima pictură, care a fost comandată după cum reiese din pisanie, de fiii lui Mircea Ciobanul, se păstrează câteva fragmente, ilizibile, în partea superioară a peretelui de sud al proscomidiarului. Al doilea strat de pictură, realizat în timpul domniei lui Ștefan Cantacuzino, a fost descoperit cu ocazia restaurării din anii 1929-1935 și se conservă în câteva fragmente în nișele din dreapta și stânga intrării. Al treilea strat de pictură este cel realizat de Constantin Lecca ajutat de Mișu Popp, pictură care s-a bucurat de mare succes în epocă, presa vremii relatând că era „admirată de toți privitorii chiar și de cei de un gust pretențios, încât, după hotărârea comună asemenea frumusețe mai că n-are nici o biserică din capitala noastră”<sup>14</sup>.



Preotul Dinu Provian, în său studiu, subliniază că pictura Bisericii *Sfântul Anton* a fost realizată de Lecca „singur nu cu Mișu Popp, cum susțin unii autori”<sup>15</sup>. Autorii la care face referire preotul Provian sunt marii istorici și critici de artă, George Oprescu și Ion Frunzetti, care au studiat și au scris despre pictura realizată de C. Lecca și Mișu Popp în bisericile din București înainte ca acestea să fie de nenumărate ori spălate și restaurate și a căror competență profesională cred că nu poate fi pusă în discuție. Nicolae Stoicescu în repertoriul său bibliografic, împărtășește de asemenea părerea celor doi mari cercetători amintiți mai sus. Observația noastră este că fără ajutoare C. Lecca nu ar fi putut să realizeze într-un timp relativ scurt pictura interioară de la cele cinci biserici bucureștene amintite mai sus și de la capela cimitirului Șerban Vodă. Și apoi colaborarea a fost avantajoasă mai mult pentru Lecca, el fiind mai mult un autodidact, tocmai avea nevoie de un ajutor cum a fost Mișu Popp, mai proaspăt ca viziune, cu temeinice studii făcute la Academia din Viena. Dacă în documentele privitoare la pictarea acestor biserici apare numai numele pictorului Lecca, aceasta se datorează faptului că el era cel care primea comenzile și încheia contractele, iar Mișu Popp era asociatul său, așa cum relatează și Iuliu Roșca, că pictorul Lecca „suferea de faptul că atelierul său, la care avea asociat pe tânărul absolvent al academiei vieneze Mișu Popp, devenise „o curată tarapana” datorită faptului ca erau copleșiți de numeroasele comenzi pe care trebuiau să le onoreze<sup>16</sup>. Tocmai pentru a reuși să execute cât mai repede comenzile ei s-au asociat și cu poleitorul Barbu Stănescu din Câmpulung. Prima biserică pe care o pictează împreună la București este Biserica *Sfântul Anton*. Faptul că Mișu Popp a fost asociatul pictorului C. Lecca și împreună cu acesta a pictat bisericile din București reiese și din relatarea făcută chiar de artistul lui Andrei Bârseanu: „...m-am întovărășit cu Constantin Lecca, iscusit pictor bisericesc, care a zugrăvit tâmpla bisericii *Sfântul Nicolae din Brașov*, și cu Barbu Stănescu din Câmpulung și tustrei am zugrăvit mai multe biserici din Capitală...”<sup>17</sup>.

### **Pictura murală de la Biserica *Sfântul Anton* din București**

*Pantocratorul* de pe calota turlei Bisericii *Sfântul Anton* a fost pictat din nou după cutremurul din 1977 așa cum reiese și din pisania de mai sus.

Pe pandantivi sunt reprezentați cei patru evangheliști: *Sfântul Evangelist Matei*, *Sfântul Evangelist Marcu*, *Sfântul Evangelist Ioan* (III. 1) și *Sfântul Evangelist Luca* (III. 2).

Pe calota absidei centrale, este reprezentată *Maica Domnului cu Pruncul* în postură de împărăteasă cerească cu coroana pe cap și sceptrul în mână, flancată de doi îngeri îngenuncheați și de regele David pictat în stânga și regele Solomon în dreapta compoziției. Deasupra Maicii Domnului este redat *Sfântul Duh* în chip de porumbel. În partea inferioară a compoziției sunt pictați heruvimii care la fel ca și celelalte personaje ale compoziției sunt redați pe nori. Sub această scenă în partea centrală a absidei se află *Deisis*, iar pe arcul despărțitor dintre absida centrală și naos este pictat *Dumnezeu Tatăl* (III. 3), printre nori. Pe registrul inferior al absidei centrale, de la nord spre sud sunt reprezentați: „*Sfântul Arhidiacon Laoreție (Laurențiu)*, *Sfântul Mucenic Ambrosie*, *Sfântul Ierarh Grigorie Blagoslovu*, *Sfântul Ierarh Vasile cel Mare*, *Sfântul Ierarh Iakob fratele Domnului*, *Sfântul Ierarh Ioan Gură de Aur*, *Sfântul Ierarh Nicolae* și *Sfântul Arhidiacon Ștefan Întâiul M(artir)*”.

În conca absidiului de nord este reprezentată scena *Învierea Domnului* (III. 4), o compoziție amplă realizată pe toată suprafața semicirculară, având în prim plan personajele caracteristice temei, Iisus, îngerul și patru soldații romani uimiți și speriați. Central este redat Iisus, care se înalță din mormânt pe un fundal de nori luminoși, (aici Iisus nu este pictat cu stindardul în mână cum îl întâlnim în scene similare la alte biserici pictate de Mișu Popp), flancat lateral de heruvimi pictați printre nori. Sub această compoziție sunt redat trei scene reprezentând minunile lui Iisus: *Iisus și femeia samariteană*, *Vindecarea orbului din naștere* și *Învierea lui Lazăr*. Pe registrul inferior al absidiului de nord sunt pictați sfinți mucenici: *Sfântul Mucenic Ermia*, *Sfântul Mucenic Ermolae*, îmbrăcați în veșminte de ierarhi și *Sfântul Mare Mucenic Eustație*, *Sfântul Mare Mucenic Procopie*, care poartă costume de soldați romani. Pe registrul inferior al peretelui de nord, spre vest, este redat *Cuviosul Sava Sfințitul*, deasupra lui în medalion fiind reprezentată *Sfânta Cuvioasă Paraschiva*; pe perețele de nord spre est este pictat *Cuviosul Teodosie*, desupra căruia în medalion este reprezentată *Sfânta Mare Muceniță Varvara*.

În conca absidiului de sud este reprezentată, într-o scenă amplă, *Înălțarea Domnului* (III. 5). Sub compoziția amintită sunt pictate alte trei scene din



III. 8. Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime

ciclul christologic: *Vindecare ologului*, *Mironosițele la mormânt* și *Toma necredinciosul*. Pe registrul inferior al absidiului de sud, de la est spre vest sunt prezentați sfinți mucenici: *Sfântul Mucenic Pantelimon* în veșmânt de arhidiacon și *Sfântul Mucenic Haralambie* (III. 6), în veșmânt de ierarh, iar *Sfântul Mare Mucenic Gheorghe* și *Sfântul Mare Mucenic Teodor Tiron*, (III. 7), în postură de soldați romani. Pe peretele de sud pe registrul inferior sunt pictați *Cuviosul Antonie*, spre est, iar deasupra lui în medalion este redată *Sfânta Mare Mucenică Ecaterina*; pe același perete spre vest este redat *Cuviosul Pahonie*, deasupra căruia în medalion este pictată *Sfânta Cuvioasă Maria Egipteanca*.

Pe bolta semicilindrică a naosului, este redată *Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime* (III. 8). Și acestei teme iconografice artistul i-a acordat multă atenție și spații generoase, fiind prezentă în toate bisericile pictate de el.

Pe calota pronaosului este reprezentat *Sfântul Ioan Botezătorul* bust cu aripi de înger purtând tava cu capul său, simbolul martiriului la care a fost supus. Repictările sunt elocvente, doar chipul sfântului mai amintește de originalul realizat de C. Lecca și Mișu Popp. În pronaos, în registrele superioare sunt pictate scene din Vechiul Testament, astfel pe peretele de nord distingem o scenă din timpul *Exodului* în care este reprezentat *Moise* cu fratele său *Aaron* ajungând cu poporul său la un izvor de apă, la Mara. În partea superioară a pronaosului (în cor), pe peretele de sud este

pictat *Sacrificiul lui Avraam*, iar pe peretele de vest sunt redată trei scene, spre sud, *Salomeea cu capul Sfântului Ioan Botezătorul*, scena centrală este indescifrabilă, iar spre nord este pictat *Botezul Domnului*. Pe registrul inferior al peretelui de vest, în stânga și dreapta ușii sunt reprezentați ctitorii bisericii: în dreapta sunt *Mircea Voievod Ciobanul* și *Chiajna Doamna*, iar în stânga *Ștefan Cantacuzino* și *Păuna Doamna*, portrete care au fost repictate. Central deasupra portalului este pisania scrisă în anul 1997, când s-au realizat ultimele lucrări de restaurare.

În arhiva bisericii este notat faptul că iconostasul bisericii a fost realizat de sculptorul Babic iar icoanele au fost pictate în același timp cu fresca în 1852, dar nu se cunoaște artistul. Din iconostasul realizat în timpul lui Ștefan Cantacuzino se mai păstrează o icoană *Sfânta Troiță* în formula iconografică a *Teofaniei de la stejarul Mamvri*, scena cu cea mai mare încărcătură simbolică din întreaga mistică ortodoxă.

După cutremurul din 1977, prin grija preoților Dinu Provian și Ion Cristache, biserica a fost din nou reparată și consolidată. De asemenea pictura realizată de Constantin Lecca și Mișu Popp, a fost restaurată de pictorița Virginia Videa, care a pictat din nou Pantocratorul de pe calota turlei<sup>18</sup>.

*Iconostasul din lemn aurit a fost „săpat” de sculptorul Babic la jumătatea secolului al XIX –lea*<sup>19</sup>.



## 1. 2. BISERICA SFÂNTA ECATERINA DIN BUCUREȘTI



Din arhiva bisericii aflăm că începuturile acestei Sfinte biserici se află prin secolul al XVI-lea, în timpul domniei lui Alexandru Mircea și a fiului său Mihnea, zis Turcitul (1577-1583). Primul monument religios ridicat în 1560 pe locul unde astăzi este Biserica *Sfânta Ecaterina* din București, a fost o biserică de lemn ctitorită de frații Ivașcu și Albu, boieri din Golești. Biserica a fost terminată în 1579 an în care obține un hrisov de la Mihnea Turcitu. În prima mențiune documentară din 15 iulie 1625 este precizat faptul că acest lăcaș era biserica unei mănăstiri organizată în jurul vechii biserici de lemn. La începutul secolului al XVII-lea vistierul Pană ridică o altă biserică de piatră în locul mănăstirii distruse în anul 1595 de trupele lui Sinan Pașa în timpul retragerii acestora din București. Timp de un secol această mănăstire închinată de la început mănăstirii de pe Muntele Sinai, a purtat numele ctitorului său *Mănăstirea lui Pană Vistierul*. În 1611 mănăstirea a fost arsă de trupele lui Gabriel Bathory, care au ajuns la București, iar în august 1631 a suferit din nou de pe urma luptei dintre Leon Vodă și viitorul domn al Țării Românești Matei Basarab. Mănăstirea cunoaște un adevărat reviriment în timpul domniei lui Alexandru Ipsilanti, când Ecaterina Doamna, soția domnitorului este preocupată direct de bunăstarea mănăstirii. Între anii 1774-1782 Doamna Ecaterina construiește o nouă biserică de zid și donează mănăstirii terenuri viticole și veniturile de la câteva prăvălii din București. Mănăstirea va primi numele de *Sfânta Ecaterina* și este închinată mănăstirii *Sfânta Ecaterina* din Sinai. Deși a fost refăcută după cutremurul din 1802 la jumătatea secolului era din nou degradată și a fost reconstruită din temelie în 1852, fiind pictată în același an de pictorii Constantin Lecca și Mișu Popp. La 25 ianuarie 1853 mănăstirea primește al doilea hram *Sfântul Grigorie Teologul* după egumenul mănăstirii. Din 29 octombrie 1863, după desființarea mănăstirii, lăcașul rămâne doar biserică de mir<sup>20</sup>.

## Pictura murală de la Biserica Sfânta Ecaterina din București

În anul 1984 pictura a fost restaurată, de fapt a fost repictată, puține fiind scenele care mai păstrează ceva din pictura originală. Ceea ce s-a păstrat de la C. Lecca și Mișu Popp este programul iconografic conceput de acești artiști.

Astfel că pe calota cupolei este pictat *Iisus Pantocrator*, cu reprezentarea Sfinților apostoli la baza cupolei și a Sfinților evangheliști *Matei, Marcu, Ioan și Luca* pe pandativi. Cupola și absida centrală sunt repictate în întregime.

Pe calota absidei centrale este reprezentată *Maica Domnului cu Pruncul* așezată pe norii împânziți de heruvimi, flancată de *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil* și de *regele David și regele Solomon*. Pe arcul semicircular dintre absida centrală și naos este reprezentat *Dumnezeu Tatăl* pe nori înconjurat de heruvimi. Pe registrul inferior al absidei centrale pe peretele de nord este redată scena *Coborârea de pe cruce* urmată de reprezentarea *Sfântului Arhidiacon Laurențiu, Sfântului Ierarh Grigorie și Sfântului Ierarh Vasile cel Mare*; scena *Deisis* este pictată în centrul absidei, iar pe peretele de sud sunt redați: *Sfântul Ierarh Nicolae, Sfântul Ierarh Ioan gură de Aur și Sfântul Arhidiacon Ștefan*.

*Învierea Domului* (III. 9), pe conca absidiului de nord este singura compoziție care nu are repictări și la o analiză atentă din punct de vedere stilistic și compozițional și prin comparație cu scenele pictate de Mișu Popp la bisericile la care a pictat singur este cu siguranță compusă și realizată de acesta.

Pe registrul inferior al absidiului de nord sunt redați *Sfinții Mari Mucenici Eustație, Dimitrie și Nestor*, în costume de soldați.

*Nașterea Domnului* (III. 10), de pe conca absidiului de sud are repictări în special în zona centrală a compoziției, *Maica Domnului și Pruncul Iisus* sunt repictați în întregime, iar la restul personajelor sunt intervenții parțiale. Pe registrul inferior al absidiului de sud sunt pictați *Sfinții Mari Mucenici Procopie, Gheorghe și Mina* și ei în costume de soldați, dar repictați total încât pictura originală este compromisă.

Pe calota naosului este realizată *Încoronarea Fecioarei Maria* mărginită de regii *Solomon și David* și de prorocii *Isaia și Daniel*, este o compoziție frecvent întâlnită atât în pictura murală, cât și pe catapetesmele pictate de Mișu Popp. Compozițional această scenă este asemănătoare cu cea de la biserică din Câmpulung, și cu toate intervențiile și repictările făcute se observă faptul că această compoziție este



III. 11. *Mitropolitul Constantinos*



realizată în mod sigur tot de Mișu Popp, având doar paleta cromatică ușor schimbată.

Pe calota pronaosului este redată *Maica Domnului cu Pruncul*, repictată în întregime, iar pe peretele de vest sunt reprezentați *Mitropolitul Constantinos* (III. 11), în stânga portalului și *Mitropolitul Grigorie* (III. 12), în dreapta, la care descoperim de asemenea repictări atât la portrete cât și la veșminte, singura rămasă originală este inscripția cu numele acestor înalți ierarhi.

Este regretabil faptul că la trei dintre monumentele pictate de Constantin Lecca împreună cu Mișu Popp în București, pictura a fost total înlăturată, iar la bisericile *Sfântul Anton* și *Sfânta Ecaterina* nenumăratele restaurări au distrus în cea mai mare parte pictura originală.

Aprecierea pe care încerc să o fac analizând ceea ce a mai rămas cătuși de puțin autentic din pictura realizată de C. Lecca în colaborare cu Mișu Popp este că în special compozițiile desfășurate pe spații mari, *Maica Domnului cu Pruncul marginită de Arhanghelii Mihail și Gavriil, și de Prorocii David și Solomon, Nașterea Domnului, Învierea Domnului, Încoronarea Fecioarei, Sfinții Evangheliști* de pe pandantivii naosului etc..., în general scenele care s-au realizat la înălțime, pe spații mari, pe calote, pe arcurile semicilindrice, pe timpane, pe pandantivi etc..., scene care necesitau o bună stăpânire a compunerii în spațiu, a redării mișcării, a proporțiilor și racursurilor au fost compuse și pictate de Mișu Popp, fiind lucrate în spiritul manierei acestuia.

Icoanele catapetesmei Bisericii *Sfânta Ecaterina* au fost pictate pe pânză în Sinai și așezate pe iconostas la București.

### 1. 3. BISERICA RĂZVAN, ADORMIREA MAICII DOMNULUI ȘI SFÂNȚA FILOFTEIA DIN BUCUREȘTI



Situată aproape în centrul capitalei, la est de *Biserica Sfântul Gheorghe Nou*, *Biserica Răzvan*, astăzi monument istoric, a fost construită pe locul unei biserici din secolul al XVI-lea, ctitorită la 1620

de Răzvan Vornic. După cum citim în istoricul lăcașului și după cum s-a descoperit la săpăturile arheologice din anii 1956-1969, Răzvan poate să fie aceeași persoană cu Căpitanul Răzvan care apare într-un document din 1644 din timpul domniei lui Matei Basarab (1632 - 1654) și cu numele căruia, ca întâi ctitor, începeau și pomelnicele bisericii. Din pisania scrisă în 15 septembrie 1706, aflăm că biserica a fost rezidită între anii 1705 - 1706 de „*JUPAN IANACHE VĂCĂRESCU VEL AGA ȘI FII LOR CONSTANTIN ȘI BARBU ȘI DE VLĂDAIA, JUPÂNEASA CĂPITANULUI PANĂ CU FIUL EI BERCA CLUCERUL, ÎN ZILELE PREALUMINATULUI ȘI CREȘTINULUI DOMN IO CONSTANTIN B.B. VOIEVOD.* (pisania din 1706 septembrie 15). Din arhiva bisericii aflăm de asemenea că înainte de 1775 a fost închinată *Bisericii Învierii* sau a *Sfântului Mormânt* din Ierusalim. La săpăturile arheologice din 1958 s-au găsit fundații și pivnițe din secolele XVII-XVIII.

Biserica Răzvan a fost afectată de incendiul care a cuprins Bucureștiul în 1847, dar între anii 1857 - 1859, cu ajutorul enoriașilor, a fost reparată și pictată de Constantin Lecca și Mișu Popp.

#### **Pictura murală de la Biserica Adormirea Maicii Domnului și Sfânta Filofteia din București**

După cum arată astăzi pictura realizată la jumătatea secolului al XIX-lea de cei doi artiști cu siguranță că nu a fost niciodată restaurată, dar este posibil să fi fost de mai multe ori spălată.

Pe cupola naosului este reprezentat *Iisus Pantocrator* (III. 13) așezat pe nori înconjurat de îngeri, iar pe pandantivii de susținere a cupolei sunt pictați cei patru evangheliști reprezentați împreună cu simbolurile lor: *Sfântul Evanghelist Ioan*, *Sfântul Evanghelist Luca*, *Sfântul Evanghelist Marcu* și *Sfântul Evanghelist Matei*.

În partea superioară a arcului semicircular dintre naos și pronaos este pictată într-un medalion oval *Cina cea de taină*, modelul acesteia fiind întâlnit la multe din bisericile din zona Brașovului. În registrul inferior al aceluiași arc, în dreapta este redat *Sfântul Apostol Petru*, iar în stînga *Sfântul Apostol Pavel*.

Pe calota absidei centrale, deși pictura este foarte înnegrită și ștearsă, se mai poate descifra reprezentarea lui Iisus Hristos tronând în postură de *Mare Arhiereu și Împărat Ceresc* cu sceptra și globul în mâna stîngă iar cu mâna dreaptă binecuvântând. Pe registrul inferior al absidei începând de la nord spre sud, deși fresca este foarte degradată și cu masive căderi de culoare se disting siluetele mari-





III. 13. *Iisus pantocrator*



III. 14. *Iconostasul bisericii Răzvan*



lor ierarhi ai bisericii creștine: *Sfântul Ierarh Nicolae, Sfântul Ierarh Ioan Gură de Aur, Sfântul Ierarh Vasile cel Mare și Sfântul Ierarh Grigorie.*

Pe calota pronaosului este reprezentată *Maica Domnului tronând cu Pruncul* în brațe. Maica Domnului este pictată în postură de Împărăteasă Cerească purtând coroana pe cap și sceptrul în mână, compoziția fiind destul de asemănătoare cu cea de pe calota absidei centrale de la Câmpulung Muscel. Pe pandantivii care susțin calota sunt pictați *Moise cu Tablele Legii, Proroocul Solomon* cu Templul în brațe, *Proroocul David* cu lira și probabil *Aвраam* redat cu un cuțit în mână.

#### **Iconostasul Bisericii Răzvan, Adormirea Maicii Domnului și Sfânta Filofteia din București**

Iconostasul are icoanele împărătești și prăznicarele pictate în stil tradițional, iar icoanele reprezentând apostolii, prorocii și moleniile pictate în stil occidental. Pe registrul apostolilor central este pictat *Iisus Pantocrator* flancat în stânga și dreapta de câte șase apostoli și câte un înger îngenunchat. Deasupra registrului cu apostolii sunt șaisprezece medalioane în care sunt pictați prorocii, unde în partea centrală îi distingem pe *Moise cu Tablele Legii, Proroocul David, Proroocul Solomon* și pe preotul *Aaron* (III. 14). Deasupra medalioanelor cu proroci este redat *Tronul Hetimasiei*, iar pe coranamentul iconostasului este *Iisus Hristos Răstignit* pe crucifixul mărginit în stânga de *Maica Domnului* și în dreapta de *Sfântul Ioan Evanghelistul (Moleniile)*.

#### **1. 4. BISERICA SFÂNTA TREIME DIN SCHEI BRAȘOV (PE TOCILE)**



Potrivit unei tradiții create la Brașov, însușită și de unii critici de artă<sup>21</sup>, s-a afirmat că pictura murală a bisericii *Sfântul Nicolae* din Scheii Brașovului a fost pictată în 1849 de C. Lecca în colaborare cu Mișu Popp. Pe baza documentelor cercetate

în arhiva muzeului bisericii, în perioada anilor 1845-1892<sup>22</sup>, perioadă de afirmare a spiritului creator al celor doi pictori, în protocoalele parohiei unde se consemnau toate lucrările executate, se constată că pictorii brașoveni nu figurează cu vreo lucrare de proporții, respectiv cu realizarea picturii interioare. Este cunoscut un contract semnat de Constantin Lecca în 22 septembrie 1846 privind realizarea icoanelor de pe iconostas. Sunt zece icoane pictate de Lecca, pentru biserica *Sfântul Nicolae* din Schei, executarea acestei comenzi fiind finalizată în 15 noiembrie 1847<sup>23</sup>, așa după cum confirmă chiar pictorul: „Fiindcă lucrul zugrăvitului după sunetul acestui contract s-a săvârșit și banii ce arată în sus mi s-a plătit deplin prin coitanțele ce am dat, așa acest contract a luat săvârșire, Brașov, 15 decembrie 1847, Constantin Lecca”<sup>24</sup>. Însuși Mișu Popp, în discuția pe care o are cu Andrei Bârseanu, confirmă faptul că Lecca este pictorul care a realizat icoanele de pe iconostasul Bisericii *Sfântul Nicolae* din Schei: „...Constantin Lecca iscusit pictor bisericesc, care a zugrăvit tâmpla bisericii Sf. Nicolae din Brașov”<sup>25</sup>.

Cercetătorul Mihai Manolache<sup>26</sup> susține că Mișu Popp, ajutat probabil de Constantin Lecca, a pictat în Șcheii Brașovului biserica *Sfânta Treime*. George Oprescu scrie despre C. Lecca: „Aici (în Brașov) Lecca se ține departe de grupul celor din Țară și-și petrece vremea lucrând la zugrăvirea bisericilor din Schei, împreună cu Mișu Popp”<sup>27</sup>. N. Țincu, în articolul dedicat pictorului Constantin Lecca<sup>28</sup> amintește că : ...a zugrăvit și biserica *Sfânta Troiță* din Brașov..., și în 1848 /49 tâmpla de la *Sfântul Nicolae*...”. La fel George Barițiu elogiază pictura bisericilor din Scheii Brașovului ca fiind opera lui C. Lecca: „Acei cari n-au avut ocaziune de a cunoaște până acum penelul domnului Constantin Lecca (al cărui penel face onoare Românilor), și mai de aproape acestei cetăți, din al cărei sân a ieșit), să-și ia osteneala de a cerceta biserica românească a doua din suburbiul de sus”<sup>29</sup>. În istoricul Bisericii *Sfânta Treime*, este specificat că: „...o parte din tâmplă, între care și icoanele prestolnice, credem că sînt opera lui Mișu Popp”. În procesele verbale ale ședințelor Comitetului parohial de la Biserica *Sfântul Nicolae* din anul 1857 se spune: „... s-a luat hotărârea ca sub tablele ceasului reparat de la turn, să se zugrăvească câteva icoane, urmând să se ia contact cu zugravul care lucră la biserica *Pe Tocile*, Constantin Lecca, căruia i-am dat apoi să zugrăvească patru tablouri mari. Apropiindu-se iarna, zugravul nu mai putu să lucreze”<sup>30</sup>.

Chiar dacă nu a existat un contract ferm, pentru realizarea picturii, indirect, din sursele prezentate, pe care le putem considera corecte, putem afirma că pictorul Lecca în colaborare cu Mișu Popp a pictat și Biserica *Sfânta Treime* (Pe Tocile) din Brașov. Ca poleitori pe lângă Ioan Popp și Nicolae Popp (tatăl și fratele lui Mișu Popp), a mai lucrat și aurarul Gheorghe Constantin, după cum reiese dintr-un document din 1858, prin care Consulatul general din București cere direcției poliției brașovene ca acesta să fie obligat să se întoarcă în Țară, deoarece îi expirase pașaportul, dat pentru trei luni, pentru care a garantat chiar pictorul Lecca<sup>31</sup>: „*El a fost angajat de serdarul K. Lecca la pictarea bisericii române de Pe Tocile să facă acolo lucrarea de argintar, garantând pentru el să i se dea un pașaport pentru trei luni și pentru munca lui i-a mai dat și 30 de galbeni. Constantin și-a terminat lucrarea încă din septembrie 1857 dar a început să lucreze acolo pe la particulari*”.

Din arhiva Bisericii ortodoxe *Sfânta Treime* din Schei Brașov aflăm că biserica a fost construită în anii 1825-1826, ca filie a Bisericii *Sfântul Nicolae* din Schei, pe locul unei capele de lemn construită în 1813, care probabil era folosită și ca școală frecventată de copiii românilor de pe Tocile. Pe placa de marmură așezată la ieșirea din biserică citim: „*Cu ajutorul Domnului s-a ridicat acest lăcaș de rugăciune și de nădejde românească și creștină în anii Domnului 1825-1826, în vremea păstoririi preotului Voinea Pitiș. Biserica poartă hramul Sfintei Treimi. A fost pictată de Mișu Popp în 1857. De-a lungul vremii pictura a fost restaurată în ordine de Josif Vasu, Gheorghe Costurin și Nicolae Sava. În anul 1967 biserica Sfânta Treime Tocile Brașov a fost declarată monument istoric. În decursul anilor biserica a fost împodobită cu candelabre străni, icoane și dotată cu sonorizare și încălzire centrală. Toate aceste lucrări au avut loc în timpul păstoririi preoților Valeriu Voineag, Ioan Bădițoiu, Aurel Colceriu, Aurelian Nicu Reit. Prin această osteneală duhovicească împreună cu jertfelnicia tuturor s-a arătat dragostea credincioșilor față de biserica străbună. Lăsăm drept moștenire celor ce vor urma s-o îngrijească spre mărirea ortodoxiei și a lui Dumnezeu cel veșnic amin*”.

### **Pictura murală a Bisericii Sfânta Treime din Schei Brașov**

Urmărind programul iconografic, ceea ce constatăm și la această biserică este faptul că numeroasele intervenții și restaurări, modalitatea

în care au fost realizate acestea, au distrus autenticitatea picturii acestui monument. Puține sunt și aici scenele care nu au suferit modificări sau intervenții grosiere, dacă e să vorbim de maniera caracteristică picturii monumentale a lui Mișu Popp. Se constată și faptul că s-au adăugat numeroși sfinți care nu au figurat în programul iconografic inițial, sfinți pictați în maniera abordată de muraliștii contemporani (tradițională?) și care distonează cu ceea ce a mai rămas din pictura de factură occidentală pictată de Mișu Popp și Constantin Lecca.

Pe calota cupolei naosului este pictat *Iisus Hristos* cu globul pământesc, iar pe pandantivi sunt reprezentați cei patru evangheliști *Matei, Marcu, Ioan și Luca*, împreună cu simbolurile lor.

Pe calota absidei centrale este redat *Dumnezeu Tatăl* pe un fundal de nori. Începând de la nord spre sud, între ferestrele absidei centrale sunt reprezentați: *Sfântul Ierarh Vasile cel Mare, Sfântul Ierarh Grigorie, Sfântul Ierarh Ioan Gură de Aur și Sfântul Ierarh Nicolae*. Pe pereții laterali ai ferestrelor absidei centrale, începând de la nord spre sud, sunt redați la prima fereastră, în stânga *Sfântul Atanasie*, în dreapta *Sfântul Andrei*; la fereastra centrală a absidei sunt pictați în stânga *Sfântul Elefterie* și în dreapta *Sfântul Ignăție*, iar la fereastra de pe latura sudică a absidei centrale sunt realizați în stânga *Sfântul Silvestru* și în dreapta *Sfântul Chiril*. Pe registrul al doilea al absidei sunt redați îngerii în picioare și serafimi, care au fost repictați total la ultima restaurare realizată de restauratorul N. Sava și nu mai au nimic comun cu maniera picturii lui Mișu Popp.

În conca absidei laterale din sud sunt pictate scenele: *Nașterea Domnului și Iisus pe Muntele Măslinilor*.

Pe pereții laterali ai ferestrelor absidiolei de sud sunt de asemenea pictați sfinți mucenici care nu au figurat în programul inițial, fiind realizați la ultima restaurare. Astfel de la est spre vest la prima fereastră este în stânga *Sfântul Luca*, iar în dreapta *Sfântul Siluan Stâlpanicul*. La fereastra următoare pe peretele din stânga este redat *Sfântul Simeon Stâlpanicul*, iar în dreapta este *Sfântul Alipie Ksionitul*.

Pe registrul al doilea al peretelui de sud de la est spre vest sunt realizate scene din viața lui Iisus: *Intrarea în Ierusalim, Spălarea picioarelor, Iisus și femeia samariteană* (III. 15), care este poate singura scenă din toată fresca lui Mișu Popp, de la această biserică, mai puțin compromisă. Cu

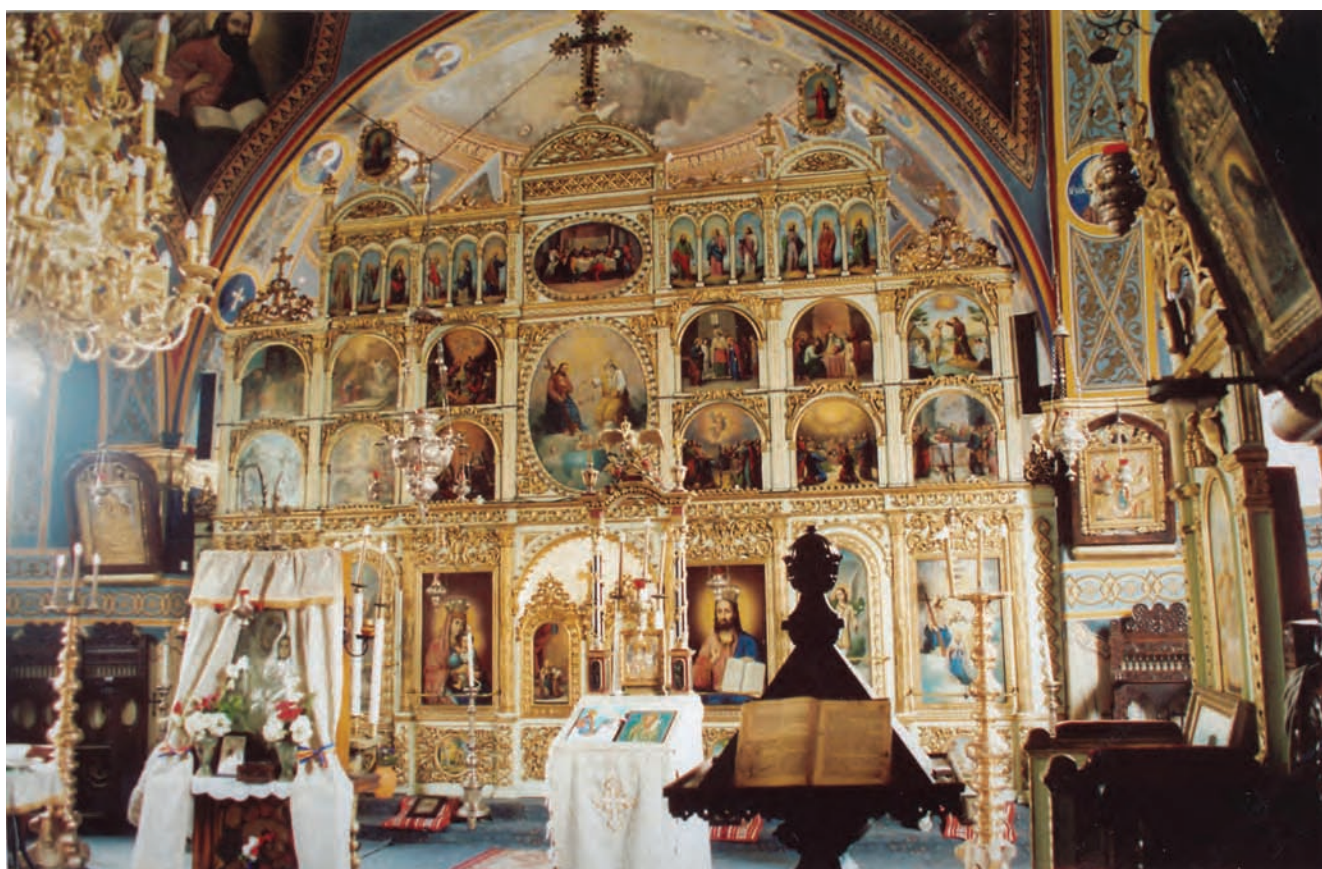




III. 15. *Iisus și femeia samariteană*



III. 17. *Mironosițele la mormânt*



III. 19. *Ansamblu*

mici excepții aici mai putem observa cromatica și elementele de expresivitate plastică caracteristice artistului.

Pe peretele de sud (între ferestre), începând de la est spre vest sunt pictați: *Sfântul Mare Mucenic Dimitrie*, *Sfântul Mare Mucenic Eustație* și *Sfânta Mare Mucenică Ecaterina*. Pe pereții laterali ai ferestrelor de pe peretele de sud se află de asemenea pictați sfinți mucenici. Astfel de la est spre vest la prima fereastră este în stânga *Sfântul Mare Mucenic Kir*, iar în dreapta *Sfântul Mare Mucenic Ioan*. La fereastra următoare în stânga este *Sfânta Mucenică Areta*, iar în dreapta *Sfântul Cuvios Stelian*.

În conca absidei laterale din nord sunt pictate scenele: *Trădarea lui Iuda* (III. 16), (cu inscripția în chirilice „Părinte iartă-le lor că nu știu ce fac”) și *Învierea Domnului*. Am prezentat în catalog scena *Trădarea lui Iuda*, pentru a se vedea că din ea a mai rămas originală doar inscripția.

Pe pereții laterali ai ferestrelor absidei laterale de nord sunt de asemenea pictați sfinți mucenici. Astfel de la est spre vest în prima fereastră este redat în stânga *Sfântul Mucenic Agatopol*, iar în dreapta *Sfântul Mucenic Mavriksie*. La fereastra următoare în stânga este redat *Sfântul Simeon Txarmactoritul*, iar în dreapta este *Sfântul Daniel Stâlpnicul*.

Pe registrul al doilea al peretelui de nord sunt realizate scene din viața lui Iisus: *Cina cea de Taină, Iisus și apostolii și Mironosițele la mormânt* (III. 17), scenă la care mai putem urmări ceva din desenul și cromatica lui Mișu Popp.

Pe perețele de nord (între ferestre), începând de la est spre vest sunt pictați: *Sfântul Mare Mucenic Gheorghe, Sfântul Mare Mucenic Teodor Tiron, Sfântul Mare Mucenic Procopie și Sfânta Mare Mucenică Varvara.*

Pe pereții laterali ai ferestrelor de pe perețele de nord sunt de asemenea pictați sfinți mucenici. Astfel de la est spre vest în prima fereastră în stânga: *Sfântul Mucenic Cosma*, iar în dreapta *Sfântu Mucenic Damian*. La fereastra următoare în stânga este *Sfântul Mare Mucenic Mina*, iar în dreapta *Sfântul Mare Mucenic Ciprian*.

*Sfânta Treime și Botezul Domnului* sunt două scene care decorează bolta cilindrică a naosului și sunt compuse de asemenea în maniera scenelor baroce.

Pe calota pronaosului este pictată scena *Coborârea de pe cruce* (III. 18), scenă care, așa cum vom vedea, se deosebește compozițional de *Coborârea de pe cruce* de la Târgu-Jiu și Satulung. Pe perețele de vest al bisericii este redată *Adormirea Maicii Domnului*, pictură nouă realizată de profesorul restaurator N. Sava și echipa sa.

### **Iconostasul Bisericii Sfânta Treime din Brașov (III. 19)**

Arhitectura iconostasului este realizată din lemn sculptat și traforat poleit cu foiță de aur. Deși nu avem date scriptice concrete este posibil ca sculptura iconostaselor pictate de Mișu Popp să fi fost realizată de tatăl său, sau de frații săi Constantin sau Nicolae. Sunt iconostase cu o sculptură elegantă, rafinată, dezvăluind un meșter talentat.

Iconostasul Bisericii *Sfânta Treime* din Brașov are icoanele așezate pe patru registre. Ceea ce este de remarcat comparativ cu celelalte iconostase pictate de Mișu Popp este faptul ca la acesta icoanele prăznicare sunt așezate pe registrul doi și trei, (registrul trei, de obicei, este destinat sfinților apostoli), iar apostolii sunt așezați pe registrul al patrulea.

Pe primul registru, cel al icoanelor împărătești, distingem pe *Sfântul Ioan Botezătorul* (III. 20), într-o reprezentare inedită purtând tava cu propriul cap, amintind de martiriul la care a fost supus; *Maica Domnului cu Pruncul* (III. 21), *Iisus Hristos Învățător*<sup>32</sup> (III. 22), și icoana de hram *Sfânta*

*Treime* (III. 23), redată sub forma iconografică a încoronării Fecioarei Maria de către Sfânta Treime. Pe ușa împărătească este reprezentată scena *Bunei Vestiri*, pe ușa diaconească de nord este redat *Sfântul Arhanghel Mihail*, iar pe cea de sud *Sfântul Arhanghel Gavriil*. Sub icoanele împărătești, în medalioane mici sunt pictate scene din Vechiul Testament: *Irodiada cu capul Sfântului Ioan Botezătorul*, (sub icoana Sf. Ioan Botezătorul), *Alungarea din Rai* (sub icoana Maica Domnului cu Pruncul Iisus), *Adam și Eva* (sub icoana Iisus Hristos Învățător) și *Vestirea lui Lot* ( sub icoana de hram).

Ordinea cronologică a sărbătorilor anului bisericesc o distingem începând cu prima icoană prăznicar a registrului trei al iconostasului: *Nașterea Fecioarei Maria*, urmată de *Buna Vestire, Nașterea Domnului, Întâmpinarea Domnului, Tăierea împrejur, și Botezul Domnului*. Sărbătorile urmează în ordinea lor cronologică pe registrul al doilea cu *Intrarea în Ierusalim, Schimbarea la față, Învierea Domnului, Înălțarea Domnului, Pogorârea Sfântului Duh și Adormirea Maicii Domnului*. În catalog sunt prezentate registrul trei și registrul doi din stânga iconostasului (III. 24) și registrul trei și registrul doi din dreapta iconostasului (III. 25). Central într-un medalion oval care se desfășoară pe dimensiunea celor două registre cu icoane prăznicare este pictată *Încoronarea Fecioarei Maria* (III. 26). Pe registrul al patrulea al iconostasului sunt reprezentați *Sfinții Apostoli* care flanchează simetric scena centrală a acestui registru, *Cina cea de Taină* (III. 27). Coronamentul iconostasului este format de crucifixul pe care este redat *Iisus răstignit* flancat de *Maica Domnului* în stânga și *Sfântul Ioan Evanghelistul* în dreapta (Moleniile). Iconostasul a fost restaurat și s-au făcut repictări care au compromis total pictura originală.

Colaborarea lui Mișu Popp cu Lecca, s-a desfășurat să spunem mai mult în favoarea lui Lecca, Mișu Popp proaspăt venit de la Viena cu ultimele noutăți în domeniu, cu o anvergură și concepție a compunerii imaginii mai bună decât a lui Lecca a fost luat ca asociat de acesta știind că va fi o colaborare în avantajul său. Profesorul avea nevoie de talentul ucenicului și nu invers. În marile catedrale concepția lui Mișu Popp despre compoziție și arhitectura imaginii se pretează la amploarea scenelor. Ideea pe care o propunea el era că imaginea trebuie să impresioneze și de aceea creează scene monumentale și o anume retorică a gestului mai „barocă”, dar bine adaptată spiritului ortodox în ansamblul scenei.



## 2. PICTURA RELIGIOASĂ REALIZATĂ DE MIȘU POPP

În anul 1855 terminând lucrările la București unde meritele sale artistice nu au trecut neobservate, fiind recunoscute și mediatizate, Mișu Popp este chemat să zugrăvească singur biserica „domnească” din Târgu Jiu. Astfel că între anii 1855-1860 va lucra la Târgu Jiu, dar după cum marturisește însuși artistul aici a fost ajutat de fratele său Nicolae<sup>33</sup>. Tot în această perioadă zugrăvește și bisericile din comuna Gârbovu de lângă Craiova și din comuna Turceni (Gorj)<sup>34</sup>.

### 2. 1. BISERICA SFINȚII VOIEVOZI MIHAIL ȘI GAVRIIL DIN TÂRGU JIU



În Târgu Jiu biserica construită în secolul al XVIII-lea și ansamblul de clădiri ce o deservea a constituit în timp un reper pentru dezvoltarea orașului. Cea mai veche știre despre biserica Domnească datează din 25 mai 1717, când o hotărâre de judecată dată de C. Știrbei Banul Craiovei este întărită prin jurământ făcut „în sfânta Biserică Domnească din Târgu Jiu”<sup>35</sup>. Biserica nu a fost ctitoria vreunui domnitor, denumirea de *domnească* vine de la acordarea unor privilegii domnești<sup>36</sup>.

În 1748–1764 în perioada păstoriei episcopului Grigorie Socoteanul<sup>37</sup> se construiește noua biserică domnească pe locul celei vechi, și primește hramul *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* moștenind totodată și vechii patroni *Sfinții mucenici Gheorghe și Dimitrie*, probabil hramul vechii biserici de lemn.

Deasupra ușii de la intrare se află inscripția în piatră: „Această sfântă și dumnezeiască besiarică iaste zidită din temelie de dumniilor negustori (i) Târgului Jiiului anume: jupan Petru Giurgiu, i jupan Dobre Sârbu, i jupan Radu Cupețu, i logofătu

Constandin Pâhă, i jupan Constandin Viardes, Istrate Grecu, i Dima Giurgiuveanu, i Gheorghe i Achim Rovinariu, i Constandin Roșianu, i Pana Barbiiariu, întru slava și hramu sfinți și mari mucenici Gheorghe, Dimitrie, cu blagosloviia prea sfinției sale chiriu chir Gligorie episcopu Râmnicului. Minea paharnicu”. În această pisanie nu este scris anul când s-a ridicat noua biserică. În anuarul Mitropoliei Olteniei din 1940 apare ca dată pentru construirea bisericii anul 1749<sup>38</sup>. Un document din Arhiva episcopiei Râmnicului atestă că biserica a fost terminată „în 16 Octomvrie 1768”<sup>39</sup>.

Ctitorii bisericii au fost negustori înstăriți din Târgu Jiu și sunt pictați în pronaos pe peretele de vest: „Dobre Sârbu I-ul fond”(ator) spre sud și „Radu Cupetzu I-ul fond”(ator), spre nord.

Deasupra portretului votiv a lui Cupetzu a fost păstrat aparent un fragment de inscripție mai veche în frescă (realizată cu alb pe fond negru): „Jupan ...”. Tabloul votiv inițial, din care s-a păstrat doar acest început de inscripție, probabil cuprindea mai mulți ctitori, dar la pictarea bisericii în 1855 sau poate în 1902, nu au mai fost reprezentați decât „Dobre Sârbu și Radu Cupetzu”. Conform unei adnotări pe un minei din 1772 biserica purta și numele de: *mănăstirea domnească*, într-un act de împăciuire din 1779 biserica apare cu titlul de *biserica negustorilor*, în anul 1830 în diferite acte este denumită: *biserica gospod*, iar în 13 ianuarie 1893 biserica primește pentru prima dată numele de *catedrală*.

Iconostasul bisericii a fost pictat înainte ca Mișu Popp să ajungă la Târgu Jiu, în anul 1843 de pictorul Sava Petrovici din Timișoara „cu 2350 de șfanți și 150 de șfanți pentru dregerea sfinților de pe pereți... prin ajutorul excelenței sale contele Kiseleff, cu jertfire din partea statulu, galbeni 75...”<sup>40</sup>.

În anul 1855 se fac ample lucrări de restaurare a monumentului după gustul occidentalizat al epocii, biserica se repictează în stil rafaelic și se înlătură proroocii și sibilele de pe pereții exteriori<sup>41</sup>.

Dar în anul 1933 Comisia Monumentelor Istorice hotărăște ca sub aspect arhitectural biserica să fie readusă la forma inițială prin înlăturarea supraturlor și frontonului de vest, îngustarea ferestrelor, refacerea firidelor și restaurarea fațadelor prin decaparea tencuielilor de nivelare aplicate în 1855. Se restaurează fațadele recuperându-se decorația arhitecturală originală cu cornișa realizată din cărămidă zimțată, firițele arcuite în partea superioară, firidele drep-



tunghiulare din registrul inferior și brâul median orizontal. Tot în această perioadă se recuperează și fragmentele de pictura în frescă din firidele superioare.

Între anii 1939-1940, pictorul Iosif Keber restaurează în interiorul bisericii pictura realizată de Mișu Popp, iar la exterior reface în tehnica *al fresco*, filozofii și sibilele, care alcătuiau programul iconografic al firidelor, icoana de hram și alți sfinți de pe fațada de vest a pridvorului. Firidele de pe fațada de nord și de pe absida altarului păstrează încă pictura inițială *al fresco* din secolul al XVIII-lea.

Transpunerea în pridvor deasupra fiecărei coloane, a unor fragmente provenind din celelalte zone s-a dovedit a fi o operațiune absolut absurdă din punct de vedere iconografic și un fiasco în ce privește tehnica, fragmentele actuale fiind de fapt imitații mai mult decât grosolane ale picturii exterioare.

Pictura pridvorului, realizată de Mișu Popp, era extrem de degradată, și a fost restaurată de pictorul Iosif Keber. Intervenția la peretele despărțitor dintre naos și pronaos, nu este precis menționată, dar se poate presupune că este posterioară etapei 1855. Între anii 1960 – 1990 biserica a fost închisă<sup>42</sup>. În anul 1990 lăcașul de cult este reactivat ca biserică parohială și catedrală a orașului.

Stilul monumentului este postbrâncovenesc având încăperile specifice: absida centrală (altarul), naos, pronaos și pridvor deschis cu turlă pe naos și turlă clopotniță pe pronaos. Portalul bisericii este cel original, executat din piatră cu decorație florală, iar pisania inițială este lizibilă fiind bine conservată.

La fațadă toate firidele au pictură *al fresco* reprezentând sfinți, filozofi și sibile. Spre est pe absida centrală și pe latura de nord se păstrează pictura originală din secolul al XVIII-lea, restul fiind realizată de Iosif Keber în anul 1939.

Investigațiile restauratorilor confirmă că: *în ce privește ansamblul de pictură murală, biserica a fost pictată în trei etape: prima realizată în secolul al XVIII-lea din care au fost decapate fragmente evidente la exterior și interior; a doua etapă o reprezintă pictura în ulei realizată de Mișu Popp între anii 1855-1860; a treia etapă în anul 1939 cu completările și restaurarea realizate de Iosif Keber*<sup>43</sup>.

Pictura inițială realizată în frescă în secolul XVIII prezintă următoarele fragmente aparente: în absida centrală (altar), în zona proscomidiei

pe peretele de vest este reprezentată *Viziunea lui Petru din Alexandria*, pe peretele de est este un pomelnic datat 1774 și serafimi. În naos pe peretele de nord spre pronaos este reprezentat *Arhanghelul Mihail*, iar pe peretele de sud spre pronaos *Arhanghelul Gavriil*. În pronaos pe peretele de vest în zona mediană sunt medalioane cu sfinți.

### **Pictura murală de la Biserica Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil din Târgu Jiu**

În naos, pe calota turlei este prezentat *Iisus Pantocrator înconjurat de îngeri* pe un fond de nori; între ferestre este realizată o decorație cu imitație de marmură; în cilindrul superior al turlei sunt medalioane cu pictură indescifrabilă din cauza degradărilor, (este posibil să fi fost pictată liturgia îngerească), iar cilindrul inferior are 4 tablouri plasate în axe cu câte trei apostoli. Pe pandantivi sunt realizați cei patru evangheliști *Matei* (III. 28), *Marcu* (III. 29), *Ioan* (III. 30) și *Luca* (III. 31) cu simbolurile lor.

În absida centrală, pe calotă, este reprezentată *Maica Domnului cu Pruncul* încadrată de doi îngeri realizată pe un fond de nori; pe peretele de nord în proscomidie *Cina cea de Taină* și tot pe peretele de nord sunt pictați *Sfinții Ierarhi Vasile cel Mare* și *Grigorie*. Pe peretele de sud se află *Sfântul Ierarh Nicolae* și *Sfântul Arhidiacon Ștefan*.

În absida de sud, în conca este redată într-o scenă amplă *Nașterea Domnului Iisus Hristos* (III. 32), iar în conca absidei de nord este pictat *Calvarul (Iisus pe cruce)* (III. 33).

Pe peretele de sud, spre est este *Botezul Domnului Iisus Hristos*, iar spre vest *Coborârea de pe Cruce* (III. 34). Pe peretele de nord spre est sunt *Sfinții Împărați Constantin și Elena*, iar spre vest este redat *Ecce Homo* (III. 35). Pe bolta din vest, în semicilindru este prezentată *Încoronarea Fecioarei Maria*, pe perete de vest în timpan se află scena cu *Învierea Domnului Iisus Hristos*, pe peretele de sud este pictată *Ridicarea Sfintei Cruci*, iar pe cel de nord este *Intrarea în Ierusalim*.

În pronaos în calota centrală este pictat *Sfântul Ioan Botezătorul* pe un fond de nori și este identic cu cel de la Câmpulung Muscel (III. 67); pe bolta de sud este *Prezentarea la Templu a lui Iisus*, iar pe bolta de nord este redată *Bunavestire*; pe peretele de est este *Adormirea Maicii Domnului*; pe cel de est spre nord este pictată *Fecioara Maria cu Pruncul*; pe peretele de est spre sud este pictat un sfânt fără inscripție; pe peretele de sud este



III. 32. *Nașterea Domnului*



III. 33. *Calvarul (Iisus pe cruce)*



înfățișată *Sfânta Ecaterina* și spre est este *Sfânta Elisabeta* în medalion; pe peretele de nord este pictată *Sfânta Barbara*, iar spre est *Cuvioasa Parasciva* redată în medalion și *Sfânta Muceniță Filofeia*, spre vest. Pe peretele de vest, în timpan este reprezentată *Judecata de Apoi* practic indescifrabilă datorită distrugerilor suferite; tot pe peretele de vest spre sud este portretul ctitorului *Dobre Sârbu I-ul Fond(ator)*, iar pe peretele de vest spre nord este cel al ctitorului *Radu Cupetzu I-ul Fond(ator)*.

În pridvor pe peretele de est este pictura lui Iosif Keber, de fapt repictări realizate de acesta peste pictura lui Mișu Popp care era practic distrusă. În calotă pe peretele de nord este redat *Prorocul David*; în calotă pe peretele de sud este pictat *Prorocul Solomon*. Pe peretele de est, central

sunt doi îngeri cu text din *Evangelia Sf. Ioan*; pe peretele de est spre nord sunt reprezentați *Adam și Eva cu viețuitoarele și Dumnezeu Tatăl* pe un fond de nori; pe peretele de est spre sud este realizat *Iisus cu apostolii (Grădina Ghetsimani)*, iar sus printre nori *Moise cu Tablele Legii*.

După cum afirmă restauratorii Grimalschi și Angelescu pe pereții verticali de sud, nord și vest s-au aplicat 8 fragmente din pictura veche provenind de la fațadă de pe peretele de sud. Transpunerea a fost realizată defectuos în 1939 și la ora actuală aceste fragmente nu mai sunt „decât niște imitații neglijente ale picturii vechi”.

Depunerile de praf și fum, uzurile și repictările produse cu ocazia restaurărilor anterioare, fac imposibilă citirea integrală a picturii realizată de Mișu Popp. Observăm că programul



III. 34. *Coborârea de pe cruce*



III. 35. *Ecce Homo*



iconografic este în general cel folosit de Mișu Popp la toate bisericile pe care le-a pictat. În ce privește compoziția scenelor „cu toată abundența de repictări”, se observă compoziția realizată de Mișu Popp, dar paleta cromatică inițială se descifrează greu pe ansamblu. După probele de curățare realizate în anul 2002 de pictorii restauratori Viorel Grimalschi și Șerban Angelescu, susțin că „se poate descifra o abordare cromatică reținută, caracteristică pictorului Mișu Popp, cu câteva accente în cadrul scenelor, cu aureole pictate în degradeu, tip halou și fondurile de cer cu intenție clară de perspectivă aeriană. Stratul suport îl formează chiar fresca veche din secolul al XVIII-lea”. La Târgu-Jiu, Mișu Popp a pictat cinci ani și după cum observă pictorii restauratori amintiți, există diferențe între etape chiar în ceea ce privește tehnica folosită, diferitele zone au reacționat foarte diferit la restaurarea din 1939, zonele pictate peste pictura veche fiind mult mai fragile<sup>44</sup>.

Noua orientarea politică și cultural-artistică de la mijlocul secolului al XIX-lea a generat aspectul actual al bisericii Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil din Târgu Jiu, prin adaptarea arhitecturii și a picturii la noile tendințe de tip occidental în vogă.

## 2. 2. BISERICA NAȘTEREA MAICII DOMNULUI DIN GÂRBOVU



În perioada în care Mișu Popp a pictat biserica din Târgu Jiu (1855-1860) a realizat și pictura de la Gârbovu.

În pisania bisericii citim: *Această sfântă biserică s-a fondat în anul 1853 și s-a sfințit în anul 1858 cu toată cheltuiala lui Ștefan Constantin Frumușeanu și a consoartei sale Ecaterina în timpul I.P.S. sale Calinic Episcopul Râmnicului.*

Portretele ctitorilor se află pictate în pronaos de o parte și alta a ușii de intrare în biserică; în dreapta este realizat dublul portret al soților Frumușeanu (III. 36), iar în stânga portretul boierului Iacob Săvoiu (III. 37) cel de al doilea fondator al bisericii. Constatăm cu regret că ceea ce a mai rămas din pictura realizată de Mișu Popp,

atât portretele ctitorilor cât și marile compoziții: *Isus Pantocrator* de pe cupola naosului și marile sărbători: *Nașterea Domnului, Răstignirea și Învierea Domnului* din naos a fost distrusă iremediabil prin repictarea grosolană realizată de un amator în 1996.

## 2. 3. BISERICA ADORMIREA MAICII DOMNULUI DIN FRĂSÂNEI



Așezată în locuri tari, cum se povestește, mănăstirea Frăsânei este unică în țară prin faptul că a adoptat *regula athonită* urmând cu sfințenie regulile păzite de mănăstirile de la Sfântul Munte Athos. După tradiție mănăstirea cu hramul *Sfântul Ioan Botezătorul* a fost întemeiată pe la, 1710 de doi călugări bulgari: Ilarion și Ștefan cu blagoslovenia episcopului Inochentie<sup>45</sup>. Întemeietorii schitului Frăsânet înainte de anul 1700, Ilarion și Ștefan, frați de sânge, au fost călugări la Cozia și la Muntele Athos din Grecia, iar la reîntoarcerea în țară s-au stabilit ca pustnici la Frăsânet<sup>46</sup>. În 1763 boierii Cârstea Iovipali cu fiul său Niculiță și cu fratele său Damian, având binecuvântarea episcopului Climent (Clement) au stricat biserița de lemn a celor doi călugări și au construit una de zid. Inscripția din naos și cea de afară arată numele zugravului și data întemeierii: „Fiind zugravi Theodor zug.. Enachie ucenic Săpt. 28. 7272 (1763)”<sup>47</sup>. După 1780 schitul a fost pustiit și de abia în 1845 ieromonahul Acachie reîntemeiază viața monahală. În urma vizitei la schit în 1859, Sfântul Calinic, stareț la Cernica, proaspăt ales arhiepiscop al Olteniei Noului-Severin cu reședința la Episcopia Râmnicului Vâlcea<sup>48</sup>, s-a hotărât să construiască la Frăsânei o biserică mai mare. Construcția începută în 1860 s-a finalizat în 1863, așa cum citim în pisania aflată în tindă deasupra ușii de intrare în biserică: *ÎNTRUMĂRIREA, SF. TREIM. UNUIA. DUZEU. ȘI ÎNTRUCINSTEA, ADORMIRII MAICII, DOMNULUI. SAU ZIDIT*

DIN TEMELIILE ACEASTĂ. SF. BISEARICĂ CU CLOPOTNIȚĂ ȘI CILII ÎMPREJUR DE SMERI. EPIS. AL RÂM. NOULUI SEVERIN. D. D. CALINICU, CERNICA NU SPRE A FI LOCUINȚĂ DE PĂRINȚI MONAHI, CUVIEAȚĂ DEOBȘTE; ALĂTURÂNDUSE DE DÂNSU. ȘI SCITUSLĂTIOARELE. TOT DIN ACEST DISTRICT. PRIN ACTUPRA. SF. SALE. DIN ANU 1860. LEGALIZAT. DE PREASF. SA PĂRIN: MITRO: D. D. NIFON. CERNICANU SUB: No2 ACELASI. ANU: MAR. 9: SPRE A SE ÎNGRIJI AMÂNDOĂ DE SINGUR. STARIȚU FRĂSINEIULUI, PENTRU. O MAI. BUNĂ SUSȚINEREA LOR DIN VENITU PRORIETĂȚILOR CEAU, NESUPUSE LA VREUN ALT. STABILIMENT, PUBLICU- SAUSFIN:LA 1863; MAI: 12.

Arhiepiscopul Calinic al Râmnicului apreciind în mod deosebit pictura realizată de Mișu Popp la cele două biserici din Gorj îl solicită să zugrăvească biserica mare cu hramul *Adormirea Maicii Domnului* de la mănăstirea Frăsânei (Frăsănet)<sup>49</sup>. Aici artistul realizează în 1863 pictura murală și pictura iconostasului.

### Pictura murală de la Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Frăsânei

La biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Frăsânei, o parte din fresca realizată de Mișu Popp a fost spălată și repictată în 1968 și în 1995<sup>50</sup>.

În naos pe calota turlei este reprezentat *Iisus Pantocrator* și *Liturghia îngerească*. Și aici este păstrată compoziția lui Mișu Popp, dar este totul repictat, într-o cromatică ce nu mai are nimic comun cu paleta cromatică tipică pictorului Mișu Popp. Pe pandativi sunt reprezentați *Sfinții evangheliști Ioan, Marcu, Luca și Matei*, având alături simbolurile lor *vulturul, leul, taurul și îngerul*. Aici sunt repictate fundalurile compozițiilor, numele evangheliștilor și mâinile *Sfântului evanghelist Matei*.

În absida centrală au fost repictate toate compozițiile lucrate inițial de Mișu Popp. În reprezentarea *Maica Domnului cu Pruncul* (Mai naltă decât cerurile) flancată de *Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil* (Michael și Gabriel) s-a păstrat tipologia compoziției inițiale, gestică personajelor, maniera de realizare a faldurilor și denumirile occidentale specifice pictorului Mișu Popp. Fizionomiile personajelor au fost complet schimbate de asemenea norii și cromatică fundalului. Tot în absida principală sunt repictați pe hemisiclu spre sud *Sfântul Ierarh Ioan Gură de Aur* și *Sfântul Arhidiacon*



III. 38. *Deisis*



III. 39. Înger



Ștefan și spre nord *Sfântul Ierarh Vasile cel Mare* și *Sfântul Ierarh Grigorie*. Modul de inscripționare a numelui, siluetele acestor personaje și maniera de realizare a faldurilor mai amintesc de pictura lui Mișu Popp.

Pe arcul de est ce desparte absida centrală de naos este reprezentat într-un medalion elipsoidal *Dumnezeu Tatăl*, la care observăm intervenții la mâini, fundal și inscripție. În stânga acestui medalion este pictat de fapt repictat în întregime *Sfântul Apostol Petru*, iar în dreapta se află de asemenea repictat *Sfântul Apostol Pavel*.

În conca absidei de sud este reprezentată *Nașterea Domnului Iisus Hristos*. Scena este amplă cuprinzând și închinarea păstorilor și închinarea magilor. În conca absidei de nord este reprezentată *Învieirea Domnului Iisus Hristos*. În naos pe peretele de sud, spre est este reprezentat *Iisus binecuvântând*, iar *Maica Domnului* și *Sfântul Ioan Botezătorul* sunt îngenuncheați în fața Lui. Este scena *Deisis* (III. 38) reprezentând rugăciunea de intercesiune a *Maicii Domnului* și a *Sfântului Ioan Botezătorul* pe lângă Iisus pentru iertarea păcatelor. În naos intercalând scenele sunt pictați îngeri în diferite ipostaze: sunând din trâmbiță, purtând câte un volumen desfășurat cu diferite inscripții biblice, sau indicând aceste inscripții de pe volumenul desfășurat (III. 39), și care ne atrag atenția prin frumusețea diafană. Pe peretele de sud spre vest sunt redați *Sfântul Mucenic Martir Gheorghe* și *Sfântul Mucenic Martir Dimitrie* (III. 40) (S. M. M. George S. M. M. Dimitrie). Pe peretele de nord, spre est sunt pictați *Sfinții Împărați Constantin și Elena* (III. 41), iar spre vest sunt *Sfinții Mucenici Trifon și Calinic* (S. M. Trifon și S. M. Calinic).

Pe arcul despărțitor dintre naos și pronaos în medalionul central este realizat *Sfântul Ioan Botezătorul* flancat în stânga spre nord de un înger cu trâmbița, iar spre sud un înger cu un rotulus desfășurat cu inscripție. *Sfântul Ioan Botezătorul* prezintă repictări pe toată suprafața compoziției.

În pronaos pe boltă este pictată *Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime*. Scena prezintă de asemenea repictări în special norii, fundalul și inscripția. *Sfânta Treime* este flancată de patru îngeri care țin în mâini câte un volumen desfășurat cu inscripția: *Sânt Sânt Sânt este Domnul Savaot*. Pe peretele de sud în timpanul arcului este pictată *Înălțarea Domnului*, iar pe peretele de nord este redată *Schimbarea la față*. Ambele scene sunt repictate.

În registrul de jos pe peretele de sud sunt reprezentați *Sfântul Antonie cel Mare* spre est și *Sfântul Grigorie Decapolitul* spre vest. Pe peretele de nord în registrul de jos este redat *Sfântul Pahomie cel Mare* spre est, iar *Sfântul Nicodim Arhimandritul* spre vest. La acești sfinți distingem puține intervenții în special fundalul și norii sunt puțin retușați. Pe peretele de vest al pronaosului, spre sud este pictat *Mitropolitul Nifon* (III. 42) „*Nifon Arhiepiscopu și Mitropolitu Ungrovlahii din S. Monat. Cernica Românu Pământeanu*”, iar spre nord este redat portretul *Arhiepiscopului Calinic* (III. 43) „*Calinic Arhi-episcopu Râmnicu-Noului Severinu Cernicanu Românu Pământeanu*”.

### **Iconostasul de la Biserica Adormirea Maicii Domnului din Frăsinei (III. 44)**

Realizat din lemn cu fondul vopsit în albastru-verzui are cele trei uși liturgice, iar pentru a se câștiga spațiu pentru icoane s-au creat planuri decalate în „armonică”. Decorul este compus din motive vegetale și geometrice din lemn sculptat, traforat și poleit. Ancadramentul icoanelor este poleit cu foiță de aur<sup>51</sup>. Ceea ce mai amintește de pictura lui Mișu Popp la acest iconostas sunt compozițiile de inspirație occidentală și programul iconografic de pe întregul iconostas care este caracteristic catapetesmelor pictate de Mișu Popp. Astfel registrul icoanelor împărătești cuprinde următoarele icoane: *Sfântul Nicolae* și *Sfântul Ioan Botezătorul*, *Maica Domnului cu Pruncul*, *Iisus Hristos binecuvântând* și icoana de hram *Adormirea Maicii Domnului*. Sub fiecare icoană împărătească la baza iconostasului așa cum întâlnim și la iconostasul de la Câmpulung Muscel se află câte un medalion cu o scenă din viața sfântului pictat în icoana împărătească. Astfel remarcăm scenele: *Minunea Sfântului Nicolae pe mare*, *Vizitarea Fecioarei Maria la Elisabeta*, *Bunul păstor* și *Fuga în Egipt*. Pe ușa împărătească este pictată *Buna Vestire*, pe ușa diaconească din stânga (spre nord) este pictat *Sfântul Arhanghel Mihail*, iar pe ușa diaconească din dreapta (spre sud) este redat *Sfântul Arhanghel Gavriil*. Pe registrul prăznicarelor, central este realizată *Cina cea de Taină* flancată în stânga de icoanele: *Pogorârea Sfântului Duh*, *Buna Vestire*, *Nașterea Domnului*, *Nașterea Maicii Domnului*, *Schimbarea la față*, iar în dreapta icoanele: *Înălțarea Domnului*, *Botezul Domnului*, *Tăierea împrejur*, *Intrarea în Ierusalim*, *Prezentarea la Templu a Fecioarei* și *Adormirea Maicii Domnului*. Pe registrul apostolilor, central este reprezentată *Maica Domnului Orantă* flancată





III. 40. Sfinții Mucenici Martiri Gheorghe și Dimitrie



III. 41. Sfinții Împărați Constantin și Elena



III. 42 Mitropolitul Nifon



III. 43. Arhiepiscopul Calinic



în stânga de Sfinții Apostoli: *Iacob, Marcu, Toma, Bartolomeu, Luca și Petru*, iar în dreapta scenei centrale sunt Sfinții Apostoli: *Pavel, Ioan, Matei, Simon, Andrei, Filip*. Pe registrul următor, deasupra apostolilor, sunt reprezentați prorocii. Central se află aceeași icoană reprezentând-o pe *Maica Domnului Orantă*, în stânga fiind flancată de prorocii: *Solomon, Ezechil, Avacum, Ieremia, Ilie, și Aron*, iar în dreapta de prorocii: *Zaharia, David, Moise, Daniil, Isaiia și Ghedeon*. Coronamentul este împodobit cu icoana reprezentând *Sfânta Treime* flancată de doi îngeri în genunchiați, iar deasupra acestei scene se află crucifixul cu scena *Răstignirii* flancată de *Maica Domnului* în stânga și *Sfântul Ioan Evanghelistul* în dreapta (moleniile).

Programul iconografic este cel pe care Mișu Popp l-a realizat în general pentru toate iconostasele pe care le-a pictat, acesta fiind adaptat și în funcție de arhitectura interioară a bisericii sau de unele preferințe ale comanditarului.

## 2. 4. BISERICA BUNA VESTIRE ȘI SFÂNTUL NICOLAE DIN CÂMPULUNG MUSCEL



Frumusețea picturii murale și a iconostasului de la schitu Frăsânei au impresionat și i-au adus o merituoasă faimă artistului, astfel încât în anul 1864 Mișu Popp este chemat la Câmpulung Muscel, unde va realiza de asemenea pictura murală și iconostasul bisericii cu hramul *Buna Vestire și Sfântul Nicolae*. Și aici, ca și la Târgu Jiu și în localitățile de lângă Craiova, Mișu Popp a fost ajutat de fratele său Nicolae: „Am trecut apoi cu fratele meu Nicolae la Târgul-Jiului, apoi la Craiova, la Câmpulung, până când am fost chemat de Mocanii din Satulung”<sup>52</sup>.

Pe inscripția de la intrare apare anul 1860 când s-a început construirea noii biserici: *ZIDITU-*

*S-AU ACEASTĂ BISERICĂ ÎN ANUL 1860. ÎN TIMPUL RĂZBOIULUI DE ÎNTREGIRE FIIND BOMBARDATĂ SA REPARAT RADICAL ÎN ANUL 1935 ÎN ZILELE PRIMULUI PATRIARH D.D. DR. MIRON CRISTEA. PAROH ACI FIIND PROTOPOPUL NICOLAE PROCA; EPITROP: NIȚĂ CRISTESCU NAE BĂLĂNESCU ȘI GH.VLĂSCEANU IAR CONSILIERI: COLONEL FL. NICOLESCU, IONEL PREDOIU, MIHAI CALANCIU, IOAN CIOBOTESCU, INGINER GHE. POPPESCU, ION RĂCĂȘANU, COSTICĂ NAE, BUCUR GALEȘANU, GH. FLORESCU. COSTICĂ DASCĂLU ȘI IOAN P. ȘERB. IAR SUPLEANȚI CĂPITAN IOAN IORDĂCHESCU ȘI IOAN MĂGIAN. 1935 SEPTEMBRIE 8.*

Semnătura Gh. Behiare...indescifrabil.

Biserica cu hramul *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel este cunoscută și sub denumirea de *Sfântul Nicolae-popa Savu*<sup>53</sup>. În 1840, când s-a făcut catagrafia, preotul de atunci, Ion Spiroiu a comunicat Protoieriei următoarele: „Această sfântă și dumnezeiască biserică, unde să cinstește și să prăznuește hramul Sfântului Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului, de cine este făcută și zidită din temelie nu este pisanie, ci numai s-au găsit după preînnoirea și înfrumusețarea mai de curând, aceste nume de ctitori mai jos arătate: Iorga, Ilina, Gheorghe, Maria, Andreiana, Păuna, Ileana, Stanciu, Sora, Vasile ieromonah; leat 7255” - (1747)<sup>54</sup>.

Poetul Constantin Aricescu susține că biserica ar fi fost zidită între 1400-1500 și reparată pe la 1670-1700<sup>55</sup>, fără a cita însă sursa acestor informații. Dispărând inscripția veche nu se mai știe data când a fost ridicată prima biserică și nici de către cine. Singura dovadă că biserica exista în secolul al XVII-lea este o piatră de mormânt datată 1673<sup>56</sup>. În 1860 biserica a fost dărâmată și reconstruită<sup>57</sup> lucrările „terminându-se în 1868, când s-a făcut din nou sfințirea ei, în ziua de 16 martie. Pictura a fost făcută de pictorul ardelean Mișu Pop”<sup>58</sup>.

Inscripția de pe piatra așezată pe peretele de apus în stânga ușii de la intrare relatează de asemenea anul în care a fost reconstruită biserica: „În numele Sfintei Trinități. Amin. Ridicatu-s-a acest sfânt templu, pe ruinele altui templu fundat din vechime „pela 1450 de un preot Savu și cu enoriașii săi, de la care și suburbiul acesta a „primit numele său și la 1779 a fost reparat și mărit de următorii acelor enoriași. Acum, „la 15 Mai 1860, sub Guver-





III. 45. *Iisus Hristos Pantocrator*



III. 47. *Maica Domnului cu Pruncul*

*Dumnezeu Tatăl*



nul Domnitorului Alexandru Ioan I-ii, ziditu-s-a din temelie, „tot în onoarea Bunei Vestiri și a Sfântului ierarh Nicolae, quăroră fusese dedicat „acest templu din vechime și s-a reconstruit cum se vede prin ajutorul enoriașilor „și al altor buni creștini pietoși, mitropolit fiind al Țării Române, Nifon al II-lea”. Ion scriitorul de piatră”.

### **Pictura murală de la Biserica Buna Vestire și Sfântul Nicolae din Câmpulung Muscel**

Arhitectura bisericii din Câmpulung Muscel este asemănătoare cu cea a bisericilor din Târgu Jiu și Frăsănei, iar programul iconografic al picturii murale este și el compus aproape identic.

În noas pe cupola turlei este reprezentat *Iisus Hristos Pantocrator* (III. 45) înconjurat de îngeri, iar pe cilindrul inferior al turlei este redată *Liturghia îngerească*, unde apare *Dumnezeu Tatăl* și *Sfântul Duh* (III. 46) reprezentați deasupra evangheliei care este deschisă pe masă. La această biserică evangheliștii nu mai sunt pictați pe pandantivi ci în spațiile dintre pandantivi, artistul având astfel posibilitatea să realizeze compoziții mai ample. Redați alături de simbolurile lor, evangheliștii sunt flancați și de câte zece heruvimi. Pandantivii sunt decorați cu câte un brâu decorativ împodobit cu medalioane în care sunt redați heruvimi și îngeri și cu cruci, cu stele în opt colțuri ce delimitează totodată compozițiile în care sunt reprezentați evangheliștii. Spre sud este redat *Sfântul Evanghelist Marcu* (S. A. Ev. Marcu), spre nord este *Sfântul Evanghelist Luca* (S. A. Ev. Luca), spre est *Sfântul Evanghelist Ioan* (S. A. Ev. Ioan), iar spre vest *Sfântul Evanghelist Matei* (S. A. Ev. Matei).

În absida principală pe calotă este reprezentată *Maica Domnului cu Pruncul* (III. 47) flancată de *Sfântul Arhanghel Mihail* în stânga și *Sfântul Arhanghel Gavriliel* în dreapta. Pe arcul semicircular dintre absidă și naos, sus central este reprezentat *Dumnezeu-Tatăl* (III. 47.) în stânga spre nord este redat *Proroocul David* (III. 48), iar în dreapta spre sud este pictat *Proroocul Solomon* (III. 49). În absidă pe peretele din nord (în stânga), sunt reprezentați *Sfântul Ierarh Vasile cel Mare* și *Sfântul Ierarh Grigorie* (III. 50), iar pe peretele de sud (dreapta) sunt pictați *Sfântul Ierarh Ionna* (Ioan Gură de Aur) și *Sfântul Arhidiacon Ștefan* (III. 51).

În calota de sud a naosului este reprezentată *Nașterea Domnului* (III. 52) într-o compoziție amplă, în care, pe lângă personajele principale ale scenei *Pruncul Iisus*, *Fecioara Maria* și *Sfântul*

*Iosif*, artistul prezintă grupul păstorilor și al magilor care vin să se închine Pruncului Iisus. În calota de nord este redată *Învierea Domnului* (III. 53), la fel o compoziție amplă, inspirată de iconografia occidentală - central Iisus purtând stindardul învierii se înalță deasupra mormântului a cărui piatră este susținută de un înger. În prim plan soldații înspăimântați cad la pământ.

În pronaos pe cupolă într-o compoziție circulară este reprezentată *Sfânta Treime* (III. 54), mărginită la nord și sud de câte un grup de trei îngeri care poartă un volumen desfășurat cu inscripția: „*Sânt Sânt Sânt este Domnul Savaot*” „*Plin este cerul și pământul de mărirea lui*”. Alți patru heruvimi care au mai mult un rol decorativ mărginesc *Sfânta Treime*.

În pronaos în calota de nord este redată *Schimbarea la față* (III. 55), iar în calota de sud este reprezentată *Înălțarea Domnului* (III. 56). Tot în pronaos între coloanele care susțin corul este redată scena *Dumnezeu crează soarele* (IV. 26), care, fiind o compoziție inspirată de scena cu aceeași temă realizată de Michelangelo la Vatican, în capela Sixtina, o vom analiza în capitolul IV.

Pe registrul de jos sunt reprezentați mucenici și mucenițe, sfinți apostoli și sfinți militari martiri. Pe peretele de nord de la vest spre est sunt reprezentați: *Sfânta Muceniță Filofteia* (III. 57), *Sfânta Muceniță Tatiana Diaconessa* (III. 58), *Sfântul Apostol Petru* (III. 59), *Sfântul Mucenic Sabba Duce R.* (III. 60), *Sfântul Mucenic Martir Gheorghe* (III. 61), iar pe peretele de sud de la est de lângă absida centrală spre vest sunt pictați: *Sfântul Mucenic Martir Demetrius* (III. 62), *Sfântul Mucenic Mercuriu* (III. 63) *Sfântul Apostol Pavel* (III. 64), *Sfânta Muceniță Drosida - fiica lui Traian împăratul* (III. 65) *Sfânta Muceniță Ecaterina* (III. 66).

În calota peretelui de vest (în cor) este reprezentat *Sfântul Prorooc Ioan Botezătorul* (III. 67) ținând un volumen cu inscripția: „*Pocăiți-vă că sa apropiat împărăția cerurilor*”. Sfântul Ioan Botezătorul este flancat de câte un heruvim reprezentat în medalion.

### **Iconostasul Bisericii Buna Vestire și Sfântul Nicolae din Câmpulung Muscel (III. 68)**

Acesta întrece în mărime și realizare artistică nu numai iconostasul de la Frăsănei, dar pe toate celelalte pictate de Mișu Popp. Icoanele, a căror expresivitate plastică demonstrează talentul pictorului sunt încadrate de o ornamentică rafinată, realizată din elemente vegetale și geometrice



III. 48. Proroocul David



III. 49. Proroocul Solomon



III. 50. Sfântul Ierarh Vasile cel Mare și Sfântul Ierarh Grigorie



III. 51. Sfântul Ierarh Ionna (Ioan Gură de Aur) și Sfântul Arhidiacon Ștefan





III. 54. *Sfânta Treime*



III. 55. *Schimbarea la față*





III. 56. Înălțarea Domnului



III. 59. Sf. Apostol Petru



III. 60. Sf. Mucenic Sabba Duce R



III. 63. Sf. Mucenic Mercuriu



III. 64. Sf. Apostol Pavel





III. 67. Sfântul Prorooc Ioan Botezătorul

sculptate și poleite în aur. Ancadramentul icoanelor este format din frunze de lauri poleite cu foiță de aur. Dacă iconostasul de la Frăsânei n-ar fi suferit repictările grosolane în urma cărora nu a mai rămas nimic din pictura lui Mișu Popp, ar fi fost la fel de valoros ca cel de la Câmpulung, aceste două iconostase asemănându-se mult în ce privește formularea programului iconografic și realizarea artistică. Sunt singurele iconostase pictate de Mișu Popp unde au fost zugrăviți atât Sfinții Apostoli cât și proroocii. Ca și la iconostasul de la Frăsânei, la iconostasul de la Câmpulung Muscel pentru a se câștiga spațiu pentru numărul mare de icoane care urmau să-l împodobească s-au creat planuri decalate în „armonică”.

Pe registrul icoanelor împărătești distingem pe: Sfântul Nicolae, (III. 69) Maica Domnului cu Pruncul (III. 70), Iisus Hristos binecuvântând, (III. 71), și icoana de hram Buna Vestire, (III. 72). Pe ușile împărătești este reprezentată Buna Vestire (III. 73), iar pe cele diaconești în stânga (nord) Sfântul Arhanghel Mihail, (III. 74), iar în dreapta (sud) Sfântul Arhanghel Gavriil (III. 75). La baza iconostasului ca și la Frăsânei sunt șase medalioane cu

scene din viața Fecioarei Maria și a lui Iisus Hristos. Astfel de la stânga la dreapta sunt: *Prezentarea la Templu a Fecioarei Maria* (III. 76), *Sfinții Împărați Constantin și Elena* (III. 77), (pe ușa diaconească din stânga), *Prezentarea la Templu a lui Iisus* (III. 78), *Fuga în Egipt* (III. 79), *Vizitarea Fecioarei Maria la Elisabeta* (III. 80), (pe ușa diaconească din dreapta), *Iisus și femeia samariteană* (III. 81). Prăznicarele sunt pictate în medalioane elipsoidale cu axa mare orientată orizontal, așezate câte trei în stânga și dreapta Ochiului lui Dumnezeu aflat central deasupra ușilor împărătești. Acesta este sculptat din lemn și poleit în aur la fel ca și razele care-l mărginesc. Astfel în stânga Ochiului lui Dumnezeu sunt prăznicarele: *Nașterea Maicii Domnului* (III. 82), *Întâmpinarea Domnului* (III. 83), *Botezul Domnului* (III. 84), iar în dreapta lui sunt: *Intrarea în Ierusalim* (III. 85), *Pogorârea Sfântului Duh* (III. 86), și *Adormirea Maicii Domnului* (III. 87). Pe registrul al treilea sunt reprezentați sfinții apostoli pictați în medalioane elipsoidale, cu axa mare orientată vertical, așezați simetric față de scena centrală care reprezintă *Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime*. Astfel în stânga scenei centrale sunt Sfinții Apo-





III. 68. Ansamblu





III. 69 *Sfântul Nicolae*



III. 70. *Maica Domnului cu Pruncul*



III. 71. *Iisus Hristos binecuvântând*



III. 72. *Buna Vestire*





III. 74. Sfântul Arhanghel Mihail



III. 75. Sfântul Arhanghel Gavriil

stoli: *Matei, Iacob, Toma, Bartolomeu, Andrei, și Petru*, iar deasupra lor în medalioane sunt Proroocii: *Iona, Samuel, Isaiia, Ieremia și Ilie* (III. 88).

În dreapta scenei centrale sunt Sfinții Apostoli: *Pavel, Mathias, Ioan, Simon, Filip, și Luca*, iar deasupra lor în medalioane sunt Proroocii: *Elisei, Daniil, Ezechiel, Avacum, și Zaharia* (III. 89).

*Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime* (III. 90) este o compoziție de mari dimensiuni, constituind scena centrală și pentru următorul registru cel al proroocilor. Aceștia sunt în număr de

șaisprezece, (câte cinci apărând în imagine i-am prezentat deasupra apostolilor citați mai sus) și sunt pictați în medalioane rotunde, dispuse simetric, câte patru, în stânga și dreapta scenei centrale, iar ceilalți opt prorooci mărginesc semicircular partea superioară a icoanei *Încoronarea Fecioarei*, flancând totodată simetric și medalionul central al semicercului în care este pictată *Maica Domnului Orantă*. Astfel în stânga scenei centrale sunt Proroocii: *Isaiia, Ieremia, Ilie, proroocul...? David, și Moise*, iar în dreapta *Încoronării* sunt Proroocii:





III. 88 Sfinții Apostoli: Matei, Iacob, Toma, Bartolomeu, Andrei, și Petru, Prorocii: Iona, Samuel, Isaiia, Ieremia, Ilie, prooroc...? David, și Moise



III. 89. Sfinții Apostoli: Pavel, Mathias, Ioan, Simon, Filip, și Luca. Prorocii: Aron, Solomon, prooroc...? Elisei, Daniil, Iezechiel, Avacum, și Zaharia.





III. 90. Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime  
Prorocii Isaiia, Eremia, Ilie, ...?, David, Moise, Maica Domnului, Aaron,  
Solomon, ...?, Elisei, Daniel, Ezechiel

Aron, Solomon, proroocul...? Elisei, Daniil, Iezechi (III. 90). (Iona și Samuel, fiind primii proroci din stânga îndepărtată a scenei Încoronării, iar Avacum, și Zaharia ultimii de pe registrul din dreapta scenei Încoronării, apar în imaginea cu Sfinții Apostoli cum am arătat mai sus: (III. 88) și (III. 89).

Central deasupra semicercului format de meda-lioanele cu proroci, care constituie și coronamentul iconostasului se află crucifixul cu scena *Răstignirii* (III. 91), flancat de *Maica Domnului* (III. 92) și *Sfântul Ioan Evanghelistul* (III. 93) (Moleniile). În tre-flele crucii sunt pictate simbolurile evangheliștilor Marcu, Matei și Luca - leul, îngerul și taurul.

Pe galeria corului se află trei tablouri pictate în ulei pe lemn pe care le vom analiza în capitolul IV, fiind scene preluate direct sau adaptate de Mișu Popp din creația artiștilor occidentali. *Cina cea de Taină* (IV. 31) redată pe panoul central, flancată în stânga de *Martiriul Sfântului Ștefan* (IV. 29), ucis cu pietre de un grup de bărbați și în dreapta de *Martiriul Sfântului Gheorghe* (IV. 30), ucis cu sabia de un grup de soldați romani.

La biserica *Sfântul Nicolae* din Câmpulung Muscel, pictura murală și pictura iconostasului dezvăluie o armonie compozițională și cromatică desăvârșită, ce evidențiază nu numai talentul pictorului, dar și o mare experiență artistică a acestuia mai ales în ce privește realizarea unor ample programe iconografice.

## 2. 5. BISERICA ADORMIREA MAICII DOMNULUI DIN SATULUNG (SĂCELE)



Din anul 1864 când se stabilește definitiv la Brașov și până în 1892 Mișu Popp pictează bisericile din zona Brașovului în localitățile Satulung, Dumbrăvița (Țânțari), Cernatu, Toderița, Râșnov și Araci (Arpătac).

Biserica cu hramul *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung a fost construită între anii 1811-1819,

iar în arhiva parohială nu există nici o mențiune referitoare la arhitect, doar faptul ca acest lăcaș a fost ridicat prin contribuția enoriașilor. Biserica a fost pictată de Mișu Popp după aproximativ cincizeci de ani de la construirea ei între anii 1870-1873.

Andrei Bârseanu, unul dintre marii admiratori ai pictorului Mișu Popp scria în 1911, că la pictarea bisericii din Satulung, acesta a fost ajutat de bătrânul pictor brașovean Istratescu, „care-i ajutase la această lucrare ca poleitor și pregătitor de culori, și care zicea adeseori: „ Ce fac eu, e nimica toată, că sunt un om bătrân și fără multă învățătură... Să vezi, însă, ce iese din mâinile lui Mișu Pop!- Acea e zugrăveală, nu glumă”<sup>59!</sup>

Aprecierile făcute frescei și icoanelor de la Satulung sunt de asemenea relevate în studiul lui Andrei Bârseanu „De altă parte preoții, învățătorii și alți oameni cari veniau pe la noi, nu găseau cuvinte de ajuns, să laude zugrăveala bisericii de sus, din capul Săcelelor. „Să vedeți icoanele de la biserica Sfintei Adormiri din capul satului, făcute de Mișu Pop; așa frumusețe de icoane nu s-a mai pomenit în toată Țara Bârsei!”

În decursul anilor pictura a suferit câteva spălări și restaurări. În arhiva bisericii este amintit pictorul Molda care a spălat pictura în anul 1924. În articolul publicat în 1932<sup>60</sup>, G. Moroianu afirmă că în toată perioada în care Mișu Popp a pictat biserica de la Satulung a avut lângă el pe artistul italian Airoidi, care a realizat chenarele tablourilor: „Pot afirma, din tradițiile locale, ca un fapt cert-confirmat de atâtea ori de altmintrelea în convorbirile cu noi cei mai tineri – de neuitatul și simpaticul preot Victor Popea, de la această biserică, admirabilul povestitor al trecutului Săcelelor,..... că Mișu Popp a avut tot timpul lângă el, pe când a pictat biserica din Satulung, pe pictorul italian Airoidi, care l-a ajutat la zugrăvire, dar care n-a făcut decât cadrele, chenarele tablourilor, pe când toate chipurile sfinților le-a făcut singur pictorul nostru”. Moroianu spune că aproximativ douăzeci de ani fresca a fost acoperită cu un strat gros de funingine provenită din lumânările de parafină care ardeau în biserică, iar prin anii 1887-1888 fresca a fost spălată cu apă și săpun și frecată cu o perie aspră, pentru a îndepărta depunerile de funingine. Este clar că această spălare a afectat fresca norocul a fost „că culorile întrebuințate de pictor au fost puternice și pictura bine fixată pe pereți, căci altfel s’ar fi înregistrat un adevărat dezastru”. În 1925 în perioada în care a fost ministrul Cultelor, Al. Lapedatu (originar din Cernatu),





III. 95. *Iisus Pantocrator*



a plătit din partea ministerului suma necesară restaurării picturii murale și a trimis din București pe pictorul Molda „care într-o vară prin 1925, a reușit să curețe total funinginea de pe zugrăveală, redând valoroasele opere a lui Mișu Popp toată splendoarea ei originară”, afirmă George Moroianu. Același pictor Molda apare menționat în arhiva bisericii că a curățat din nou fresca în 1949, iar în 1969-1970 pictura a fost spălată și restaurată de pictorul bucureștean Dim. Bascu.

### **Pictura murală de la Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung**

Biserica cu hramul *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele), păstrează cel mai vast complex de pictură religioasă realizată de Mișu Popp. Este un ciclu de șaiszeci și două de scene distribuite pe pereții și bolțile absidei centrale, naosului și nartexului. Arhitectura monumentului a permis realizarea unui elaborat program iconografic pe care nu-l mai întâlnim la nici o altă biserică pictată de Mișu Popp. După semnătura și datarea de pe unele picturi murale: M. Popp 1870, M. Popp 1873 și pe unele icoane de pe iconostas M. Popp 1873, putem spune că la Satulung Mișu Popp a pictat între anii 1870 - 1873. Este un program iconografic în care, cu câteva excepții, este ilustrată viața lui Iisus pe pământ.

Pe calota absidei centrale este reprezentată scena *Pogorârea Sfântului Duh* (III. 94), central jos este redată *Cina cea de Taină* (IV. 35), iar deasupra ei este reprezentat *Iisus Pantocrator între doi îngeri* (III. 95). Pe perețele de nord al absidei sunt pictați: *Sfântul Arhidiacon Ștefan* (III. 96), *Sfântul Ierarh Vasile cel Mare* și *Sfântul Ierarh Grigorie* (III. 97). Pe perețele de sud al absidei sunt: *Sfântul Ierarh Ioan Gură de Aur* și *Sfântul Ierarh Nicolae* (III. 98) și *Sfântul Arhidiacon Laurențiu* (III. 99). În partea de jos a calotei ce acoperă absida principală sunt reprezentați cei patru evangheliști grupați câte doi: *Sfinții Evangheliști Matei și Marcu* (III. 100), *Sfinții Evangheliști Ioan și Luca* (III. 101).

În calota absidei laterale spre sud este prezentată *Nașterea Domnului* (III. 102), iar în calota absidei laterale spre nord este reprezentată scena *Calvarul (Iisus pe cruce)* (IV. 16).

În navă pe perețele de nord în registrul de jos, (de la vest spre est, încadrate într-o ramă), sunt grupate cinci scene, două sus, una mare amplasată central și două jos, care ilustrează o serie de *Învățăături ale lui Iisus* (III. 103), cuprinse în cuvântarea de pe munte, după evanghelia lui

Matei capitolul 5 versetul 31-32 (scenele de sus și cea de jos din stânga) despre cartea de despărțire între soți; și după capitolul 6, verset 1-4, (scenele din mijloc și din dreapta jos) despre milostenie. Urmează *Ecce Homo* (III. 104), *Drumul calvarului* (Iisus prăbușindu-se sub cruce) (IV. 15), *Crucificarea* (IV. 7), *Coborârea de pe cruce* (IV. 17), *Plângerea*, (IV. 18), *Botezul Domnului* (IV. 10).

În navă pe perețele de sud în registrul de jos, (de la est spre vest), este pictată *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* (III. 105) și apoi se continuă cu scene din ciclul christologic: *Intrarea în Ierusalim* (IV. 11), *Iisus pe Muntele Măslinilor* (IV. 12), *Trădarea lui Iuda* (IV. 13), *Lepădarea lui Petru* (IV. 1), *Iisus în fața lui Caiafa* (III. 106), *Biciuirea lui Iisus* (IV. 6).

Deasupra acestui registru se continuă cu scenele: *Lazăr și bogatul* (IV. 4), *Banul Cezarului* (IV. 23), (datată 1873), *Fuga în Egipt* (IV. 5), *Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul*, *Vizitarea Fecioarei Maria la Elisabeta* (care în mod excepțional are și o inscripție): („Închinarea Mariei”), *Întâmpinarea Domnului* (III. 107), *Iisus la Marta și Maria* (IV. 3).

Pe perețele de vest, jos în dreapta (lângă ușa de intrare în biserică) este redată scena: *Încoronarea cu spini* (IV. 14), iar sus în cor, în semicercul format de bolta cilindrică longitudinală este redată scena: *Iisus umblând pe mare* (IV. 20). Ciclul minunilor și patimilor lui Iisus, continuă pe pereții laterali, în timpanele penetrațiilor transversale. Astfel pe perețele de nord sunt pictate scenele: *Vameșul și fariseul* (IV. 2), *Iisus între cărturari* (IV. 9), *Vindecarea orbului din naștere* (III. 108), *Înălțarea Domnului* (III. 109), *Vestirea către Zaharia* (compoziția este într-o stare de conservare precară, nu se mai disting personaje foarte bine).

Pe perețele de sud: *Buna Vestire* (IV. 8), *Schimbară la față* (IV. 20), *Vindecarea ologului* (IV. 29), *Banul văduvei* (scena este foarte deteriorată), *Parabola fiului risipitor* (IV. 24).

Pe bolta cilindrică, începând din est spre vest sunt scene reprezentând minunile lui Iisus: *Învierea morților* (IV. 26), *Învierea lui Iisus* (IV. 19), *Toma necredinciosul* (III. 110), *Învierea lui Lazăr* (III. 111), *Iisus și femeia samariteană* (IV. 22), *Iisus în mijlocul copiilor*, *Mironosițele la mormânt* (III. 112), *Învierea fiicei lui Iair* (IV. 25).

În nartex, scenele au fost înnegrite din cauza fumului de lumânare, dar la restaurarea din 2006/2007 au fost scoase la lumină. Deasupra ușii de intrare în biserică, în nartex este reprezentată



III. 96 Sfântul Arhidiacon Ștefan





III. 97. *Sfântul Ierarh Vasile cel Mare*  
*Sfântul Ierarh Grigorie*





III. 98. Sfântul Ierarh Ioan Gură de Aur  
Sfântul Ierarh Nicolae





III. 99. Sfântul Arhidiacon Laurențiu



III. 100. *Sfinții Evangheliști Matei și Marcu*



III. 101. *Sfinții Evangheliști Ioan și Luca*





III. 103. *Învățăturile lui Iisus*



III. 104. *Ecce Homo*



III. 105. *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*



III. 106. *Iisus în fața lui Caiafa*





III. 110. *Toma necredinciosul*



III. 112. *Mironosițele la mormânt*



icoana de hram *Adormirea Maicii Domnului*. În cele trei calote ale nartexului sunt reprezentați central *Dumnezeu Tatăl*, în stânga regele *Prorooc David* și în dreapta regele *Prorooc Solomon*. Alte scene de aici sunt: *Vindecarea orbului din naștere*, *Sfântul Petru*, *Sfântul Pavel*, *Alungarea negustorilor din Templu* (pe peretele de est) și *Sfântul Gheorghe* și *Sfântul Dimitrie* (pe peretele de vest).

### Iconostasul Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (III. 113)

La biserica din Satulung, pe lângă pictura murală Mișu Popp a realizat și douăsprezece icoane în ulei pe lemn pentru iconostas și pentru parapetul galeriei. Pe primul registru al iconostasului, în stânga, sunt: *Adormirea Maicii Domnului* (IV. 36), care de fapt ar fi trebuit să fie așezată ultima în dreapta primului registru, fiind icoana de hram; *Sfinții Nicolae și Dimitrie* (III. 114), icoană semnată și datată în dreapta jos Mișu Popp 18(73?)<sup>61</sup>,

*Maica Domnului ca Împărăteasă cerească cu Pruncul în brațe* (III. 115), *Iisus ca Împărat ceresc tronând*, *Sfânții Arhangheli Mihail și Gauriil* (III. 116), *Iisus Împărat ceresc și Sfântul Ioan Evanghelistul*, icoană datată 1870 și *Sfânta Treime* (III. 117).

Pe registrul trei al iconostasului (registrul pe care sunt reprezentați apostolii), central este reprezentat *Iisus ca Împărat ceresc* (III. 118).

Pe partea de jos a parapetului galeriei dinspre navă, de la stânga la dreapta sunt realizate icoane cu reprezentări din ciclul mariologic: *Nașterea Maicii Domnului* (III. 119), *Adormirea Maicii Domnului* (IV. 37), *Prezentarea Fecioarei la Templu* (III. 120). Pe parapetul galeriei din vestul navei în mijloc este pictată scena *Încoronarea Fecioarei* (III. 121a), înspre navă, iar pe verso-ul acestui tablou, cu fața spre galerie este redată *Maica Domnului cu Pruncul*, (III. 121b).

O icoană așezată pe un pedestal mobil are pictată scena: *Învierii lui Iisus* și este datată 1881<sup>62</sup>.



III. 113. Ansamblu





III. 115. *Maica Domnului cu Pruncul*



III. 118. *Iisus ca Împărat ceresc*



III. 119. *Nașterea Maicii Domnului*



III. 120. *Prezentarea Fecioarei Maria la Templu*



## 2. 6. BISERICA SFÂNTUL NICOLAE (CUVIOASA PARASCHIVA) DIN DUMBRĂVIȚA



O altă biserică din zona Brașovului căreia Mișu Popp i-a pictat iconostasul este biserica *Sfântul Nicolae* din comuna Dumbrăvița (Țânțari). Biserica nouă a fost construită între anii 1864-1868, în timpul păstoriei preotului Gheorghe Popovici, iar catapeteasma a fost adusă de la biserica veche al cărei hram era *Cuvioasa Paraschiva*.

În istoricul bisericii citim că iconostasul a fost pictat la 1868. Neexistând documente referitoare la pictura catapetesmei, presupunem că în 1868 s-au mai pictat doar câteva icoane pentru iconostasul noii biserici care în mod sigur era mai mare decât cel de la biserica veche și necesita mai multe icoane.

Maestrul Virgil Vătășianu, datează pictarea iconostasului de la Dumbrăvița în anul 1859<sup>63</sup>. Făcându-se comparație între icoana *Cuvioasa Paraschiva*, icoana de hram de la biserica veche în care este reprezentată Sevastia Panovici și *Portretul Sevastiei Panovici*, care se găsește în



III. 122. Ansamblu



colecția Muzeului Național Brukenthal din Sibiu, portret realizat de Mișu Popp în ultima perioadă a activității sale artistice, constatăm că între cele două portrete este o diferență de aproximativ treizeci de ani, primul portret fiind realizat probabil în anul 1859 la întoarcerea lui Mișu Popp din Muntenia.

Se poate concluziona că în ce privește ordinea cronologică, iconostasul de la Dumbrăvița (Țânțari) este primul iconostas executat de Mișu Popp în Ardeal<sup>64</sup>.

**Iconostasul Bisericii Sfântul Nicolae (Cuvioasa Paraschiva) din Dumbrăvița (Țânțari) (III. 122)**

Realizate în ulei pe lemn icoanele care împodobesc iconostasul bisericii din Dumbrăvița sunt încadrate de elemente decorative vegetale formate din vrejuri de viță de vie cu struguri și frunze poleite în aur<sup>65</sup>.

În primul registru, cel al icoanelor împărătești sunt reprezentați: *Cuvioasa Paraschiva* (III. 123), *Maica Domnului cu Pruncul* (III. 124), *Iisus Hristos binecuvântând* (III. 125) și *Sfântul Nicolae* (III. 126)<sup>66</sup>. Pe ușile liturgice ale iconostasului sunt reprezentanți arhanghelii: *Sfântul Arhanghel Mihaiil* pe ușa din stânga (spre nord), *Sfântul Arhanghel Gavriil* pe ușa din dreapta (spre sud), iar pe ușa împărătească este pictată scena *Bunei Vestiri*.

În registrul al doilea al iconostasului, central este reprezentată *Cina cea de Taină* (IV. 34), flancată simetric de câte trei prăznicare: *Nașterea lui Iisus și închinarea păstorilor*, *Botezul Domnului*, *Schimbară la față*, în stânga, *Învieerea*, *Înălțarea la cer*, *Pogorârea Sfântului Duh* în dreapta.

Registrul al treilea al iconostasului cuprinde treisprezece tablouri, doisprezece prorooci din Vechiul Testament, și icoana centrală reprezentând *Încoronarea Mariei de către Sfânta Treime* (IV. 28). Este interesant faptul că pe registrul al treilea al iconostasului destinat de obicei apostolilor, la biserica din Dumbrăvița Mișu Popp zugrăvește prorooci<sup>67</sup>. În partea stângă a scenei centrale sunt reprezentați Proroocii: *Daniel*, *Iona*, *Ezechel*, *Isaia*, *Elisei*, *Aron* fratele lui Moise, iar în dreapta scenei centrale sunt Proroocii: *Ieremia*, *Moise*, *Samuel*, *David*, *Ilie* și *Solomon*. Pe coronamentul iconostasului este înălțată crucea pe care este zugrăvită *Răstignirea*, scenă flancată de *Maica Domnului* în stânga și *Sfântul Ioan Evanghelistul* în dreapta (Molenii).



III. 123. Cuvioasa Paraschiva



## 2. 7. BISERICA ADORMIREA MAICII DOMNULUI DIN CERNATU



Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu a fost construită între anii 1846-1866. Construcția bisericii noi din Cernatu „s-a început la anul 1846 și din cauza revoluției din anul 1848/1849 și a războiului cu italienii și francezii din anul 1859 nu s-a putut desăvârși”. În prima fază mocanii din Cernatu „au ridicat biserica până la acoperirea turnului. Venind apoi și mai triste împrejurări peste economii de vite a trebuit să se părăsească clădirea”. „În vremea resbelului cu ungurii a stat un timp nelucrată.... A mai stat un timp neisprăvită, iar la anul 1866 s-a întrupat sate la amândouă adecă Cernatu cu Satulung și au început a se zidi”<sup>68</sup>.

La biserica din Cernatu Mișu Popp nu a realizat pictura murală ci numai iconostasul.

### Iconostasul bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu (III. 127)

Arhitectura iconostasul bisericii ortodoxe cu hramul *Adormirea Maicii Domnului* din comuna Cernatu<sup>69</sup> este asemănătoare cu cea a iconostasului bisericii din comuna Dumbrăvița (Tânțari), dar la Cernatu, la icoanele împărătești *Cuvioasa Paraschiva* este înlocuită cu *Sfântul Ioan Botezătorul* (III. 128); la *Maica Domnului* (III. 129), și la *Iisus Hristos* (III. 130), sunt diferențe în cromatica veșmintelor și în gestică Pruncului Iisus. Icoana de hram este *Adormirea Maicii Domnului* (III. 131). Merită să acordăm atenție scenei *Buna Vestire* (III. 132), și *Sfinților Arhanghel Mihail* (III. 133), și *Gavriil* (III. 134), reprezentați pe ușile diaconești, care concurează ca realizare artistică și expresivitate cu cei de la Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov și de la Biserica *Buna Vestire* din Câmpulung-Muscel.

Ca și la Dumbrăvița icoana centrală de pe registrul apostolilor este *Încoronarea Fecioarei Maria* (III. 135), dar *Cina cea de Taină* de deasupra ușilor împărătești din centrul prăznicarelor de la

Dumbrăvița, la Cernatu este înlocuită cu icoana *Pogorârea Sfântului Duh* (III. 136). Pe registrul prăznicarelor în stânga scenei centrale sunt pictate: *Nașterea Domnului*, *Botezul Domnului*, *Învierea Domnului* (III. 137), iar în dreapta *Înălțarea*, *Schimbară la față* și *Întâmpinarea Domnului* (III. 138).

Cei doisprezece apostoli reprezentați de artist pe registrul al treilea al iconostasului bisericii din Cernatu flanchează simetric scena centrală în care este pictată *Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime*. În stânga acesteia sunt Sfinții Apostoli: *Luca*, *Iacob*, *Bartolomeu*, *Andrei*, *Ioan*, și *Petru*, (III. 137). iar în dreapta scenei centrale sunt: Sfinții Apostoli: *Pavel*, *Mathias*, *Simon*, *Filip*, *Marcu*, și *Matei* (III. 138).

La fel ca la toate catapetesmele și pe coronamentul acestui iconostas este înălțată crucea pe care este zugrăvită *Răstignirea*, scenă flancată de *Maica Domnului* în stânga și *Sfântul Ioan Evanghelistul* în dreapta (moleniile).

## 2. 8. BISERICA SFÂNTUL NICOLAE DIN RÂȘNOV



La Râșnov inscripția din nartex amintește anul zidirii bisericii 1875-1878 și cel al pictării catapetesmei de către Mișu Popp și anume în iarna lui 1885: „CU VOIA TATĂLUI ȘI A FIULUI CU SĂVÂRȘIREA DUHULUI SFÂNT ZIDITUS-A ACEASTĂ BISERICĂ ÎN ANUL 1875-1878 DUPĂ PLANURILE INGINERULUI GERTNER DE CĂTRE MEȘTERUL WEBER ANDREI DIN CONTRIBUȚIA POPORULUI ROMÂN RÂȘNOVEAN SPRIJINIT DE VOIEVOZI ȘI BOIERI MUNTENI: DRĂGHICI UDREȘTI POSTELNICU MIHAI VOEVOD ȘERBAN VOEVOD. FACTURA ARHITECTONICĂ ÎN EXTERIOR REPREZINTĂ VIZIUNEA EPOCII RESPECTIVE CONSTRUITĂ ÎN ZILELE



III. 127. Ansamblu





III. 139. Ansamblu





III. 149. *Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Înălțarea Domnului,*  
Prorocii: *Aron, Moise, Samuel, Iona, Elisei, și Daniel*



III. 150. *Învierea Domnului, Schimbarea la față, Pogorârea Sfântului Duh*  
Prorocii: *Ieremia, Isaiia, Solomon, David, Ezechel, și Ilie*



ÎMPĂRATULUI FANCISK JOSIF II AL AUSTRIEI ȘI REGE AL UNGARIEI FIIND MITROPOLIT LA SIBIU MIRON ROMANU PROTOPOP LA BRAȘOV IOSIF BARAC IAR PREOT AL LOCULUI RADU PETRIC DOCENTELE GHEORGHE PROCA PREȘEDINTELE CONSILIULUI PAROHIAL A FOST SUFLETUL ACESTEI MĂREȚE CONSTRUCȚII INTERIORUL BISERICII ESTE MĂREȚ NAOSUL CU IMPRESIONANTA CUPOLĂ DE TIP BIZANTIN ÎN FORMA CIRCULARĂ CU DOUĂ ABSIDE LATERALE ȘI ALTĂ CUPOLĂ LATERALĂ APOI PRONAOȘUL CU DIMENSIUNI ȘI MAI MICI. ÎN IARNA ANULUI 1885 MARELE PICTOR ARDELEAN MIȘU POP A PICTAT TÂMPLA ICONOSTASUL PE LEMN CU 440 FLORINI IAR ÎN ANUL 1929 PICTORUL IOAN CABADAEV A PICTAT SFÂNTA BISERICĂ”

### Iconostasul Bisericii Sfântul Nicolae din Râșnov (III. 139)

Arhitectura acestui iconostas este identică cu cele de la bisericile din Dumbrăvița și Cernatu, dar diferă tipul de motive vegetale, respectiv florile și frunzele aurite, folosite ca elemente decorative.

În afară de mici variațiuni în gestic personajelor reprezentate în icoane, sau în orânduirea icoanelor, iconostasul bisericii Sfântul Nicolae din Râșnov este identic cu iconostasul bisericii din comuna Dumbrăvița. Icoanele împărătești sunt: Sfântul Ioan Botezătorul (III. 140), Maica Domnului cu Pruncul (III. 141), Iisus Hristos binecuvântând (III. 142), și icoana de hram Sfântul Nicolae (III. 143). Constatăm că icoana Cuvioasei Paraschiva pe care am întâlnit-o la Dumbrăvița pe șirul icoanelor împărătești este înlocuită aici cu Sfântul Ioan Botezătorul.

Pe ușa împărătească este prezentată Buna Vestire (III. 144), iar pe ușile diaconești sunt reprezentați Sfântul Arhanghel Mihail (III. 145), pe ușa din stânga iconostasului și Sfântul Arhanghel Gavriil (III. 146) pe cea din dreapta. Pentru a sublinia importanța acestor sărbători, Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime (III. 147) și Cina cea de Taină (III. 148), ele sunt așezate întotdeauna în centrul iconostasului, pe registrul praznicarelor și pe cel al apostolilor. Icoanele praznicare așezate pe registrul al doilea al iconostasului, flancând simetric Cina cea de Taină, prezintă următoarele sărbători: Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Înălțarea lui Iisus

(III. 149), în stânga, Învierea Domnului, Schimbarea la față, Pogorârea Sfântului Duh (III. 150), în dreapta scenei centrale. În registrul trei al iconostasului, registru destinat de obicei reprezentării apostolilor, la biserica din Râșnov ca și la cea din Dumbrăvița sunt reprezentați proroci din Vechiul Testament. La Râșnov însă prorocii nu mai păstrează aceeași ordine ca la biserica din Dumbrăvița. Astfel în stânga scenei centrale, Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime sunt Prorocii: Aron, Moise, Samuel, Iona, Elisei, și Daniel (III. 149), și în dreapta scenei centrale sunt Prorocii: Ieremia, Isaia, Solomon, David, Ezechiel, și Ilie (III. 150). De obicei prorocii sunt zugrăviți bust în medalioane de mici dimensiuni. La bisericile din Dumbrăvița și Râșnov, Mișu Popp îi reprezintă pe registrul destinat apostolilor, asemenea acestora în picioare în ținută vestimentară antică. Crucifixul cu scena Răstignirii și Maica Domnului în stânga și Sfântul Ioan Evanghelistul în dreapta (Moleniile), formează coronamentul iconostasului.

### 2. 9. BISERICA SFÂNTUL DUMITRU DIN ARACI (ARPĂTAC)<sup>70</sup>

#### Iconostasul Bisericii Sfântul Dumitru din Araci (Arpătac)

Iconostasul bisericii ortodoxe Sfântul Dumitru din Araci (Arpătac), construită între anii 1880–1887<sup>71</sup>, are mai multe inovații. Spre deosebire de celelalte iconostase, aici icoanele sunt pictate pe pânză prinsă pe șasiu și fiecare icoană este pusă în ramă. Sunt adevărate tablouri cu compoziții religioase bine lucrate reprezentând scene din ciclul mariologic și christologic<sup>72</sup>. Prezentăm ordinea în care aceste icoane au fost așezate inițial pe iconostas, deoarece la ora actuală numai o parte dintre ele mai sunt pe iconostas, iar restul sunt atârinate pe perete. Icoanele împărătești îi reprezintă pe Sfântul Ioan Botezătorul<sup>73</sup> (III. 151), Maica Domnului cu Pruncul<sup>74</sup> (III. 152), Iisus Hristos binecuvântând<sup>75</sup> (III. 153) și Sfântul Dumitru<sup>76</sup> (III. 154) icoana de hram.

De asemenea lipsește reprezentarea apostolilor, dar pe registrul trei destinat acestora sunt icoane praznicare cu reprezentări din viața Fecioarei: Nașterea Fecioarei Maria<sup>77</sup> (III. 155), Adormirea Maicii Domnului<sup>78</sup> (III. 156), Prezentarea lui Iisus la Templu<sup>79</sup>, Sfânta Treime<sup>80</sup>, Nașterea lui Iisus<sup>81</sup>, Pe registrul de jos sunt pictate scene

din ciclul christologic: *Botezul lui Iisus*<sup>82</sup> (III. 157), *Intrarea în Ierusalim*<sup>83</sup> (III. 158), *Înălțarea Domnului*<sup>84</sup>, *Pogorârea Sfântului Duh*<sup>85</sup>, *Învierea Domnului*<sup>86</sup> (III. 159), *Cina cea de Taină*<sup>87</sup> (IV. 33), *Schimbarea la față*<sup>88</sup>, (III. 160).

Pentru biserica *Sfânta Treime* din Toderița<sup>89</sup> Mișu Popp a pictat icoanele împărătești: *Sfântul Nicolae*, *Maica Domnului cu Pruncul*, *Iisus Hristos binecuvântând*, și *Sfânta Treime*, icoana care reprezintă hramul bisericii<sup>90</sup>.

Ceea ce constatăm la toate bisericile pictate de Mișu Popp, atât la pictura murală cât și la iconostase este faptul că desfășurarea programului iconografic nu corespunde modelului iconografic bizantin cerut de Erminie, pictorul înlocuind integral reprezentările de tip bizantin cu motive iconografice occidentale, excepție fac doar câteva icoane cum sunt cele trei în care este reprezentată scena *Adormirii Maicii Domnului* (IV. 35) de la biserica din Satulung, sau *Cina cea de Taină* de la biserica din Araci (IV. 32), pe care le disutăm în capitolul IV.

Portretele sfinților „singuratici” îl prezintă pe Mișu Popp abordând o formulă mai independentă. Tipurile de oameni sunt alese și studiate de el, iar ținuta lor spirtualizată amintește de tradiția Renașterii italiene.

Remarcabil ca reprezentare iconografică este tabloul de la biserica din Dumbrăvița (Țânțari) reprezentând-o pe *Cuvioasa Paraschiva* (întruchipată de Sevastia Panovici) (III. 123). Portretul este deosebit de sobru, atitudinea sfintei este simplă, naturală, drapajul discret încadrând un oval marcat de trăsături fine dar pline de energie. *Maica Domnului* și *Iisus Hristos* au aproape în toate reprezentările o expresie mai dulceagă realizate într-un colorit roz, sau violet palid, artistul punând mai puțin accent pe fizionomic și psihologic, ele fiind mai puțin expresive.

În reprezentările *Sfântului Ioan Botezătorul* este bine concretizat tipul ascetului și prorocului. Deși nu sunt întotdeauna identice, atât în replicile de pe calota pronaosului bisericilor din Târgu Jiu, sau Câmpulung Muscel, cât și în cele de pe iconostasele bisericilor pictate de Mișu Popp, întâlnim aproape același tip ascetic care ne privește cu ochi plini de blândețe ( vezi iconostasul din Araci (III. 151).

### 3. SCENE RELIGIOASE (pictură de șevalet)

Pare mai mult decât probabil că principala preocupare a lui Mișu Popp a fost scena religioasă, iar această afirmație se poate susține și prin numărul mare de catapetesme și frescă de biserică pe care le-am analizat până acum, precum și prin lucrările de șevalet cu temă religioasă, în care pictorul se arată atent în tratarea personajelor a modului potrivit și specific-tradițional în care acestea sunt încadrate. Compoziție, tehnică, culoare și maxima măiestrie de care artistul e în stare sunt puse în operele religioase, în care mare atenție se acordă și atmosferei de sfințenie, de minune și de supranatural ce se degajă din icoana propriu-zisă și care e preluată cu grijă și în scenele și reprezentările cu caracter religios ale lui Mișu Popp, așa cum putem observa în câteva icoane aflate în colecții muzeale.

În colecția Muzeului Brukenthal se află două tablouri cu temă religioasă *Potopul* (III. 161), lucrare inspirată de catastrofa despre care Cartea din Vechiul Testament ne vorbește despre o cumplită pedeapsă pe care Dumnezeu a dat-o oamenilor pentru numeroaselor păcate și necredința lor. Scena, copiată direct după stampa lui Doré<sup>91</sup>, este realizată ca pictură de șevalet și nu apare reprezentată la nici una dintre bisericile pictate de Mișu Popp.

*Maica Domnului cu Pruncul* (III. 162), icoană aflată tot în colecția sibiană nu iese din tiparul „madonelor” cu care ne-a obișnuit artistul. Prezentată în postură de Împărăteasă cerească, Maica Domnului are o atitudine simplă, naturală, privirea calmă, gânditoare, iar mâinile deosebit de fine, țin cu delicatețe pe Iisus copil și sceptrul. Detașarea de fundal este rezolvată de contrastul dintre vestimentația realizată în tonuri calde și fundalul albastru deschis până la alb.

În colecția Muzeului de Artă de la Târgu-Jiu se află icoana *Sfântului Gheorghe* (III. 163), redat în costum de soldat roman, icoană realizată în aceeași manieră în care este pictat *Sfântul Dumitru* (cat. nr. 150), icoana de hram de la biserica din Araci.

În realizarea tabloului reprezentând *Capul lui Iisus* (III. 164), care se afla în colecția pictorului Mișu Popp<sup>92</sup>, artistul reușește să depășească modelul dulceag pictat pentru biserici. Iisus este redat după cum îl descrie Virgil Vătășianu, ca „un evreu frumos, cu formele feții pline, simple clasice, încadrate de păr și barbă castanie, ușor buclată”<sup>93</sup>. Coroana





III. 155. *Nașterea Fecioarei Maria*



III. 156. *Adormirea Maicii Domnului*





III. 157. *Botezul Domnului*



III. 159. *Învierea Domnului*

de spini și picurii de sânge care se preling pe tâmpile, expresia profundă și fermă a ochilor ne evocă durerea lui supraomenească. Crucea ținută pe umăr este redată mai mult ca simbol în fundal, în spatele capului lui Iisus.

Pictura religioasă a lui Mișu Popp continuă tendința de laicizare inițiată de Lecca, de umanizare a chipurilor sfinților, el adoptă aceeași formulă a picturii religioase pe care o vom întâlni la Tattarescu, la Nicolae Popescu, la Gheorghe Ioanid și chiar la Nicolae Grigorescu în perioada de început a creației sale. Pentru unii critici de artă<sup>94</sup>, pictura religioasă de factură occidentală realizată de Mișu Popp constituie un progres, prin faptul că el renunță la tradiția bizantină pentru o artă în care natura este mai mult respectată,

în care scenele reprezentate în compozițiile sacre întrunesc toate caracteristicile unei picturi laice: perspectivă, volum, anatomie. Pictura occidentală mai carnală, mai concretă era apreciată atât de biserică, de boierime, cât și de burghezia și intelectualitatea vremii.

Prin educația artistică în mediul vienez și prin experiența unor precedente creații în manieră occidentală realizate împreună cu C. Lecca sau singur, maniera clasicist – academică a pictorului Mișu Popp răspundea pe deplin noilor tendințe ale modei. Alți critici văd în părăsirea completă a tradiției bizantine o decadentă a picturii noastre religioase, considerând că noua orientare este în contradicție cu tradiția națională cu rolul picturii religioase la noi<sup>95</sup>. Adoptarea manierei occidentale nu este străină înaltelor fețe bisericești, care găseau





III. 162. *Maica Domnului cu Pruncul*

în noua pictură de factură idealist-dulceagă satisfacerea unui sentiment religios moderat. Fiind mai realistă decât arta de tradiție bizantină era exact ceea ce convenea gustului lor și nevoii de a apropia religia de mediul cotidian.

Influențele culturale europene într-o epocă de profunde transformări în preferințe, gust și mentalitate pun în discuție și reclamă modificări ale picturii de tradiție bizantină.

După cum declară și restauratorii Viorel Grimalschi și Șerban Angelescu, pictura murală realizată de Mișu Popp este executată în cea mai mare parte în ulei. Figurile personajelor larg și masiv desenate sunt individualizate și deosebit de expresive. Ele evidențiază un portretist dotat care știe să pună în pagină, știe să construiască o figură umană, vădind mult bun simț pentru formele anatomice; expresivitatea plastică este obținută de artist prin modelare în tonuri locale. Draperiile și veșmintele sunt bogat faldate în cute groase, rotunjite, accentuând anumite atitudini dându-le mai multă expresivitate. În compozițiile sale religioase el nu pune mare accent pe peisaj, câmpiile sunt sumar tratate, copacii de multe ori apar doar schițați, elementele de arhitectură folosite sunt: câte un perete, câteva scări sau coloane. Culorile sunt vii, dar gradul lor de intensitate este bine armonizat. Paleta cromatică armonizează un cer albastru deschis cu verdele gălbui al peisajului, cu costumele verzi, albastre, roșii, sau galben ocru ale personajelor.

Compozițiile sunt ample, unele realizate la scara suprafețelor distincte ale arhitecturii și urmând forma acestora, iar altele, după o concepție decorativă de tradiție barocă, sunt încadrate de rame fiind pictate ca niște tablouri. În ce privește compoziția scenelor pictorul cultivă o direcție mai tensionată prin aglomerare de personaje la scenele complexe și o direcție mai calmă la tablourile ce reprezintă sfinți în postură statică pe un fundal de arhitectură, peisaj cu munți și cer, cu un pregnant efect de „spargere de arhitectură”. Desenul făcut cu știință nu suprasolicită racursiurile. Unghiurile interioare și exterioare, pilaștrii și coloanele sunt decorate cu imitație de marmură și câteva brâuri sau frize cu ornamentică florală.

#### Note

- <sup>1</sup> Max J. Friedländer, *Despre pictură*, București 1983, p. 136.
- <sup>2</sup> Virgil Vătășianu, *Opera pictorului Mișu Popp*, în *ȚB*, Anul IV, Iulie-August 1932, nr.4, p. 296; Jaques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe Tattarescu un pictor român și veacul său*, București, 1958, p. 119; Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, București, 1956, p.p. 13-15 și 22; Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, în *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991, pp. 153-154.
- <sup>3</sup> G. Oprescu, *Pictura românească din secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 149.
- <sup>4</sup> Nicolae Stoicescu, *Bisericile din Curtea Veche*, în *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 195.
- <sup>5</sup> Pr. Dinu Provian, *Bisericile de la Curtea Veche din București*, în GB, București, 1980, p. 99.
- <sup>6</sup> Nicolae Iorga, *Istoria Bucureștilor*, București, 1939, p. 36.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, p. 102.
- <sup>8</sup> Panait I. Panait și D. Almaș, *Curtea domnească din București în secolul al XVI-lea*, în *BMI*, 1973, nr. 2, p. 3-9.
- <sup>9</sup> Cristian Moiescu, *Biserica Curtea Veche*, București, 1967, p. 5.
- <sup>10</sup> Nicolae Stoicescu, *Bisericile...*, p. 195; Pr. Dinu Provian, *Bisericile de la Curtea...*, p. 102-103.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, p. 109; *Glasul Bisericii*, 1957, nr 10-11, p. 714.
- <sup>12</sup> Pr. Dinu Provian, *Bisericile de la Curtea...*, p. 110.
- <sup>13</sup> Nicolae Stoicescu, *Bisericile...*, p. 197.
- <sup>14</sup> Vezi: *Vestitorul Românesc*, 1852, p. 97.
- <sup>15</sup> Dinu Provian, *Bisericile de la Curtea...*, p. 110.
- <sup>16</sup> Iuliu Roșca, *Scrisori și artiști; amintiri personale*, București, 1890, p. 53.
- <sup>17</sup> Andreiu Bârseanu, *Pictorul Mihail Popp*, în *L*, nr. 23, 1911, p. 520.
- <sup>18</sup> Pr. Dinu Provian, *Bisericile de la Curtea...*, p. 112 - 113.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, p. 118.
- <sup>20</sup> Mulțumim părintelui paroh Costea Tănăsache, care ne-a pus la dispoziție aceste date referitoare la istoricul monumentului.
- <sup>21</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 11; Dinu Vasiliu, *Idealul de libertate și unitate națională manifestat în arta pictorilor brașoveni Constantin Lecca și Mișu Popp*, în *CSCB*, I, 1967, p. 237; George Oprescu, *Pictura...*, p. 144; Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, în: *Arta ...*, p. 151.
- <sup>22</sup> Mihai Manolache, *Date noi privind activitatea pictorului Constantin Lecca la Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului*, în *SCIA* nr. 2, 1972, p. 307.
- <sup>23</sup> În 1847 Mișu Popp era încă la studii la Viena.
- <sup>24</sup> Mihai Manolache, *Date noi ...*, p. 310.
- <sup>25</sup> Andreiu Bârșan, *Pictorul Mihail...*, p. 520.
- <sup>26</sup> Mihai Manolache, *Date noi...*, p. 307.
- <sup>27</sup> George Oprescu, *Grafica Românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, București, 1942, p. 32.
- <sup>28</sup> N. Țincu, *Constantin Lecca*, în *RN*, VII, 1894, Nr. 2, p. 42 - 43.
- <sup>29</sup> George Barițiu, *Calindar pentru poporul român pe anul 1863*, p. 10
- <sup>30</sup> Candid Mușlea, *Istoria Bisericii Sfântul Nicolae*, vol. III. p. 158, Brașov 1943.
- <sup>31</sup> D.J.A.S. fondul Bran CXXI documentul Nr. 3.
- <sup>32</sup> În reprezentarea lui Iisus Hristos și a lui Ioan Botezătorul este redat același personaj, pe care îl întâlnim în pronaosul bisericii *Sfântul Anton* în postură de *Sfântul Ioan Botezătorul*.
- <sup>33</sup> Andrei Bârseanu, *Pictorul Mihail...*, p. 519 „și fratele meu Nicolae...cu care împreună am zugrăvit Biserica domnească din Târgul Jiului și alte biserici din Oltenia.
- <sup>34</sup> Corneliu Comănescu, *Pictorul Mișu Popp*, în *ȚB*, an IV 1932, p. 115; Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 14. George Oprescu, *Pictura...*, p. 149; Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 153.
- <sup>35</sup> Alexandru Ștefulescu, *Istoria Târgu-Jiului*, Tg.-Jiu, 1906, p. 126-127; Pr. I. Popescu-Cilieni, *Știri noi despre Biserica Domnească din Târgu Jiu*, Craiova, 1944, p. 3.
- <sup>36</sup> Nicolae Iorga, *Orașele oltene și mai ales Craiova pe pragul vremurilor nouă (1760-1830)*, în *AO*, an. IV, nr. 20, Iulie-August, p. 279.
- <sup>37</sup> Alexandru Ștefulescu, *Istoria...*, p. 128 - 129; Pr. I. Popescu - Cilieni, *Știri noi...*, p. 3-4.
- <sup>38</sup> *Viața bisericească în Oltenia*, în *AMO*, Craiova, 1941, p. 321, apud: I. Popescu-Cilieni, *Știri noi...*, p. 4.
- <sup>39</sup> Arhiva Sf. Episcopiei a Râmnicului, dosarul 28 din anul 1840, fila 269 v., apud: Pr. I. Popescu-Cilieni, *Știri noi...*, p. 4.
- <sup>40</sup> Alexandru Ștefulescu, *Istoria...*, p. 133; Alexandru Bărcăcilă, *Însemnări din Gorj, Bumbesti, Curtișoara, Târgu-Jiului și de pe Gilort*, în *BCMI*, Anul XX, Fasc. 51, Ianuarie-Martie, 1927, p. 44-45.
- <sup>41</sup> *Ibidem*



<sup>42</sup> În 14 iunie 1960 preotul paroh Grigore Prejbeanu, în funcție din 1922, menționează că: „...conducerea parohială a predat biserica cu tot inventarul parohiei Sfinții Împărați din Târgu Jiu, biserica fiind închisă prin ordinul nr. 5686/1960 dat de Mitropolia Olteniei în baza dispoziției art. 43 din Statutul Bisericii Ortodoxe Române”. Este evident că acest lucru s-a făcut sub presiunile politice ale vremii, activitatea lăcașului de cult deranjând secretariatul județean de partid aflat în fața bisericii pe latura de vest. În anul 1990 lăcașul de cult este reactivat ca biserică parohială și catedrală a orașului.

<sup>43</sup> Viorel Grimalschi, Șerban Angelescu, *Biserica „Sfinții Voievozi” Târgu Jiu Gorj; Proiect pentru conservarea și restaurarea picturilor murale interioare*, mss.

<sup>44</sup> Viorel Grimalschi, Șerban Angelescu, *Biserica „Sfinții Voievozi...”,* mss.

<sup>45</sup> Victor Brătulescu, *Comunicări*, în BCMI, anul XXVI, fasc. 76, aprilie-iunie 1933, p.p. 84-87; *Idem*, *Mănăstirea Frăsinei din județul Vâlcea*, în BCMI, Anul XXX, Fasc. 93, iulie - septembrie, 1937.

<sup>46</sup> Ierom. Ghelasie Gheorghe, *Micul Pateric al Sf. Mănăstiri Frăsinei, Frăsinei – Atosul Românesc*, 2000, p. 7.

<sup>47</sup> Victor Brătulescu, *Comunicări...*, pp. 85- 87.

<sup>48</sup> Ierom. Ghelasie Gheorghe, *Micul Pateric ...*, p. 9.

<sup>49</sup> Corneliu Comanescu, *Pictorul...*, p. 116; Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 15; George Oprescu, *Pictura...*, p. 149; Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, în: *Arta...*, p.153.

<sup>50</sup> Laurențiu M. Pătru, *Părintele Laurentie Omul lui Dumnezeu*, 2003, p. 61.

<sup>51</sup> Trebuie să consemnăm faptul că icoanele de pe iconostasul de la Frăsinei realizate de Mișu Popp sunt compromise în totalitate datorită repictărilor și restaurărilor destructive, realizate (după cum am fost informată), în 1995 de un pictor din București, un diletant, un anume Dantes.

<sup>52</sup> Andreiu Bârseanu, *Pictorul Mihail...*, p. 520.

<sup>53</sup> Popa Savu este numele unui preot care a păstorit spre sfârșitul secolului al XVII-lea.

<sup>54</sup> Pr. Ioan Răuțescu, *Câmpulung Muscel monografie istorică*, Câmpulung Muscel, 1943, p. 275.

<sup>55</sup> Vezi: *Istoria Câmpulungului*, vol. II, p. 158.

<sup>56</sup> Pr. Ioan Răuțescu, *Câmpulung ...*, p. 275.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 282, „...în 1860 biserica stricându-se spre a fi apoi prefăcută”

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 283; Cf. ziarului *Universul*, din 24 August 1943; Pe o *Sf. Evanghelie* tipărită la Râmnicul Vâlcea în 1794, care aparține bisericii este o însemnare că biserica s-a sfințit la 17 martie 1868.

<sup>59</sup> Andreiu Bârseanu, *Pictorul Mihail Pop*, în *L*, Brașov, 1911, p. 515.

<sup>60</sup> G. Moroianu, *O mică întregire la studiile despre pictorul Mișu Popp publicate în „Țara Bârsei”*, în: *ȚB*, An IV, Septembrie-octombrie, Nr. 5, 1932, p.p. 420-422. În acest articol sunt aduse completări, la studiile publicate în același an de V. Vătășianu și C. Comanescu, cu privire la creația lui Mișu Popp. Autorul afirmă că între anii 1869-1873 artistul a pictat pentru „notabili” din Săcele aproximativ treizeci de portrete.

<sup>61</sup> Vezi: Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 298; în 1932, datarea icoanei în anul 1873 era lizibilă, astăzi cifrele (73) sunt greu de descifrat.

<sup>62</sup> Din relatarea părintelui paroh Cornea aflăm că această icoană stă acoperită tot timpul anului și se dezvelește numai la Sfintelor sărbători de Paști.

<sup>63</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 305.

<sup>64</sup> *Ibidem*

<sup>65</sup> Preotul paroh din Dumbrăvița ne relatează faptul că sculptura iconostasului ar fi fost realizată tot de Mișu Popp, dar informația nu se poate susține documentar. Este posibil ca tatăl sau frații pictorului să fi realizat sculptura și să fi poleit iconostasul.

<sup>66</sup> În istoricul bisericii este prezentat faptul că Hramul Cuvioasa Paraschiva l-a avut biserica veche de unde a fost adus iconostasul în biserica nouă construită între anii 1864-1868 sub păstoria preotului Gh. Popovici.

<sup>67</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 304, prezintă eronat faptul că pe acest iconostas sunt reprezentați apostoli. (corect, pe registrul trei sunt pictați prorooci).

<sup>68</sup> Silvestru Garcea, *Din trecutul bisericii parohiale din Cernatu*. Documentele 1, 2, 3, 4, în *RPS*, anul IV, nr. 9-10 și 11-12, 1937, apud Ștefan Casapu, *Istoria bisericilor ortodoxe române din Săcele*, Săcele, 2000, p. 94.

<sup>69</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 304.

<sup>70</sup> Nu comentăm istoricul acestei biserici, deoarece în arhiva parohială nu există documente referitoare la construcția bisericii. Astfel de date nu am găsit nici în alte surse documentare și bibliografice.

<sup>71</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 305.

<sup>72</sup> Actualemente serviciul divin la Araci se ține într-o clădire din incinta bisericii până la construirea noii biserici. Astfel că o parte din icoane sunt așezate pe un iconostas improvizat.

<sup>73</sup> Ulei-pânză, 89 X 54 cm.

<sup>74</sup> Ulei-pânză, 89 X 54 cm

<sup>75</sup> Ulei-pânză, 89 X 54 cm.

<sup>76</sup> Ulei-pânză, 89 X 54 cm.

<sup>77</sup> Ulei-pânză, 75 X 85 cm.

<sup>78</sup> Ulei-pânză, 75 X 85 cm.

<sup>79</sup> Ulei-pânză, 75 X 54,5 cm.

<sup>80</sup> Ulei-pânză, 185 X 100 cm.

<sup>81</sup> Ulei-pânză, 75 X 55 cm.

<sup>82</sup> Ulei-pânză, 75 X 55 cm.

<sup>83</sup> Ulei-pânză, 95 X 85 cm.

<sup>84</sup> Ulei-pânză, 75 X 55 cm.

<sup>85</sup> Ulei-pânză, 95 X 85 cm.

<sup>86</sup> Ulei-pânză, 75 X 55 cm.

<sup>87</sup> Ulei-pânză, 75 X 85 cm.

<sup>88</sup> Ulei-pânză, 75 X 55 cm.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 305.

<sup>90</sup> În luna iulie 2004 vizitând biserica din satul Toderița am constatat dispariția de pe iconostas a icoanelor împărătești pictate de Mișu Popp.

<sup>91</sup> Samuel Clapp, Michèle Lavallée, *Gustave Doré 1832-1883*, Strasbourg, 1983, p. 252, repr. 405 T. 1, p. 36. După Leblanc Doré va executa 312 desene pentru Biblie, dintre care șase nu au fost niciodată gravate.

<sup>92</sup> Astăzi nu știm unde se află această icoană.

<sup>93</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 308.

<sup>94</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 14.

<sup>95</sup> George Oprescu, *Pictura...*, p. 149.

## CAPITOLUL IV

# CONTINGENȚE STILISTICE ȘI TEMATICE EUROPENE ÎN PICTURA RELIGIOASĂ A LUI MIȘU POPP

Ca și ceilalți artiști care au pictat în manieră occidentală, Mișu Popp nu a realizat din propria imaginație toate scenele religioase. El a folosit drept izvoare de inspirație gravuri sau opere ale maștrilor Renașterii, Barocului sau ale reprezentanților academismului. Unele scene sunt copii amănunțite, interpretări sau adaptări, altele sunt creații proprii inspirându-se din surse foarte variate. Sursa cea mai importantă pentru compozițiile lui Mișu Popp au fost xilogravurile executate după desenele lui Gustave Doré (1832-1883) pentru ilustrarea Noului Testament<sup>1</sup>. Alături de stampele lui Doré, nu este greu să remarcăm creațiile marilor maștri Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Leonardo da Vinci (1452-1519), Raffaello Sanzio (1483-1520), P. P. Rubens (1577-1640), Rembrandt van Rijn (1606-1769), Johann Michael Rottmayr (1654-1730), Jan van Luyken, pe care Mișu Popp le-a folosit ca surse de inspirație în realizarea propriilor sale compoziții. Scenele care probabil l-au încântat, sau care se potriveau viziunii sale artistice le-a copiat direct. La altele a reținut personaje, scheme compoziționale, elemente de decor și chiar teme. Ceea ce este evident este faptul că Mișu Popp a studiat arta italiană în toate manifestările ei valoroase. De la marele maestru al Renașterii, Michelangelo, împrumută personajelor sale vitalitate și forță. Frumusețea pură, atitudinile elegante ale personajelor, a madonelor lui Rafael (*Madona del Granduca* de la Galeria Pitti) sau chipurile blânde ale lui Antonio Allegri Correggio (1489-1534) capătă la el o mare individualizare (astfel de atitudini au în special personajele din icoanele împărătești și evangheliștii) și o feminitate intimă reală: *Maica Domnului*, *Cuvioasa Paraschiva*, etc. Să îndrăznim să spunem că a cunoscut și că a fost mișcat de maniera lui Tintoretto reținând de la acesta imaginea modului cum reacționa o mulțime de oameni ca o putere colectivă, îndrăzneala mișcărilor, semnificația gestului. La Viena a făcut cunoștință cu creația marilor maștri ai Barocului, (unul dintre aceștia fiind Rottmayr), creație, care așa cum vom vedea

nu-l va lăsa indiferent. Xilogravurile cu compoziții religioase ale pictorului Gustave Doré<sup>2</sup>, au devenit principalul izvor de inspirație în străduința sa de a realiza un amplu program iconografic pentru bisericile pe care le picta. Formația clasicist - academică a lui Mișu Popp, munca tenace, experiența acumulată a făcut ca artistul să devină el însuși, să creeze după o ordine personală să știe cât să accepte și cât să refuze din ceea ce primea. În compozițiile inspirate după gravuri aportul personal privind cromatica este evident, stampele nefiind colorate.

Pentru a ne face o părere corectă despre personalitatea artistică a lui Mișu Popp, analizăm compozițiile realizate de el după diverse surse, pentru fresca de la Satulung, și vom observa atitudinea artistului față de prototipurile folosite pentru compunerea scenelor sale; încercăm să observăm până unde a realizat o simplă copiere în ce privește compoziția și cromatica, și maniera în care a reușit să compună o scenă din două surse diferite.

Copii directe după xilogravurile lui Gustave Doré, realizate de Mișu Popp în pictura murală de la Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung, compoziții în care el și-a adus doar aportul cromatic sunt: *Lepădarea lui Petru* (IV. 1) (IV. 1a), *Vameșul și fariseul* (IV. 2) (IV. 2a.), *Iisus la Marta și Maria* (IV. 3.) (IV. 3a) *Lazăr și bogatul* (IV. 4.) (IV. 4a), *Fuga în Egipt* (IV. 5) (IV. 5a), *Biciuirea lui Iisus* (IV. 6) (IV. 6a), *Crucificarea* (IV. 7) (IV. 7a).

Tot pentru pictura murală de la Satulung realizează compoziții sau adaptări inspirate de aceleași stampe ale lui Gustave Doré, pe care le vom analiza mai jos.

În scena *Buna Vestire* (IV. 8), preia de la Gustave Doré, (IV. 8a) luminozitatea și transparența supranaturală a îngerului care vine în zbor; schimbă puțin interiorul și atitudinea Mariei și introduce Sfântul Duh în chip de porumbel. De fapt în toate compozițiile în care apar, îngerii sunt pictați în culori rafinate, în veșminte vapoase, artistul încercând să redea o imagine aproape ireală învăluită de o lumină misterioasă, celestă.



La compoziția *Iisus în Templu între cărturari* (IV. 9)<sup>3</sup>, Mișu Popp reduce numărul personajelor de la șaisprezece câte sunt la Doré (IV. 9a), la zece. În *Botezul Domnului* (IV. 10), împrumută de la Doré (IV. 10a), atitudinea lui Iisus, modul în care El își ține veșmântul, dar scoate din compoziția acestuia personajele aflate în dreapta lângă Sfântul Ioan Botezătorul și introduce un înger care apare în zbor și asistă la botezul lui Iisus. Compoziția lui Mișu Popp *Intrarea în Ierusalim* (IV. 11), este mult simplificată comparativ cu cea a lui Doré (IV. 11a.). Pentru realizare compoziției *Iisus pe muntele Măslinilor* (IV. 12), Mișu Popp se inspiră din două lucrări ale lui Gustave Doré: *Iisus în rugăciune* (IV. 12a) și *Iisus pe muntele Măslinilor* (IV. 12b). În prima lucrare a lui Doré în prim plan apar cei trei apostoli Petru, Iacob și Ioan adormiți, iar în plan secund central este reprezentat Iisus îngenuncheat orientat spre dreapta cu privirea în sus. În a doua compoziție este prezentat Iisus îngenuncheat făcând cu mâna dreaptă un gest de respingere îngrozit de solia îngerului. Mișu Popp copiază aproape fidel compoziția lui Doré *Iisus pe muntele Măslinilor* și o completează adăugând jos în prim plan grupul celor trei apostoli adormiți Petru, Iacob și Ioan din compoziția *Iisus în rugăciune*. În lucrarea *Iisus pe muntele Măslinilor* a lui Mișu Popp asistăm la unul din rarele cazuri în care artistul apelează la ajutorul luminii pentru a sublinia mișcarea. Pornind din stânga sus diagonal spre colțul din dreapta jos, unda de lumină ce coboară din cer, și care dă o mare strălucire îngerului, se răspândește asupra lui Iisus și asupra celor doi apostoli adormiți din colțul drept al compoziției, iar apostolul așezat în colțul stâng rămâne în umbră. Pe lângă mici modificări ale peisajului, Mișu Popp în lucrarea sa modifică atitudinea lui Iisus, care nu mai respinge solia îngerului ci o primește cu resemnare. Schimbarea atitudinii sufletești a lui Iisus prin întoarcerea capului spre spectator și prin aplecarea brațului drept spre o poziție normală pe linia principală întrerupe nefavorabil motivul dominant al compoziției<sup>4</sup>.

În scena *Trădarea lui Iuda* (IV. 13), Mișu Popp împrumută din stampa lui Doré (IV. 13a), modelul de torță și gesturile lui Iuda. În compoziția *Încoronarea cu spini*, (IV. 14), adaptată după xilogravura lui Doré, intitulată *Iisus cu coroana de spini* (IV. 14a), descoperim că Mișu Popp păstrează șase dintre personajele pe care în tabloul lui Doré le găsim plasate în jurul lui Iisus, dar pentru echilibrul compoziției sale, concepută

cu un număr mult mai mare de personaje, el schimbă locul acestor personaje. Primele două personaje din stânga și cel care așează coroana de spini pe capul lui Iisus, sunt identice în ambele compoziții. Personajul aflat în picioare în stânga, în compoziția lui Doré este plasat de Mișu Popp în dreapta compoziției sale, privind spre Iisus, (care este așezat) și realizând cu El și cu personajul îngenuncheat în fața Lui, echilibrul compozițional, marcând totodată pe Iisus ca personajul principal al scenei. Cei doi soldați din prim plan, din dreapta compoziției lui Doré, (în fața lui Iisus) îi regăsim redați cu aceeași gestică în plan secund, în stânga scenei pictată de Mișu Popp (în spatele lui Iisus). Dacă Doré prezintă un Iisus resemnat cu privirea în jos, Iisus din compoziția lui Mișu Popp privește spre spectator cu calmul celui care știe la ce calvar urmează să fie supus.

Pentru realizarea scenei *Drumul calvarului* (V. 15), artistul se inspiră din două lucrări ale lui Doré: *Iisus cade sub cruce* (IV. 15a) și *Iisus pe Golgota* (IV. 15b). Din prima lucrare sunt preluate personajele aflate în prim plan: Iisus, soldatul care-l biciuiește și Simon din Cirene pus să-l ajute pe Iisus, iar din a doua lucrare sunt împrumutați soldații, poporul care-l urmează pe Iisus și Maica Domnului. Toate aceste personaje sunt recompuse în jurul lui Iisus, într-un tablou cu o mare încărcătură dramatică, accentuată de prezența Maicii Domnului, care copleșită de durere este susținută de Sfântul Ioan Evanghelistul. Caracterul foarte mișcător al compoziției *Calvarul* (Iisus pe cruce) (IV. 16), dramatismul pe care artistul încearcă să-l obțină și prin efectul de clarobscur, atmosfera încărcată de cataclism iminent, de mister, de supranaturalul care se degajă face din acest tablou o pictură de adevărat maestru. Compoziția amintește de lucrarea lui Dürer *Micul calvar*<sup>5</sup>(IV. 16a.), dar și de lucrarea lui Rembrandt *Trei cruci*. Temele religioase având ca sursă de inspirație inițială operele lui Dürer, Rembrandt, sau ale altor mari maeștri, a căror reproducere circulau în epocă; asimilate, devenite tradiție, ele puteau fi găsite ușor în academie, anticariate, sau publicate în reviste.

Pentru tabloul *Coborârea de pe cruce* (IV. 17), de la biserica *Adormirea Maicii Domnului* de la Satulung, sursa de inspirație folosită de artist este lucrarea *Coborârea de pe cruce* (IV. 17a), realizată de Pieter Paulus Rubens și aflată la catedrala din Anvers, pe care Mișu Popp a cunoscut-o probabil din reproducere. Este posibil de asemenea să fi

avut ocazia să vadă lucrarea cu același subiect la biserica armenească din Gherla, care probabil este un tablou de atelier Rubens<sup>6</sup>. De asemenea nu i-a fost străină lucrarea vienezului Johann Michael Rottmayr *Coborârea de pe cruce*<sup>7</sup> (IV. 17b).

Comparând compoziția lui Rubens cu cea realizată de Mișu Popp observăm aceleași personaje și același mod de grupare a acțiunii. În partea superioară compoziția este aproape o copie fidelă a operei lui Rubens, o serie de mici deosebiri apar doar în ținuta figurilor. Sus în dreapta pe o scară sprijinită pe brațul orizontal al crucii, este un bărbat, în stânga pe o altă scară se află alt bărbat ambii ținând giulgiul pe care este pus corpul neînsuflăit a lui Iisus. Deosebirea fundamentală dintre cele două lucrări se produce în partea centrală a compoziției, unde corpul lui Iisus nu mai continuă diagonală ce pornește din dreapta sus spre stânga jos cum este în compoziția lui Rubens. În compoziția lui Mișu Popp corpul lui Iisus frânge această diagonală, orientând-o spre colțul din dreapta jos, prelungirea diagonalei spre stânga o preia bărbatul din prim planul compoziției care sprijină corpul lui Iisus de jos în sus. E un anumit mod de contrabalansare a mișcării, care se echilibrează printr-o altă diagonală ce pornește de sus din stânga de la bărbatul de pe scară, trece prin corpul lui Iisus pentru a se contopi în grupul celor două femei din dreapta jos unde este redată Maica Domnului leșinată, sprijinită de Maria Magdalena. Rigiditatea celor două diagonale încrucișate este atenuată de personajele care completează grupul principal și echilibrează compoziția.

În compoziția lui Rubens jocul de lumină și culoare are un rol important pentru unitatea compoziției. La Mișu Popp ca de altfel la orice clasicist acest lucru nu este o prioritate. Așa cum remarca V. Vătășianu<sup>8</sup> pentru un echilibru compozițional *el recurge la o grupare centralizatoare a direcțiilor de mișcare*. Pentru a face să dispară rigiditatea compoziției Mișu Popp introduce figurile laterale producând difuzarea indispensabilă a liniilor. Comparația între aceste două compoziții, ne face să înțelegem modul în care un artist clasicist reușește să realizeze o compoziție după un prototip baroc.

La Târgu Jiu, la biserica *Sfinții Voievozi*, compoziția de mari dimensiuni *Coborârea de pe cruce* (III. 32), a fost pictată aproximativ în aceeași perioadă cu cea de la *Sfânta Treime* din Brașov Schei (pe Tocile) (III. 18), iar cea de la *Adormirea*

*Maicii Domnului* din Satulung este realizată după aproximativ cincisprezece ani. Partea superioară a compoziției *Coborârea de pe cruce* (III. 32) de la biserica *Sfinții Voievozi* din Târgu Jiu, a celei din Brașov-Schei și din Satulung, este aproape identică cu compoziția lui Rubens, Mișu Popp schimbând doar prim planul. Cele două Sfinte Marii, care la Brașov-Schei și la Satulung vor fi plasate în prim planul compoziției, la Târgu Jiu sunt redată în picioare în dreapta, asistând la coborârea lui Iisus, iar prim planul este ocupat de giulgiul orientat pe diagonală stânga jos dreapta sus, ținut de două personaje și pe care urmează să fie așezat Iisus. Interesant este că dimensiunea giulgiului orientarea și faldurile lui corespund poziționării celor două Sfinte Femei din tabloul de la Satulung. Urmărind și alte compoziții care se regăsesc în programul iconografic la toate bisericile pictate de Mișu Popp sau pe iconostase, observăm că pictorul nu este interesat să se repete cu fidelitate. Bogata lui imaginație îl ajută să facă o serie de modificări așa cum a procedat la *Coborârea de pe cruce*: să introducă sau să scoată anumite personaje din compoziție sau să le schimbe poziția.

O scenă încărcată de dramatism, dar un dramatism „tăcut” este *Plângerea* (IV. 18), momentul de după luarea de pe cruce a lui Iisus și pregătirea lui pentru punerea în mormânt. Mișu Popp păstrează în mare parte compoziția lui Doré (IV. 18a), dar introduce și elemente noi pe care le descoperim în compoziția *Plângerea*<sup>9</sup> (Punerea în mormânt), (V. 18b), a lui Rottmayr. Din compoziția lui Rottmayr<sup>10</sup>, Mișu Popp introduce în compoziția sa pe Maria Magdalena, cu același gest de ungere cu mir și sărutarea mâinii lui Iisus, pe care încă se mai vede semnul calvarului.

Pentru scena *Învierii Domnului*, (IV. 19), Mișu Popp folosește ca sursă de inspirație, în special în ce privește reprezentarea lui Iisus, gestică Lui, lucrarea *Învierii* pictată de Rottmayr (IV. 19a)<sup>11</sup>, pentru altarul din Michaelbeuern, (Abteikirche). Modelul creat de Mișu Popp după Rottmayr sau după artiști care l-au copiat pe Rottmayr, îl va folosi pentru această scenă, atât în pictura murală cât și pe iconostase, la toate bisericile pe care le va picta, cu diferența că în unele compoziții Iisus are stindardul în mâna stângă, schimbare pe care artistul o face acolo unde este cazul, pentru echilibru compozițional. La Satulung, Iisus este prezentat central, înălțat deasupra mormântului cu stindardul învierii în mâna dreaptă, iar pe



mâna stângă, ridicată în sus, se mai vede semnul crucificării. În lucrarea lui Rottmayr îngerul așezat pe mormânt îl arată pe Iisus care se înalță, iar soldații căzuți la pământ sunt grupați în prim planul compoziției; în stânga, compoziția este echilibrată de Mironosițele care sunt prezentate în plan secund într-un cadru peisagistic. La Mișu Popp îngerul ține piatra ridicată de pe mormânt, iar în prim plan, soldații căzuți la pământ, înspăimântați de eveniment, sunt grupați în stânga și dreapta mormântului, artistul realizând astfel echilibrul compozițional. Compoziția este simplificată prin eliminarea cadrului peisagistic și al Mironosițelor, din compoziția *model*, mormântul, ca de altfel și fundalul, fiind acoperit de nori pufoși, care parcă-L ajută pe Iisus să se înalțe.

Din scena *Schimbarea la față* (IV. 20) realizată de Doré (IV. 20a), Mișu Popp împrumută gestica personajelor, dar spațiul în care amplasează scena îi permite lui Mișu Popp să realizeze o compoziție mult mai amplă. Ceea ce ne surprinde însă este faptul că aproape în toate compozițiile cu această temă, atât în frescă cât și în icoanele de pe iconostase, Iisus este reprezentat după modelul lui Iisus realizat de Rafael în scena *Schimbarea la față* (La Transfigurazione) (IV. 20b), aflată la Vatican<sup>12</sup>. Aceasta era o compoziție cunoscută în epocă, fiind reprodușă în reviste sau cromolitografii.

În ce privește compoziția *Iisus umblând pe mare* (IV. 21), de la biserica din Satulung, inspirată de asemenea după lucrarea cu același subiect a lui Gustave Doré (IV. 21a), observăm că încadrarea figurilor lui Mișu Popp este superioară celei lui Doré și compoziția apare mai variată. Compoziția lui Doré este foarte simplă: în dreapta în prim plan este reprezentat Iisus, care se îndreaptă diagonal spre fundal unde este redată corabia ce plutește pe valurile înspumate, iar apostolii redați ca niște siluete, apar agitați și înspăimântați. Legătura dintre corabie și Iisus, aceste două centre de mișcare o fac valurile agitate. Pornind de la compoziția lui Doré și păstrând ca direcție principală tot prim plan dreapta spre fundal stânga, Mișu Popp introduce între Iisus și corabie pe Sfântul Petru. Astfel el combină din nou două mișcări în sens opus pe aceeași diagonală. Mișu Popp așează corabia „*dea curmezișul*” și frângând diagonala o direcționează spre „*orizontul din dreapta*”<sup>13</sup>. La ambele compoziții observăm că prim planul din stânga jos nu a fost exploatat, fiind evidentă o carență în ce privește echilibrul compozițional.

În scena *Iisus și femeia samariteană* (IV. 22), Mișu Popp schimbă planul secund al lucrării lui Doré (IV. 22a), prin eliminarea personajele care se îndepărtează de fântână și introducerea a două personaje, în dreapta în plan secund, care se apropie de fântână.

Scena *Banul Cezarului* (IV. 23), este acum într-o stare de conservare precară, se poate distinge faptul că și pentru această lucrare a fost folosită compoziția cu aceeași temă a lui Doré (IV. 23a), Mișu Popp intervenind doar în gestică lui Iisus.

Emoția care străbate lucrarea lui Doré *Parabola fiului risipitor* (IV. 24a), o regăsim și în compoziția cu același titlu (IV. 24), a lui Mișu Popp. Artistul preia direct personajele principale din prim planul compoziției lui Doré, iar elementele de arhitectură pe care le introduce în prim plan în dreapta și personajul care coboară pe scări au un rol dinamizator și totodată crează și un echilibru compozițional. În lucrarea *Învierea fiicei lui Iair* (IV. 25), Mișu Popp schimbă poziția personajelor și introduce două personaje în plus față de compoziția lui Doré (IV. 25a). Cele două axe diagonale principale care se încrucișează la mijlocul compoziției, crează echilibrul acesteia.

*Învierea morților* (IV. 26), deși are prim planul compoziției degradat, putem distinge faptul că în realizarea acestei compoziții artistul s-a inspirat după stampla lui Doré (IV. 26a.), în special în ce privește încărcătura apocaliptică, dinamica și spațialitatea.

*Dumnezeu crează soarele* (IV. 27), aflată la biserica din Câmpulung este o compoziție care amintește de lucrarea cu aceeași temă (La creazione del sole)<sup>14</sup>, realizată de Michelangelo la Vatican în Capela Sixtina (IV. 27a). Mișu Popp simplifică compoziția pictând pe *Dumnezeu-Tatăl* singur în semiprofil, cu mișcări și racursiuri cuminiți, spre deosebire de lucrarea lui Michelangelo, unde Dumnezeu însoțit de câteva personaje este prezentat cu fața spre privitor în racursiuri îndrăznețe. El se apropie învelit într-o mantie largă bogat faldată, parcă umflată de vânt, sugerând ușurința și viteza cu care plutește în eter, iar printr-un gest puternic crează soarele și celelalte corpuri cerești.

În programul său iconografic artistul a acordat o importanță deosebită următoarelor evenimente din viața lui Iisus: *Nașterea, Răstignirea (Iisus pe cruce), Coborârea de pe cruce, Învierea, Schimbarea la față și Înălțarea*. Nelipsită din decorul bisericilor este și scena *Încoronarea Fecioarei Maria de către*

*Sfânta Treime*. (IV. 28), de la biserica din Dumbrăvița compoziție pentru realizarea căreia Mișu Popp a folosit ca surse de inspirație lucrări ale pictorilor din epoca Barocului, amintim aici pe Rottmayr cu scena *Înălțarea Mariei* (IV. 28a), în care este redată atât înălțarea la cer a Maicii Domnului cât și încoronarea ei de către Sfânta Treime<sup>15</sup>. Aceste compoziții mari cu multe personaje, amplasate în spațiile generoase ale monumentului, evidențiază talentul și spiritului său creator. În mod sigur aceste scene sunt și ele interpretări după compoziții baroce pe care le-a întâlnit în bisericile vieneze.

Compoziția *Vindecarea ologului* (IV. 29.) inspirată de lucrarea olandezului Jan van Luyken sau Chr. Weigel, după cum afirmă Virgil Vătășianu, este la fel rezolvată prin simplificarea cu multă libertate a compoziției. Mișu Popp prezintă personajele principale, iar grupul personajelor care asistă la eveniment sunt rezolvate în linii ample și clare caracteristice spiritului clasic, reușind să realizeze o compoziție atrăgătoare.<sup>16</sup>

Din cele câteva prezentări referitoare la atitudinea artistului față de modelele folosite putem desprinde câteva elemente caracteristice pentru modul în care Mișu Popp artist format în spirit clasicist, rezolvă copierea sau interpretarea unor compoziții baroce. Este vizibilă preocuparea pentru redarea „valorilor plastice față de cele coloristice”. Remarcăm *tendința de echilibrare a compozițiilor prin mișcări și contra-mișcări și grija de a prezenta „valorile energetice cât mai clar evitând grupările prea complicate”*<sup>17</sup>.

Pentru marile sărbători ale anului bisericesc *Nașterea Domnului, Învierea Domnului*, Mișu Popp crează compoziții ample, amplasate în spații generoase. *Nașterea Domnului*, compoziție desfășurată pe axe orizontale cuprinde central Sfânta familie și numeroase personaje care vin să se închine Pruncului Iisus, alături de păstori, plasați de obicei în stânga compoziției și de magii aflați în dreapta. Aici Mișu Popp crează o compoziție destul de originală folosind doar ca sursă de inspirație două compoziții, pe care le întâlnim în pictura occidentală, închinată acestui mare eveniment și anume, *Adorația păstorilor și Adorația magilor* teme pictate de artiștii Renașterii sau Barocului.

O notă mai personală întâlnim în lucrările executate pentru iconostasele difertelor biserici. Caracteristicile acestor icoane evidențiază afirmarea propriei personalități a artistului deși în

realizarea lor se observă și câteva împrumuturi.

La Câmpulug la Biserica *Buna Vestire*, pe parapetul galeriei Mișu Popp, inspirat din compozițiile lui Doré, realizează *Martiriul Sfântului Gheorghe* (IV. 30), primul martir din istoria creștinismului și *Martiriul Sfântului Ștefan* (IV. 31). Compoziția lui Mișu Popp este mai dramatică decât cea a lui Doré (IV. 31a), Sfântul Ștefan, căzut în genunchi sub loviturile pietrelor ridică brațele implorând parcă ajutorul divinității. În compoziția lui Doré, Sfântul Ștefan căzut lângă un zid primește loviturile cu resemnare. În centrul parapetului galeriei se află pictată *Cina cea de Taină* (IV. 32), care este o copie a tabloului cu același titlu a lui Leonardo da Vinci (IV. 32a)<sup>18</sup>. Personajele sunt grupate la fel, au aceeași gestică, veșmintele diferă doar cromatic, dar Mișu Popp nu a reușit să pătrundă psihologia apostolilor în momentul dramatic prezentat. Lucrarea lui Leonardo este profundă, dându-i posibilitatea să redea aspecte variate și complexe ale psihologiei umane. El nu s-a mulțumit să redea clipa în care Iisus anunță că va fi trădat în curând, sau să redea simplu o reuniune a apostolilor, ci reprezintă atmosfera plină de dramatism ce urmează după ce Iisus rostește cuvintele „*Unul dintre voi mă va trăda*”. Leonardo reușește să redea comportamentul, reacția apostolilor, furtuna dezlănțuită în sufletele lor la auzul cuvintelor lui Iisus. O altă diferență este că da Vinci plasează „Cina” într-o încăpere spațioasă realizată printr-o perspectivă perfectă, cu ferestre mari în fundal, cu deschidere spre peisaj, ceea ce nu întâlnim la lucrarea lui Mișu Popp. Acesta încearcă să creeze impresia de spațiu într-un mod simplist și în același timp nereușit, schițând un zid albastru în spatele personajelor, iar lateral câte o draperie roșie bogat faldată.

În unele compoziții ale sale găsim de asemenea și câteva elemente caracteristice artei bizantine cum este de exemplu *Cina cea de Taină* (IV. 33), de la biserica din Araci. *Motivul grupării centralizate sub un arc semicircular apare la Dürer, în special în lucrarea acestuia Pasiunea cea mare (Cina cea de Taină)*<sup>19</sup> (IV. 33a). Preluat de la Dürer, de a lungul timpului acest model este repetat și variat continuu. O astfel de variantă a fost adaptată de Lecca în lucrarea *Cina cea de Taină* (IV. 34a)<sup>20</sup>, iar compoziția lui Lecca a fost preluată de Mișu Popp în *Cina cea de Taină* de la Biserica *Sfânta Treime* din Brașov-Schei (pe Tocile), *Cina cea de Taină* (IV. 34) de la biserica din Dumbrăvița, și *Cina cea de*



*Taină* (III. 148), de la biserica din Râșnov. Aici el pictează pe Iisus și apostolii așezați în jurul unei mese pătrate, împărțiți în trei grupuri de câte trei, orientați cu fața spre privitor, un grup de doi și unul singur cu spatele spre privitor. În centrul compoziției se află Iisus, de la care pleacă linia principală, echilibrând compoziția spre stânga și spre dreapta. La biserica din Araci *Cina cea de Taină* (IV. 33), realizată de Mișu Popp este complet transformată, fiind ales un alt moment și anume cel al instituirii Tainei Sfintei Cuminecături. Trădătorului a fost demascat, acesta a părăsit întrunirea, iar scaunul răsturnat este dovada atmosferei zbuțumate la care au asistat și care i-a intrigat și deprimat profund. În liniștea care se așterne *Iisus ridică potirul cu jertfa ispășirii*<sup>21</sup>. Gruparea este centrală, „punctul culminant este capul lui Iisus”; linia meandrică de aici coboară (imaginar) prin capetele apostolilor din stânga și dreapta și trece spre figurile apostolilor din fața lui Iisus, care stau cu spatele spre privitor. Prin corpul acestor doi apostoli linia imaginară e condusă la scaunul răsturnat. Cele trei picioare ale scaunului răsturnat apar ca trei linii rigide care „îndeplinesc un rol formal și psihic bine determinat”. Apostolii formează în același timp două semicercuri unul mai restrâns în interior și unul mai mare în exterior, liniile dominante fiind duse în cerc. Acest arc întretaie, în prelungirea lui virtuală, fața lui Iisus. Acesta este așezat înaintea unei draperii de culoare deschisă, în centrul arcului arhitectural pictat în fundal și pe aceeași mediană verticală pe care se găsește candelabru, potirul și obiectele de pe masă. O draperie roșie bogat faldată încadrează întreaga scenă.

*Cina cea de Taină* (IV. 35), de la Satulung pare a fi o adaptare după Gustave Doré (IV. 35a), în ce privește formularea compozițională și gestică unor personaje, iar unele obiecte cum sunt amfora și candelabru sunt copiate direct.

În câteva din icoanele sale de la biserica din Satulung descoperim de asemenea elemente de tradiție bizantină. Cea mai apropiată de reprezentarea bizantină este *Adormirea Maicii Domnului* (IV. 36), icoana de hram de pe iconostas. *Adormirea Maicii Domnului* (IV. 37), de pe parapetul galeriei și *Adormirea Maicii Domnului* din nartex prezintă o transformare clasicizantă a prototipului bizantin. Maica Domnului întinsă pe catafalc este înconjurată de apostoli, dar în locul lui Iisus sunt reprezentați trei episcopi în veșminte bogat ornate. Sufletul Maicii Domnului se înalță la cer

fiind întâmpinat de Iisus. Elemente caracteristice artei bizantine descoperim și la desenul fețelor apostolilor, care sunt alungite, realizate dintr-o combinație de linii ce reușesc totuși să dea expresivitate personajelor. *Datorită caracterului bizantin al formelor, acalmia și deprimarea fizică reprezentată din această icoană primește o înfățișare spiritualizată*<sup>22</sup>. Aceste icoane sunt excepții în concepția artistică a picturii religioase a lui Mișu Popp, acesta fiind (cum am arătat) adeptul înnoirilor plastice inspirate din arta occidentală pe care le introduce în iconografia ortodoxă.

Deși era considerat de critica secolului XIX drept un academist sobru și calculat, prin arta sa religioasă artistul impune nu atât soluții iconografice cât mai ales stilistice preluate din pictura occidentală, reușind astfel să influențeze peren pictura românească de biserică.

#### Note

<sup>1</sup> Virgil Vătășianu, *Opera pictorului Mișu Popp*, în *ȚB*, Anul IV. Iulie-August, nr. 4, 1932, p. 299.

<sup>2</sup> Joseph Franz Ullioli, *Die Heilige Schrift des alten und neuen Testamentes*, Illustriert von G Doré (Pracht-Ausgabe mit zweihundert und dreissig Bildern von Gustave Doré), Stuttgart, Druck und Verlag von Eduard Fallberger, f. a.

<sup>3</sup> Semnată M. Popp și datată 1870.

<sup>4</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 302. Autorul amintește de o schiță în creion a acestei scene care se află în colecția Astei din Brașov și de o pictură în care redă fidel o copie a stampeii după desenul lui Doré, care se află în cripta nr. 13 a familiei Anton Brossek din cimitirul vechi romano-catolic din Brașov - Blumăna.

<sup>5</sup> Lucrarea se află la Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück; vezi: Thorsten Rodiek, *Dürer Sammlung der Konrad Liebermann-Stiftung in der Stiftung Niedersachsen*, 1996, p. 94.

<sup>6</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 300.

<sup>7</sup> Peter Prange, *Catalog* nr. 42, în *Johann Michael Rottmayr (1654-1730) Genie der barocken Farbe*, Salzburg, 2004, p. 155.

<sup>8</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 301.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 33, repr. 38.

<sup>10</sup> Tema creată de Rottmayr a fost preluată de alți artiști, păstrându-se în tradiția frescei austriece.

<sup>11</sup> Günther Heinz, *Das malerische und zeichnerische Werk*, în *Johann Michael Rottmayr (1654-1730) Genie der barocken Farbe*, Salzburg, 2004, p. 32, repr. 36.

<sup>12</sup> \*\*\* *Rome et Vatican*, Roma, 1971, p. 103

<sup>13</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 302.

<sup>14</sup> \*\*\* *Capella Sistina*, Roma, f. a. (1971), repr. nr. 11.

<sup>15</sup> Günther Heinz, *Das malerische...*, p. 38, repr. 47.

<sup>16</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 301. Nu am reușit încă să intrăm în posesia imaginii compoziției lui Luyken, sau Chr. Weigel.

<sup>17</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 303.

<sup>18</sup> Leonardo da Vinci a pictat *Cina cea de Taină* pentru refectoriul Mănăstirii *Santa Maria delle Grazie* din Milano, atingând culmea măiestriei sale artistice.

<sup>19</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 305.

<sup>20</sup> pictată în 1847 (lucrarea se află actualmente la Muzeul de la Școala Veche Românească din incinta bisericii *Sfântul Nicolae* din Brașov-Schei).

<sup>21</sup> V. Vătășianu, *Opera...*, p. 306. Ridicând potirului Iisus spune: „Luați măncați acesta este trupul meu care se frânge pentru voi spre iertarea păcatelor. Beți dintr-u acesta toți, acesta este sângele meu care pentru mulți se varsă spre iertarea păcatelor”.

<sup>22</sup> V. Vătășianu, *Opera...*, p. 307. La ora actuală în nartex, scena *Adormirea Maicii Domnului* realizată de Mișu Popp, este restaurată. Remarcăm restaurarea foarte bună realizată în 2006/2007 de pictorul Mihai Stinghe din București prin care creația lui Mișu Popp a fost din nou pusă în valoare.



IV 1. Lepădarea lui Petru



IV 1a. **Doré** Lepădarea lui Petru



IV 2. Vameșul și fariseul



IV 2a. **Doré** Vameșul și fariseul





IV 3. Iisus la Marta și Maria



IV 3a. Doré Iisus la Marta și Maria



IV 4. Lazăr și bogatul



IV 4a. Doré Lazăr și bogatul





IV 5. *Fuga în Egipt*



IV 5a. *Doré Fuga în Egipt*



IV 6. *Biciuirea lui Iisus*



IV 6a. *Doré Biciuirea lui Iisus*





IV 7. *Crucificarea*



IV 7a. *Doré Crucificarea*



IV 8. *Buna Vestire*



IV 8a. *Doré Buna Vestire*





IV 9. *Iisus între cărturari*



IV 9a. **Doré** *Iisus între cărturari*



IV 10. *Botezul Domnului*



IV 10a. **Doré** *Botezul Domnului*





IV 11. *Intrarea în Ierusalim*



IV 11a. **Doré** *Intrarea în Ierusalim*





IV 12. *Iisus pe muntele Măslinilor*



IV 12a. **Doré** *Iisus pe muntele Măslinilor*



IV 12b. **Doré** *Iisus în rugăciune*





IV 13. *Trădarea lui Iuda*



IV 13a. **Doré** *Trădarea lui Iuda*





IV 14. *Încoronarea cu spini*



IV 14a **Doré** *Iisus cu coroana de spini*



IV 14. *Încoronarea cu spini* (detaliu)





IV 15. *Drumul calvarului*



IV 15a. *Doré Iisus cade sub cruce*



IV 15b. *Doré Iisus pe Golgota*





IV 16. *Calvarul*



IV 16a. *Dürer Micul calvar*





IV 17. Coborârea de pe cruce



IV 17a. Rubens Coborârea de pe cruce



IV 17b. Rottmayr Coborârea de pe cruce





IV 18. *Plângerea*



IV 18a. **Doré** *Punerea în mormânt*



IV 18b. **Rottmayr** *Plângerea lui Iisus*





IV 19. *Învierea*



IV 19a. **Rottmayr** *Învierea* (fragment)





IV 20. *Schimbarea la față*



IV 20a. **Doré** *Schimbarea la față*



IV 20b. **Raffael** *Schimbarea la față*  
(detaliu)





IV 21. *Iisus umblând pe mare*



IV 21a. **Doré** *Iisus umblând pe mare*



IV 22. *Iisus și femeia samariteană*



IV 22a. **Doré** *Iisus și femeia samariteană*





IV 23. *Banul Cezarului*



IV 23.a *Doré Banul Cezarului*



IV 24. *Parabola fiului risipitor*



IV 24a. *Doré Parabola fiului risipitor*

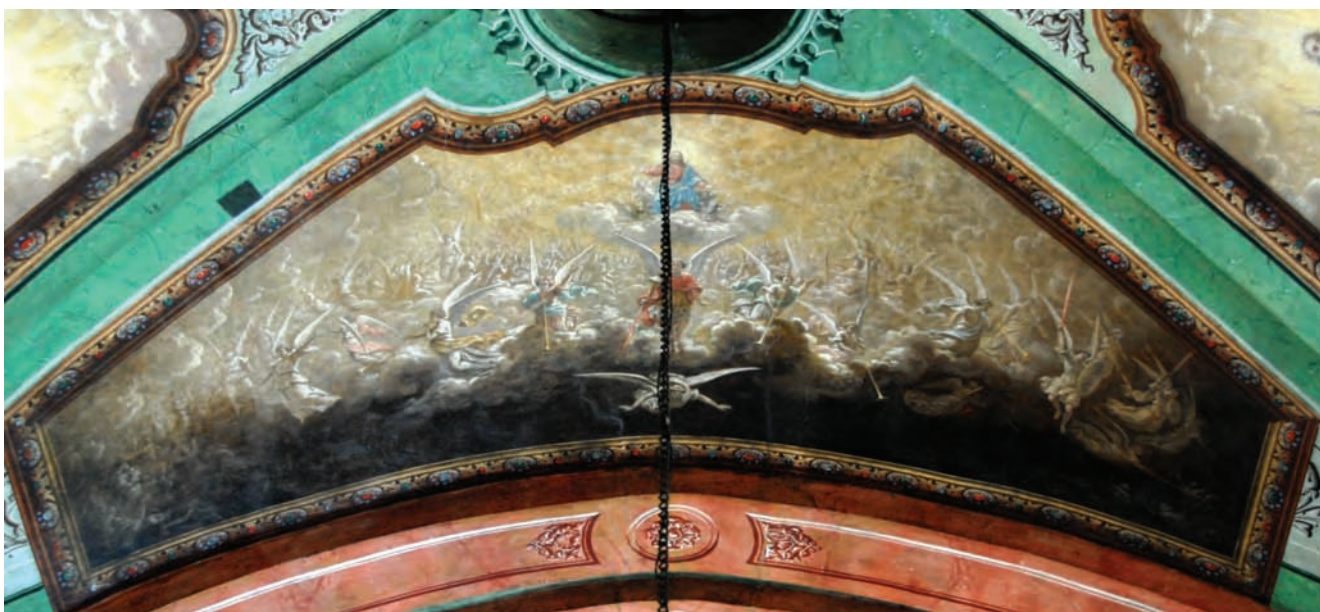




IV 25. *Învierea fiicei lui Iair*



IV 25a. **Doré** *Învierea fiicei lui Iair*



IV 26. *Învierea morților*



IV 26a. **Doré** *Învierea morților*





IV 27. *Dumnezeu creează soarele*



IV 27a. **Michelangelo** *Dumnezeu creează soarele*



IV 28. *Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime*



IV 28a. **Rottmayr** *Înălțarea Fecioarei Maria (fragment)*





IV 29. *Vindecarea ologului*



IV 30. *Martiriul Sfântului Gheorghe*



IV 31. *Martiriul Sfântului Ștefan*



IV 31a. **Doré** *Martiriul Sfântului Ștefan*





IV 32. *Cina cea de Taină*



IV 32a. **Leonardo da Vinci** *Cina cea de Taină*



IV 33. *Cina cea de Taină*



IV 33a. **Dürer** *Pasiunea cea mare*





IV 34. *Cina cea de Taină*



IV 34a. **Lecca** *Cina cea de Taină*



IV 35. *Cina cea de Taină*



IV 35a. **Doré** *Cina cea de Taină*





IV 36. *Adormirea Maicii Domnului*



IV 37. *Adormirea Maicii Domnului*



## CAPITOLUL V

# PICTURA LAICĂ ÎN CREAȚIA PICTORULUI MIȘU POPP

### DE LA TRADIȚIONALISM LA MODERNITATE: DEMERSURI ȘI INFLUENȚE

Portretistica europeană a secolului al XIX-lea se dezvoltă amplu sub aspect cantitativ, dar nu în privința originalității concepției artistice și nici a noutății tehnice. Cu excepția câtorva maeștri ca David, Goya, Ingres, Delacroix și Courbet, ceilalți portretiști de până la Corot, se cantonează în rețetele academiste și dacă au câteva realizări notabile în cadrul operei, ca artiști ei nu aduc ceva nou și de cele mai multe ori ei: „...utilizează trăsăturile feței umane numai pentru a le introduce într-o compoziție”, sau se poate vorbi de un adevărat portret: „numai când pentru artist finalitatea reală a operei realizate este aceea de a ne face să fim interesați de figura modelului în sine [...] când, în mod conștient, artistul distinge între interesul pe care-l resimte pentru propriile sale percepții și o intenție cu totul deliberată de a ne face sensibilă aparența unei alte individualități decât a sa”<sup>1</sup>.

Odată cu Revoluția franceză și triumful burgheziei ca clasă proeminentă sub aspect economic, social și politic, comanditarul se schimbă, locul bisericii de mult diminuat și apoi cel al aristocratului pretențios dar cultivat și apreciind concepția artistului, măiestria și de multe ori originalitatea acestuia, e luat de burghezul avut, deseori parvenit și arogant. Acesta vrea să se bucure, întocmai ca vechea aristocrație invidiată dar și admirată, de privilegiul de a se vedea imortalizat în portret, de a lăsa moștenire propriul chip așa cum îl voia păstrat în fața urmașilor<sup>2</sup>. Pe de altă parte, noul comanditar burghez, în cel mai autentic spirit pragmatic, consideră că plătindu-l pe pictor, poate să impună gustul său și vrea ca portretul să-l reprezinte așa cum își dorește. Și de cele mai multe ori comanditarul, ca și pictorul apasă asupra laturii sociale mai mult decât asupra celei personale, iar tabloul se concentrează asupra situării individului în mediul său înconjurător, și nu asupra laturii psihologice, ci rezumându-se doar la asemănarea fizionomică. Intenționând să confere prestanță modelelor, pictorii le înfățișează

adesea ca pe niște manechine de care atașează o stare de spirit dorită, de obicei melancolie, visare, sobrietate și apoi adaugă „recuzita” vestimentară dorită și uneori câteva elemente de cadru ambiental. Clasicismul și romantismul pigmentează uneori aceste portrete academiste, fie conferindu-le deci o artificială monumentalitate, fie menționata visare și melancolie. La această viziune: „un rol decisiv în dezvoltarea portretului tradițional în Europa secolului al XIX-lea (îl are) influența, indirectă desigur, a artei statuilor”<sup>3</sup>. Tehnica curentă a picturii din secolul al XIX-lea favorizează de altfel această abordare a modelului, datorită faptului că portretistul schița doar câteva elemente „pe viu”, cu modelul în atelier, apoi lucrarea se desăvârșea fără prezența acestuia<sup>4</sup>. Firește că în acest fel portretul devenea în adevăr: „o observare grevată de păreri preconceptuate”<sup>5</sup> și agrementat cu ambientul și recuzita de accesorii dorită. Funcționa aici ideile clasicistilor și romanticilor: „Clasicii credeau – cuvintele sunt ale lui Winckelmann – că „arta trebuie să redea simplitatea nobilă și grandoarea calmă”; romanticii afirmă că arta trebuie să stârnească emoțiile”<sup>6</sup>. În pofida aparențelor date de numele său, nici realismul, în pictură – spre deosebire de literatură – n-a adus decât o mai mare apropiere de realitatea „fotografică”, pictorii acordând mai multă atenție realității ambientale, dar aceasta, deseori, în defavoarea expresiei, a evidențierii artisticului în locul pletorei amănuntelor „pitorești” și „realiste”. „Ca și romantismul, realismul, considerat drept una dintre marile mișcări ale secolului (al XIX-lea – n. n.), n-a generat un tip original de portret...”<sup>7</sup>.

Istoria secolului al XIX-lea în Principatele Române se desfășoară sub semnul luptelor pentru reformele politice sociale și culturale, pentru emanciparea națională. Renașterea tradițiilor sociale și culturale, afirmarea conștiinței naționale sunt urmări ale mutațiilor socio-economice, mutații care determină modificări în atitudinile și mentalitățile colective vis-à-vis de tradiția culturală<sup>8</sup>.

Pictura din Principatele Române, Transilvania și Banat în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și în secolul al XIX-lea înregistrează o evoluție de anvergură. Modelul european înregistrat în secolul al XVIII-lea, de valorificare a moștenirii culturale, este urmat în secolul al XIX-lea de modelul național, de sprijinire a artei autohtone, de concentrare asupra propriilor valori. În acest sens, o contribuție decisivă au avut-o artiștii care au studiat la academiile de artă europene din Paris, Roma, Berlin, München, Viena și Budapesta, academiile constituind forma cea mai evoluată de educație artistică.

Procesul de modernizare în Principatele Române, în Transilvania și Banat s-a realizat treptat pe diferite segmente ale vieții sociale, într-un interval temporal ce acoperă un secol, începând cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea până la ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. În această epocă „*de emergență a structurilor și ideilor moderne*”<sup>9</sup> arta românească se apropie de standardele europene în faze diferite de evoluție mai lente, succesive sau concomitente în care descoperim și coexistența formelor tradiționale cu cele moderne. Cultura și arta au fost primele care s-au încadrat în ritmul occidental de modernizare, chiar din secolul al XVI-lea în Transilvania putem remarca consonanțele europene în pictură, ca apoi în Secolul Luminilor evoluția spre racordarea deplină la spiritul modernității să fie accelerată.

Receptarea cu tot mai mare interes a noilor idei a grăbit schimbarea mentalității tinerilor care studiază în occident; asistăm astfel la o ruptură cu trecutul și la răspândirea noilor concepții apusene, concepții care vor contribui la modernizarea societății românești. Ca în orice perioadă de tranziție, schimbarea se produce cu o oarecare timiditate, noul fiind acceptat cu destulă rețineră; este vizibilă opoziția față de formele tradiționale ale culturii și artei care nu mai corespundeau nevoilor de dezvoltare a noii creații artistice. Ne aflăm între două lumi, fiind influențați de fiecare; orientarea spre arta și civilizația occidentală s-a făcut, dar nu s-a realizat definitiv ruptura cu Orientul, în ce privește obiceiurile și mentalitatea.

Pictura românească din secolul al XIX-lea, pictură dominată de afectele derivate din aspirațiile progresiste, este determinată de aceste afecte și atitudini, determinări care se manifestă prin restricții de natură iconografică. Această realitate explică totodată omniprezența portretului (în detrimentul altor genuri, cum ar fi peisajul, scena de gen,

natura moartă); în cadrul său se manifestă prima formă a spiritului laic în artă, prin portret realizându-se transcrierea idealului etic și estetic al reprezentanților noii clase în ascensiune. Genul portretistic corespunde în același timp și cu redeşteptarea sentimentului valorii și demnității persoanei umane, idee afirmată încă din Iluminism și continuată pe parcursul întregului secol al XIX-lea.

În pictura din provinciile românești, în primele două decenii ale secolului al XIX-lea este dominantă orientarea clasicist academică, iar în următoarele decenii ale secolului vom distinge atât orientarea romantismului militant, care determină angajarea artiștilor în istorie, aceasta însemnând extinderea artei în sfera politicului și a naționalului, cât și orientarea spre spiritul Biedermeier, care pune accentul pe sensibilitatea individuală pe cultul valorilor morale și sentimentale a noii clase în ascensiune<sup>10</sup>. Spiritul romantic de tip Biedermeier, care va domina activitatea artistică românească între 1830-1860, va continua și în următoarele decenii ale secolului al XIX-lea. Aceasta se datorează și faptului că în arta românească modernă, se petrece un fenomen specific Europei Centrale, acela al sintezei mai multor stiluri și tendințe, a îmbinării de elemente clasiciste, romantice academiste, expresie a noilor aspirații și idealuri estetice.

Dacă în prima jumătate secolul al XIX-lea pictura istorică era sub influența academismului european și a regulilor rigide ale Clasicismului, ecoul stilului Biedermeier, recunoscut ca stil internațional este asimilat în portretistica românească și apoi în cadrul celorlalte genuri. Interesul artiștilor se transferă de la subiectele istorice grandioase către studiul mai aprofundat al naturii în peisaj, precum și către observarea mai riguroasă a modelului în cadrul portretisticii, care însă va suferi un proces lent de convenționalizare, sau, uneori, de idealizare a personajului reprezentat<sup>11</sup>. Stilul Biedermeier, cu o largă răspândire în Europa între 1815-1848, s-a manifestat în toate genurile artei, în special în pictură, grafică și arte decorative, ca expresie a unei noi orientări în raportul formelor și stilului, a unei concepții unitare despre natură și viață<sup>12</sup>. În pictura românească, unde acest stil a dobândit particularități specifice, una dintre acestea constituind-o preponderența artei Biedermeier de sursă vieneză, perioada de asimilare și afirmare s-a perpetuat până în deceniul șase al secolului al XIX-lea, iar „*spiritul romantic de tip Biedermeier*” a continuat



să se manifeste și în deceniile următoare ale secolului<sup>13</sup>. Profesorii Academiei din capitala imperială, F. G. Waldmüller, J. von Frühlich, Fr. von Amerling, J. Redl, L. Kupelwieser, C. Gsellhofer au insuflat elevilor lor „perseverența în căutarea adevărului naturii, folosind o tehnică picturală suplă și expresivă din care transpar ecourile recuzitei baroce și dezinvoltura portretisticii engleze”<sup>14</sup>. Intimitatea, toleranța, stilului Biedermeier, reușește să dilueze asprimea, rigiditatea normelor Clasicismului. Acest stil conturează totodată personalitatea noului tip uman, care se impune ca autoritate morală, politică și culturală și care în portret preferă să fie reprezentat într-un univers intim, accentuat de frumusețea detaliului, a obiectelor personale de lux. „Portretul reflectă adesea noile pretenții sociale ale burgheziei care începe să se afirme și fixează pentru contemporani semnul demnității sau al clasei sociale, a calităților persoanei reprezentate”<sup>15</sup>. În nici o altă epocă, până la Biedermeier, această nevoie de personalizare nu s-a manifestat cu atâta asiduitate.

O influență categorică asupra artei românești, care în această perioadă încearcă să se elibereze de sub tradiția orientală conservatoare și să se sincronizeze cu arta europeană a avut-o activitatea

artiștilor străini, stabiliți temporar sau definitiv în Moldova sau Țara Românească, în Transilvania și Banat, precum și artiștii autohtoni școliți la academiile europene. Aceștia, prin opera lor, au adus suflul Biedermeierului în pictura românească, unii dintre ei fiind și primii profesori de desen în toate școlile românești înființate în această perioadă. Amintim pe cei mai importanți dintre ei, care au activat în Moldova în Țara Românească și în Transilvania și Banat: Henri Mondonville (1780-1820?), Mihai Töpler (1780-1820), Joseph August Schoefft (1778-1860), Niccolo Livaditti (1804-1860?), Giovanni Schiavonni (1804-1848?), Carol Wahlenstein (1795-1859), Anton Chladek (1794-1882), Constantin Lecca (1807-1887); în Transilvania: Simó Ferenc de Kissolymossy (1801-1869), Sikó Miklós (1818-1900), Miklós Barabás (1810-1898), Ioan Agotha (1808-1880), Theodor Benedict Sockl (1815-1861), Gustav Albert Schivert (1826-1881), iar în Banat pictorii Constantin Daniel (1798-1873), Melegh Gabor (1801-1835), Karl Brocky (1807-1855), Komlóssy Ferenc (1817-1892).

Între acești artiști se numără și pictorul Mișu Popp (1827-1992), care a lucrat între anii 1850-1864 la București, iar după anul 1864 la Brașov.

## V. 1. PORTRETUL

Analiza stilistică a unui număr important de portrete din creația pictorului Mișu Popp ne-a dat posibilitatea să demonstrăm faptul că artistul, în pictura românească, este unul dintre realizatorii portretului de tip Biedermeier și al portretului istoric de rezonanță romantică. Studiile sale la Viena cu personalități de mare prestigiu în arta epocii: Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865), a cărui operă este „*expresia cea mai deplină a stilului Biedermeier*”<sup>16</sup>, cu Joseph von Führich (1800-1876) sau cu Friederich von Amerling (1803-1887), *tipic reprezentant al Biedermeierului vienez*<sup>17</sup>, probează aserțiunea introducerii acestui stil și în creația sa.

Paralel cu pictura religioasă Mișu Popp pictează numeroase portrete, dăruindu-ne o galerie impozantă ca număr, înfățișând figuri din înalta societate bucureșteană, din societatea ardeleană a epocii, oameni de toate condițiile sociale, intelectuali, politicieni, negustori, comercianți, funcționari, orășeni, preoți și alți reprezentanți ai intelectualității de la sat, dar și țărani.

Chiar dacă sunt realizate după preceptele academiste, unele dintre portretele sale respiră acea atmosferă sentimentală specifică spiritului Biedermeier. Realismul decorului și al costumelor, atitudinea lipsită de rigiditate a modelelor reflectă predilecția comanditarilor pentru concret și relevă totodată importanța pe care noua clasă în ascensiune o acordă individului pe scara valorilor universale.

Aceste portrete reprezentând personaje din înalta societate sunt relevante pentru modul în care Mișu Popp a asimilat elementele caracteristice stilului Biedermeier, dezvoltând însușirea acestui stil sub impresia elanului romantic temperat al profesorilor săi de la Academia vieneză<sup>18</sup>, prin atmosfera intimistă, sentimentul de confort, de calm și preferința artistului pentru redarea realistă a personajelor. Portretele sunt realizate cu toată știința compoziției, a clarobscurului, a eclerajului academic, efectele picturale ale luminii ce cade pe stofe, pe carnația modelului, sau pe elementele decorative ale compoziției, dovedesc faptul că Mișu Popp este un pictor cu simțul materiei, cu sensibilitate pentru efectele picturale ale luminii, este un tehnician care stăpânește mijloacele de exprimare plastică. La fel ca în realizarea portretelor reprezentând femei și în cele reprezentând bărbați descoperim aceleași

preocupări ale artistului pentru compunerea figurii în spațiu sau alegerea unei atitudini, semnificative, chiar făcând acea economie de mișcare prescrisă de canoanele academiste. Un astfel de portret este cel al pictorului *Carol Popp de Szathmary*, (cat. nr. 1) portret aflat în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României. Pictat în 1850, acest portret depășește răceala neoclasică, prin atitudinea relaxată, modelarea delicată și precisă a figurii și a mâinilor, iar prin cromatica strălucitoare, anunță afinități cu stilul Biedermeier. Realizat în 1850, imediat după întoarcerea de la studii, înainte de manifestarea influenței nefaste a lui Lecca asupra creației lui Mișu Popp, portretul pictorului Carol Popp de Szathmary este remarcabil, evidențiind relația Biedermeier-romantism. Atitudinea nonșalantă ușor amuzată a personajului prezentat în liniștea calmă și senină a unui interior burghez, modeleul fin și precis al figurii și al mâinilor, cromatica strălucitoare, transmit un sentimentalism caracteristic Biedermeierului. Aspectul monden al ținutei exterioare a acestui pasionat călător romantic care a fost pictorul Carol Popp de Szathmary, ocupă un loc important în preocupările lui Mișu Popp la fel ca și interesul pentru redarea psihologică. Vestimentația elegantă, rafinată, bijuteriile de aur, lanțul ceasului trecut peste vesta albă, inelele cu monograma încoronată, cravata șal, pieptănătura romantică transmit ceva din nostalgia călătoriilor de care era pasionat acest artist. O aluzie directă legată de plăcerea, de pasiunea de a călători a pictorului Szathmary poate fi considerat peisajul marin pictat ca fundal al portretului.

În același an cu portretul pictorului Szathmary Mișu Popp a realizat și *Portretul unei necunoscute* (cat. nr. 2), aflat la același muzeu, un portret de femeie de mare valoare în portretistica de coloratură Biedermeier a pictorului Mișu Popp. Confortul specific spiritului Biedermeier și o atmosferă calmă, liniștită, specifică și ea acestui stil, se degajă din portret și de asemenea o intimitate completată de un suflu romantic, din peisaj. Desenul, construcția figurii modeleul plastic, acordurile cromatice sunt absolut remarcabile. Așezată pe un scaun, cu mâinile împreunate, personajul este surprins într-o postură nostalgică cu privirea melancolică. Gulerul alb și batista de dantelă albă, oferă accentul liniștitor care temperează verdele închis, decorat discret cu roșu, al voalului rochiei. Draperia din spatele





I. CAROL POPP DE SZATHMARY



2. PORTRETUL UNEI NECUNOSCUTE

personajului deschide un peisaj de rezonanță romantică în fundal, în stânga compoziției. Contrastele tonale ale limbajului pictural sporesc fascinația întregului ansamblu.

Grațioasă în ținută și atitudine, dar cu privirea melancolică, apare tânăra din *Portret de femeie* (cat. nr. 3), din colecția Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București, portret realizat tot la începutul carierei sale portretistice, în 1857, când artistul se afla încă sub semnul unei foarte clare influențe vieneze. Atmosfera liniștită a interiorului în care pictorul consemnează cu precizie o mulțime de detalii descriptive, abilitatea și discreția cu care ne permite să descoperim un colț intim al acestui delicat personaj, dovedește nu numai aptitudini în folosirea mijloacelor de exprimare plastică, dar și dorința de a măguli gusturile și înclinațiile unei clientele bogate. Eleganța și rafinamentul vestimentației, dantelele vieneze sau pariziene redade cu multă

minuțiozitate, bijuteriile fine, trandafirii care împodobesc părul și rochia, dar și buchețelul de flori aranjat „à la mode” biedermeier așezat pe o dantelă vaporosă, alături de alte câteva obiecte personale de lux sunt redade cu mult talent. Notăm aici, perpetuarea simbolisticii florale din secolul al XVIII-lea, în portretul feminin de la jumătatea secolului al XIX-lea, mai ales trandafirii, flori preferate ca decor în portretistica feminină barocă europeană și transilvăneană<sup>19</sup>. Fără a adânci cu adevărat expresia psihologică a personajului, portretul iese din convențional prin sentimentul de gingășie și nevinovăție degajat de model. Umbrele ușoare, opoziția subtilă între tonuri calde și reci, armonizarea suprafețelor cromatice, echilibrul compozițional, anunță un valoros portretist.

Circumscrierea *Portretului lui Grigore Busuioceanu*<sup>20</sup> (cat. nr. 4), aflat într-o colecție particulară, pictat în 1858, în sfera creației artistice a pictorului Mișu Popp a fost făcută în baza





3. PORTRET DE FEMEIE

trăsăturilor stilistice și morfologice ale tratării formelor anatomice, a eclerajului și nu în ultimul rând al paletii cromatice. Prim-planul lucrării este dominat de personajul pictat, așezat central pe stânci, realizat într-un cadru peisagistic de factură romantică, într-o poziție ușor rigidă și atitudine meditativă. Detașarea de peisajul din fundal a personajului este realizată de artist prin crearea unui contrast puternic între vestimentația acestuia, (neagră cu câteva accente luminoase) și peisajul realizat în tonuri reci de albastru și nuanțe de griuri. Fața și mâinile sunt scăldate de lumină, carnația fiind rezolvată în tonuri calde. Portretul se remarcă printr-o redare fidelă a modelului. Preocuparea pentru redarea amănuntului exterior, (decorul cravașei este realizat cu minuțiozitate), completează lipsa unei mai adânci aprofundări psihologice a personajului. Remarcăm totodată

dificultatea rezolvării plastice a racursiurilor în redarea poziției picior peste picior.

Spațiul este sugerat prin ritmul succesiunii ecranelor de la un prim ecran, realizat prin tonuri mai închise de albastru, până la ultimul ecran, fundalul îndepărtat al compoziției unde totul este deschis, ca o explozie reținută de lumină. Tabloul dezvăluie o gamă cromatică sobră, cu peisajul prim-planului cu tensiuni telurice realizate în tonuri surde de ocru brun și verde. Peisajul realizat în fundalul lucrării poate să fie veridic, specific ținutul Gorjului, sau fantezist, recompus prin asocierea arbitrară a unor elemente observate în natură (pot să fie forme de relief din zona Făgărașului sau a Brașovului). Peisajul din fundal și divizarea verticală a fundalului acestui portret, atenția acordată planului secund, vădește influența școlii vieneze, probabil a lui Moritz



4. GRIGORE BUSUIOCEANU





5. PORTRET DE BĂRBAT





6. PORTRET DE FEMEIE





7. I. Z. BROȘTEANU



8. MARIA I. Z. BROȘTEANU

Michael Daffinger, pictorul curții imperiale și a cercurilor elevate maghiare de la începutul secolului XIX.

Alte două portrete, în care descoperim atmosfera proprie stilului Biedermeier, sunt portretele pendante reprezentând doi soți, *Portret de bărbat* (cat. nr. 5) și *Portret de femeie* (cat. nr. 6) portrete realizate în jurul anului 1858, lucrări aflate în patrimoniul Muzeului Brukenthal. În reprezentarea acestor personaje observăm aceeași manieră de etalare a obiectelor personale de lux, așezate cu rafinament pe același tip de mobilier. Predilecția manifestă pentru stilul Biedermeier, a protipandadei românești se reflectă și prin prezența în locuințele românești a pieselor rare

de artă decorativă (mobilier, sticlă, porțelanuri), dar și tablouri provenite din import, piese pe care le descoperim în reprezentările portretistice ale epocii și care sugerează nu numai autoritatea socială, ci și nivelul de cultură al personajelor.

În *Portret de bărbat* pictorul încearcă să depășească o anumită rigiditate a pozei, accentuând fizionomia și ținuta distinsă, plină de demnitate a personajului. Este evidentă preocuparea artistului pentru individualizarea fizionomiei, iar cărțile, trusa de scris, sigiliul, așezate pe măsuță, recomandă un intelectual al epocii, sau un politician. Materialitatea vestimentației și a obiectelor este redată printr-o paletă cromatică ce armonizează griuri, ocruți, albastru verde și

negru. Fragmentul de peisaj pe care-l descoperim în stânga compoziției, vibrează fundalul tabloului realizat în nuanțe de gri cu reflexe surde de ocru albăstrui, creind armonii cromatice caracteristice paletelor lui Mișu Popp. În portretul pendent, portretul soției, intitulat *Portret de femeie* desenul corect, atenta punere în pagină interesul pentru detaliu, valoarea plastică, sunt evidente, ca de altfel și intenția și reușita artistului de a sublinia feminitatea personajului, atât prin vestimentație și accesorii, cât și prin obiectele decorative prezente în compoziție. În tablourile de coloratură

Biedermeier, cum este și cazul acestui portret, frumosul, comoditatea, modestia și discreția, sunt frecvent corelate și evidențiate. Artistul integrează personajul unui decor de interior, în care obiectele personale de lux sunt bine individualizate, accentuate, detaliile discret conturate, cromatica redată printr-o paletă strălucitoare reliefând fizionomia și atitudinea acestuia.

Printre portretele găzduite de muzeul din Târgu-Jiu, *Portretul lui I. Z. Broșteanu* (cat. nr. 7) și *Portretul Mariei I. Z. Broșteanu* (cat. nr. 8) portrete-pandante, sunt dintre cele mai caracteristice



10. CAROLINA BERGAZOGLU





11. ANA ENESCU (FEMEIA ÎN ALBASTRU)





12. GHEORGHE UCENESCU





15. DOAMNA GEORGESCU (MUSCELEANCA)

pentru portretul Biedermeier adoptat de pictor, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, ele fiind pictate probabil în perioada în care Mișu Popp se afla la Târgu Jiu, în anii 1855-1860<sup>21</sup>. În *Portretul lui I. Z. Broșteanu* găsim, firește aceeași manieră de lucru, cu accentuarea unei atitudini masculine. Operă picturală solidă, prezentând un bărbat în puterea vârstei, cu chipul senin, expresiv, dominat de o fruntea înaltă și privirea pătrunzătoare, emanând energie, voință și un puternic caracter, amintește de portretele vieneze. Plasticitatea fizionomiei este realizată de artist printr-o tușă fină, plină de agilitate și siguranță. Accentul pus de artist pe descrierea amănunțită a vestimentației și a accesoriilor elegante, nu-l împiedică să surprindă privirea caldă, emoția și delicatețea unui suflet bun. Părul, barba, mustața, îngrijit pieptănate îi dau un aer ușor romantic. Cei doi soți reprezentați fiind o tânără pereche din protipendada orașului, preocuparea pentru detalii ce sugerează prosperitatea, sunt atent introduse în ansamblul vestimentației. Așezată într-un fotoliu, îmbrăcată sobru dar cu multă distincție și rafinament, doamna Broșteanu,

emană un farmec de epocă aparte. Este evidentă preocuparea acordată de artist asupra redării transparenței dantelelor, a strălucirii bijuteriilor și consistenței materialelor. Portretul farmecă prin delicatețea și feminitatea personajului, dar și prin finețea modelajului obținut prin diferențierea cu subtilitate a valorilor de ton. Virtuțile de portretist ale lui Mișu Popp sunt excelent reliefate de spontaneitatea viziunii, de vigoarea construcției și de calitățile coloristice. Deși fundalul acestor două lucrări este neutru, se armonizează cu cromatică întregului tablou creind o intimitate specifică Biedermeierului.

Tabloul aflat în colecția Muzeului de Artă din Iași, realizat tot în manieră Biedermeier, intitulat *Portret de bărbat* (cat. nr. 9), este o lucrare mai puțin elaborată. Se consideră că ar fi un alt portret al pictorului Carol Popp de Szathmary realizat la 1859<sup>22</sup>. Comparând acest portret al pictorului cu cel anterior comentat (cat. nr. 1), este evident faptul că în tablou nu apare artistul Szathmary, ci un alt personaj, deocamdată rămas necunoscut.

Execuția impecabilă prin care pictorul dovedește încă odată grija deosebită pentru compunerea și subordonarea detaliilor în favoarea unei luminoase reliefări a feminității, ne dezvăluie portretul *Carolinei Bergazoglu* născută Enescu (cat. nr. 10), realizat în 1860 și existent în colecția Muzeului Național de Artă al României și portretul *Anei Enescu (Femeia în albastru)*, datat 1861, (cat. nr. 11) din colecția Muzeului de Artă din Bacău. Remarcăm precizia desenului, sensibilitatea cu care sunt tratate unele detalii corporale și vestimentare, dar și o intenție de analiză a fizionomiilor cu accente psihologice „...Mișu Popp, care înțelege un asemenea portret ca un pictor academic, trecut prin clasicismul tardiv vienez, nimereste uneori un gen de portret cu care ne-au obișnuit pictorii ce se revendică de la școala lui Ingres”<sup>23</sup>. Accentul pus de artist pe descrierea amănunțită a vestimentației și a celorlalte accesorii decorative, nu-l împiedică să surprindă în privirea caldă și un ușor fior de trăire sufletească, să dezvăluie sentimente profund umane.

Un portret inedit realizat tot în jurul anului 1860 este cel al profesorului de muzică *Gheorghe Ucenescu*<sup>24</sup> (cat. nr. 12), aflat în patrimoniul Școlii Vechi Românești din Brașov, portret în care artistul ne surprinde prin sinceritate, preocupat fiind nu de canoane ci de ființa umană. Aerul demn, ținuta ușor avântată a personajului, prezentat cu diapazonul și portativul cu note muzicale în



16. ȚĂRANCĂ ITALIANCĂ (RUGĂCIUNEA)

mână, pregătit parcă să dirijeze, amintește de acele portretele străbătute de suflul romantic al stilului Biedermeier, același suflu evident și în *Portret de bărbat* (cat. nr. 13) și *Portret de femeie* (cat. nr. 14), portrete pendante realizate de Mișu Popp în perioada în care picta în Oltenia, deci databile pe la 1856-1859<sup>25</sup> și aflate în colecția Muzeului de Artă din Craiova. Sunt portrete mai puțin axate pe decorativ și mai aplecate spre fizionomism, ochii fiind luminoși și expresivi, în cazul bărbatului, în timp ce femeia are o privire melancolică și vag obosită. Fondul neutru, verde-brun, dar și costumația cu puține elemente decorative și nu deosebit detaliate (lănțișoare, nasturi metalici, guler de dantelă, cercei...) concentrează portretele asupra figurilor, de altfel bine subliniate prin lumină. De multe ori astfel de portrete neconvenționale, cu aparentă spontaneitate, sunt mai deplin realizate expresiv, decât atunci când atenția artistului se îndreaptă mai mult spre accesorii și decoruri însoțind și completând portretul.

Urmând modelul vienez, noul limbaj artistic Biedermeier, Mișu Popp nu s-a eliberat niciodată

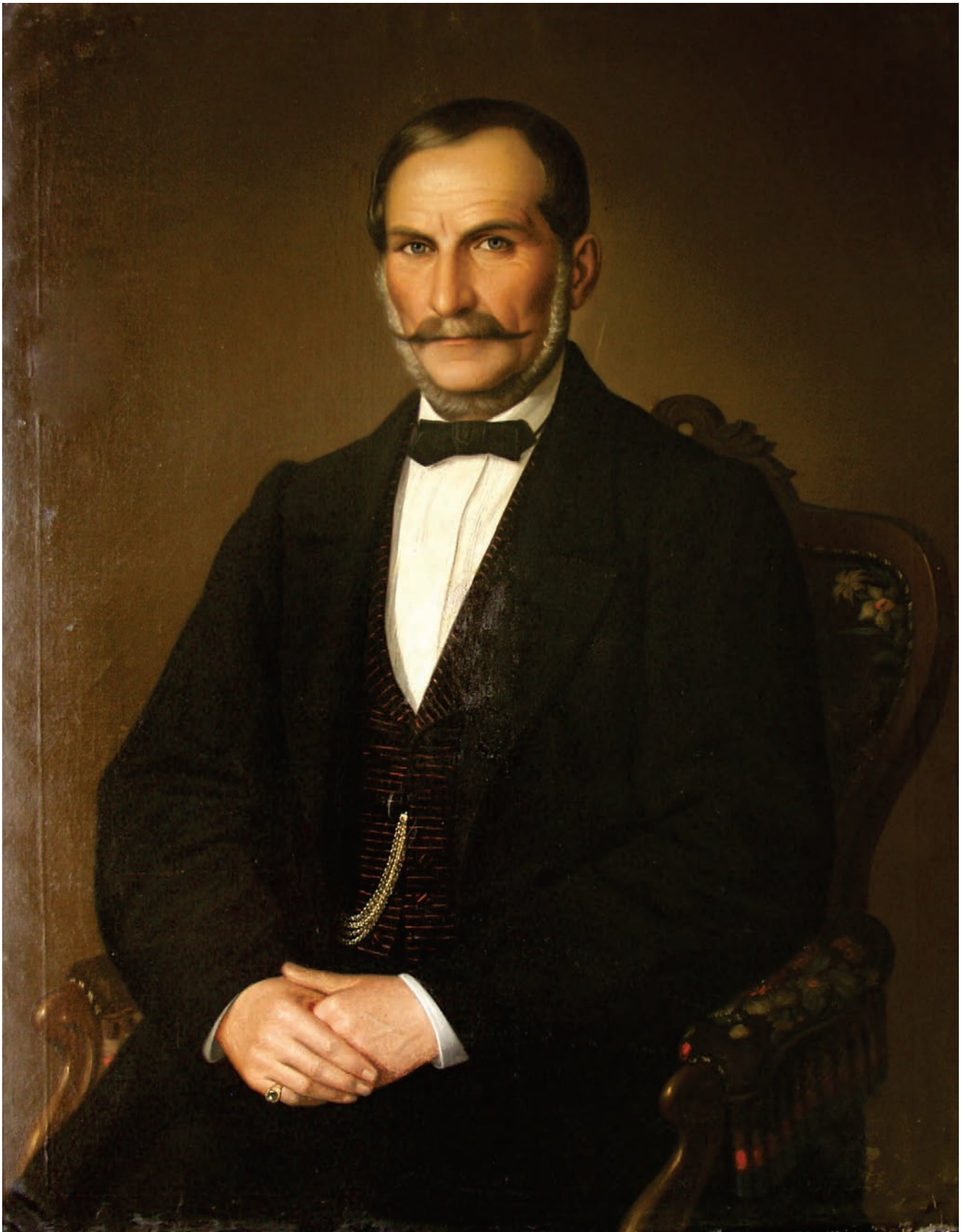
complet de tradițiile academiste, așa cum descoperim și în tablourile pe care le vom analiza în continuare. Sunt portrete în care canoanele academiste sunt prezente, dar rigiditatea impusă de acestea este ușor modelată de ecoul stilului Biedermeier pe care pictorul, conștient sau nu l-a însușit acestora. *Musceleanca* (cat. nr. 15), din colecția Muzeului Național Brukenthal, reprezentând-o pe doamna Georgescu pozând în costum din zona Muscelului este un portret realizat probabil în anul 1864, când Mișu Popp picta biserica *Sfântul Nicolae* din Câmpulung Muscel. Aici pitorescul costumului popular, iia și marama cu rafinatele lor decorații și falduri de borangic ies pregnant în evidență datorită fondului neutru și pun în relief bustul modelului, încadrând figura cu trăsături tinerești vioaie, dar nu deosebit personalizată, poate tocmai datorită intenției artistului de a-i conferi o notă emblematică, reprezentativă pentru femeile românce. Tendință ce era la modă în epoca de după Unire, cunoscuta *Deșteptarea României* a lui C. D. Rosenthal fiindu-i poate sursă de inspirație. Gestica dezinvoltă a mode-





21. FATA ÎN ALBASTRU (ELENA COSTEA)





22. IOAN COSTEA



lului, câteva accesorii „aristocratice” nepotrivite (cercei, mărgelile, brățară, inel) atenuază aerul rustic și autenticitatea folclorică a costumației și a ansamblului, dar totuși: „*acest portret este bine desenat și realizează o imagine plină de grație și prospețime feciorească, un chip caracteristic de fată din popor*”<sup>26</sup>. În colecția Muzeului Național Brukenthal există două portrete bust (*Portret de bărbat* cat. nr. 86 și *Portret de femeie* cat. nr. 87), pe care le-am identificat ca reprezentându-i pe domnul și doamna Georgescu. Tot în costum tradițional este redată femeia din tabloul intitulat *Țărancă italiană (Rugăciune)* (cat. nr. 16)<sup>27</sup>, care poate fi un portret de comandă, probabil fără a avea un model ci o figură idealizată, prezentată în atitudine specifică lucrărilor cu temă religioasă, răspândite și păstrate peste tot, după Renaștere. Sensibilitatea și finețea modeleului, seninătatea și prospețimea figurii, fina individualizare și analiză psihologică, transpunerea delicată a detaliilor fizionomice, transmit un sentimentalism pregnant, de *anima candida*, caracteristic spiritului Biedermeier. Acest portret se deosebește total de *Portretul Zoei Grădișteanu* (cat. nr. 17), aflat în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României, pictat la Câmpulung în 1866, după cum arată inscripția din stânga sus, care este dintre cele caracteristice gustului aristocratic al boierimii române (dar și burghezii ce o imita adesea). Descoperim o notă sobră, aproape austeră, a vestimentației feminine, subliniată prin tonurile închise ale rochiei, încheiată până la gât și croită astfel încât să nu reliefeze voluptăți ale trupului, cu rafinata punere în atenție a bijuteriilor delicate, dar abundente, menite a da seamă asupra bogăției modelului. Broșa de sub gulerul de dantelă, cerceii și lanțurile lungi cu pandantivi, brățara (din mărgelile de chihlimbar?) și mai ales acoperământul capului cu acea tocă-perucă cu dantele și mătase, împodobită cu bijuterii de aur, vin să argumenteze asupra stării sociale a personajului, a cărui figură rămâne „convențional-fotografică”, cu o privire reținută, vag melancolică.

Un alt tablou inedit aflat în colecția Muzeului de Artă din Târgu-Jiu, intitulat *Portret de bărbat*, (cat. nr. 18), este realizat de Mișu Popp în spiritul stilului Biedermeier. Deși lucrarea este într-o stare de conservare precară, este evidentă preocuparea artistului în redarea fizionomiei personajului (sesizăm chiar o ușoară pătrundere psihologică) și de descriere amănunțită a vestimentației acestuia. Așezat în fotoliu cu privirea ușor meditativă

bărbatul are indiscutabil farmecul specific epocii. Sobrietatea execuției, desenul precis, redarea deosebit de sugestivă a consistenței materialelor, demonstrează încă odată viziunea monumentală și simțul armoniei cu care era înzestrat Mișu Popp. Acordurile rafinate de griuri și negru puse în valoare prin câteva tușe de alb, contrastează puternic și pun și mai bine în evidență figura celui portretizat. Fotoliul în care este așezat personajul portretizat, are menirea de a sugera un interior și a accentua spațialitatea. Și aici decorația aferentă costumației cu redingotă și vestă, vorbește despre poziția socială a personajului. În colecția bucureșteană, există un *Portret de femeie* (cat. nr.19), ce s-ar fi putut intitula mai precis și poetic „Turbanul verde”, un portret care pare a ieși din lungul șir al portretelor marcate de fizionomiile „plate”, rezumate la simpla asemănare cu modelul. Aici apar câteva riduri pronunțate, un nas viguros care masculinizează trăsăturile femeii, turbanul acoperind fruntea, contribuie și el la amplificarea „masculinității”, apoi, privind gâtul viguros și mâinile puternice și mari, nu poți să nu gândești la un deghizament actoricesc, de altfel practicat în teatrul epocii, suficient fiind să ne gândim la piesele lui Alecsandri (*Chirița la Iași, Chirița în provincie, Coana Chirița în voiaj*). Doar decorația vestimentară, inelele de pe mâini și gulerul de dantelă, sunt cele care fac portretul *de femeie*, altfel, nimic din gestică neavând grație și „feminitate”, compararea atitudinii, poziției modelului cu cele ale altor portrete de bărbați ale lui Mișu Popp, inducând tot impresia că este vorba de un bărbat. Și aici redarea îngrijită și precisă a veșmintelor aduce aerul distins al modelului, iar faldurile pelerinei sunt surprinzător de fluide și ondulate.

Tot inedit este un tablou de la Târgu-Jiu, *Portret de bărbat* (cat. nr. 20), în care amintirile academismului vienez sunt evidente. Personajul un burghez din societatea Târgu-Jiului, așezat pe un fotoliu, adoptă o poză cam forțată, figura fiind mai puțin expresivă și destul de convențională. Tabloul, după cum demonstrează și dimensiunile mai mari, pare a fi o comandă, ceea ce explică și lipsa de afinitate a pictorului cu modelul, compoziția și execuția fiind din nou lipsite de accent. Talentul, meșteșugul pictorului este însă evident în modul în care este sugerată expresia privirii, în echilibrul dintre lumină și umbră, în realizarea unei armonii cromatice de ocure, diferite nuanțe de brunuri verde și negru. Draperia



23. ANASTASIA RUDEANU





24. TÂNĂRĂ ÎN PEISAJ

bogat faldată, redată în fundal în nuanțe de brun deschis, fotoliul verde oliv pe care este așezat personajul și măsuța acoperită cu o stofă de nuanța smaragdului, sunt folosite de artist pentru a sugera un cadru de interior și în același timp pentru a sugera spațialitatea.

Tabloul *Fata în albastru*, (cat. nr. 21) datat 1868, vădește o tratare de tip academist, dar de coloratură Biedermeier. Desenul fin și precis, modeul delicat al dantelelor rochiei albastre, dezvăluie un artist cu reale calități care reușește să redea materialitatea obiectelor pictate, strălucirea și picturalitatea stofelor, folosind degradeuri cromatice multiple. Tonurile catifelate ale părului ce cade în bucle răsucite cu fierul după moda epocii și nelipsiții trandafiri care împodobesc coafura, amintesc de maniera Biedermeier, ca și speteaza cu tapițerie înflorată a scaunului. Talentul său de miniaturist este evidențiat și prin atenția acordată detalierii, dantelelor, bijuteriilor, podobelor vestimentare, fără a manifesta un interes deosebit pentru psihologia celei portretizate. Prin compoziție, prin gestică, prin tratarea fizionomiei, lucrarea ne amintește într-o oarecare măsură de *Portretul Anei Enescu* (cat. nr. 11), dar cromatica mai bogată și amănuntele vestimentare, dau acestui portret un plus de eleganță și rafinament.

Pandant cu *Fata în albastru*, din colecția Muzeului Național Brukenthal de la Sibiu, este tabloul reprezentându-l pe *Ioan Costea* (cat. nr. 22) aflat în colecția Muzeul Național de Artă al României. Costumația mai sobră și lipsa efectelor decorative ale veșmintelor, cromatica mai „fadă”, a portretului lui Costea, fac un fel de contrast interesant între cele două tablouri, a căror apropiere e mai evidentă numai prin detaliile de cadru, cum ar fi scaunul (același în ambele lucrări) și fondul-ecran ce împinge în avan-scenă modelele.

Dezvăluind acel calm tipic spiritului biedermeier *Portretul Anastasiei Rudeanu* (cat. nr. 23) datat 1870 și aflat în colecția Muzeului Național de Artă al României, afiliază compozițional „tradiției” în care Mișu Popp își compune spațial și compozițional portretele, profilând personajul pe un fond neutru, închis, puțin valorat și luminat. Tot repetabilă este poziția modelului, redat trei-sferturi, așezat confortabil pe un scaun și parcă mai preocupat de ținuta vestimentară și de accesoriile definind starea materială, decât de felul cum pictorul îi reprezintă persoana de dincolo de aparențele fizionomice și gestuale<sup>28</sup>. Anastasia Rudeanu, cu o privire blajină dar cu atitu-

dine demnă, se etalează cu un decolteu provocator (pentru moda epocii), cu câteva dantele, cu bijuterii puține, rafinat plasate, vizibile dar nu ostentative. Cruciulița de pe piept e mai mult demonstrativă, decât de încărcătură religioasă, broșa cu inițialele numelui și brațările, fiind bine ecranate de decolteu și respectiv de rochia de culoare închisă, care subliniază de altfel silueta și rotunjimea grațioasă a antebrațelor cu mâini frumoase, efilate. *Tânără în peisaj* (cat. nr. 24), tablou pictat probabil în jurul anilor 1873-1876, aflat în patrimoniul aceluiaș muzeu este o lucrare trecută de academismul obișnuit pe care pictorul îl abordează cu predilecție în portretistica sa. De astă dată nu mai avem de a face doar cu elemente biedermeier alăturate ca ingredient la viziunea academistă, ci de o convingătoare adopție a noului stil. E greu de susținut că pictorul s-ar fi convertit hotărât la portretistica de acest tip, de vreme ce în portrete ulterioare cronologic revine la vechea sa manieră “academist-biedermeier” și de aceea e de presupus că trecerea i-a fost cerută de comanditar, sau că artistul a vrut să demonstreze sau să experimenteze posibilitățile de a-și înnoi limbajul plastic, de a se dovedi receptiv la noutățile artistice ale vremii. Poate fi luată în considerare și dorința pictorului de a dezvălui o altă atitudine, mai implicată, mai apropiată, mai personală, față de modelul din fața sa. Tânăra e reprezentată pe fundalul unui peisaj de pădure, cu un vag parfum romantic și într-o ținută elegantă de promenadă în mijlocul naturii din imediata vecinătate a vreunui conac. Albastrul rochiei izbește prin contrastul violent (deloc obișnuit la pictorul ardelean), pe care-l face cu fundalul calm, dar silueta femeii decupându-se din cadru calmează impresia de stridență, prin atitudinea și expresia calmă, liniștită, ușor sentimentală. Obișnuitele bijuterii de care portretele de femei ale lui Mișu Popp par a nu se putea lipsi, sunt și aici prezente, dar contrastele cromatice de roz alb, albastru ale rochiei și galbenul nuanțat al capei, le atenuează impactul vizual și importanța în economia și în ansamblul de efecte din tablou. Lucrarea e dintre puținele excepții de la “regulile” autoimpuse de artist propriei portretistici, având o viziune net modernă, cel puțin în raport cu ceea ce ne-a obișnuit el în materie de portret. Tot în această perioadă, (1878) și în același spirit Biedermeier au fost realizate și cele două portrete pendante reprezentându-i pe *Ana Filip* (cat. nr. 25) și pe soțul ei *Alexandru Filip* (cat. nr. 26) de la Muzeul Național de Istorie





25. MARIA FILIP





26. ALEXANDRU FILIP





27. PORTRET DE TÂNĂRĂ ÎN ALBASTRU



28. PORTRET DE FEMEIE ÎN NEGRU

al Unirii din Alba - Iulia. Lucrările pandane, realizate probabil în jurul anilor 1878-1880, *Portret de tânără în albastru* (cat. nr. 27) și *Portret de femeie în negru* (cat. nr. 28), reprezentând fiica și mama, aflate în colecția Muzeului de Artă din Craiova sunt și ele lucrări deosebite ale portretisticii lui Mișu Popp. În realizarea acestora este evidentă capacitatea pictorului de individualizare a personajelor, încercarea de adâncire psihologică. Nota de intimitate, de confort, gingășia, feminitatea chipurilor fin redade, transparența dantelelor sublinierea materialității stofelor, simplitatea coafurilor împodobite cu trandafiri, sunt câteva elemente de suflu Biedermeier. Remarcabilă rămâne apoi, sublinierea deosebirii de vârstă dintre cele două modele feminine, cu sublinierea clară a gustului și modei diferite adoptate de mamă și fiică, diferență care face la prima vedere greu de acceptat ideea că lucrările sunt pereche. Scaunul din aceeași „garnitură” de mobilier, aceeași măsută pe care cele două își sprijină mâna cu un gest identic le apropie, diferența subtilă apărând însă

din nou în culoarea tapițeriei și feței de masă, dar mai ales a contrastului cromatic dintre veșmintele celor două. În *Portret de femeie în negru*, dialogul cromatic alb-negru al rochiei și al dantelelor care o împodobesc și roșul grenă al stofei de pe scaun și de pe masă, emană o forță plastică deosebită, care pune și mai mult în valoare expresivitatea chipului ușor melancolic. La *Portret de tânără în albastru*, culoarea dominantă, cu reflexele metalice ale faldurilor și cutelor rochiei, creează alte acorduri cromatice elevate, cu albul dantelelor, cu roșul trandafirilor și ocrul auriu al stofei care acoperă masa și scaunul. Simplitatea mijloacelor de expresie plastică, rafinamentul cromatic, desenul fin, corect, al mâinilor și fizionomiilor, redă o frumusețe mai puțin idealizată, plină de sensibilitate și căldură. Aceste personaje se disting și prin sobrietatea costumului feminin, îndulcit doar de prezența dantelelor și al florilor naturale.

Din aproximativ aceeași perioadă (1883) și în același spirit Biedermeier sunt realizate portretele pandante aparținând Muzeului de Artă „Ion

Ionescu Quintus“ Prahova din Ploiești, *Portret de bărbat* (cat. nr. 29) și *Portret de femeie* (cat. nr. 30), lucrate în maniera Biedermeier-ului.

Portretele de factură Biedermeier prezentate mai sus, introduc, după modelul lui Greuze,<sup>29</sup> o adevărată „sentimentalitate burgheză”. Reprezentarea spontană, într-un cadru intim, etalarea obiectelor personale de lux, a bijuteriilor diversificarea atitudinilor, toate au menirea să transmită privitorului un spor de naturalitate, acel sentiment de autentic, de verosimil. Este regăsirea aceluși deziiderat al verosimilității pe care îl descoperim și în portretele adeptilor Biedermeierului vienez și în special în portretistica lui Waldmüller.

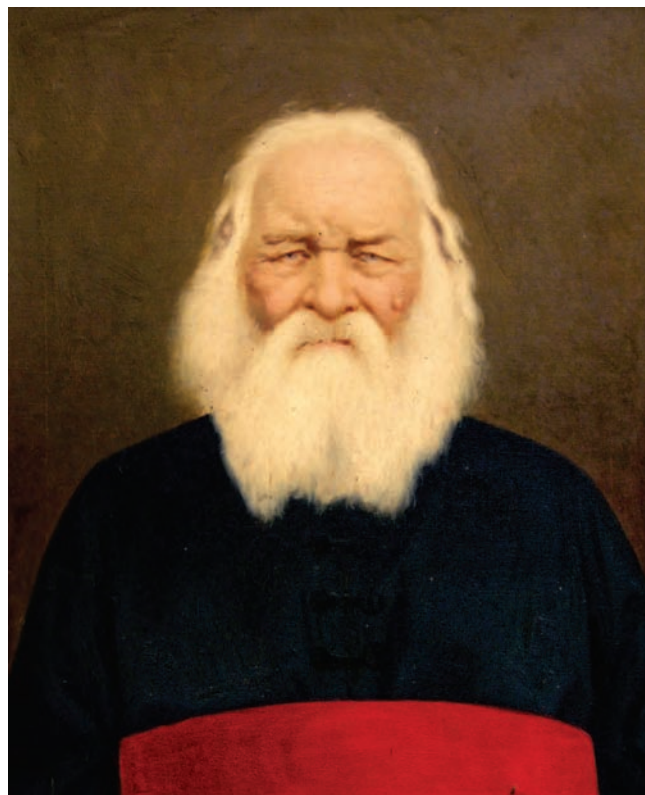
Tabloul intitulat *Mama artistului* (*Portret de bătrână*)<sup>30</sup>, (cat. nr. 31) portret realizat în 1872 este o altă lucrare deosebită aflată în colecția Muzeului de Artă din Tg.-Jiu. E conceput cu simplitate, vădind simpatie și căldură, dar și cu o undă de tristețe, nu numai reflectată de chipul personajului ci și de pictor în fața acestui model de excepție (mama). Se remarcă prin eleganța liniei, ascetismul expresiei și corecta reliefare a volumelor. Fața realizată într-o gamă cromatică luminoasă este deosebit de expresivă, expresivitate pe care o descoperim și în desenul mâinilor. Privirea blândă a bătrânei emană o mare încărcătură nostalgică. Fundalul neutru este ușor vibrat de curbura spătarului scaunului și de roșul tapițeriei acestuia. Portretul atestă calitățile de desenator ale pictorului, dar și pe cele de colorist. În toată sobrietatea gamei cromatice care armonizează ocruri, brunuri și negru, albul batistei ținută în mâna stângă aduce acea notă luminoasă necesară expresiei plastice. Personajul are acel amestec de rustic și citadin specific clasei mijlocii din micile orașe de provincie ale sfârșitului de secol XIX transilvănean, dar are implicit marcată și trecerea anilor și apăsarea vârstei înaintate.

Într-o cu totul altă manieră sunt rediate personajele din mediul țărănesc al satelor din jurul Brașovului, într-o manieră în care domină forța de expresie și monumentalitatea. Protopopul *Ioan (Avertie) Tatulea* (1789-1876) (cat. nr. 32), preot la Predăluț (Bran), pictat la vârsta senectuții, probabil pe la 1874-1876, prezentat bust, lasă să se vadă brâul de protopop, singurul însemn al poziției sale sociale. Fondul neutru și veșmântul preoțesc negru, pun în evidență capul înconjurat de părul și barba albă, cu fruntea înaltă ușor pleșuvită, dar figura rămâne cumva restrânsă între aceste apănaje ale vârstei. Ochii albaștri strânși sub pleoape,

par a scruta în depărtare, dar figura nu e propriu-zis expresivă, ci doar calmă, ușor concentrată. Liniștea respiră și din atitudinea de ansamblu a modelului, fiind susținută și de opacitatea cromatică și spațială a fundalului. Calmul și liniștea senină a personajului îi conferă acea notă de simplitate și monumentalitate de care vorbeam.

Lucrate în aceeași manieră sunt și alte portretele din lumea rurală, dar nu cea a oamenilor simpli sau săraci, ci a notabilităților satelor. Pe pictorul brașovean par a nu-l interesa – ca mai târziu pe Grigorescu și mai mult apoi pe Luchian – problemele sociale ale mediului rural. Aceste portretele „rurale” nu sunt cu totul neatrinse de suflul stilului Biedermeier, căruia artistul îi dă o notă personală, apropiată de ceea ce putem numi o viziune a Biedermeier-ului transilvănean.

*Portretul Voicăi Popea* (cat. nr. 33) și *Portretul preotului Neagoe Popea* (cat. nr. 34) de la Muzeul de Artă din Brașov, portretele-pandante, au fost pictate la 1874, în perioada în care artistul termina de pictat Biserica *Adormirii Maicii Domnului* din Satulung-Săcele. Realizate în plină maturitate artistică, aceste portretele înregistrează cu corectitudine vârsta și trăsăturile de caracter ale modelelor, dezvăluie atenția pe care pictorul o acordă redării materialelor și detaliilor vestimentare, (uneori



32. IOAN (AVERTIE) TATULEA





33. VOICA POPEA





34. NEAGOE POPEA





35. MARIA GĂETAN

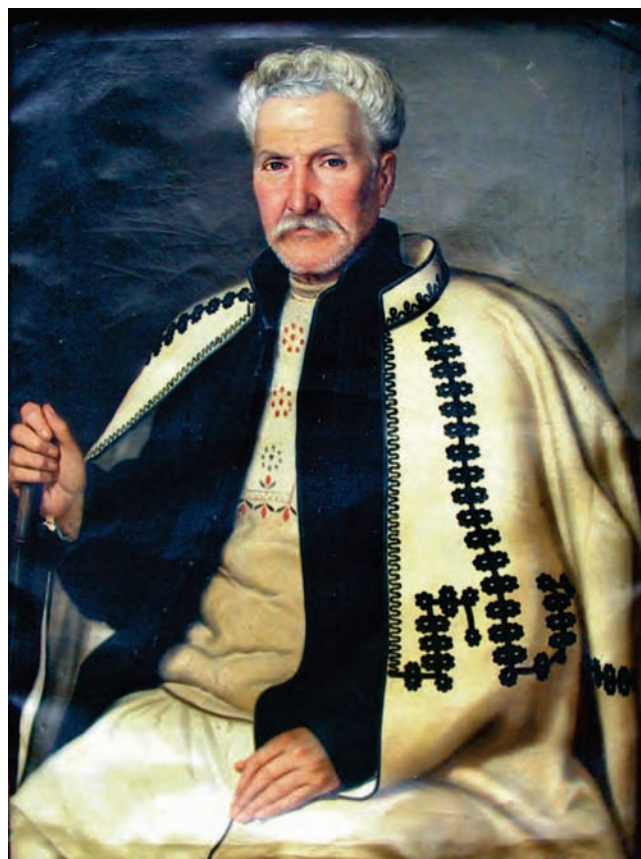
și ambientale), dar tot cu grija de a sublinia starea socială și poziția personajelor. Atitudinea lipsită de aroganță a preotului și a soției sale, accentuează nota de naturalețe și permit pictorului surprinderea câtorva calități fizice și psihice. *Portretul preotesei Voica Popea*, sensibil și de rafinement, degajă o și mai accentuată atmosferă de firesc și naturalețe, figura ei dezvăluind frumusețea fizică și morală a femeii de altă dată. Chipul blând și privirea inteligentă, nu sunt lipsite de o anume oboseală a vârstei, dar portretul vrea să pună în lumină imaginea caracteristică femeii-mamă și soție din satele ardelenne ale veacului al XIX-lea. Deși este preoteasă, veșmintele ei nu se deosebesc mult de cele al sătencilor din zonă. Broboada fină de borangic cu reflexe de perle, care-i învelește capul și cade pe umeri peste cojocul bordat cu blană maro, dă strălucire întregului portret. Brocatul albastru verzui decorat cu motive florale auriu, care acoperă masa și

batista de un alb imaculat pe care o ține în mâna stângă, înviorează veșmântul negru al preotesei, dar distonează în raport cu „rusticul” pe care Mișu Popp îl imprimă personajului. Frumusețea picturală a acestor două portrete ne îndrituiește să credem că preotul Neagoe Popea și soția sa Voica au fost aproape de sufletul artistului. *Preotul Neagoe Popea* este redat într-o paletă cromatică rafinată de negru, roșu și câteva accente de griuri și ocru. Pe figura sa expresivă pictorul surprinde aceeași liniște, și detașare, cu ușoare note sceptice, dar și multă bunătate și tihnă sufletească. Mișu Popp reușește să realizeze cu mult talent portretul preotului cu înfățișarea sa venerabilă, cu figura robustă, sculpturală.

Un portret inedit din colecția Muzeului de Artă din Brașov este *Portretul Mariei Găetan* (cat. nr. 35)<sup>31</sup> sau (Gaitan), în etate de 48 de ani, tablou realizat tot în anul 1874. Așezată pe un scaun lângă masa acoperită cu brocat albastru decorat



39. PORTRET DE FEMEIE



40. PORTRET DE BĂRBAT

cu motive florale aurii, redă chipul blând, resemnat al femeii trecute de mult de prima tinerețe. Batista albă și dungile albe fine care marchează manșetele bluzei sunt singurele accente luminoase pe veșmântul negru. Fața senină și ochii albaștri cu privirea blândă, dezvăluie liniște sufletească și resemnare. Broboada neagră de pe cap, accentuează și mai mult starea de spirit a femeii portretizate, potențează expresia gravă a chipului, portretul părând al unei femei îndoliate, fapt ce ar putea explica lipsa obișnuitului pandant pe care pictorii îl executau în cadrul familiilor comandatarilor. Un alt portret al *Mariei Găetan* (cat. nr. 36)<sup>32</sup>, aflat la București este realizat probabil în același an și același loc, (o replică autografă) dovadă fiind nu numai asemănarea până la identitate a celor două portrete, ci și puținele elemente de cadru ambiental ce apar, respectiv, fața de masă albastră cu flori galbene. Aceasta este aceeași pe care o vedem în tabloul anterior, pe

care o reținem și din lucrările pandant a preotului Popea și al soției sale, ea fiind astfel încă un element de datare a celor 4 pânze. Chipul Mariei Găitan este unul dintre reușitele portrete din seria figurilor românești transilvănene pe care Mișu Popp le-a pictat prin locurile natale. Portretele părinților săi : *Portret de femeie (Maria Eremie)* (1805-1891) (cat. nr. 37) și pandantul său *Portret de bărbat (Irimie Eremie)*<sup>33</sup> (cat. nr. 38), găzduite de Muzeul de Artă din Suceava sunt identice cu portretele *Mariei I. E. Popa* (cat. nr. 39) și al soțului ei, *Irimie Eremia Poppa* (cat. nr. 40), realizate, după cum spune inscripția, de Mișu Popp la 1874 și aflate în patrimoniul Muzeului de Artă din Ploiești. Aceste portrete atestă potențați ai satului, iar portretizarea propriu-zisă scade în favoarea elementelor exterioare, ce țin de pitorescul costumului (Irimie), sau de ambientul de factură biedermeier, în cazul Mariei Eremia, care stă pe un scaun biedermeier autentic după cum îl arată spe-





41. GAVRIL MUNTEANU



42. SEVASTIA PANOVICI

teaza, iar fața de masă cu vrejuri aurii e și ea străină satului românesc autentic.

Cu portretul lui *Gavril Munteanu* (cat. nr. 41), revenim în cadrul portretisticii intelectualității burgheze de sfârșit de secol XIX, de care în mod evident pictorul se simte atașat. E sesizabilă o undă de simpatie și apropiere a artistului față de astfel de oameni, pe care îi redă în atitudini mai puțin pozate sau ostentative. Greu de găsit – nu numai la Mișu Popp – în acel moment, portrete românești în care „poza” să lipsească cu totul, aceasta din simplul motiv că a-ți face portretul era un eveniment pentru oamenii obișnuiți și momentul (ca cel al fotografiei „oficiale” ce se practică și azi la anumite evenimente), era pregătit cu grijă, comandatarul alegându-și o anume vestimentație, atitudine și gestică, cu care urma să fie „imortalizat”. Nu se practica spontaneitatea „instantaneul” decât pentru a sugera fragmentul de viață. Se considera mai importantă redarea caracteristică, tipică a modelului, nu surprinderea stării momentane și emoției de o clipă. Gavril Munteanu apare și el în acest portret cu lavalieră la gât, în haină închisă și cămașă albă, cu părul alb, mustața și barba cărunte, bine pieptănate, toată ținuta lui voind să inspire corectitudine, sobrietate și oarecare distincție “profesorală”. Cartea de pe masa de care își sprijină cotul și cartea din mână, sunt tocmai astfel de însemne tradiționale ale activității intelectuale. Dorința de a sugera autenticitatea, activitatea cotidiană a intelectualului, surprinsă „pe viu”, e motivul pentru care personajul apare cu degetul mâinii drepte între foile cărții, de parcă și-a întrerupt adineaori lectura, spre a răspunde unei interpelări tocmai atunci adresate. Mijloacele de expresie ale pictorului sunt cele obișnuite în astfel de portrete. Fondul neutru, tonurile închise cu contrastul alb-negru bine echilibrat, lumina evidențiind figura, mâinile și acele detalii semnificative pentru caracterizarea socială a modelului.

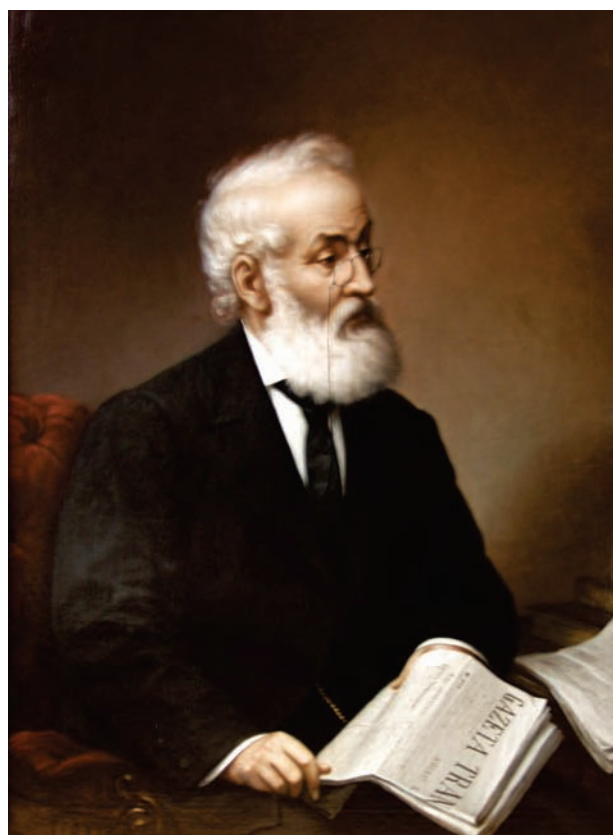
*Portretul Sevastiei Panovici* (cat. nr. 42), se înscrie în aceleași coordonate compoziționale și de limbaj plastic, dar cu un puternic accent pe fizionomic și psihologic, figura melancolică a femeii, fiind mai deplin caracterizată, fiindcă pictorul o investighează de aproape, caută să-i surprindă în portret fiecare trăsătură, fiecare rid al feței, fruntea, privirea, nasul pronunțat, bărbia puternică... orice reper care sugerează o trăsătură de caracter, o stare de spirit caracteristică, o sclipire de afectivitate. Tot tabloul pare că se restrânge în jurul

figurii, deoarece celelalte detalii sunt subordonate, trecute în secundar (coafura, rochia, puținele bijuterii abia vizibile) mâinile și cartea sunt reliefate și ele numai spre a aduce un plus de caracterizare. Totuși, ca și în cazul lui G. Munteanu, modelul nu exprimă suferință, sau frământare sufletească intensă, ci aceeași viață tihnită, cu destul confort, cu o liniște și siguranță ce permit preocupărilor intelectuale să prevaleze asupra luptei pentru existență. E același spirit Biedermeier, acel spirit „hiperburghez”, atât de laudat și caracteristic în epocă și atât de detestat de generația de după 1900.

Portretul lui *Iacob Mureșianu* (cat. nr. 46), pictat în anul 1887, întrunește aceleași caracteristici de interpretare a modelului, tot un intelectual, dar de notorietate, om politic important, luptător pentru drepturile românilor ardeleni și membru al Astei. Prezentat privitorului din profil, el ține în mână „Gazeta de Transilvania”, la editarea căreia colabora îndeaproape cu G. Barițiu. Pentru a sugera un mediu ambiant specific intelectualu-

lui, pictorul introduce, redate fragmentar, un fotoliu și masa de lucru a lui Mureșianu, lăsând însă un fundal neutru pe care se proiectează silueta și chipul modelului: „*O figură distinsă de literat, exprimată de artist în mod realist și simplu, dar cu atât mai sugestiv*”, cum caracteriza acest portret maestrul Virgil Vătășianu, într-un articol dedicat creației lui Mișu Popp.<sup>34</sup> Deși realizat la scurt timp după moartea personajului, pictorul reușește să-l reprezinte în dinamica unor gesturi firești, astfel încât, dacă nu s-ar ști din atestările documentare, nu am avea impresia că artistul n-a avut modelul viu dinainte, o dovadă în plus a priceperii maestrului portretist, dar nu mai puțin, una a elementului repetitiv folosit în compoziție și execuție.

**Cazul autoportretului** nu era cu mult diferit, fiindcă (așa cum afirmă M. J. Friedländer), ar fi o ipoteză naivă să credem că: „...datorită identității dintre subiectul contemplator și obiectul contemplat autoportretul ar trebui să-i fie superior portretului, oferind o formulă mai evoluată decât aceasta. Subiectul este maestrul cu ființa sa intelectual-psihică cu deprin-



46. IACOB MUREȘIANU





50. AUTOPORTRET

derea sa de a privi – în timp ce obiectul îl constituie apariția sa fizică [...] Cert este, că pătrunzând tot mai adânc pe calea autocunoașterii, în profunzimile propriei firi, el își va contempla exteriorul cu mai multe idei preconceptuate, găsind, cu precădere, ceea ce se așteaptă să descopere”<sup>35</sup>.

E mai mult decât evident că în pictura românească portretul și autoportretul nu s-au dezvoltat diferit de evoluția artei europene. Ca și în cazul altor genuri, eclecticismul și oscilarea între elementele clasice și cele romantice altoindu-se pe fondul academist și ca sinteză între occidental

și autohton, este caracteristic autorilor de portrete. Cum remarcă Mihai Ispir, portretul și autoportretul românesc aduc doar un plus de sinceritate, uneori naivă (ca în cazul unui autoportret al lui Chladek pe care îl consideră „emblematic” pentru arta momentului în cadrul acestui gen<sup>36</sup>), o reducere a accesoriilor decorative „Ne aflăm probabil, exact la antipodul portretului de aparat”<sup>37</sup>, empirismul și lapidaritatea expresiei „Conceptualizarea conținutului și concentrarea expresiei”<sup>38</sup>. S-ar părea că portretistul epocii adoptă un fond neutru, reduce la minim detaliile de ambient și pe cele



51. AUTOPORTRET

vestimentare și accesoriile decorative, pentru a evidenția figura, dar aceasta apare redată imitativ convențională, cu o privire melancolică, vag visătoare, fără investigații de adâncime caracterială, temperamentală, afectivă. Gesturile fiind și ele mai mult intenționate decât sugerate, și dublate de atitudinea rigidă, caută să sublinieze o atmosferă de intimitate, calm și tihnă, specifice gustului burghez.

Situația lui Mișu Popp în portretistica românească, pictor aflat: „...în umbra unor nuanțe ale romantismului academic”<sup>39</sup> rămâne caracteristică

și reprezentativă<sup>40</sup>. El înțelege portretul ca un pictor academist „trecut prin filtrul clasicismului vienez tardiv”, nefiind străin de maniera pictorilor ce se considerau adepții lui Ingres<sup>41</sup>. Chiar și în cele 13 autoportrete s-a mărginit să-și repete maniera de reprezentare, încercând să-și creeze (și să impună „pentru ceilalți”), imaginea unui personaj „de lume”, sobru și nu lipsit de oarecare distincție, rezervat dar sigur de posibilitățile sale. Discreția cu care „trece sub tăcere” datele personale, îndrituiește impresia că nu se ipostazia în primul rând ca artist (nu întâmplător nu apare



în ținută „de atelier”), nu intra în interogații introspective, nu se adresa sieși cu sinceritate punându-și întrebările grave ale existenței.

*Autoportretul de la 18 ani* (cat. nr. 50), din colecția de la Tg. Jiu, portret realizat înainte de plecarea la Viena, sau chiar la Viena<sup>42</sup> este edificator deja în privința concepției lui Mișu Popp despre această specie a portretisticii. El se reprezintă „în eul său social” nu în profunzimea ființei sale. Pictorul se reprezintă (și vrea să apară în ochii altora) ca un tânăr „care promite”, reținut, serios și pregătit de viață, știind ce are de făcut și încrezător în „steaua” sa. Chipul păstrează ecouri adolescentine, dar pictorul încearcă să fie „obiectiv” și să se privească în oglindă ca și cum ar avea în față un model oarecare, nu pe sine însuși ca personalitate unică asupra căreia își poate îndrepta cele mai ascuțite și penetrante instrumente de autocunoaștere. Nu mai puțin convențional și obiectiv se dovedește Mișu Popp, reprezentându-se la diferite vârste, ca de exemplu în portretul ce și-l face la 27 de ani în 1854, *Autoportret* (cat. nr. 51) din colecția Muzeului Național de Artă al României. Încadrat într-un medalion oval chipul se conturează cu trăsăturile tinereții depline, a maximei vigori, dar introspecția lipsește de asemenea, autoportretul marcând doar fizionomia nu și psihologia. Din nou pictorul se prezintă, nu se dezvăluie, investigația lui rezumându-se la constatări exterioare și consemnarea figurativă clară a atitudinii, nu a certitudinii și incertitudinii eului sufletesc. Ca și în alte portrete, pictorul (se) studiază (ca) un model, cu ochi de meșteșugar care execută cu virtuozitate și „precizie” lucrarea sa, dar „la rece”, ca și cum ar reda un obiect, nu un subiect uman. Ceea ce se schimbă în autoportrete (ca și în majoritatea portretelor) este doar fizionomia, (cat. nr. 52) din colecția Muzeului de Artă din Brașov, sau unele detalii ale ei și mai ales recuzita (vestimentație, ambient, decor, accesorii), prea arareori (dar nu în autoportrete), starea de spirit. E cazul autoportretului de la Cluj (1867?) (cat. nr. 53), în care ineditul prezentării vestimentare și implicit cromatica folosită, scot mai mult portretul din convențional, decât starea de spirit, umoarea, sau sentimentul ori, „privirea” cu care *subiectul* (pictorul) ia în seamă *obiectul* (pe sine însuși). Trebuie subliniat însă, că această practică a lui Mișu Popp ține de concepție și nu de incapacitatea artistului de a coborî în „abisalul” unui model, cu atât mai puțin în profunzimea propriului eu. El e și aici tributar modei și gustului epocii,

care așa înțelegea și pretindea portretizarea. Principiul pe care îl aplica în cazul autoportretelor se poate discerne ușor la o comparație dintre cele două tablouri în care se reprezintă cu pălărie albă. Cel de la Brașov (cat. nr. 54), primul realizat în 1869, este: „*Unul cu totul deosebit, în special prin strălucirea luminii, este autoportretul în plin soare cu pălăria albă de panama, în care chipul de bărbat frumos, brun, al artistului ce-și lăsase de tânăr barbă, vădește o atitudine mândră și hotărâtă*”<sup>43</sup>. Fundalul în verde valorat ton în ton, creează subtil senzația de primăvară în ambientul ipotetic, tocmai prin asociere cu lumina solară sugerată prin ecleraj. Iar acest joc de lumină și culoare se asociază cu atitudinea „mândră și hotărâtă” pe care o augmentează astfel, indirect. Replica (de la Târgu-Jiu) (cat. nr. 55) a aceluiași autoportret, nu aduce nimic nou, ba chiar pare să scadă „cu un grad” tocmai acea armonie de contraste lumină-culoare. Principiul pe care spuneam că îl aplica pictorul e acela de a relua tabloul anterior (sau schița făcută de față cu modelul) și a o „perfectiona” aplicându-i un plus de rigoare în desen, de efect cromatic scos „la meserie”, de sobrietate în atitudine și de fidelitate „fotografică” față de realitate, „reușind” astfel să atenueze (deseori anuleze) efectul de spontaneitate, de firesc pe care inițial pictorul îl surprinde. (Să fie vorba de „complexul Ingres”? – adică diferența mare ce s-a constatat la pictorul francez, între schițele și desenele mult mai pline de viață decât tablourile excesiv elaborate și finisate până la „ofilirea” suflului de viață). În tot cazul, pictorul brașovean își reia autoportretul fără să mai privească oglinda, parcă pur și simplu făcând o „copie autografă”<sup>44</sup>. Nici autoportretele vârstei înaintate (cat. nr. 58) realizat în 1882 aflat în colecția clujană, cel care se afla în colecția din Brașov (cat. nr. 59), autoportretul pictat în 1885 aflat în colecția doamnei Anca Sîrghie din Sibiu, (cat. nr. 60), cele realizate în 1886 (cat. nr. 61), aflate la Muzeul de Artă din Iași și la Muzeul Brukenthal din Sibiu (cat. nr. 62), nu diferă mult de maniera inițială. Pictorul punctează discret câteva amprente ale timpului pe faciesul său, dar atitudinea sa rămâne aceeași, ici-colo se mai ivesc câteva riduri și firea albe de păr. Privirea mereu aceeași și scrutând cu liniște „un departe”, sau un gând răzleț nu reflectă niciodată stări de spirit sau frământări.

Cele două portrete ale tatălui artistului, deși îl redau tot la vârste diferite, au certe asemănări, de la compoziție, la „recuzita” de cărți și până la ati-



53. AUTOPORTRET





63. TATĂL PICTORULUI CITIND  
(IOAN POPP MOLDOVAN de GALAȚI)



67. MAMA PICTORULUI  
(ELENA IOAN POPP MOLDOVAN)

tudinea de cititor preocupat, identică în ambele tablouri. Părintele apare în aceeași vestimentație aproape neglijentă, în portretul de la Brașov intitulat *Tatăl pictorului* (cat. nr. 64), chiar ponosită și uzată și citind în aceeași poziție, cu aceleași gesturi. Pare că pictorul a copiat primul tablou intitulat *Tatăl pictorului citind* aflat la Sibiu (cat. nr. 63), schimbând apoi doar câteva detalii cromatice și reprezentând capul din nou, cu marcarea amprente severe a timpului asupra figurii. Numai în portretul aflat la Cluj (cat. nr. 65), pictorul îl redă pe tatăl său în plinătatea vârstei, dar gânditor și robust, cu trăsături severe și o atitudine hotărâtă, nu lipsită de energie. Privirea exprimă însă blândețe și meditație, iar ridurile vârstei, barba și părul alb, completează efectul

general, conferind astfel întregului personaj un fel de aură de înțelept. *Portretul mamei* (cat. nr. 66), aflat la Muzeul Național de Artă din Cluj, îl considerăm pandant cu *Portretul tatălui* (cat. nr. 65), aflat la același muzeu. Comparativ cu portretele mamei realizate când aceasta era tânără, acest portret apare de-a dreptul artificial datorită „prețioaselor” dantele albe care înconjoară figura. Dacă în cazul *Portretului de Bătrână* (cat. nr. 31), din colecția de la Târgu Jiu persistă îndoiala că în tablou ar fi redată mama pictorului, există alte tablouri în care cu certitudine apare ea. Sunt cele două portrete de la Muzeul Național Brukenthal, executate probabil la distanță de câțiva ani. În *Portretul mamei* (cat. nr. 67), în care apare mai tânără, îmbrăcată în alb, cu bluză dantelată, cu





74. NEPOATA PICTORULUI

capul acoperit de un fel de maramă, cu gherghelul în mână, ea are un aer mai rural, o expresie modestă, dar blândă, binevoitoare. Alburile ce o înconjoară subliniază figura și trăsăturile ei caracterizatoare, vădind și „intropatia” pictorului față de un model atât de familiar. În celălalt *Portret al mamei* (cat. nr. 68), distanța față de model a crescut, ea e privită „profesionist” ca oricare alt model. Pictorul s-a „obiectivat” în raport cu imaginea mamei și o prezintă mai „la rece”, trăsăturile-i apar mai obosite, chipul a început să îmbătrânească, deși ochii și-au păstrat blândețea, au devenit mai triști. Tonurile de negru ale vestimentației fac trăsăturile feței mai pregnante, dar interesant este și faptul că mama e redată într-o ținută ce parcă ar vrea să sublinieze și apartenența, dacă nu la o altă clasă socială, cel

puțin la altă situație materială. Aerul rural-provincial a lăsat locul unei femei ce se simte în rândul doamnelor din societatea intelectuală românească din Ardeal. În realizarea acestor portrete și în alte portrete în care sunt reprezentate la fel persoane apropiate sufletului său, artistul își permite anumite libertăți în pensulație și cromatică, ceea ce le conferă un plus de frumusețe și prospețime. *Nicolae Popp* (cat. nr. 69) fratele mai mare al artistului<sup>45</sup>, apare și el în portretul aflat la Muzeul Național de Artă al României și cel de la Muzeul Național Brukenthal, *Nicolae Popp* (cat. nr. 70), într-o atitudine sobră, cu privirea sa pătrunzătoare sub sprâncenele îmbinate, barba bogată și lungă acoperindu-i pieptul și lipsind pânza de alte detalii și conferindu-i figurii epurate de balastul figurativ, simplitate și expresivitate.



75. DOAMNA ELIZA PETROVICI - PETREANU

Între aceste portrete în care barba stufoasă și lungă, îngrijit pieptănată, subliniază fruntea, nasul viguros și privirea meditativă a personajului, se află și acela al sculptorului *Constantin Popp* (fratele lui Mișu Popp) de la Muzeul de Artă din Brașov (cat. nr. 71). La fel de sec în detalii „scenografice” și de aceea mai personal, respiră austeritate și sobrietate. Însă nu la fel arată portretul soției sale, *Zoe Popp* (cat. nr. 72), care-i este pandant. Figura ei severă, cu buze subțiri și bărbie puternică, nu e lipsită de urmele vârstei, dar e înconjurată de efectele decorative ale gulerului și broșei, al cerceilor și toca de pe cap, cu voalul din spate, ceea ce schimbă mult efectul portretizării. Portretul ei e „asezonat” cu efecte *biedermeier*, la modă, astfel încât pare limpede că ea a ridicat alte pretenții de la cumnatul pictor, decât soțul său. În

aceste portrete de familie, ale părinților și fraților și a altor rude, Mișu Popp pare a dovedi de obicei mai multă libertate de exprimare și o mai atent sensibilă redare psihologică, prin renunțarea – cel puțin parțială – la canoanele academiste și la „poza” specifică portretisticii vremii și bine înșușită de el. La fel se petrece și în alte portrete ale unor apropiați ai sufletului artistului, cum este *Portretul fratelui Ioan* (cat. nr. 73) și *Portretul nepoatei artistului* (cat. nr. 74) de la muzeul brașovean.

Deosebit ca surprindere a unei expresii feminine, tinerești, dar sensibile și delicate, este portretul doamnei *Eliza Petrovici Petreanu* (cat. nr. 75) aflat în patrimoniul muzeului sibian. Tot lipsit de detalii secundare, ca alte portrete în care Popp se concentrează asupra propriu-zisei portretizări



a unui model preferat, în acest tablou, pălăria (bogat decorată, dar intenționat lăsată în umbră), joacă un rol esențial în sublinierea figurii (bine pusă în lumină) și mai ales a ochilor, expresivi, blânzi, cu accente naive, și care aici reușesc să fie elementul generator al întregii expresii faciale, celelalte detalii fizionomice subordonându-se și întregind deplin portretul.

Rudă cu preotul Neagoe Popea, episcopul *Nicolae Popea* (1826-1908) (cat. nr. 76) este reprezentat de pictor ca protosinghel într-un portret existent în colecția muzeului din Brașov. Mai mult decât în celălalt portret (al lui Neagoe), figura apare mai solemnă și mai precis conturată caracterial, portretul bust înlesnind detalierea faciesului. Trăsăturile exprimă o liniște, o destindere calmă, iar privirea seninătate, aproape visătoare, duce cu gândul la cea a sfinților. Sobrietatea vestimentației e întreruptă (cu nu bun efect de înviorare cromatică) doar de roșul brăului de protopop. Parcă și mai multă liniște și înțelepciune respiră din *Portretul preotului Andronic* (cat. nr. 77) de la Muzeul Brukenthal, a cărui privire vie, și blajină are sclipiri de sfințenie. Părul și barba albe, fruntea înaltă, concentrând portretul și completând expresivitatea acelei priviri pătrunzătoare și pline de seriozitate.

Parcă inspirat din tablouri renașcentiste în care apar evangheliștii, sau Sfântul Ieronim, *Portretul de călugăr* (cat. nr. 78), aflat în colecția muzeului sibian, accentuează și mai mult latura meditativă și trăsăturile spiritualizate ale personajului, concentrarea asupra cărții până la transcenderea gândului dincolo de realitatea pământească. Semi-profilul figurii exprimă vigoare și spiritualitate, iar cromatică, între albastrul, galbenul vestimentației, roșul filelor cărții și albul cu accente strălucitoare al bărbii și pletelor (niște aluri de maestru colorist!) toate amintesc de inspirația de temă religioasă renașcentistă a portretului. Tratarea mai multor portrete de preoți, apare în aura de spiritualitate pe care artistul o acorda firesc personajelor religioase din frescele sale lucrate în diverse biserici pe care le-a pictat.

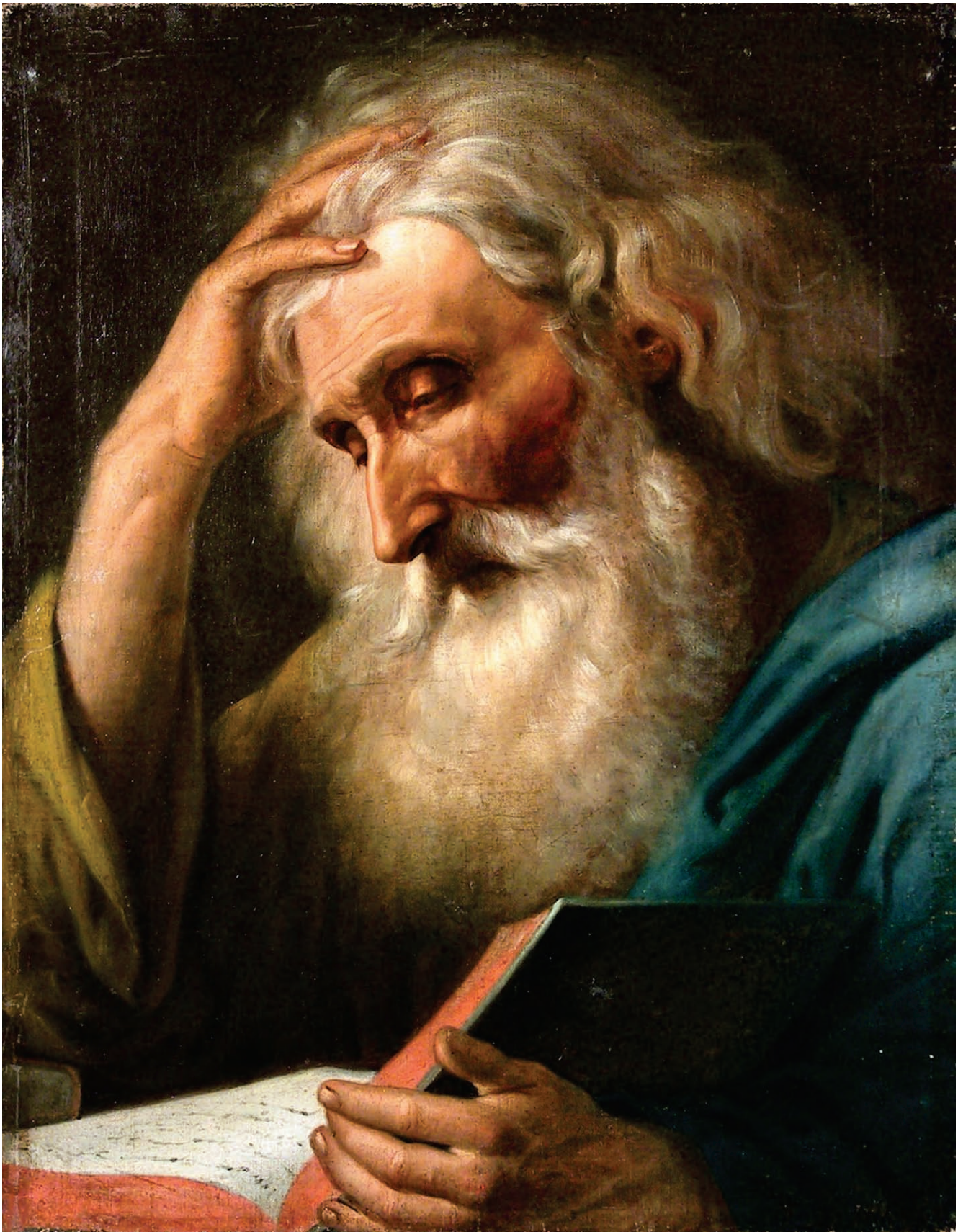
„Cel mai remarcabil din serie și unul dintre cele mai izbutite” este portretul lui *Dimitrie Ionciovici* (cat. nr. 82), astfel apreciază Ion Frunzetti<sup>46</sup> lucrarea aflată la Muzeul de Artă din Brașov. În pofida convenționalismului punerii în pagină, figura se desprinde ferm de pe fondul neutru, înconjurată de părul și barba albă. Capul pleșuv și fruntea, dau mai multă luminozitate chipului,

iar curba gulerului de blană susține și întregeste compozițional portretul, care are de câștigat și datorită puținelor amănunte și accesorii decorative ținând de costumație și ambient.

O mare abilitate dovedește portretistul în folosirea apanajelor specifice ale fizionomiei bărbătești, barbă, mustață, favoriți, plete, tunsori, care erau foarte la modă în epocă, deși aranjarea lor se schimbă permanent, de la barba întreagă (ca a lui Hașdeu – să zicem), la mustața prelungită (bine unsă cu ceară) a modei Napoleon al III-lea, (pe care o găsim în unele portrete ale lui Cuza) și la barbișonul (purat de Maiorescu, bunăoară), sau mustața „á la Bismarck”, și până la chipul cu păr scurt și fără barbă ori mustață. Aceste apanaje faciale au rolul lor în „economia” portretelor (dar și a autoportretelor) realizate de Mișu Popp, aducând totdeauna o anume contribuție la caracterizarea modelului. E și cazul portretului lui *Zaharia Antonescu* (cat. nr. 83) de la Brașov, în care părul tuns scurt face figura mai luminoasă, iar mustața și mai ales barba „de șaș”, o particularizează deosebit, deși privirea personajului rămâne destul de opacă, iar opțiunea pentru lipsa gestului (imposibilă în cazul redării bust), nu adâncesc atitudinea și nu lasă deschisă nici o cale spre „eul abisal” al celui portretizat.

În colecția Muzeului de Artă „Al. Ștefulescu” din Tg.-Jiu, există un număr apreciabil de portrete realizate de Mișu Popp, unele reprezentând personaje din înalta societate a orașului, fiind portrete realizate la comandă. În această colecție se află și un expresiv *Portret de femeie* (Maria) (cat. nr. 90), în care efectele decorative de gust biedermeier sunt prezente sub forma panglicii prinsă în păr și mai ales a florii roșii de sub ureche, dar figura tinerei femei se impune atenției, trimitând recuzita biedermeier în plan secundar. Văzută frontal, puternic împinsă în prim-plan și de contrastul cu fondul aproape negru, tânăra ne surprinde prin privirea fixă îndreptată spre privitor, dar o privire nevinovată și blândă. Fruntea senină și abila manevrare a ecleraajului întregesc parcă expresia tinerească a modelului.

Bine surprinse sunt detaliile fizionomice ale portretelor făcute familiei *Zănescu* în care de asemenea vestimentația și detaliile de ambient lipsesc ca elemente cu valoare plastică. *Domnul Zănescu* (cat. nr. 92), cu părul și mustața albă, sofisticat aranjată, apare cu privirea obosită, parcă dezamăgită. *Doamna Pena Zănescu* (cat. nr. 93), poate mai exact surprinsă în detaliile faciesului



78. CĂLUGĂR





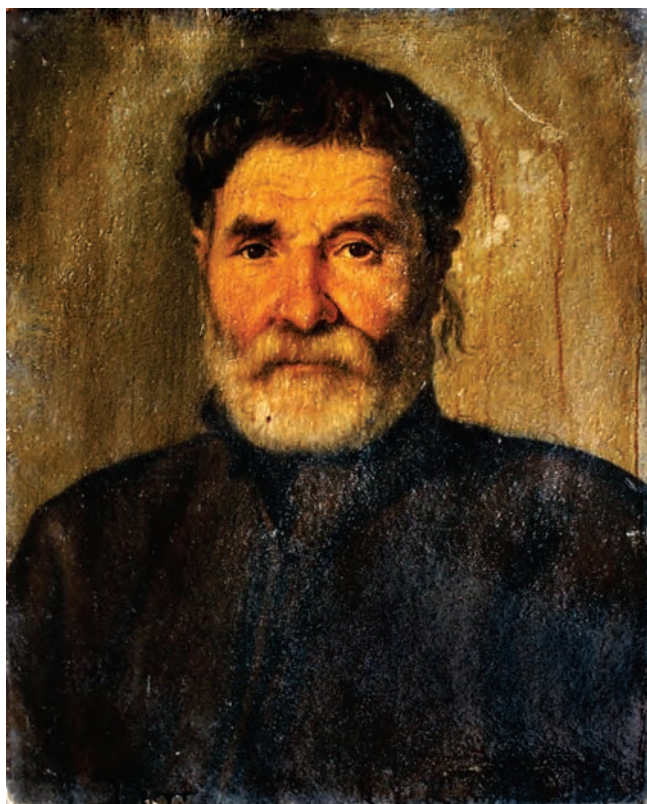
82. DIMITRIE IONCIOVICI

palid, obosit, este și mai îmbătrânită de o suferință mornică, iar negrul hainelor amintește semnul doliului. Cele trei fiice *Dumitra* (cat. nr. 94), *Elena* (cat. nr. 95), și *Eliza* (cat. nr. 96), se deosebesc și ca stare de spirit și ca vestimentație, prima părând îndoliată ca și mama sa, cea de-a doua, doar liniștit gânditoare, dar în rochie „de zi” albastră, cu trăsăturile tinerești mai proaspete, nemarcate de suferință, cu un tonus mai plin de vitalitate. Eliza cu rochia ei roșie, cu gulerul alb ca un revertiv, apare o tânără mai matură, dar portretele acestora din urmă par de aceea, pictate în alt moment decât al celorlalți trei membri ai familiei.

Lipsite de decorativ și de *feed-back-ul* caracterizării prin ambient, aceste portrete ies în bună măsură din tiparul *biedermeier*, dar rămân în cadrul gustului academist pe care Mișu Popp îl cultivă predilect în cadrul acestui gen.

Într-o cu totul altă manieră sunt redată personajele din mediul țărănesc al satelor din jurul Brașovului, într-o manieră în care domină forța de expresie și monumentalitatea.

Poate singura excepție de la această abordare a lumii rurale o constituie un *Portret de bărbat (Mocan)* (cat. nr. 104), aflat la Muzeul de Artă din Brașov. De o austeritate frizând sărăcia în



104. PORTRET DE BĂRBAT (MOCAN)



105. PORTRET DE FEMEIE (MOCANĂ)

vestimentație, portretul omului îmbătrânit înainte de vreme, muncit și obosit, are o privire atât de tristă, îngrijorată, dezamăgită, încât stârnește compasiunea, chiar mila. Dacă „ochii sunt fereștile sufletului”, ei dezvăluie aici atâta suferință și durere tăcută, încât poți crede că nu mai văd lumea, ci doar așteaptă izbăvirea de ea. Privirea e cu adevărat grăitoare. Trăsăturile feței nu mai sunt un facies „fardat” în vederea portretizării, dimpotrivă, au amprenta suferinței înscrisă prin fiecare cută și fiecare rid. E singurul portret al lui Mișu Popp în care mesajul social răzbate ca o subtilă revoltă tăcută și ca o rugăciune

suspinață în pragul disperării. E adevăratul portret în plinătatea sa expresivă, care nu mai are nevoie de spațiu, de ambient, de rafinate cromatice. Portretul autentic, care face dintr-un anonim, un personaj cutremurător, până spre sublim. *Portret de femeie* (cat. nr. 105), aflat tot la Brașov, este reintitulat și *Mocancă*, are aceleași dimensiuni și proveniență, poate fi considerat pandantul celuilalt, dar toate celelalte coordonate plastice și expresive îl despart de *Mocan*. Femeia pare în ținuta de biserică și deși are figura obosită și chiar tristă, expresia ei e de reculegere, de pioșenie, iar marama de borangic lăsată





109. PORTRET DE FEMEIE (SĂCELEANCA)





108. CAP DE ȚĂRAN (JUNE DIN SCHEI)

peste umăr adaugă o picătură de cochetărie, care „bruiază” portretizarea, deși este incontestabil, de un efect cromatic deosebit.

Alte câteva portrete de oameni simpli de la țară nu mai au expresivitatea și forța mocnită, potențială, a celui anterior comentat, pentru că pictorul revine la atenuarea impactului psihologic al figurii, prin intervenții de recuzită, decor, vestimentație, ambient care îi abat atenția de la esențialul expresiv al modelului. Pictorul pare mereu preocupat să placă comanditarului și de aceea face concesii modei, tradiției, gustului zilei. Cam același reproș se poate aduce și *Portretului de femeie* (Săceleanca) (cat. nr. 109) de la Sibiu și cel intitulat: *Cap de țăran* (June din Șchei) (cat. nr. 108) aflat în partrimonioul Muzeului de Artă din Brașov. Tânărul apare plin de vitalitate cu profilul său puternic, cu privirea încrezătoare, tinerească. De astă dată pălăria are un efect compozițional și cromatic izbutit, iar fondul nuanțat în verde, subliniază exemplar personajul. Totuși favoriții

și panglica galbenă a pălăriei, scot portretul din lumea rurală autentică, dându-i o oarecare artificialitate.

Dragostea artistului față de copii transpare în delicatețea cu care pictează portretele acestora. În cele trei portrete de copii de la Muzeul de Artă din Tg. Jiu (cat. nr. 145), și de la Muzeul Național Brukenthal din Sibiu (cat. nr. 146) și de la Muzeul de Artă din Brașov (cat. nr. 147), apropiate sufletului artistului, atenția se îndreaptă spre surprinderea aerului naiv, a trăsăturilor specifice vârstei, încercând în același timp să particularizeze figurile cu „mugurii” unor viitoare trăsături personale. În realizarea acestor portrete artistul își permite anumite libertăți în pensulație și cromatică, ceea ce le conferă un plus de frumusețe și prospețime. *Portret de fetiță* (cat. nr. 148) de la Muzeul de Artă Prahova din Ploiești, pare a fi un portret de comandă în care artistul scoate în evidență trăsăturile delicate dar umbrite de melancolie, de o tristețe acumulată de suferință.



## V. 1. a. PORTRETUL ISTORIC

Istoria secolului al XIX-lea în Principatele Române se desfășoară sub semnul luptelor pentru reformele politice sociale și culturale, pentru emanciparea națională. Renașterea tradițiilor sociale și culturale, afirmarea conștiinței naționale sunt urmări ale mutațiilor socio-economice, mutații care determină modificări în atitudinile și mentalitățile colective față de tradiția culturală. Redeschimbării spiritului umanist, îi corespunde în secolul al XIX-lea, la nivelul comunităților umane, o afirmare pregnantă a spiritului național. Preocuparea pentru descoperirea și afirmarea „*finței naționale*”, atrage după sine interesul crescând față de trecut, de redescoperirea istoriei, fapt ilustrat prin marele număr de portrete ale unor personalități istorice, realizate în stilul academic, dar cu ușoare rezonanțe romantice.

În continuitatea spiritului pașoptist și a exaltării patriotismului de după unirea Principatelor, iar apoi sub voievodatul lui Carol I, până la obținerea independenței și la declararea Regatului României, temele și figurile istorice ale neamului erau frecvent abordate. De la celebra carte a lui Bălcescu: *Românii supt Mihai-voievod Viteazul*, la ciclurile de poeme ale lui Alecsandri, poemele istorice ale lui Bolintineanu, sau G. Alexandrescu și încă multe altele, stau mărturie că exaltarea patriotismului, a trecutului istoric și a marilor figuri ale acestuia, erau în spiritul epocii și nu numai în literatură, ci și în artă. Aceste inițiative de instruire artistică probează puternica conștiință culturală și națională a pictorului Mișu Popp, care atent la gustul și comenzile artistice ale timpului, nu a întârziat să elaboreze lucrări cu astfel de teme, așa cum făceau și ceilalți artiști contemporani lui. Privitor la preocupările și importanța pe care Mișu Popp le acorda portretului istoric, Ion Frunzetti afirmă: „*Știm că dorea să adune, într-un «pantheon» al istoriei românești, [...] portretele bărbaților iluștri ai poporului român, din toate provinciile și epocile*”<sup>47</sup>. Și în adevăr, pictorul realizează o bună parte din aceste portrete, pe care la prefera scenelor istorice<sup>48</sup>. Afectivitatea și admirația artistului pentru marii patrioți ai neamului, consecvența sa față de idealurile marilor evenimente istorice consumate în tensiunea militantismului, au dus la realizarea portretelor istorice, unele dintre ele fiind cu

adevărat monumentale, elanul patriotic de factură romantică, fiind evident în aceste portrete.

Sub aspectul elaborării plastice, în cadrul acestor lucrări, procedeul său de a reproduce figura unor personaje istorice și de a le da „actualitate”, pictându-le ca și cum i-ar fi pozat în atelier, a dat roade în mod remarcabil. Reușita consta în a le anima figura și privirile, redându-le ochii vii, surprinzând în lucrare trăsături și atitudini caracteristice și consacrate, detalii de fizionomie care particularizează și personalizează acele personaje istorice, sau personalități contemporane artistului, chiar când nu i-au servit „pe viu” ca modele. Referitor la aceste preocupări pentru portretul istoric, același Ion Frunzetti preciza că: „*După fotografii sau stampe, pictorul a executat în acest scop o seamă de portrete de voievozi, cronicari, scriitori, cărturari ai Școlii ardelenne sau dintre cei de peste Carpați, revoluționari din Principate și din Transilvania, oameni politici progresiști etc*”<sup>49</sup>. Metoda era cea deseori practică de artist și la elaborarea scenelor religioase: „*Din practica picturii religioase, Mișu Popp a păstrat obiceiul de a copia gravuri, ori de a le interpreta cu modificări, în compozițiile sale*”<sup>50</sup>.

**Portretul voievodului Mihai Viteazul** (cat. nr. 151) aflat la Muzeul de Artă din Brașov, (inspirat după gravura lui Egidius Sadeler (1570-1629)<sup>51</sup>, este portretul domnitorului ce a devenit simbolul independenței față de turci și al ideii unității naționale. Acest portret, este superior prin desen și modelare plastică imaginilor pe care C. Lecca și Gh. Tattarescu le-au realizat pentru popularizarea chipului voievodului.

Marele domnitor este înfățișat în armura acoperită de o amplă pelerina albă aruncată maiestuos peste umeri. Armura este realizată în nuanțe de griuri metalice cu puternice reflexe luminoase. Ea este decorată, pe piept, cu consacratele simbolurile heraldice ale celor trei țări românești: vulturul (Țara Românească), bourul (Moldova) și cele șapte cetăți (Transilvania), cuprinse în interiorul unui scut, sub coroana care împodobește partea superioară a acestuia. Paleta cromatică, armonizând roșul, albul și albastrul, accentuează chipul mândru, ușor încrunțat, al domnitorului. Deși convențională, figura glorioasă a lui Mihai Viteazul, seduce prin patosul și temperamentul ardent relevat prin pri-



151. MIHAI VITEAZUL





155. AVRAM IANCU



157. ALEXANDRU IOAN CUZA

virea ageră, pătrunzătoare și ușoara încruntare a sprâncenelor. Artistul nu și-a propus o portretizare psihologică a personajului, redat din imaginație și pe baza materialului documentar de care dispunea, dar măiestria pusă în redarea vestimentației, a înfățișării exterioare, etalarea cu strălucire a armelor, a decorațiilor etc..., este remarcabilă. Observăm o stăpânire a mijloacelor de expresie plastică, printr-o mai sugestivă punere în pagină, printr-o mai nuanțată tratare a luminii. Atitudinea mândră și hotărâtă a modelului pictat „cu elan patriotic de largă respirație romantică”<sup>52</sup>, demonstrează pasiunea artistului pentru portretul istoric.

Atașat de istoria Transilvaniei Mișu Popp realizează pentru „pantheon” și portretele conducătorilor răscoalei de la 1784, *Nicolae Ursu*

(Horea) (cat. nr. 152), *Ioan Cloșca* (cat. nr. 153) și *Gheorghe Crișan* (cat. nr. 154), având probabil ca model cele trei tablouri realizate tribunilor, (la comanda lui Samuel von Brukenthal) de către pictorul austriac Anton Steinwald<sup>53</sup>, înainte de cruda execuție ce îi aștepta<sup>54</sup>. Mișu Popp le copiază fidel<sup>55</sup>, dar încearcă să confere monumentalitate și măreție de eroi personajelor, plasând figurile lor pe fondul cerului senin. Portretele lui Horea, Cloșca și Crișan din colecția Muzeului de Artă din Brașov au fost atribuite lui Mișu Popp, dar la o analiză atentă observăm că ele nu sunt consonante operei acestuia, calitatea picturală nu este proprie manierei portretisticii realizate de artist. După opinia noastră ele sunt copii târzii realizate probabil după portretele pictate de Mișu Popp.



158. BARBU ȘTIRBEI



Numeroasele portrete realizate în epocă „craiului munților” Avram Iancu, relevă preocuparea pentru a întreține sentimentul venerației marilor personalități istorice. Aceste portrete au fost analizate în studiile ample și bine documentate ale istoricilor de artă Ion Frunzetti<sup>56</sup>, Nicolae Sabău<sup>57</sup> și Negoită Lăptoiu<sup>58</sup>.

Tribunul revoluției de la 1848 *Avram Iancu*, căruia Mișu Popp îi realizează mai multe portrete, ocupă un loc deosebit în sufletul artistului, participant și el ca revoluționar centumvir la evenimentele din Brașov în anii revoluției din Transilvania. Într-un prim portret lucrat de Mișu Popp, Avram Iancu este înfățișat „...bătrân, bolnav, înfrânt, cu părul albit, fața brăzdată și privirile nesigure<sup>59</sup>”. Acest portret care aduce în prim plan o imagine dezolantă a tribunului de la 1848, nu era cel mai potrivit pentru intențiile maestrului brașovean, din anul 1881, de a alcătui un „pantheon” al bărbaților iluștri ai neamului. Astfel că la solicitarea prietenului său George Avesalom din Viștea de Sus (jud. Brașov)<sup>60</sup>, în anul 1885 Mișu Popp imaginează un nou portret folosindu-se de litografia lui Ion Costandea<sup>61</sup>, este *Portretul lui Avram Iancu* (cat. nr. 155), care din 1980 se află în patrimoniul Muzeului Național de Istorie din București. Portretul este comentat de Maria Ioniță<sup>62</sup>, care observă că tabloul: „îl prezintă pe Avram Iancu tânăr, într-o postură mai rar întâlnită – îmbrăcat în uniformă militară de husar”. În realizarea portretului Mișu Popp s-a inspirat după gravura lui Ion Costandea și de cea realizată de litograful vienez G. Venrich: „Mișu Popp apelează la două gravuri asemănătoare între ele, una realizată pe la 1860 de pictorul și litograful sibian Ion Costandea, iar cealaltă datată 1864, aparținând litografului vienez G. Venrich.” și îl reprezintă pe Avram Iancu bust: „Mișu Popp preia fără discernământ îmbrăcămintea de husar (cavalerist) cu care-l împodobiseră aceștia pe Iancu...”. Portretul pictat de Mișu Popp este incomparabil mai bine realizat decât al celor doi litografi, totuși trăsăturile feței lui Iancu sunt convențional idealizate și tipologia umană îi este denaturată dacă vom considera demn de încredere portretul efigie executat în anul 1849 de Barbu Iscovescu. Portretul realizat de Mișu Popp, reprezentându-l pe Avram Iancu bust în uniformă militară de inspirație austriacă sau maghiară, cu brandenburguri, cu pelerină pe umeri și capul descoperit, cu mustață, favoriți și ochi albaștri, este

derutant. Deși nu a prins întreaga complexitate a personajului, totuși eroul este reprezentat plin de energie și forță lăuntrică, artistul dorind ca figura să capete accente simbolice și emblematice. *Portretul lui Avram Iancu*, (cat. nr. 156), aflat la Muzeul de Artă din Brașov este o replică a celui de la București.

*Portretul domnitorului lui Al. I. Cuza*, (cat. nr. 157) existent tot în colecția muzeului brașovean, domnitorul care a înfăptuit Unirea principatelor, este realizat după o imagine din primii ani de domnie, când acesta purta favoriți. Portretul lui Al. I. Cuza, realizat de Mișu Popp, relevă un artist preocupat să redea cu fidelitate asemănarea cu personajul real, încercând să depășească acea rigiditate impusă de normele clasicist-academice. Prezentat în costum de paradă, cu lentă și mantie, împodobit cu decorații, figura încadrată de favoriți și mustață, este bine redată ca asemănare fizică și chiar ca forță de caracterizare morală. Artistul realizează portretul lui Cuza-Vodă în primii ani de domnie ai acestuia, dar noi suntem mai puțin familiarizați cu chipul domnitorului din acea perioadă, mult mai popularizat și mai cunoscut fiind portretul realizat de C. P. de Szathmary, când Cuza Vodă purta „cioc” după moda lui Napoleon al III-lea. Pe lângă valoarea documentară, iconografică, portretul lui Cuza dezvăluie preocuparea artistului pentru o modelare plastică elegantă și rafinată.

Riguros executat și corect academic, este și *Portretul domnitorului Barbu Știrbei*, (cat. nr. 158) aflat și el la Brașov, tabloul remarcându-se prin redarea figurii respirând noblețea calmă și simplă, nu lipsită de măreție. Concepția efigială a portretului domnitorului Barbu Știrbei, atmosfera statică, interpretarea „fotografică”, dezvăluie acea răceală neoclasică ce nu poate fi depășită nici prin eleganța aristocratică a prezentării, nici de prețiozitatea și finețea descriptivă a detaliilor vestimentare. Artistul nu reușește (poate nici nu-și dorește), o pătrundere psihologică, accentul fiind pus pe elementele exterioare ce caracterizează indirect personajul: costumul de paradă împodobit cu decorații, cu manșete, guler, buzunare și epoleți aurii. Pe o măsuță alăturată sunt reprezentate cușma domnească și sceptrul, iar pelerina bogat faldată, împodobită cu fireturi aurii, este susținută pe umeri, ca și pelerina lui Cuza-Vodă și cea a lui Mihai Viteazul, de un lanț prins în două broșe aurii.





159. MITROPOLITUL ANDREI ȘAGUNA





172. ANDREI MUREȘANU

În realizarea portretelor acestor domnitori, Mișu Popp folosește o paletă cromatică elegantă și sobră, realizând acorduri de culori calde și reci interferate de diferite tonalități de griuri. Atitudinea „regală”, costumația și elementele de recuzită evidențiind poziția pe cea mai înaltă treaptă a ierarhiei sociale a țării, apropiere aceste portrete și de portretul „de aparat”, iar prin modalitatea de redare a decorațiilor și medaliilor și ordinelor pe pieptul lor, amintește și de efectele decorative și retorice ale portretului baroc.

În aceeași manieră festivist reprezentativă, apar și portretele celor doi mitropoliți ai românilor transilvăneni: *Andrei Șaguna* (cat. nr. 159) și bănățeni: *Ioan Popazu* (cat. nr. 160), aflate în Muzeul de la Vechea Școală Românească din Brașov. În aceste portrete fundalul creează un ambient mai complex (cu arcade de biserică ortodoxă, cărți de rugăciune cruci și coroane, pe lângă, firește, sceptrele episcopale). Aceeași atenție acordată vestimentației, cromaticii în acorduri rafinate, dar și o mai atentă surprindere a datelor fizionomice personale, ce fac să pară că personajele i-au fost bine cunoscute.

Celelalte portrete, reprezentându-i pe purtătorii mesajelor progresiste ale epocii, deși nu sunt cele mai bune dintre cele realizate de Mișu Popp, alegerea lor este cât se poate de semnificativă. O anume autenticitate a sentimentului artistic și o expresivitate reținută, se dezvăluie în aceste portrete. Meritul lor este, desigur, în primul rând documentar, redarea „fotografică”, fără intenții de caracterizare personală, fiind potrivită pentru a le accentua alura „oficială”, statura de revoluționari, oameni politici, diplomați și figuri exemplare de patrioți, reformatori progresiști și democrați. E cazul portretelor lui *Mihail Kogălniceanu* (cat. nr. 161), *Ion Brătianu* (cat. nr. 162 și cat. nr. 163) și *C. A. Rosetti* (cat. nr. 164), de la Muzeul de Artă din Brașov, redați în datele fizionomice și atitudinile cele mai caracteristice, sobrietate, distincție, siguranța de sine pe care le-o aduc convingerile patriotice și politice novatoare pentru care au militat și luptat, pe care le-au pus în practică ajunși la conducerea treburilor publice ale țării. Așa au rămas aceștia până azi în imaginarul colectiv al românilor și așa cum apar de atunci până acum în toate cărțile de istorie, politologie, diplomație. *Portretul lui Gheorghe Lazăr* (cat. nr. 165) aparținând Muzeului

Național de Istorie din București, îl închipuie pe acesta ca pe un învățat și pedagog, om de carte cu privirea blajină dar înțeleaptă și încrezătoare. În portret, pictorul aderă la aceeași manieră „fotografică”, precisă în redarea figurii, pictându-l după cum declara artistul: „...după cum mi l-au descris cei ce l-au cunoscut<sup>63</sup>” insistând puțin asupra vestimentației, dar redând mai mult atitudinea decât expresia, ceea ce aduce portretului acel aer oficial-convențional.

Cele trei portrete ale lui *Vasile Alecsandri* (cat. nr. 166; cat. nr. 167; cat. nr. 168), sau cel al lui *Alecu Russo* (cat. nr. 169), cele trei ale lui *Andrei Mureșanu* (cat. nr. 170; cat. nr. 171; cat. nr. 172), portretul lui *Constantin de Aricescu* (cat. nr. 174), portretul lui *Ciprian Porumbescu* (cat. nr. 80), dublul portret a poetului *Ioan Catina* și al fratelui său *Constantin Catina* (cat. nr. 180), a poetului *Mihai Eminescu* (cat. nr. 181) sau a lui *Gheorghe Șincai* (cat. nr. 182), nu au – cum se va întâmpla mai târziu în cazul portretelor de scriitori și poeți – aura de creatori, privirea parcă animată de străfulgerări și viziuni metaforice, imagini ce frământă conștiința poetică până la dramatice sfâșieri interioare. Redarea se oprește tot la fidelă asemănare cu modelul, care apare în postura de intelectual sobru, de persoană respectabilă, bine situată social. Portretistul nu privește și nu încearcă să redea pe autorul literar prin prisma creației sale, punând în elementele și trăsăturile faciesului, sau în atitudinile afișate, în sclipirile privirii scriitorului, trăirile, sentimentele, exaltările sau dramele pe care el le exprimă în creația sa. Academismul lui Popp se pretinde, ca tot academismul european realist, fidel, dar de fapt redus la redare datelor exterioare, a vizualului, nu al profunzimilor personalității celui portretizat.

Integrate de Mișu Popp între portretele personalităților de seamă din Pantheonul istoriei românilor, sunt și *Portretul lui Jules Michelet* (cat. nr. 178) și *Portretul lui Edgar Quinet* (cat. nr. 179), aflate în colecția Muzeului de Artă din Brașov, mari istorici și scriitori, adepți ai reformelor și schimbărilor sociale și politice în țările europene și sprijinitori activi pe plan european, ai luptei pentru formarea și dezvoltarea democrat-liberală a noului stat român de la sud și est de Carpați. La prima vedere aceste tablouri par mai realizate sub aspectul surprinderii expresive a figurilor și atitudinilor. Cei doi au „ceva franțuzesc” în felul de a se prezenta,



figurile au mai multe accente personale care le singularizează printre portretele istorice ale pictorului brașovean. La o privire mai atentă însă, se observă că de fapt pictorul a reprodus două imagini ale istoricilor francezi din cărți sau alte materiale documentare ce i-au parvenit, transpunându-le în cromatica austeră ce-i este caracteristică atunci când lucrează portrete oficiale și istorice.

Ceea ce este specific portretisticii lui Mișu Popp în general, este de regăsit și în portretele sale istorice, o privire distantă, o anume detașare față de modelul portretizat și aceeași notă convențională, cu accentul pe atitudinea sobră și distinsă a personalităților reprezentate, fără a personaliza individul, ci doar evidențiind personajul important ce apare în tablou.

Portretele realizate de Mișu Popp între 1864-1866 haiducului *Radu Anghel*<sup>64</sup> sunt portrete pictate sub impulsul unor puternice impresii legate de moartea acestuia<sup>65</sup>. Pictând în 1864 biserica de la Câmpulung, el a avut ocazia să vadă și să i se povestească multe despre acest personaj devenit legendar. Portretul în mărime naturală a haiducului *Radu Anghel* (cat. nr. 184) de la Muzeul din Timișoara, îl reprezintă într-o poză teatrală pregătit de luptă, ținând în mâini o sabie improvizată dintr-o coasă, și o toporișcă. Haiducul, îmbrăcat în costum țărănesc, cu opinci, cu ȋtari strânși pe pulpă și legați cu panglică tricoloră sub genunchi, cu cămașa albă trecută peste ȋtari și o pelerină zdrențuită legată cu șnur la gât, are chimirul plin de hangere și pistoale de factură turcească, imaginând „o adevărată natură moartă” pe care acesta o poartă la brâu. Toate aceste elemente exterioare, vin să compenseze lipsa unei caracterizări în adâncime, lipsa unei introspecții psihologice a personajului. Prezentându-l pe un fond de pădure, artistul și-a dat interesul să realizeze un portret deosebit de expresiv, să evidențieze curajul neânfricatului erou popular. Coloritul este atrăgător, bine armonizat, și ceea ce ne surprinde, ca fiind o abordare mai rar întâlnită în maniera lui Mișu Popp, este modul în care artistul distribuie lumina realizând efecte strălucite mai ales pe armele de la brâu. Prezentarea bust a portretului haiducului *Radu Anghel*, cum îl întâlnim în lucrarea de la Sibiu (cat. nr. 185), reduce din expresivitatea și picturalitatea acestuia. Asemănător cu cel de la Sibiu este și portretul haiducului *Radu Anghel* (cat.

nr. 186) din colecția Muzeului Național de Istorie din București.

Analizând portretul istoric din creația lui Mișu Popp putem aprecia că experiențele sale artistice se aliniază în mare parte preceptelor *classicist-academiste*<sup>66</sup>, aspirând spre unitate, măsură, echilibru, simetrie și corectitudine.

Aceste inițiative de instruire artistică probează puternica conștiință culturală și națională a pictorului Mișu Popp, care după 1864, după stabilirea definitivă la Brașov, a avut de asemenea ambiția să adune într-un *Pantheon*, portretele celor pe care el îi socotea cei mai reprezentativi dintre bărbații iluștri ai popoului român. În acest scop, Mișu Popp a executat portrete după fotografii și stampe: croniciari, voievozi, domnitori, scriitori și cărturari din Școala Ardeleană, revoluționari din Principate și din Transilvania, oameni politici.

Afectivitatea și admirația artistului pentru marii patrioți ai neamului, consecvența sa față de idealurile marilor evenimente istorice consumate în tensiunea militantismului, au dus la realizarea portretelor istorice, unele dintre ele fiind cu adevărat monumentale. Elanul patriotic de factură romantică este evident în aceste portrete, care urmau să constituie *Pantheonul* cu imagini ale bărbaților iluștri ai neamului.

Cum am arătat, un al doilea important capitol al activității pictorului Mișu Popp și ocupând un important loc în cadrul operei sale, îl constituie **portretul**. Gen mult cultivat din toate timpurile, acesta nu-și diminuase importanța și priza la public nici în secolul al XIX-lea, de aceea pictorul român îl practică cu deosebire, căutând comanditari importanți și străduindu-se să le împlinească dorințele și așteptările, parcă mai mult decât dorind să-și impună arta și personalitatea ca portretist de adâncime și expresivitate.

Prin comparație cu aceste două categorii de lucrări, alte genuri par cu totul neglijate, sau tratate cu dezinteres, parcă din obligație sau din neputința de a refuza și astfel de comenzi, cu lucrări ce se încadrează în genuri ce nu-l atrag și în care nu s-a străduit decât parțial să-și dovedească priceperile și să-și desfășoare măiestria, de parcă pictorul însuși le considera genuri „inferioare”. Este cazul peisajului și naturii moarte, al scenei mitologice și a celei alegorice.



184. HAIUCUL RADU ANGHEL



## V. 2. PEISAJUL

Vorbind despre peisajul secolului al XIX-lea european, din nou trebuie să constatăm că până la impunerea impresionismului, predominant a fost academismul, dar acesta, în ciuda spiritului său conservator, va asimila în spiritul eclectic caracteristic, unele elemente clasice și romantice. Cu excepția lui Turner, Constable, Courbet și Millet, (iar aceștia nu au avut mare ecou între pictorii peisagiști ai vremii), marii pictori ai secolului nu s-au ocupat de peisaj abordându-l ca gen în sine, ci folosindu-l mai mult drept cadru al unor scene sau portrete. Abia Corot și Théodore Rousseau vor mai alimenta arta micilor maștrii cu noi teme și viziuni pe care aceștia le vor populariza și epuiza repetându-le până la sașietate și convenționalism. Apoi: „Întreaga istorie a artei de după 1870 a fost scrisă [...] în funcție doar de evoluția peisajului”<sup>67</sup>.

La început de secol persistă tradiția peisajului poetic descinzând din Poussin și Lorrain, cu ecouri din peisajele preromantice ale lui Salvator Rosa<sup>68</sup>. Iar reacția lui Louis David în Franța, exclude peisajul dintre temele sale, căci: „...pictorii francezi din timpul Revoluției și al campaniilor napoleoniene erau obsedați de treburile și acțiunile omenești. O sumbră obsesie a morții sporește pasiunea pentru portret până la manie; iar majoritatea peisajelor sunt fie reverii pe tema clasicismului, fie vederi precise ale locurilor și ținuturilor pe care războaiele le-au făcut să devină familiare”<sup>69</sup>. Oricum, o concepție de tip panteist stă la baza modului de reprezentare peisagistică a secolului al XIX-lea<sup>70</sup>, iar Școala de la Barbizon, deși a prefigurat impresionismul a fost – cel puțin prin unii reprezentanți ai săi, ca Théodore Rousseau – un model pentru peisagiștii academiciști<sup>71</sup>. Chiar și Corot, cu lirismul operelor sale, va avea influență asupra peisajului academist<sup>72</sup>, care căuta efectele poetice ale naturii cu munți păduri și ape, printre care apar fantasmе, ca zânele din basm<sup>73</sup>. Locul misterului naturii al autenticei emoții, e luat sentimentalismul „idilic” și „bucolic”, cu o notă teatrală, artificială, căci, ca și în cazul portretului, peisagiștii vor „să-și țină firea” (sentimentul, spontaneitatea), să elaboreze în atelier imaginea, (doar schițată la fața locului), bazându-se pe experiența vizuală anterior acumulată și încercând să simuleze tot felul de efecte lirice sau dramatice. Aveau de obicei în vedere gustul sentimentalismului burghez al comanditarului, ce agreea reprezentarea unei naturi neproblematicе, izvor

de bucurie și visare, stări atât de mult gustate în cadrul poeziei romantice. Și astfel: „În 1860, salonul și toate școlile de artă renumite erau în întregime aservite unei forme decăzute de academism artistic, a cărui primă regulă era că natura trebuie corectată pentru a corespunde idealului. A picta sau a desena ceea ce vedeai, era o formă de artă pur și simplu vulgară”<sup>74</sup>. De aceea, cum arăta cu temei M. J. Friedländer: „Picturile academiștilor seamănă mai mult între ele decât cele ale impresionistilor”<sup>75</sup>.

Pe la 1880, când aparatul fotografic a redat exact imaginea, academiștii s-au străduit să imite precizia și obiectivitatea acestuia, dar astfel s-au dovedit adesea lipsiți de originalitate și imaginație. S-au complăcut în „banalitatea” lumii obiective, încercând parcă să redea elementele stabile ale imaginii acesteia, evitând trecătorul, instabilul „impresiei”. Pare că pentru pictorii academiști ceea ce pictează are puțină importanță; o figură umană, sau un copac, sunt privite și redată static, ele constituie doar obiectul de „reprezentat” (modelul), în slujba redării căruia își pun la bătaie tot „arsenalul” tehnic și întreaga măiestrie (rece) de care sunt în stare la un moment dat. („Dacă în toate artele decadența se manifestă în faptul că mijloacele sunt transformate în scop...”<sup>76</sup>). Acum, precizia seacă a înregistrării și redării, par a paraliza în final imaginația privitorului<sup>77</sup>. Așa apar imaginile sentimentale... dar lipsite de sentiment !

Pentru a înțelege situația peisagisticii românești din secolul al XIX-lea, trebuie spus, că artistul era confruntat cu o situație socială destul de ingrată, în care numărul „consumatorilor” de artă era foarte redus. Educația artistică – până și a claselor avute, era deficitară, în tot cazul puțin deschisă spre noutățile noilor tendințe. Deci în epoca despre care vorbim, mediul social românesc nu era pregătit să accepte arta academistă așa cum se practica ea în Europa, în special la Paris unde creau „pontifii academismului”, acel academism de orientare „clasică”, ce era aproape inexistent la noi; (un astfel de academism într-o stare mai pură, descoperim la Gh. Tatarescu, care, în creați sa, nu s-a abătut niciodată de la concepțiile estetice însușite la Academia di San Luca de la Roma). Stilul academist nu reprezenta o modalitate de înnoire reală a artei la noi, neputând să se înnoiască pe sine, el nu a avut forța necesară pentru „a marca o adevărată schimbare de direcție în concepția artistică tradițională a țărilor sud-est europene”<sup>78</sup>. Remarcăm că, în secolul al XIX-lea,



187. PEISAJ DE PĂDURE

În arta românească Academismul realizează o curioasă simbioză cu Romanticismul, unul dintre curentele cele mai novatoare, iar artiștii puteau fi catalogați romantici ca subiect și inspirație și academiști ca mod de interpretare. Este perioada în care se produce prima sincronizare, între momentul artistic european și cel românesc, cu un decalaj cronologic aproape nesemnificativ.

Cei care își făceau studiile în străinătate reveneau acasă nu cu noile concepții artistice romantice, cu cele ale realismului și cu atât mai puțin ale impresionismului, fiindcă aceste tendințe erau în genere respinse și criticate oficial în presă, la Salon. Ceea ce era „la modă” la Paris, la Viena sau Berlin era academismul și lucrări de acest fel

erau dorite de comanditarii laici, fie ei și cei mai educați.

Având în vedere că noile tendințe din pictura franceză sunt respinse și în școlile și academiile de artă care impuneau academismul, ca pe un canon al perfecțiunii, nu e de mirare că nici artiștii nu erau dornici să experimenteze și să se familiarizeze cu noile curente și concepții care nu le-ar fi permis o afirmare publică și o carieră.

Situația peisajului ca gen era și mai ingrată în aceste condiții, fiindcă a reda natura singură părea ceva banal, arta fiind în concepția vremii a izbuti să reprezintă, figura umană și acțiunea umană. Natura era doar un cadru „banal” într-o țară în care ea era cadrul obișnuit, iar prezența umană



era o excepție în cadrul natural. Apărut târziu în pictura românească, peisajul rămâne mult timp în poziția de cadru al scenelor de gen, al celor istorice și a portretelor.<sup>79</sup> De aceea peisajul documentar<sup>80</sup> se răspândește și are mai mult succes decât cel în care omul nu apare, sau are o prea neînsemnată pondere.

Ajungând la Mișu Popp, ne apare mult mai limpede și firească preferința lui pentru pictura religioasă și pentru portret și puținul preocupărilor pentru reprezentarea peisagistică. Cele câteva peisaje ce s-au păstrat, par a demonstra că pictorul a exersat în doar câteva lucrări peisajul de tip romantic și nu s-a aplecat cu interes asupra genului, fiindcă nici nu simțea atracție pentru imagini de sine stătătoare ale naturii, pe care le putea include în lucrări mai ample și complexe, cu mai mare priză la public.

În *Peisaj de pădure* (cat. nr. 187), tablou aflat în colecția Muzeului Național de Artă al României, pictorul e aproape de nota romantică, natura în amurgul unei zile de toamnă, fiind privită cu melancolie și încărcată cu o notă de mister, dar fără simțul peisajului, Mișu Popp reușește doar în parte să sugereze atmosfera de comuniune și poezie a naturii caracteristică romantismului. E și aici mai aproape de viziunea academist realistă de reprezentare, ceva persistând din descendența târzie a lui Lorrain și căutând parcă inspirație din Corot, Daubigny, poate apropiere de Th. Rousseau, dar toate aceste influențe distilate prin filtrul academist care vede natura în mare măsură tot ca un cadru pe care pictorul îl folosește la construirea unor scene cu personaje. Cele două căprioare vor să înlocuiască personajele și să dea o dinamizare ansamblului peisagistic, în care natura e mai mult o prezență decât un spectacol. Ceea ce salvează tabloul de la banal, este compoziția echilibrată, simțul culorii, jocul de nuanțe cu păstrarea dominantei de brun, fapt ce conferă unitate ansamblului.

Lucrarea de la Brașov, *Peisaj romantic cu ruine și lac* (cat. nr. 188), are doar recuzita de cadru specifică peisagisticii romantice, dar ca atmosferă și *spirit romantic* e inferior lucrării anterioare, în pofida compoziției mai complexe, a desfășurării spațiale mai ample. Lucrarea pierde mult mai ales datorită aparenței de exercițiu cromatic, nu lipsit de ezitări. *Peisaj cu stânci și casa artistului* (cat. nr. 189), tot de la Muzeul de Artă din Brașov, reușește o perspectivă căzută în dreapta, unde în fundal apare casa artistului și un ansamblu

compozițional destul de dezechilibrat. Dacă frunzele galbene ale copacilor sunt redată cu oarecare finețe cromatică, stâncile din centrul compoziției sunt lipsite de monumentalitate, iar cromatic și formal artificiale. Un efect deosebit al frunzișului pe albastrul cerului, apare în colțul din stânga sus, dar rămâne din păcate neexploatat plastic în continuare. Tabloul de la Muzeul Brukenthal, *Peisaj cu cascadă* (cat. nr. 190), este stilistic mai aproape de secolul al XVIII-lea, cadrul natural putând fi o preluare după pictorii germani sau italieni din acea vreme, dar fără a izbuti doritele efecte ale apei învolburate a cascadei, care stă vădit în centrul atenției pictorului. Dacă în peisajul cu cascadă personajele stafaj pot trece aproape neobservate și nu afectează ansamblul, în tabloul de la muzeul brașovean, ilustrând o *Sărbătoare în Poiana Brașov* (cat. nr. 191), ele devin principalul element compozițional ce pune în evidență stângăcia construcției spațiale a peisajului. Spațiul gol din centrul compoziției face ca registrul superior al tabloului să se separe ca un fragment peisagistic de sine stătător, în timp ce personajele nu reușesc să anime și umple acest centru compozițional ratat. E suficient să ne gândim la peisaje ale austriacului Friedrich Gauerman (1807-1862) sau ale lui Georg Waldmüller, spre a găsi posibile surse de inspirație (din vremea studiilor), ale peisagisticii lui Popp, dar și să constatăm cât de departe de adevărata peisagistică a epocii era acesta. Chiar dacă ne oprim cu comparația la peisagiștii transilvăneni contemporani lui, revenim la ideea că în materie de peisaj, Mișu Popp nu avea preocupări, ci doar exersa și schița. Un alt *Peisaj* (cu stânci și lac) (cat. nr. 192), de la Brașov are același fason de improvizație cromatică neglijentă. În și mai mare măsură dovedește nepriceperi vecine cu amatorismul lucrarea *Peisaj montan* (cat. nr. 193), aflată tot la Muzeul din Brașov, în care simplitatea compoziției face și mai evident faptul că artistul nu simțea atracție deosebită în a picta peisaje. Desigur că am comentat această suită de peisaje ale pictorului Mișu Popp numai pentru ca tratarea monografică a creației acestuia să cuprindă toate genurile abordate (fie și tangențial) de artist, chiar dacă ele nu-l reprezintă, ci pot sluji cel mult cu titlu documentar cunoașterea exhaustivă a creației acestuia, pe care lucrarea noastră o intenționează.

### V. 3. NATURA STATICĂ

Genul picturii „neînsuflețite” va fi în continuare abordat de pictorii secolului XIX european în virtutea concepției „artistului complet”, capabil să se desfășoare convingător în toate genurile, să satisfacă orice comenzi, dar nu va constitui niciodată o preferință, cel puțin până la Impresionism. Privit tot ca „gen minor” și vag disprețuit la începutul secolului<sup>81</sup>, natura statică își recapătă treptat locul, evoluând în pas cu tendințele și curentele artistice ale vremii. Trecută de „secolul de aur” când flamanzii și olandezii o ridicaseră la rangul de mare artă și o încărcaseră cu rafinate parabile, simboluri și alegorii, natura statică reintră în atenția picturii europene mai ales odată cu romantismul, tabloul păstrând gustul pentru decorativ, din vechea tradiție, dar reducându-și diversitatea recuzitei și amploarea desfășurărilor compoziționale și cromatice. Reluarea tradițiilor genului pare să pornească de la Chardin cu imaginile sale pe fundal neutru, cu obiecte familiare, sau cu flori, fructe și vânat prezentate în atmosfera calmă a vieții cotidiene. O anume notă intimistă se instalează în lucrările genului, o reducere a detaliilor în favoarea accentelor de umbră, a luminii stinse, blânde, a simplificării desenului și redărilor în culoare valorată și nuanțată cu contraste temperate, ce aduce dorita stare euforică și invită la visare, la contemplația gravă. După repriza realismului care readuce în atenția artiștilor realitatea și natura și sub influența căruia natura moartă capătă accente veridice cu o mai netă delimitare a planurilor și departajarea mai precisă a suprafețelor cromatice, intervine și aici rigiditatea rețetei academice, impunând tabloului figurativul convențional, de obicei sec, rigid și inexpressiv, cu o anume retorică și a atmosferă artificial-edulcorată, în care recuzita apare ca evocatoare a unor melancolice nostalgii și amintiri sentimentale ale trecutelor „vremuri fericite”.

În pictura românească, natura statică a fost destul de puțin practică, în tot cazul academismul a avut un pronunțat ascendent asupra creației majorității pictorilor din secolul XIX și a marcat evoluția naturii moarte, ca și pe cea a celorlalte genuri. Studiind la mari academii de artă central-europene (Viena, Budapesta, München, Dresda), apoi chiar la Roma, și la diverse academii din Paris, pictorii români iau contact cu „stilul” academic și se lasă seduși de obicei de pretențiile de virtuozitate și măiestrie pe care le vehiculau maeștrii mediocri

ce le erau profesori (azi, în marea lor majoritate, uitați). Nu-i mai puțin adevărat că exercițiile de desen după mulaje și după natură, teoriile și practica cromaticii și compoziției dezvoltă dexterități necesare oricărui artist, dar impunerea canonului rigid, ca singurul cu adevărat artistic, oprește de multe ori spontaneitatea, viziuni și trăiri artistice originale, pe care mulți pictori le abandonează spre a fi considerați artiști autentici. E însă limpede, că până la Grigorescu, puțini dintre pictorii români, și în destul de puține momente ale creației lor, au dovedit forța creatoare necesară desprinderii de modelul și tradiția academică, atât de gustată de altfel și de comanditarii lor din toate straturile sociale<sup>82</sup>

În privința puținelor naturi moarte (numai două) ale lui Mișu Popp rămase până azi și cunoscute nouă până în acest moment, ele se încadrează în maniera academică mai degrabă imitativă și sunt de un convenționalism „exemplar”. *Natură statică* (cu mere, pere și struguri) (cat. nr. 194), aflată la Muzeul Național Brukenthal, are o redare la fel de atentă, dar deși compozițional rămâne tradiționalistă, cromatic e mai viguroasă fapt ce-i conferă un efect mai plastic.

Tabloul de la Brașov, *Flori* (cat. nr. 195), este conceput în spiritul pictorilor flamanzi din secolul al XVII-lea, amintind (între alții) de Jan Bruegel de Velur. E aici foarte probabil influența academiei vieneze, unde Johann Baptist Drechsler (1758-1811) cultivase pictura florală cu multă asiduitate printre adepții săi, iar acești pictori, curtând apoi gustul publicului, pentru care natura statică cu flori olandeză din secolele XVII-XVIII o făcuseră foarte populară, în special pe la începutul secolului XIX până la 1850.

Vasul albastru de formă sferică dă stabilitate jerbei de flori a buchetului, ce se desfășoară pe verticală cu o puzderie de corole de mici dimensiuni, lucrate atent, miniatural și etalate într-o diversitate cromatică cvasi-barocă. Dominanta de alb și cele câteva flori albastre, copleșesc roșurile și accentele de galben, dând ansamblului o notă mai ternă, ce omogenizează cromatic compoziția, temperându-i orice efecte spectaculoase, în favoarea unei note intimiste.

Rămâne surprinzător faptul că, deși (prin comparație cu peisajele) Mișu Popp a lucrat cu mai mult interes și atenție naturile moarte, numeric ele se dovedesc prea puține spre a fi relevante pentru ansamblul operei sale.



#### V. 4. SCENA ALEGORICĂ ȘI MITOLOGICĂ

Deși se apropie de scena religioasă din punctul de vedere al desfășurării a relativ numeroase personaje în ipostaze diferite, cu fizionomii și gesturi diverse, în compoziții ample și complexe, deseori cu un cadru ambiental apropiat de cel al scenelor religioase, scenele și subiectele alegorice și mitologice rămân rar abordate de pictorul brașovean. De obicei acesta uzează și aici de formule compoziționale consacrate, o tratare convențională, și împrumuturi din lucrări cunoscute ale unor maeștri „de muzeu”, fără dorința de înnoire și fără elemente de originalitate. Nu sunt asemănări cu tratarea în modalitatea icoanei, mai cu seamă a celei ortodoxe, ci cu scena mitologică și cea religioasă de tip occidental. Aceasta se folosește de cele mai multe ori de legenda mitologică, (dar uneori și de cea biblică), doar ca pretext pentru reprezentarea cu accente laice, cu atmosferă antichizantă, dar o antichitate văzută ca epocă a unei libertăți (și a unui libertinaj) ce sfida pudoarea și rigidele precepte morale ale creștinismului. Pictorul își ia astfel libertatea de a reda nuduri pe fundalul unor peisaje cu temple sau ruine antice, uneori de a crea adevărate scene de un provocator senzualism. La modul alegoric, trupul nud sau parțial dezbrăcat (mai ales cel feminin), e din nou adus în atenție sub pretextul sincerității a neascunsului (ca la Tiziano în: *Amorul sacru și amorul profan*, de la Galeria Borghese), în lucrări cu titluri ca: *Alegoria virtuții, Alegoria timpului și a iubiirii*, sau chiar în reprezentări ale unor personaje din scene biblice (Judith, Dalila, dar și Adam și Eva în Paradis, sau Sfânta Magdalena).

În pictura românească din secolul al XIX-lea, accentul cade tot pe latura erotică, senzuală a scenei mitologice, dar nu și în cazul celei alegorice, unde nici latura morală și moralizatoare nu e cea care interesează pe artiști, ci latura alegoric-simbolică cu mesaj patriotic, emblematică în acest sens putând fi considerată *Deșteptarea României* a lui C.D. Rosenthal. Ceva mai spre mijlocul secolului apar mesaje politice în redări alegorice (*România revoluționară*), iar către sfârșitul secolului, la unii pictori, încep să apară mesaje sociale ce pot fi înscrise sub titlul generic: *România muncitoare*. Acestea se prefigurau deja în cadrul scenelor de gen și a peisajelor documentare, ca și sub forma portretelor unor celebri revoltați solitari, deveniți legendari în folclor, ca bunăoară, portretele unor celebri haiduci. Eclecticul gust burghez împletește însă deseori mesajul cu elemente de viață cotidiană, în ceea ce s-a numit „realismul burghez”<sup>83</sup>.

Mișu Popp, pictor conformist și aplecat spre compromisul pentru gustul burghez, în lucrările ce nu vizau teme religioase, se arată dispus spre realizarea unor lucrări unde tema mitologică este doar un pretext, în care redarea nudului și latura senzual-voluptoasă a scenei, sunt de fapt adevărata intenție a reprezentării din tablou. Are și lucrări în care alegoria și simbolul trimit la teme politice și patriotice, (ca în tabloul de la Brașov: *România Triumfală*), în care retorica și monumentalitatea redării amintesc de gesturi consacrate ale unor zei tradițional simbolizând triumful, înțelepciunea (*Minerva*) și în care nu evită efectele specific antichizante și preluări fragmentare ale unor celebre statui antice. Pe de altă parte, pictorul nu ezită nici să exploateze apoi în tablouri, atitudini, gesturi, ipostaze cu caracter sacru ale unor personaje religioase (*Isus, Sfânta Maria...*) consacrate, pe care le pune în alte contexte și în alte întrupări (cazul tabloului de la Muzeul Brukenthal, în care reprezentarea celor trei parce are ceva din compoziția și gestica unei scene religioase).

Cam în același context tematic putem înscrie și tabloul de la Muzeul Național Brukenthal *Odaliscă* (cat. nr. 196), ce poate constitui un exemplu de „scenă de alcov” cu iz oriental, în care preluarea după *Danae* a lui Tizian (Prado, Madrid) e fățișă, chiar dacă motivul circula în toată arta europeană, de la „inaugurarea” lui de către Giorgione cu *Venus dormind* (Dresda) și bineînțeles, Mișu Popp nu l-a preluat de la maeștri amintiți. Trebuie remarcată buna realizare anatomică a nudului, atenția și amănunțimea redării bijuteriilor și a faldurilor cearceafului, a penelor evantaiului, dar și chipul total lipsit de expresie al cadănei, iar chipurile eunucilor din fundal sunt schițate doar ca prezență. Figurile personajelor surprind prin slaba modelare, având în vedere că au fost realizate de un portretist. Parcă fără a avea modelul dinainte, pictorului i-a lipsit inspirația. Per ansamblu, tocmai figura odaliscei, gestul senzual și poziția semi-erotică, dau tabloului un aspect artificial, aproape vulgar, care poate duce cu viitoarele kitsch-uri contemporane.

În aceeași manieră ostentativ senzuală și voit provocatoare, dar din nou cu o bună execuție a nudului și contextului ambiental în care e plasat (cu excepția unor stângăcii, ca mâna dreaptă a personajului central), se oferă privirii și *Moartea Cleopatrei* (cat. nr. 197), de la muzeul din Brașov. Și rămâne greu de înțeles (în afara unei intenții psihanalizabile), cum un pictor de biserică și portretist auster, ajunge – în lucrările sale „secrete” – la astfel de

redări voluptoase, aproape de Ingres, sau poate de nudurile lui Alexandre Cabanel.

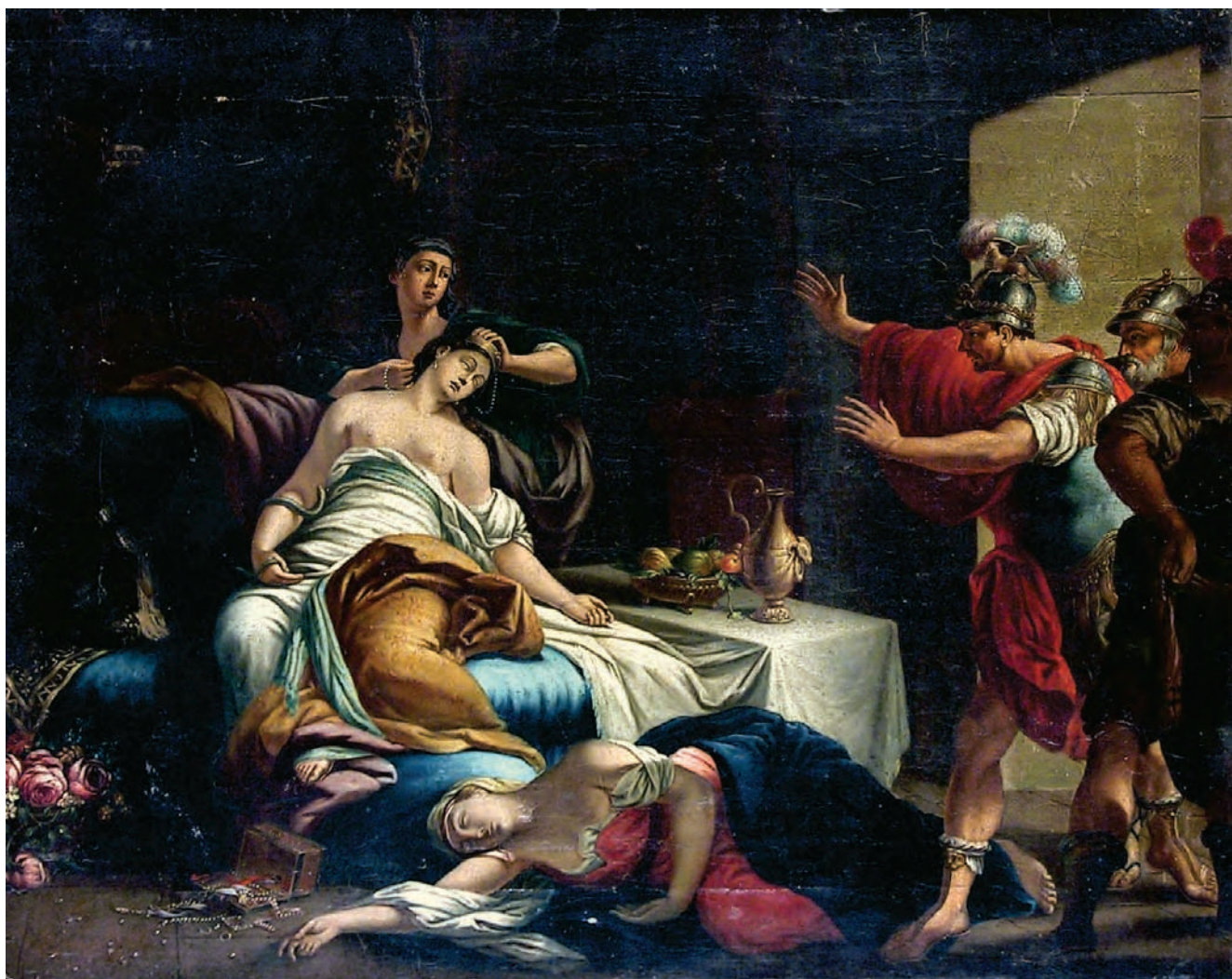
O altă *Moartea Cleopatrei* (cat. nr. 198), aflată la Sibiu, e lucrată în maniera „scenelor istorice”, din secolul al XVIII-lea, o scenă de interior în care accentul e pus asupra reginei Egiptului (așezată în centrul compoziției), care își dă ultima suflare lângă două dintre sclavele sale. Compoziția piramidală, poziționarea și gestic personajelor, pune în centrul atenției trupul Cleopatrei cu vipera pe mâna dreaptă, iar fundalul întunecos și accentele de lumină, se adaugă acestei savante evidențieri. În spiritul simbolisticii baroce, în jurul personajelor apar fructe și câteva flori ofilite apoi bijuterii împrăștiate pe jos, semnificând deșertăciunea vieții, a bogăției și puterii pământești. Costumația antichizantă a egiptencelor, dar mai ales a soldaților romani, sunt menite a da „culoarea de epocă” necesară și ansamblul lucrării oferă o idee despre adaptarea unei teme baroce arhaizante, la viziunea și execuția academistă.

În aceeași categorie poate fi inclusă și lucrarea *Orfeu în infern* (cat. nr. 199), (tot de la Sibiu), care



197. MOARTEA CLEOPATREI

redă în aceeași manieră, dar cu un plus acordat personajelor, drapajelor vestimentare și gesticii retorice, care vor să reliefeze mitologismul scenei, să sugereze atmosfera infernului. Tabloul ilustrează momentul în care, cântând din lira-i miraculoasă dăruită de Apollo, Orphaeus îi înduplecă pe stăpânii infernului (Pluto și soția lui, Proserpina), să i-o redea pe Eurydice spre a o readuce pe pământ. E semnificativ aici, faptul că pictorul nu recurge la



198. MOARTEA CLEOPATREI





200. CELE TREI PARCE





206. TÂNĂRĂ CU TRANDAFIRI





207. UN ÎNGER (ELISA PETROVICI IDEALIZATĂ)

viziunea creștină a infernului (pe care și-o însușise fără îndoială pictând biserici), ci la cea de tradiție antică, în care infernul e populat cu ființe omenești sinistre, nu cu monștrii închipuind pe diavol.

Tot ca temă mitologică se revendică lucrarea *Cele trei parce* (cat. nr. 200), (moirele – la greci), din colecția muzeului sibian, mai degrabă o eboșă, cu efect monumental și aproape sculptural, dar având certe apropieri cu lucrări ale altor academisti. Și aici Mișu Popp sugerează drapajul vestimentației antice și redă însemnele (fuiorul, firul de depănat și foarfeca), celor trei zeițe, care în mitologia romană călăuzeau viața omenească, torcând firul acesteia și urmau destinul. Fondul gri, albul dominant în centrul compoziției ca și soclul pe care stau cele trei zeități, fac mai pregnantă senzația de monument. Curios fiind că pe lângă acest efect, intervine figura de țarancă bătrână, îmbrăcată de doliu, cu foarfeca de tăiat via în mână. E de fapt și figura cea mai expresivă al cărei chip e aproape o schiță de portret.

Tot în zestrea de lucrări cu temă mitologică trebuie incluse și cele două lucrări variante, cu titluri diferite, redând același chip feminin în două ipostaze asemănătoare, aflate la București, *Ziua și noaptea* (cat. nr. 201) și respectiv la Brașov, *Extaz* (cat. nr. 202). Prima e impropriu intitulată, fiind o clară reluare (stângace) a celebrei lucrări a lui Correggio *Zeus și Io*, aflată la Viena. Cea de-a doua reia același model redându-l din profil, dar de asemenea parcă ieșind, sau fiind înconjurată, de un nor.

În maniera unui monument antic roman e gândit și tabloul alegoric, intitulat *România triumfală* (cat. nr. 204), de la muzeul din Brașov, Patria Română apărând ca o femeie îmbrăcată într-un fel de togă de senator roman, cu laticlavii purpurii și coroană de lauri pe cap. Pe fundalul albastrului de cer senin, silueta se înalță monumental, cu gestul de întâmpinare a triumfului, având în mâna dreaptă mânerul unei săbii așezată deasupra unei urne de aur (simbol al trecutului). Mai greu descifrabile azi sunt semnificațiile simbolice ale catargului de corabie și carului din stânga și a figurii sculptate din dreapta, dar mai ales retorica sculpturală monumentală și antichizantă a scenei alegorice, dă un artificialism excesiv întregii lucrări.

Cu caracter simbolic și întrunind caracteristicile unui proiect de monument, este schița reprezentându-l pe *Andrei Mureșanu* (cat. nr. 205) din colecția sibiană, poetul revoluționar, autor al poemului patriotic „Deșteaptă-te române” Aceste merite ale personajului sunt definitorii în concepția artistului când îl reprezintă. Gestul mâinii drepte e

același ca în celălalt (probabil) proiect de monument („România Triumfală”) ca și ansamblul prezentării, mâna stângă arătând spre un text (probabil aluzie la celebrul poem), pe care parcă recitându-l solemn, poetul mobilizează masele de țărani români din Ardeal, ce se deșteaptă, aceasta fiind semnificația prezenței țaranului ce se ridică cu mâna la frunte, ca trezit din amorțire și suferință, și având revelația unui adevăr mobilizator. Gestică solemnă, veșmintele contemporane (epocii pictorului), au firescul lor, potrivit intenției monumentale și caracterului simbolic al personajului ce stă în atenție.

Un portret în chip de Flora, poate fi considerat tabloul de la Târgu-Jiu *Tânără cu trandafiri* (cat. nr. 206). Portretizarea e convențională, pictorul reprezintă „o fată tânără și frumoasă”, fără să treacă dincolo de „prima vista”, spre o portretizare de profunzime. Totuși, culorile în contrast, bluza lăsată mult de pe umerii tineri, carnația redată cu un fel de voluptate și mai ales florile pe care ea le etalează privitorului cu oarecare grație și mândrie, îi dau un aer de muză dacă nu de zeiță, deși vestimentația nu se mai vrea greco-romană.

Lucrarea *Un înger* (Eliza Petrovici idealizată) (cat. nr. 207), de la Muzeul Național Brukenthal, și-ar putea găsi locul și între cele cu temă religioasă, fiind de fapt o eboșă, pe care e greu de știut dacă pictorul ar fi vrut să o continue. Chipul de copil cu păr ondulat, are expresia de naivitate și blândețe pe care o astfel de imagine o cere, iar gestul mâinilor strânse la piept accentuează aerul pios al îngerului. Compoziția e bine gândită, atent echilibrată, aripile încadrând chipul, iar mâinile așezate pe masă, construind un fel de soclu. Gulerul întregeste încadrarea aproape circulară a figurii, astfel ansamblul având stabilitate și centrând imaginea în jurul capului cu fața plină de nevinovăție a copilului. Griurile dominante cromatice subliniază și ele figura, dar contribuie la aspectul nefinisat al imaginii.

*Artiștii și Muza* (cat. nr. 208), de la Muzeul Brukenthal, este o lucrare alegorică, elocventă privind admirația pictorului pentru marii maștri ai Renașterii o scenă în care pictorul aduce un respectuos omagiu celor patru titani ai picturii universale: Leonardo, Raffael, Michelangelo și Tizian, care l-au inspirat în special în creația sa religioasă.

O lucrare inspirată parcă de caricatura lui Daumier este cea intitulată *Un bărbat și o femeie* (cat. nr. 209) existentă în colecția de la Sibiu.

Nouă ca viziune și deosebită în cadrul operei lui Mișu Popp, este lucrarea *Anotimpurile* (cat. nr.





211. PRIMĂVARA (ALEGORIE)

210), un panou cu patru imagini ilustrând alegoric cele patru anotimpuri. Cu siguranță aceste lucrări din patrimoniul muzeului din Brașov sunt schițe pregătitoare pentru cele patru compoziții alegorice de mari dimensiuni, reprezentând *Primavara* (cat. nr. 211), *Vara* (cat. nr. 212), *Toamna* (cat. nr. 213), și *Iarna* (cat. nr. 214), aflate în colecția Muzeului de Artă Prahova din Ploiești. Acestea nu sunt concepute în vechea modalitate bruegeliană sau a lui Sadeler, în care ilustrative sunt, alături de manifestările climaterice, mai ales muncile și obiceiurile specifice fiecărei perioade a anului. Pictorul român prezintă patru personaje feminine din lumea rurală, cu costume populare, trei în cadru peisagistic specific anotimpului, a patra (iarna), în interiorul casei. În această alegorie a anotimpurilor prin personaje folclorice apar sugerate manifestările

specifice ale naturii dar și roadele pe care anotimpul le aduce țăranului. Primăvara cu florile, micile cochetării și veselia tinerei fete la izvor, vara ca o femeie mulțumită înconjurată de grâu și câteva dintre fructele grădinii, toamna cu strugurii și vinul. Prezența naturii nu apare la ilustrarea iernii, apare ilustrată îndeletnicirea specifică pentru femeile de la țară în acest anotimp, torsul lânii. Aici și personajul feminin fiind în vârstă, tonalitățile cromatice despart acest anotimp de celelalte, tabloul deosebindu-se cromatic și compozițional de celelalte trei. E probabil opinia pictorului ce nu agreea acest anotimp, în care totuși, la sat se desfășoară cele mai puține munci și cele mai multe sărbători. Doar primele trei anotimpuri creează un ciclu și suita de personaje în peisaj are ceva din prospețimea și curățenia morală, din bucuria optimistă, în care



212. VARA (ALEGORIE)

concepția sămănătoristă va privi viața la țară. Sub aspectul viziunii artistice și al abordării cromatice – în mod surprinzător – Mișu Popp se apropie aici foarte mult de idilismul de mai târziu din peisajele și scenele rurale ale lui Grigorescu.

#### V. 5. SCENA ISTORICĂ

Singura lucrare ce se poate numi o scenă istorică, realizată de Mișu Popp este *Moartea lui Mihai Viteazul* (cat. nr. 215), aflată la Muzeul Național de Artă al României. O scenă de grup cu personaje numeroase, dar aglomerate în fundal, având gesturi ce sugerează mișcarea și tensiunea luptei. Deși i s-ar fi potrivit un fundal peisagistic drept cadru al desfășurării scenei istorice, pictorul

a preferat compunerea unui fundal animat de personaje. În acest cadru personajele principale sunt concentrate în avanscenă și evidențiate prin cromatică. Acestea au și trăsături faciale mai precizate, dar accentul e pus și aici tot pe mișcare. Scena nu e bine gândită sub aspectul construcției spațiale și de aceea pare „înghesuită”, în pofida mișcărilor ample și relativ bine redade, ale personajelor. Scena nu are dramatism și dovedește o concepție străină tradiției istorice care spune că marele voievod a fost ucis mișelește, atacat din spate de lăncierii lui Gh. Basta. E de mirare că Mișu Popp, care se documentase destul de temeinic asupra figurii lui Mihai Viteazul (în vederea Pantheonului personalităților istorice ale românilor), pare să nu cunoască, sau să nu dea atenție acestor date istorice, mai ales că tocmai





213. TOAMNA (ALEGORIE)

în anul 1843 realizase și Lecca o scenă cu același moment istoric, în care acea informație istorică intrată în tradiție e respectată.

Cu siguranță *Șeicii cupizi*<sup>84</sup>, lucrare pe care Frunzetti o pomenește în monografia sa din 1956<sup>85</sup>, a fost o compoziție cu temă istorică. El susține că această lucrare, care a fost realizată de Mișu Popp după o gravură a artistului A. Maurin, având schițat pe verso portretul alegoric al lui Andrei Mureșanu, se află în colecția Muzeului Național Brukenthal. Portretul alegoric a lui Andrei Mureșanu din colecția sibiană (cat.nr. 194) are pe verso pictată lucrarea *Odalisca* (cat.nr.185), iar compoziția *Șeicii cupizi* nu am găsit-o nici în colecțiile altor muzee din țară, unde am cercetat creația lui Mișu Popp. Probabil s-a pierdut.

Creația lui Mișu Popp realizată în manieră academică, ilustrează prin viziune și stil, modalitatea și gustul estetic al unei societăți intrată într-un proces de modernitate. „De la Mișu Popp încoace – remarcă Virgil Vătășianu – începe și pictura românească din Ardeal, alături de pictura din Principate, să facă parte din arta occidentului”<sup>85</sup>. Artistul a dovedit legături de structură și spiritualitate cu realitatea românească, făcând din arta sa un îndemn spre emancipare națională. Importanța lui pentru mediul cultural al Ardealului, rolul lui în menținerea pe plaiurile natale a unei atmosfere de cultură nu poate fi contestat. Credem că aprecierea făcută de maestrul Vătășianu, omului și artistului Mișu Popp, la împlinirea a patruzeci de ani (1932) de la moartea acestuia, este un meritat omagiu adus unui om care și-a dedicat întreaga viață creației



214. IARNA (ALEGORIE)

artistice: „Oricare ar fi meritele sau defectele lui Mișu Popp - ....oricare ar fi predilecțiile personale ale fiecăruia dintre noi pentru cutare și cutare epocă artistică sau curent modern, oricare în sfârșit va fi aprecierea noastră despre calitatea artistică a epocii lui Mișu Popp, un lucru nu va putea fi contestat niciodată, indiferent dacă îl aprobăm sau nu: este faptul istoric că Mișu Popp a stat alături de artiștii - cari la mijlocul sec. al XIX-lea – au dat cu plină conștiință artei românești o nouă orientare. Cu privire la Ardeal importanța lui Mișu Popp crește și mai mult, întrucât, ... a fost singurul purtător al stindardului noii orientări în Ardeal”<sup>86</sup>.

Mișu Popp n-a fost un pictor de excepție, n-a fost novator sub raportul problemelor de ordin compozițional pictural, sau tematic abordate, dar opera sa este semnificativă mai ales pentru portretistica românească de la mijlocul și din a doua jumătate

a secolului al XIX-lea. Creația sa portretistică, realizată sub influența Biedermeierului vienez și atmosfera romantică din pictura italiană, interpretate într-o manieră personală, impresionează și astăzi prin finețea execuției, iar figurile ușor idealizate denotă o viziune plină de sentimentalism ce nu este străină nici de rezonanțele artei engleze. După cum apreciază criticul Ion Frunzetti: „în lucrările lui Mișu Popp este tot ce s-a făcut mai bun la noi în materie de portrete în epoca aceasta”<sup>87</sup>.

Opera sa artistică, cuprinzând pictura religioasă aflată în bisericile pe care le-a pictat în Brașov, București, Târgu Jiu, Turceni, Gârbovu, Frăsinei, Câmpulung Muscel, Dumbrăvița, Satulung (Săcele), Cernatu, Râșnov, Araci, Toderița și creația laică aflată în colecțiile multor muzee din: Alba-Iulia, Arad, Bacău, Brașov, București, Cluj-Napoca, Craiova,



Iași, Ploiești, Sibiu, Suceava, Târgu-Jiu și Timișoara și în alte colecții particulare din țară și străinătate sunt o dovadă a calităților sale incontestabile de desenator și colorist. Știința compunerii, picturalitatea imaginii, redarea cu minuțiozitate caligrafică a dantelelor și bijuteriilor, a fiecărui detaliu, mărturisesc certele sale virtuți artistice.

Referitor la academismul creației lui Mișu Popp, trebuie precizat că deși Academismul va duce o luptă permanentă cu tendințele și curente înnoitoare, atât ale romantismului cât și ale realismului, pictorul român nu se dovedește de-a lungul vieții excesiv de conservator, ci dimpotrivă receptiv la tendințele înnoitoare aduse mai ales în portretistică de Romantism și Biedermeier. Mișu Popp rămâne legat de tradiția academistă, cu desenul riguros vizând „perfectiunea” deși cultivă o rece „obiectivitate” din care lipsește uneori fiorul autenticei sensibilități și o purtanică originalitate. Cum am arătat, în opera lui Mișu Popp apar lucrări expresive în care academismul său „intrinsec” este parțial depășit și adaptat noilor tendințe, fapt ce influențează benefic creația sa, făcându-l pe artist să se desprindă din cadrul principiilor consacrate.

Importanța și locul lui Mișu Popp în acea epocă de profunde transformări și ancorare în europeanitate a artei românești, epoca marilor căutări și provocări ale spiritului uman, poate fi redefinită pe măsură ce creația sa laică va fi mai bine cunoscută, iar monumentală sa pictură religioasă va fi redescoperită din fumul și repictările care încă în mare parte o mai ascund.

Prin resursele creatoare, în multe dintre portretele sale, Mișu Popp s-a ridicat deasupra convenționalismului și rigidității viziunii și preceptelor academice, anunțând perioada clasică a picturii moderne românești, în care valorile create se vor sincroniza și se vor integra deplin în arealul valorilor artistice europene.

Pictura din Principatele Române, chiar dacă a fost traversată de curente și tendințe diverse și contradictorii, de confruntări între tradiționalism și modernitate, a reușit într-un interval istoric relativ scurt, ca prin orientările și tendințele abordate, să se încadreze în mișcarea ideilor europene, aducând aportul specific spațiului spiritual românesc.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se impun artiști care prin creația lor portretistică, peisagistică, de natură statică, sau scena de gen, reflectă o clară evoluție a viziunii și manierei picturale, la început tributară mediului academist în care se formau, urmând apoi o mai mare

libertate a mijloacelor de expresie. Având suficiente resurse creatoare, unii artiști s-au ridicat deasupra convenționalismului, viziunii și rigidității preceptelor academice, anunțând perioada clasică a picturii moderne românești, în care valorile create se vor sincroniza și se vor integra în arealul valorilor europene. Pictura românească din această perioadă, ajunsă la faza deplinei maturități va deveni competitivă pe plan european și universal, aceasta fiind epoca în care vor crea marii maeștri Aman, Grigorescu, Andreescu și Luchian.

#### Note

<sup>1</sup> Galienne și Pierre Francastel, *Portretul. Cincizeci de secole de umanism în pictură*, București 1973, p.189.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.158.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.162.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.169.

<sup>4</sup> Max J. Friedländer, *Despre pictură*, București, 1983, p. 231.

<sup>5</sup> Kenneth Clark, *Revolta romantică*, București, 1981, p. 8.

<sup>6</sup> Galienne și Pierre Francastel, *Portretul...*, p. 174; Kenneth Clark consideră și el că folosirea termenului „realist” pe scară largă în epocă: „dovedește că opoziția dintre realism și academism, la fel ca majoritatea conflictelor din secolul al XIX-lea, avea o bază socială.” Tot Clark observând de asemenea, că: „În deceniul de după 1850 cuvântul «realist» – la fel ca în epoci mai târzii, termenii de «impresionist», «futurist», «suprarealist» – devenise o simplă lozincă, un strigăt de alarmă exprimând resentimentul publicului împotriva artei. El i-a fost aplicat chiar și lui Wagner...” (*Arta peisajului*, p. 87).

<sup>7</sup> Îndeosebi, Regulamentul Organic, prin conținutul juridic impus, a realizat cadrele sociale și politico-administrative necesare afirmării societății românești și spiritului modern. Această lege fundamentală a creat premisele unificării politico-administrative a celor două principate românești, precum și condițiile istorice necesare realizării finalităților naționale și culturale. Acest proces istoric a fost sprijinit și accelerat de intelectualii vremii, între care și mulți dintre artiști.

<sup>8</sup> Nicolae Bocșan, *Introducere în problematica modernizării românești, în Istoria modernizării României 1800-1918*, I, București, 1996, p. 4.

<sup>9</sup> Livia Drăgoi, *Muzeul Național de Artă Cluj, Cluj-Napoca*, f. a., p. 32.

<sup>10</sup> Mariana Vida, *Portretul Biedermeier în Țările Române*, Muzeul Național de Artă, 1991, 6-7.

<sup>11</sup> Robert Waiszenberger, *Peinture et arts Graphiques, în Vienne 1815-1848 L'époque du Biedermeier*, Friburg, 1986, p. 161; William M. Johnston, *De la Baroc la Biedermeier, în Spiritul Vienei: O istorie intelectuală și socială 1848-1938*, Iași, 2000, p. 33.

<sup>12</sup> Livia Drăgoi, *Muzeul...*, p. 32.

<sup>13</sup> Mariana Vida, *Portretul Biedermeier...*, p. 10.

<sup>14</sup> Doina Pungă, *La peinture roumaine à l'époque de Theodor Aman. Entre tradition et innovation, în La peinture roumaine 1800-1940 (catalogue de l'exposition)*, Hesselhuis, Anvers, 1995 p. 29; Galienne și Pierre Francastel, *Portretul...*, p. 158.

<sup>15</sup> Mariana Vida, *Portretul Biedermeier...*, p. 7.

<sup>16</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 294.

<sup>17</sup> Livia Drăgoi, *Mișu Popp, în Muzeul...*, p. 36.

<sup>18</sup> Elena Popescu, *Interferențe stilistice europene în pictura transilvăneană, în: Artă românească artă europeană*, Centenar Virgil Vătășianu, Oradea, 2000, p. 217; Nicolae Sabău, *Prefață*, în: Elena Popescu, *J. M. Stock reprezentant al barocului transilvănean*, Sibiu, 2000, p. 12.

<sup>19</sup> Elena Popescu, *O lucrare imedită a pictorului Mișu Popp, (portretul lui Alexandru Busuioceanu)*, în: *RPA, VI*, 1995, p. 11. Tabloul a suferit deteriorări în timpul războiului de Independență din 1877, și în timpul celui de-al doilea război mondial. Grigore Busuioceanu, a fost vistiierul Țării Românești înainte de Unirea Principatelor, iar după Unire este numit ministru de finanțe în guvernul Cuza. L-a urmat pe Cuza în exil și moare la Viena (înainte de a implini 50 de ani). Lucrarea autenticată în 1993 de Elena Popescu s-a aflat până în 1994 în colecția d-nei Olga Popescu din Sibiu, achiziționată în 1995 de un colecționar din București.

<sup>20</sup> 1855-1860, perioada în care Mișu Popp picta la Târgu-Jiu Biserica Domnească Sfinții Voievozi.

<sup>21</sup> În registrul inventar de la Muzeul Național de Artă din București, de

unde a fost transferat la Muzeul de Artă din Iași, este notat faptul că portretul îl reprezintă pe pictorul Carol Popp de Szathmary.

- <sup>22</sup> Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991, p. 158.
- <sup>23</sup> Gheorghe Ucenescu (1830-1896), profesor de muzică la gimnaziul românesc din Brașov, presupus autor al melodiei *Deșteaptă-te române*.
- <sup>24</sup> Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia 1821-1944*, Craiova, 1980, p. 16, fig. nr. 8 și 9; Doina Pungă, *La peinture...*, repr. nr. 15 și 16, p. 87.
- <sup>25</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 24.
- <sup>26</sup> Doina Pungă, *La peinture...*, p. 30, cat. nr. 13, p. 85.
- <sup>27</sup> „Mișu Popp și-a presărat portretele sale, asemănătoare, cele mai adeseori până la iluzia că n-ar fi decât fotografii colorate. Chiar dacă picturile lui Mișu Popp pot lăsa câteodată impresia că pictura se slujește de procedee mecanice [...] el nu merge până la depersonalizarea modelului, nu-l tratează ca pe o sculptură sau natură statică.” – Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 155.
- <sup>28</sup> Andrei Cornea, „Primitivii” picturii românești moderne, București, 1980, p. 87.
- <sup>29</sup> pe verso etichetă cu inscripție cu creionul: *Bătrânul*, iar în registrul inventar al muzeului tabloul figurează cu titlul *Mama artistului*, dar considerăm ca acest titlu nu este corect deoarece personajul reprezentat nu seamănă cu mama pictorului Mișu Popp cunoscută din alte reprezentări.
- <sup>30</sup> S-a născut în 1825 în Săcele și a murit în 1895 la Brăila. Ea este fiica lui Irimie (1799-1887) și a Mariei (cat. nr. 38 și 39) (născută Turcu 1805-1891) Eremia (cat. nr. 37 și 40) din comuna Baci Săcele, vezi: Gheorghe Trohani, *Aspecte ale vieții cotidiene într-o familie săceleană din secolul al XVIII-lea, începutul secolului al XIX-lea familia Eremia*, manuscris; Idem, *Familia Eremia, studiu geneologic*, manuscris.
- <sup>31</sup> Paula Constantinescu, *Identificări de personaje în portretistica secolului al XIX-lea, aflate în Muzeul de Artă al R.S. României*, în *RM*, nr. 2/1969, p. 182, repr. 5.
- <sup>32</sup> Gheorghe Trohani, *Aspecte...*, p. 14; „În 1875 soții Irimie, la vârsta de 76 ani, și Maria la vârsta de 69 ani au fost reprezentați..... de către pictorul Mișu Popp. Aceste tablouri aparțineau în 1932 Constanței Irimie Eremia-Popa de pe str. Lucaci nr. 19 din București, și au fost moștenite (?) de urmașii inginerului Tiberiu Eremie. Reproduse în 4-5 copii, pentru familie tot de către pictorul Mișu Popp, dar nesemnate două dintre ele au fost vândute, în 1967, de către Constanța (soția lui Nicolae Eremie) Muzeului de Artă din Suceava”.
- <sup>33</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 310.
- <sup>34</sup> Max J. Friedländer, *Despre pictură...*, p. 248.
- <sup>35</sup> „Ceea ce atrage mai întâi atenția este, poate perspectiva proximă asupra figurii. Aceasta ocupă aproape în totalitate câmpul imaginii. Fondul, atât cât se distinge e modulat numai pentru a alcătui un ecran în jurul feței luminate dinspre dreapta, acuzându-i plasticitatea de volum sferic. Mai frapantă fixitatea expresiei, asprimea desenului formelor...” – Mihai Ispir, *Clasicismul*, p. 33-34.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 34.
- <sup>37</sup> *Ibidem*.
- <sup>38</sup> *Ibidem*, p. 105.
- <sup>39</sup> Pe la 1860, spune Ion Frunzetti: „Mișu Popp se poate socoti pe drept cuvânt cel mai înzestrat portretist al epocii, în Țara Românească.” – Mișu Popp, în *Arta...*, p. 159.
- <sup>40</sup> Cf. Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 158.
- <sup>41</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 296.
- <sup>42</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 26.
- <sup>43</sup> „Din practica picturii religioase, Mișu Popp a păstrat obiceiul de a copia gravuri, ori de a le interpreta cu modificări, în compozițiile sale.” – Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 26.
- <sup>44</sup> Fratele mai mare al pictorului continuator în Brașov a profesiunii tatălui său, este cel care l-a ajutat pe Mișu Popp la pictarea multor biserici și la poleirea catapetesmelor.
- <sup>45</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 25.
- <sup>46</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 17.
- <sup>47</sup> „E drept că, mai curând decât compozițiile cu subiecte luate din trecutul poporului nostru, pe Mișu Popp îl atrage portretul istoric.” *Ibidem*, p. 16-17.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, p. 17-18.
- <sup>49</sup> *Ibidem*, p. 26.
- <sup>50</sup> Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1938, p. 299.
- Egidius Sadeler (1570-1629), artist flamand, care în 1597 se afla la Praga fiind acceptat în pleiada artiștilor oficiali de la curtea împăratului Rudolf al II-lea; Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, p. 18. „În această postură el (Egidius Sadeler n.n.) a gravat arhicunoscuta efigie a voievodului român Mihai Viteazul”.
- <sup>51</sup> Livia Drăgoi, *Mișu Popp*, în *Muzeul...*, p. 36.
- <sup>52</sup> Portretele lui Horia, Cloșca și Crișan, pictate de Anton Steinwald care aparțin Muzeului Brukenthal se află acum în custodia Muzeului Național de Istorie din București.

- <sup>53</sup> În epocă, numeroși artiști au fost solicitați să realizeze portretele triburilor răscobilei de la 1784, vezi: Negoită Lăptoiu, *Horea Cloșca și Crișan în memoria artei*, în *Incursiuni în arta românească* vol. III. București, 2000, pp. 23-39.
- <sup>54</sup> Cf. Ioan C. Băcilă, *Portretele lui Horia Cloșca și Crișan*, Sibiu 1922, repr. nr. 3, p. 12; repr. nr.7, p. 24; repr. nr. 10 p. 29.
- <sup>55</sup> Ion Funzetti, *Izvodul iconografic al portretelor lui Avram Iancu*, în *Arta...*, pp. 59-64.
- <sup>56</sup> Nicolae Sabău, *Portretele lui Avram Iancu*, în *SU*, 1, 1969, p. 65.
- <sup>57</sup> Negoită Lăptoiu, *Avram Iancu în viziunea contemporanilor și a posterității*, în *Incursiuni...*, pp. 40-61.
- <sup>58</sup> Ion Funzetti, *Mișu Popp...*, p. 19.
- <sup>59</sup> Maria Ioniță, *Contribuții la iconografia unor participanți la Revoluția de la 1848*, în: *MN*, VII, 1983, p. 213.
- <sup>60</sup> Ion Costandea l-a cunoscut direct pe Avram Iancu, însoțindu-l în timpul revoluției în Munții Apuseni, Vezi: Negoită Lăptoiu, *Avram Iancu*, în *Incursiuni...*, p. 42.
- <sup>61</sup> Maria Ioniță, *Contribuții...*, p. 212.
- <sup>62</sup> Andrei Bârseanu, *Pictorul Mihail...*, p. 520.
- <sup>63</sup> Mișu Popp a realizat patru portrete haiducului Radu Anghel; cele trei prezentate în această lucrare și un al patrulea, un studiu de portret datat 1866, care se află la Muzeul de Istorie din Ploiești.
- <sup>64</sup> „Mustăciosul cela e haiducul Radu Anghel, pe care l-am văzut ucis la Craiova, cf. Andrei Bârseanu, *Pictorul Mihail...*, p. 521; Paula Constantinescu, *Identificări...*, p. 181;
- <sup>65</sup> Mihai Ispir, *Clasicismul...*, p. 9.
- <sup>66</sup> Galienne și Pierre Francastel, *Portretul...*, p.176.
- <sup>67</sup> „...la fel cum peisajul realist a degenerat în topografie, peisajul fantastic a degenerat în pitoresc, mai ales în acel pitoresc care pornea de la Salvator Rosa. [...]Trebuie să ne dăm seama însă că, pe un plan minor, el a fost un fel de Byron. A inaugurat o nouă formă de inspirație sentimentală și a descoperit mijloacele retorice pentru exprimarea ei. Faptul că aceste sentimente erau exagerate și modalitățile de expresie banale, n-a făcut decât să contribuie la popularitatea lui. Un artist care inventă accesorii scenice ce pot fi împrumutate cu efect, este sigur de succes; ... deși Salvator Rosa a stat la originea multor absurdități pitorești, el a fost și inspiratorul unei poezii autentice.” – Kenneth Clark, *Arta Peisajului*, București, 1969, p. 56-57.
- <sup>68</sup> Charles Sterling, *Natura moartă*, București, 1970, p. 120; (subl. ns.)
- <sup>69</sup> Max J. Friedländer, *Despre pictură...*, p. 111.
- <sup>70</sup> „Rousseau a creat academismul peisajului naturalist, care o dată cu declinul romantismului lui Turner, a devenit stilul tipic al pieselor de expoziție cât de cât serioase. [...]În orice caz, însă, el pare să fi fost lipsit de acea spontaneitate, de acea uitare desuie în fața naturii...” – Kenneth Clark, *Arta peisajului...*, p. 83.
- <sup>71</sup> „În același timp, începe acea serie de nimfe dansând printre copaci cu frunzișul vaporos, care avea să sporească în chip dezastruos numărul admiratorilor săi. Nu putem să-l condamnăm pe Corot pentru faptul de a fi adoptat un gen care venea în întâmpinarea atât a gustului la modă cât și a opiniei criticilor”.
- <sup>72</sup> În 1855 Paul de Saint-Victor scria: „Preferăm crângul sacru, populat de fauni, pădurii în care muncesc tăietorii de lemne, și izvoarele verzi în care se scaldă nimfele, băltoacelor flamande în care se bălăcesc rațele” – apud: Kenneth Clark, *Arta peisajului...*, p. 85.
- <sup>73</sup> *Ibidem*, p. 87.
- <sup>74</sup> Max J. Friedländer, *Despre pictură...*, p. 121.
- <sup>75</sup> Kenneth Clark, *Arta peisajului...*, p. 96.
- <sup>76</sup> „În artă adevărul se învecinează cu banalul. Cel ce vrea să spună totul, provoacă, în cele din urmă, plictiseală.” – Max J. Friedländer, *Despre pictură...*, p. 138.
- <sup>77</sup> Eleonora Costescu, *Începuturile artei moderne în sud-estul European*, București, 1983 p. 84 și passim.
- <sup>78</sup> Cf. Ion Frunzetti, *Etapele evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în *Arta...*, p. 223-250.
- <sup>79</sup> Cf. Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document, Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea*, București 1990, (Introducere, p. 5-23).
- <sup>80</sup> „Disprețul academic pentru «genul inferior» supraviețuiește instituției însăși, dar nu explică îndeajuns această indiferență” - Charles Sterling, *Natura moartă...*, p. 120.
- <sup>81</sup> Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 165-167.
- <sup>82</sup> Aleksa Čelebonović, *Realismul burghez la sfârșitul secolului XIX*, București, 1982, p. 42-57.
- <sup>83</sup> Ulei pe pânză, 136 X 84 cm, nesemnat, nedatat,
- <sup>84</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 26.
- <sup>85</sup> Virgil Vătășianu, *Opera...*, p. 313.
- <sup>86</sup> *Ibidem*, p. 291.
- <sup>87</sup> Ion Frunzetti, *Arta...*, p. 146.



## CAPITOLUL VI CÂTEVA CONSIDERAȚII PRIVIND LOCUL PICTORULUI MIȘU POPP ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ

Născut în Brașov, la 19 martie 1827<sup>1</sup>, Mișu Popp este al optulea din cei nouă copii rămași în viață<sup>2</sup>, ai pictorului, sculptorului și poleitorului Ioan Popp Moldovan de Galați (1774-1869)<sup>3</sup> și al Elenei născută Ivan (1783-1867)<sup>4</sup>, familie de origine din ținutul Făgărașului. „Tatăl meu a fost de neam din Făgăraș, dar s-a așezat apoi la Brașov, lucrând ca pictor bisericesc atât în oraș și în împrejurime, cât și în Săcuime; nu numai la bisericile românești, ci și la cele catolice. Noi am fost mulți la părinți; eu am fost al zecelea copil”, mărturisea artistul poetului Andrei Bârseanu<sup>5</sup>.

Numele de „Moldovan” este legat de proprietățile de păduri pe care familia le avea în munții Făgărașului probabil aproape de vârful Moldoveanul. Familia Pop, Popu, Popa sau Popovici, cum apare numele înregistrat cu ocazia diferitelor evenimente (botezul copiilor, decese) era o familie de preoți, înnobilită de principele ardelean Mihail Apafi I (1661-1690), prin diploma dată la 14 aprilie 1668, care conferise unui strămoș al pictorului, Ioan Popa (al Popii) preot român din Galați, fiilor acestuia și tuturor urmașilor acestora, particula nobiliară „de Galați”<sup>6</sup>. Aceste ranguri nobiliare erau onorifice, dovadă este și faptul că tatăl artistului și câțiva dintre frații săi erau de profesie pictori de biserici, sculptori și poleitori după cum povestește artistul „Câțiva dintre noi am îmbrățișat meseria părintească. Un frate al meu, Costi, s-a făcut auritor; eu și fratele meu Nicolae zugrăvi<sup>7</sup>.”

La școala militară grănicerească din Târgu Secuiesc (Kezdi Vásárhely)<sup>8</sup>, Mișu Popp după cum relatează chiar el a stat doar doi ani<sup>9</sup>, el nedorindu-și cariera de ofițer, (spre care l-a îndemnat familia) ci având ca singură dorință și ambiție aceea de deveni pictor. Deprinzând de mic tainele picturii spre care simțea o puternică atracție, cu acordul familiei, în 1845, la optsprezece ani, va pleca la Viena, oraș considerat de românii ardeleni „capitala de apus”, chintesența occidentului. La Academia de Artă „Sfânta Ana” va studia cu profesorul Karl Gsellhofer (1779-1858), despre care Mișu Popp vorbește cu recunoștință: *am să mulțumesc fostului meu dascăl Gsellhofer de la*

*Academia Sfânta Ana, ...un portretist de frunte și peste tot un om care nu ținea de giaba penelul în mână.*”<sup>10</sup> și cu Anton Peter, rectorul academiei. În atmosfera artistică din perioada studiilor, Mișu Popp, deși depunea o muncă de atelier susținută, atent supravegheată de profesorii săi F. G. Waldmüller, valoros portretist, reprezentantul Biedermeierului vienez, sau faimoșii (în epocă) decoratori academiști Joseph von Führich și Friederich von Amerling, nu avea altă alternativă decât să asimileze influența acestora și a școlii clasiciste „Mi-am dat silința să învăț, cât se putea de mult și și aveam de la cine”<sup>11</sup>. În perioada studiilor, vizitând muzeele și galeriile vieneze, așa cum declara „...am umblat destul prin Prater, pe la Schönbrunn și prin La(u)xenburg...”<sup>12</sup>, viitorul artist a luat contact și cu o artă mai profundă, mai adevărată, a marilor maestri ai Renașterii și Barocului și cu realismul din pictura micilor maestri flamanzi și olandezi, care l-au impresionat profund. Deși nu reușește să adâncească lecția ce se desprinde din creația lor, influența acestora simțindu-se doar în unele compoziții religioase și în unele palide încercări de a realiza clarobscurul, totuși, Mișu Popp își va însuși acel ton specific, uniform, al picturii de muzeu „așa numitul *Galerieton*”, pe care-l vom întâlni în unele dintre lucrările sale. Dacă Mișu Popp și-ar fi putut pune în aplicare planul conceput la Viena de a vizita Italia și Țările de Jos, cu siguranță că rezultatele creației sale ar fi fost mult superioare celor pe care le cunoaștem.

De fapt Viena, metropola mondenității aristocratice, *exceptând epoca Barocului, nu a avut niciodată o perioadă deosebit de glorioasă în pictură*<sup>13</sup>, nu a fost un centru de inițiativă. După efervescența artistică barocă, importanța Vienei ca centru cultural scade treptat, iar în anii 1845-1847, anii petrecuți de Mișu Popp la studii, în Europa se conturează în general o epocă de stagnare a vieții artistice. În preajma revoluției de la 1848 la insistențele familiei, Mișu Popp părăsește Viena, întrerupându-și studiile într-o perioadă când în viața artistică vieneză și europeană încep să aibă loc prefaceri majore.

La Braşov, în 1847, C. Lecca picta biserica *Sfântul Nicolae* din Schei și după cum afirmă Ion Frunzetti, îl ia ca ajutor pe Mişu Popp curând întors de la Viena<sup>14</sup>. Întâlnirea de la Braşov, pune bazele unei prietenii trainice (mult mai tânărul colaborator fiind captivat de personalitatea lui Lecca, ce avea prestigiul de profesor, editor, tipograf, literat, gazetar, istoric, dar și de exilat politic).

După revoluția de la 1848, la care a participat în calitate de „centumvir” activ în Braşov, artistul este obligat să emigreze în Țara Românească. Reîntâlnirea cu Constantin Lecca la Bucureşti (1850) și activitatea artistică desfășurată în colaborare cu acesta, nu a fost întotdeauna benefică pentru Mişu Popp. Totuși, în perioada valahă (1850-1864), Mişu Popp, alături de C. Lecca, a jucat un rol deosebit în evoluția artei românești moderne, pe lângă pictura bisericească, elogiată în presa vremii, el excelează și în arta portretului. Vorbind despre colaborarea celor doi artiști George Oprescu afirmă că: „efectele acestei întâlniri este pentru amândoi providențială... rămân strâns legați ca doi tovarăși nedespărțiți, în întreprinderea în care Lecca pune numele și experiența, iar Popp munca și devotamentul”<sup>15</sup>.

Între anii 1850 - 1855<sup>16</sup>, Mişu Popp a zugrăvit la Bucureşti împreună cu C. Lecca și poleitorul Barbu Stănescu bisericele: *Sfântul Anton* (Curtea-Veche), *Sfânta Ecaterina*, *Sfântul Gheorghe-Nou*, *Răzvan-Vodă*, și capela cimitirului *Șerban-Vodă* (Belu). Pictura de la biserica *Radu-Vodă* realizată în anul 1863, a fost mediatizată în epocă, presa aducând elogii în special pictorului Mişu Popp, aceasta însemnând o recunoaștere a talentului său, a faptului că o mare parte a picturii de la această biserică a fost realizată de el. După cum remarca G. Oprescu: „la 1863, l-am văzut alături de Lecca iscăbind împreună decorația interioară a bisericii *Radu-Vodă* din Bucureşti...”<sup>17</sup>; afirmație ce dovedește că fresca astăzi inexistentă a fost semnată de Mişu Popp. Este regretabil faptul că astăzi bisericile *Sfântul Gheorghe-Nou*, *Radu-Vodă*, capela cimitirului *Șerban Vodă* (Bellu), nu mai păstrează pictura realizată de cei doi artiști, Constantin Lecca și Mişu Popp, iar la celelalte, restaurările sau spălările repetate au adus deservicii picturii originale.

Trebuie subliniat faptul că între plecarea de la Viena (1847) și sosirea lui Mişu Popp în Bucureşti (1850), nu au trecut decât trei ani, iar amintirile Academiei vieneze erau încă puternice. Artistul

nu a avut timp să-și stratifice, să-și sedimenteze impresiile și să-și dezvolte talentul pentru a-și găsi un drum propriu. Faptul că a avut de la început un „maestru” ca Lecca, ce l-a îndemnat spre calea cea mai comodă, aceea a conformismului, a fost în defavoarea lui ca artist. De asemenea trebuie să avem în vedere că la Bucureşti Mişu Popp picta ca să-și câștige existența. Așa ne putem explica alunecarea sa rapidă pe calea concesiilor și atitudinea artistului față de modelele din înalta societate bucureșteană. Clientela lui provenea dintr-o lume deosebită față de cea din care pornise el, dar căreia încearcă să i se adapteze și să-i satisfacă gusturile, de aceea atitudinea pictorului față de distinsele doamne pe care le portretizează este mai „rece”, mai „profesională”. Dar chiar și când lucrează la comandă el reușește să realizeze portrete cu multă sensibilitate și expresivitate plastică. Așa cum afirma Ion Frunzetti: „*La Mişu Popp, [...] „efectele” fac parte din lexiconul lui plastic de toate zilele, ele nu sunt căutate cu încordare ci vin de la sine. Mişu Popp este un tehnician mai evoluat, un meșter mai stăpân pe mijloacele sale, din care, uneori, reușește să scoată maximum de efecte, fără ca ele să pară acrobație, virtuozitate tehnică gratuită, și legându-le de necesități decorative dacă nu totdeauna expresive*”<sup>18</sup>. Prin portretistica realizată în perioada valahă, pictorul a demonstrat că era destul de înzestrat, de talentat și capabil să regenereze pictura românească ce ajunsese după 1848 la stadiul unei portretistici „comerciale”. Academismul insuflat de școala vieneză l-a îndrituit să abordeze o pictură de un nivel mai înalt prin compoziții ample cu numeroase personaje, așa cum va încerca să realizeze după stabilirea în Braşov. Este surprinzător faptul că la plecarea lui din Bucureşti survine un moment când arta începe să fie sprijinită de autorități. Mişu Popp se retrage însă în orașul natal în perioada în care la Bucureşti apar artiști de mare talent ca Gheorghe Tattarescu și Theodor Aman. Avem convingerea că totuși, un rol decisiv în hotărârea artistului de a se întoarce pe meleagurile natale l-au avut părinții săi, care fiind bătrâni aveau nevoie de sprijin și singurul dintre frați care putea să le fie alături era el.

În 1864, reîntors definitiv la Braşov<sup>19</sup>, Mişu Popp încetează să mai joace vreun rol în dezvoltarea artei în Principate, dar va fi privit ca una din gloriile locale, devenind emblematic pentru epoca sa, el făcând parte din generația care a construit modernitatea artistică românească.



Trebuie remarcat faptul că Mișu Popp, spre deosebire de alți artiști ardeleni, (Barabás care rămâne la Budapesta și Lecca la București), a rămas credincios provinciei sale și după anii de peregrinări, revenind în slujba societății brașovene ca artist și pedagog și contribuind astfel la ridicarea nivelului artistic din Transilvania și mai ales din sud-estul provinciei. În 1890, la 63 de ani acceptă catedra de desen la Liceul român din Brașov, dar după doi ani, moare, în 6 martie 1892, fiind înmormântat în cimitirul capelei române din Groavă<sup>20</sup>. Stima de care se bucura în rândul brașovenilor este evidențiată în articolul apărut în presa din Brașov la două zile de la dispariția sa : „*Cine nu cunoștea pe Mișu Popp, pictorul nostru încărunit, cu inima tânără și veselă, pe amicul binevoitor tuturor, pe acest suflet nobil și credincios, gata de a face bine și a îndatora toată lumea, dar surd și mut când era vorba să-l îndatoreze?*” [...] „*Un astfel de om care era prietinel adevărat al tuturor...*”<sup>21</sup>.

Un portret al omului și artistului Mișu Popp a reușit să schițeze peste timp strănepotul de frate, Constantin Popp, director al Băncii *Albina* din Sibiu, cel care și-a petrecut anii frumoși ai copilăriei și adolescența în preajma unchiului său, care devenise și mentorul său. În descrierea sa pictorul apare foarte asemănător cu imaginea pe care ne-o oferă propriile autoperetre. Strănepotul său îl prezintă pe Mișu Popp ca fiind *bărbat frumos, de statură mijlocie, bine făcut cu barbă plină frumoasă și îngrijită, ochi vioi vecinic zîmbitori, îmbrăcat totdeauna distins, ...*, care a fost pe vremuri *una din figurile cele mai reprezentative ale românilor brașoveni*. Mișu Popp se distingea în același timp și prin calitățile sale sufletești, fiind *bunătatea personificată, gata totdeauna de a ajuta cu sfatul și cu fapta pe cei necăjiți..., afabil, ospitalier cu toți..., de o sobrietate rară, posedând o cultură superioară, câștigată prin lectură continuă din bogata sa bibliotecă și din revistele contemporane ce le avea abonate, - Mișu Popp întreținea cele mai intime raporturi de prietenie cu toți intelectualii îndrumători din Brașov. Numeroase și excelente legături personale avea Mișu Popp și cu vecina Românie de pe atunci, datând de pe vremea când a lucrat la pictarea a numeroase biserici din București, apoi din Câmpulung, Târgu-Jiu, Gârbovu etc... activitatea sa de reputat portretist, foarte cercetat la Brașov de „boierii din țară”.*

Mulțumită calităților sale distinse și caracterului său de bronz, Mișu Popp se bucura pretutindeni de un mare prestigiu și de simpatii generale cum la puțini

*muritori le este dat în viață. Nu avea și nu putea avea decât numai prietini!*<sup>22</sup>

Deși a rămas necăsătorit (din cauza unei iubiri neîmpărtășite), Mișu Popp a fost totuși un mare iubitor al vieții în familie, el petrecându-și timpul liber în sânul familiilor rudelor. Cavaler în adevăratul sens al cuvântului, bărbat cu maniere fine și cultură aleasă, iubitor și cunoscător al muzicii clasice italiene și germane pictorul era foarte apreciat și dorit în cercurile feminine.

Tot din amintirile strănepotului aflăm despre anii de studenție petrecuți la Viena, unde, după cum povestea artistul, numărul studenților români ardeleni era foarte mic, de 8-10 studenți. A fost perioada în care Mișu Popp a legat o strânsă prietenie cu Nicolae Popea, student și el la Viena, cel care avea să devină episcop al Caransebeșului, apoi vicar și arhimandrit la Mitropolia din Sibiu. Este important să amintim aici și despre *Masa Calicilor*, prânzul pe care Mișu Popp îl servea împreună cu prietenii săi profesori la liceul românesc din Brașov, printre care se număra și compozitorul și profesorul de muzică Ciprian Porumbescu, sau viitorul președinte al ASTREI Andrei Bârseanu, etc. La această Masă a Calicilor s-a discutat realizarea unor importante proiecte culturale și filantropice: aici s-a luat inițiativa reprezentării operetei *Crai Nou* a lui Ciprian Porumbescu, dirijată chiar de compozitor; aici tânărul profesor Andrei Bârseanu a propus adunarea de fonduri pentru ridicarea unui monument poetului Andrei Mureșanu, autorul imnului național *Deșteaptă-te române*, schița realizată de Mișu Popp, urma să fie litografiate la Viena și să se vândă în scopul amintit.

Tot de la strănepotul său Constantin Popp aflăm despre bogata bibliotecă pe care a avut-o pictorul Mișu Popp, o bibliotecă cum în epocă puțini români ardeleni s-au putut mândri să aibă. *Avea ediții franceze și germane de litografii, artistic executate, din maestrul celebrii, pictori și sculptori, cărți de anatomie etc. ce serveau la perfecționarea sa profesională; toți clasicii în ediție de lux germană, apoi cărți de istorie, de științe pozitive și de literatură în limbile franceză și germană. În limba română avea pe toți cronicarii noștri, apoi alte cărți de istorie, autori vechi și noi, cărți de literatură frumoasă și reviste literare de pe vremuri. La „Convorbiri literare” era abonat de la înființarea lor. ...Neodihnei sale de a citi și de a se cultiva viața întreagă își datora Mișu Popp vasta cultură și cunostințele multilaterale, cari uimeau și însuflau respect*<sup>23</sup>.

O amintire dragă strănepotului Constantin Popp era *Pantheonul* construit de artist prin 1882-1883, destinat să adăpostească portretele bărbaților români iluștri. Aceste portrete realizate în formă ovală cu dimensiuni de 18 X 15 cm, erau înșirate pe două rânduri suprapuse sub cupola albastră a chioșcului cu ferestre colorate în roșu galben și albastru. Printre cei reprezentați aici amintim pe cronicarii Grigore Ureche, Miron Costin, Nicolae Costin, domnitorul Dimitrie Cantemir; istoricii și literații Nicolae Bălcescu, Gh. Lazăr, Gh. Sincai, Petru Maior, Gh. Barițiu, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Eliade Rădulescu, Alexandru Odobescu, B.P. Hașdeu, etc. De asemenea importanți oameni politici: Banul Ienăchiță Văcărescu, Pe domnii români Mircea cel Bîtrîn, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Avram Iancu, Alexandru Ioan Cuza, Mihail Kogălniceanu, Nicolae Golescu, C. Brătianu și pe regele Carol. Alături de aceste portrete miniaturale în acest *chioșc-pantheon* se recrea pictorul, căutând înălțare spirituală și inspirație. După moartea sa, *pantheonul* a fost demontat, tablourile în miniatură au ajuns în proprietatea publicistului bucureștean Iuliu Roșca în colecția căruia se găseau la 1932. Mai târziu o parte din lucrările pictorului au fost recuperate de Andrei Bârseanu și donate Muzeului Astrei.

Martie, 1932, p. 293.

<sup>14</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 11.

<sup>15</sup> G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 148.

<sup>16</sup> Virgil Vătășianu, *Opera pictorului Mișu Popp*, în *ȚB*, Anul IV, Iulie-August 1932, nr.4, p. 296; Jaques Wertheimer-Ghika, *Gheorghe Tattarescu un pictor român și veacul său*, București, 1958, p. 119; Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, București, 1956, p.p. 13-15 și 22; Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, în *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991, pp. 153-154.

<sup>17</sup> G. Oprescu, *Pictura românească din secolul al XIX-lea*, București, 1984, p. 149.

<sup>18</sup> Ion Frunzetti, *Arta...*, p.159.

<sup>19</sup> După 1830, Brașovul, important oraș săsesc, devenit cel mai prosper și mai puternic centru al burgheziei române transilvănene, va cunoaște și o bogată viață spirituală în epocă.

<sup>20</sup> Consiliul parohial al bisericii Sfânta Treime din Brașov - Cetate din deosebit respect a hotărât ca mormântul pictorului Mișu Popp să fie „mormânt de veci”.

<sup>21</sup> *Gazeta Transilvania* nr, 5, din 8 martie 1892

<sup>22</sup> Constantin Popp, *Din viața lui Mișu Popp – Amintiri*, în: Țara Bârsei, Anul IV, Martie – Aprilie 1932, nr. 2, p.132.

<sup>23</sup> Constantin Popp, *Amintiri...*, p.135.

#### Note

<sup>1</sup> Ulrich Thieme-Felix Becker, Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Tome XXXII, Leipzig, 1938, p. 72; E. Bénézit, *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, Tome VI, p. 764; Corneliu Comanescu, *Pictorul Mișu Popp*, în *ȚB*, an IV martie – aprilie, Brașov, 1932, p. 100.

<sup>2</sup> Corneliu Comanescu, *Idem*.

<sup>3</sup> În registrul pentru evidența decedaților de la biserica *Sfântul Nicolae* din Brașov citim : „Ioan Popp de Galațiu, pictor, sculptor și poleitor, Ulița Mare, n-rul 1443, etate 95 ani”, decedat în 21 Maiu 1869”.

<sup>4</sup> În același registru este trecută și mama pictorului decedată cu doi ani înaintea soțului: „Cocoana Elena Ioann Popu (zugravului) Ulița Mare, 84 ani” decedată în 25 Decembre 1867”.

<sup>5</sup> Andrei Bârseanu, *Pictorul Mihail Popp*, în *L*, Brașov, 1911, p. 519.

<sup>6</sup> Corneliu Comanescu, *Pictorul...*, p. 101. În studiul lui Comanescu se găsesc date despre toți membrii familiei lui Mișu Popp; Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, 1991, p. 146;

<sup>7</sup> Andrei Bârseanu, *Pictorul Mihail...*, p. 519.

<sup>8</sup> Ion Frunzetti, *Mișu Popp*, București, 1956, p. 8. „Când tânărul împlinește 15 ani, în 1842, tatăl său îl înscrie „cătănuță” (cadet) la școala militară grănicerească din Târgul-Săcuiesc..”

<sup>9</sup> Andrei Bârseanu, *Pictorul Mihail Popp*, în *L*, nr. 23, 1911. p. 519. „Tatăl meu mă dăduse la școala de cătănuțe din Vașarheiu; dar n-am stat, decât doi ani de zile și iarăși m-am întors la hârbul cu vopsele”.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 520.

<sup>11</sup> *Ibidem*

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> Virgil Vătășianu, *Opera pictorului Mișu Popp*, în *ȚB*, Anul IV, Aprilie-



## Mișu Popp – A master of the Romanian Academism

The present book represents a PhD thesis in the History of Art Degree, entitled: Mișu Popp – A Master of the Romanian Academism, the defence of which had been passed successfully in 2006, at University of Cluj- Napoca.

Mișu Popp – a Master of the Romanian Academism is a work that was born out of the necessity of reconsideration. Any culture comes back, cyclic, at the analysis of its crucial moments, and the apparition of Mișu Popp in the Romanian artistic domain at the half of the 19th century, and his existence, is registered into such a memorable moment – that of the crystallization of the modern culture in Romania, the moment of our entering into modernity. Although an important exponent of the Academism, Mișu Popp's creation wasn't welcomed by special appreciation; the critical posterity wasn't in particular interested by his work, but it established clearly the vectors of analysis and evaluation of the artist's work. After we have known thoroughly his creation displayed in the historical buildings as well as his creation as a portrait painter, we considered natural and necessary the issue of a new approach regarding the work of this prolific Romanian artist from the 19th century. Starting from the very up-to-date idea that the history of art reconsiders dynamically its points of view upon the creation of some artists, often evaluating again the broader frame of the mentalities and the criteria of receptivity, specific to each epoque, we considered ourselves justified in our effort.

The aim of the present work is the achievement of a monography of the entire work of Mișu Popp, a representative of the Romanian Academism, in order that his personality could be known under all its aspects as a creator, as well as a man of his time. The presentation of the material is a step-by-step one, underlining the main stages of Mișu Popp's creation and the trial of a chronological framing as loyal as possible

The motivation supporting the work is constituted by an imperious need of researching thoroughly and fairly this artist's creation. This is because, during a long period of time, only two researchers were interested in the Mișu Popp, namely: Virgil Vătășianu and Ion Frunzetti.

The methods and the stages of the research were imposed by the theme itself. The researches done years ago, making the inventory and carding the artist's works (60 in number that are to be found in the collections of the Brukenthal Museum) was the first step in knowing and being accustomed to this patrimony.

The researches done in the country, at the museums in Arad, Brașov, București, Bacău, Cluj- Napoca, Craiova, Iași, Sibiu, Suceava; Târgu Jiu, Timișoara, in private collections in Sibiu, Brașov and București; at the churches in București, Brașov- Schei, Tg. Jiu, Frăsinei Câmpulung Muscel, Satu- lung, Dumbrăvița, Cernatu, Râșnov, Araci and at the Museum from The Old Romanian School in Brașov- Schei, which shelter Mișu Popp's painting, brought to light a wealthy and valuable material, the most of it being novelty. This author thanks to the directors and colleagues from the museums as well as to the priests of the churches that shelter Mișu Popp's painting and to each and every that in one way or another were of an important help, giving advice and guidance in the endeavour of gathering the material for the research.

I would like also to thank my husband and my daughter Laura, who have done professionally the entire photo documentation and, last but not least, to my son Paul who has done the German and English translation-work.

The contribution brought by the present work are: the chronological presentation of the churches painted by Mișu Popp, the presentation of the stylistic and thematic European influences present in his creation, the cataloguing of the laic painting in accordance with the national and international standards (date, size, technique, kind of paint, inventory number and bibliography), the identifications, the artistic considerations and the commentaries regarding the position taken by each painting in the hierarchical system of Mișu Popp's works.

### **The Stage of the Previous Researches**

Quite a lot was written about Mișu Popp the painter, but his life and his work was insufficiently and partially treated, although his unchal-

lenged creative merit and the important role he played in the beginnings of the Modern Romanian painting (the second half of the 19th century) were well established. The first eulogistic references regarded the religious painting of Mișu Popp and appeared in the newspapers of that time in Bucharest and Brașov, in the second half of the 19th century. The study entitled *The Work of the Painter Mișu Popp* by Virgil Vătășianu (1932) was the first and only larger study regarding the religious painting of the artist. It was the posthumous chance of the artist enjoying Virgil Vătășianu's paid attention and, then, the chance that Ion Frunzetti was his biographer. The latter was thorough and restless a researcher of the Mișu Popp as a man, as an artist, living in the epoche to which he was structurally bound. The monography *Mișu Popp* (1956), by Ion Frunzetti, completed Virgil Vătășianu's work; since then, the artist's name was only mentioned in connection with some consecrated works, being taking again from one history of art to another. In 1991, Frunzetti's monographic study was revised by the author and published in a collected works concerning Romanian Art in the 19<sup>th</sup> century.

Widening, at her turn, the study of Mișu Popp's work, this author noticed that a great part of it is still not researched: something about his portraits, a little more and more often about the historical portrait (too many times appealing to this kind of works from a patriotic reason and not once for a propaganda one). Popp's work was oftenly reproached the conventional spirit and the lack of originality, especially in portraits. But the originality is not and it should not be the only or the most important criteria in appreciating the value of art pieces, while the newest tendencies, in the art history, revise the so-called "stiff" opinions and revalue styles trends and tendencies considered to be stale and classified once for all that wasn't worthy. We consider that the qualities within the creation, as well as the complexity of artistic personality that he represents, places Mișu Popp among the important exponents of the second half of the 19<sup>th</sup> century in the Romanian painting not below other of his contemporaries. In doing this, we appreciate that his place should be near Gheorghe Tătărăscu and in the vicinity of Theodor Aman. The present work – in this author's view – demonstrates convincingly this statement.

### **Some Considerations Regarding the Place and the Role of Mișu Popp in The Romanian Painting**

The considerations regarding the life and work of Mișu Popp, his place and role in the history of the Romanian painting, as well as some conclusions are to be found in the last pages of the study.

The fact that he had, from the very beginning, a master like Lecca, who urged him to the easiest way, that of conformism, wasn't in his advantage like an artist. Also we had to take into consideration that in Bucharest Mișu Popp painted for a living. So, it can be explained his quickly slide on the way of concessions and his attitude towards his models from the high society in Bucharest, while his clients came from a different social world to which he had to adapt, satisfying its tastes in art. But even when he worked under commission, he succeeded to paint portraits endowed with sensibility and plastic expression. Through the means of portraits done in the Vallachian period, the painter demonstrated that he was gifted with talent and capable to regenerate the Romanian painting that reached, after 1848, to a stadium of a "commercial". As the critic Ion Frunzetti appreciated: "by the means of his works Mișu Popp was all the best regarding the portraits in our countries, in that epoche". In 1864, he returned for good in Brașov, and he was looked up as one of the local glories, being emblematic for his time. He belonged to the generation that built the artistic Romanian modernity.

The Mișu Popp's work, accomplished in the manner of Academism, proved, through vision and style, the aesthetic taste of a society envolved in the process of modernizing. "With Mișu Popp – remarked Virgil Vătășianu – began the Romanian painting in Ardeal, consider to be a part of the Western art, besides the painting in the Romanian Countries."

The artist proved bounds of structure and spirituality with the Romanian reality, making from his art an urge for the national emancipation. His importance in the cultural medium of Ardeal, his role in maintaining in the native area an atmosphere of culture could not be denied. The appreciation of Virgil Vătășianu about the man and the artist Mișu Popp was a well-deserved homage brought to a personality that dedicated his entire life to the artistic creation: "Any would be Mișu Popp's merits or shortcomings ... any would be the personal predilections of each of us for one or



the other of the artistic époque or modern trend, any in the end would be our appreciation for the artistic quality of Mișu Popp's époque, a thing can't ever be denied, no matter if we approve it or not: it is the historical fact that Mișu Popp was among other artists – that at middle of the 19<sup>th</sup> century – gave, and being entirely aware of it, a new orientation to the Romanian art. Regarding Ardeal, the importance of Mișu Popp grew even higher, as he was the only bearer of the banner of the new orientation in Ardeal.”

### **The Religious Painting in the Creation of Mișu Popp**

After a large presentation of the historiography and of the general issues concerning art in the Romanian Countries in the early 19<sup>th</sup> century and at the beginnings of the laic Romanian painting (till nearly 1870), the present work explores Mișu Popp's work, beginning with the extensive part concerning mostly the artist, namely the religious painting. There are selectively presented 184 plates (of each 60 coloured and 182 black and white) of the religious compositions, considered to be important for the argumentation regarding Mișu Popp's religious painting. The presentation and the analysis of Mișu Popp's religious painting is done, as follows:

1. The Religious Painting Accomplished by Mișu Popp in Collaboration with Constantin Lecca
2. The Religious Painting Accomplished by Mișu Popp Himself
3. The Religious Scene

After a brief presentation of the Romanian painting at about 1848 (when due to the censorship the only genus accepted were the religious compositions and the portrait), there are presented, chronologically, the churches to which Mișu Popp collaborated with Constantin Lecca in the mural painting. Their collaboration lasted, with interruptions, from 1850 till 1964, a period of time when the two accomplished the paintings done in frescoe technique in many Eastern Orthodox churches in Bucharest and Brașov. The churches in subject are:

- 1.1 *Saint Anton* church in Bucharest (1852)
- 1.2 *Saint Catherine* church in Bucharest (1852)
- 1.3 *Saint Filofteia, Răzvan* church in Bucharest (1857 - 1859)
- 1.4 *The Holly Trinity* church in Schei, Brașov (1857)

Those are the churches in which is still to be found the original painting of the two painters. It is a pity that in nowadays in the churches *Saint George the New* (1854), *Radu- Vodă* (1863), and the chapel *Șerban-Vodă* (Bellu) can't be found any more of the painting done by Constantin Lecca and Mișu Popp, and in the other churches, the restorations and the repeated washings brought shortcomings to the original.

The presentation presents the history of the monument, describing the iconographical program and the scene (starting with the Jesus Christ on the calotte of the dome, the Evangelists Saints on the pendentives that sustain the dome), passing then to the central apse of the shrine (the scene on the calotte of the apse, then the scenes on the lateral walls); in the same way was presented the painting of the lateral apses. The presentation continues with the scenes on the semicircular vault of the nave, describing them from East to West, and the scenes on the lateral walls of the nave. In the pronaos there are described the scenes on the calotte of the pronaos, the scenes on the lateral walls, the last being the Western wall. In the porch of the church, the function of the painting is followed, starting with the calotte and the lateral walls. In describing the iconostasis, the presentation begins with the description of its architecture, then of its icons (beginning with the imperial icons) in the first register. The presentation continues with the register of the religious feasts, then with that of the Apostles (or of that of the prophets), then the upper part of the iconostasis, crown by the crucifix and the so called “molenii”.

It is emphasized here the fact that, along their common activity, the two painters kept their style and personality, and the creations of Mișu Popp are, in this author's opinion, superior to those of Lecca. The collaboration of Mișu Popp with Lecca was, so to say, in the advantage of Lecca. Mișu Popp, who was newly returned from Vienna, accustomed with the latest news in the field, had a better span and a compositional conception of the image in comparison with that of Lecca's. As G. Oprescu said: *Lecca brought in his name and experience and Mișu Popp brought in his work and abnegation*. The artistic idea proposed by Mișu Popp was that the image had to impress, bringing monumentality and a certain rhetorics of the gesture, a more “Baroque” approach, well adapted to the Eastern Orthodox spirituality in the assembly of the scene.

The separation from Lecca didn't mean that Popp gave up painting religious works. He continued on his own with even more energy, challenged by different themes.

### **The Religious Painting done by Mișu Popp**

In the second subchapter we analyze the religious painting done only by Mișu Popp, considering the following churches:

- 2.1. *The Saints Voivodes Mihai and Gavriil* church in Tg. Jiu (1855-1860)
- 2.2. *The Birth of the Virgin Mary* church in Gârbov (1858)
- 2.3. *The Assumption of the Virgin* church in Frăsinei (1863)
- 2.4. *The Annunciation* church and *Saint Nicholas* church in Câmpulung Muscel (1864)
- 2.5. *The Assumption of the Virgin* church in Satulung (Săcele)(1870-1873)
- 2.6. *The Saint Nicholas and the All-pious Paraschiva* church in Dumbrăvița(1859)
- 2.7. *The Assumption of the Virgin* church in Cernatu (1866)
- 2.8. *Saint Nicholas* church in Râșnov (1885)
- 2.9. *Saint Dumitrios* church in Araci (Arpățac) (1887)

The churches are presented in the chronological order of their painting, the first five churches (2.1 to 2.5) are those where Mișu Popp accomplished both the mural painting and the painting of the iconostasis, while the last four, also presented chronologically, are the churches where Mișu Popp accomplished only the painting of the iconostasis. In the presentation of the monument and the analysis of the painting accomplished by the painter we followed the same procedure as was shown before in the subchapter 1.

### **The Religious Scene**

In this part, there is presented the easel painting representing saints and other religious themes. There are also characterized his means of artistic expression and there is discussed the hypothesis issued by some of the critics of art, regarding the Western influence in Mișu Popp's religious work. Some defended the idea that giving up the Byzantine tradition for a more realistic art it was a progress. Some other critics saw in the complete abandonment of the Byzantine tradition a decadence of Romanian religious painting, considering that the new orientation

was in contradiction with the national tradition and with the role of the religious painting in our country. But the European cultural influences, in an époque marked by profound transformations in the domains of preferences, taste and mentality, brought into discussion and claimed for modifications of the painting of Byzantine tradition.

### **European Stylistic and Thematic Affinities in the Religious Painting of Mișu Popp**

In this part, this author's aim was to reveal some of the sources of inspiration of the religious works of the painter (the presentation in comparison with some compositions having the same religious theme accomplished by different artists) proving the connection between Mișu Popp and the European painting. There are presented the images of the religious compositions accomplished by Mișu Popp, in which are to be found this kind of stylistic and thematic affinities. The woodcuts with religious composition of the painter Doré, done for the illustration of the *New Testament* edition became the main source of inspiration in Mișu Popp's endeavour to accomplish an ample iconographic programme for the churches. Direct copies after Doré's woodcuts done by Mișu Popp at Satulung, compositions in which he brought only the chromatic contribution, were: *Peter's Abjuration*, *The Custom Officer and the Pharisee*, *Jesus at Martha and Maria*, *Lazarus and the Wealthy Man*, *The Escape into Egypt*, *The Lashing and the Crucifixion of Jesus*. Compositions and adaptations inspired by the same prints are: *The Annunciation*, *Jesus in the Temple*, *The Lord's Baptism*, *Judah's Betrayal*, *The Crowning with Thorns*. In the accomplishing of the composition *Jesus's Prayer on the Olives Mountain*, Mișu Popp was inspired by two of Doré's works: *Jesus in Prayer*, *Jesus on the Olives Mountain*. In accomplishing the scene *The Road of Calvary*, the artist was inspired by two other works of Doré: *Jesus Falls under the Cross* and *Jesus on Mount Golgota*. The religious themes have as an initial source of inspiration the works by Dürer, Rubens, Rembrandt, the Austrian painter Johann Rottmayr or other Masters well known in the époque whose work became traditional. *The Descent from the Cross* was inspired by the work on the same theme done by Rubens. The comparison between these two compositions made us understand the way in which a classicist



artist succeeded to accomplish a composition after a Baroque prototype. In the scene *The Mourning of Christ (The Entombment)* Mișu Popp inspired his work after Doré and Rottmayr. Another sources of inspiration consisted the printmakings after Renaissance, Baroque and Academism works, which he adapted to the rules of the Eastern Orthodox religious painting.

Regarding the representation of Jesus, in the scene *The Resurrection* the model created by Mișu Popp after Rottmayr or after other artists who copied Rottmayr, was used by the painter in the composition both of the mural painting and of the icons of the iconostasis. In all the compositions having the theme of *The Transfiguration*, Jesus was presented following the model well known in époque, accomplished by Rafael, of the scene *The Transfiguration* in Vatican. The scene *God Creating the Sun* in the church in Câmpulung is a composition that reminds of the work having the same theme by Michelangelo, in Vatican, the Sixtine Chapel. A constant scene in the scenery of the churches is *The Crowning of the Virgin Mary by the Saint Trinity*, an ample composition in which the artist used Baroque inspiration sources in Vienna, as it was the scene of *The Ascension of Mary* by Rottmayr. For great holydays as is *The Nativity*, Mișu Popp created a quite original composition using as sources of inspiration two compositions, which we met in the Western painting dedicated to this event, namely: *The Adoration of the Shepherds* and *The Adoration of the Magi*, themes painted by the artists of the Renaissance or Baroque. *The Last Supper* in Câmpulung is a copy of the painting having the same title by Leonardo da Vinci. The motive of the central grouping under a semicircular arch, as it was painted *The Last Supper* in the church in Araci was taken over from Dürer. One of the versions were adapted by Lecca, and Lecca's composition was taken over by Mișu Popp in *The Last Supper* in the churches in Brașov, Dumbrăvița and Râșnov and *The Last Supper* in Satulung was an adaptation after Doré. Analyzing the compositions accomplished after different sources we noticed the attitude of the artist toward the prototypes used for his scenes; we tried to figure out till where he accomplished a mere copy regarding the composition and the chromatics, in which he succeeded to compose a scene from two different sources.

### **The Laic Painting in Mișu Popp's Creation**

The discussion of the subject is done following as main issues the portrait, the landscape, the still life, the allegorical and mythological scene, the historical scene.

The laic painting in Mișu Popp's creation implies a larger analysis of his artistic activity, starting with the portrait, one of most cultivated genre by the artist, which concerned him permanently, not only for renewing his plastic rendering and his means of expression but also for the diversity of the characters that were his models. Portrait is the genre in which the influences assimilated by the painter were most visible. Here could be revealed echoes of the main European styles, namely: Classicism, Romanticism and Biedermeier, interweaved with his favorite and thoroughly assimilated style: the Academism. On the base of the stylistic analysis and by correlation of all gathered data resulted from the researches done over the years, we put together the catalogue comprising works identified in the collections in the museums or in private collections. This catalogue consists of 60 coloured plates and 214 plates black and white: portraits, landscapes, still life, allegorical, mythological and historical scenes, all illustrated in this volume.

### **The Portrait**

In the part dedicated to the portrait, the present study pays attention to the portrait of a Biedermeier influence, self-portrait and the historical portrait to which the artist mainly approached, accomplishing his well-known "Pantheon" of the historic Romanian personalities.

In the beginning, there is a short presentation of the portrait in the European art in the 19th century, in which, with the exception of great masters like David, Goya, Ingres, Delacroix and Courbet, the other portrait painters, till Corot, adopted the Academism artistic recipes. In the Romanian Provinces, in the first two decades of the 19th century, the painting is dominated by the Classicist Academism orientation, while in the next decades we could distinguish an orientation specific for the militant Romanticism as well as the orientation to the Biedermeier spirit. The stylistic analysis of an important number of portraits in Mișu Popp's creation reveals the fact that the artist, in Romanian painting, was one of the authors of the Biedermeier-type portrait and of the historical portrait of Romantic influence. His

sitters came from the high society in Bucharest, from the society in Ardeal, people belonging to all social categories. Following the Viennese school and the new artistic language of the Biedermeier style, the painter never got really free from the Academist canons and the stiffness imposed by them. In a different manner are rendered the sitters coming from the villages round Braşov, in compositions dominated by the force of expression and monumentality. These paintings were not totally untouched by Biedermeier influence, to which the artist gave his own touch, closed to what we can name a vision of the Biedermeier in Transylvania.

The case of the self-portrait was not much different. In the Romanian painting, the portrait and the self-portrait didn't develop differently from the evolution of the European art. Mişu Popp understood the portrait like an artist belonging to Academism, passed through the filter of the Late Classicism in Vienna. He was also accustomed with the manner of the painters that were Ingres's advocates. Even in his self-portraits he confine himself to repeat his manner of representation, trying to create the image of a "worldly" character, stiff and not lacking a certain distinction, reserved but self-assured. He represented himself in "his social ego" not in the deepness of his being. What changed in self-portraits (and in the majority of the portraits), was not only the physiognomy, as it was the case of the self-portrait in Cluj (in which the novelty of the clothes and within the chromatic used is to be noticed), but the way the portrait got into the conventional. We have to underline that this practice of Mişu Popp was due to his conception and not to the incapacity of the artist to descend in 'the abyss' of the model and even less in the deepness of his own self.

The admiration of the artist for the great patriots of our people and the ideals of the great historical events, fretted in the tension of the fight, led to the historical portraits, which formed the famous Pantheon, some of them being displaying a monumental compositional approach, while the patriotic enthusiasm of a Romantic influence is obvious. Analyzing the historical portrait in Mişu Popp's creation, this author considers that the painter's artistic experience lined up greatly to the precepts belonging to Classicism and Academism, aiming to unity, measure, equilibrium, symmetry and correctness.

The landscape, the still life, the allegorical and mythological scene were secondary concern for Mişu Popp, but he didn't hesitate to approach them; that was why they are presented here, revealing the qualities and the shortcomings of the works belonging to these genres.

### **The Landscape**

The few landscapes preserved demonstrate that the painter practiced in only a few works the Romantic landscape and he wasn't too interested in this genre. It goes without saying that this author commented the suite of landscapes by Mişu Popp only for the reason of an extensive monographic study, comprising all the genres he approached to (even tangent), even if they didn't represent him, having a mere documentary value.

### **The Still Life**

In the 19th century, the painters all over Europe continuously approached the genre of the painting so-called „without life”, due to the concept of the “complete” artist. In the Romanian painting the still life was less approached, as the Academism had a high ascendancy upon the creation of the majority of the painters in the 19th century and marked the evolution of the “still life”.

Regarding the few “still life” paintings (only two) of Mişu Popp, for what is known to the present, they belong to an Academism manner, a rather imitative one, displaying an “exemplary” conventionality.

### **The Allegorical and Mythological Scene**

The painter seldom approached the allegorical and mythological scene and subjects in his Braşov period. In the Romanian painting, in the 19th century, the stress was on the erotic, sensual part of the mythological scene, which was not the case of the allegorical scene where the artist was interested in the allegorical-symbolic aspect, endowed with a patriotic message, representative in this way being *The Awakening of Romania* by Rosenthal. A conformist painter, ready to make the compromise in the favour of bourgeois taste, Mişu Popp was willing to accomplish works in which the mythological scene was only a pretext, the conveyance of the nude and the sensual-voluptuous part of the scene. In the same thematic context we can place *The Odalisque* that could be considered as an example of “alcove scene” with Oriental scent, in which the taking



over after *Danae* by Titian (Museo del Prado, Madrid) was obvious. In the same manner – an ostentatious sensual and provocative one – but presenting a good execution of the nude and of the ambient, is *The Death of Cleopatra*. It is hard to understand how a church painter and an austere portrait painter reached in his “secret” works to such voluptuous conveyances, near to Ingres or the nudes painted by Al. Cabanel. Another *Death of Cleopatra*, painted in the manner of the “historical scenes”, in the 18th century, provided the idea about the adaptation of an archaic Baroque theme to the vision and execution belonging to Academism. Also a mythological theme is the work entitled *The Three Parcae*, rather a blank. Also in the dowry of works with mythological theme must be included *The Day and Night*, not properly named, being a clear taking over (but a clumsy one) of the famous work by Corregio, *Zeus and Io*, at present in Vienna.

A portrait as *Flora* is, could be considered the painting *The Girl with Roses*. In a new vision and enjoying a special status among Mișu Popp’s works is *The Seasons*, a panel with four images illustrating allegorically the four seasons. Regarding the artistic vision and the chromatic approach – surprisingly – Mișu Popp came very much closer to the later idyllicism in the landscapes and rural scenes by Grigorescu.

### **The Historical Scene**

The only work that could be mentioned in this category is a historical scene entitled *The Death of Michael the Brave*.

We mention that, besides the works analysed and presented in the catalogue, in different bibliographies we found quoted or even copies of the works from Mișu Popp’s creation that at the present time are lost or are in private collection and thus not accessible to us.

Mișu Popp wasn’t a painter of exception, wasn’t an innovator in which concerns the painting compositional problems, or the themes he approached, but his work was meaningful especially for the Romanian portrait painting at the middle and the second half of the 19th century. His portraits, done under the Biedermeier Viennese stylistic influence and the Romantic atmosphere of the Italian painting, were approached in a personal manner, making a deep impression even nowadays through the means of fine exe-

cution while the gently idealized figures offer a vision full of a sentimentalism not far from the British art influences.

The importance and the place of Mișu Popp in an epoch of deep transformations (as the Romanian painting was strongly anchoring in the European art), great searches and challenges for the human spirit, could be reconsidered again and again as his laic creation would be better known and his fresco religious painting would be brought to light from under the layers of smoke and from under the other paintings still covering it.

ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

- AB** (*asn*) - *Analele Banatului*, Arta, seria nouă, Muzeul Banatului, Timișoara  
**AICSUS** - *Anuarul Institutului de Cercetări Socio - Umane Sibiu*,  
**AIAC** - *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie din Cluj*, Cluj - Napoca,  
**AMN** - *Acta Musei Napocensis*, Cluj  
**AMP** - *Acta Musei Porolissensis*, Zalău  
**AO** - *Arhivele Olteniei*, Craiova  
**AT** - *Ars Transilvaniae*, Cluj  
**B** - *Bihareea*, Oradea  
**BC** - *Biblioteca și cercetarea*, Cluj-Napoca  
**BCMI** - *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, București  
**BMI** - *Buletinul Monumentelor Istorice*, București  
**C**(*sn*) - *Columna*, Publicație lunară a Comunității Italiene din România, serie nouă  
**CSCB** - *Culegeri de studii și cercetări*, Brașov  
**DJAS** - *Direcția Județeană a Arhivelor Statului*  
**EH** - *Erdélyi Helikon*, Cluj  
**GB** - *Glasul bisericii*, București,  
**KVSL** - *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landescunde*, Sibiu  
**L** - *Lucașfârul*, Sibiu  
**M** - *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, Sibiu  
**MN** - *Muzeul Național*, București  
**mss** - *manuscris*  
**PT** - *Pagini transilvane - istorie, literatură, etnologie, artă, civilizație*, Cluj-Napoca  
**RPA** - *Revista Pro Arte*, București  
**PS** - *Plaiuri Săcelene*, Săcele  
**RA** - *Revista de Artă*, București  
**RF** - *Revista Familia*, Oradea  
**RM** - *Revista muzeelor*, București  
**RMM** - *Revista Muzeelor și Monumentelor*, București  
**RRHA**(*sBA*) - *Revue roumaine d'histoire de l'art, série Beaux-Arts*, București  
**RN** - *Revista Nouă*,  
**RT** - *Revista Transilvania*, Sibiu  
**S** - *Steaua*, Cluj  
**SCIA** - *Studii și cercetări de istoria artei*, București  
**SCB** - *Studii și cercetări de biologie*, București  
**SCMB** - *Studii și comunicări*, Muzeul Brukenthal, Sibiu  
**SCA** - *Studii și comunicări*, Muzeul de Artă, Arad  
**SM** - *Studii muzeale*, București  
**SU** - *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Historia*, Cluj-Napoca.  
**ZU** - *Ziarul Universul*, Câmpulung  
**ȚB** - *Țara Bârsei*, Brașov  
**VR** - *Viața românească*, București



## BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

### I. Izvoare documentare

Surse arhivistice:

Arhiva parohială a Bisericii *Sfântul Antonie* din București

Arhiva parohială a Bisericii *Sfântul Ecaterina* din București

Arhiva parohială a Bisericii *Sfânta Treime* din Schei-Brașov.

Arhiva parohială a Bisericii *Sfântii Voievozi* din Tg. Jiu

Arhiva parohială a Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Frăsinei

Arhiva parohială a Bisericii *Sfântul Nicolae și Buna Vestire* din Câmpulung Muscel

Arhiva parohială a Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)

Arhiva parohială a Bisericii *Sfântul Nicolae (Cuvioasa Paraschiva)* din Dumbrăvița

Arhiva parohială a Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu

Arhiva parohială a Bisericii *Sfântul Nicolae* din Râșnov

Arhiva parohială a Bisericii *Sfântul Dumitru* din Araci

Arhiva Sfintei Episcopii a Râmnicului, dosarul 28 din anul 1840, fila 269

D.J.A.S. fondul Bran CXXI documentul Nr. 3.

Registrul pentru evidența decedaților de la Biserica *Sfântul Nicolae* din Brașov-Schei.

### II. BIBLIOGRAFIE GENERALĂ ȘI DE SPECIALITATE

**Aiftincă, Martin, Husar, Al.,** *Gheorghe Asachi, studii*, București, 1992.

**Agafiței Gh., Comanescu, P., Gh.** *Popovici*, București, 1955.

**Avram, Alexandru,** *Monumente sibiene dispărute în viziunea lui Johann Böbel*, în SCMB, 1, 1978.

**Bachelin, Léo,** *Esquisse estétique sur l'oeuvre du peintre Stoica D.*, Cartea Românească, București, 1926.

**Băcilă, Ioan C.** *Portretele lui Horia, Cloșca și Crișan*, Sibiu 1922.

**Bălăceanu, Maria,** *Un portret de Mișu Popp?*, în Revista Drobeta nr. 7, 1996, p. 170-172

**Bărcăcilă, Alexandru,** *Însemnări din Gorj Bumbști,*

*Curtișoara, Târgu-Jiului și de pe Gilort*, în BCMI, Anul XX, Fasc. 51, Ianuarie-Martie, 1927, p. 44-45.

**Barițiu, George,** *Calindăr pentru poporul român pe anul 1863.*

**Bârseanu, Andreiu,** *Pictorul Mihail Popp*, în L, nr. 23, 1911.

**Bénézit, E.,** *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, 1955.

**Benigni, Edler von Mildenberg, J. H.** *Handbuch der Statistik und Geographie des Großfürstenthums Siebenbürgen*, Sibiu, 1837.

**Berkeszi, István,** *Temesvári Művészek*, Timișoara, 1910.

**Bertalan Karin,** *Memoria arhitecturii sibiene în lucrările lui Johann Böbel*, în RM, nr.7, 1978.

**Bertalan, Karin,** *Ce știm despre Stock?*, în RMM, nr. 2, 1982.

**Bertalan, Karin,** *Die Sammlung die säsischer Malerei im Hermannstädter Brukenthalmuseum*, în *Sie prägen unsere Kunst*, Cluj- Napoca, 1985.

**Bielz, Julius,** *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, Hamburg, 1936.

**Bielz, Julius,** *Ein Siebenbürgisches Pantheon des Malers Karl Szathmary-Pap*, în *Emlekkönyv Kelemen Lajos hetrenedik születésnapjára; Az Erdélyi, tudományas intézet kiadása*, Cluj, 1947.

**Bielz Julius,** – *Johann Martin Stock – un portretist transilvănean de seamă din secolul al XVIII-lea*, în SCMB, nr. 4, 1956.

**Bielz, Julius,** *Familia pictorilor Neuhauser și începutul peisagisticii transilvănene în SCIA*, nr. 1-2, 1956.

**Bielz, Julius,** *Un cerc de pictori la Sibiu*, MSS.

**Biró B.,** *Bergmann Ferenc Antal*, în EH, 1943.

**Biró J.,** *A bonczhidai Bánffy-kastély családi arcképei*, Lyka-emlékk, Budapest, 1944.

**Blağa, Lucian,** *Scrieri despre artă*, București 1970.

**Blazian, H.,** *Giovanni Schiavoni*, București, 1938.

**Blazian H.,** *Contribuții la istoria picturii române în secolul al XIX-lea*, în VR, 1939.

**Bocșan, Nicolae,** *Introducere în problematica modernizării românești*, în *Istoria modernizării României 1800-1918*, I, 1996.

**Bogdan, Radu,** *Tendințe și orientări în pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în SCIA, nr. 1, 1960.

- Bogdan, Radu**, *Locul lui Th. Aman în cultura românească* în SCIA, nr.1.1967.
- Brătulescu, Victor**, *Comunicări*, în BCMI, anul XXVI, fasc. 76, aprilie-iunie, 1933.
- Brătulescu, Victor**, *Mănăstirea Frăsinei din județul Vâlcea*, în BCMI, Anul XXX, Fasc. 93, iulie - septembrie, 1937.
- Brutaru, Jack**, *C. Lecca*, București, 1956.
- Busuioceanu, Alexandru**, *Iosif Iser*, Craiova, 1930.
- Busuioceanu, Alexandru**, *Scrieri despre artă*, București, 1980.
- Buta, Sanda Maria**, *Portretul în colecția Muzeului de artă Brașov*, Brașov, (catalog), f.a. (1976?).
- Buzási, Enikő**, Johann Martin Stock, în *Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetbe Székesfehérvár*, Budapest, 1993.
- \*\*\* *Capella Sistina*, Roma, f.a. (1971).
- Casapu, Ștefan**, *Istoria bisericilor ortodoxe române din Săcele*, Săcele 2000.
- Čelebonović, Aleksa**, *Realismul burghez la sfârșitul secolului XIX*, București, 1982.
- Cioflec, Virgil**, *Luchian*, București, 1924.
- Cioflec, Virgil**, *Grigorescu*, București, 1925.
- Clapp, Samuel**, *Lavallée, Michèle*, *Gustave Doré 1832-1883*, Strasbourg, 1983.
- Clark, Kenneth** *Arta Peisajului*, București, 1969.
- Clark, Kenneth**, *Revolta romantică*, București, 1981.
- Comanescu, Corneliu**, *Pictorul Mișu Popp*, în *ȚB*, an IV martie – aprilie, 1932.
- Constantinescu, P.**, *Trei pictori de la 1848*, București, 1958.
- Constantinescu, Paula**, *Inscripții, date, știri referitoare la câteva picturi din sec. XIX*, în SM, nr. 7, 1974.
- Constantinescu, Paula**, *Catalogul Galeriei Naționale*, vol. I, sec. XIX, București, 1975.
- Constantinescu, Paula**, *Identificări de personaje în portretistica secolului al XIX-lea aflate în Muzeul de artă al R.S. România*, în RM, nr. 2, 1969.
- Cornea, Andrei**, *„Primitivii” picturii românești moderne*, București, 1980.
- Cornea, Andrei**, *De la portulan la vederea turistică*, București, 1977.
- Cornea, Paul**, *Originile romantismului românesc, spiritul politic, mișcarea ideilor între 1780 – 1840*, București, 1972.
- Costescu, Eleonora**, *Începuturile artei moderne în sud-estul European*, București, 1983.
- Crăciun, Cornel**, *Carte de artă în România deceniului trei al secolului XX*, în BC, XVII, 1993.
- Csaki Michael**, *Das Baron Brukenthal'sches museum. Skizzen zu einen Führer*, Hermannstadt, 1895.
- Csaki, Michael**, *Baron Brukenthalisches Museum în Hermannstadt, Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1901.
- Csaki, Michael**, *Baron Brukenthalisches Museum în Hermannstadt, Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt, Selbstverlag des Museums, 1909.
- Diderot, Denis**, *Scrieri despre artă*, București, 1967.
- Djuvara, Neagu**, *Între Orient și Occident. Țările române la începutul epocii moderne*, București, 1995.
- Dracopol-Ispir, Lucia**, *Clasicismul în pictura românească*, București, 1939.
- Dracopol-Ispir, Lucia**, *Pictorul revoluționar I. D. Negulici 1812-1851*, Ploiești, 1962.
- Drăgoi Livia**, *Mihai Șerban, pictor transilvănean din sec al XIX-lea*, în AMP, 1977.
- Drăgoi, Livia**, *Miklós Sikó, portretist din Transilvania (sec. XIX)*, în AMN, XV, 1978.
- Drăgoi Livia**, *Lucrări de Ferenc Simó (1808-1869) în colecții clujene*, în RM, 1977.
- Drăgoi, Livia**, *Ioan Agotha, portretist din Transilvania*, în RMM, nr. 3, 1979.
- Drăgoi, Livia**, *Franz Anton Bergmann*, în AT, nr. 5, Cluj – Napoca, 1995.
- Drăgoi, Livia, Rus, Alexandra, Maria Chira**, *Muzeul Național de Arta Cluj, Galeria Națională, Cluj-Napoca*, f. a.
- Livia Drăgoi**, *Franz Neuhauser cel Tânăr*, în *Muzeul Național de Artă Cluj, Galeria Națională*, f.a.
- Livia Drăgoi**, *Mișu Popp*, în *Muzeul Național de Artă Cluj, Galeria Națională*, f.a.
- Dörschlag, Carl**, *Johann Martin Stock în Sebastian Hann Verein für heinische Kunstbestrebungen. Bericht über das Jahr 1909 – 1910*, Hermannstadt, 1911.
- Drăguț, Vasile; Grigorescu, Dan; Florea, Vasile; Mihalache, Marin**, *Pictura românească în imagini*, București 1976.
- Drăguț, Vasile**, *Consonanțe artistice și literare în anii revoluției de la 1848*, în SCIA, XXV, 1978.
- Dumitrescu, Carmen**, *Un pictor din a doua jumătate a secolului al XIX-ea Mihail Ștefănescu*, în SCIA, nr. 2, 1968.
- Duțu, Alexandru**, *Cultura română în civilizația europeană modernă*, București, 1978.
- Enescu, Teodor**, *Problema artei academice și G. D. Mirea*, în SCIA, nr. 2, 1969
- Enescu, Theodor**, *Centenar G. Oprescu*, în SCIA, 1981.



- Florea, Vasile**, *Arta românească modernă și contemporană*, vol., II, București, 1982.
- Ferencz, Irma**, *Date cu privire la dezvoltarea picturii în orașul Arad și împrejurimile sale, în secolul XVIII-XIX*, în RM, nr. 2, 1967, p. 187.
- Florescu, Radu**, *Istoria Artei*, București, 1984.
- Focillon, Henri**, *La peinture du 19-e siècle*, Paris, vol. II, 1991.
- Francastel, Galienne și Pierre**, *Portretul. Cincizeci de secole de umanism în pictură*, București 1973.
- Friedländer, Max J.**, *Despre pictură*, București, 1983.
- Frunzetti, Ion**, *Pictorul bănățean Nicolae Popescu (1835-1877)*, în SCIA, nr. 3-4, 1954.
- Frunzetti, Ion**, *Pictorul revoluționar C.D. Rosenthal*, București, 1955.
- Frunzetti, Ion**, *Constantin Daniel*, în SCIA, nr 1-2, 1956.
- Frunzetti, Ion**, *Mișu Popp*, București, 1956.
- Frunzetti, Ion**, *Pictori bănățeni din secolul al XIX-lea*, București, 1957.
- Frunzetti, Ion**, *Pictorii și Unirea Țărilor române*, în SCIA, nr. 1, 1959.
- Frunzetti, Ion**, *Etapele evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în SCIA, VIII, nr.1, 1961.
- Frunzetti, Ion**, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, București, 1991.
- Frunzetti, Ion**, *Mișu Popp*, în *Arta...*, București, 1991.
- Frunzetti, Ion**, *Pictorii și Unirea Țărilor române în Arta...*, București, 1991.
- Frunzetti, Ion**, *Izvodul iconografic al portretelor lui Avram Iancu*, în *Arta...*, București, 1991.
- Frunzetti, Ion**, *Pictori bănățeni din secolul al XIX-lea în Arta...*, București, 1991.
- Frunzetti, Ion**, *Etapele evoluției peisajului în pictura românească până la Grigorescu*, în *Arta...*, București, 1991.
- Francastel, Galienne și Pierre**, *Portretul. Cincizeci de secole de umanism în pictură*, București 1973.
- Garas, Klára**, *Magyarország festészet a XVIII-században*, Budapest, 1955.
- Garcea, Silvestru** *Din trecutul bisericii parohiale din Cernatu. Documentele 1,2,3,4*, în RPS, anul IV, nr. 9-10 și 11-12, Săcele, 1937.
- Georgescu, Vlad**, *Ideile politice și iluminismul în Principatele Române, (1750 – 1831)*, București, 1972.
- Gheorghe, Ghelasie**, *Micul Pateric al Sf. Mânăstiri Frăsânei, Frăsinei – Atosul Românesc*, 2000.
- Grigorescu, Dan**, *Trei pictori de la 1848*, București 1973.
- Grigorescu, Marica**, *Henri Trenk și arta restituirii tezaurilor*, MNA, București, 1991.
- Grimalschi, Viorel, Angelescu, Șerban**, *Biserica „Sfinții Voievozi” Târgu Jiu Gorj; Proiect pentru conservarea și restaurarea picturilor murale interioare*, mss.
- Guy Marica, Viorica**, *Orfevrăria transilvăneană în Europa barocului*, în PT, nr. 1, 1993.
- Guy Marica, Viorica**, *Clasicismul în pictura franceză*, București, 1971.
- Guy Marica, Viorica**, *Ipostaze ale picturii moderne*, București, 1988.
- Guy, Daniela**, *Pictori români din secolul al XIX-lea între Romantism și academism*, în *Artă românească, artă europeană, Centenar Virgil Vătășianu*, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Oradea, 2002.
- Günther, Heinz**, *Das malerische und zeichnerische Werk*, în *Johann Michael Rottmayr (1654-1730) Genie der barocken Farbe*, Salzburg, 2004, p. 32, repr. 36.
- Hatmanu, Maria**, *Autoportretul în pictura românească*, Iași, 1976.
- Ionescu, Teodor**, *Pictorul ardelean Constantin Georgescu*, în SCIA, nr. 2, 1958.
- Ionescu, Radu**, *Dora D’Istria: o elevă uitată a lui Felice Schiavoni*, în SCIA, nr. 2, 1963.
- Ionescu, Radu**, *Opere de Anton Chladek, puțin cunoscute*, în SCIA, nr. 3-4, iulie-decembrie, 1954.
- Ionescu, Adrian-Silvan**, *Actualitatea artei documentaristice*, în RM, București, nr. 5, 1988.
- Ionescu, Adrian-Silvan**, *Romantism, academism și impresionism în opera lui Th. Aman*, în RM, nr. 8, 1988.
- Ionescu, Adrian-Silvan**, *Artă și document*, București, 1990.
- Ionescu, Adrian-Silvan**, *Mărturii noi privitoare la Theodor Aman*, în SCIA, seria *Artă Plastică*, T. 40, 1993.
- Ionescu, Adrian-Silvan**, *Învățămintul artistic românesc 1830-1892*, București, 1999.
- Ionescu, Grigore**, *Istoria arhitecturii în România*, București, 1965.
- Ioniță, Maria**, *Contribuții la iconografia unor participanți la revoluția de la 1848*, în MN, VII, 1983.
- Iorga, Nicolae**, *Orașele oltene și mai ales Craiova pe pragul vremurilor nouă (1760-1830)*, în AO, an. IV, nr. 20, Iulie-August, 1937.
- Iorga, Nicolae**, *Istoria Bucureștilor*, București, 1939.
- Iorga, Nicolae**, *Scrieri despre artă*, București, 1968.
- Irimie - Fota, Rodica**, *Un artist transilvănean mai*

- puțin cunoscut: Ion Costandea, în SCMB, 1, 1978.
- Irimie - Fota, Rodica**, *Un artist transilvănean mai puțin cunoscut*, Sava Popovici Săvoii, în SCMB, 2, 1979.
- Irimie - Fota, Rodica**, *Forme și culori. Artele plastice sibiene de la izvoare în contemporaneitate*, Sibiu, 1983.
- Ispir, Mihai**, *Clasicismul în arta românească*, București, f.a.
- \*\*\* *Istoria Câmpulungului*, vol. II.
- Jianu, Ionel**, Ionel Jianu, *Pictorul revoluționar Barbu Iscovescu*, București, 1954.
- Jeffares, Neil**, *Dictionary of pastellists before 1800*, Londra, 2006.
- Keller, Peter (și colaboratori)**, *Johann Michael Rottmayr (1654-1730) Genie der barocken Farbe*, Salzburg, 2004.
- Kertesz, Andrei**, teza de doctorat, *Arta Germanilor din Transilvania până spre 1800*, mss.
- Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde, Sibiu, 1844.
- Lăptoiu, Negoită**, *Unele aspecte ale artelor plastice din Transilvania dinainte și după Unire*, în S, an XIX nr. 11, 1968.
- Lăptoiu, Negoită**, *Aspecte ale învoățământului artistic în Transilvania în secolul XIX*, în B, 14, 1978.
- Lăptoiu, Negoită**, *Un spirit novator: Octavian Smigelschi*, în B, VI, 1979.
- Lăptoiu, Negoită**, *Incursiuni în plastica transilvană*, Cluj-Napoca, 1981.
- Lăptoiu, Negoită**, *Incursiuni în arta românească* vol. III, București, 2005.
- Lovinescu, Eugen** *Gheorghe Asachi, viața și opera lui*, București, 1927.
- Macarie, Gheorghe**, *Gheorghe Asachi și Italia. Repere în formația sa artistică (I)*, în C(sn), anul III, nr. 9 sept., 1999.
- Macarie, Gheorghe**, *Gheorghe Asachi și Italia. Gheorghe Asachi și pictorii italieni ai vremii (II)*, în C(sn), anul III, nr. 10, octombrie, 1999.
- Maltese, Corado**, *Istoria artei italiene*, București, vol. I, 1976.
- Manolache, Mihai**, *Date noi privind activitatea pictorului Constantin Lecca la biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului*, în SCIA, nr. 2, 1972.
- Marcu, Alexandru**, *Tăttărescu*, Craiova, 1931.
- Marica, Viorica**, *Note despre Anselm Wagner 1766-1806*, în SCIA, nr. 1, 1958.
- Marica, Em. George**, *Studiu de istoria și sociologia culturii române ardelenice din secolul XIX*, Cluj, 1977.
- Matei, Pamfil**, *Astra. Asociațiunea Transilvană pentru Literatură și Cultura Poporului Român 1861-1950*, Cluj, 1986.
- Mândruț, Stelian**, *Intelectualitatea artistică din România și mediul cultural german. Exemplul Münchenului (1808-1935)*, în AMN, 35-36, istorie, II, 1998-1999, 1999.
- Mârțu, Flaminiu**, *Un desen necunoscut al lui C. Lecca legat de reînființarea armatei naționale în Principate în epoca Regulamentului Organic*, în SCIA, nr. 2, 1964.
- Mârțu, Flaminiu**, *Un pictor câmpulungean mai puțin cunoscut din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Iacovache Constantinescu*, în SCIA, nr. 1, 1968.
- Medeleanu Horia**, *Testamentul pictorului Ștefan Tenețki (?-1798)*, în SCA VI, 1997.
- Mesea, Iulia**, *Premisele dezvoltării vieții artistice la Sibiu în secolul al XIX-lea*, în Sub zodia Vătășianu, *Studii de istoria artei*, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Cluj-Napoca, 2002.
- Mihalache, Marin**, *Artă și istorie*, București, 1970.
- Mihaly, Jánó**, *Viața lui Barabás Miklós*, în *Barabás Miklós 1810-1898*, Sfântul Gheorghe, 1998.
- Miloia, Ioachim**, *Date și documente noi referitoare la viața și opera pictorului bănățean Nicolae Popescu 1833-1877*, Timișoara, 1929.
- Miklósik, Elena**, *Încercări de reconstituire a unor galerii de portrete din sec. XVIII-XIX, pe baza unor picturi intrare în colecțiile Muzeului Banatului*, în SCA, II, 1994.
- Miklósik, Elena**, *Câteva lucrări ale unor artiști din secolul XIX considerați a fi arădeni aflate în colecția secției de artă a muzeului Banatului*, în SCA, II, 1994.
- Miklósik, Elena**, *Câteva portrete biedermeier, aflate în colecția Muzeului Banatului*, în SCA, 1996.
- Miklósik, Elena**, *Interferențe culturale în pictura Banatului secolul al XIX-lea*, Timișoara, 2004.
- Moisescu, Cristian**, *Biserica Curtea Veche*, București, 1967.
- Moroianu, G.**, *O mică întregire la studiile despre pictorul Mișu Popp publicate în ȚB*, An IV, Septembrie-octombrie, Nr. 5, 1932.
- Murádin, Jenő**, *Barabás Miklós în amintirea locurilor natale*, în *Barabás Miklós 1810-1898*, Sfântul Gheorghe, 1998.
- Mureșan, Camil**, *Cu privire la rolul bisericii unite în istoria și cultura națională*, în PT, nr. 1, 1993.
- Mureșan, Valentin**, *Peisagiști din familia Brand în colecția Muzeului Brukenthal*, în RM, Nr. 6/1981.
- Mureșan, Valentin**, *Peisagiști austrieci din secolul XVIII în colecția Muzeului Brukenthal* în SCMB, vol. 2, 1979.



- Mureșan, Valentin** *Peisagistica lui Schinagel în Colecția Brukenthal*, în SCMB, vol. I, 1978.
- Mușlea, Candid**, *Istoria Bisericii Sfântul Nicolae*, vol. III, 1943.
- Myß, Walter**, *Lexikon der Siebenbürger Sachsen*, Innsbruck, 1993.
- Nanu, Adina**, *Gh. Tattarescu*, București, 1955.
- Neumann, Victor**, *Convergențe spirituale*, București, 1986.
- Nicoară, Toader**, *Curențe culturale și artistice, în Istoria modernizării României (1800-1918)*, III, București, 1996.
- Niculescu, Remus**, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, în SCIA, nr. 1-2, 1954.
- Niculescu, Remus**, *Gh. Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, în SCB, I, nr.1, 1955.
- Niculescu, Remus**, *Eustație Altini*, în SCIA, XIII, nr. 1, 1965.
- Oprea, Petre**, *Societăți artistice bucureștene*, București, 1969.
- Oprea, Petre**, *Peregrinări în arta românească*, București, 1975.
- Oprea, Petre**, *Pictorii Wallenstein, Th. Aman și Gh. Tattarescu - muzeografi*, în *Revista muzeelor și monumentelor*, București, nr. 6, 1981.
- Oprea, Petre**, *Cronicari și critici de artă în presa bucureșteană din primul deceniu al secolului XX*, Ed. Litera, București, 1982.
- Opreșcu, George**, *Țările române văzute de artiști francezi*, București, 1926.
- Opreșcu, George**, *L'art roumain de 1800 a nos jour*, Malmö, 1935.
- Opreșcu, George**, *La peinture roumaine de 1800 a nos jour*, Fribourg, 1944.
- Opreșcu, George**, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I-II, București, 1942, 1945.
- Opreșcu, George**, *Szathmary*, București, 1954.
- Opreșcu, George**, *Scrieri despre artă*, București, 1968.
- Opreșcu, George**, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984.
- Panait I. Panait, D. Almaș**, *Curtea domnească din București în secolul al XVI-lea*, în BMI, nr. 2, 1973.
- Pascu, Rodica**, *Publicistica de artă interbelică*, Timișoara, 2003.
- Pătru, Laurențiu, M.**, *Părintele Lavrentie Omul lui Dumnezeu*, Licentia Publisching, 2003.
- Paradais, Claudiu și Paradais, Maria**, *Gheorghe Panaiteanu-Bardasare*, București, 1988.
- Pavel, Amelia**, *Începutul „genului” în pictura și grafica românească*, în SCIA, nr. 2, 1958.
- Pavel, Amelia**, *Trăsături ale picturii de gen românești*, în SCIA, nr. 1, 1959.
- Peter Prange, Günther Heinz**, în *Johann Michael Rottmayr (1654-1730) Genie der barocken Farbe*, Salzburg, 2004.
- Petranu, Coriolan**, *L'art roumaine de la Transylvanie*, București, 1938.
- Petrașcu, Nicolae**, *Grigorescu*, București, 1930.
- \*\*\**Pictorul revoluționar Ion Negulici*, f. a.
- Pohonțu, Eugen**, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova*, București, 1967.
- Popp, Constantin** *Din viața lui Mișu Popp – Amintiri*, în ȚB, anul IV martie-aprilie 1932 nr., 2.
- Pop, Ioan Aurel**, *Ctitoriile românești transilvănene în opera lui Virgil Vătășianu*, în *Sub zodia Vătășianu, Studii de istoria artei*, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Cluj-Napoca, 2002.
- Popp, Constantin**, *Din viața lui Mișu Popp*, în ȚB, an IV martie - aprilie, 1932.
- Popescu- Cilieni, I.** *Știri noi despre Biserica Domnească din Târgu Jiu*, Craiova, 1944.
- Popescu, Mircea**, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, în SCIA, Anul I, nr. 3-4 iulie-decembrie, 1954.
- Popescu Mircea**, *Itinerarii artistice*, București, 1981
- Popescu, Elena**, *O lucrare inedită a pictorului Mișu Popp, (portretul lui Alexandru Busuioceanu)*, în RPA, VI, 1995.
- Popescu, Elena**, *Johann Martin Stock, reprezentant al Barocului transilvănean*, în AICSUS, nr. III, 1996.
- Popescu, Elena**, *Patru portrete realizate de pictorul G. Tattarescu existente în Pinacoteca Brukenthal*, în SCA, III, 1996.
- Popescu, Elena**, *Două portrete inedite realizate de Johann Martin Stock existente într-o colecție particulară*, în SCA, nr. VI, 1997.
- Popescu, Elena**, *Câteva considerații privind influența Academiei de Artă din Viena asupra picturii din Banat în secolele XVIII și XIX*, în AB(asn), volumul III, 1998.
- Popescu, Elena**, *Câteva considerații privind influența Academiei de Artă din Viena asupra picturii din Transilvania în secolele XVIII și XIX*, în AB(asn), volumul IV, 1999-2002.
- Popescu, Elena**, *Johann Martin Stock, reprezentant al barocului transilvănean în colecții europene*, Sibiu 2000.
- Popescu, Elena**, *Franz Neuhauser cel Tânăr (1763-1836) - inedit*, în *Sub zodia Vătășianu, Studii de istoria artei*, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Cluj - Napoca, 2002.

- Popescu, Elena**, *Portrete ale familiei Brukenthal din secolul al XVIII-lea*, în AT, X-XI/2000-2001.
- Popescu, Elena**, *Reprezentări ale familiei Brukenthal în iconografia transilvăneană din secolul al XVIII-lea*, în RT, 11-12/2003
- Popescu, Elena**, *Interferențe stilistice europene în pictura transilvăneană*, în *Artă românească artă europeană*, Centenar Virgil Vătășianu, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Oradea, 2002.
- Popescu, Elena**, *Portretul Biedermeier și portretul istoric în pictura lui Mișu Popp*, în *Artă istorie cultură*, (studii în onoarea lui Marius Porumb), Ed. Nereamia Napocae, Cluj Napoca, 2003.
- Popescu, Elena**, *Portretul istoric în pictura lui Mișu Popp*, în RT 5/2004.
- Popescu, Elena**, *Repere portretistice Biedermeier în pictura lui Mișu Popp*, în RT, 4-5/2005.
- Popescu, Elena**, *Pictura românească din colecția Muzeului Brukenthal (secolele XVIII-XIX)*, în RT, 4-5/2005.
- Popescu, Elena**, *Constituirea colecției de artă românească a Muzeului Asociațiunii*, în RT, 7-8/2005.
- Porumb, Marius**, *Sub zodia Vătășianu*, în *Sub zodia Vărășianu, Studii de Istoria artei*, (coordonatori Marius Porumb și Aurel Chiriac), Cluj-Napoca, 2002.
- Prange, Peter** *Catalog nr. 42*, în *Johann Michael Rottmayr (1654-1730) Genie der barocken Farbe*, Salzburg, 2004, p. 155.
- Provia, Dinu**, *Bisericile de la Curtea Veche din București*, în GB, 1980.
- Pungă, Doina**, *La peinture roumaine à l'époque de Theodor Aman, Entre tradition et innovation*, în *La peinture roumaine 1800-1940 (catalogue de l'exposition)*, Hessenhuis, Anvers, 1995.
- Răuțescu, Ioan** *Câmpulung Muscel monografie istorică*, Câmpulung Muscel, 1943.
- Rezeanu, Paul**, *Constantin Lecca*, București, 1958.
- Rezeanu, Paul**, *Artele plastice în Oltenia 1821-1944*, Craiova, 1980.
- \*\*\* Rome et Vatican, Roma, 1971.
- Roșca, Iuliu**, *Scrisori și artiști; amintiri personale*, București, 1890.
- Sabău, Nicolae**, *Portretele lui Avram Iancu*, în SU, Cluj-Napoca, 1/1969.
- Sabău, Nicolae**, *Două Portrete de Johann Martin Stock (1742-1800)*, în AMN, XIV, 1977.
- Sabău, Nicolae**, *Arta cultă în Transilvania în secolul al XVIII-lea, impactul politic și ideologic*, în AIIAC, 1989.
- Sabău, Nicolae**, *Din nou despre tabloul cu portretul lui Mihai Viteazul din Muzeul din Prado (Madrid)*, în *Artă istorie cultură* (studii în onoarea lui Marius Porumb), Editura Nereamia Napocae, Cluj Napoca, 2003.
- Sigerus, Emil**, *Katalog der ausstellung aus Hermannstädter Privatbesitz, 27. August bis 10. September 1911*, Hermannstadt, 1911.
- Sigerus, Emil**, *Vom alten Hermannstadt*, vol. II, Hermannstadt, 1923.
- \*\*\* *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, București, 1958.
- Sofronie, Mihai**, *Muzeul Astei*, în SCMB, vol. 13, 1967.
- Solcan, Ioan I.**, *Gheorghe Asachi, Fondatorul învățământului plastic în Moldova*, în *Martin Aiftincă, Al. Husar, Gheorghe Asachi, studii*, București, 1992.
- Sotelecan, Vasile, Bertalan, Karin**, *Cercetări de identificare prin restaurare a unui tablou din Galeria de artă a Muzeului Brukenthal*, în RMM, nr. 2, 1982.
- Șorban, Raul**, *Trei pictori din familia Ioanid*, în: *Artă românească, artă europeană, Centenar Virgil Vătășianu*, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Oradea, 2002.
- Sterling, Charles**, *Natura moartă*, București, 1970.
- Stoicescu, Nicolae**, *Bisericile din Curtea Veche*, în *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961.
- Ștefulescu, Ion, Alexandru**, *Istoria Târgu-Jiului*, Tg.-Jiu, 1906.
- Tătaru, Marius**, *Art et Histoire: étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX –e siècle*, în RRHA(sBA), Tome XVII, 1980, (Première partie), și Tome XVIII, 1981, (La deuxième partie).
- Teodorescu, D. M.**, *Adam Bălțatu*, București, 1924.
- Teodorescu, Barbu**, *Constantin Lecca*, București, 1969.
- Teodorescu, Răzvan Bogdan, Radu, Pavel, Amelia**, *Tradiții ale istoriei și criticii românești de artă*, în SCIA, nr. 2/1966.
- Teodorescu, Răzvan**, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii, (1550-1800)*, București, 1987.
- Thieme Ulrich-Becker Felix**, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1938.
- Thorsten, Rodiek**, *Dürer Sammlung der Konrad Liebermann-Stiftung in der Stiftung Niedersachsen*, 1996.
- Tudoran, Maria, Olimpia**, *Pictura lui Franz Neu-*



hauser junior, în colecția Muzeului Brukenthal, în SCMB, 1, 1978.

**Tudoran, Maria, Olimpia**, *Date despre câteva peisaje transilvănene din sec al XIX-lea în colecția Muzeului Brukenthal*, în: RM, nr. 5, 1979.

**Tudoran, Maria, Olimpia**, *Portretele unor figuri de seamă ale vieții politice și culturale din Transilvania veacului XIX și începutul veacului XX, din pinacoteca Brukenthal*, în SCMB, 2, 1979.

**Tudoran, Maria, Olimpia**, *Catalog patrimonial de pictură românească*, Sibiu, f.a..

**Trohani, George**, *Aspecte ale vieții cotidiene într-o familie săceleană din secolul al XVIII-lea începutul secolului al XIX-lea - familia Eremia*, Studiu prezentat la sesiunea științifică de la Brașov și aflat în curs de publicare.

**Trohani, George**, *Familia Eremie*, studiu genealogic, MSS.

**Țigu, Viorel**, *Contribuții privind activitatea artistică în Banatul secolului al XIX-lea*, (Documente inedite), în SCIA, seria Artă Plastică, T. 27, 1980.

**Țincu, N.**, *Constantin Lecca*, în RN, VII, Nr. 2, 1894.

**Țoca, Vlad**, *Pictori români în bibliografii interbelice*, în: *Artă românească, artă europeană, Centenar Virgil Vătășianu*, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Oradea, 2002.

**Udrescu, Doina**, *Rolul Astei în formarea unui patrimoniu artistic național*, în SCMB, 2, 1979.

**Udrescu, Doina**, *L'art allemand en Transylvanie au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle*, în *La peinture roumaine 1800-1940*, (catalogue de l'exposition) Hassenhuis, Anvers, 1995.

**Ullioli, Joseph Franz** *Die Heilige Schrift des alten und neuen Testamentes*, Illustriert von G Doré (Pracht-Ausgabe mit zweibundert und dreissig Bildern von Gustave Doré), Stuttgart, Druck und verlag von Eduard Fallberger, f. a.

**Vasilovici, V.**, *Valori de artă românească*, Iași, 1971.

**Vasiu, Dinu**, *Idealul de libertate și unitate națională manifestat în arta pictorilor brașoveni Constantin Lecca și Mișu Popp*, în CSC, I, 1967.

**Vătășianu, Virgil**, *Opera pictorului Mișu Popp*, în ȚB, iulie-august, 1932.

**Vătășianu, Virgil**, *Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, în *Istoria artelor plastice din România*, București 1970.

**Vătășianu, Virgil**, *Metodica cercetării în istoria artei*, București, 1974.

**Vârtaciu, Rodica**, *Pictorul Ion Zaicu*, Timișoara, 1979.

**Vârtaciu, Rodica, Buzilă, Adriana**, *Barocul în Banat* (Catalog de expoziție), Timișoara, 1992.

**Vârtaciu, Rodica**, *200 de ani de artă europeană în Banat*, (catalog de expoziție), Stadtische Galerie Harderbastei), 1996.

**Vârtaciu, Rodica**, *Centre de pictură românească în Banat secolul al XIX-lea*, Timișoara, 1997.

**Velescu, Oliver, Cristian**, *Nicolae Polcovnicul Zugravul - pe marginea unor documente inedite*, în SCIA, nr. 1 1968.

**Velescu, Oliver, Cristian**, *Natura statică românească din secolul XIX în contextul devenirii europene a genului*, în RM, nr. 1, 1989.

**Verbraeken, Paul**, *La peinture roumaine au XIX<sup>e</sup> siècle. Reflections et autres*, în *La peinture roumaine, 1800-1940*, Catalogue de l'exposition, Hassenhuis, Anvers, 1995.

\*\*\**Viața bisericească în Oltenia*, în AMO, Craiova, 1941 p. 4.

**Vida, Mariana**, *Portretul Biedermeier în Țările Române*, Muzeul Național de Artă, 1991.

**Vida, Mariana**, *Carol Pop de Szathmari*, în RA, nr. 4, 1988.

**Gheorghe Vida**, *Contribuții la studiul vieții și operei lui Munkacsy, pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la Ormos Szigismund*, în SCIA, 1992.

**Vida, Gheorghe**, *Istorismul și pictura românească din a doua jumătate a secolului XIX și începutul secolului XX*, în *Artă românească, artă europeană, Centenar Virgil Vătășianu*, (coordonatori Marius Porumb, Aurel Chiriac), Oradea, 2002.

**Vlad, Ion, Stăncescu Gheorghe**, *Carol Walștain*, Craiova, 1971.

**Vlahuță, Al.** *Pictorul N. I. Grigorescu. Viața și opera lui*, București, 1910.

**Voinescu, Theodora**, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936.

**Waissenberger, Robert**, *Peinture et arts Graphiques*, în *Vienne 1815-1848 L'époque du Biedermeier*, Friburg, 1986.

**William M. Johnston**, *De la Baroc la Biedermeier, în Spiritul Vienei: O istorie intelectuală și socială 1848-1938*, Iași, 2000.

**Wertheimer-Ghika, Jacques**: *Gheorghe Tattarescu, un pictor român și veacul său*, București, 1958.

CATALOG

Pictura religioasă în creația lui  
Mișu Popp



### III. 1. 1. Pictura murală de la Biserica *Sfântul Anton* din București



III. 1. *Sfântul Evanghelist Ioan*  
Biserica *Sfântul Anton* din  
București



III. 2. *Sfântul Evanghelist Luca*  
Biserica *Sfântul Anton* din  
București



III. 3. *Dumnezeu Tatăl*  
Biserica *Sfântul Anton* din  
București



III. 4. *Învierea Domnului*  
Biserica *Sfântul Anton* din  
București



III. 5. *Înălțarea Domnului*  
Biserica *Sfântul Anton* din  
București



III. 6. *Sfântul Mucenic Pantelimon,*  
*Sfântul Mucenic Haralambie*  
Biserica *Sfântul Anton* din  
București



III. 7. *Sfântul Mare Mucenic*  
*Gheorghe și Sfântul Mare Mucenic*  
*Teodor Tiron*  
Biserica *Sfântul Anton* din  
București



III. 8. *Încoronarea Fecioarei Maria*  
*de către Sfânta Treime*  
Biserica *Sfântul Anton* din  
București

### III. 1. 2. Pictura murală de la Biserica *Sfânta Ecaterina* din București



III. 9. *Învierea Domnului*  
Biserica *Sfânta Ecaterina* din  
București



III. 10. *Nașterea Domnului*  
Biserica *Sfânta Ecaterina* din  
București



III. 11. *Mitropolitul Constantinos*  
Biserica *Sfânta Ecaterina* din  
București



III. 12. *Mitropolitul Grigorie*  
Biserica *Sfânta Ecaterina* din  
București

### III. 1. 3. Pictura murală de la Biserica *Răzvan* din București



III. 13. *Iisus Pantocrator*  
Biserica *Răzvan*, *Sfânta Filofeia* din  
București



III. 14. Iconostasul bisericii *Răzvan*  
*Sfânta Filofeia* din București  
(fragment)

### III. 1. 4. Pictura murală de la Biserica *Sfânta Treime* din Schei Brașov



III. 15. *Iisus și femeia samariteană*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov



III. 16. *Trădarea lui Iuda (Părinte  
iartă-le lor că nu știu ce fac)*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov



III. 17. *Mironosițele la mormânt*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov



III. 18. *Coborârea de pe cruce*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov

### III. 1. 4. Iconostasul Bisericii *Sfânta Treime* din Schei Brașov



III. 19. *Ansamblu*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei Brașov





III. 20. *Sfântul Ioan Botezătorul*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov



III. 21. *Maica Domnului cu Pruncul*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov



III. 22. *Isus Hristos Învățător*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov



III. 23. *Încoronarea Fecioarei de  
cătrec Sfânta Treime*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov



III. 24. *Nașterea Fecioarei Maria, Buna Vestire, Nașterea Domnului, Intra-  
rea în Ierusalim, Schimbarea la față, Învierea Domnului*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei Brașov



III. 25. *Întâmpinarea Domnului, Tăierea împrejur, Botezul Domnului,  
Înălțarea Domnului, Pogorârea Duhului Sfânt, Adormirea Maicii Domnului*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei Brașov



III. 26. *Sfânta Treime*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov



III. 27. *Cina cea de Taină*  
Biserica *Sfânta Treime* din Schei  
Brașov

III. 2. 1. Pictura murală de la Biserica *Sfinții Voievozi* din Târgu Jiu



III. 28. *Sfântul Evanghelist Matei*  
Biserica *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* din Târgu Jiu



III. 29. *Sfântul Evanghelist Ioan*  
Biserica *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* din Târgu Jiu



III. 30. *Sfântul Evanghelist Marcu*  
Biserica *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* din Târgu Jiu



III. 31. *Sfântul Evanghelist Luca*  
Biserica *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* din Târgu Jiu



III. 32. *Nașterea Domnului*  
Biserica *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* din Târgu Jiu



III. 33. *Calvarul (Iisus pe cruce)*  
Biserica *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* din Târgu Jiu



III. 34. *Coborârea de pe cruce*  
Biserica *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* din Târgu Jiu



III. 35. *Ecce Homo*  
Biserica *Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil* din Târgu Jiu

III. 2. 2. Pictura murală de la Biserica *Nașterea Maicii Domnului* din Gârbovu



III. 36. *Ștefan Constantin Frumuseanu și soția sa Ecaterina Frumuseanu*  
Biserica *Nașterea Maicii Domnului* din Gârbovu



III. 37. *Boierul Iacob Săvoiu*  
Biserica *Nașterea Maicii Domnului* din Gârbovu



III. 2. 3. Pictura murală de la Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Frăsânei



III. 38. *Deisis*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului*  
din Frăsânei



III. 39. *Înger*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului*  
din Frăsânei



III. 40. *Sfânții Mucenici Martiri Gheorghe și Dimitrie*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului*  
din Frăsânei



III. 41. *Sfânții Împărați Constantin și Elena*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului*  
din Frăsânei



III. 42. *Mitropolitul Nifon*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului*  
din Frăsânei



III. 43. *Arhiepiscopul Calinic*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului*  
din Frăsânei

III. 2. 3. Iconostasul Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Frăsânei



III. 44. *Iconostasul Bisericii Adormirea Maicii Domnului* din Frăsânei (Ansamblu)

III. 2. 4. Pictura murală de la Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire* din Câmpulung Muscel



III. 45. *Iisus Hristos Pantocrator*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 46. *Liturgia îngerească, și Dumnezeu Tatăl și Sfântul Duh*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 47. *Maica Domnului cu Pruncul / Dumnezeu Tatăl*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 48. *Proroocul David*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 49. *Proroocul Solomon*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 50. *Sfântul Ierarh Vasile cel Mare și Sfântul Ierarh Grigorie*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 51. *Sfântul Ierarh Ionna (Ioan Gură de Aur) și Sfântul Arhidiacon Ștefan*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 52. *Nașterea Domnului*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 53. *Învierea Domnului*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 54. *Sfânta Treime*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 55. *Schimbarea la față*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 56. *Înălțarea Domnului*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel





III. 57. *Sfânta Muceniță Filotea*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 58. *Sfânta Muceniță Tatiana Diaconessa*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 59. *Sfântul Apostol Petru*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 60. *Sfântul Mucenic Sabba Duce R*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 61. *Sfântul Mucenic Martir Gheorghe*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 62. *Sfântul Mucenic Martir Demetriu*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 63. *Sfântul Mucenic Mercuriu*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 64. *Sfântul Apostol Pavel*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 65. *Sfânta Muceniță Drosida - fiica lui Traian împăratul*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 66. *Sfânta Muceniță Ecaterina*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 67. *Sfântul Prorooc Ioan Botezătorul*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel

### III. 2. 4. Iconostasul Bisericii *Sfântul Nicolae și Buna Vestire* din Câmpulung Muscel



III. 68. *Ansamblu*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel





III. 69. *Sfântul Nicolae*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 70. *Maica Domnului cu Pruncul*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 71. *Iisus Hristos binecuvântând*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 72. *Buna Vestire*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 73. *Buna Vestire (Ușa împărătească)*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 74. *Sfântul Arhanghel Mihail*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 75. *Sfântul Arhanghel Gavriil*  
Biserica *Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului* din Câmpulung Muscel



III. 76. *Prezentarea la Templu a Fecioarei Maria,*

III. 77. *Sfinții Împărați Constantin și Elena,*

III. 78. *Prezentarea la Templu a lui Iisus*

Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel

III. 79. *Fuga în Egipt,*

III. 80. *Vizitarea Fecioarei Maria la Elisabeta,*

III. 81. *Iisus și femeia samariteană*

Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 82. *Nașterea Maicii Domnului*  
Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 83. *Întâmpinarea Domnului*  
Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 84. *Botezul Domnului*  
Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 85. *Intrarea în Ierusalim*  
Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 86. *Pogorârea Sfântului Duh*  
Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 87. *Adormirea Maicii Domnului*  
Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel





III. 88. Sfinții Apostoli: Matei, Iacob, Toma, Bartolomeu, Andrei, și Petru, Proroocii: Iona, Samuel, Isaiia, Ieremia, Ilie, prooroc...? David, și Moise Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 89. Sfinții Apostoli: Pavel, Mathias, Ioan, Simon, Filip, și Luca. Proroocii: Aron, Solomon, prooroc...? Elisei, Daniil, Iezechiel, Avacum, și Zaharia. Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 90. Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime Proroocii Isaiia, Eremia, Ilie, ...?, David, Moise, Maica Domnului, Aaron, Solomon, ...?, Elisei, Daniel, Ezechiel Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 91. Crucifixul cu Răstignirea Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel



III. 92. Maica Domnului Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel

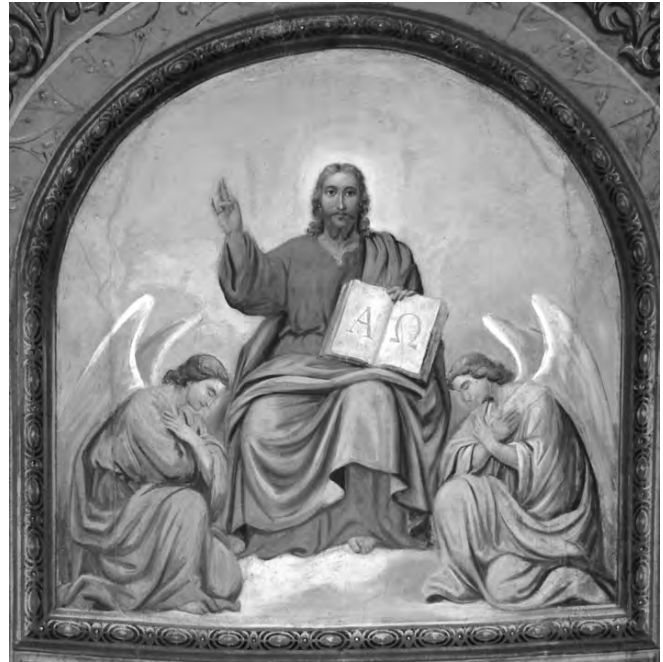


III. 93. Sfântul Ioan Evanghelistul Biserica Sfântul Nicolae și Buna Vestire a Maicii Domnului din Câmpulung Muscel

III. 2. 5. Pictura murală de la Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 94. *Pogorârea Sfântului Duh*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 95. *Iisus Pantocrator între doi îngeri*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 96. *Sfântul Arhidiacon Ștefan*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 97. *Sfântul Ierarh Vasile cel Mare*  
*Sfântul Ierarh Grigorie*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 98. *Sfântul Ierarh Ioan Gură de Aur*  
*Sfântul Ierarh Nicolae*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 99. *Sfântul Arhidiacon Laurențiu*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)





III. 100. *Sfinții Evangheliști Matei și Marcu*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 101. *Sfinții Evangheliști Ioan și Luca*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 102. *Nașterea Domnului*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 103. *Învățăturile lui Iisus*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 104. *Ecce Homo*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 105. *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 106. *Iisus în fața lui Caiafa*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 107. *Intâmpinarea Domnului*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 108. *Vindecarea orbului din naștere*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 109. *Înălțarea Domnului*  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)





III. 110. *Toma necredinciosul*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 111. *Invierea lui Lazăr*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 112. *Mironosițele la mormânt*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)

### III. 2. 5. Iconostasul Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)



III. 113. *Ansamblu*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Satulung (Săcele)





III. 114. Sfinții Nicolae și Dimitrie  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 115. Maica Domnului cu Pruncul  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 116. Sf. Arh. Mihail și Gavriil  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 117. Sfânta Treime  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 118. Iisus ca Împărat ceresc  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 119. Nașterea Maicii Domnului  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 120. Prezentarea Fecioarei Maria la Templu  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 121a. Încoronarea Fecioarei Maria  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)



III. 121b. Maica Domnului cu Pruncul  
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Satulung (Săcele)

III. 2. 6. Iconostasul Bisericii Sfântul Nicolae (Cuvioasa Paraschiva) din Dumbrăvița (Țânțari)



III. 122. Ansamblu  
Biserica Sfântul Nicolae (Cuvioasa Paraschiva) din Dumbrăvița (Țânțari)



III. 123. Cuvioasa Paraschiva  
Biserica Sfântul Nicolae (Cuvioasa  
Paraschiva) din Dumbrăvița  
(Țânțari)



III. 124. Maica Domnului cu  
Pruncul  
Biserica Sfântul Nicolae (Cuvioasa  
Paraschiva) din Dumbrăvița  
(Țânțari)



III. 125. Iisus Hristos binecuvântând  
Biserica Sfântul Nicolae (Cuvioasa  
Paraschiva) din Dumbrăvița  
(Țânțari)



III. 126. Sfântul Nicolae  
Biserica Sfântul Nicolae (Cuvioasa  
Paraschiva) din Dumbrăvița  
(Țânțari)



III. 2. 7. Iconostasul Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 127. Ansamblu  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 128. *Sfântul Ioan Botezătorul*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 129. *Maica Domnului cu Pruncul*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 130. *Iisus Hristos binecuvântând*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 131. *Adormirea Maicii Domnului*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 132 *Buna Vestire (Ușa împărătească)*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 133. *Sfântul Arhanghel Mihail*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 134. *Sfântul Arhanghel Gavriil*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 135. *Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 136. *Pogorârea Sfântului Duh*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 137. *Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Învierea Domnului*  
Sfinții Apostoli: *Luca, Iacob Bartolomeu, Andrei, Ioan, și Petru*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 138. *Înălțarea lui Iisus, Schimbarea la față, Întâmpinarea Domnului*  
Sfinții Apostoli: *Pavel, Mathias, Simon, Filip, Sfântul, și Matei*  
Biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Cernatu



III. 2. 8. Iconostasul Bisericii *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 139. *Ansamblu*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 140. *Sfântul Ioan Botezătorul*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 141. *Maica Domnului cu Pruncul*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 142. *Iisus Hristos binecuvântând*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 143. *Sfântul Nicolae*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 144. *Buna Vestire (Ușa împărătească)*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 145. *Sfântul Arhanghel Mihail*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 146. *Sfântul Arhanghel Gavriil*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 147. *Încoronarea Fecioarei Maria de către Sfânta Treime*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 148. *Cina cea de Taină*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 149. *Nașterea Domnului, Botezul Domnului, Înălțarea Domnului*  
Prorocii: *Aron, Moise, Samuel, Iona, Elisei, și Daniel*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



III. 150. *Învierea Domnului, Schimbarea la față, Pogorârea Sfântului Duh*  
Prorocii: *Ieremia, Isaia, Solomon, David, Ezechel, și Ilie*  
Biserica *Sfântul Nicolae* din Râșnov



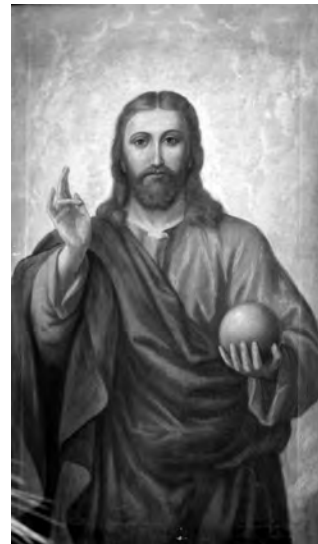
III. 2. 9. Iconostasul Bisericii *Sfântul Dumitru* din Araci



III. 151. *Sfântul Ioan Botezătorul*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 152. *Maica Domnului cu Pruncul*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 153. *Iisus Hristos binecuvântând*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 154 *Sfântul Dumitru*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 155. *Nașterea Fecioarei Maria*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 156. *Adormirea Maicii Domnului*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 157. *Botezul Domnului*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 158. *Intrarea în Ierusalim*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 159. *Învieerea Domnului*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)



III. 160. *Schimbarea la față*  
Biserica *Sfântul Dumitru* din Araci  
(Arpătac)

### III. 3. Scene religioase



III. 161. *Potopul*



III. 162. *Maica Domnului cu Pruncul*



III. 163. *Sfântul Gheorghe*



III. 164. *Iisus Hristos*





CATALOG

Pictura laică în creația lui Mișu Popp



## NOTĂ ASUPRA CATALOGULUI

Catalogul ilustrează pictura laică a lui Mișu Popp, fiind ordonat pe criterii tematice: portretul, peisajul, natura statică, scena alegorică și mitologică, scena istorică. Am început cu prezentarea portretisticii sale, portrete realizate în manieră academistă, dar cu accente de rezonanță *biedermeier* și câteva elemente ținând de viziunea romantică. Un loc aparte am rezevat autoportretelor sale, pe care le-am catalogat cronologic, iar după autoportrete am așezat portretele membrilor familiei sale, unde au fost alăturate portretele pandante, chiar dacă uneori a fost sacrificată rigoarea cronologică. Urmează portretele bust, realizate în spirit academist, *de tip fotografie*, comandate de contemporani care i-au pozat efectiv, sau i-au oferit fotografia spre a lucra după ea.

La portretul istoric, care a constituit o preocupare permanentă a pictorului, am încercat să așezăm lucrările mai ales urmărind ordinea în care ele apar comentate pe parcursul capitolului, fără a neglija criteriul cronologic. Datele tehnice ale fiecărei lucrări sunt alăturate reproducerii acesteia și lămuresc de asemenea proveniența lucrării, data și semnătura unde există pe tablou și datarea aproximativă, acolo unde asemănări tipologice sau stilistice și de factură ne-au permis să o presupunem. De asemenea, pentru datarea ipotetică a unora dintre portrete, am luat în considerare moda vestimentară caracteristică epocii, sau la unele personaje, am avut în vedere perioada în care au trăit și vârsta aproximativă pe care reprezentarea modelului ne permite să o presupunem.

Am menționat locul (muzeul, colecția) unde lucrarea se află astăzi și după caz, dacă lucrarea a dispărut, precum și alte date privitoare la lucrare, nu în ultimul rând încercând, în cazul portretelor, să menționăm sau stabilim personajul ce apare portretizat. Am optat, din motive lesne de înțeles, pentru reproducerile color, atunci când am avut posibilitatea să le procurăm, aceasta mai ales prin fotografierea la fața locului, apoi prin corespondență cu deținătorii lucrărilor (când din varii motive nu am putut avea originalul în față) și constrânși de situație (când a fost vorba de lucrări dispărute dar reproduse fotografic în vreuna dintre lucrările din bibliografia consultată),

am apelat și la copia după poze (cat. nr. 183). Bibliografia atașată lucrărilor din catalog este aceea la care am putut ajunge în urma cercetărilor întreprinse.

În aceleași coordonate tehnice de întocmire a catalogului am înscris și lucrările lui Mișu Popp, din alte genuri: peisajul, natura statică, scena alegorică și mitologică, ori cea orientală sau scena istorică. Alături de lucrarea întocmită, căreia îi slujește ca parte ilustrativă, complement tehnic și bibliografic, am avut în vedere ca și separat, catalogul să fie un instrument util în orice cercetare ulterioară privind opera lui Mișu Popp.

**ABREVIERI BIBLIOGRAFICE**  
CATALOGUL DE PICTURĂ LAICĂ

**AB** (asn) - *Analele Banatului, Arta, seria nouă*,  
Muzeul Banatului, Timișoara

**CSCB** - *Culegeri de Studii și Cercetări*, Brașov

**L** - *Luceafărul*, Sibiu

**MN** - Muzeul Național, București

**mss** - manuscris

**RPA** - *Revista Pro Arte*, București

**RF** - *Revista Familia*, Oradea

**RM** - *Revista Muzeelor*, București

**RN** - *Revista Nouă*, București

**RT** - *Revista Transilvania*, Sibiu

**SCMB** - *Studii și Comunicări*, Muzeul Brukenthal,  
Sibiu

**TB** - *Țara Bârsei*, Brașov



BIBLIOGRAFIA SELECTIVĂ  
CATALOGUL DE PICTURĂ LAICĂ

- Frunzetti, Mișu Popp...**, Frunzetti, Ion, Mișu Popp, București, 1956.
- Frunzetti, Arta...**, Frunzetti, Ion, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, București, 1991.
- Popescu, Portretul...**, Popescu, Elena, *Portretul Biedermeier și portretul istoric în pictura lui Mișu Popp*, în: *Artă, istorie cultură*, (studii în onoarea lui Marius Porumb), Editura Neremia Napocae, Cluj Napoca, 2003.
- Popescu, Repere...**, Popescu, Elena, *Repere portretistice Biedermeier în pictura lui Mișu Popp*, în: *Revista Transilvania*, Sibiu 4-5/2005.
- Popescu, O lucrare inedită...**, Popescu, Elena, *O lucrare inedită a pictorului Mișu Popp, (portretul lui Alexandru Busuioceanu)*, în: *Revista Pro Arte*, VI, București, 1995.
- Tudoran, Catalog...**, Tudoran, Maria, Olimpia, *Catalog patrimonial de pictură românească*, Sibiu, f.a..
- Popescu, Pictura românească...**, Popescu, Elena, *Pictura românească din colecția Muzeului Brukenthal (secolele XVIII-XIX)*, în: *Revista Transilvania*, Sibiu 4-5/2005.
- Vasilovici, Valori...**, Vasilovici, V., *Valori de artă românească*, Iași, 1971.
- Oprescu, Pictura...**, Oprescu, George, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1984.
- Florea, Pictura ...**, Florea, Vasile: *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, în: **Drăguț, Vasile; Grigorescu, Dan; Florea, Vasile;** Mihalache, Marin, *Pictura românească în imagini*, București 1976.
- Florea, Arta românească...**, Florea, Vasile, *Arta românească modernă și contemporană*, București, 1982.
- Rezeanu, Artele...**, Rezeanu, Paul, *Artele plastice în Oltenia 1821-1944*, Scrisul românesc, Craiova, 1980.
- Pungă, La peinture...**, Pungă, Doina, *La peinture roumaine à l'époque de Theodor Aman, Entre tradition et innovation*, în: *La peinture roumaine 1800-1940 (catalogue de l'exposition)*, Hesselhuis, Anvers, 1995.
- Popescu, Constituirea colecției ...**, Popescu, Elena, *Constituirea colecției de artă românească a Muzeului „Asociațiunii”*, în: *Revista Transilvania*, Sibiu 7-8/2005.
- Popescu, Câteva considerații ...**, Popescu, Elena, *Câteva considerații privind Academia de artă din Viena și artiștii din Transilvania în secolele XVIII-XIX*, în: *Analele Banatului, Arta seria nouă*, Timișoara, 2002.
- Comanescu, Pictorul...**, Comanescu, Corneliu, *Pictorul Mișu Popp*, în: *Țara Bârsei*, an IV martie – aprilie, Brașov, 1932.
- Buta Portretul...**, Buta, Sanda Maria, *Portretul în colecția Muzeului de artă Brașov*, Brașov, (catalog), f.a. (1976?)
- Bălăceanu, Un portret...**, Bălăceanu, Maria, *Un portret de Mișu Popp?* în *Revista Drobeta* nr. 7, 1996.
- Vasiu, Idealul...**, Vasiu, Dinu, *Idealul de libertate și unitate națională manifestat în arta pictorilor brașoveni Constantin Lecca și Mișu Popp*, în: *Muzeul Regional Brașov, Culegeri de studii și cercetări*, I, Brașov, 1967.
- Constantinescu: Identificări...**, Constantinescu, Paula, *Identificări de personaje în portretistica secolului al XIX-lea aflate în Muzeul de artă al R.S. România*, în: *Revista Muzeelor*, nr. 2, 1969.
- Trohani, Aspecte...**, Trohani, George *Aspecte ale vieții cotidiene într-o familie săceleană din secolul al XVIII-lea începutul secolului al XIX-lea- familia Eremia*, Studiu prezentat la sesiunea științifică de la Brașov și aflat în curs de publicare.
- Trohani, Familia Eremie...**, George Trohani, *Familia Eremie, studiu genealogic*, manuscris.
- Bârseanu, Pictorul Mihail...**, Bârseanu, Andrei *Pictorul Mihail Popp*, în: *Lucașfărașul*, nr. 23, 1911.
- Vătășianu, Opera ...**, Vătășianu, Virgil, *Opera pictorului Mișu Popp*, în: *Țara Bârsei*, Anul IV. Iulie-August, nr. 4, 1932.
- Revista Familia...**, *Revista Familia*, Anul XXIV, 10/22 Ianuarie nr. 2, 1888.
- Popescu, Portretul istoric...**, Popescu, Elena, *Portretul istoric în pictura lui Mișu Popp*, în: *Revista Transilvania*, Sibiu 5/2004.
- Ioniță...**, **Contribuții...**, Ioniță, Maria, *Contribuții la iconografia unor participanți la revoluția de la 1848* în: *Muzeul Național*, VII, 1983.
- Tudoran, Portretele...**, Tudoran, Maria, Olimpia,

*Portretele unor figuri de seamă ale vieții politice și culturale din Transilvania veacului XIX și începutul veacului XX, din pinacoteca Brukenthal, în: Studii și comunicări, Galeria de artă, 2, Sibiu, 1979.*

**Ispir, Clasicismul...**, Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*, București, 1984.

**Hatmanu, Autoportretul...**, Hatmanu, Maria, *Autoportretul în pictura românească*, Iași, 1976.

**Popp, Din viața...**, Popp, Constantin, *Din viața lui Mișu Popp*, în: *Țara Bârsei*, an IV martie - aprilie, Brașov, 1932.

**Drăgoi, Muzeul...**, Drăgoi, Livia, Rus, Alexandra, *Muzeul Național de Artă Cluj, Galeria Națională*, Cluj-Napoca, f. a.



1. CAROL POPP DE SZATHMARY

Ulei pe pânză

85,5 x 65 cm

Semnat și datat în dreapta jos: M Popp  
1850

Inv. nr. 2749

Proveniența: achiziționat de Comitetul  
pentru artă

Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
repr. nr. 10; Frunzetti, *Arta...*, p. 162;  
Popescu, *Portretul...*, p. 320, repr. nr.  
1, p. 328; Popescu, *Repere...*, p. 156,  
repr. nr. 1, p. 157.

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



2. PORTRETUL UNEI NECUNOSCUTE

Ulei pe pânză

78 x 62,5 cm

Semnat și datat în stânga spre mijloc  
cu litere chirilice cu galben: zugrăvit  
de Mihalache Popp în anul 1850

Inv. nr. 2138

Proveniența: achiziționat de Comitetul  
pentru artă

Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
repr. nr. 11; Frunzetti, *Arta...*, 1991,  
p. 162; Popescu, *Portretul...*, p. 320,  
repr. nr. 2, p. 328; Popescu, *Repere...*,  
p. 156, repr. nr. 2, p. 157.

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



3. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză

145 x 105 cm

Semnat și datat în dreapta jos cu  
negru: M. Popp, 1857

Inv. nr. 1492

Proveniența: achiziție

Bibliografia: inedit

MUZEUL ISTORIE ȘI ARTĂ AL  
MUNICIPIULUI BUCUREȘTI



4. GRIGORE BUSUIOCEANU

Ulei pe pânză

155 x 112 cm

Semnat și datat în stânga jos cu negru:  
M. Popp 1858

Proveniența: Lucrarea s-a aflat până în  
1994 în colecția d-nei Olga Popescu  
din Sibiu, apoi a fost achiziționată de  
un colecționar din București.

Bibliografia: Popescu, *O lucrare  
inedită...*, p. 11; Popescu, *Portretul...*,  
p. 321, repr. nr. 3, p. 328; Popescu,  
*Repere...*, p. 156, repr. nr. 3 p.157.

Observații: lucrarea a fost identificată  
și autenticată în 1993 de Elena  
Popescu

COLECȚIE PARTICULARĂ  
BUCUREȘTI



5. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză

139,5 x 105,5 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. 2078

Proveniența: achiziție 1960

Bibliografia: Popescu, *Portretul ...*, p.  
322, repr. nr. 9, p. 330; Popescu,  
*Repere ...*, p. 157, repr. nr. 9, p. 155.

Observații: pandant cu inv. nr. 2079

MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



6. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză

139,5 x 105,2 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. 2079

Proveniența: achiziție în anul 1960

Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat.  
nr. 157, p. 64; Popescu, *Portretul...*,  
p. 322, repr. nr. 8, p. 329; Popescu,  
*Repere...*, p. 156, repr. nr. 8, p. 157;  
Popescu, *Pictura românească...*, repr.  
nr. 11, p. 127.

Observații: pandant cu inv. nr. 2078

MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



7. I. Z. BROȘTEANU

Ulei pe pânză  
105,5 x 74, 1 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 290  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: Popescu, *Repere...*, p. 156, repr. nr. 13, p. 159.  
Observații: pandant cu inv. nr. 289  
MUZEUL DE ARTĂ AL.  
ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



8. MARIA I. Z. BROȘTEANU

Ulei pe pânză  
101,5 x 74,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 289  
Bibliografia: Popescu, *Repere...*, p. 158, repr. nr. 12, p. 159.  
Observații: pandant cu inv. nr. 290  
MUZEUL DE ARTĂ AL.  
ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



9. PORTRET DE BĂRBAT  
(CAROL POPP DE SZATHMARY)

Ulei pe pânză  
70 x 60 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Dată: 1859  
Inv. nr. 161  
Proveniența: transfer de la Muzeul de Artă al R.P.R. în decembrie 1951 (P.N. 2139)  
Bibliografia: Vasilovici, *Valori...*, cat. nr. 25, p. 37.  
MUZEUL DE ARTĂ IAȘI



10. CAROLINA BERGAZOGLU

Ulei pe pânză  
96 x 76 cm  
Semnat și datat în stânga jos cu brun:  
Poppu 1860  
Inv. nr. 742  
Proveniența: de la Muzeul Toma Stelian  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 12; Frunzetti, *Arta...*, p. 158; Oprescu..., *Pictura...*, p. 150, repr. nr. 42; Popescu, *Portretul...*, p. 320, repr. nr. 4, p. 328; Popescu, *Repere...*, p. 156, repr. nr. 4, p. 157.  
Observații: pe șasiu etichetă "Casa școalelor și a culturii Poporului, Muzeul Toma Stelian / A nr. 21 cat. 356 / Mișu Popp Portret de femeie (Carolina Bergazoglu) Director G. Oprescu și ștampila Muzeului T. Stelian  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



11. ANA ENESCU  
(FEMEIA ÎN ALBASTRU)

Ulei pe pânză  
92,5 x 74,5 cm  
Semnat și datat în stânga spre mijloc cu brun: Poppu 1861  
Inv. nr. 743  
Proveniența:  
Observații: transfer de la M.N.A. București la Muzeul din Bacău în 1960  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 13; Frunzetti, *Arta...*, p. 158; Florea, *Pictura...*, p. 161; Popescu, *Portretul...*, p. 320, repr. nr. 5, p. 329; Popescu, *Repere...*, p. 156, repr. nr. 5, p. 155.  
MUZEUL DE ARTĂ BACĂU



12. GHEORGHE UCENESCU  
(1830 - 1896)

Ulei pe pânză  
90 x 60 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Dată: a doua jumătate a sec. al XIX-lea  
Inv. nr. 35  
Bibliografia: inedit  
VECHEA ȘCOALĂ ROMÂNEASCĂ BRAȘOV





13. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză  
54,3 x 45,1  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 769  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: Rezeanu, *Artele...*, p. 16;  
Pungă, *La peinture...*, p. 29, cat. nr. și  
repr. nr. 15, p. 87.  
Observații: Pandant cu inv. nr. 770  
MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA



14. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
53,4 x 45,4 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 770  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: Rezeanu, *Artele...*, p. 16;  
Pungă, *La peinture...*, cat. nr. și repr.  
nr. 16, p. 87.  
Observații: Pandant cu inv. nr. 669  
MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA



15. DOAMNA GEORGESCU  
(MUSCELEANCA)

Ulei pe pânză  
99,5 x 69,5 cm  
Nesemnăt nedatat  
Inv. nr. nr. 1634  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
repr. 16; Tudoran, *Catalog...*, cat.  
nr. 134, p. 56; Popescu, *Constituirea  
colecției ...*, p. 49.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



16. ȚĂRANCĂ ITALIANCĂ  
(RUGĂCIUNEA)

Ulei pe pânză  
71,5 x 56,5 cm  
Semnat în dreapta jos, cu negru: "M.  
Popp" nedatat  
Inv. nr. 2032  
Proveniență: achiziție în anul 1959 de  
la dr. C. Moga  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 87, p. 125; Pungă, *La  
peinture...*, p. 29, cat. nr. 13, p. 85;  
Popescu, *Pictura românească...*, repr.  
nr. 10, p. 127.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



17. ZOE GRĂDIȘTEANU

Ulei pe pânză  
97,5 x 76,5 cm  
Semnat și datat în stînga jos cu negru:  
M. Popp 1866  
Inscripție: în stînga sus cu alb: Zoe I.  
P. Grădișteanu Câmpu-Lung; pe verso  
cu cerneala neagră: Facut în annu  
1866 Martie în etate de XXXIX anni  
M. Popp.  
Inv. nr. 4459  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: inedit  
Observații: Pânza pe verso are o  
stampilă cu tuș negru W. Koller&CO  
in Wien Silberne Medaille  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



18. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză  
102,3 x 76,3 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 291  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: Popescu, *Repere...*, p.  
156, repr. nr. 16, p. 159.  
MUZEUL DE ARTĂ AL  
ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



19. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
986,5 x 69,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 4366  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



20. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză  
101,2 x 75,4 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 8873  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: Popescu, *Repere...*, p.  
156, repr. nr. 15, p. 159.  
MUZEUL DE ARTĂ AL  
ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



21. FATA ÎN ALBASTRU  
(ELENA COSTEA)

Ulei pe pânză  
94,5 x 74,5 cm  
Semnat și datat în dreapta jos cu negru: M.  
Popp, 1868  
Inv. nr. 2316  
Inscripții: pe verso, pe pânză jos cu negru:  
P.N. 4416, cu creionul pe șasiu sus: Elena  
Costea Câmpulung Muscel; spre dreapta: Elena  
Costea; în stânga sus cu verde: E. C.  
Proveniența: transfer de la C.S.C.S. în anul 1964  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr. 159, p.  
64; Pungă, *La peinture...*, p. 29, cat. nr. 14, p.  
86; Frunzetti, *Arta...*, p. 162; Popescu, *Câteva  
considerații...*, p. 228, repr. nr. 11; Popescu,  
*Portretul...*, p. 321 repr. nr. 7, p. 329; Popescu,  
*Repere...*, p. 157, repr. nr. 7, p. 155; Popescu,  
*Pictura românească...*, p. repr. nr. 9.  
Observații: pandant cu inv. nr. 4415  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL  
SIBIU



22. IOAN COSTEA

Ulei pe pânză  
95 x 74 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 4415  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
Observații: pandant cu inv. nr. 2316  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



23. ANASTASIA RUDEANU

Ulei pe pânză  
95,5 x 73,5 cm  
Semnat și datat în stânga jos cu alb:  
M. Popp 1870  
Inv. nr. 1256  
Proveniența: de la Muzeul Kalinderu  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
repr. nr. 17; Frunzetti, *Arta...*, p. 162;  
Florea, *Pictura...*, p. 161; Popescu,  
*Portretul...*, p. 320, repr. nr. 6, p. 329;  
Popescu, *Repere...*, p. 156, repr. nr. 6,  
p. 155.  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



24. TÂNĂRĂ ÎN PEISAJ

Ulei pe pânză  
94 x 70 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 9357  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI





25. MARIA FILIP

Ulei pe pânză

98 x 76 cm

Semnat și datat jos cu alb: M. Popp 1878

Inv. nr. 24879

Proveniență: achiziție

Bibliografia: inedit

Observații: pandant cu inv. nr. 24878

MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE  
AL UNIRII ALBA-IULIA



26. ALEXANDRU FILIP

Ulei pe pânză

98 x 76 cm

Semnat și datat în stânga jos cu alb:  
M. Popp 1878

Inv. nr. 24878

Proveniență: achiziție

Bibliografia: inedit

Observații: pandant cu inv. nr. 24879

MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE  
AL UNIRII ALBA-IULIA



27. PORTRET DE TÂNĂRĂ ÎN  
ALBASTRU

Ulei pe pânză

95 x 70 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. P.R. 2111

Proveniență: achiziție în 2002

Bibliografia: Popescu, *Portretul...*, p.

322, repr. nr. 11, p. 330; Popescu,

*Repere...*, p. 157 - 158, repr. nr. 11,

p. 159.

Observații: pandant cu inv. nr. P.R.

2110

MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA



28. PORTRET DE FEMEIE ÎN  
NEGRU

Ulei pe pânză

94,5 x 70 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. P. R. 2110

Proveniență: achiziție în 2002 dintr-o  
colecție privată din Brașov.

Bibliografia: Popescu, *Portretul...*, p.

322, repr. nr. 10, p. 330; Popescu,

*Repere...*, p. 155, repr. nr. 10.

Observații: pandant cu inv. nr. P. R.

2111

MUZEUL DE ARTĂ CRAIOVA



29. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză

95 x 67 cm

Nesemnat, nedatat

Datare: 1883

Inv. nr. 315

Proveniență: achiziție

Bibliografia: inedit

Observații: pandant cu inv. nr. 316

MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



30. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză

95 x 69 cm

Semnat și datat: dreapta jos, cu roșu  
"M. Popp 1883"

Inv. nr. 316

Proveniență: achiziție

Bibliografia: inedit

Observații: pandant cu inv. nr. 315

MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



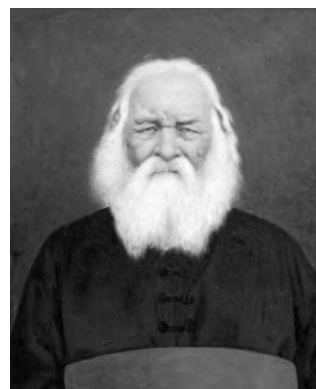
31. PORTRET DE BĂTRÂNĂ  
(MAMA ARTISTULUI ?)

Ulei pe pânză maruflată pe placaj  
96,3 x 73 cm  
Semnat și datat în stânga jos cu alb:  
M. Popp fecit 1872  
Inv. nr. 8874  
Inscripții: pe verso pe etichetă scris cu  
creionul „Bătrână”  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: Popescu, *Repere...*, p.  
158, repr. nr. 14, p.159.  
MUZEUL DE ARTĂ AL  
ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



32. IOAN TATULEA

Ulei pe pânză  
69 x 50,5 cm  
Nesemnat, nedatat  
Datat:  
Proveniența: din colecția familiei  
Tatulea  
Lucrarea se află în colecția doamnei  
Veronica Tatulea Bodea din Brașov,  
strănepoata preotului Ioan Tatulea  
Bibliografia: inedit  
Observații: pe verso etichetă pe șasiu  
cu inscripția „Société de peinture  
parisienne I.A.M.HOF 3 Vienne  
12978  
COLECȚIE PARTICULARĂ  
BRAȘOV



33. VOICA POPEA

Ulei pe pânză  
94,5 x 70 cm.  
Semnat și datat pe verso: Preoteasa  
Voica Popea făcut în etate de 63 de ani  
în Satulung 1874 Mișu Popp.  
Inv. nr. 42  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 55, p. 122; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, p. 21, repr. nr. 18; Frunzetti,  
*Arta...*, 1991, p. 157; Buta,  
*Portretul...*, cat. nr.183, p 39, repr. nr.  
25; Vasiu, *Idealul...*, p. 242; Popescu,  
*Repere...*, p. 156, repr. nr. 18.  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
BRAȘOV



34. NEAGOE POPEA

Ulei pe pânză  
94,5 x 70 cm.  
Semnat și datat pe verso: Neag. ...  
Popea Parocu în ( Biserica) Adormirii  
f.uct în etate de 72 de anni de Mih.  
Popp 1874.  
Inscripție pe șasiu: „Neaga Popea  
Parohu în Satulung Biserica  
Adormirii”.  
Inv. nr. 43.  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 54, p. 122; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, p. 22; Frunzetti, *Arta...*, p.  
157; Buta *Portretul...*, cat. nr.184, p.  
39; Popescu, *Repere...*, p. 156, repr.  
nr. 17.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



35. MARIA GĂETAN

Ulei pe pânză  
94,7 x 71,2 cm.  
Semnat și datat pe verso: „f.cit în  
Satulung de M. Popp 1874”.  
Inv. nr. 539.  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
210, p. 44; Vasiu, *Idealul...*, p. 242;  
Popescu, *Repere...*, p. 159, repr. nr. 19,  
p. 160.  
Observații: Ștampila cu tuș violet pe  
verso W. Koller & CO/ in Wien.  
Portretul Mariei Găetanu se află și la  
Muzeul de Artă din București  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



36. MARIA GĂETAN

Ulei pe pânză  
94 x 70 cm  
Semnat și datat pe verso cu cerneală  
neagră: Maria G. Gaetanu în etate de  
48 de anni fet de M. Popp-Satulung  
1874  
Inv. nr. 4670  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: Constantinescu:  
*Identificări...*, p. 182, repr. nr. 5; Tro-  
hani, *Aspecte...*, manuscris; Trohani,  
*Familia Eremie...*, manuscris.  
Observații: Ștampila cu tuș violet pe  
verso W. Koller & CO/ in Wien.  
Portretul Mariei Găetanu se află și la  
Muzeul de Artă din Brașov  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
BUCUREȘTI





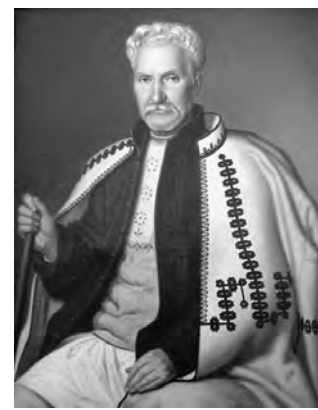
37. PORTRET DE FEMEIE  
(MARIA EREMIA)

Ulei pe pânză  
94,5 x 74 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Datare: 1875  
Inv. nr. 475  
Proveniența: achiziție în 1967 de la  
Constanța Găitan  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 144, p. 129; Trohani,  
*Aspecte...*, (manuscris); Trohani,  
*Familia Eremie...*, manuscris.  
Observații: pandant cu inv. nr. 476  
MUZEUL NAȚIONAL AL  
BUCOVINEI SUCEAVA



38. PORTRET DE BĂRBAT  
(IRIMIE EREMIA)

Ulei pe pânză  
94,5 x 74 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Datare: 1875  
Inv. nr. 476  
Proveniența: achiziție în 1967 de la  
Constanța Găitan  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 143, p. 129; Trohani, *Aspecte...*,  
(manuscris); Trohani, *Familia  
Eremie...*, manuscris.  
Observații: pandant cu inv. nr. 475  
MUZEUL NAȚIONAL AL  
BUCOVINEI SUCEAVA



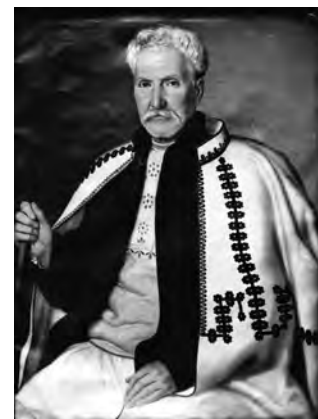
39. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
92,3 x 69,6 cm  
Nesemnăt și nedatat  
Datare: 1874  
Inscripții: semnat pe verso : "Maria I.  
E. Popa în etate de 69 ani fact.(?) de  
Mihail Popp 1874 Satulungu"  
Inv. nr. 2275  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: inedit  
Observații: pandant cu inv. nr. 2274  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



40. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză  
92,3 x 69,6 cm  
Nesemnăt și nedatat  
Datare: 1874  
Inscripții: semnat pe verso : "Irimie  
Eremie Popa în etate de 76 ani  
fact.(?) în Satulungu de M. Popp  
1874"  
Inv. nr. 2274  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: inedit  
Observații: pandant cu inv. nr. 2275  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



41. GAVRIL MUNTEANU

Ulei pe pânză  
101 x 79 cm  
Semnat și datat pe verso: facutu de M.  
Popu 1875  
Inscripție pe verso: Gavriilu  
Munteanu care a fostu primulu  
Directore alu Gimnasiului romanu  
gr.or. din Brașiovu – de la anulu 1850  
pana în 17 Decembre 1869 candu au  
repositu, în etate de 56 ani.  
Inv. nr. 31  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 59, p. 123.  
VECHEA ȘCOALĂ  
ROMÂNEASCĂ BRAȘOV



42. SEVASTIA PANOVICI

Ulei pe pânză  
68 x 54 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1629  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Bărseanu, *Pictorul  
Mihail...*, p. 516; Comanescu, *Picto-  
rul...*, cat. nr. 29, p. 121; Vătășianu,  
*Opera...*, nr. 4, p. 309; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 19; Tudoran, *Cata-  
log...*, cat. nr. 133, p. 56.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



43. IOAN MEȘOTĂ

(1837 - 1878)

Ulei pe pânză

95 x 72 cm

Nesemnăt, nedatat

Datare: 1878?

Inv. nr. 26

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 60, p. 123.

VECHEA ȘCOALĂ ROMÂNEASCĂ

BRAȘOV



44. IOAN MEȘOTĂ

(1837 - 1878)

Ulei pe pânză

60 x 48 cm

Nesemnăt, nedatat

Datare: 1878?

Proveniență: achiziție în 2006

Bibliografia: inedit

Observații: restaurat în 2006 de picto-

rul restaurator Pătrașcu, București

COLECȚIA IOAN GEORGESCU

BRAȘOV



45. NICOLAE T. CIURCU

(1808 - 1898)

Ulei pe pânză

63 x 56 cm

Semnăt și datat pe verso: M. Popp

pinxit Brașov 26 Ianuarie 1880

Inscripție pe verso: Nicolae T. Ciurcu

născut la 23 Iuliu st. v. 1808

Inv. nr. 24

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 67, p. 124.

VECHEA ȘCOALĂ

ROMÂNEASCĂ BRAȘOV



46. IACOB MUREȘIANU

Ulei pe pânză

96 x 70,5 cm

Nesemnăt, nedatat

Datare 1887

Inv. nr. 1

Proveniență: donat de familia Aurel

Mureșianu (nepotul) din Brașov

Bibliografia: *RF...*, p. 23; Comanescu,

*Pictorul...*, cat. nr. 71, p. 124;

Vătășianu, *Opera...*, p. 310, repr. p.

310.

Observații: Portretul a fost lucrat la

scurt timp după moartea lui Iacob

Mureșianu (1887); *Revista Familia* a

anunțat în ianuarie 1888 că Mișu Popp

a dăruit acest tablou domnului Aurel

Mureșianu – fiul, cu ocazia jubileului

*Gazetei Transilvania*

MUZEUL CASA MUREȘENILOR

BRAȘOV



47. CONSTANTIN POPAZU

(1806 - 1886)

Ulei pe pânză

95 x 73,8 cm

Semnăt și datat M. Popp 1887

Datare sec. XIX

Inv. nr. 17

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 70, p. 124.

VECHEA ȘCOALĂ

ROMÂNEASCĂ BRAȘOV



48. PORTRET DE BĂRBAT

(IOAN CIOLAN)

Ulei - pânză

97 X 64 cm

Proveniență: achiziție din colecția

dr. Constantin Istrati

Inv. nr. 99

Bibliografie: Bălăceanu, *Un portret*

..., p. 170 - 172.

MUZEUL REGIUNII PORȚILE

DE FIER

MUZEUL DE ARTĂ DROBETA

TURNU - SEVERIN





49. MANOLE DIAMANDI

Ulei pe pânză  
65 x 55 cm  
Nesemnnt, nedatat  
Datate a doua jumătate a sec. al XIX-  
lea  
Inv. nr. 7  
Bibliografia: inedit  
VECHEA ȘCOALĂ  
ROMÂNEASCĂ BRAȘOV



50. AUTOPORTRET

(la 18 ani)  
Ulei pe pânză  
17,8 x 12,3  
Nesemnnt, nedatat; datate 1845  
Inv. nr. 10943  
Proveniența: achiziție de la Ilinsky  
Elisabeta, achiziționat de M. N. A. al  
R.S.R.  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 174, p. 130, repr. p. 100.  
MUZEUL DE ARTĂ AL ȘTEFULESCU  
TÂRGU-JIU



51. AUTOPORTRET

Ulei pe pânză  
36 x 27 cm.  
Nesemnnt, nedatat; datate 1854?  
Inv. nr. 9356  
Proveniența: donat de Radu  
Vâlsănescu București  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 92, p. 125;  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



52. AUTOPORTRET

Ulei pe pânză  
61 x 47,5 cm.  
Semnat și datat în stânga jos cu roșu:  
M. Popp 1867  
Inscripție pe verso: M. Popp pictorul  
1867 - în etate de 40 de ani,  
Câmpulung România.  
Inv. nr. 76  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 126, p. 127; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 8; Buta, *Portretul...*,  
cat. nr. 209, p. 43.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



53. AUTOPORTRET

Ulei pe carton  
50 x 40 cm  
Nesemnnt, nedatat  
Datate: 1867?  
Inv. nr. M.A. 7452  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 93, p. 125; Drăgoi, *Muzeul...*,  
cat. nr. 248, p. 36, repr. p. 37.  
MUZEUL DE ARTĂ CLUJ-  
NAPOCA



54. AUTOPORTRET

(la 42 de ani)  
Ulei pe pânză  
49 x 39,5 cm.  
Semnat pe verso: M. Popp, nedatat;  
datate: 1869  
Inv. nr. 548  
Proveniența: achiziție în anul 1957  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
214, p. 44.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



55. AUTOPORTRET

(la 42 de ani)

Ulei pe pânză

51,9 x 40 cm

Nesemnăt, nedatat; datare: 1869

Inv. nr. 10944

Proveniența: achiziție

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 185, p. 131;

MUZEUL DE ARTĂ AL.

ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



56. AUTOPORTRET

Ulei pe carton

49,3 x 39,5 cm

Nesemnăt, nedatat

Inv. nr. 50

Proveniența: din Colecția Muzeului

Astra

Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.

191, p. 40.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



57. AUTOPORTRET

Ulei pe carton

50,5 x 39,5 cm

Nesemnăt, nedatat

Inv. nr. 1335

Proveniența: achiziție în anul 1964

Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.

227, p. 46.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



58. AUTOPORTRET

Ulei pe pânză

52,4 x 39,6 cm

Semnăt și datat pe verso cu brun în

cadrul inscripției autografe; M. Popp

pictor Brașov 1882

Inv. nr. M.A. 4072

Proveniența:

Bibliografia: inedit

MUZEUL DE ARTĂ CLUJ



59. AUTOPORTRET

Ulei pe pânză

52,5 x 40 cm

Semnăt și datat pe verso: M. Popp  
pictor, făcut în oglindă în etate de 54  
ani Brașov 1882.

Inv. nr. 3563

Proveniența: Transfer de la Muzeul  
Republicii

Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,

p. 25, repr. nr. 1; Hatmanu,

*Autoportretul...*, p. 32.

Observații: *Autoportretul* nu se mai  
afără în colecția Muzeului de Artă din  
Brașov, probabil s-a pierdut, pentru  
că nu apare nici în catalogul realizat  
de Sanda-Maria Buta, *Portretul în  
colecția de artă Brașov*.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



60. AUTOPORTRET

(la 58 de ani)

Ulei pe pânză

48 x 60 cm

Semnăt și datat pe verso cu roșu: M.

Popp pictor 1885 21/ 5

Proveniența: din colecția familiei Bițu

Lucrarea se afără în colecția doamnei

Anca Sârghie din Sibiu, prin

moștenire.

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 73, p. 124

COLECȚIA ANCA SÂRGHIE SIBIU





61. AUTOPORTRET

(la 59 de ani)

Ulei pe pânză

70,5 x 65 cm

Semnat și datat în dreapta jos cu ocră:

M. Popp 1886

Inv. nr. 643

Proveniența: din colecția maior Dr.

Theodoreescu; Dr. Mircea Petrescu

București; Achiziție în 1955

Bibliografia: Vasilovici, *Valori...*, cat.

nr. 26, p. 37; Hatmanu,

*Autoportretul...*, cat. nr. 13, p. 32.

MUZEUL DE ARTĂ IAȘI



62. AUTOPORTRET

Ulei pe pânză

67,5 x 55 cm

Nesemnat, nedatat; datare: 1886 ?

Inv. nr. 1680

Proveniența: din Colecția Muzeului

ASTRA

Bibliografia: Bârseanu, *Pictorul*

*Mihail...*, repr. p. 515; Comanescu,

*Pictorul...*, cat. nr. 34, p. 121;

Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 9;

Tudoran, *Catalog ...*, cat. nr. 155, p.

63.

MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



63. TATĂL PICTORULUI CITIND

(IOAN POPP MOLDOVAN de

GALAȚI)

Ulei pe pânză

66,5 x 53,5 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. 1581

Proveniența: din Colecția Muzeului

ASTRA

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 16, p. 121; Frunzetti, *Mișu*

*Popp...*, repr. nr. 1, p. 9; Tudoran,

*Catalog...*, cat. nr. 123, p. 52.

MUZEUL NAȚIONAL

BRUKENTHAL SIBIU



64. TATĂL PICTORULUI

(IOAN POPP MOLDOVAN de

GALAȚI)

Ulei pe pânză

30,5 x 25,5 cm

Nesemnat, nedatat; datare 1869?

Inv. nr. 52

Proveniența: din Colecția Muzeului

Astra

Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.

192, p. 41.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



65. TATĂL PICTORULUI

(IOAN POPP MOLDOVAN de

GALAȚI)

Ulei pe pânză

39,5 x 31,5 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. M. A. 7742

Proveniența: achiziție

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 90, p. 125, repr. p. 106.

Observații: pandant cu inv. nr. M. A.

7753

MUZEUL DE ARTĂ CLUJ-NAPOCA



66. MAMA PICTORULUI

(ELENA IOAN POPP MOLDOVAN)

Ulei pe pânză

39 x 31 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. M. A. 7753

Proveniența:

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 91, p. 125, repr. p. 108.

Observații: pandant cu inv. nr. M. A.

7742

MUZEUL DE ARTĂ CLUJ-  
NAPOCA



67. MAMA PICTORULUI  
(ELENA IOAN POPP MOLDOVAN)  
Ulei pe pânză  
51 x 41 cm  
Nesemnă, nedatat  
Inv. nr. 1621  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Tudoran *Catalog...*, cat. nr.  
131, p. 55.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



68. MAMA PICTORULUI  
(ELENA IOAN POPP MOLDOVAN)  
Ulei pe pânză maruflată pe carton  
43 x 38 cm  
Nesemnă și datat  
Inv. nr. 1608  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 23, p. 121; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 2, p. 11; Tudoran,  
*Catalog...*, cat. nr. 125, p. 53.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



69. NICOLAE POPP  
(FRATELE PICTORULUI)  
Ulei pe pânză  
35,5 x 27,5 cm  
Nesemnă, nedatat  
Inv. nr. 4508  
Proveniență: achiziție  
Observații: restaurat  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



70. NICOLAE POPP  
(FRATELE PICTORULUI)  
Ulei pe pânză  
39,5 x 31,8 cm  
Nesemnă, nedatat  
Inv. nr. 1648  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 40, p. 122; Tudoran, *Catalog...*,  
cat. nr. 146, p. 60.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



71. CONSTANTIN I. POPP  
Ulei pe pânză  
52 x 39,5 cm  
Nesemnă, nedatat  
Inv. nr. 549  
Proveniență: din achiziție în anul 1957  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 74, p. 124; Buta, *Portretul...*,  
cat. nr. 215, p. 44.  
Observații: fratele pictorului (sculptor)  
la vârsta de cca. 65 ani; pandant cu  
inv. nr. 550  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



72. ZOE POPP  
Ulei pe lemn  
52 x 39,5 cm  
Nesemnă, nedatat  
Inv. nr. 550  
Proveniență: din achiziție în anul 1957  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 75, p. 124; Buta, *Potretul...*,  
cat. nr. 216, p. 45.  
Observații: soția lui Constantin I.  
Popp, născută Zaharia, la vârsta de 60  
ani; pandant cu inv. nr. 549  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV





73. IOAN POPP (fratele pictorului)  
Ulei - pânză  
63,4 X 50,3 cm  
Proveniența: moștenire  
Bibliografie: inedit  
Observații: Ioan Popp, fratelui pictorului, a fost primul profesor de geometrie analitică la Universitatea din Iași.  
COLECȚIA ALEXANDRU IACUBOVICI BRAȘOV



74. NEPOATA PICTORULUI  
Ulei pe pânză  
45 x 35 cm  
Semnat în stânga jos: M. Popp, nedatat  
Inv. nr. 551  
Proveniența: achiziție în anul 1957  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr. 217, p. 45.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



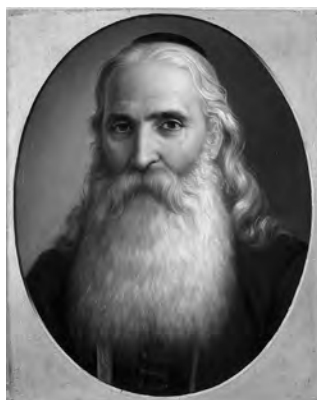
75. DOAMNA ELIZA PETROVICI - PETREANU  
Ulei pe pânză  
52 x 39,7 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 1619  
Proveniența : din Colecția Muzeului ASTRA  
Bibliografia: Bârseanu, *Pictorul Mihail...*, repr. p. 518; Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 21; Tudoran *Catalog...*, cat. nr. 129, p. 54.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL SIBIU



76. EPISCOPUL NICOLAE POPEA  
Ulei pe pânză  
59,5 x 46,5 cm  
Semnat și datat în dreapta jos: M. Popp, 1870  
Inv. nr. 44  
Proveniența: din Colecția Muzeului ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 56, p. 122; Buta, *Portretul...*, cat. nr. 185, p. 39.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



77. PREOTUL ANDRONIC  
Ulei pe carton  
52,4 x 41,4 cm  
Semnat în dreapta jos (incizat) M. Popp, nedatat  
Inv. nr. 1625  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL SIBIU



78. CĂLUGĂR  
Ulei pe pânză  
58 x 46 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 1602  
Proveniența: din Colecția Muzeului ASTRA  
Bibliografia: Bârseanu, *Pictorul Mihail...*, repr. p. 517; Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 36, p. 121.  
Observații: restaurat în 1992 de V. Sotelecan  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL SIBIU



79. PORTRET DE BĂRBAT  
Ulei pe pânză maruflat pe carton oval  
39 x 29,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 4622  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
CLUJ  
-NAPOCA



80. CIPRIAN PORUMBESCU  
Ulei pe pânză  
63 x 48 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 216  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL AL BUCOVINEI  
SUCEAVA



81. BERTA GORGON  
Ulei pe pânză  
62 x 52 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 125  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL AL  
BUCOVINEI SUCEAVA



82. DIMITRIE IONCIOVICI  
Ulei pe pânză  
63,3 x 49,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 77  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 49, p. 122; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, p. 25, repr. 20; Frunzetti,  
*Arta...*, p. 157; Buta, *Portretul...*, cat.  
nr. 198, p. 42.  
Observații: a fost o perioadă  
președinte al Casinei Române în  
Brașov  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



83. ZAHARIA ANTONESCU  
Ulei pe pânză  
40 x 31 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 62  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
197, p. 41.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



84. PORTRET DE BĂRBAT  
Ulei pe pânză maruflată pe carton  
38,5 x 30 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1640  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
138, p. 57.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU





85. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
38 x 33 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 1642  
proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
140, p. 58.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



86. PORTRET DE FATĂ

Ulei pe pânză maruflată pe carton  
38,7 x 29,5 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 1641  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
139, p. 58.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



87. CAROLINA RAICU

Ulei pe pânză  
36 x 26,5 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 1649  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
147, p. 60.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



88. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză maruflată pe carton  
38,5 x 31 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 1650  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
148, p. 61.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



89. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
38,5 x 30 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 1651  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
149, p. 61.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



90. PORTRET DE FEMEIE  
(MARIA)

Ulei pe pânză  
36 x 27,4 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 10 948  
Proveniența: achiziție de la Ilinsky Eli-  
sabetta, achiziționat de M.A. al R.S.R.  
bon de intrare nr. 155  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL. ȘTEFULESCU  
TÂRGU-JIU



91. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
36 x 28,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 2049  
Proveniența: transfer de la Muzeul Național de Artă București în 1961 (PN 1232 D. St/MA/1961/PC/MA/11. VI. 1960)  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ ARAD



92. DOMNUL ZĂNESCU

Ulei pe pânză  
47 x 37 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1613  
Proveniența: din Colecția Muzeului ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.127, p. 54.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL SIBIU



93. PENA ZĂNESCU

Ulei pe pânză maruflat pe carton  
52,5 x 40,2 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 8309  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL. ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



94. DUMITRA ZĂNESCU

Ulei pe pânză  
33,3 x 26,4 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 8313  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL. ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



95. ELENA ZĂNESCU

Ulei pe pânză  
53,1 x 40 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 8311  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL. ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



96. ELIZA ZĂNESCU

Ulei pe pânză  
52,2 x 40,1 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 8310  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL. ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU





97. GHEORGHE CONSTANTINESCU

Ulei pe pânză  
52,3 x 40,2 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 8312  
Proveniență: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL ȘTEFULESCU  
TÂRGU-JIU



98. DOMNUL IANCOVICI

Ulei pe carton  
38,5 x 30 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inscripții: pe verso etichertă cu  
inscripția *Iancovici negustor din  
Brașov*  
Inv. nr. 55  
Proveniență: pe verso din Colecția  
Muzeului Astra  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
194, p. 41.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



99. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
51 x 40,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 9459  
Proveniență: achiziție de la Dr.  
Crăciun Ana proces verbal de intrare  
nr. 5717 din 31 XII 1957  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



100. PORTRET DE BĂTRÂNĂ  
(ANASTASIA N. BOZIANU)

Ulei pe pânză  
63,2 x 49 cm  
Semnat în dreapta jos cu roșu: M.  
Popp, datat: 1881  
Inv. nr. 1957  
Inscripții: în stânga jos cu alb:  
«187..?», pe verso: Anastasia N.  
Bosianu, Pictată 1881 în al 77-lea anu  
și decedată în 1895 Martie 17 în al  
91-lea an.  
Proveniență: achiziție 1957  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



101. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză  
55 x 45 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 3646  
Proveniență: achiziție de la Afrodita  
Veteleanu din Brașov  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



102. DOMNUL SCHERG

Ulei pe pânză  
65 x 55 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Proveniență: colecție particulară  
Bibliografia: inedit  
COLECȚIA WOLFGANG  
WITTSTOCK BRAȘOV

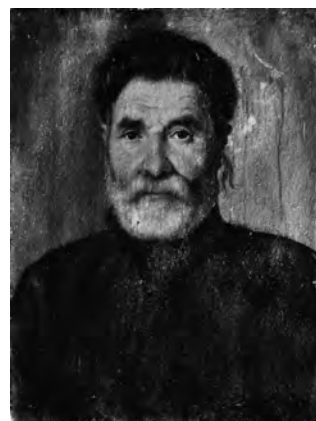


103. DOAMNA SCHERG  
Ulei pe pânză  
65 x 55 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Proveniența: colecție particulară

Bibliografia: inedit  
COLECȚIA WOLFGANG  
WITTSTOCK BRAȘOV



104. PORTRET DE BĂRBAT  
(MOCAN)  
Ulei pe carton  
52 x 42 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 552  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
218, p. 45.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



105. PORTRET DE FEMEIE  
(MOCANĂ)  
Ulei pe carton  
52,5 x 42,3 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 553  
Proveniența: din achiziție în anul 1957  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
219, p. 45.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



106. SANDU MUNTEANU  
(MOCAN DIN SĂCELE)  
Ulei pe carton  
53 x 41,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inscripție pe verso: făcut în etate de 37  
de ani de M. Popp, 1874  
Inv. nr. 556  
Proveniența: achiziție în anul 1957  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
221, p. 45.  
Observații: pandant cu inv. nr. 557  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



107. PORTRET DE ȚĂRANCĂ  
Ulei pe pânză  
53 x 41,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Dată: 1874?  
Inv. nr. 557  
Proveniența: achiziție în anul 1957?  
Bibliografia: inedit  
Observații: pandant cu inv. nr. 556  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



108. CAP DE ȚĂRAN  
(JUNE DIN SCHEI)  
Ulei pe pânză  
21,7X 15,6 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 61  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
repr. nr. 3 p. 13; Buta, *Portretul...*, cat.  
nr. 196, p. 41.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV





109. PORTRET DE FEMEIE  
(SĂCELEANCA)

Ulei pe carton

50 x 39 cm

Nesemnlat, nedatat

Inv. nr. 1682

Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA

Bibliografia: Bârseanu, *Pictorul  
Mihail...*, repr. p. 520; Comanescu,  
*Pictorul...*, cat. nr. 37, p. 121.

MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



110. PORTRET DE FEMEIE  
(SĂCELEANCA)

Ulei pe carton

50 x 39 cm

Nesemnlat, nedatat

Inv. nr. 1606

Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA

Bibliografia : Bârseanu, *Pictorul  
Mihail...*, repr. p. 520; Comanescu,  
*Pictorul...*, cat. nr. 27, p. 121.

MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



111. IOACHIM DĂIAN

Ulei pe pânză

53 x 39,5 cm

Nesemnlat, nedatat

Inv. nr. 29583

Proveniența: achiziție

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 157, p. 129;

MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE AL  
UNIRII ALBA-IULIA



112. MARIA DĂIAN

Ulei pe pânză

53 x 39,5 cm

Nesemnlat, nedatat

Inv. nr. 29584

Proveniența: achiziție

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 158, p. 129;

MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE AL  
UNIRII ALBA-IULIA



113. PORTRET DE BĂRBAT  
(ILIE MĂCELARU)

Ulei pe pânză

48,5 x 40,5 cm

Nesemnlat, nedatat

Inv. nr. 657

Proveniența: achiziție de la Ion Podea  
din Brașov

Bibliografia: inedit

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



114. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză

43 x 35 cm

Nesemnlat, nedatat

Inv. nr. 1622

Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA

Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
132, p. 55.

MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



115. TEODOR SPUDERCA

Ulei pe carton  
52 x 41cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 45  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 52, p. 122; Buta, *Portretul...*,  
cat. nr. 186, p. 40.  
Observații: pandant cu inv. nr. 54  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



116. SOFIA SPUDERCA

Ulei pe pânză  
52,3 x 41cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 54  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 53, p. 122; Buta, *Portretul...*,  
cat. nr. 193, p. 41.  
Observații: pandant cu inv. nr. 45  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



117. TEODOR IOAN

Ulei pe carton  
52 x 40 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 48  
Inscripții: pe verso cu creionul, Teodor  
Ioan mare proprietar în Ploiești fost  
senator, de Mișu Popp; Dăruită de d-l  
Teodor și d-na Sofia Spuderca  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 50, p. 122; Buta, *Portretul...*,  
cat. nr. 189, p. 40.  
Observații: pandant cu inv. nr. 47  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



118. MARIA IOAN

Ulei pe carton  
52 x 40 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 47  
Inscripții: pe verso cu creionul, Maria  
Ioan născută Csergedy (Cerghedi) de  
Mișu Popp. Dăruită de d-l Teodor și  
d-na Sofia Spuderca  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 51, p. 122; Buta, *Portretul...*,  
cat. nr. 188, p. 40.  
Observații: pandant cu inv. nr. 48  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



119. OCTAVIAN SORESCU

Ulei pe pânză  
53 x 43,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 542  
Proveniența: din achiziții în anul 1957  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
211, p. 44.  
Observații: pandant cu inv. nr. 543  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



120. DOMNUL LĂZĂRESCU

Ulei pe pânză  
68 x 54,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1582  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU





121. GHEORGHE STOLOJAN

Ulei pe pânză  
33,3 x 26,8 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 8314  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL. ȘTEFULESCU  
TÂRGU-JIU



122. DUȚU POPEA

Ulei pe carton  
51,5 x 41 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 554  
Proveniența: achiziție în anul 1957  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr. 220, p. 45.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



123. PORTRET DE FEMEIE (soția preotului)

Ulei - carton  
43 X 34 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Proveniența: achiziție de la Pica Popp, rudă a pictorului Mișu Popp  
Bibliografie inedit  
COLECȚIA SIMONA  
PĂUNESCU SIBIU



124. PORTRET DE BĂRBAT (preot)

Ulei - carton  
43 X 34 cm  
Semnat pe verso M. Popp, nedatat  
Proveniența: achiziție de la Pica Popp, rudă a pictorului Mișu Popp  
Bibliografie inedit  
COLECȚIA SIMONA  
PĂUNESCU SIBIU



125. PORTRET DE FEMEIE

Ulei - carton  
46 X 38 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Proveniența: achiziție de la Pica Popp, rudă a pictorului Mișu Popp  
Bibliografie: inedit  
COLECȚIA SIMONA  
PĂUNESCU SIBIU



126. ZOE PAȘCU

Ulei - pânză  
29 X 21,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Proveniența: achiziție  
Bibliografie: inedit  
Observații: pe verso cu creionul:  
Zoe Pașcu născută Zănescu, moartă în 1930  
COLECȚIA PAUL CIOCONEA  
SIBIU



127. MARIA ZĂNESCU

Ulei - pânză  
31 X 24 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Proveniența: achiziție  
Bibliografie: inedit  
COLECȚIA PAUL CIOCONEA  
SIBIU



128. CONTESA MIKES MIREASĂ

Ulei - carton  
18,5 X 13 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Proveniența: achiziție  
Bibliografie: inedit  
Observații: pe verso cu creionul:  
Contesa Micheș nevasta lui Mișu  
Popp (n.n. Pictorul Mișu Popp nu a  
fost căsătorit)  
COLECȚIA PAUL CIOCONEA  
SIBIU



129. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe carton  
48,5 x 36,5 cm  
Nesemnăt și nedatat  
Datare: 1873  
Inscripții: pe verso se mai distinge  
anul "1873"  
Inv. nr. 493  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



130. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe carton  
47 x 36 cm  
Nesemnăt și nedatat  
Datare: a doua jumătate a sec. XIX  
Inv. nr. 492  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



131. PORTRET DE BĂRBAT

Ulei pe pânză  
38 x 30,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1645  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
143, p. 59.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



132. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
63 x 50 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1638  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU





133. PORTRET DE BĂRBAT  
(DOMNUL J)

Ulei pe pânză  
40 x 32,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1646

Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
144, p. 59.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



134. DOMNIȘOARA J.

Ulei pe pânză  
39,5 x 32,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1639

Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
137, p. 57.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



135. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pânză maruflată pe carton  
34 x 29,5 cm  
Nesemnăt, nedatat

Inv. nr. 1683  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: inedit  
Observații: restaurat în anul 1992 V.  
Sotelecan  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



136. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză  
39,6 x 29,5 cm  
Nesemnăt, nedatat

Inv. nr. 1647  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat. nr.  
145, p. 60.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



137. DOMNIȘOARA BREZIAN

Ulei pe pânză  
31,4 x 23,7 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1658

Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Maria Olimpia Tudoran,  
*Catalog...*, cat. nr.152, p. 62.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



138. RAFAELA VLAICU

Ulei pe pânză  
24,5 x 18,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1662

Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 14, p. 121; Tudoran, *Catalog...*,  
cat. nr. 154, p. 63.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



139. PORTRET DE FEMEIE

Ulei pe pânză maruflată pe carton  
49 x 40 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 836  
Proveniența:  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL ISTORIE ȘI ARTĂ AL  
MUNICIPIULUI BUCUREȘTI



140. PORTRET DE FATĂ

Ulei pe pânză  
43 x 34,5 cm  
Nesemnăt, nedat  
Inv. nr. 2339  
Proveniența: achiziție de la Eugen  
Cergheți, București  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



141. PORTRET DE FATĂ

Ulei pe pânză  
24 x 17 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 660  
Proveniența: de la Muzeul Simu inv.  
nr.1979  
Observații: pe verso pe șasiu etichetă  
cu inscripția: Ministerul Cultelor  
și Artelor Colecția Lucrărilor de  
artă ale Statului Nr. Inv. 46...38,  
Autorul Mișu Popp, Titlul Portret de  
fetiță, Prețul la cumpărare global, pe  
pânză șasiu ștampilă cu tuș roșu a  
Ministerului Cultelor și Artelor  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



142. CAP DE FATĂ

Ulei pe pânză  
34 x 26,6 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. M.A. 1882  
Proveniența:  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ CLUJ



143. PORTRETUL UNEI NECUNOS-  
CUTE

Ulei pe carton  
46,8 x 37 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 57  
Observații: pe verso este pictat *Peisaj*,  
inv. nr. 57  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
195, p. 41.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



144. PORTRET DE FATĂ

Ulei pe pânză  
42,5 x 31,6 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1722  
Inscripții: pe verso cu creionul:  
Marioara din Slatina  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU





145. PORTRET DE COPIL  
Ulei pe pânză maruflat pe carton  
24,3 x 20,3 cm  
Nesemnnt, nedatat  
Inv. nr. 10 947  
Proveniența: achiziție de la Ilnsky  
Elisabeta  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL  
ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



146. PORTRET DE FETIȚĂ  
Ulei pe carton  
25,5 x 22 cm  
Nesemnnt, nedatat  
Inv. nr. 1661  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 41, p. 122; Tudoran, *Catalog...*,  
cat. nr. 153, p. 62.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



147. PORTRET DE FETIȚĂ  
Ulei pe pânză  
41,5 x 33,5 cm  
Nesemnnt, nedatat  
Inv. nr. 545  
Proveniența: din achiziție în anul 1957  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
213, p. 44  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



148. PORTRET DE FETIȚĂ  
Ulei pe pânză  
81 x 64 cm  
Nesemnnt și nedatat  
Datare: 1872  
Inv. nr. 1211  
Inscripție: pe verso "Elena  
Căciulescu, la anulu 1864, 13 maiu.  
(Podată)? la 1872 (lanuj)? 1"  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



149. PORTRET DE FATĂ  
Ulei pe pânză maruflată pe carton  
35,5 x 26,6 cm  
Nesemnnt, nedatat  
Inv. nr. 10673  
Proveniența: achiziție de la Artemiza  
Petrescu (moștenit din col. Mircea  
Petrescu)  
Observații: proces verbal de achiziții  
702/2698 din 13 08. 1996  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



150. PORTRET DE FATĂ  
Ulei pe pânză  
36 x 27,8 cm  
Nesemnnt, nedatat  
Inv. nr. 10672  
Proveniența: achiziție de la Artemiza  
Petrescu (moștenit din col. Mircea  
Petrescu)  
Observații: proces verbal de achiziții  
702/2698 din 13 08. 1996  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



151. MIHAI VITEAZUL

Ulei pe pânză

100 x 75 cm

Semnat pe verso: M Popp, datat 1881

Inv. nr. 71

Proveniența: din Colecția Muzeului Astra

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,

cat. nr. 112, p. 127, repr. p. 112;

Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 18, repr.

nr. 32; Buta, *Portretul...*, cat. nr.

205, p. 43; Vasiu, *Idealul...*, p. 241;

Popescu, *Portretul...*, p. 323, repr. nr.

12; Popescu, *Portretul istoric...*, p. 74

repr. nr. 1, p. 74.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



152. NICOLAE URSU

(HORIA)

Ulei pe pânză

36 x 30 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. 583

Proveniența: achiziție în anul 1958

Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.

223, p. 46; Vasiu, *Idealul...*, 241;

Popescu, *Portretul...*, p. 324; Popescu,

*Portretul istoric...*, p. 75.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



153. IOAN CLOȘCA

Ulei pe pânză

36 x 30 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. 584

Proveniența: din achiziție în anul 1958

Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.

224, p. 46; Vasiu, *Idealul...*, p. 241;

Popescu, *Portretul...*, p. 324; Popescu,

*Portretul istoric...*, p. 75.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



154. GHEORGHE CRIȘAN

Ulei pe pânză

36 x 30 cm

Nesemnat, nedatat

Inv. nr. 585

Proveniența: din achiziție în anul 1958

Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.

225, p. 46; Vasiu, *Idealul...*, 241;

Popescu, *Portretul...*, p. 324; Popescu,

*Portretul istoric...*, p. 75.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



155. AVRAM IANCU

Ulei pe carton

80 x 63 cm

Semnat, datat în stânga jos 1885

Inv. nr. 143762

Proveniența: din achiziții în anul 1958

Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,

p. 12; Vasiu, *Idealul...*, p. 241; Ioniță,

*Contribuții...*, p. 212.

MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE

BUCUREȘTI



156. AVRAM IANCU

Ulei pe carton

50 x 40,5 cm

Nesemnat, nedatat; datat 1885?

Inv. nr. 582

Proveniența: din achiziții în anul 1958

Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.

222, p. 46; Vasiu, *Idealul...*, p. 241;

Popescu, *Portretul...*, p. 324; Popescu,

*Portretul istoric...*, p. 75.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV





157. ALEXANDRU IOAN CUZA

Ulei pe pânză

59,5 x 48,5 cm

Semnat și datat pe verso: M. Popp, 1881

Inv. nr. 72

Proveniența: din Colecția Muzeului Astra

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 114, p. 127, repr. p. 114; Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 24; Buta, *Portretul...*, cat. nr. 206, p. 43; Vasiu, *Idealul...*, p. 241; Popescu, *Portretul...*, p. 324, repr. nr. 13, p. 331; Popescu, *Portretul istoric...*, p. 75, repr. nr. 2, p. 74.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



158. BARBU ȘTIRBEI

Ulei pe pânză

100 x 75 cm

Semnat și datat în stânga jos: M. Popp, 1881

Inv. nr. 70

Proveniența: din Colecția Muzeului Astra

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 113, p. 127; Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 18; Buta, *Portretul...*, cat. nr. 200, p. 42; Vasiu, *Idealul...*, p. 241; Popescu, *Portretul...*, p. 324, repr. nr. 14, p. 331; Popescu, *Portretul istoric...*, p. 75, repr. nr. 3, p. 74.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



159. MITROPOLITUL ANDREI ȘAGUNA (1808 -1873)

Ulei pe pânză

147 x 107 cm

Semnat și datat în stânga jos cu ocră M. Popp 1880

Inv. nr. 38

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 57, p. 123.

VECHEA ȘCOALĂ

ROMÂNEASCĂ BRAȘOV



160. MITROPOLITUL IOAN POPAZU

Ulei pe pânză

150 x 109 cm

Semnat și datat M. Popp 1880

Inv. nr. 39

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 58, p. 123.

VECHEA ȘCOALĂ

ROMÂNEASCĂ BRAȘOV



161. MIHAIL KOGĂLNICEANU

Ulei pe pânză

52 x 40 cm

Nesemnat, nedatat; datare 1881?

Inv. nr. 69

Proveniența: din Colecția Muzeului Astra

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 123, p. 127; Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 18, repr. 25; Buta, *Portretul...*, cat. nr. 204, p. 43; Vasiu, *Idealul...*, p. 241; Popescu, *Portretul...*, p. 324; Popescu, *Portretul istoric...*, repr. nr. 2, p. 75.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



162. ION BRĂTIANU

Ulei pe pânză

52 x 39,5 cm

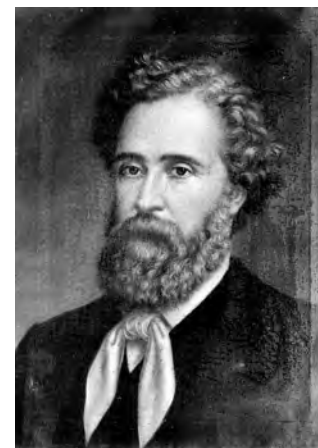
Nesemnat, nedatat; datare 1881?

Inv. nr. 74

Proveniența: din Colecția Muzeului Astra

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 122, p. 127; Buta, *Portretul...*, cat. nr. 199, p. 42.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



163. ION BRĂȚIANU

Ulei - carton  
48 X 38 cm  
Semnat pe verso M. Popp  
Proveniența: achiziție de la Pica Popp, rudă a pictorului Mișu Popp  
Bibliografie inedit  
COLECȚIA SIMONA PĂUNESCU SIBIU



164. C. A. ROSETTI

Ulei pe pânză  
51,7 x 39,7 cm  
Nesemnat, nedatat; datare 1881?  
Inv. nr. 73  
Proveniența: din Colecția Muzeului Astra  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 124, p. 127; Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 19, repr. nr. 27; Buta, *Portretul...*, cat. nr. 207, p. 43; Vasiu, *Idealul...*, p. 241; Popescu, *Portretul...*, p. 324; Popescu, *Portretul istoric...*, repr. nr. 3, p. 75.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



165. GHEORGHE LAZĂR

Ulei pe pânză  
50 x 38,5 cm  
Nesemnat, nedatat; datare 1881?  
Inv. nr. 47450  
Proveniența: din Colecția Muzeului ASTRA  
Bibliografia: Popp, *Din viața...*, repr. p. 136; Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 1, p. 120; Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 29; Tudoran, *Catalog ...*, cat. nr. 126, p. 53.  
Observații: Lucrarea a aparținut Muzeului Brukenthal  
MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE BUCUREȘTI



166. VASILE ALECSANDRI

Ulei pe pânză  
51,8 x 40 cm  
Nesemnat, nedatat; datare 1881?  
Inv. nr. 65  
Proveniența: din Colecția Muzeului Astra  
Bibliografia: Corneliu Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 2, p. 120; Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 18; Buta, *Portretul...*, cat. nr. 203, p. 42; Vasiu, *Idealul...*, p. 241; Popescu, *Portretul...*, p. 324; Popescu, *Portretul istoric...*, p. 75.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



167. VASILE ALECSANDRI

Ulei pe carton  
52,5 x 40,8 cm  
Nesemnat nedatat; datare 1881?  
Inv. nr. 1605  
Proveniența: din Colecția Muzeului ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 83, p. 125; Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 18, repr. nr. 28; Tudoran, *Catalog...*, cat. nr. 124, p. 53; Tudoran, *Portretele...*, p. 59.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL SIBIU



168. VASILE ALECSANDRI

Ulei pe carton  
50,7 x 41,3 cm  
Nesemnat, nedatat; datare 1881?  
Inv. nr. 2208  
Proveniența: achiziție de la N. Păunescu, Sibiu, 1963  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL SIBIU





169. ALECU RUSSO

Ulei pe pânză

52,4 x 39,8 cm

Nesemnlat, nedatat; datare 1881?

Inv. nr. 75

Proveniența: din Colecția Muzeului Astra

Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*, p. 18, repr. nr. 26; Vasiu, *Idealul...*, p. 241; Popescu, *Portretul istoric...*, repr. nr. 1, p. 75.

MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



170. ANDREI MUREȘANU

Ulei pe pânză

49 x 37,5 cm

Nesemnlat, nedatat 1881?

Inv. nr. 1620

Proveniența: din Colecția Muzeului ASTRA

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, p. 127, repr. p. 117; Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 30; Tudoran, *Portretele...*, p. 58, repr. nr. 5; Tudoran, *Catalog...*, cat. nr. 130, p. 55; Popescu, *Portretul...*, p. 324; Popescu, *Portretul istoric...*, repr. nr. 4, p. 75.

MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL SIBIU



171. ANDREI MUREȘANU

Ulei pe pânză

51,7 x 40 cm

Nesemnlat, nedatat; datare 1881?

Inv. nr. 10945

Proveniența: achiziționat de la Ilinsky Elisabeta prin M.N.A. al R.S.R. Nr. de intrare 155.

Bibliografia: inedit

MUZEUL DE ARTĂ AL. ȘTEFULESCU TÂRGU-JIU



172. ANDREI MUREȘANU

Ulei pe pânză

90 x 70 cm

Semnlat în dreapta jos cu negru: M.

Popp, nedatat

Inv. nr. I. M. 842

Proveniența: Colecție particulară

Bibliografia: inedit

MUZEUL DE ISTORIE BRAȘOV



173. ȘTEFAN EMILIAN

Ulei pe pânză maruflată pe carton

39 x 30 cm

Nesemnlat, nedatat; datare 1881?

Inv. nr. 1643

Proveniența: din Colecția Muzeului ASTRA

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*, cat. nr. 38, p. 122; Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 4 p. 17; Tudoran, *Catalog...*, cat. nr. 141, p. 58.

MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL SIBIU



174. CONSTANTIN D. ARICESCU

Ulei pe pânză

56 x 47 cm

Nesemnlat, nedatat

Inv. nr. P. N. T. 2323

Proveniența: achiziție

Bibliografia: inedit

MUZEUL DE ARTĂ TIMIȘOARA



175. CONSTANTIN D. ARICESCU  
Ulei pe pânză  
39,5 x 30 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1644  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 3, p. 121; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 5 p. 19; Tudoran,  
*Catalog...*, cat. nr. 142, p. 59.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



176. GRIGORE ALEXANDRESCU  
Ulei pe pânză  
11 x 9 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 11749/299  
Proveniență: achiziție de la Leon  
Bacalu în 20.01.1967  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL AL LITERA-  
TURII ROMÂNE BUCUREȘTI



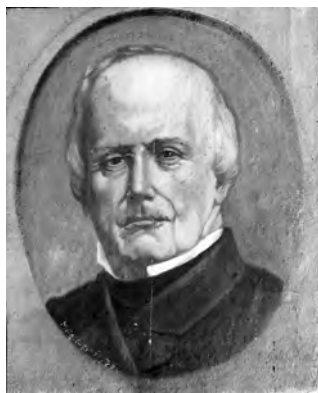
177. ION ELIADE RĂDULESCU  
Ulei pe pânză  
11 x 9 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 11748/298  
Proveniență: achiziție de la Leon  
Bacalu în 20.01.1967  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL AL LITERA-  
TURII ROMÂNE BUCUREȘTI



178. JULES MICHELET  
Ulei pe pânză  
32,5 x 24,8 cm  
Semnat în stânga jos (incizat) M.  
Popp, nedatat  
Inv. nr. 63  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
p. 19; Buta, *Portretul...*, cat. nr. 201, p.  
42; Vasiliu, *Idealul...*, p. 241.  
Observații: istoric și orator care  
a susținut prelegeri premergătoare  
revoluției de la 1848  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



179. EDGAR QUINET  
Ulei pe pânză  
31,5 x 25,2 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 64  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Buta, *Portretul...*, cat. nr.  
202, p. 42; Vasiliu, *Idealul...*, p. 241.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



180. IOAN ȘI CONSTANTIN  
CATINA  
Ulei pe pânză  
60 x 40 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Dată: 1850 ?  
Proveniență: Familia Catina, din  
moștenire  
Inscripții: sus cu negru cu majuscule  
"FRAȚII IOAN ȘI COSTICĂ  
CATINA"  
Bibliografia: Nicolae Țincu, *Ion  
Catina* în: RN, nr. 10-12, București,  
aprilie-maiu 1894, p. 402-403; G.  
Călinescu, *Istoria literaturii române  
de la origini până în prezent*,  
București, 1982, p. 251, repr. 253.  
Observații: poetul Ioan Catina și  
fratele său Constantin, au luptat în  
revoluția de la 1848 și au fost prieteni  
cu pictorul Mișu Popp.  
COLECȚIA DAN CATINA  
BUCUREȘTI





181. MIHAI EMINESCU

Ulei pe pânză

34 x 26 cm

Nesemnnt, nedatat

Inv. nr. 72711

Proveniența:

Bibliografia: inedit

MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE  
BUCUREȘTI



182. GHEORGHE ȘINCAI

Ulei pe pânză

71 x 57 cm

Nesemnnt, nedatat:

Datare: 1881?

Inv. nr. 29661

Proveniența: achiziție

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 88, p. 125, repr. p. 134; Vasiu,  
*Idealul...*, p. 242.

MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE  
AL UNIRII ALBA-IULIA



183. UN TRIBUN ROMÂN

(din revoluția de la 1848)

Ulei pe pânză

80 x 62 cm

Nesemnnt, nedatat;

Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 118, p. 127, repr. p. 138.

Observații: la ora actuală nu  
cunoaștem locul în care se găsește  
acest portret.



184. HAIDUCUL RADU ANGHEL

Ulei pe pânză

185 x 106 cm

Nesemnnt, nedatat; datare 1864?

Inv. nr. P. N. T. 2316

Proveniența: transferat de la București  
în 1967

Bibliografia: Bârseanu, *Pictorul  
Mihail...*, p. 521; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 14; Frunzetti, *Arta...*,  
p. 162; Ispir, *Clasicismul...*, p. 105;  
Vasiu, *Idealul...*, p. 242.

MUZEUL DE ARTĂ TIMIȘOARA



185. HAIDUCUL RADU ANGHEL

Ulei pe pânză

77 x 62 cm

Nesemnnt, nedatat; datare 1864?

Inv. nr. 1597

Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA

Bibliografia: Bârseanu, *Pictorul  
Mihail...*, p. 518; Comanescu, *Pictoru-  
rul...*, cat. nr. 46, p. 122; Frunzetti,  
*Mișu Popp...*, repr. nr. 15; Tudoran,  
*Catalog...*, cat. nr. 158, p. 64.

MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



186. HAIDUCUL RADU ANGHEL

Ulei pe pânză

74 x 58,5 cm

Semnnt pe marginea de jos, spre  
stânga: M. Popp; nedatat

Inv. nr. 75391

Proveniența:

Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ISTORIE  
BUCUREȘTI



187. PEISAJ DE PĂDURE

Ulei pe pânză  
46 x 56,5 cm  
Semnat și datat în dreapta jos cu brun:  
M. Popp, 1871  
Inv. nr. 367  
Proveniența: din Colecția Direcțiunii  
Artelor.  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
repr. nr. 35; Oprescu, *Pictura...*, p.  
150, repr. nr. 41.

Observații: pe verso ștampilă rotundă  
cu tuș roșu „România Ministerul  
Cultelor și artelor Colecția lucrărilor  
de artă ale statului Nr. Inv. nr.  
45/1938. Peisaj de pădure prețul de  
cumpărare global  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



188. PEISAJ ROMANTIC CU

RUINE ȘI LAC  
Ulei pe pânză  
21 x 28,5 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 59  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Ion Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 35.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



189. PEISAJ CU STÂNCI ȘI CASA  
ARTISTULUI

Ulei pe pânză  
38,8 x 45,5 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 58  
Observații: pe verso, ștampilă pe  
pânză *W. Koller /CO Wien Silber  
Medaille*  
Proveniența:  
Bibliografia: Ion Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 33.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



190. PEISAJ CU CASCADĂ  
(O CASCADĂ ÎN SPANIA)

Ulei pe pânză  
79,5 x 117 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 1635  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 31, p. 121; Tudoran,  
*Catalog...* cat. nr. 135, p. 56.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



191. SĂRBĂTOARE ÎN POIANA  
BRAȘOV

Ulei pe pânză  
32 x 42,8 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 56  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



192. PEISAJ

Ulei pe carton  
46,8 x 37 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 57  
Observații: pe verso este pictat portretul  
unei necunoscute, inv. nr. 57  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV





193. PEISAJ MONTAN  
Ulei pe pânză  
23,7 x 20 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 60  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



194. NATURĂ STATICĂ  
Ulei pe pânză  
23,7 x 36,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1653  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 47, p. 122.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



195. FLORI  
Ulei pe pânză  
28 x 19,2 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 66  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
Astra  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
repr. nr. 36.  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



196. ODALISCĂ  
Ulei pe pânză  
84,5 x 137,5 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1534  
Inscripții: pe verso: desen în creion și  
cretă  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 45, p. 122.  
Observații: pe verso este realizat por-  
tretul alegoric al lui Andrei Mureșanu  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



197. MOARTEA CLEOPATREI  
Desen în cărbune  
47,6 x 66,7 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 68  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



198. MOARTEA CLEOPATREI  
Ulei pe pânză  
37 x 46 cm  
Nesemnăt, nedatat  
Inv. nr. 1654  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 30, p. 121; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 23; Tudoran, *Catalog  
...*, cat. nr. 150, p. 61.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



199. ORFEU ÎN INFERN

Ulei pe pânză  
71 x 101 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 1681  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA, 1952  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 43, p. 122; Frunzetti, *Mișu  
Popp...*, repr. nr. 22; Tudoran, *Catalog  
...*, cat. nr. 151, p. 61; Ispir,  
*Clasicismul...*, repr. p. 128.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



200. CELE TREI PARCE

Ulei pe pânză  
137 x 91 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 1531  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 8, p. 121; Popescu,  
*Constituirea colecției...*, p. 49.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



201. O FEMEIE ȘI UN BĂRBAT  
(ZIUĂ ȘI NOAPTEA)

Ulei pe pânză  
66,5 x 54,5 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 9358  
Proveniență: donație Radu Vâlșănescu  
București  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI



202. EXTAZ

Ulei pe carton  
52 x 42 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 51  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



203. FEMEIE TÂNĂRĂ

Ulei pe pânză  
66,7 x 55 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 1583  
Proveniență: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 25, p. 121;  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



204. ROMÂNIA TRIUMFALĂ

Ulei pe carton  
51 x 35 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 1061  
Proveniență: transferat de la secția de  
istorie a Muzeului Regional la 24.  
11.1962  
Bibliografia: Vasiu, *Idealul...*, p. 243;  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV





205. ANDREI MUREȘANU  
(proiect de compoziție)  
Desen în cretă și cărbune pe pânză  
136 x 84 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 1534  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Frunzetti, *Mișu Popp...*,  
p. repr. nr. 31; Vasiu, *Idealul...*, p. 243.  
Observații: pe verso desfășurată pe  
orizontală este realizată compoziția  
*Odalisca* nu compoziția istorică *Șeicii  
cupizi*, după cum susține Ion Frunzetti  
în bibliografia citată mai sus. La nici  
un muzeu nu am găsit compoziția  
*Șeicii cupizi*, probabil s-a pierdut.  
MUZEUL NAȚIONAL BRUKEN-  
THAL SIBIU



206. TÂNĂRĂ CU TRANDAFIRI  
Ulei pe pânză  
68,5 x 55,2 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 8872  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ AL. ȘTEFULESCU  
TÂRGU-JIU



207. UN ÎNGER  
(ELISA PETROVICI IDEALIZATĂ)

Ulei pe pânză  
63 x 79 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 1595  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Bârseanu, *Pictorul  
Mihail...*, repr. p. 519; Comanescu,  
*Pictorul...*, cat. nr. 42, p. 122;  
Frunzetti, *Mișu Popp...*, repr. nr. 7, p.  
23.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



208. ARTIȘTII ȘI MUZA  
(GRUP DE PORTRETE)  
Ulei pe pânză  
63 x 50 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 1723  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: Tudoran, *Catalog...*, cat.  
nr. 156, p. 63.  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



209. UN BĂRBAT ȘI O FEMEIE  
(CEARTA)

Ulei pe pânză  
22x21 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr.  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: Comanescu, *Pictorul...*,  
cat. nr. 24, p. 121;  
MUZEUL NAȚIONAL  
BRUKENTHAL SIBIU



210. ANOTIMPURILE  
Ulei pe carton  
118 x 23,5 cm  
Nesemnlat, nedatat  
Inv. nr. 53  
Proveniența: din Colecția Muzeului  
ASTRA  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ BRAȘOV



211. PRIMĂVARA (ALEGORIE)

Ulei pe pânză  
77,7 x 59,1 cm  
Semnat, datat: în dreapta jos, cu roșu,  
în diagonală "M. Popp 1884"  
Inv. nr. 2174  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



212 VARA (ALEGORIE)

Ulei pe pânză  
77,3 x 59,3 cm  
Semnat, nedatat: cu roșu, central jos  
"M. Popp"  
Datat: 1884  
Inv. nr. 2175  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



213. TOAMNA (ALEGORIE)

Ulei pe pânză  
77 x 59 cm  
Semnat, datat: în dreapta jos cu roșu:  
"M. Popp 1884"  
Inv. nr. 2172  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



214. IARNA (ALEGORIE)

Ulei pe pânză  
77 x 59 cm  
Nesemnat, nedatat  
Datat: 1884  
Inv. nr. 2173  
Proveniența: achiziție  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL DE ARTĂ PRAHOVA  
PLOIEȘTI



215. MOARTEA LUI MIHAI

VITEAZUL  
Ulei pe pânză  
18,5 x 26,5 cm  
Nesemnat, nedatat  
Inv. nr. 3556  
Proveniența: Muzeul Saint George  
Bibliografia: inedit  
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ  
AL ROMÂNIEI BUCUREȘTI





Pe lângă lucrările analizate și prezentate în catalog, în diferite bibliografii am găsit citate sau reproduse lucrări din creația lui Mișu Popp, care în prezent sunt pierdute sau se află în colecții private la care nu am avut acces.

„Doamna Polizu cu copilul” datată 1850/1860, (Ion Frunzetti, - *Arta românească din secolul XIX* p. 156); *Pe gânduri*, „o lucrarea care ca și alte lucrări trimise la expoziție la Pesta (Budapesta) sunt mărturie a aspirației lui M. Popp privind concepția aproape identică despre portret cu lucrări ale elevilor lui Ingres” (G. Oprescu, - *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, p. 150). Virgil Vătășianu amintește lucrările : *Două capete de bătrâni*, („în care este vizibilă influența, dar destul de palidă, a lui Rubens și Rembrandt”), *Efect de lumină*, (Două capete feminine, realizate după Gerard Dow, aflate în colecția col. Dr. Moga) (1932); tabloul lui P.A. Cot *Primăvara*, realizat de Mișu Popp după o litografie apărută în revista *Familia* și *Autoportretul lui Rafael*, aflat la Luvru, ambele în colecția d-lui Corneliu Comanescu, (Virgil Vătășianu - *Opera pictorului Mișu Popp*, 1932, p. 295).

**Lista cu tablouri realizate de Mișu Popp, identificate și publicate în 1932 de Corneliu Comanescu** în studiul său *Pictorul Mișu Popp*. O parte dintre aceste lucrări au fost identificate de autoarea acestui volum ca fiind la ora actuală în patrimoniul unor colecții muzeale și particulare, (fiind trecute în catalog cu bibliografia aferentă), altele sau pierdute sau mai există în colecții private din țară și străinătate.

La sfârșitul studiului Corneliu Comanescu a publicat și locul unde se aflau ele la acea dată.

1. *Gheorghe Lazăr*, 50x39 cm
2. *Vasile Alecsandri*, 54x42 cm
3. *C. D. Aricescu*, poet și publicist, 40x31 cm
4. *Portret*, 39x33 cm
5. *Portret*, 40x31 cm
6. *Portret*, 39x32 cm
7. *Zoe fiica lui A.M. Zănescu*, 32x24 cm
8. *Cele trei parce*, 138x93 cm
9. *Cap*, studiu, 40x31 cm
10. *Portret*, 39x32 cm
11. *Portret*, 40x30 cm
12. *Portret*, 36x31 cm
13. *Portret*, 42x30 cm
14. *Rafaela Vlaicu*, 26x20 cm
15. *La izvor*, 75x52 cm
16. *Ioan Popp Moldovan de Galați*, 67x54 cm

17. *Dumitru Cioflec învătățor în Brașov*, 39x30 cm
18. *Maria Brazeanu*, 64x51 cm
19. *Portret*, 40x32 cm
20. *Portret*, 52x41 cm
21. *Înălțarea*, 42x52 cm
22. *Portret*, 52x42 cm
23. *Elena Ioan Popp Moldovan de Galați născută Ivan*, 44x38
24. *Caricatură*, 20x21cm
25. *Femeie tânără*, 68x56 cm
26. *Rabinul* (copie), 59x47 cm
27. *Seceleancă*, 51x40 cm
28. *Portret*, 44x36 cm
29. *Sevastia Panovici*, 68x54 cm
30. *Moartea Cleopatrei* (copie), 38x46 cm
31. *O cascadă în Spania* (copie), 80x119 cm
32. *Portret*, 100x70 cm
33. *Constantin Niculau-Cepescu*, 48x37 cm
34. *Mișu Popp autoportret*, 68x56 cm  
*Portret*, 68x55 cm
35. *Călugăr*, ( copie), 59x46 cm
36. *Seceleancă*, 51x40 cm (Muzeul Brukenthal)
37. *Ștefan Emilian*, 40x32 cm fost profesor la universitatea din Iași
38. *Constantin Săvulescu*, 40x33 cm
39. *Nicolae Popp*, fratele pictorului, 40x33 cm
40. *Fetiță*, 27x23 cm
41. *Îngerul*, 64x87 cm
42. *Orfeu în infern*, 71x101 cm
43. *Potopul*, (copie), 38x46 cm
44. *Odalisca*, (copie), 85x139 cm
45. *Haiducul Radu Anghel*, 78x64 cm
46. *Natură moartă*, 26x38 cm
47. *Dumitru Ionciovici*, mare comerciant, Brașov, 61x46,5 cm
48. *Dumitru Ionciovici*, mare comerciant, Brașov, 63x49,5 cm
49. *Teodor Ioan*, senator, Ploiești, 52x42,5 cm
50. *Maria soția lui Teodor Ioan*, născută Cerghedi, 52x42,5 cm
51. *Teodor Spuderca*, comerciant, 53x43 cm
52. *Sofia soția lui Teodor Spuderca*, 52x42 cm
53. *Neagoe Popea*, preot, Satulung, 94x70 cm
54. *Voica*, soția preotului Neagoe Popea, 94x70
55. *Episcopul Nicolae Popea*, 60x47 cm protosingel, semnat M. Popp 1870,
56. *Andrei baron de Șaguna*, arhiepiscop și mitropolit, 151x108 cm; cu inscripția jos : L Gisel 1850 Kronstadt, Gavril Munteanu, ,director și profesor semnat Poppu
57. *Ioan Popazu*, episcop de Caransebeș, 150x108 cm, semnat M. Popp 1881,

58. *Gavril Munteanu*, director și profesor  
100x80 cm, semnat „Popu” 1875
59. *Dr. Ioan G. Meșotă*, 97x72 cm directorul  
liceului român din Brașov, 1870-1878
60. *Ioan Iuga de Bacia*, 97x72 cm, mare donator și  
fondator al liceului
61. *Gheorghe Cristurianu*, 95x77 cm, căpitan român  
mare donator al liceului; cu inscripția: căpitan  
rom. George Cristurianu fac. de M Popp
62. *Vasile Lacea*, mare donator și fondator al  
liceului, 84x66 cm
63. *Dumitru Ionciovici*, mare donator al liceului,  
105x77 cm, semnat M. Popp 1889.
64. *Dumitru Oțoțoi*, mare fondator și donator al  
liceului, 85x66 cm, cu inscripție pe verso:  
„Dumitrie Oțoțoi”.
65. *Radu Radovici*, membru fondator al liceului,  
95x72 cm, semnat m. Popp, Brașov 1890.  
Inscripția pe verso : Radu Radovici 1866 M.  
Popp.
66. *Nicolae T. Ciurcu*, donator al liceului, 63,5x56  
m. Cu inscripția pe dosul pânzei: „Nicolae  
T. Ciurcu, născut la 23 Iulie st. v. 1808”, și  
în alt rând: „M. Popp, pinxit, Brașov, 26 Ian.  
1880.”
67. *Iosif Barac*, protopop al Brașovului,  
101x80 cm.  
Cu inscripția pe dosul pânzei: „Iosifu Baracu,  
Protopresbiterulu gr. or. Primariu al  
Brașovului, născutu în 13 (25) Decembrie  
1813”. Apoi tot acolo, pe alt rând : „Făcutu  
de M. Popu 1875.”
68. *Portret*, 95x77 cm, Semnat : „M. Popp 1866.”
69. *Constantin Popazu*, președinte al eforiei  
școlare române din Brașov. 95x74 cm
70. *Iacob Mureșianu*, 95x72 cm
71. *Isus Christos*, 51x40,5 cm, Semnat : „Mihail  
Popp, 1875”
72. *Mișu Popp*, *autoportret*, la etatea de 58 ani,  
56x47,3 cm, cu inscripția pe dosul pânzei:  
M. Popp, 21 Maiu 1885
73. *Constantin I. Popp*, sculptor, la etatea de ca.  
65 ani, fratele pictorului 75,3x60,5 cm.
74. *Zoe soția lui C. I. Popp*, născută Zaharia, la  
etatea de ca. 60 ani, 75,3x60,5 cm
75. *Constantin C. Popp*, comerciant, fiul lui Const.  
I. Popp, la vârsta de ca. 40 ani, 64,5x50 cm
76. *Terezia soția lui Const. C. Popp*, născută Boda,  
la etatea de ca. 40 ani, 64,5x50 cm
77. *Sofia soția lui I. Spuderca fiica lui Const. I.  
Popp*, pe carton, 46x35,5 cm
78. *Constantin Popp*, la etatea de 9 ani, fiul  
lui Const. C. Popp și strănepot de frate al  
pictorului, director la banca „Albina” Sibiu,  
37x27,7 cm
79. *Acelaș*, la vârsta de 18 ani, 39x30 cm
80. *Clemente Raicu*, protopop în Cohalm, apoi în  
Teaca, la 40 ani, 44x35 cm
81. *Maria soția prot. Cl. Raicu*, născută Moga, la  
25 ani, 44x25 cm
82. *Vasile Alexandri*, copie, pe carton,  
50cmx41 cm
83. *Ioan C. Brătianu*, copie pe carton,  
48,8cmx36,5 cm
84. „*Bachus*” 41,5x33,5 cm
85. *Efect de lumină*, Semnat : „M. Popp 1864”  
72x53 cm
86. *Italiancă*, semnat : „M. Popp”,  
71,5x 57cm
87. *Gheorghe Șincai*, 71x51cm
88. *Ioan Popp Moldovan de Galați*, tatăl pictorului,  
la ca. 45 ani, 50x40 cm
89. *Ioan Popp Moldovan de Galați*, tatăl pictorului,  
la ca. 80 ani, 41x33 cm
90. *Elena Ioan Popp Moldovan de Galați*, născută  
Ivan, mama pictorului, la ca. 65 ani,  
41x33cm
91. *Mișu Popp*, *autoportret*, la ca. 27 ani,  
79x64cm
92. *Mișu Popp*, *autoportret*, la ca. 40 ani,  
52x41cm
93. *Mișu Popp*, *autoportret*, la ca. 45 ani,  
42x36 cm
94. *Ioan I. Popp* profesor la universitatea din  
Iași, fratele mai mic la pictorului, la ca. 35  
ani, 65,3x50 cm
95. *Nicolae Raicu*, preot în Șinca-vechie și fost  
tribun în revoluția dela 1848, la etatea de 40  
ani, 49x43 cm
96. *Acelaș*, la vârsta de ca. 60 ani, 51x40 cm
97. *Paraschiva soția preotului N. Raicu*, născută  
Ioan Popp, sora pictorului, la vârsta de 24  
ani, pe carton, 47x 33 cm
98. *Carolina fiica preotului N. Raicu*, la vârsta de  
ca 16 ani, 120x80 cm
99. *Basile Alutan*, procuror la etatea de 30 de ani,  
53x42 cm
100. *Acelaș*, la etatea de 32 de ani, 42x34 cm
101. *Carolina*, soția lui Basile Alutan, născută  
preot N. Raicu, la etatea de 25 de ani,  
53x42 cm
102. *Valeria*, fiica lui Basile Alutan și a soției sale  
Carolina, la vârsta de 12 ani, 41x33 cm
103. *Aceeși*, la etatea de 16 ani, 32 X35 cm



104. *Aceeși*, la etatea de 18 ani, 68x55 cm
105. *Văduva Carolina, B. Alutan*, născută preot N. Raicu, la etatea de 35 de ani, când s-a căsătorit cu Căpit. N. Cozgară, 43x34 cm
106. *Nicolae Cozgară*, căpitan, la vârsta de 48 de ani, 43x34 cm
107. *Temnicerul*, 80x60 cm
108. *Maica Domnului*, (pictură pe lemn) 66x50 cm
109. *P. P. Rubens*, portret copie, 50x28 cm
110. *Portret*, 65x46 cm
111. *Mihaiu Viteazul*, 100x75 cm, semnat sub garda sabiei, M. Popp pinxit 1887
112. *Barbu Știrbei*, 100x75 cm, semnat pe clapa buzunarului de la tunică: M. Popp
113. *Alexandru Ioan Cuza*, 61x35 cm, cu inscripția pe dosul pânzei M. Popp
114. *Banul Enăchiță Văcărescu*, 80x65 cm
115. *Clucerul Alecu Văcărescu*, 80x65 cm
116. *Logofătul Nicolae Văcărescu*, 80x65 cm
117. *Un tribun român din revoluția de la 1848*, 62x80 cm
118. *Andrii Mureșianu*, 40x55 cm, semnat M. Popp 1881
119. *Vasile Alecsandri*, copie, 40x55 cm
120. *Ștefan Golescu*, 40x55 cm
121. *Ioan C. Brătianu*, la 50 de ani, 61x45 cm
122. *Mihail Kogălniceanu*, 61x45 cm
123. *C.A. Rosetti*, 61x45 cm
124. *Ioan Popp Moldovan de Galați*, 40x55 cm, tatăl pictorului citind biblia; cu inscripția; „Ioan Popp Moldovan de Galați, pictor sculptor și poleitor în etate dem 95 de ani depins de M. Popp – fiul 1869”
125. *Mișu Popp*, autoportret, 62x48, cu inscripția pe dosul pânzei: „M. Popp, pictor 1867 în etate de 40 de ani, câmpulung România”
126. *Diamandi Manole*, mare comerciant, la etate de 45 ani, 80x65 cm
127. *Maria soția lui Diamandi Manole*, născută Radu Pascu, 80x65 cm
128. *Sevastia Iacob Mureșianu*, 60x50 cm
129. *Carneval de Roma*, (copie), 93x72 cm
130. *Fantasia*, 72x65 cm
131. *Maria fiica lui Andreii Zănescu*, 50x40 cm
132. *Leda*, (copie), 46x40 cm
133. *Haiducul Radu Anghel* (pe carton), pe dosul cartonului cerșetorul Nică, 50,5x45 cm
134. *Matei Zănescu din Bibești la vârsta de 70 de ani*, 67x55 cm
135. *Păuna soția lui Matei Zănescu*, 67x55 cm
136. *Gheorghe Iorgu Zănescu fiul lui Matei Zănescu*, la vârsta de 20 de ani, 50x40 cm
137. *Dimitrie Ionciovici*, comerciant, Brașov la vârsta de 45 de ani, 87x72 cm
138. *Același la etate de 70 de ani*, 50 X50 cm
139. *Zoe soția lui Dimitrie Ionciovici*, născută Florea Iuga la etatea de 30 de ani, 90x72 cm
140. *Maria Ionciovici*, mama lui Dimitrie Ionciovici la vârsta de 70 de ani, 90x72 cm
141. *Maria soția lui Nicolae T. Ciurcu*, fruntaș filantrop brașovean, născută I. Nica – Nichifor, Brașov 89x60 cm, semnat „M. Popp 1850”
142. *Irimie Eremie*, din Bacifalu Săcele, la vârsta de 76 de ani, 94x74 cm
143. *Maria soția lui Irimie Eremie*, la etatea de 69 de ani, 94x74 cm
144. *Gheorghe Bozianu*, comerciant Brașov, 100x80 cm
145. *Elena soția lui Gheorghe Bozianu*, 100x80 cm
146. *Elena soția lui Gheorghe Bozianu*, 50x30 cm
147. *Gheorghe Cerghedi*, căpitan în armata austro-ungară la vârstă mijlocie, 70x50 cm
148. *Gheorghe Cerghedi*, 45x35 cm
149. *Alexandrina soția lui Gheorghe Cerghedi*, 70x50 cm
150. *Alexandrina soția lui Gheorghe Cerghedi*, 45x35 cm
151. *O fiică a lui Gheorghe Cerghedi în vârstă de 18 ani*, 40x30 cm
152. *Maria soția d-lui Dr. I Deint*, născută Gh. Cerghedi la etatea de 1 an, 30x20 cm
153. *Aceeși la etatea de 1 ½ an*, 30x30 cm
154. *Mișu Popp*, 60x40 cm
155. *Ioan Vlad*, proprietar Roșia Montană (Abrud) 94x76 cm, semnat: „M. Popp 1878”
156. *Ioachim Dăianu*, mare proprietar, Micești (lângă Alba-Iulia), 53x40 cm
157. *Maria soția lui Ioachim Dăianu*, 53x40 cm
158. *Maria soția lui Nicolae Vlad*, farmacist, Orăștie, 98x76 cm
159. *Andrii M. Zănescu și soția sa Maria*, născută Nicolae I. Popp, fratele pictorului, 206x138 cm
160. *Maria soția lui Andreii M. Zănescu*, comerciant Brașov, 38x28 cm
161. *Aceeși*, 65x50 cm
162. *Eliza Petrovici inspiratoarea pictorului*, 38x28 cm
163. *Selava*, ( copie) 80x60 cm
164. *Sfânta Treime*, pe lemn, 60x44 cm
165. *Protopopul Zaharie Boiu și soția*, Sighișoara, 65x60 cm
166. *Zoe fiica lui Andreii M. Zănescu*, comerciant,

- Braşov, 33x25 cm
167. *Aceeaşi*, 32x25 cm
  168. *Aceeaşi*, miniatură, 20x15 cm
  169. *Raphael Santio*, ( copie), 42x33 cm
  170. *Iisus Christos*, 75x55 cm
  171. *Sărutarea din urmă*, reconstituire în culori după o gravură publicată în vechea revistă literară, „Familia” anul 1889, 90x70 cm
  172. *Inspirația*, 200x150 cm
  173. *Mișu Popp* autoportret la 18 ani figura redusă, 18x12 cm
  174. *Primăvara de P.A. Cot*, reconstituire în culori după o gravură cu titlul „Dragostea” gravură publicată în vechea revistă literară, „Familia” anul 1888, 170x100 cm
  175. *Rafael Sanzio* ( copie), 42x33 cm
  176. *Andrieu M. Zănescu*, comerciant Braşov, 52x40 cm
  177. *Maria soția lui Andrieu M. Zănescu*, născută Nicolae I. Popp, fratele mai mare al pictorului, 52x40 cm
  178. *Maria fiica lui N.I.Popp la 16 ani*, 36x28 cm
  179. *Dumitru fiul lui A. M. Zănescu la 1 an*, 25x21 cm
  180. *Maria fiica lui A. M. Zănescu la 10 ani*, 46x37 cm
  181. *Cap*, studiu, 34x28 cm
  182. *Pisicuța în bocanc*, (copie), 30x20 cm
  183. *Fetița cu porumbelul*, 46x37 cm
  184. *Mișu Popp*, autoportret la vârsta mijlocie, 52x40 cm

Tablourile de la pozițiile 1 la 47, aparțineau muzeului „Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român „Astra” din Sibiu. Tablourile de la pozițiile 48 la 56 erau proprietatea Bibliotecii „Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român „Astra” despărțământul Braşov. Tablourile de la 54 până la 56 ale familiei Popea au fost găsite mutilate de dușmani după retragerea armatei române din Ardeal, în campania din 1916. Tablourile de la 57 până la 70 aparțin liceului „Andrei Șaguna” din Braşov. Portretul lui Iacob Mureșianu aparține d-lui Aurel A. Mureșianu, istoric și publicist, Piața Libertății 25, Braşov. Tablourile de la 72 până la 85 sunt proprietatea d-lui Constantin Popp, director al băncii „Albina” Str. Carmen – Sylva 11, Sibiu. Tablourile de la 86 până la 87 aparțin domnului avocat Dr. Constantin Moga, str. Ecaterinei 30, Braşov. Tablourile de la 88 până la 100 sunt proprietatea d-nei Valeria Radeș din Blaj-Veza. Tablourile de la 110 și 111 aparțin

d-lui Inginer - Inspector – General Radu R. Pascu, Braşov. Tablourile de la 112 până la 128 aparțineau D-lui Dr. Baiulescu str. N. Iorga 26, Braşov. Tabloul de la 129 aparține d-lui Ing. Insp. Gen. Constantin Davidescu str.Parfum 9, București. Tablourile de la 130 până la 132 aparțin d-lui V Simay, profesor, str. Prundului. Tablourile de la 133 până la 134 aparțin d-nei Virgilia Dr. Pomp. Nistor, str. Lungă 137, Braşov. Tablourile de la 135 până la 141 aparțin d-lui Gheorghe-Iorgu M. Zănescu, comerciant, București. Tabloul de la 142 este proprietatea d-nei Mărioara Căpit. Iordan Munteanu, născută Dr. St. Ciurcu, str. Petrăriei, Braşov. Tablourile de la 143 până la 144 aparțin d-nei Const. Ir. Eremie Popa str. Lucaci 19, București. S-au reproduș de pictor încă în 4-5 copii de fiecare, repartizate pe la rudeniile acestei familii. Tablourile de la 145 până la 155 aparțin d-nei Alexandrina Gh. Cerghedi, str. Cometa 102 București. Tablourile de la 156 până la 159 aparțin d-nei Mariana Vlad Orăștie. Tablourile de la 160 până la 165 aparțin d-nei Margareta col. Const. Atanasescu, str. Știrbei- Vodă 160, București. Tabloul de la 166 este proprietatea d-nei Caliopi Boiu, Sibiu. Tablourile de la 167 până la 171 aparțin d-lui maior Dan R. Pascu str. Puișor 13, București. Dimensiunile sunt aproximative. Tablourile de la 174 până la sfârșit sunt proprietatea d-nei Leny Ing. C. Comanescu, născută A. M. Zănescu str. Regina Maria 45, Braşov.

În afară de persoanele notate mai posedă pânze de pictorul M. Popp următoarele familii din București: Amza Jianu, Dinu Arion, Radu Stanian. Dr. Amilean Georgescu, Tudorică Ioan, Ing. Tib. Eremie, apoi colecția pictorului T. Aman, Eugen Cerghedi, Iuliu Roșca publicist; din Ploești urmașii familii Teodor Ioan, și din Pitești: C Zănescu, V. Vâlcănescu; din Târgu-Jiu: d-nele Sevastia Vasilescu, Lila maior Brediceanu, Sofia Sterescu, d-șoara V. Honzeanu; din Alba – Iulia: Dr. Ioan Stroia; din Reșița: Ing. Florin Oniț; din Câmpulung: N. Nicolau, magistrat ș. m. a.

Tablourile de la pozițiile 1 la 47, aparțineau muzeului „Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român „Astra” din Sibiu. Tablourile de la pozițiile 48 la 56 erau proprietatea Bibliotecii „Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român „Astra” despărțământul Braşov. Tablourile de la 54 până la 56 ale familiei Popea au fost găsite mutilate de dușmani după retragerea armatei române din Ardeal, în campania din 1916. Tablourile de la 57 până la 70 aparțin



liceului „Andrei Șaguna” din Brașov. Portretul lui Iacob Mureșianu aparține d-lui Aurel A. Mureșianu, istoric și publicist, Piața Libertății 25, Brașov. Tablourile de la 72 până la 85 sunt proprietatea d-lui Constantin Popp, director al băncii „Albina” Str. Carmen – Sylva 11, Sibiu. Tablourile de la 86 până la 87 aparțin domnului avocat Dr. Constantin Moga, str. Ecaterinei 30, Brașov. Tablourile de la 88 până la 100 sunt proprietatea d-nei Valeria Radeș din Blaj-veza. Tablourile de la 110 și 111 aparțin d-lui Inginer - Inspector – General Radu R. Pascu, Brașov. Tablourile de la 112 până la 128 aparțineau D-lui Dr. Baiulescu str. N. Iorga 26, Brașov. Tabloul de la 129 aparține d-lui Ing. Insp. Gen. Constantin Davidescu str. Parfum 9, București. Tablourile de la 130 până la 132 aparțin d-lui V Simay, profesor, str. Prundului. Tablourile de la 133 până la 134 aparțin d-nei Virgilia Dr. Pomp. Nistor, str. Lungă 137, Brașov. Tablourile de la 135 până la 141 aparțin d-lui Gheorghe-Iorgu M. Zănescu, comerciant, București. Tabloul de la 142 este proprietatea d-nei Mărioara Căpit. Iordan Munteanu, născută Dr. St. Ciurcu, str. Petrăriei, Brașov. Tablourile de la 143 până la 144 aparțin d-nei Const. Ir. Eremie Popa str. Lucaci 19, București. S-au reprodus de pictor încă în 4-5 copii de fiecare, repartizate pe la rudeniile acestei familii. Tablourile de la 145 până la 155 aparțin d-nei Alexandrina Gh. Cerghedi, str. Cometa 102 București. Tablourile de la 156 până la 159 aparțin d-nei Mariana Vlad Orăștie. Tablourile de la 160 până la 165 aparțin d-nei Margareta col. Const. Atanasescu, str. Știrbei-Vodă 160, București. Tabloul de la 1166 este proprietatea d-nei Caliopi Boiu, Sibiu. Tablourile de la 167 până la 171 aparțin d-lui maior Dan R. Pascu str. Puișor 13, București. Dimensiunile sunt aproximative. Tablourile de la 174 până la sfârșit sunt proprietatea d-nei Leny Ing. C. Comanescu, născută A. M. Zănescu str. Regina Maria 45, Brașov.

În afară de persoanele notate mai posedă pânze de pictorul M. Popp următoarele familii din București: Amza Jianu, Dinu Arion, Radu Stanian. Dr. Amilean Georgescu, Tudorică Ioan, Ing. Tib. Eremie, apoi colecția pictorului T. Aman, Eugen Cerghedi, Iuliu Roșca publicist; din Ploești urmașii familii Teodor Ioan, și din Pitești: C Zănescu, V. Vâlcănescu; din Târgu-Jiu: d-nele Sevestia Vasilescu, Lila maior Brediceanu, Sofia Sterescu, d-șoara V. Honzeanu; din Alba – Iulia: Dr. Ioan Stroia; din Reșița: Ing. Florin Omâniț; din Câmpulung: N. Nicolau, magistrat.