

**PREMISELE APARIȚIEI ARTEI MODERNE ÎN ROMÂNIA.  
PARTEA I.  
DE LA PRIMITIVI LA PAȘOPTIȘTI\***

**Dan Rădulescu\*\***

**Abstract:** *The first signs of the changes in the Romanian medieval art began in the late 18 th century and can be materialized by paying more and more importance to the lay character. The 19th century was characterized, since its beginning, by the presence of the easel painting technique, having its origins in the Western culture and it will play, by itself, a different role in contrast with the traditional art painting. For this reason, the entire painting technique of the time, regardless the themes-the portrait, the allegory, historical or specific manner – will capture the changes experienced by the Romanian society for almost a century. In the same way, the social status of the artist suffered a series of transformations which will influence as well the creative art (their artistic output). The connection of the Romanian painting technique with the contemporary European art was fulfilled at a rapid pace, including a generation of foreign painters settled in the Romanian countries, setting up belle art courses and art exhibitions Also, in the late 19th century appeared the first Romanian painters graduating foreign universities. This article tries to summarize the very metamorphosis of art and the artistic world, not only by explaining the transition from tradition to modernity, but also by selecting and analysing the works which have made it possible.*

**Keywords:** painting, medieval versus modern, portrait, history painting

Prin intermediul acestui articol propunem o sintetizare – fundamentată pe o serie de lucrări consacrate, precum cele semnate de G. Oprescu, V. Drăguț, V. Florea ori A. Cornea –, a evoluției picturii de șevalet în Principatele române, de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și până la revoluția pașoptistă. Prin cercetarea a numeroase tablouri, aflate în patrimoniul diferitelor muzee din țară, s-au putut stabili anumite trepte ale dezvoltării artei românești, dar și metamorfozele suferite de aceasta în mai puțin de o sută de ani, în încercarea de racordare și integrare rapidă în ansamblul artei europene.

Cea de-a doua parte a studiului se va ocupa, îndeosebi, de evoluția tabloului cu subiect istoric, folosindu-se același instrumentar de lucru – comparațiile și descrierile analitice ale lucrărilor, și va acoperi răstimpul cuprins între afirmarea noului stat român și instaurarea regimului comunist.

---

\* Cercetare finanțată prin proiectul „Minerva – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și post-doctorală”, cod contract: POSDRU/159/1.5/S/137832, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

\*\* Drd., Institutul de Istorie „G. Barițiu” Cluj-Napoca; e-mail: dan\_razvan\_radulescu@yahoo.com

Folosit în mod curent în periodizarea istoriei artei românești, termenul, conceptul de „modern”<sup>1</sup> constituie un atribut definitoriu pentru arta laică, cu puternice influențe occidentale, ce a înlocuit, la un moment dat, arta de tip medieval, preponderent religioasă<sup>2</sup>. Ca și în celelalte țări din orientul Europei, aflate sub influența culturii bizantine, această artă *nouă* nu a apărut nici întâmplător, nici brusc, dintr-odată, ci, dimpotrivă, a fost rezultatul unei anumite etape a dezvoltării istorice românești și poate fi înțeleasă doar încadrată unui proces de modernizare ce a fost, la rândul-i, fundamentat pe schimbări profunde de natură social-economică.

Una dintre premisele unor prime forme de artă occidentală întâlnite în perioada modernă pe teritoriul românesc o constituie, poate în mod paradoxal, tocmai legăturile Principatelor cu Istanbulul, în acele timpuri un oraș cosmopolit, un loc de întâlnire pentru elementele de cultură a două mari civilizații, orientală și occidentală, dacă ne gândim la domniile fanariote, care au avut, printre altele, rolul de a slăbi intransigența locală în fața influențelor apusene.

În plus, limba și cultura greacă, fiind extrem de apreciate în Principate, vor vehicula și ele, aici, ideile și soluțiile estetice propuse în vestul continentului.

O contribuție însemnată la răspândirea și impunerea noilor idei despre artă va reveni și tinerilor care au mers să studieze în țările de cultură occidentală. Începutul, în acest sens, fusese făcut încă de cronicarii moldoveni care au studiat în Polonia. Mai târziu, stolnicul Constantin Cantacuzino va studia la Universitatea din Padova, iar în urma unirii bisericii ortodoxe din Transilvania cu Roma, în 1701, mai mulți tineri din această provincie au putut să se bucure de privilegiul de a învăța în orașul papal.

Rolul cronicarilor moldoveni, munteni și transilvăneni a fost deosebit de important pentru afirmarea noilor concepții despre lume, iar una dintre ideile centrale ale operei lor a fost aceea a originii comune a tuturor românilor, fapt ce va duce, nu cu mult mai târziu, la trezirea conștiinței naționale. Pe de altă parte, aceste idei au fost dublate de cele iluministe, sosite din Franța cuprinsă de revoluție, care au mutat centrul de greutate dinspre teocentrismul medieval spre un antropocentrism realist, specific unei noi categorii sociale, burghezia<sup>3</sup>.

Momentele de referință, ce au avut consecințe hotărâtoare în istoria Principatelor române, inclusiv în domeniul vieții artistice și culturale, au fost, pe plan extern, tratatele de pace încheiate la Kuciuk-Kainargi, în 1774, și Adrianopol, în 1829, iar pe plan intern, răscoala din 1821, condusă de Tudor Vladimirescu, și revoluția de la 1848<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Amelia Pavel, *Confluente în gândirea europeană și cea românească la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, „Studii și Cercetări de Istoria Artei” (infra: SCIA), XVII, nr. 2/1970, p. 245.

<sup>2</sup> Vasile Florea, *Artă românească modernă și contemporană*, București, Edit. Meridiane, 1982, p. 6.

<sup>3</sup> \*\*\*, *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, București, Edit. Academiei R.P.R., vol. II, *Secolul XIX*, p. 7.

<sup>4</sup> Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, București, Edit. Enciclopedică, 1999, p. 334, 353, 361, 367.

În urma acestor tratate, Țările Române au dobândit o autonomie sporită în cadrul sistemului de vasalitate față de Poarta otomană, al cărei monopol comercial a fost puternic afectat, ceea ce a permis, în primul rând noii clase sociale, orășenimea, nu numai să cunoască o rapidă dezvoltare de-a lungul întregului secol al XIX-lea, dar să-i marcheze și evoluția.

„Pătrunderea difuză a artei în cotidian”<sup>5</sup> subliniază cel mai bine faptul că, în timp ce unele instituții, existente și în trecut vor fi doar modernizate, altele, precum teatrul în limba română, presa, conservatorul, filarmonica, muzeele și pinacotecile, vor apărea abia acum în tânărlul peisaj cultural românesc.

Treptat, încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, în Principate s-a adoptat modul de viață occidental, renunțându-se la formele de viață patriarhale, de tip oriental.

Deosebit de radicale au fost schimbările în domeniul culturii, al literaturii și artei, în sensul că va exista un efort susținut pentru o aliniere și sincronizare cu Europa apuseană, cel puțin în ceea ce privește pictura, stilurile folosite acolo – pictura de șevalet și genurile acesteia vor primi drepturi depline, ba mai mult, pentru a se recupera aceste întârzieri, vor fi „arse” anumite etape, astfel că diferitele curente artistice, în loc să se afirme organic, se vor suprapune, coexistând sau chiar confundându-se unele cu celelalte.

Dacă în pictură, secolele XVII-XVIII au cunoscut o serie de acumulări pe linia laicizării și observării mai atente a realității, nedepășind, însă, granițele canoanelor artei medievale religioase, în secolul al XIX-lea, introducerea picturii de șevalet, tipică zonei occidentale încă din secolele XV-XVI și cu o funcție complet diferită de a celei tradiționale, a impus schimbări majore în înfăptuirea și înțelegerea actului pictural.

Pentru început, genul cel mai des întâlnit va fi portretul. Obținerea unei efigii va intra în cotidian, pentru cei ce și-o permiteau, la fel cum se întâmpla cu schimbarea interioarelor, a vestimentației și a tot ceea ce ținea de modă, în general. Totuși, și înainte de acest moment, portretul fusese utilizat la scară mare, dacă ne gândim la imaginile ctitorilor, unde însă îndeplinea cu totul alt rol, artiștii anonimi nepunând accentul pe redarea trăsăturilor individuale, cu atât mai puțin a stărilor sufletești ale personajelor. Or, începând de acum, tocmai asupra acestor trăsături fizice și spirituale se vor opri cu atenție pictorii secolului XIX.

Opoziția, dintre cele două tehnici, rezidă chiar în natura genului artistic de care fiecare, în parte, este legat. Primul, portretul votiv, se află întotdeauna inclus într-un ansamblu decorativ, de cele mai multe ori, mural, deci era un tip de operă fixă și integrată indisolubil suportului arhitectural. În schimb, portretul occidental exista sub forma unui dreptunghi autonom de pânză, carton sau lemn, se caracteriza prin mobilitate – de aici o bună circulație – și o ramă înconjurătoare<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Amalia Pavel, *op. cit.*, p. 247.

<sup>6</sup> Galliene și Pierre Francastel, *Portretul – 50 de secole de umanism în pictură*, București, Edit. Meridiane, 1973, p. 140-150.

De aici rezultă o primă consecință, portretul votiv poate afla în exteriorul său anumite completări necesare unei întregiri, precum eclerajul ori atmosfera, devenind astfel o operă integrată cadrului arhitectural și preluând de la acesta universalitatea, stabilitatea și esențialitatea<sup>7</sup>.

Dimpotrivă, portretul de șevalet trebuia, să-și asigure singur atmosfera, să-și inventeze eclerajul și spațiul virtual, devenind, practic, un fragment de univers, însă, ca realitate obiectuală, va fi înțeles ca și un obiect de mobilier, integrându-se mai curând cotidianului.

Această idee este susținută și de destinația celor două tipuri de opere: portretul votiv înfățișează personaje aflate dinaintea divinității, deci, putem spune, într-o situație excepțională, iar această participare la transcendent le transfigurează, pictorul fiind obligat, canonic, să elimine din scenă toate elementele specifice banalității, teluricului, iar în cazul în care va indica anumite detalii fizionomice, o va face, cu siguranță, doar pentru a oferi posibilitatea identificării, de către privitor, a ctitorului. Nu la fel stau lucrurile, însă, în celălalt caz: în portretul de șevalet, personajul se regăsește într-o lume concretă, familiară atât lui, cât și spectatorului.

În concluzie, portretul votiv personifică definiții, ne încredințează numele lucrurilor, în vreme ce portretul de șevalet va defini persoane și le va spune poveștile, istoria<sup>8</sup>.

Câteva întrebări apar în mod firesc, prima dintre ele, și cea mai importantă, având legătură cu statutul și originea noului tip de artist<sup>9</sup>. Astfel, o primă categorie a premergătorilor școlii moderne de pictură românească, o formează chiar foștii iconari și zugravi autohtoni. Regimul de activitate al acestora a cunoscut unele schimbări importante încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când asupra statutului lor de breaslă a intervenit o puternică mutație: în Țara Românească, *zugravii de subțire*, cum erau numiți pictorii, s-au desprins de *zugravii de gros*, unde intrau vopsitorii de tot felul, boiangiii, scriitorii de firme, și s-au constituit, în 1787, într-o breaslă proprie<sup>10</sup>. Totodată, zugravul de subțire – aluzie clară și la suportul pictural folosit, pânza – și-a schimbat, odată cu metoda și maniera de a picta, și fizionomia socială și înfățișarea fizică – din purtătorul rasei monahale ori al caftanului, a devenit o personalitate respectată în lumea târgurilor și a orașelor. De altfel, apare și un nou tip de consumator de artă, clientul cu o stare materială bună, ce nu existase în trecut.

---

<sup>7</sup> Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, Edit. Meridiane, 1978, p. 76.

<sup>8</sup> Andrei Cornea, „Primitivii” picturii românești moderne, București, Edit. Meridiane, 1980, p. 64.

<sup>9</sup> Mircea Popescu, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, SCIA, I, nr. 3-4, iul.-dec., 1954, p. 118.

<sup>10</sup> Amalia Pavel, *Trăsături ale picturii de gen românești*, SCIA, VI, nr. 1, 1959, p. 104.

Istoriografia românească<sup>11</sup> situează perioada de laicizare a picturii românești către 1830, legând acest fenomen, aproape exclusiv, de activitatea pictorilor străini care au vizitat ori s-au stabilit în Principate. Cu toate acestea, există păreri avizate, precum cea a lui Remus Niculescu<sup>12</sup>, conform căreia chiar dacă momentul formării unei noi conștiințe artistice, îndreptate îndeosebi spre valorile realiste, laice, ar fi cel al ultimelor decenii ale secolului al XVIII-lea, de fapt, primele semne ale acestei orientări s-ar întâlni mult mai devreme, în perioada medievală, fără a avea însă suficientă putere conceptuală și nici un caracter compact, determinant pentru a instaura, la nivelul mentalității colective, un nou mod de a percepe arta.

În 1562, domnitorul Moldovei, Despot Vodă, a pețit-o pe una din fetele Chiajnei, prin solii săi, boierii Avram și Moțoc. Aceștia se vor fi întors nu numai cu acceptul, dar și cu „chipul logodnicei – icone sponsae”<sup>13</sup>, iar acest fapt s-a constituit în dovada existenței primului portret privat din istoria artei românești. Autorul se presupune a fi fost un italian, având în vedere legăturile comerciale strânse, începute în timpul domniei lui Lăpușeanu, ce căutase în Veneția zugrăvi pentru bisericile sale<sup>14</sup>.

În 1561, același Despot Vodă, i-a cerut unui pictor, originar probabil din Transilvania, să imortalizeze momentul victoriei împotriva lui Lăpușeanu<sup>15</sup>, apoi, în 1574, este pomenit Paolo Caliar, pictor italian, care ar fi lucrat pentru domnitorul muntean Alexandru al II-lea<sup>16</sup>. Urmează, în Transilvania, Toma Turbulea, pictor la curtea lui Ștefan Báthory<sup>17</sup>.

La sfârșitul secolului al XVII-lea, Constantin Brâncoveanu a trimis un grup de tineri să studieze pictura la Veneția, iar palatul domnesc din București, Mogoșoaia, ar fi păstrat o scenă ce înfățișa o călătorie a domnitorului martir la Constantinopol, în 1703<sup>18</sup>.

<sup>11</sup> Titluri referitoare la începuturile picturii românești moderne: Henri Blazian, *Giovanni Schiavoni*, București, 1938; *Contribuții la istoria picturii române în secolul al XIX-lea*, „Viața românească”, 1939; Paula Constantinescu, *Catalogul galeriei naționale*, vol. I, sec. XIX, București, 1975; Vasile Florea, capitolul *Pictura românească în secolul XIX* din volumul *Pictura românească în imagini*, ediția I, București, Edit. Meridiane, 1970; George Oprescu, *Pictura românească în secolul XIX*, București, 1937; Amalia Pavel, *Începuturile „genului” în pictura și grafica românească*, SCIA, 1958, nr. 2; Eugen Pohonțiu, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova*, București, 1967; Teodora Voinescu, *Anton Chladek și începuturile picturii românești*, București, 1936; Oliver Velescu, *Nicolae Polcovnicul-Zugravul – pe marginea unor documente inedite*, SCIA, nr. 1, 1960.

<sup>12</sup> Remus Niculescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești*, SCIA, I, nr. 1-2, ian.-iun. 1954, p. 81.

<sup>13</sup> Nicolae Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, vol. I, București, Edit. Minerva, 1905, p. 39.

<sup>14</sup> „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”, 1910, p. 66.

<sup>15</sup> [www.dacoromanica.ro](http://www.dacoromanica.ro), Mihail Kogălniceanu, *Letopisețele*, I, București, 1872, p. 436.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 43-44.

<sup>18</sup> Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călătorii*, vol. II, București, 1928, p. 107.

În veacul al XVIII-lea, acest tip de consemnări s-a mărit, în 1734, călătorul francez Jean Claude Flachet, amintește despre Andronachi Vlasto, secretarul lui Constantin Mavrocordat, care, pe lângă o bibliotecă bogată, deținea „mai multe tablouri de preț”<sup>19</sup>.

Nu ar trebui să uimească, începând din această perioadă, apariția zugravilor, care treceau cu ușurință de la pictura bisericească la portret. Până astăzi, s-a păstrat numele lui Radu Zugravul, al cărui caiet de schițe, găsit de maiorul Pappazoglu, unul dintre viitorii fondatori ai muzeologiei românești, la mănăstirea Bunea, se păstra în colecția lui Kogălniceanu<sup>20</sup>, care, și el, în tinerețe, studiasse desenul la Luneville<sup>21</sup>.

În caietul său de modele, catalogat la *Modele, schițe, desene*<sup>22</sup>, se regăsește portretul unei domnițe valahe<sup>23</sup>, îmbrăcată într-un costum de vânătoare, un veșmânt larg, deschis peste o rochie încheiată până la mijloc. Pe umăr are o tolbă cu săgeți, iar în mâna stângă ține arcul. Pe cap poartă un turban înalt și este încălțată cu papuci.

Către a doua parte a secolului, în 1764, Scarlat Sturdza îl portretizează pe Nichifor Theotokis și devine primul pictor moldovean modern. Portretul călugărului grec, reprodus și printr-o gravură, va fi publicat, în 1804, ca imagine-frontispiciu pentru propria-i lucrare, apărută la Viena<sup>24</sup>. Ulterior, pe Scarlat Sturdza îl vom regăsi ca membru al Epitropiei Școalelor, iar la izbucnirea războiului din 1787 se va muta, alături de întreaga familie, în Rusia<sup>25</sup>.

Tot în 1787, după cum aminteam anterior, în Țara Românească, Nicolae Mavrogheni le permise „zugravilor de subțire” să se constituie într-o breaslă căreia i se încredința și controlul învățământului artistic, deci, iată cum, pe lângă seria premiselor istorice, acum se va consfinți printr-un act oficial latura pedagogică a funcțiilor asociației.

De altfel, domnitorul va fi și portretizat de Grigore Zugravu și Iordache Venier, ajuns staroste de breaslă. Ultimul, „arhizugrav”<sup>26</sup>, înfățișează scena suirii pe tron a lui Nicolae Mavrogheni într-o sală a palatului domnesc din București, în care acesta, așezat sub un baldachin, ascultă, de pe tronul supraînălțat cu două trepte, citirea firmanului de domnie. El este înconjurat de boierii curții, care poartă giubele și sunt dispuși de o parte și de alta a tronului.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>20</sup> Teodora Voinescu, *Radu Zugravu*, București, Edit. Meridiane, 1978, p. 17.

<sup>21</sup> George Oprescu, *Grigorescu*, București, Edit. Meridiane, 1983, p. 34.

<sup>22</sup> BAR II4602 și II5307.

<sup>23</sup> Reprodusă și în George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, 1941, p. 69.

<sup>24</sup> „Arcades”, 1947, p. 25-36.

<sup>25</sup> Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române*, ed. II, vol. III, p. 24-29.

<sup>26</sup> *Idem*, 3, p. 15.



Iordache VERNIER, *Urcarea lui Mavrogheni pe tron*.

Compoziția este nesemnată și reflectă clar faptul că artistului nu îi erau cunoscute canoanele picturii religioase, dimpotrivă, atmosfera tipică unei adevărate scene de gen ne trimite cu gândul spre pictorii venețieni ai secolului al XVIII-lea.

Al doilea portret, al aceluiași domnitor, intitulat Nicolae Mavrogheni împărțind daruri a fost realizat de Grigore Zugravul.

Tabloul este alegoric și reprezintă personajul principal, în anul 1789, în plin centru compozițional, fiind înconjurat de armatele sale. În registrul superior al lucrării, în zona celestă, așezate pe nori, forțele divine asistă la întreaga scenă, pentru privitor legitimitatea conducătorului. Trimiterile la portretul votiv, prin adăugarea elementelor religioase, reflectă activitatea anterioară a lui Grigore Zugravul.

Scena este considerată o primă încercare în genul compoziției istorice din arta modernă românească<sup>27</sup>.

Celor doi le-au urmat Petrache Logofătul, Năstase Negrule, metamorfozați din miniaturiști medievali în ilustratori moderni ai unor cărți populare de largă răspândire în epocă – „Erotocritul” lui Vincenzo Cornaro și „Alixândria” –, Nicolae Polcovnicul, Ion Balomir, Nicolae Teodorescu, Mihai Velceleanu și Eustatie Altini<sup>28</sup>. Deosebit de interesant, mai cu seamă în ceea ce privește scenele cu bătălii, este „Erotocritul”, ilustrat de Petrache Logofătul, care oferă privitorului o interpretare

<sup>27</sup> Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura românească în imagini*, ediția a II-a revăzută, București, Edit. Meridiane, 1976, p. 128.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 40.

imagistică specifică secolului al XVIII-lea, pentru scenele figurative, unde personajele apar îmbrăcate după moda epocii, costume de husari, după moda austriacă, și introduce elemente baroce alături de cele orientale, într-un amestec de elemente caracteristice acestei perioade de tranziție înspre viziunea modernă asupra artei a secolului al XIX-lea. În ilustrațiile „Erotocritului” reține atenția, pentru subiectul cercetării noastre, una dintre scenele bataiste de cavalerie, ce anticipează pictura istorică a secolului ce va urma<sup>29</sup>.



Petrache Logofătul, *Ilustrație de tip baroc pentru Erotocrit.*

La fel se va întâmpla și în cazul „Alixândriei” din 1790, unde, personajelor din roman le sunt substituite faciesuri de oameni îmbrăcați în costumele epocii contemporane artistului.

<sup>29</sup> G. Popescu-Vâlcea, *Erotocritul logofătului Petrache*, București, 1977, p. 23.



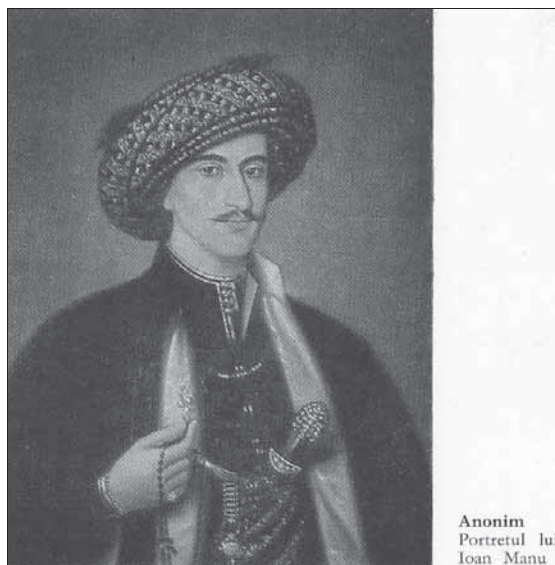


Năstase NEGRULE, *Ilustrație la Alixândria, 1790.*

Ilustrația menționată mai sus este structurată pe trei mari planuri. În primul registru, cel mai apropiat de privitor, regăsim ostașii călare, mărșăluind în sunetul trompetei. În planul median se pot observa copaci, iar în cel superior, zidurile cu

creneluri și turnuri de apărare ale cetății. Maniera de lucru este una caligrafică, accentul fiind pus pe desen, pe linie, culoarea doar umplând spațiile, formele. Cromatic predomină verdele, albastrul și roșul.

Alte lucrări, de data aceasta cu autori anonimi, îi înfățișează pe Ioan Manu și Mihăiță Filipescu.



Anonim  
Portretul lui  
Ioan Manu



Anonim  
Portretul lui  
Mihăiță Filipescu

Primul dintre aceștia este încins cu un gear lat, în care este înfipt un hanger bătut cu pietre scumpe, în mâna dreaptă ține un șirag de mătănii, iar pe cap poartă un turban înflorat. Fondul pânzei, închis la culoare, cu un ușor ecleraj dispus în spatele personajului, îl „împinge” cât mai aproape de privitor.

Mihăiță Filipescu poartă și el un turban multicolor și giubea din postav roșu cu rever lung, îmblănit. Ține și el, în mâna dreaptă, șirag de mătănii, aluzie la credință. În ceea ce privește fondul lucrării cu plan ușor ovalizat, acesta sugerează, în tradiție italiană, renașcentistă, un peisaj tratat ușor în sfumato. Linia orizontului o urmărește pe aceea a umerilor, separând astfel, mai bine pentru privitor, chipul cu barbă bogată.

Anonimatul realizatorilor acestor pânze se datorează faptului că paternitatea asupra operei de artă, conștiința asupra ei abia începea să se concretizeze în această perioadă. Oricum, acești artiști necunoscuți sunt și astăzi prizonierii materialului documentar parcimonios.

Trecând peste acești pictori, căroră Andrei Cornea le dedică un excelent volum<sup>30</sup> și care, chiar dacă sunt considerați a avea o importanță minoră, cu siguranță au influențat, prin operele lor, crearea unei școli de pictură românească, ajungem la un alt precursor al viitoarei școli, Nicolae Polcovnicul.

Autoportretul său, aflat azi la Muzeul Național de Artă al României, Galeria Națională, prezintă personalitatea unui artist calm, demn, cu o atitudine ușor hieratică – explicabilă prin faptul că formația sa de bază era aceea de zugrav de biserică –, în ciuda încercării de emancipare, originea socială situându-l în rândul cinului boieresc.

Lucrarea înglobează elemente de factură atât orientală, cât și occidentală. În primul rând, costumația, ișlicul greu, negru, giubeaua de un verde veronese, catifelat, cu guler și mâneci îmblănite, de sub care se văd mânecile și pieptul unei cămăși lungi, cu poale, roșie cu dungi negre, reflectă moda turcească. Mâna dreaptă, în care ține o peniță, este tratată destul de stângaci – poziționarea cotului către spectator având o anumită rigiditate, în ciuda încercării de a masca acest lucru prin faldurile mânecii giubelei, ceea ce trădează, mai degrabă, un pictor de frescă.

Pe de altă parte, apropierea de pictura occidentală este oferită de însuși subiectul lucrării, adică acela de a prezenta privitorului o imagine particulară dispusă într-un anumit cadru. Gradațiile de umbră și lumină, căci nu poate fi vorba aici de folosirea clarobscurului, reușesc să confere o anumită materialitate, un anumit volum obiectelor înconjurătoare (mesei), detașându-le de fundalul neutru. Însă acestea nu se bucură de efectele de tușă ce le-ar putea sugera factura. La fel, în cazul carnației, aceeași lipsă a efectelor de tușă văduvește personajul de imprimarea unei anumite vitalități.

---

<sup>30</sup> Andrei Cornea, *op. cit.*



Nicolae POLCOVNICUL, *Autoportret*, u/p.

Un pas mult mai hotărât în ceea ce privește desprinderea de vechile canoane înspre o pictură de factură occidentală îl va face Eustatie Altini (1772?-1815), ale cărui viață și activitate sunt și ele elucidate datorită unui studiu al lui Remus Niculescu<sup>31</sup>.

Originar de la sud de Dunăre, Altini s-a bucurat de rarul privilegiu, în acea vreme, de a studia „cu cheltuiala statului”<sup>32</sup>, la Academia din Viena. Aici s-a familiarizat cu stilul neoclasic, reușind o sintetizare ce îmbina academismul cu iconografia răsăriteană. Elementele de limbaj plastic, specifice neoclasicismului, utilizate în lucrările sale sunt perspectiva, clarobscurul, mișcarea – susținută de un ușor teatralism al scenelor – dacă ne gândim la icoanele executate pentru catapetesmele unor edificii de cult.

Oricum, după finalizarea studiilor, Altini va introduce în Moldova și apoi în Țara Românească stilul neoclasic, îndeosebi în pictura religioasă.

<sup>31</sup> Remus Niculescu, *Eustatie Altini*, SCIA, an II, 1955, p. 55-70.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 57.

După 1812, tot el va conduce o clasă de pictură în cadrul Academiei domnești.

La Muzeul Național de Artă al României se găsește portretul fiicei vornicului Constantin Costache Talpan, Safta Costachi Talpan.

Maniera de tratare a subiectului evidențiază clar trecerea artistului printr-o școală de pictură occidentală, având în vedere delicatețea redării trăsăturilor fizionomice ale personajului feminin.

Dintr-un fond gri-oliv, se detașează din semi profil Safta Costachi Talpan, îmbrăcată cu o rochie neagră, lungă, cu un decolteu nu prea adânc, cu guler fin, de dantelă, și un șal gri, cu motive florale brun-aurii. La gât poartă un colier de perle, căruia îi corespund, estetic, cerceul cu camee și diadema. Felul în care sunt lucrate bijuteriile, dar și accesoriile vestimentare trădează și formația de miniaturist a pictorului.

Ion Balomir (1794-1835?), ardelean stabilit la Iași imediat după moartea lui Altini, s-a remarcat ca autor de portrete, dar și de compoziții murale.

În portretul logofătului Frederic Balș, aflat astăzi la Complexul Muzeal Național „Moldova” din Iași<sup>33</sup>, se poate observa, practic, confruntarea a două tendințe – grafismul hieratic și încercarea de construire în volum a imaginii de ansamblu.



Ion BALOMIR, *Portretul logofătului Frederic Balș*, u/p.

<sup>33</sup> Complexul Muzeal Național „Moldova”, Iași, u/p, nr. inv. 135, clasat tezaur prin ordin de clasare 2021/19.01.2004.

Logofătul apare redat frontal, poartă pe cap tradiționalul ișlic, fiind îmbrăcat cu o giubea cu guler larg, de blană, ce se prelungește pe întreaga lungime a hainei, și este încins cu un gear decorat. Și în acest caz, eclerajul este dispus în spatele umerilor și capului.

O serie de pictori din Europa Centrală, chiar dacă nu foarte talentați, au găsit în Țările Române o piață de artă virgină, ce a născut rapid mirajul unei îmbogățiri rapide, iar apariția în peisaj a unui astfel de artist era, de fiecare dată, soldată cu o avalanșă de comenzi<sup>34</sup>.

Acum s-a definitivat și moda agățării tablourilor pe pereți, adusă de ofițerii austrieci și ruși, veniți cu trupele de ocupație în răstimpul anilor 1787-1791, 1806-1812, 1828-1834<sup>35</sup>.

Din acest motiv, pictorii făceau anumite concesii tehnicii și materialelor utilizate, ceea ce avea repercusiuni asupra operei finale: ecleraj neuniform ce lipsea personajul de o volumetrie normală, de umbre și profunzimi, excesul de detalii (necesare satisfacerii orgoliului celui portretizat) ducea la aplatizarea faciesurilor, trimițând, mai degrabă, spre un stil grafic decât spre unul plastic, specific picturii în ulei.

Uniformele purtate de modele, atunci când era cazul, rezolvau problema reprezentării, căci se folosea un anumit tipar general. Indiferent că era militară sau civilă, uniforma imprima o anumită prestanță și era dublată de atributele specifice funcției deținute: epoleți, decorații, broderii, spadă și mâna sprijinită pe gardă, casca.

Un nou impuls dat concretizării artei moderne românești a fost marcat prin sosirea în Principate a pictorilor străini, dintre care, printre primii, a fost Mihail Töpler (1780-1820?), ce s-a impus ca un bun portretist, despre care putem afirma că a „exploatat” sensibilitățile feminine, excelând în redarea stofelor și a mătăsurilor, a bijuteriilor și a tot felul de podoabe, a coafurilor ori a gulerelelor de dantelă (horbotă) purtate de clientele sale.

Activitatea sa la Iași și la București poate fi atestată imediat după anii 1800<sup>36</sup> printr-un lung șir de portrete ale protipendadei, în frunte cu domnitorul Constantin Ipsilanti<sup>37</sup>.

Imagina hătmănesei Maria Cantacuzino<sup>38</sup> ori a marelui vornic Mihail Manu cu copilul<sup>39</sup> sunt elocvente pentru avântul ce-l va lua pictura laică din Principate începând din această perioadă.

Cele două portrete sunt executate într-o manieră clară, oferind privitorului avizat o tușă sigură, deprinsă în cadrul Academiei franceze.

<sup>34</sup> Andrei Veress, *Pictorul Barabás și românii (cu însemnările sale din 1833 despre viața bucureșteană)*, Academia Română. Memoriile Secțiunii Literare, seria III, tom IV, Memoria 8, 1930.

<sup>35</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Moda românească 1790-1850. Între Stambul și Paris*, București, Edit. Maiko, 2001, p. 82.

<sup>36</sup> Petre Oprea, *Cronicari și critici de artă plastică în presa bucureșteană din secolul al XIX-lea*, București, Edit. Litera, 1980, p. 127.

<sup>37</sup> Vasile Drăguț, Vasile Florea, *op.cit.*, p. 132.

<sup>38</sup> Muzeul Național de Artă al României, u/p.

<sup>39</sup> Idem, p. 35.

Maria Cantacuzino apare înfățișată frontal, pe trei sferturi, cu părul liber, lăsat în voie pe umeri, capul fiind acoperit doar în creștet și pe frunte de o broderie roșie cu decorațiuni prețioase.

Rochia aparține modei constantinopolitane, este închisă la culoare, pe fondul brun apărând decorații florale, are partea superioară albă, deschisă într-un decolteu oval, și volan de dantelă. Talia este înaltă, din catifea cu broderii aurite peste care este trecut un biniș din mătase roz, cu guler și manșete de samur. În jurul șoldului este ușor răsucit un șal de cașmir. Mâna dreaptă, în deja buna tradiție, este ușor flexată peste șold, lăsând la vedere, pe degetul mic, un inel prețios. Tratarea bijuteriilor se remarcă prin irizarea mărgăritarelor, sclipirile diamantelor și a metalelor prețioase în care au fost montate. Carnația personajului este cât se poate de vie, de firească, la fel și atitudinea. Fundalul se apropie mai degrabă de rococoul francez, dacă ne gândim la portretele de grup ale lui Fragonard sau Boucher, unde personajele erau surprinse în grădini luxuriante, inundate de o lumină caldă.

Portretul vornicului Manu, în schimb, degajă noblețea funcției.



Mihail TÖPLER, *Marele vornic Mihail Manu cu copilul*, u/p, M.N.A.R..

Personajul principal este cât se poate de sobru, chiar dacă se intenționa ca imaginea să-l fi surprins într-un moment de relaxare: fetița, cu zuluți pe frunte, după moda neoclasică inspirată de Madame de Recamier, îi stă așezată pe un picior, răsucindu-i barba, familiar. În mâna stângă boierul ține o carte închisă, marcând un semn cu arătătorul printre file. În schimb, vestimentația nu este una lejeră – întâlnim același işlic și giubea albastră cu guler dublu, în mâna dreaptă răsfiră un șirag de mătânii și un brâu de mătase auriu, întretăiat de verticale albastre, iar din brâu iese mânerul decorat al unui hanger care este încins peste cămașa portocalie.

Executând atâtea portrete, Töpler ajunge la un ușor manierism, care, în schimb, permite să exceleze în redarea detaliilor vestimentare, ceea ce, până la urmă, era pe placul clientelei.

Un nou salt evolutiv în procesul de constituire a artei moderne românești are loc odată cu instituirea Regulamentele organice<sup>40</sup>, când iau ființă primele nuclee ale învățământului artistic autohton. Tot acum începe să fie descoperit și rolul educativ al picturii, mai ales în ceea ce privește trezirea conștiinței naționale.

Pe lângă Gheorghe Asachi, care, în 1835, va inaugura în cadrul Academiei Mihăilene „un clas de zugrăvie”, unde avea să pună accentul pe „zugrăvirea istorică în oloiu”<sup>41</sup>, urmărind crearea unor tablouri istorice care, multiplicat prin gravare, să aibă ca destinatar un număr cât mai mare de oameni; o activitate extraordinară de valoroasă va avea și Dimitrie Bolintineanu.

Marele merit al lui Asachi este acela că a reușit să aducă în Principate artiști străini, unii specializați în litografie, pe care i-a și folosit ca profesori în institutele nou create.

În ordine cronologică, aceștia sunt Mauriciu Loeffler, Ludovic Stawski, Giovanni Schiavoni și Nicollo Livaditti<sup>42</sup>.

Dintre aceștia, Ludovic Stawski (1807-1887?) va depăși sfera portretistică realizând în 1842, o panoramă a Iașilor<sup>43</sup>, unde surprinde, printr-un fin simț de observație, diverse scene urbane, prezentând cu un singur cadru toate categoriile sociale și ocupațiile lor; chiar dacă are un aspect ușor naiv, tabloul oferă o imagine reală a orașului.

El nu s-a afirmat ca bun profesor, așteptările lui Asachi fiind împlinite de Giovanni Schiavoni (Trieste, 1804 – Veneția, 1848). Portretele acestuia din urmă,

---

<sup>40</sup> *Istoria românilor*, vol. II, tom I, *Constituirea României moderne (1821-1878)*, București, Edit. Enciclopedică, 2003, p. 352.

<sup>41</sup> Gheorghe Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ediția a II-a, București, 1943, p. 143.

<sup>42</sup> Eugen Pohonțiu, *Începuturile vieții artistice moderne în Moldova. Gh. Asachi și Gh. Panaiteanu*, București, Edit. Meridiane, 1967, p. 64 și urm.

<sup>43</sup> Reprodusă în *Pictura românească în imagini*, București, Edit. Meridiane, p. 201, și în Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, Edit. Noi Mediaprint, 2008, p. 54.



inclusiv cel al lui Asachi, depășesc tot ceea ce se înfăptuise până atunci la Iași, propulsând capitala Moldovei în plină epocă biedermeier<sup>44</sup>.



Ludovic STAWSKI, *O vedere a Iașilor la 1842*, u/p, C.M.N.M.I.

Portretul<sup>45</sup> oferit lui Asachi, datat 1837-1838, a fost probabil un gest de recunoștință pentru rolul jucat de cărturar în aducerea pictorului la Iași și instalarea lui la catedra de pictură a Academiei.

Noutatea propusă de pictorul italian consta în modul în care obiectele din cameră (bustul lui Voltaire, șevaletul, globul pământesc, piesele de mobilier) contribuie la realizarea portretului, definind, de fapt, universul spiritual, inclusiv prin aluzia la istorie, realizate prin prezența pe perete a gravurii „Ștefan cel Mare în fața cetății Neamțului”.

În cazul vornicului Burada, diferențele față de lucrările artiștilor anteriori sunt evidente: există o înțelegere a fenomenului compozițional, o dispunere corectă în cadru și o volumetrie bine studiată.

Lucrarea este considerată astăzi cea mai importantă operă din perioada de trecere a artei românești de la portretul de tip efigie la cel psihologic<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Mariana Vida, *Giovanni Schiavoni și Niccolò Livaditti – doi artiști la Iași în epoca Biedermeier*, conferință susținută la finalul expoziției „Epoca Biedermeier în Țările Române 1815-1859”, Galeria Națională a M.N.A.R., 23 aprilie 2014.

<sup>45</sup> Georgeta Peleanu (coord.), Paula Constantinescu, Ștefan Dițescu, *Catalogul Galeriei Naționale. Pictura. Secolul XIX.*, vol. I, București, 1975, p. LX.

<sup>46</sup> *Catalogul Galeriei Naționale. Pictura. Secolul XIX*, București, 1971, p. LXI.

Paleta coloristică este redusă la nuanțe sobre, dar echilibrate. Dispar, în întregime, toate atributele lumii vechi, de la vestimentație, la eventualele obiecte, arme, cărți, mătâanii.



Giovanni SCHIAVONI, *Portretul lui Gh. Asachi*, u/p, M.N.A.R.

Schiavoni a fost îndrumătorul eforturilor artistice ale primilor pictori români talentați – Gh. Lemeni, Gh. Năstăseanu și Gh. Panaitescu Bardasare – care, beneficiind de burse în străinătate, vor forma prima generație de artiști locali ce-și vor aduce contribuția la fondarea pinacotecilor și a învățământului artistic superior<sup>47</sup>.

Niccoló Livaditti (1804-1858), chiar dacă nu a predat în cadrul Academiei, s-a făcut remarcant prin introducerea portretului de grup în peisajul artistic românesc<sup>48</sup>, iar protipendada moldoveană nu a întârziat să-i pozeze în interioarele caselor luxoase, așa cum s-a întâmplat, spre exemplu, cu vornicul Alecsandri, tatăl viitorului poet și om politic, Vasile Alecsandri, ce tronează autoritar în mijlocul familiei<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Mișcarea artistică oficială în România secolului al XIX-lea*, București, Edit. Noi Media Print, 2008, p. 57.

<sup>48</sup> S. Iftimi, C. Ciompoieșu, M. B. Munteanu, *Niccolo Livaditti și epoca sa (1832-1858). Artă și istorie*, Iași, 2012, p. 31.

<sup>49</sup> Muzeul de Artă Iași, nr. inv. 1319, clasat tezaur prin ordinul 2114/29.03.2010.

Despre acest portret de grup, putem afirma că reprezintă granița dintre două lumi, cea orientală și cea occidentală: vornicul poartă clasică giubea albastră, cu gulerul prelung și mânecile îmblănite, cămașă lungă, ocru, și este încins cu un brâu cu motive decorative. Îi lipsesc totuși ișlicul și hangerul. În dreapta lui, stau cele două fiice îmbrăcate în rochii în ton cu moda vremii, cu umerii descoperiți și coliere la gât. Cea din planul îndepărtat, cu rochia roșie, se sprijină pe o pianină, iar cealaltă, cu rochia verde, șal și volane de dantelă, își sprijină mâinile pe o măsuță cu picior. Copilul, așezat imediat în spatele tatălui, este echipat cu o uniformă de ofițer, după model francez, cu ciucuri, epoleți și sabie<sup>50</sup>. Fundalul este unul clasicizant, lăsând să se întrevadă baza unei coloane și peretele, acoperite de o cortină grea, verde, în falduri.

În același moment cultural, al primei părți a secolului al XIX-lea, și în Țara Românească și-au făcut apariția o serie de artiști străini, în căutarea unei clientele solvabile, tranzitând capitala ori stabilindu-se aici pentru restul vieții.

Josef August Schoefft (1809-1888), care avea origini germanice, iar familia i se stabilise la Pesta în secolul al XVIII-lea, se va opri întâi la București, apoi la Iași<sup>51</sup>.

Odată cu el debutează și ceea ce numim astăzi publicitatea de artă, în sensul că, în ziarul „Curierul Românesc”, apare prima invitație la întâia expoziție oficială de artă din Principate, găzduită, după cum scrie în anunț, în „sala cea mare a Colegiului Sf. Sava”<sup>52</sup>.

Și el, asemenea lui Töpler, a știut să-și sensibilizeze modelele, înfățișându-le în toată frumusețea costumațiilor de gală și, desigur, punând accentul și pe trăsăturile lor psihologice – priviri strălucitoare, aproape languroase, siluete elegante.

Portretul de femeie<sup>53</sup> se încadrează noii tipologii: tână anonimă poartă o rochie cu mâneci bufante, strânse la încheieturi, care-i lasă umerii dezgoliți până aproape de sâni. La gât, poartă un colier de perle, dispuse în patru șiraguri strânse într-o stea, ce are montată, în mijloc, o piatră prețioasă. Pe cap poartă un turban din șal de cașmir, iar de urechi îi atârnă cercei grei, perechi ai colierului.

Mijlocul îi este încins cu cingătoare lată, cu pafta îngustă, dreptunghiulară, iar pe degetele mâinilor, mai puțin pe cele mari, se văd inele. Un guler negru, de blană, căzut peste umeri, completează accesoriile vestimentare. Fundalul este asigurat de o draperie roșie, tipică scenelor neoclasice din Occidentul european.

Spre deosebire de Schoefft, care a fost tributar exclusiv portretului, de unde și o anumită rutină în execuție, Miklós Barabás (1810-1898), în cei doi ani cât a stat în capitala Țării Românești, s-a preocupat mai mult de diferitele aspecte și tipologii, portretele ocupând un loc oarecum secundar.

<sup>50</sup> Muzeul Militar Național, *Armata Române – Les Uniformes de l'Armée Roumaine*, planșa XI, București, 1930.

<sup>51</sup> Árvay Árpád, *O evoluție romantică: prin Țările Române, în India*, în *Pictorul peregrin*, București, Edit. Ion Creangă, p. 51-60.

<sup>52</sup> „Curierul Românesc” nr. 26 din 8 mai 1836.

<sup>53</sup> Muzeul de Artă „Ion Ionescu-Quintus” Ploiești, u/p, nr. inv. 213.



Josef August SCHOEFFT, *Portret de femeie*, u/p.

„Mocani sălișteni îndreptându-se spre târg”<sup>54</sup> surprinde exact începutul schimbării preferințelor, gustului artistic, dacă vreți. Scena cu cinci personaje se desfășoară într-o trecătoare montană, doi bărbați, unul tânăr și unul vârstnic, îmbrăcați în port popular și încălțați cu opinci, însoțesc o tânără călare. În fundal, așezat, se mai află un personaj feminin, desculț, iar în plan secund, se întrezărește un copil, ce vine din urmă, ținând de hățuri un cal.

Miklós Barabás surprinde, în portretul realizat marelui aga Nicolae Filipescu, această lume aflată între două culturi, între două tentații. Tradiție și modernizare se regăsesc pe trupul lui Filipescu, în gesturi, privire, atitudini. Cu anterior și cizme rusești, cu șapcă și șal oriental, fiul lui Alexandru Filipescu-Vulpe, important exponent al aristocrației românești, marele aga nu este nici pe de-a-ntregul în „veacul cel vechi”, nici pe de-a-ntregul în „veacul cel nou”.

Anton Cladek (1794-1882), ceh din Banatul sârbesc, se va stabili definitiv, în 1835, la București<sup>55</sup>. Se poate afirma că este cel care a făcut o adevărată cronică mondenă a vremurilor sale, până astăzi păstrându-se la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, *Sora artistului*, *Portret de bărbat*,

<sup>54</sup> M.N.A.R., u/p.

<sup>55</sup> Date biografice cf. Teodora Voinescu, *Anton Cladek și începuturile picturii românești*, București, Imprimeria Națională, 1936; George Oprescu, *Primul profesor al lui Grigorescu, Anton Cladek în Lui Nicolae Iorga Omagiu*, Craiova, 1921 și Árvay Árpád, *Maestrul maestrilor*, în *op. cit.*, p. 66-68.

*Bărbat cu pelerină, Pitarul Constantin Economu, Portretul unei doamne bătrâne, Autoportret*<sup>56</sup>, iar alte miniaturi, reproduse în anii 1940<sup>57</sup>, îi înfățișau pe *Ecaterina Chladek, Costache Foca și Nicolae Băiloiu*. Trăsăturile personajelor sunt rediate delicat, carnația îmbinând tonurile de roz cu tentele sidefii. Cu toate acestea, accentul era pus pe detaliile obiectelor vestimentare, „tară” specifică stilului miniaturistic. Toate panglicile, dantelele, bijuteriile, lanțurile cu ceas, accesoriile orientale mutau centrul atenției dinspre subiectul principal, beneficiarul, transformând portretul într-o natură statică<sup>58</sup>, iar de analize psihologice nici nu putea fi vorba.

Portretul Elenei Elefteridi<sup>59</sup> reflectă clar aceste trăsături: în ciuda existenței perspectivei, sugerată de poziția personajului și a scaunului, precum și a jocului de lumini și umbre, scena tinde spre aplatizare.

Îmbrăcată cu o rochie lungă, neagră, cu mâneci scurte și margini dantelate, Elena Elefteridi stă așezată pe un fotoliu cu margini de lemn și tapițerie roșie. Atenția pentru detalii o depășește pe aceea datorată personajului: cusăturile ornamentale de tip floral ale dantelei sunt rediate extrem de minuțios, la fel cerceii, compuși din trei piese, lanțul de aur cu cruciuliță de la gât ori cele două pandantive de pe rochie. La mâini, poartă brățări ce amintesc, prin execuție și cromatică, de grafica manuscriselor medievale. Oricum, ca viziune de ansamblu, tabloul se apropie mai mult de arta secolelor XVI-XVII, decât de cea a pictorilor romantici occidentali, contemporani artistului.

Deși Chladek și-a desfășurat activitatea și dincolo de jumătatea secolului, prin preocupările și concepțiile sale, rămâne tributatar momentului din jurul anilor 1840, care coincide cu primii pași ai unui învățământ artistic autohton: „clasul de zugrăvie”, inaugurat de Gh. Asachi în cadrul Academiei Mihăilene de la Iași, Catedra de desen de la Colegiul Sf. Sava din București și Școala de zugrăvie deschisă spre 1831 pe lângă Episcopia Buzăului.

Aceste progrese de pe tărâmul învățământului artistic reprezintă semnul că fenomenul concretizării picturii din Principate, pe baze moderne, nu a fost ceva întâmplător, ci se va stabili progresiv, dinspre cele două capitale spre alte zone.

Un alt pictor stabilit definitiv în Țara Românească a fost Carol Wahlstein (1795-1863?). Originea sa este incertă<sup>60</sup>, presupunându-se că ar fi croat, ceh sau român; la fel și anul morții sale, în diverse studii și dicționare propunându-se 1857<sup>61</sup>, 1860<sup>62</sup> și 1863<sup>63</sup>.

<sup>56</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p. 35.

<sup>57</sup> Teodora Voinescu, *op. cit.*, planșele IV, V, X, XI.

<sup>58</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *op. cit.*, p. 36.

<sup>59</sup> Muzeul Municipiului București, u/p, nr. inv. 894, clasat tezaur prin ordinul 2238/07.06.2006.

<sup>60</sup> Pius Wallenstein, *Biografia și activitatea lui Carol Wallenstein de Vela, Pictor, Profesor, Conservator și inițiatorul fondării Muzeului Național, Galeriei de tablouri și Muzeului de Șt. Naturale din București*, Tipografia Lumina, Ploiești, 1908, p. 11, și Ion N. Vlad, Gh. Stancoveanu, *Carol Valștain*, Muzeul de Artă Craiova, Craiova, 1967, p. 17-32.

<sup>61</sup> Vasile Drăguț, Vasile Florea, *op. cit.*, p. 115.

<sup>62</sup> Pius Wallenstein, *op. cit.*, p. 13.

<sup>63</sup> Constantin Prodan, *Sculptura, pictura și gravura românească*, București, 1937, p. 59.



Anton CHLADEK, *Portretul Elenei Elefteridi*, u/p, M.M.B.

Într-un autoportret se reprezintă în costumul oriental încă specific boierimii române, chiar dacă nu fusese căfănit, pe cap poartă un tarabulos, halat de cutnie și o haină scurtă, din stofă, brodată cu fir de mătase. În brâul lat se află lanțul unui ceas, care înlocuiește clasicul hanger, fiind văzut aici ca un simbol al modernității. Faciesul însă îi trădează apartenența la Occident – mustața, favoriții roșcați, ochii albaștri și carnația albă. Este posibil ca acest autoportret să se racordeze la tendințele romantice occidentale, ce-și aveau drept sursă de inspirație lumea orientală.

Primele compoziții cu tematică istorică îi aparțin tot lui – *Bătălia de la Călugăreni*, *Visul lui Mihai Viteazul* și *Jurământul lui Mihai înconjurat de boieri* – și, chiar dacă judecate prin prisma valorilor actuale, ce le-ar conferi o oarecare naivitate și prin lipsa documentării istorice, ele au totuși meritul de a săvârși primii pași ce vor evoca, de acum în acolo, figura marelui voievod.

De un real succes în epocă a fost litografia unde era reprezentată bătălia de la Călugăreni<sup>64</sup>. Personajul principal este puternic luminat față de restul personajelor dispuse într-un con de umbră, și este situat aproape de centrul compozițional, figura lui detașându-se de restul scenei, tocmai prin poziționare și iluminare, pentru a putea fi valorificată la maximum, conform uzanțelor din pictura batailistă contemporană.

<sup>64</sup> Reprodusă în Alexandru ATANASIU, *Bătălia de la Călugăreni 1595*, ed. a II-a, București, Tipografia Revista Infanteriei, 1928, planșa I.

Domnitorul, călare pe un cal alb, cabrat, ține în mâna stângă un steag turcesc capturat, iar cu dreapta își doboară adversarul. În jurul său se concentrează agresiunea trupelor turcești, spre el sunt îndreptate pistoale, flinte, sulite și arcuri.

Nici restul detaliilor scenei nu sunt neglijate: în plan apropiat, un oștean muntean a trântit un turc și se pregătește să-l străpungă cu lancea; pe același ax compozițional, un comandant al domnitorului, peste care s-a prăbușit un cal, împușcă un dușman.

Din planurile secunde, cavaleriile otomană și valahă confluează spre domnitor, ca niște săgeți, marcându-i astfel locul și importanța în ansamblul scenei. Flamura munteană este orientată oblic, ușor agresiv și supraînălțată din mijlocul sulitelor călăreților, dispuse vertical, prefigurând victoria.



Carol WAHLSTEIN, *Bătălia de la Călugăreni*.

În registrul superior, pe deal, în spatele celor trei cruci – aluzie la credința voievodului și la apărarea ortodoxiei în fața păgânilor – se întrezărește artileria aliaților secui.

Oricum, în ceea ce privește abordarea unor teme istorice, deocamdată, pictura românească se afla într-un stadiu de noviciat, maturitatea fiind atinsă abia în perioada de pregătire și desfășurare a revoluției de la 1848.

Începând din anul 1832, Wahlstein a devenit titularul catedrei de desen a Colegiului Sf. Sava<sup>65</sup>, pentru ca, nu mult mai târziu, să primească și funcția de conservator al muzeului înființat pe lângă colegiu<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Adrian-Silvan Ionescu, *Învățămintul artistic românesc, 1830-1892*, București, Edit. Meridiane, 1998, p. 19.

<sup>66</sup> Ioana Cristache Panait, Panait Ion Panait, *Începuturile muzeografiei la București*, „Revista Muzeelor”, 1, 1966 p. 40-41.

Un alt moment de turnură în evoluția picturii românești a fost anul 1848. Printre protagoniștii revoluției, pe lângă Nicolae Bălcescu, s-au aflat trei pictori, Ion Negulici, Constantin Daniel Rosenthal și Barbu Iscovescu, de a căror activitate artistică s-au ocupat Paul Constantinescu-Iași și Ion Frunzetti<sup>67</sup>. Lor li se adaugă Constantin Lecca, Mișu Popp, Gheorghe Tattarescu și Theodor Aman, considerat primul mare artist român și întemeietorul, de altfel, al celor două secții de belle arte, de la Iași și București.<sup>68</sup>

Pictorii de la 1848 vor aduce un suflu nou în istoria artei românești prin crearea, în primul rând, a unei noi școli, caracterizate prin conținutul laic și abordarea realistă a tematicii, față de convenționalismul oriental preponderent până atunci, precum și o mai bună aliniere la tendințele europene contemporane.

În ceea ce privește dezvoltarea picturii cu subiect istoric, rolul lui Nicolae Bălcescu a fost covârșitor. Încă din 1847, publicase în „Magazinul istoric pentru Dacia” un *Buletin despre portretele Principilor Țării Românești și ai Moldovei*, pe baza gravurilor descoperite la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris<sup>69</sup>. Astfel, după înăbușirea revoluției pașoptiste, Barbu Iscovescu va executa câteva copii după gravura lui Sadler, ce-l înfățișează pe Mihai Viteazul, și a lui Marcus Boschinus, cu portretul domnitorului Matei Basarab.



Sadler, Mihai Viteazul.



Marcus BOSCHINUS, Matei Basarab.

<sup>67</sup> Paul Constantinescu-Iași, *Trei pictori români în revoluția dela 1848. Negulici, Rosenthal. Iscovescu*, Editura de Stat, 1948; Ion Frunzetti, *Pictorii revoluționari de la 1848*, București, 1986.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>69</sup> Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul XIX*, București, Edit. Meridiane, 1991, p. 50.



Deși nu sunt cele mai reușite tablouri ale sale, reproducerile sunt un punct de reper în dezvoltarea picturii cu subiect istoric, în sensul că, datorită lui Bălcescu, acum, pentru prima oară, atenția artiștilor va fi îndreptată și către izvoarele autentice de documentare iconografică, ce vor înlocui, în timp, viziunile de factură romantică și portretele fără nicio bază reală, ce caracterizau pictura istorică practică de artiștii grupați în jurul lui Gh. Ascachi, în Moldova, ori Whallstein și Constantin Lecca.

Abia după apariția studiului lui Bălcescu și după ce gravurile publicate de el au intrat în circuitul literar, devenind cunoscute, chipurile voievozilor vor primi adevăratele lor trăsături, mai ales figura lui Mihai Viteazul – personajul central al picturii cu subiect istoric, ce va sublinia ideea independenței și unității naționale – va fi redată cât se poate de veridic.

Această imagine, răspândită ulterior prin alte serii de litografii, va sta și la baza marelui portret ecvestru<sup>70</sup> al domnitorului, pictat de Mihail Lapaty, precum și a șirului de compoziții istorice cu subiecte din viața voievodului, inițiate de Theodor Aman, care, va beneficia și el, de sfaturile lui Nicolae Bălcescu, copiind, la aceeași bibliotecă pariziană, portretul lui Vasile Lupu, gravat de Wilhelm Hondius și citat în „Buletinul” său<sup>71</sup>.

De asemenea, există presupunerea<sup>72</sup> că aceste preocupări ale lui Barbu Iscovescu și Theodor Aman ar fi fost în strânsă legătură cu eventuala ilustrare a cărții „*Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul*”, volum ce a servit, ulterior, ca sursă de inspirație atât lui Aman, în lucrări precum *Mihai Viteazul privind capul lui Bathory*, *Bătălia de la Călugăreni*<sup>73</sup>, cât și artiștilor din noua generație, conduși de George Demetrescu Mirea, care a executat lucrarea de mari dimensiuni, *Mihai cu capul lui Bathory*.

Putem spune că viziunea asupra istoriei naționale, oferită de Bălcescu, a determinat orientarea către adevărul istoric a artiștilor.

Momentul revoluției pașoptiste a mai marcat în evoluția picturii românești și apariția scenelor alegorice, ce jucau rolul, asemenea celor cu subiect istoric, de a trezi conștiința națională.

*România rupându-și cătușele pe Câmpia Libertății*<sup>74</sup>, tablou pictat de Constantin Daniel Rosenthal în 1850, inspirat cu siguranță din operele alegorice ale lui Delacroix, prezintă o imagine romantică, integrată unuei viziuni neoclasice. Personajul feminin, asemănător prin construcție cu o cariatidă antică, drapat în alb, privește din semiprofil spre înălțimi. Cu mâna dreaptă susține drapelul tricolor ce i se-nfășoară de-a lungul trupului. Piciorul stâng este așezat deasupra Regulamentului Organic, înțeles aici ca simbol al trecutului. În mâna stângă ține o ramură de

<sup>70</sup> Aflat astăzi la Muzeul Militar „Regele Ferdinand” din București.

<sup>71</sup> Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 52.

<sup>72</sup> Idem.

<sup>73</sup> Galeria Națională a M.N.A.R., u/p.

<sup>74</sup> Idem.

măslin, simbol al păcii. Din înălțimi, un fascicul de lumină galbenă este proiectat în fundal asupra unui oraș.

Chiar dacă nu s-a preocupat pictura cu subiect istoric, cei trei pictori pașoptiști au reușit să alinieze pictura românească la problemele politico-sociale ce frământau Europa anilor 1848; pentru prima dată, aceasta primea un rol propagandistic. De altfel, odată cu ei s-a schimbat radical și rolul artistului în societate, el devenind (și) un personaj militant, direct implicat în evenimentele politice, iar ca model, cu siguranță, îl putem evoca iarăși pe Delacroix, implicat puternic în evenimentele revoluției franceze de la 1789.

Aceste transformări s-au transmis și generației următoare de artiști, cei care au profesat în preajma, în timpul și după Unirea Principatelor.

Conform aceluiași Ion Frunzetti<sup>75</sup>, operele artiștilor care au sprijinit ideea unirii se împart în trei categorii: alegoriile, scenele istorice care reflectă acele momente din istoria națională ce prefigurau unirea, ori cu tematică inspirată din evenimentele contemporane și, în sfârșit, portretele.

Pictorii acestei perioade au fost Constantin Lecca, Mișu Popp, G. M. Tattarescu, Theodor Aman, Carol Popp de Szathmary, Gh. Lemeni, Mihail Lapaty și Gh. Panainteanu-Bardasare.

În majoritatea cazurilor, acești artiști și-au făcut studiile la Roma, Paris și München, orașe unde se nășteau modele din arta europeană, inovațiile și revoluțiile artistice. Oricum, în zona noastră, datorită unor condiții istorice particulare, curentele artistice occidentale au suferit unele mutații, care le-au deosebit de cele originale.

În cazul academismului, spre exemplu, la noi acest curent a cunoscut infuzii romantice, iar, în general, dacă în Franța, curentele artistice s-au succedat organic, în Principate ele nu numai că au ajuns cu întârziere, dar s-au și suprapus și întrepătruns. Deci, dacă în aceeași Franță, neoclasicismul și romantismul au fost două curente diametral opuse, în arta românească ele vor conviețui, nu de puține ori, în opera aceluiași artist.

După înăbușirea revoluției de la 1848, activitatea artiștilor va cunoaște o ușoară scădere, în sfera receptării inovației accentul mutându-se, iar, către portret.

Însă interesul tinerei generații de pictori pentru compoziția istorică, cea de gen și pentru peisaje a cunoscut un reviriment. Chiar dacă evocarea trecutului era o idee specifică romantismului, la noi se întrece o viziune academistă, dublată de semnificația legării de anumite evenimente contemporane, putându-se aduce în discuție, astfel, a anumită angajare socială a artiștilor.

---

<sup>75</sup> Ion Frunzetti, *op.cit.*, p. 68.