



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



HISTORIA

3/2007

S T U D I A

UNIVERSITATIS BABEȘ – BOLYAI

HISTORIA

3

Desktop Editing Office: 51ST B.P. Hasdeu, no. 24 Cluj-Napca, Romania, phone +40 264-40.53.52

CUPRINS – CONTENT – SOMMAIRE

VIORICA GUY MARICA, Cuvânt înainte la Virgil Vătășianu, <i>Metodica cercetării în istoria artei, Clusium 2004</i>	3
VLAD ȚOCA, Arhitectura religioasă de lemn a românilor ardeleni, parte fundamentală a operei lui Coriolan Petranu * <i>Wooden Churches' Architecture of the Romanians of Transylvania, a Fundamental Part of Coriolan Petranu's writing</i>	7
IULIA MESEA, Desenul și fotografia lui Theodor Glatz (1818-1871) * <i>Theodor Glatz (1818-1887) – Drawing and Photography</i>	23
IULIA MESEA, O etapă nouă în evoluția peisajului transilvănean. Fritz Schullerus (1866-1898) * <i>A new Stage in the Evolution of the Landscape in Transylvania. Fritz Schullerus (1866-1898)</i>	45
FLORIN PĂDUREAN, <i>Bellum Nostrum Contra Omnes</i> . Stereotipuri etnice în caricatura de presă la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX * <i>Bellum Nostrum Contra Omnes. Ethnic Stereotypes in Press Cartoons at the end of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century</i>	59
DAN-EUGEN RAȚIU, De l'imitation de l'idee a l'ideal de la perfection: La legitimation de la creation artistique du manierisme au neoclassicisme * <i>From the Imitation of the Idea to the Ideal of Perfection: Legitimizing Artistic Creation from Mannerism to Neoclassicism</i>	71

Recenzii – Book Reviews – Comptes Rendus

Nicoale Sabău, <i>Metamorfoze ale barocului transilvan</i> , volumul II, Pictura, Cluj-Napoca 2005 (GHEORGHE MÂNDRESCU).....	93
--	----

CUVÂNT ÎNAINTE LA VIRGIL VĂTĂȘIANU, METODICA CERCETĂRII ÎN ISTORIA ARTEI, CLUSIUM 2004

VIORICA GUY MARICA

Impulsul fundamental ce i-a inspirat lui Virgil Vătășianu preocuparea timpurie pentru o metodologie a istoriei de artă a izvorât din nevoia stringentă a unei limpezirii inițiale. Pregătindu-se a deveni înaintea de toate cercetător, înțelesese că această spinoasă vocație impunea conturarea preliminară a unor repere sistemice. Hărăzită unei discipline atât de complexe și de ramificate, aflarea unui fir roșu care să marcheze direcția investigărilor în labirintul cunoașterii devenea, în înțelegerea sa, indispensabilă. Înaintea de a oferi altora un exemplu de urmat, trebuia să afle jaloanele propriei deveniri întru cercetare, stabilind principii de orientare, sieși destinate ca îndreptar.

Oarecum precoce, survenind la numai doi ani de la susținerea doctoratului vienez, dobândit sub aura unei somități de talia lui Josef Strzygowski, înclinarea lui lucidă s-a manifestat printr-o primă încercare. Publicată în revista *Transilvania* (1929), suita consacrată unor *Considerațiuni asupra istoriei artelor și noilor ei probleme* oferea în nuce o viziune novatoare și o metodă riguroasă. Într-o epocă în care exegeza de artă era divizată între două optici dominante, una estetizantă, alta aspirând la statutul de știință, un asemenea demers se adevăra curajos necesitând o fermă luare de poziții. Era poate și riscant, în măsura în care adopta investigarea laborioasă prin extindere, pretențioasă prin exactitate. Căci apela la abandonarea digresiunilor intuitive, uneori de mare efect, întemeiate pe o interpretare elastică, ce mai precumpănneau adesea în exegeza universală ca și în tânăra noastră istorie de artă. Pe scurt autorul avea în vedere ocolirea meandrelor subiective, disciplinarea severă a informației și rigoarea interpretării, ferind concluziile de generalizarea unor fenomene izolate considerate ca *pars pro toto*. Din sondarea trunchiată a unor exemple disparate derivau uneori argumentări sofisticate și pripite, ce dorindu-se peremptorii, puteau fi înșelătoare, oricât de importante se vroiau.

Virgil Vătășianu opta pentru o metodă ce nu era nici comodă nici spectaculară. Dar care avea să îngăduie o perspectivă de ansamblu, ducând progresiv spre conturarea întregului funcțional și morfologic ce determină imaginea unui stil.

Apărută în *editio princeps*, în 1974 (București, Editura Meridiane) reeditată în 1996 de Editura Clusium (Cluj-Napoca) căreia îi datorăm și inițiativa meritorie a actualei reeditări, *Metodica cercetării în istoria artei* amplifică și statornicește conceptele de bază odinioară anunțate. Opu definitiv propune lărgirea arealului de cercetare, prin elaborarea unor analize pregătitoare, posibile exhaustive, permițând sinteza finală pe temeuri obiective, strict științifice. Pledează de asemenea pentru

limpezirea acelor însușiri regente ce au un caracter definitoriu pentru explorările unui domeniu foarte extins și prezentând multiple fațete. Autorul sublinia că procesul de clasificare a caracterelor ce marchează specificul unor fapte artistice, uneori conexe alteori disparate, impune o evaluare prudentă și distinctă. Un spațiu important îi este acordat istoricului, etapelor evolutive pe care scrierile de artă le-au parcurs până în secolul al XIX-lea când istoria artei obține un statut autonom, devenind o disciplină aparte. Caracterul tardiv al acestei metamorfoze se datora împrejurărilor că arta comunei primitive și cea antică alcătuiau dinainte un obiectiv al arheologiei. În aceste condiții, istoria generală a artei era nevoită să debuteze cu epoca paleocreștină și cu cea medievală, extinzând cercetarea până la arta modernă și contemporană. Iar faptul că primele informații le datorăm unor filosofi ca Platon și Aristotel, preocupați și de estetică, explică prin prestigiul tradiției, apetitul pentru filozofare-estetizare al unor exegeți, fie și moderni. De la precursorii antici, greco-romani, la cei bizantini, la itinerariile peregrinilor medievali ca arhitectul Villard de Honnecourt care, parcurgând trasee europene, pare a fi ajuns până în Transilvania, informațiile se acumulează.

În Italia secolului al XIV-lea apar primele scrieri specializate, cu un caracter empiric, pentru ca în *Quattrocento* să fie elaborate primele tratate propriu-zise, semnate de artiști celebri precum Alberti și Leonardo, însoțite de biografiile lui Vasari. Acestea sunt urmate de strădaniile unor neerlandezi (Karl van Mander) și germani (Sandrart) în epoca barocă, extrem de bogată în inițiative atât în Italia (Manzoni, Ballori, Baldinucci, Bosio) cât și în Franța (Perrault, De Piles, Du Bos), culminând în epoca luminilor cu Diderot, De Caylus, Walpole și mai ales cu Winckelman.

De aici încolo asistăm la o pletorică ramificare a unor opere extinse în mai multe volume, din dorința unor sinteze europene sau universale, inspirate de ambiția unei vaste cuprinderi, stimulată de un Herder, Goethe, Uspenski sau Ruskin. Influența hegeliană este sesizabilă în fomarea istoricilor de artă propriu-zisi care abordează o tematică extrem de amplă. Începând cu Schnasee, Burckhardt și Rumohr, numărul exegeților crește într-un ritm impresionant. Numele ilustre se multiplică într-o asemenea măsură, încât doar enumerarea lor, regășibilă cu judiciozitate în exemplificările autorului, ar pretinde un volum de pagini ce nu ne stă la îndemână. Importanța unor luări de poziții exegetice, întemeiate pe bogate informații și pe interpretări variate, indică o specializare multilaterală, uneori savantă, alteori supusă liberului-arbitru recerând așadar o selectare atentă.

Pornind de la analiza, meticuloasă și concretă, în limita posibilului exhaustivă, sistemul propus de Vătășianu se declară dintru început a fi empiric și inductiv. Studiind opera de artă în contextul socio-istoric care a generat-o, profesorul eluda apriorismul, pornind de la realitatea palpabilă a fenomenului de artă, cu toate implicațiile sale, începând cu cele documentare.

Abordată prioritar, arhitectura a fost în genere considerată ca un domeniu regent în care corelările dintre osatura funcțională, formă și decor sunt extrem de aderente și de o stringentă logică. Rațiunea oricărui edificiu nu poate fi disociată de

rezistența elementelor portante, adică a suporturilor ce mențin în echilibru acoperișul, dependent de sistemele de boltire. Caracterul său structiv se află într-o organică, intimă conexiune cu tehnica și calculele ingineresti ce îi asigură elevația și stabilitatea. Considerată definitorie pentru cristalizarea stilurilor, arhitectura a influențat secole îndelungate sculptura și pictura (fresca, mozaicul), deopotrivă considerate arte majore, dar subordonate. Scindarea de suportul zidit s-a realizat abia progresiv, grație plasticii monumentale și picturii de șevalet dezvoltate pe o traiectorie proprie. Un anumit arbitrar a stăruit și în discriminarea artelor aplicate, prea multă vreme considerate “minore” or, vechea globalizare stilistică cedează în modernitate, unui interes mai activ față de acest gen de creații speciale. Este destul să evocăm succesele repurtate de *Art Nouveau* și *Art Deco* foarte la modă astăzi, pentru a înțelege criteriile diferențiate pretinse de evaluarea lor, cu atât mai mult cu cât sunt cantonate în spațiul singular al *Designului*. Temperând reacțiile emoționale pe care opera de artă în mod firesc le suscită, metoda Vătășianu propune contemplarea inițială la rece, dintr-o perspectivă strict obiectivă, menită a inhiba efuziunile estetizante și îndeosebi literaturizarea. Firește, fără a considera că aprecierea estetică ar trebui eludată în faza finală a interpretării. Caracterul obiectiv al operei de artă poate fi probat și în întregime înțeles prin analiza ferită de orice devieri, oricât de ispitoare, prin ocolirea digresiunilor irelevante ori fanteziste. Punctul de plecare al cercetării impune aflarea și cumpănirea judicioasă a tuturor factorilor ce decid fizionomia autentică a operei de artă. De la opera individuală la categorie, pasul hotărâtor se face prin analogii, prin dezvăluirea caracterelor comune ce fac posibilă încadrarea în epocă și stil. Iar concluzia finală invită la precizarea calității creative prin raportul armonios dintre conținut și formă.

Consolidarea concepției directoare a ceea ce în mod legitim s-a numit “Școala Vătășianu” a izvorât dintr-un factor de coeziune, unanim acceptat de discipolii profesorului, prin situarea pe *terra firma*, pe un teren sigur al investigării. Asimilând principiile de bază, ei s-au străduit în mod solidar, dar și pe planurile diverse ale cercetării proprii să fructifice învățămintele, limpezite prin exemplul perseverent al unui adevărat dascăl. Indiferent de particularitățile imprimare de personalitatea fiecărui succesori, relevantă rămâne orientarea ce marchează un traseu exegetic comun. Celor formați sub aura sa, Virgil Vătășianu le-a insuflat certitudinea unei metodologii pe care el însuși a probat-o prin opuri monumentale, însoțite de largul evantai al unor scrieri originale.

Desfășurat între polii axiologici ai naționalului și universalului, sistemul și-a adevărat nu doar viabilitatea, ci și capacitatea formativă. Or, acest sistem debutează prin însușirea obligatorie a alfabetului structiv. Nu poți filozofa asupra unui edificiu, nu-i poți aprecia proporțiile, armonia spațială și monumentalitatea elevației, atâta timp cât ignori ce este un stâlp, o coloană, un pilastru și nu cunoști elementele ce articulează întregul. A-ți însuși codul structural și morfologic, osatura pe care se grefează ornamentul, precede inevitabil înțelegerea exactă a funcției estetice. Desigur această metodă este mai solicitantă, rezultatele sale

imediate pot părea mai puțin impresionate, dar constituie o cale certă spre validarea interpretării. Trierea sensurilor imediate este mai extinsă, amplificată din treaptă în treaptă, conduce sigur spre nivelul generalizant al categoriei și al stilului. Eșalonat în etape, procesul sondării științifice asupra unor fenomene adesea fluctuante, căci nici un stil nu se naște aprioric constituit, este rodul unei evoluții temporale. Stilul nu este un tipar imuabil, ci expresia unui flux variabil, uneori sincopat, de valori creative, putând îmbrăca forme proteice.

Pentru a naviga în acest extins teritoriu este nevoie de o busolă, pentru a pătrunde în labirintul cunoașterii avem nevoie de un fir al Ariadnei. Un fir pe care Virgil Vătășianu n-i l-a oferit.

Addenda

Și-acum, în final permiteți-mi o întrebare, fie și retorică: este metoda Vătășianu perimată sau depășită? Nu ne mai folosește?! Desigur orice metodă poate fi amplificată, nuanțată, dar ea trebuie evaluată în contextul socio-cultural al apariției sale și mai ales al longevității sale. Pare un act arbitrar, chiar dacă se declară printr-o voce singulară, așadar ne semnificativă, a huli astăzi ceea ce cu entuziasm (și în paranteză fie spus cu mult folos) ai proslăvit ieri. Înainte de a amenda sau a dori să demolezi opera altuia, trebuie nu doar să dispui de argumente, ci să și poți pune ceva în loc și dacă e posibil ceva mai evoluat, mai valabil. Altminteri negația este nu doar gratuită, ci seamănă pe undeva a ingratitude pripit mărturisită.

Tineri și viitori istorici de artă, explorați tradiția sub toate aspectele sale, respectând efortul îndelungat al unei minți luminate ce vă deschide o cale. Pentru că tradiția constituie temelia necesară devenirii noastre ca specialiști. Procedând altfel oricât de capabili ne-am crede și de prețumțioși ne-am declara, riscăm cel mult să devenim coloși cu picioare de lut. Indiferent de modul în care ați aprecia aportul înaintașilor dumneavoastră le datorați grație și stimă. Luați aminte că orice demers se validează prin rezultatele sale de durată. Nu uitați, de câte ori veți apela sau nu veți apela la metoda Vătășianu, că aceasta stă la baza unei școli din care vă revendicați. Care a fost creată în folosul tuturor celor interesați, care continuă să existe și să evolueze prin contribuția urmașilor. *Verba volant, scripta manent.*

ARHITECTURA RELIGIOASĂ DE LEMN A ROMÂNILOR ARDELENI, PARTE FUNDAMENTALĂ A OPEREI LUI CORIOLAN PETRANU

VLAD ȚOCA

ABSTRACT. Wooden Churches' Architecture of the Romanians of Transylvania, a Fundamental Part of Coriolan Petranu's writing. Among the works of Coriolan Petranu those regarding the wooden architecture of the Transylvanian Romanians are a very peculiar apparition. Two books are the most important output of his endeavor: *Bisericile de lemn din județul Arad. Les églises de bois du département d'Arad*. Sibiu: Krafft & Drotleff, 1927 and *Monumentele artistice ale județului Bihor I. The wooden churches of the Bihor County*. Sibiu: Krafft & Drotleff, 1931 added to which are a number of articles of lesser importance. They differ profoundly from his other works in many ways. First of all, it is virtually the only chapter of his writing that is a proper research undertaking. Most of his other works are articles disseminated within a large number of publications and bare a strong polemical and propaganda mark. Petranu's works regarding the wooden architecture are also very different in their approach and conclusions. Reading his polemic papers it seem that his lifelong struggle has been to demonstrate the value and supreme originality of Romanian art. This later attribute is emphasized so much so as to almost negate any influence received by Romanian art from other peoples of the region. On the other hand, it augments the role that the art of his people has had on the development of other national arts in the region but also of more distant areas.

The two books dealing with Romanian wooden architecture have a very different style: cold, severe, and scientific. Never pressing too far in their conclusions and admitting many things denied in his other writings, such as influences received from Hungarian art. His methods of investigation carried on with almost surgical precision in the good tradition of the Viennese art historical school of Josef Strzygowski and Hans Tietze. Every aspect of the monuments is observed, analyzed and put in order. It is in fact this approach that saved him from falling into the trap of romantic nationalism, as it did save many other researchers in central Europe.

Why are there these big differences between his two categories of works? The answer lies in his belief that an art historian in Transylvania must be at the same time a scientist, a defender of the national patrimony and to spread the knowledge about the art of the province. He wrote that although a Transylvanian art historian is free to choose the subject of his research, it is his patriotic duty to study and deal with the Transylvanian art. He was painfully aware of the fact that the art of his nation was so little researched. Therefore he was at the same time the champion of spreading knowledge about the art of his people, the defender of Romanian art and a very serious researcher and scholar.

Cercetarea monumentelor religioase de lemn ale românilor din Ardeal a reprezentat pentru Coriolan Petranu nu numai un subiect de cercetare dar și un mod de a-și face datoria față de țară și față de provincia sa natală. El a considerat întotdeauna că un istoric de artă este liber să-și aleagă orice subiect de cercetare dorește. Însă, pentru că arta românească din Transilvania este foarte puțin cunoscută datorită condițiilor istorice nefavorabile, specialiștii ardeleni au datoria patriotică de a se dedica studiului artei acestei provincii. Scrierile sale asupra acestui subiect trebuie înțelese în acest context.

Pe de altă parte, scrierile asupra arhitecturii românești de lemn din Transilvania au constituit cea mai importantă contribuție de cercetare efectivă a lui Coriolan Petranu. Acestea sunt reprezentate în primul rând de cele două monografii ale sale despre bisericile de lemn românești din județul Arad¹ și, respectiv, Bihor². O a treia monografie, despre monumentele religioase de lemn din județul Hunedoara, a fost scrisă, trimisă editurii dar nu a fost publicată niciodată, fapt datorat, cel mai probabil, condițiilor vitrege din vremea celui de al doilea război mondial, când aceasta a fost finalizată. Acestor trei monografii li se adaugă unele studii de mai mici dimensiuni presărate prin diverse reviste.

Cele două monografii sunt foarte diferite de articolele polemice și de popularizare scrise de Petranu și publicate mai ales în reviste, multe dintre ele scrise în limbi străine. Tonul lor este sobru, rece, iar rigoarea științifică a autorului dictată de modelul școlii vieneze își pune amprenta în mod categoric asupra lor. În aceste monografii, autorul lor dă dovadă de mult mai mult spirit critic decât în cazul articolelor polemice, în mult mai puține ocazii omite să dea referințe punctuale și, comparat cu articolele menționate, este mult mai tolerant, mai puțin belicos și mult mai puțin pătimaș. Poate că această diferență de atitudine este influențată și de momentul când lucrările au fost scrise, în 1927 și 1931, respectiv, anume un moment în care tensiunile politice nu erau atât de pronunțate ca și în deceniul al patrulea și al cincilea al secolului XX. Fiind vorba despre monumente exclusiv românești și în mod particular un tip care nu are un corespondent maghiar, el rămâne pe acel teritoriu sigur al artei strict „naționale”, ba mai mult, fiind chiar dispus să admită influențe din partea artei maghiare (cu amendamentele de rigoare privind proveniența meșterilor) și chiar să pomenească mulți meșteri străini, care au lucrat pentru aceste monumente considerate a fi expresia spiritului poporului român. În unele secțiuni ale acestor două monografii pare a fi mai mult tentat să arunce cu săgeți spre conaționali săi, anume spre românii uniți și să facă, ori de câte ori are ocazia elogiul ortodoxiei naționale românești. Acest lucru nu este întâmplător, căci primul volum este scris cu largul aport al ierarhilor și al preoților

¹Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad. Les églises de bois du département d'Arad*, Krafft & Drotleff, Sibiu 1927.

²Coriolan Petranu, *Monumentele artistice ale județului Bihor I. The wooden churches of the Bihor County*, Krafft & Drotleff, Sibiu 1931.

din județul său natal, Arad, iar cel de al doilea este datorat „inițiativei și insistenței Prea Sfințitului și Venerabilului Episcop al Orăzii d-l Roman Ciorogariu.”³ Faptul nu este de mirare întrucât, să nu uităm, tatăl său a fost profesor la Preparandia din Arad și, cu siguranță, avea multe conexiuni în rândul înaltului cler al județului, fapt ce i-a permis, fără îndoială, un acces mai lesnicios la diferitele monumente și i-a ușurat misiunea în comunele rurale izolate ale zonei. Episcopul Orăzii a fost profesor și director al Preparandiei înainte de a fi uns episcop și îl cunoștea bine pe tatăl lui Petranu.

În orice caz, lăsând la o parte aceste observații, cele două monografii ale istoricului de artă clujean se numără printre primele studii serioase făcute de un specialist despre arta românească din Transilvania. În Ardeal, studiile de istoria artelor au început timid, în ultima decadă a secolului al XIX-lea, iar cercetările în domeniu au avut un aspect marginal. Aceasta pentru că, așa cum observa Coriolan Petranu, nu existat nici un specialist⁴ român aici și doar istoriografia de artă maghiară și săsească au avut unii reprezentanți mai importanți.

Elaborarea celor două monografii a reclamat, fără îndoială, eforturi considerabile din partea autorului lor, el parcurgând cele două județe (iar mai apoi și județul Hunedoara) însoțit de un fotograf (Virágh Gyula) și de Gheorghe Ciuhandu, consilier eparhial la Arad. Acesta din urmă a și scris un fragment din lucrarea despre monumentele Bihorului, referindu-se la „mediul cultural” în care aceste biserici au apărut și care este secțiunea în care propaganda ortodoxă devine evidentă. Această delegare este făcută în temeiul afirmației din volumul despre Arad conform căreia elaborarea unor astfel de aprecieri nu cad în sarcina istoricului de artă⁵. Ciuhandu nici măcar nu este creditat ca autor, doar într-o notă de subsol fiind menționată paternitatea fragmentului, care, după părerea noastră, alterează puternic spiritul textului, fiind apropiată ca ton de scrierile polemice, angajate ale lui Petranu discutate mai sus.

Aceste două cărți ale istoricului de artă clujean fac parte dintr-un plan mai amplu în care el ar fi dorit să fie inventariate, descrise, fotografiate și cartate nu doar toate monumentele de lemn din Ardeal, dar și celelalte monumente care existau aici. Astfel, titlul celei de a doua cărți este: *Monumentele istorice ale județului Bihor: I. Bisericile de lemn*. Așa cum se menționează în introducere, este vorba doar de un prim volum căruia se spera să i se adauge un al doilea care să cuprindă și restul monumentelor: cele de zid. Motivația care l-a condus pe Petranu la elaborarea acestui prim studiu în domeniul arhitecturii de lemn sunt, așa cum spune autorul, fenomenele care, conjugate, duc la dispariția lor. Pe de o parte sunt cauze date de însăși materialul de construcție, lemnul, care, chiar de bună calitate fiind, este supus degradării inevitabile odată cu trecerea timpului. Pe de altă parte, este ceea ce Petranu consideră a fi o mentalitate în schimbare a diferitelor comunități care a dus la demolarea,

³*Ibidem*. p. 3.

⁴ Coriolan Petranu, *Rolul istoricului de artă român în Transilvania*, București 1924, p. 5.

⁵ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, p. 9.

vinderea și transferul acestor monumente, dar care, în cele mai multe cazuri, duce, în final, la înlocuirea lor cu construcții mai ample, de zid, și la distrugerea iremediabilă a celor vechi, fără ca specialiștii în istoria artei și arhitecturii să fi avut măcar posibilitatea descrierii sau fotografierii acestora. Acesta a fost deja cazul multor monumente încă din epoca lui Petranu. Între timp, multe din aceste biserici au fost demolate, distruse sau incendiate. Însăși faptul că ele au fost inventariate, descrise și fotografiate reprezintă uriașa contribuție a lui Coriolan Petranu la istoria artei transilvănene. Nu poate fi nici o îndoială că astfel au rămas să fie cunoscute multe monumente care au dispărut, fiind, după expresia istoricului de artă ardelean „păstrate pentru știință”⁶. Aceste date urmau să fie centralizate, fie la Seminarul de Istoria artei de la universitatea din Cluj, fie la Secțiunea Comisiunii Monumentelor Istorice de aici. Acestea au fost depuse la prima dintre locații unde se află și astăzi în arhiva Catedrei de Istoria artelor de la univesitatea clujeană. Astfel s-au păstrat informații asupra stării monumentelor în acea perioadă. Dintr-o serie de locații au fost prelevate detalii ce puteau fi păstrate în muzee – demersul său a și contribuit la înființarea unui muzeu bisericesc la Arad⁷. Informațiile strânse urmau să se publice prin operarea unei selecții a materialului mai însemnat. În cadrul acestuia, un loc important îl joacă, în opinia autorului, fotografiile, releveele și desenele, „iar textul cuprinde sistematizarea materiei, cronologia, topografia operelor, stabilirea măestriilor, a mediului, apoi fixarea notelor distinctive a monumetelor [...] în privința calităților artistice, a iconografiei etc, față de cele cunoscute pân’acum, în sfârșit concluziile.”⁸ Acestora li se adaugă caracterizarea generală și analizarea legăturilor acestor monumente cu cele din străinătate. Doar acest lucru putea pregăti etapa finală a acestei întreprinderi de anvergură, anume o istorie completă a artei române din Ardeal.

Structurând materialul în acest fel, Petranu rămâne fidel schemei interpretative ce are la bază modelul lui Josef Strzygowski și Hans Tietze. Cum schema pe care o folosește cuprinde nu numai monumetele de arhitectură în sine, specialistul ardelean își face conștiincios datoria și descrie și studiază, și pictura și decorațiunile, precum și întregul inventar mobil al bisericilor și, dacă e cazul, structurile alăturate (clopotnițe, anexe etc.).

În demersul său, Coriolan Petranu începe prin a face referire la istoriografia problemei, constatând că nu există decât un singur inventar care poate fi luat în considerare, cel al lui Schultz din 1866, realizat pentru județul Sătmăr, care este important pentru că, de la apariția acestei lucrări, multe biserici au dispărut inclusiv cea – pe care Petranu o pomenește de nenumărate ori în scrierile sale – din Roșiori (Vereșmort) meționată, inclusivă cu o ilustrație, de către Spinger în celebra sa istorie generală a artei. Istoricul de artă clujean nu ia în considerare inventarele realizate de comisia monumentelor istorice din Budapesta, publicate în 1901, pentru că acestea

⁶ Coriolan Petranu, *Monumentele artistice ale județului Bihor*, p. 7.

⁷ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, p. 1.

⁸ Coriolan Petranu, *Monumentele artistice ale județului Bihor*, pp. 6-7.

conțin numeroase greșeli și sunt datorate în mare parte unui nespecialist, un gazetar: A. Vende. Mai mult, Petranu constată că acestui subiect nu-i este dedicat nici un studiu sau articol. Anumite topografii maghiare, din anii premergători primului război mondial, menționează astfel de monumente, dar nu realizează un tablou complet. Profesorul clujean a identificat, în schimb, un număr de 55 de astfel de construcții în județul Arad și 155 în județul Bihor, pe care le-a vizitat și studiat personal (lipsa contactului direct cu monumentul reprezintă unul dintre motivele respingerii inventarelor maghiare). Aceste construcții din lemn sunt considerate a reprezenta cel mai vechi tip de monumente românești (chiar dacă nu sunt fizic) din cele două județe și „dezleagă probleme de istoria artelor care și numai din punct de vedere artistic merită atențiunea”⁹.

Fidel modelului interpretativ ales, autorul monografiei, realizează o trecere în revistă a tuturor monumentelor studiate, menționând locul în care acestea se află. Apoi face o descriere generală a construcțiilor de lemn din cele două județe, incluzând aici și orientarea lor, respectiv amplasarea. Materialul de construcție este identificat ca fiind gorunul, în multe cazuri nefiind identificate nici măcar cuie din fier. Doar în urma refacerilor acestor biserici li se adaugă elemente din alte materiale: tablă, țiglă sau, la substrucție, piatră.

În continuare, schema de analiză pe care Coriolan Petranu o urmează prevede studierea elementelor de bază ale construcției și apoi a formelor (înțelegându-se aici și decorațiunile). Concluzia este că, în ceea ce privește planul bisericilor, în județul Arad avem mai puține variante, doar opt, toate fiind simple, cu o singură navă, lipsind însă bisericile cu plan central. În județul Bihor diferențele planului sunt mai mari, 14 tipuri, dar, și aici, ele se circumscriu aceluiași coordonate, în ambele zone monumentele fiind de dimensiuni reduse, doar în unele, puține, cazuri acestea au fost lărgite ulterior. Aceste biserici sunt, și în Arad și în Bihor, construcții cu pereți din bârne orizontale, cu boltă cilindrică din bârne în navă și cu tavan simplu în tindă (pronaos), mai rar apar, doar în Bihor, bolți cilindrice sau cupole poligonale în altar sprijinite pe o bârnă transversală care traversează biserica pe direcția nord-sud. Aceste bârne sunt uneori decorate artistic, iar tavanul din tindă poate lipsi în unele cazuri, lăsând expusă structura interioară a turnului care se reazemă pe grinzi orizontale. Naosul era inițial despărțit de tindă prin ceea ce Petranu numește „grilaj”, dar care în multe cazuri a fost desființat. Iconostasul este cel mai adesea un perete de scândură, însă nu lipsesc variantele sculptate. De acest decor beneficiază mai ales ușile împărătești, care doar în comunitățile mai sărace sunt panouri de scândură acoperite cu pânză. Corul, care apare la unele dintre biserici în partea de vest a navei sau deasupra tindei, Petranu îl consideră a fi de dată mai recentă, nu mai vechi de secolul al XIX-lea, fără a explica însă această supoziție decât prin exemplificarea celui mai vechi exemplu cunoscut și fără a face nici un fel de considerații privitoare la origine sau influențe. Acest fapt este puțin ciudat, având în vedere deosebita grijă a autorului pentru studiul acestor fenomene.

⁹ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, p. 4.

În ceea ce privește decorul exterior, Petranu acordă o atenție deosebită studiului pridvoarelor. Acestea sunt foarte asemănătoare în cele două județe, dar mai amplu dezvoltate și decorate în Bihor. Pridvorul de sud apare mai frecvent, iar unde există pridvoare și pe celelalte laturi (uneori înconjurând biserica) cel de sud este scos în evidență prin decorul său mai bogat. În legătură cu acest element, dat fiind faptul că adeseori pe laturile vestice și nordice pridvoarele sunt extrem de înguste, neaccesibile, cercetătorul clujean emite ipoteza că acestea s-au dezvoltat din pricina streășinelor largi – care au rolul de a conduce apa de ploaie departe de pereții și fundațiile bisericii – care necesită sprijin pe tot traseul lungii bârne transversale de la baza sa. Dar această funcție structurală s-a dezvoltat mai apoi într-una decorativă, cu accentul pus pe aripa sudică, cea a intrării, care este la rândul său adesea bogat decorată, cu modele de funii împletite la care se adaugă rozete și benzi de triunghiuri. Intrarea de la vest Petranu o consideră ca fiind de dată recentă, bazându-se pe observația că există aproape în toate cazurile și o veche ușă sudică astupată. Ușile au mecanisme de închidere arhaice, din lemn, care au fost înlocuite recent cu unele noi și au o înălțime mică. Sunt apoi descrise toate celelalte elemente ale construcției cu decorul aferent, asemănătoare în cele două județe: streășinele, ferestrele, pereții exteriori, acoperișul, turnurile cu crucile lor etc. În ceea ce privește pe acestea din urmă, Petranu consideră că se pot identifica două grupuri mari: primul cu coiful zvelt piramidal cu baza pătrată ori poligonală, iar cel de al doilea în formă de ceapă și globuri suprapuse. Primul fiind mai vechi și mai frecvent folosit în Bihor decât în Arad. În acest din urmă județ nu se întâlnesc nici turnulețele de colț la acest tip de coif și nici inelul decorativ cu ferestre mici, „cercuale”, care sunt o influență, crede Petranu, venită din județele învecinate Cluj și Sătmar, precum și galeriile suprapuse prezente în județul Turda. Crucile turnurilor nu sunt analizate în detaliu, motivul fiind înlocuirea acestora destul de frecventă din cauza uzurii.

În cadrul analizei decorului interior, partea dedicată picturii ocupă un loc important. Autorul afirmă că regula pare să fi fost un interior pictat în întregime, deși la momentul investigației acest lucru nu era valabil decât pentru unele biserici, iar multe nu aveau decor pictat, acesta fiind înlocuit de icoane sau chiar xilogravuri, iar iconostasul nu este întotdeauna pictat, cu excepția ușilor împărătești. Petranu constată că „regula iconografică” și tehnica pare a fi aceeași în Bihor ca și în restul Ardealului, cu precizarea că în această regiune numărul scenelor este mai redus, în schimb iconografia păcatelor și a Judecării de apoi este mult mai dezvoltată. Faptul că între pictura diferitelor biserici asemănările sunt adesea „frapante”, autorul trage concluzia că multe dintre ele au fost executate de meșteri ambulanti uneori veniți de la distanțe mari. Petranu identifică și admite prezența unor meșteri străini, dar adaugă că „Lipsa de calitate a picturii din jum. a doua a sec. 19-lea se poate atribui și meșterilor străini, uneori evrei, cari ai fost aplicați”.¹⁰ Icoanele pe lemn nu sunt analizate pe larg și le expediază într-o frază, menționând doar vechimea unora dintre ele considerându-le de calitate inferioară. Icoanele pe sticlă îl interesează însă ceva mai mult. Originea lor o

¹⁰ Coriolan Petranu, *Monumentele artistice ale județului Bihor*, p. 21.

hotărăște a fi Nicula, deși admite că originea lor este „necunoscută, mai bine zis nestudiată pân’acum”.¹¹ Le consideră a fi mai vechi de anul 1802 când este datată cea mai veche icoană cunoscută și le pune în legătură cu momentul în care Nicula devine centru de pelerinaj în urma evenimentelor care au urmat minunii petrecute acolo în secolul al XVIII-lea. Aceste icoane au fost apreciate foarte mult în tot Ardealul și chiar în provinciile învecinate și le consideră a fi „produse ale artei industriale țărănești din acea localitate”¹² și vândute la târguri sau de către vânzători ambulanți. Xilogravurile par de asemenea să provină din județul învecinat. Petranu consideră că ele provin de la Hășdate și nu de la Nicula cum consideră Gh. Oprescu.

Originea icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor istoricului de artă clujean o consideră a fi „pictura bizantină-română a icoanelor, ce se găseau în biserici și cari au fost copiate așa cum le-au înțeles țărani simpli, cu modificări, cu anumite note naționale”¹³. În mod particular, tehnica xilogravurii Petranu crede că a fost învățată de țărani de la xilografii români ai cărților bisericești. Aceste două tipuri de produse sunt create de către greco-catolici, dar sunt destinate și ortodocșilor, fiind inscripționate „mai mult din cauze comerciale” ca fiind lucrate „după legea răsăriteană”. Un fenomen asemănător, spune Petranu, se petrece atunci când meșterii produc aceste lucrări pentru maghiari, caz în care numele autorului este scris în ungurește. O altă posibilă explicație a acestei grafieri fiind cea a punctării originii nobiliare a meșterului, condiție care nu presupunea însă o stare diferită a celui în cauză față de cea a țăranilor simpli.

Obiectele de artă industrială din bisericile de lemn sunt parțial opera țăranilor (cruci de mână, crucile de lemn de lângă biserici și cimitire, lăzi, potire de lemn, tetrapoduri, proscomidere etc) sau a meseriașilor de la oraș (obiectele de metal, policandrele de sticlă, sfeșnice metalice etc). Obiectele din ambele categorii le vede cel mai puternic influențate de arta cultă occidentală, mai ales prin elemente baroce și post baroce, dar și empire, la decorurile sculptate de la iconostase, policandre, potire etc. De asemenea admite fără rezerve faptul că unele costume sunt maghiare. De asemenea, influențe apusene se manifestă și în pictură, dar mai ales în coiful turnului de vest (gotică la cele piramidale și barocă și post barocă la cele cu bulb) precum și influențe gotice la arcele în acoladă ale ușilor de sud. Deși aceste influențe sunt numeroase, autorul le tratează pe toate într-o frază lungă, urmată de alta în care invită cititorul să se convingă singur urmărind ilustrațiile¹⁴.

O secțiune foarte interesantă este cea în care Coriolan Petranu discută datarea acestor monumente pentru că prilejuiește, comparând afirmațiile de aici cu cele pe care le-am discutat în secțiunea precedentă, o serie de surprize, atât în ceea ce privește tonul cât și natura lor. Desigur, în datarea corectă a acestor monumente, istoricului de artă clujean a întâmpinat numeroase dificultăți pricinuite de starea monumentelor, de lipsa documentelor și a inscripțiilor. Acestea din urmă se refereau, în marea lor majoritate, la

¹¹ *Ibidem.* p. 22.

¹² *Ibidem.* pp. 22-23.

¹³ *Ibidem.* p. 24.

¹⁴ *Ibidem.* p. 26.

pictură, dar ofereau indicii aproximative asupra momentului ridicării bisericilor. Deși cele mai vechi monumente nu sunt, conform inscripțiilor, mai vechi de sfârșitul secolului al XVI-lea, Petranu consideră că totuși bisericile de lemn existente reproduc un stil mai vechi, crearea tipului precedând cu mult ridicarea edificiilor. Îl citează pe Schultz pentru a emite ipoteza constituirii tipului cam la mijlocul secolului al XIV-lea pe baza elementelor gotice ale turnului și a coifului deosebit de înalt, dar consideră că acestea sunt doar niște elemente care se adaugă unei evoluții străvechi și „care are la bază nu influința stilurilor istorice, ci materialul: lemnul”¹⁵. Este interesant de văzut cum, atunci când îi convine, Petranu refuză teoria lui Alois Riegl, care în alte împrejurări îi folosește pentru a-și demonstra tot teorii legate de vechime, și o adoptă pe cea a lui Gotfried Semper care susține că materialul determină în bună măsură stilul, așa cum se poate vedea în multe dintre articolele sale¹⁶. Raționamentul lui Petranu este, în acest caz, următorul: românii au o civilizație a lemnului care este străveche și care a dăinuit pe parcursul veacurilor fără a fi alterată în profunzime. În volumul referitor la monumentele din Bihor putem observa un lucru foarte interesant în ceea ce privește compararea datărilor sale cu cele ale monografiei maghiare din 1901, care folosește date din arhiva statului, a județului, surse bibliografice, precum și observații făcute la fața locului. Petranu își exprimă rezerva față de rezultatele acestui studiu, deși în multe cazuri această lucrare estimează vechimea unor biserici uneori și cu aproape două secole față de data propusă de către profesorul clujean! Fără îndoială, Petranu este un om de știință, și încă unul de factură pozitivistă, să nu uităm. Documentul pentru el este sacrosanct și nu poate fi pus la îndoială! Aici nu mai este vorba de interpretări și teorii; sunt dovezi concrete și Petranu nu poate trece peste aceste evidențe chiar dacă rezultatele monografiei maghiare ar fi slujit mai bine intereselor sale. În cazuri ca acesta, avem de a face cu ceea ce Ján Bakoš afirmă despre istoricii de artă ai Europei centrale formați la școala vieneză care au reușit, tocmai prin folosirea cu rigurozitate a unei astfel de metode de investigație pozitivistă, să nu cadă pradă unui naționalism romantic¹⁷. Tonul lui Petranu este foarte moderat, chiar împăciutor. Totuși nu se dezmințe total și pomenește, ca din întâmplare că autorul lucrării, A. Vende, este gazetar, deci o persoană a cărei formație nu îl îndreptățește să facă afirmații pertinente în domeniu. Este cunoscută părerea pe care o are cercetătorul clujean despre cei care provin din alte domenii și se ocupă de istoria artelor. Concluzia sa este că multe date transmise, probabil de localnici, au fost publicate fără nici o critică. Dar chiar îi găsește lui Vende scuze, admițând că în numeroase cazuri bisericile au fost strămutate și că au trecut treizeci de ani de la publicare!¹⁸

¹⁵ *Ibidem*. p. 27.

¹⁶ Vlad Țoca, Reperele metodologice ale lui Coriolan Petranu. în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia*. 3, L-LI, 2006, p. 81-85.

¹⁷ Ján Bakoš, From Universalism to Nationalism. Transformation of Vienna School Ideas in Central Europe. în Robert Born, – Alena Janatková, – Adam S. Labuda (eds.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2004, p. 86.

¹⁸ Coriolan Petranu, *Monumentele artistice ale județului Bihor*. pp. 32-33.

În studiul său despre monumentele din județul Arad, Coriolan Petranu face, în premieră pentru istoriografia românească de artă, în conformitate cu metoda Strzygowskiană, referiri la atmosfera creată de elementele componente ale monumentelor și la mediul psihic în care acestea au fost create. La acestea renunță în studiul dedicat Bihorului, pentru că ar fi fost o repetare inutilă a acelorași informații, mai ales că acestea au fost reluate și în studiul referitor la monumentele românilor ardeleni (*Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen im Lichte der bisherigen Forschung*)¹⁹, dar include acea secțiune scrisă de Ciuhandu și inserează o secțiune destul de amplă despre arhitectura de lemn în general și a relației sale cu arta românească. Apare aici limpede dorința lui Petranu de a stabili locul și importanța arhitecturii românești de lemn în cadrele istoriei artei europene căreia considera că îi aparține. Această secțiune se bazează în mare măsură pe ultimele studii ale lui Josef Strzygowski, recent publicate. În acest sens, îl citează pe istoricul de artă vienez și compară bisericile românești cu cele croate, despre care istoricul de artă vienez scrisese, considerând că, în ambele cazuri, nu dimensiunile edificiilor contează, ci monumentalitatea acestora, ceea ce constituie o caracteristică mai generală a estului european.

Petranu își însușește opinia lui Wesser care împarte arhitectura de lemn a Europei în patru grupuri, unul dintre acestea fiind reprezentat de cel românesc, considerând că această opinie întărește credința conform căreia acest din urmă grup joacă un rol aparte în arhitectura de lemn a continentului și că puterea sa de iradiere este considerabilă. Cercetările conjugate ale unor istorici de artă din perioada interbelică, dar mai ales cele ale lui Strzygowski sunt în măsură, spune Petranu, să arunce o nouă lumină asupra acestui gen al arhitecturii și asupra artei medievale în general, fiind necesară o reevaluare a acesteia prin prisma noilor investigații. Vechea literatură păcătuia nu numai prin ignorarea acestui mod de a construi, dar și prin aceea că studiile au fost concentrate pe studii regionale și naționale, monumentele din lemn fiind văzute ca o replică a celor de zid. Viziunea lui Strzygowski a avut darul de a oferi o viziune globală asupra domeniului, oferind explicații asupra originilor și a influențelor, deși dificultăți erau generate și de lipsa publicării unor materiale complete pentru toate zonele. Arhitectura de lemn a estului european este văzută ca păstrătoare a tradițiilor autohtone, străvechi, cu origini care se pierd în îndepărtata preistorie, când această zonă a jucat rolul de mijlocitor între orient și occident, fiind totodată total diferită de această din urmă zonă. Prin urmare, această zonă nu trebuie văzută ca inferioară sau barbară. Caracteristica estului european o reprezintă construcțiile din bârne orizontale care sunt răspândite din Finlanda și până în Balcani, de unde acest tip a iradiat și spre alte zone, unele dintre aceste aflându-se la mari depărțări. Conform teoriei lui Strzygowski bisericile românești merg „mână în mână” cu cele slave. Sistemul bânelor orizontale este tipic pentru zonele în care lemnul se găsește din abundență, iar paianta pentru locurile unde acesta lipsește. Aceasta din urmă apare doar în

¹⁹ Coriolan Petranu, *Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen im Lichte der bisherigen Forschung*, Cartea Românească, Cluj 1927.

secolul al VI-lea, pe când cealaltă este anterioară. Pentru a întări aceste afirmații este citat Vitruviu și cazul palatului de lemn al lui Atila. Numeroase exemple de pe tot cuprinsul Europei sunt aduse pentru a ilustra existența din timpuri îndepărtate a acestei tehnici de construcție precum și frecvența cu care a fost utilizată.

Sistemele de acoperire folosite la bisericile croaților și ale românilor par a-și afla originea în arhitectura occidentală de paiantă, cu precădere cea din mediul german. Dar Strzygowski emite și o părere pe care, Petranu ține să o ia în considerare, mai mult din respect pentru maestrul său, anume cea a preluării unor elemente sosite din estul îndepărtat, din Iranul mazdeist prin intermediul slavilor răsăriteni. Sunt cunoscute teoriile îndrăznețe ale lui Strzygowski și a unor istorici de artă din jurul său despre aceste influențe răsăritene în arta europeană, dar și cele despre nordul european. Este interesant de urmărit cum, în acest caz, Petranu nu elimină din start o astfel de posibilitate – cum făcuse cu multe dintre ideile colegilor săi maghiari privind influențele străine care ar fi alterat autohtonismul românesc – spunând precaut că cercetările istoricului de artă vienez pun o serie de probleme pentru arhitectura românească de lemn și că, necunoscându-se dovezi concrete de clădiri pătratice cu patru stâlpi în mijloc, nu se poate dovedi o înrâurire a mazdeismului. Aceasta fiind „încă o ipoteză, care așteaptă confirmarea”²⁰.

Un element important în studiul bisericilor de lemn în textele lui Petranu îl constituie discuția despre turnuri, pentru că în acest caz subiectul originilor și a influențelor este foarte interesant prezentat, fiind observate atât origini îndepărtate autohtone, cât și apusene mai târzii. Citând autori străini, mai ales germani, inclusiv pe Fr. Wemmer și J. Strzygowski, istoricul de artă român consideră că originea turnurilor se află în vechi structuri de apărare, exemplele incluzând în acest caz pe cele romane sau pe cele existente la palatul de lemn al lui Atila. Petranu admite existența unor turnuri în epoca preromanică, îndeplinind un posibil rol de apărare, dar consideră că acestea nu erau svelte și înalte, pentru că toate exemplele din această epocă par a confirma acest lucru, deși admite ca posibilă existența la această dată a galeriilor defensive²¹. Făcând o comparație cu bisericile de piatră ale epocii, cu care Petranu susține că există o strânsă legătură, el arată că Densușul sau Streiul au altfel de acoperișuri la turnuri, foarte diferite de cele ale bisericilor de lemn de mai târziu. Totuși istoricul de artă ardelean admite faptul că prezența turnurilor în acea vreme nu este documentată și nu este sigură, observând că, în multe locuri, inclusiv în Maramureș au existat biserici fără turn. Chiar în județul Arad el cunoaște exemple de biserici la care turnul reprezintă o structură independentă. Explicația poate fi aceea că multe biserici nu aveau clopote și, de fapt, nici nu aveau trebuință de ele. Este admisă ca probabilă o dată ulterioară, sfârșitul secolului al XVIII-lea sau chiar începutul celui următor, cea a contopirii într-o singură structură a celor două elemente: corpul bisericii și turnul clopotniță.

²⁰ Coriolan Petranu, *Monumentele artistice ale județului Bihor*. p. 37.

²¹ *Ibidem*. p. 38.

La începutul ultimei părți a monografiei despre monumentele județului Arad, care corespunde elementului al treilea (dezvoltarea) al mai sus menționatei metode, autorul cercetării face o schiță istorică, cu accent pe evoluția bisericească a zonei. Secțiunea lipsește în această formă din volumul despre Bihor, unde există acel fragment, menționat anterior, scris de Ciuhandu, și nu menționează decât câteva alte informații aici legate de mediul artistic. În acest sens Petranu consideră a fi un deziderat al viitoarelor cercetări studierea posibilei legături care ar fi existat între bisericile de lemn ale românilor și cele de piatră ale maghiarilor și dacă există corespondențe între turnurile bihorene-ardelene și cele apusene. Deși realizează această expunere istorică, profesorul clujean menționează că demersul de aprofundare al acestor studii nu face parte din datoriile istoricului de artă. Această parte a cercetării este dedicată creionării tabloului evolutiv al monumentelor de lemn din județul Arad. Petranu consideră că avem de-a face cu un tip de biserică autohton, care deși absoarbe unele influențe străine, influențează, la rândul său, arhitectura altor zone. Drept exemplu menționează unele biserici slovace din Transcarpatia. Bisericile din județul Arad, concluzionează istoricul de artă clujean, „fac parte din grupul bisericilor românești din Ardeal și părțile mărginașe locuite de români, ele nu pot fi considerate numai ca înrudite, ci ele fac parte ca membre ale aceluiași corp”²². Față de arhitectura bisericilor de lemn din Ardeal există, totuși, și unele deosebiri. Aici, în Arad, sunt uitate tradițiile goticului și sunt înlocuite, datorită înrâurilor monumentelor maghiaro-germane din zonă, prin elemente baroce în special în forma coifului turnurilor. În puține cuvinte, autorul consideră, în final, că stilul bisericilor de lemn românești din județul Arad este în esență condiționat numai de acest material, el nu este transpunerea în lemn a stilurilor istorice din Apus, acestea au avut înrâurire numai la turn și în pictura mai nouă”²³.

Vedem astfel de ce este atât de importantă, în cadrul operei, lui Petranu studierea turnurilor, pentru că realizăm cum, în acest caz, cu seninătate și în conformitate cu idealul său de a se păstra în limitele științei, admite existența influențelor exterioare, maghiare sau germane. Acest lucru este fără îndoială interesant de observat, mai ales că este evitată și aproape respinsă, de exemplu, în textele cuprinse în *Ars Transsilvaniae*. În monografia despre județul Arad ca și în cea despre Bihor vorbește și admite deschis aceste influențe și stabilește existența în unele cazuri a turnurilor zvelte și înalte înainte de secolul al XVII-lea. Pe lângă această formă caracteristică, o altă influență apuseană receptată, cel mai probabil, prin intermediul edificiilor de zid maghiare (dar care sunt, ține să observe Petranu, „în orice caz nu zidite de unguri”) și germane este cea a galeriilor turnurilor și a turnulețelor de colț. Această afirmație este bazată pe numeroase stampe de epocă ce au fost publicate inclusiv în volumul editat de M. Popescu, *Cetăți și orașe ardeleni*. O problemă pe care o pune Petranu în legătură cu aceste structuri este dacă acestea reprezintă un tip local transilvănean sau sunt importate ca atare din alte locuri, o întrebare pe care

²² Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad*, p. 38.

²³ *Ibidem.* p. 40.

cercetătorul clujean remarcă uimit că nimeni nu a mai formulat-o. Probabil că, răspundem noi, nimeni înaintea sa nu fusese atât de preocupat de autohtonismul artei ardelenene ca și el. În opinia sa turnurile transilvănene au trei caracteristici definitorii: galeria de sub coif, cele patru turnulețe de colț ale coifului și coiful svelt, piramidal. Pe această din urmă trăsătură autorul nu insistă, întrucât ea reprezintă o caracteristică a stilului gotic în epoca de tranziție de la stilul romanic. Pentru a confirma existența acestor structuri în Europa dintr-o epocă timpurie sunt date numeroase exemple începând cu era carolingiană și mergând până în vremea Renașterii sau chiar mai târziu, incluzând spațiul francez, german, central european și chiar italian. Galeria a existat, spune Petranu cu rol de apărare pretutindeni în Europa, chiar dacă a fost înlocuită ulterior, la monumentele de piatră cu mașiculi. O ipoteză interesantă emite cercetătorul clujean în legătură cu originea acestor turnuri în Maramureș și județele învecinate, anume că prototipul îl reprezintă vechiul turn al bisericii Sf. Mihail din Cluj. Acesta ar fi fost unul dintre cele mai impozante și mai frumoase turnuri din zonă, astfel încât a reprezentat un model pentru numeroși meșteri care au executat structuri similare atât din piatră cât și din lemn²⁴. Această teorie este interesantă și importantă pentru că a fost publicată în 1945 și reprezintă una dintre ultimele lucrări ale lui. Pentru această ipoteză, logica ce a dus la construirea și formularea sa sunt similare cu ceea ce scrie Petranu în volumul despre monumentele de lemn ale județului Bihor. Să vedem puțin concluziile la ipoteza pe care o formulează în acest volum:

Din cele expuse reiese, că toate elementele constitutive ale turnului bisericilor de lemn din Ardeal, le găsim mai înainte în apus, la arhitectura religioasă și mai ales la cea de apărare. Și în Ardeal turnul bisericii a avut odinioară rolul de observare și apărare, începând cu epoca romanică [...]. Cele mai multe biserici de apărare ale sașilor, datează din sec. 15-16-lea, bisericile de apărare ale săcuilor sunt mai puține și mai neînsemnate. Răspândirea largă a tipului de turn în tot Ardealul, se explică prin necesitatea generală și continuă a apărării. Introducerea în Ardeal a tipului de turn, cu caracteristicile înșirate, poate fi atribuită sașilor (cari au stat în legături comerciale cu Flandria și Germania) și altor măestri străini, precum tot ei au introdus și stilul romanic, gotic, al Renașterii, etc. Dela turnurile ridicate de sași și streini, le-au putut împrumuta românii și unгурii. Cu timpul, acest fel de apărare a devenit tot mai puțin eficace și chiar inutil, totuși s'au păstrat mai departe galeria și turnulețele, rolul lor însă a devenit altul și anume, cel artistic: galeria și turnulețele devin un decor al turnului, galeria nu mai are pardoseală, adeseori ea nu iese în afară de linia bazei turnului (în opoziție cu cea de apărare), arcadele au singurul scop practic de a transmite sunetul clopotului.²⁵

²⁴ Coriolan Petranu, *Biserica reformată din Sighet și bisericile de lemn din Maramureș*. Separatum din *Anualrul Institutului de Istorie Națională (Cluj)*, vol. X, 1945, Sibiu 1945, pp. 8-10.

²⁵ Coriolan Petranu, *Monumentele artistice ale județului Bihor*, pp. 42-43.

Acest fragment este ilustrativ pentru modul de gândire și felul de a spune sau a nu spune lucrurilor pe nume a lui Coriolan Petranu și, de asemenea, pentru felul în care scria o întreagă generație de istorici de artă din Europa centrală. Să analizăm textul și să vedem ce fel de mesaje și idei sunt ascunse în frazele sale. În primul rând, demonstrația ajunge la concluzia că toate elementele constitutive ale turnurilor ardelene se găsesc anterior în Europa apuseană. Originea lor se află, în timp, înainte de epoca romanică având rol de apărare. Această afirmație are rolul de a pune în legătură și într-o filiație arta ardelenească cu cea a vestului European, așa cum arată și Ján Bakoš. Așadar, arta românilor din această provincie este europeană și, mai mult, se află într-o relație strânsă cu fenomenele similare ale Occidentului. În Transilvania bisericile fortificate sunt atribuite sașilor și secuilor (maghiarilor), dar acestea din urmă sunt considerate ca ne semnificative. Vedem, încă o dată, ca în majoritatea scrierilor cercetătorului transilvănean, felul în care minimalizează aportul acestei din urmă populații la dezvoltarea artei provinciei. Rămânând și în acest caz fidel teoriilor sale, care atribuie rolul principal în răspândirea stilurilor apusene în Ardeal sașilor, Coriolan Petranu afirmă că și introducerea acestui tip de turn poate fi atribuită acestora. Ei au fost în legătură cu Apusul, ceea ce le-a permis receptarea unor puternice influențe din acele zone. Românii și maghiarii, la rândul lor au putut să înceapă folosirea acestor forme de la vecinii lor germani. Am menționat mai devreme ipoteza lui Petranu despre modelul turnului bisericii Sf. Mihail din Cluj. De ce oare se oprește cercetătorul ardelean anume asupra acestui monument și nu asupra unora din Unghiul Călății? Răspunsul este simplu și evident dacă luăm în considerare opera lui Coriolan Petranu: biserica clujeană este considerată un monument săsesc și, am văzut deja, doar aceștia au, în opinia sa, un rol în implementarea structurilor și stilurilor apusene. Bisericile din vecinătatea Clujului deși mult mai asemănătoare cu cele românești atât prin formă cât și prin materialul folosit au singura vină de a fi ungurești, iar acest lucru constituie un motiv suficient pentru ca ele să fie respinse ca un model pentru bisericile românilor. Mai mult, acesta este singurul monument de mari dimensiuni ridicat de sași în această parte nordică a Transilvaniei. Nu mai intrăm în detalii în analizarea acestui caz, să amintim doar că această teorie se bazează pe imagini de epocă, destul de inexacte înfățișând turnul bisericii Sf. Mihail. Desigur acest mod de a vedea lucrurile vine din gândirea pozitivistă a istoricului de artă transilvănean, pentru care documentul – stampele de epocă, în acest caz ca și în alte numeroase ocazii – este văzut ca o sursă sigură, obiectivă și demnă de încredere și nu este trecut prin filtrul critic al cercetătorului. Însă această lipsă de spirit critic este prezentă și cu multe alte prilejuri, mai ales atunci când Coriolan Petranu urmărește demonstrarea unei teze. Un exemplu îl constituie continuarea textului pe care le-am analizat aici. Acesta pare să ofere o concluzie și să încheie definitiv (cel puțin în acest studiu) problema originii turnurilor ardelenești de lemn de la bisericile românilor. Totul pare, citind rândurile reproduse mai sus, să ducă la un *quod erat demonstrandum* care să pună punct lucrării. Nu este deloc așa, pentru că imediat urmează paragraful de mai jos:

Deși derivarea din apus a turnurilor ardeleno este verosimilă, trebuie să ne întrebăm, dacă nu a existat în Ardeal înaintea venirii Sașilor o arhitectură în lemn, care ar fi putut servi ca bază pentru explicarea originii. Au avut Dacii, Romanii, popoarele năvălitoare, turnuri de lemn? Pe columna lui Traian avem un turn de apărare de zid, cu bază pătrată, cu galerie de lemn și coif piramidal, al cărui prototip a trebuit să fie în lemn. Pe o monetă a lui Gordianus din Markianopolis (Moesia) vedem o cetate cu multe turnuri cu coif și poate și galerie. Patru turnulețe la colțurile turnului, vedem la templul Venerei din Paphos, reprodus pe o monetă a lui Caracalla și Septimius Severus. Galeria de lemn la turnuri era cunoscută de Romani [...]. Viollet-le-Duc explică cele patru turnulețe dela turnurile bisericilor romanice din Franța prin tradițiunea antică. Arhitectura romană de apărare cunoștea deci galeria de lemn, coiful piramidal și turnulețele dela colțuri. În descrierea lui Priskos, care în 448 a vizitat palatul lui Attila, figurează niște turnuri ale gardului de lemn dela casa lui Onegesios, în altă parte e vorba de porticuri de lemn și de scânduri cioplite artistic ale palatului lui Attila. — Este mare distanța în timp între epoca romană și cea romanică din Ardeal, când apare prima biserică românească de zid cunoscută: cea din Densuș, care a trebuit să aibe o lungă evoluție în lemn înaintea sa, fără ca să lase urme din cauza netrăinicii lemnului ca material de construcție. Această lipsă de monumente de lemn însă nu exclude posibilitatea unei continuități în arhitectura Daciei din cele mai vechi timpuri până azi, precum nici lipsa de documente scrise nu poate nega posibilitatea continuității unei populații daco-romane pe acest pământ. Ceeace nu cunoaștem, este momentul, când s'a făcut unirea turnului de lemn cu edificiul bisericii, o problemă nouă, pentru care nu cunoaștem vre-o soluție din vremea daco-romană. Dacă am admite ipoteza continuității arhitecturii daco-romane în lemn, totuși trebuie să recunoaștem în svelteța deosebită a coifului și a gâtului turnului, o influință gotică, împrumutată dela clădirile executate de meșterii sași și străini în Ardeal.²⁶

Aproape paradoxală această revenire a lui Coriolan Petranu și introducerea unei noi ipoteze! Însă lucrurile sunt firesc integrate în ansamblul operelor sale și în perfectă concordanță cu crezul său. Desigur, bunul simț și formația riguroasă ca specialist la universitatea vieneză îl obligă să ia în calcul o ipoteză ca cea formulată anterior în care arta transilvăneană este pusă în legătură cu occidentul și cultura sa materială. Am văzut cum face acest lucru și felul cum include, mai pe ascuns, mai pe față ideile sale despre rolul artei maghiare și al celei germane. Însă problema lui Petranu în cazul acestei ipoteze era că aceasta excludea total orice posibilitate a discutării continuității românești pe aceste meleaguri, iar soluția este introducerea acestei noi probleme, cea a unei posibile filiații între monumentele românești pe care le cercetează și structuri dacice sau romane. Este posibil ca istoricul de artă clujean să se fi aflat în fața unei dileme pe care nu a știut cum să o rezolve și pe care o lasă în suspensie prin emiterea simultană a două ipoteze de lucru pe care cercetările ulterioare

²⁶ *Ibidem.* pp. 43-44.

să le rezolve. Ambele teorii îi sunt dragi și în ambele crede. Atunci când vorbește despre arta populară problema a fost rezolvată aparent fără probleme și fisuri în argumentație, aici însă alegerea nu este deloc ușoară și de aceea o evită pretextând stadiul cercetărilor din acel moment.

Este evidentă legătura între această teorie și teza continuității românești la nordul Dunării. Similare sunt și tipurile de surse pe care aceasta se bazează și, mai ales, lipsa acestora. Chiar Petranu spune că lipsa monumentelor din epocă nu exclude posibilitatea existenței unei continuități a formelor arhitecturale așa cum nici cunoscuta lipsă a documentelor scrise despre prezența românească la mieznoapte de fluviu nu a descurajat pe numeroșii susținători ai teoriei locuirii permanente pe teritoriul locuit azi de români. La fel cum susținătorii continuității își bazează – și își bazează – teoria pe surse antice și apoi pentru perioada care a urmat retragerii aureliene pe surse latine târzii, dar și bizantine, la fel Petranu își expune propria sa presupunere pe baza unor surse similare. Exemplul primei biserici românești, a celei din Densuș, folosită de istoricul de artă clujean, care susține că aceasta nu este decât un o verigă dintr-un lanț pe care astăzi nu îl mai putem reconstitui, poate fi comparat cu acele puține surse scrise care au slujit susținătorilor continuității. Celebrul donariu de la Biertan a fost de asemenea considerat nu ca un accident, ci doar o piesă care a apărut, e adevărat izolat, dar care presupune existența aproape certă a altora, probabil numeroase. Sursele scrise folosite de Petranu pentru a-și baza ipoteza sunt de asemenea foarte vagi și mult mai depărtate de o virtuală situație reală decât stampele din epoca modernă timpurie folosite pentru a o lansa pe cealaltă privind originea turnurilor din nordul Transilvaniei.

Ultima frază a acestui paragraf este interesantă, pentru că modifică puțin ceea ce s-a spus înainte și revine la teoria precedentă. Practic, prin admiterea faptului că zveltețea turnurilor de la monumentele de lemn ardelenesti este o influență gotică și că aceasta nu poate fi pusă decât pe seama înrăuirilor venite dinspre arhitectura defensivă săsească, Petranu împacă cele două ipoteze și găsește o cale de mijloc care, desigur, ar fi trebuit confirmată.

Cele două monografii despre monumentele de lemn ale românilor ardeleni se încheie brusc cu câte un scurt paragraf despre populația județelor, despre suprafețele acoperite cu pădure în trecut și la începutul secolului al XX-lea, evident pentru a se arăta bogăția materialului lemnos avut la dispoziție de meșterii autohtoni. Volumul despre Bihor este apoi continuat de textul lui Gh. Ciuhandu pe care nu îl vom mai analiza aici. Un capitol cu concluzii încheie cele două volume.

Revenind la cele două fragmente reproduse din volumul despre monumentele de lemn ale românilor din județul Bihor se poate vedea limpede, încă o dată, diferența de ton și de exprimare între aceste lucrări de cercetare propriu zise și scrierile polemice sau de popularizare (propagandă) ale lui Coriolan Petranu. Acea diferențiere a sarcinilor istoricului de artă din Ardeal pe care o reclama istoricul de artă clujean, este ilustrată perfect în opera sa ca întreg. Este cu siguranță o diferențiere a atitudinii și limbajului său în funcție de tipul de text avut în vedere. O ipoteză de lucru, pe care am luat-o în considerare a fost aceea a schimbării, în timp, a atitudinii sale. Acest lucru mi-a fost sugerat de faptul că majoritatea studiilor polemice sunt ulterioare

monografiilor discutate mai sus. Pe de altă parte, în cazul acestor din urmă scrieri se poate vedea o mai mare tensiune pe măsură ce ne apropiem de cel de al doilea război mondial și care se transformă adesea în furie după arbitrajul de la Viena. Dar sunt suficiente lucrări de cercetare, de mai mici dimensiuni elaborate în deceniul al cincelea, inclusiv cel pomenit despre biserica din Sighet și cele maramureșene, cel despre biserica Sf. Nicolae din Brașov²⁷ apărut în același an sau cel despre biserica din Roșcani²⁸ apărut în 1940. Toate acestea păstrează același ton și manifestă aceeași atitudine profund științifică pe care o găsim în monografiile discutate mai sus. Așadar, nu poate fi vorba despre o schimbare totală de optică o dată cu trecerea timpului. Diferența trebuie pusă doar pe seama obiectivelor fiecărui text în parte.

*

* *

Fără îndoială, Coriolan Petranu este un autor interesant și opera sa merită să fie analizată. Scrierile sale sunt importante pentru reliefaarea unui anumit moment istoric în scrisul românesc de artă. Activitatea sa nu este urmată și în anii de după război, datorită morții sale premature și nici continuată, din multe motive, poate că unul important a fost acela că viziunile sale naționale nu corespundeau cu viziunea direcțiilor fixate de regimul comunist în anii postbelici. Însă meritele scrisului lui Petranu există. Inventarele pe care le realizează sunt surse documentare importante, adesea unice și, în mare măsură, de încredere, chiar dacă sunt doar parțial publicate, datorită dificultăților materiale din epocă, restul păstrându-se în arhiva catedrei de istoria artei a universității din Cluj și în legatul său ce se găsește la Arad.

Unul dintre marile sale merite este de a fi primul care s-a ocupat direct de arta din Transilvania. Studiile sale au deschis interesul și au sporit cunoștințele altor specialiști atât din țară cât și din străinătate asupra acestui subiect. Faptul că a făcut greșeli sau că nu a fost uneori pătimaș nu știrbește meritul pionieratului. Demersul său a fost continuat într-o manieră, în multe privințe diferită, de Virgil Vătășianu și apoi după război de mulți alți istorici de artă deopotrivă ardeleni sau din celelalte provincii românești cât și din străinătate.

Merită observat, de asemenea, faptul că, în scrierile sale, Petranu este cel dintâi istoric de artă român care folosește metode de analiză construite special pentru acest domeniu și nu împrumutate de la alte discipline. Din scrisul său observăm, de asemenea, o profundă conștiință a faptului că elaborează studii de istoria artelor și, ca un reflex orgolios afirmă, în repetate rânduri, că el însuși este istoric de artă. Acești termeni: „istoria artelor”, „istoric de artă”, precum și expresii de genul: „din punct de vedere al istoriei artei” (sau al istoricului de artă) sunt frecvent folosite în scrisul său.

²⁷ Coriolan Petranu, Biserica Sf. Nicolae din Brașov și odoarele ei. Separatum din *Anuarul Institutului de Istorie Națională (Cluj)*, vol. X, 1945, Sibiu 1945.

²⁸ Coriolan Petranu, Un vechiu monument istoric: Biserica din Roșcani. Separatum din *Omagiu Înal Prea Sfinției Sale dr. Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de Arhipăstorie*, Sibiu 1945, pp. 8-10.

DESENUL ȘI FOTOGRAFIA LUI THEODOR GLATZ (1818-1871)

IULIA MESEA

ABSTRACT. Theodor Glatz (1818-1887) – Drawing and Photography.

Theodor Glatz was one of the foreign artists that would travel through Europe in the spirit of Romanticism that dominated the first half and the middle of the 19th century. His wandering brought him to Sibiu, where he settled. He was in the middle of a group of artists who, due to important contribution in portrait and landscape, revived the artistic life of Sibiu in the middle of the 19th century.

Landscape was Theodor Glatz's favourite genre. The graphics collection of the Brukenthal Museum comprises a series of drawings made between 1840/1842 during his travels around Budapest, Breslaw and along the Murany Valley. Most of these drawings have notices referring to the time and place of the execution. Thoroughly realized they also confess about the close relationship between the artist and nature. Sometimes he used romantic elements like contorted, rotten trees, huge fallen rocks, tempestuous waters, ruins, old, deserted castles. The human presence is very rare, nature is the only partner of the artists.

Glatz's creation has a more documentary character after he settled in Sibiu. Though he sometimes also worked in oil, most of his creation is realised as before, in graphic techniques. Sibiu and its surroundings offered him many subjects, inside / outside the walls of the old town. When he painted human silhouettes he also made suggestions about the folk costumes, bringing a picturesque atmosphere to the works. Sometimes when drawing urban motifs, his works became exclusively documentary, due to the strict mnemo-technique interest in the subject.

The Brukenthal collection also preserves a series of drawings that Glatz executed for the review *Illustrierte Zeitung*, to illustrate a series of article about Transylvania, written by the historian Anton Kurtz. These drawings come from the collection of the historian Julius Bielz.

We already mentioned the passion Glatz had for the exact and correct reproduction of reality. The interest in photography /technique reproduction was a clear consequence. The studies regarding Glatz's activity in photography are only at the beginning, but we can already affirm, that undoubtedly he was one of the first photographers of our country, most of his activity in the domain being synchronic with the work of Carol Popp de Szatnmary. His photography atelier is mentioned only in 1855, being probably earlier. The earliest identified photos are two landscapes, one from Brasov (1854), and one from Sibiu (1858). As a photographer who was also a painter Glatz knew how to focus, how to make frames and backgrounds, how to use light. He diversified his subjects very much: landscapes, portraits, genre scenes. After 1859 we do not know any works in oil or graphic techniques, Glatz seems to have decided himself completely for photography. Between 1860-1862 he worked with another photograph a series of photos for the album *Siebenbürgischer Trachtenphotographien aus der Hermannstädter und Bistritzer Gegend*, exhibited in Sibiu some years later. As a recognition of his important contribution to photography, Glatz obtained a honourable mention at the Universal Exhibition in Paris, in 1867, then in 1869 a prize at Groningen.

Mijlocul secolului al XIX-lea a adus în creațiile artistice o accentuare a interesului pentru trecut și pentru valorile tradiției, pentru frumusețile naturale, pentru monumentele antice sau medievale și pentru etnografie. Provocați de exotismul locurilor îndepărtate, deloc sau puțin cunoscute, animați de vraja călătoriei devenită pelerinaj obligatoriu în formarea lor, mulți dintre artiștii perioadei sunt artiști itineranți, călători. Deseori peisaje frapante, monumente, ruine cu iz romantic sau personaje cu aer exotic i-au determinat să surprindă fugar motivul ales, în schițe care, deseori, nu mai erau definitivitate sau transpuse în ulei. Pentru a păstra cât mai exact imaginea sau pentru a informa mai departe (aceste desene erau publicate frecvent în ziare sau reviste din țările de baștină ale autorilor lor, însoțind texte referitoare la locuri, oameni, evenimente), schițele aveau un accentuat caracter mnemotehnic. De aceea, valoarea lor de document cu conținut arheologic, etnografic, antropologic, istoric sau arhitectonic se păstrează până în contemporaneitate, chiar și în condițiile în care latura estetică a operei respective nu era suficient susținută, tehnicile plastice fiind simple mijloace de consemnare. Descoperirea și răspândirea fotografiei în deceniile 4-6 au oferit mijloace ideale pentru surprinderea corectă, exactă a realității, iar fotografia, în căutarea unui mimetism perfect, înlocuia tot mai frecvent desenul și acuarela lucrate *in situ*. Nu este, de aceea, de mirare că numeroși artiști ai perioadei, ce-i drept, cei mai mulți minori, au trecut cu rapiditate la noua modalitate de reproducere a realității, cea tehnică, de multe ori abandonând total desenul și/sau pictura.

Colecția de stampe și cea de pictură ale Muzeului Brukenthal păstrează un număr mare de lucrări aparținând unor artiști locali și călători care au activat în Transilvania, mai ales la Sibiu, principalul centru artistic al provinciei în epocă, în deceniile 5-7 ale secolului al XIX-lea. Între aceștia, datorită spiritului căutător, a activității bogate, a capacității tehnice – inventive, și când spunem asta ne referim la fotografie, se remarcă vienezul Theodor Glatz (1818-1871).¹ Cele aproape 100 lucrări de grafică, 14 lucrări în ulei, un număr însemnat de fotografii coroborate cu informații ale presei acelei perioade și documente de arhivă permit restituirea contribuției sale la viața artistică a acestui areal cultural.

Theodor Glatz a fost unul dintre artiștii de la mijlocul secolului al XIX-lea care a împărtășit pasiunea pentru călătorie și revelațiile acesteia. Căutarea noului, provocarea alterității, tentația ineditului, interesul pentru exotism și culoare locală care caracterizau sufletul romantic l-au ghidat chiar de la începutul carierei, când a ales plăcerea călătoriei comodității lucrului în atelier.

¹ S-a născut la Viena și a studiat la Academia de Arte din capitala austriacă, cu profesorul Joseph Mössmer. După numeroase călătorii în Imperiu, timp în care și-a dezvoltat plăcerea și abilitatea de a lucra peisaje, Th. Glatz s-a stabilit la Sibiu, în 1843, unde a activat ca pictor și profesor de desen la gimnaziul evanghelic și, din 1845, la Școala de meserii. Colaborează, în același timp, cu ziare și reviste austriece unde trimite imagini din Transilvania. Între anii 1841-1852, Glatz expune în Budapesta o serie de imagini ale ținuturilor și orașelor transilvănene. Între anii 1844-1845, publică o serie de desene pentru a ilustra reportaje despre Transilvania în *Illustrierte Zeitung* din Leipzig.

La Sibiu, Theodor Glatz este activ atât ca artist cât și ca pedagog. Diversificându-și preocupările, alături de Karl Koller, a pus bazele fotografiei la Sibiu și a realizat o importantă colecție de fotografii ale costumului național din zonele Sibiului și Bistriței.

Voiajul l-a ajutat să-și descopere plăcerea de a lucra peisaje. Desenele păstrate în Colecția de stampe a Muzeului Brukenthal oferă posibilitatea refacerii câtorva dintre traseele sale din perioada premergătoare stabilirii la Sibiu. Între 1840-1842, după trei ani de studii la Academia de arte din Viena, Theodor Glatz călătorește în împrejurimile Budapestei și ale Bratislavei și pe valea râului Murany. Din această perioadă, în colecția Muzeului se păstrează o serie de schițe, majoritatea numerotate și datate, uneori fiind notat și locul unde au fost executate. Amintim dintre acestea: *Lac cu pod*, (creion, 19,4 x 25,4, semnat: *Murany var TG*, datat: 29/8 (1)840, numerotat dreapta jos: 11, nr. inv. XI/515), *Casă cu grădină* (creion, 19 x 26,5 cm, semnat dreapta jos: *Görgö TG*, datat: 25/8 (1)840, achiziție 1926, nr. inv. XI/516) sau *Pădure* (desen creion, 29 x 41,5 cm, semnat dreapta jos: *Eveles T.G.*, datat: (1)841, nr. inv. XI/517). Lucrate cu corectitudine și exactitate, peisajele mărturisesc, în același timp, sentimentul artistului în fața naturii, relația intimă care se stabilește între ei, plăcerea surprinderii atmosferei momentului. Recurge uneori la recuzita romantică. Atunci insistă asupra formelor contorsionate ale arborilor sau asupra unor trunchiuri uscate, despuiate, stânci prăbușite, ape tumultuoase, ori plasează, în fundal, de obicei, castele părăsite sau ruine. Așa se întâmplă în *Peisaj stâncos* (creion, 19,5 x 25 cm, datat 1841 *Murany var*, nr. inv. XI/518), *Peisaj stâncos* (desen creion, 24,2 x 32, semnat dreapta jos: *Ajerlhat? TG*, datat: 26/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 5, nr. inv. XI/520), *Peisaj cu ruine* (creion, 26,7 x 37,2 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/532), *Peisaj din Munții Făgăraș* (desen creion, 19,2 x 25,6 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/883), *Peisaj de deal cu biserică* (desen creion, 20,3 x 32 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/494). Motivul preferat este pădurea, dar artistul redă cu pricepere și volumele masive ale unor creste abrupte sau văi, ori drumuri pustii. Maiestruozitatea copacului pare să-l fascineze. Un mare număr de desene reprezintă un singur arbore, plasat central sau lateral, cu frunzișul redat minuțios, miniatural sau estompat, prezentat mai mult ca un volum. Desenele cu arbori par exerciții pentru analizarea formei coroanei, a implantării frunzelor, a direcției ramurilor și a „personalității” copacului respectiv: *Peisaj de pădure* (desen creion, 20 x 27,5 cm, nesemnat, datat dreapta jos: 19/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 36, nr. inv. XI/502), *Pădure* (desen creion și acuarelă, 28 x 34,6 cm, nesemnat, datat stânga jos: 11 Aug. 1831, numerotat dreapta jos: 51, nr. inv. XI/497), *Pom* (desen creion, 24 x 31 cm, semnat dreapta jos: *Naparhaz TG*, datat: 1841, numerotat dreapta jos: 9, nr. inv. XI/524). Plasticitatea imaginii este obținută prin umbre realizate din hașuri ușoare. În aceste desene nimic nu tulbură relația artist-natură. Prezența omului este extrem de rară, întâmplătoare, și atunci dimensiunile minuscule și plasarea în planul îndepărtat nu schimbă în nici un fel liniștea motivului ales. Alteori existența umană este implicită / subînțeleasă prin redarea unei case, a unui animal domestic, a unei luntri: *Pădure* (creion, 28,8 x 38,5 cm, nesemnat, datat 1841, nr. inv. XI/527), *Peisaj cu râu* (creion, 28,4 x 39 cm, nesemnat, datat 1841, nr. inv. XI/531), *Joagăr* (creion, 28,5 x 39,2 cm, nesemnat, datat 1841, nr. inv. XI/529) sau *Peisaj cu lac și barcă* (desen creion, 32,2 x 42,7 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 56, nr. inv. XI/492).

La Sibiu, unde sosește în 1843, mai regăsește ceva din atmosfera de efervescență culturală și artistică generată pe de-o parte de colecția de pictură europeană a baronului Brukenthal, a cărei calitate excepțională și influență o recunoaște în mărturisirile sale², și, pe de altă parte, de activitatea prodigioasă de artist și pedagog a lui Franz Neuhauser³.

Theodor Glatz se stabilește în oraș ca profesor de desen la gimnaziul evanghelic și va rămâne aici până la sfârșitul vieții.⁴ Numărul mare de elevi (64) îl determină să solicite ajutorul unui alt artist de curând stabilit la Sibiu, Heinrich Trenk. De altfel, elvețianul Heinrich Trenk (1818-1892) nu este singurul a cărui activitate s-a desfășurat în preajma sau sub influența lui Theodor Glatz. Entuziasmul și perseverența pe care el le punea în orice întreprindere au reprezentat elementele catalizatoare ale unui adevărat cerc de artiști, cum l-a numit istoricul Julius Bielz, grup activ la Sibiu la mijlocul secolului al XIX, care îi cuprindea pe: Theodor Benedikt Sockl (1815-1861), Gustav Albert Schievert (1826-1881), Heinrich Zutter (activ la Sibiu între anii 1845-1848), Clara Soterius von Sachsenheim (1822-1861) și deja amintitul Heinrich Trenk.⁵ O mare parte a informațiilor referitoare la activitatea acestor artiști, inclusiv a lui Theodor Glatz provin dintr-o scrisoare către prietenul și colaboratorul său din Brașov, istoricul Anton Kurz, citată de Julius Bielz în studiul amintit.⁶

După stabilirea la Sibiu, deși execută și lucrări în ulei, Glatz continuă să prefere, ca și în perioada precedentă, tehnicile grafice. Uleiurile, de mici dimensiuni, ni-l relevă ca pe un real exponent al unei academii de artă, dar rigurozitatea și meticulozitatea reprezentării aduc prejudicii valorii artistice a lucrărilor, în favoarea celei documentare. Este cazul lucrărilor pe care Glatz le-a executat în 1844 și respectiv la sfârșitul anului 1847 și le-a dăruit lui Michael Lindner, arendașul glăjăriei Cârța, ca și cadou de Crăciun: *Casă din Glăjăria de la Cârța*, (u/p, 20 x 27 cm, semnat, datat 1844, nr. inv. 1443) și *Colonia de la Cârța* (u/p, 30,5 x 40 cm, semnat, datat 1847, nr. inv. 1444). Cele două tablouri de mici dimensiuni, au fost donate, în 1941, de Auguste Lindner, urmașa sa, Muzeului Brukenthal.⁷ Cum se întâmplă și în cazul altor artiști activi în Transilvania acestei epoci, (Heinrich Trenk, Gustav Albert Schievert etc.), motivele din natură sunt animate de scene de gen de dimensiuni miniaturale, ce aduc un plus de prospețime

² Theodor Glatz, *Bei der ersten Beschauung der Baron Brukenthalschen Bildergalerie*, în *Transsilvania*, IV, an 1, August 1843, nr. 60, p. 261.

³ Franz Neuhauser (1763-1836), vienez de origine, s-a stabilit la Sibiu la începutul deceniului 9 al secolului al XVIII-lea. A activat în preajma baronului Samuel von Brukenthal ca restaurator și pictor, contribuind și la sistematizarea și organizarea colecției sale de artă europeană și s-a implicat intens în viața artistică și educația artistică din oraș. Este cunoscut mai ales ca inițiator al peisajului modern în Transilvania.

⁴ Din 1845 Th. Glatz lucrează ca profesor de desen și la nou deschisa Școală de meserii duminicală.

⁵ Julius Bielz, *Ein Hermannstädter Malerkreis um 1850*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, vol. 13, nr. 1, 1970, pp. 37-57.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, Hermannstadt, nr. IX-X, 1941-1943, p. 118.

și viață lucrărilor sau întregesc informațiile de natură documentară pe care artistul dorea să le transmită. Figurile sunt, în același timp repere pentru scara la care sunt executate lucrările. Cea mai reușită dintre lucrările sale în ulei, păstrată în colecția muzeului, este *Capelă lângă Cluj* (u/p maruflată pe placaj la restaurare, 31,5 x 32,5 cm, semnat, datat 1843, nr. inv. 428). În linii mari ea păstrează caracteristicile pe care le-am pomenit, dar artistul reușește de această dată să depășească atitudinea de documentarist, creând un tablou plin de prospețime și atmosferă. Compoziția se realizează pe verticala asigurată central de clădirea capelei ce se profilează pe cerul în nuanțe de griuri și albastruri. Primul plan se desfășoară pe orizontală. El este animat de personaje de dimensiuni reduse, într-o scenă de gen ce amintește de maniera pictorilor flamanzi din secolul al XVII-lea. Grupul uman aduce și o înviorare cromatică prin petele de brun roșcat. O lumină caldă învăluie întreaga compoziție, iar clădirea în ruină din dreapta capelei aduce acea notă de romantism dragă artiștilor de la mijlocul secolului al XIX-lea. Prin prospețimea abordării motivului, această lucrare este o evidentă încercare de depășire a constrângerilor academismului.

Caracterul documentar al creației sale se impune mai pregnant în perioada de după stabilirea la Sibiu. Plăcerea călătoriei nu îl părăsește nici acum. Peisajele din jurul Sibiului, cetățile săsești îi oferă mereu noi subiecte. Dar peisajul este acum rareori subiect în sine, el este cel puțin animat de acele scene de gen în miniatură în care, personajele în grupuri, dau viață locului. Chiar miniatural redade, siluetele sunt înveșmântate în costume populare sau orașenești specifice zonei. Elementele de arhitectură sunt aproape nelipsite, fie că ele reprezintă centrul de interes sau sunt doar ușor conturate în fundal, toate aceste elemente de recuzită adăugate peisajului, fiind menite a sublinia nota de pitoresc, atât de gustată în epocă. Vocația lui Glatz de peisagist care preferă elementele naturale celor arhitectonice se remarcă chiar și atunci când tema tabloului este declarat urbană. În *Vedere de ansamblu a Sibiului dinspre Turnișor* (sepia, 14,8 x 21,9 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XIII/3), orașul este prezentat în peisaj, fiind parcă o continuare sau o perfecționare a acestuia. Registrele ce compun lucrarea nu sunt atât de clar delimitate cromatic și compozițional, iar verticalele turnurilor sunt puțin ostentative, domolite de desfășurarea proporțională și pe orizontală. Elementele naturale, pajiști, arbori intră în oraș sau îl lasă să se înalțe firesc, fără ostentație. Aceeași abordare a tematicii urbane au lucrările: *Brașov* (peniță, laviu, 15,7 x 20,4 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/1063), *Brașov – Dâmbul Morii* (desen creion, 12 x 18,7 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/1060), *Brașov* (gravură, 13,8 x 22,3 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/122), *Brașov – Poarta Ecaterina* (creion, 16,7 x 22,5 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/1025), *Sibiul văzut din Livada Măcelarilor* (creion, 23 x 33 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/879). În toate aceste cazuri orașul este prezentat în planul secund, primul fiind rezervat personajelor redade în activități specifice, diferențiindu-se cu claritate prin costume și atitudini. Diferite de acestea sunt *Piața din Abrud* (litografie, 18 x 27,2 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/422) sau *Vulcan* (desen creion, 10,2 x 14,4 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XV/883). Unghiul din care este abordat motivul ales se restrânge foarte tare. Artistul,

mult mai aproape de subiectul său, devine de o exactitate și rigurozitate de factură documentară, renunțând la atmosfera romantică din lucrările prezentate anterior. Abordarea motivului este la fel ca cea fotografică, de simplă reproducere a realității, fără participare subiectivă.

Din perioada 1844-1846, colecția Muzeului Brukenthal păstrează desene în creion și în tuș, unele dintre acestea făcând parte dintre cele realizate pentru a ilustra articolele istoricului Anton Kurtz despre Transilvania, publicate în *Illustrierte Zeitung* din Leipzig. În lucrarea referitoare la Cercul de pictori de la Sibiu, Julius Bielz identifică 12 lucrări în tuș și sepia care se pare că au fost trimise publicației din Leipzig. În continuare, desenele au ajuns probabil la anticariat unde au fost numerotate, apoi au ajuns în colecția Christian Hammer din Stockholm și de aici în proprietatea arhivarului sibian Franz Zimmermann.⁸ De la acesta le-a achiziționat Julius Bielz pentru colecția sa *Transilvanica* și a donat 4 Muzeului Brukenthal. Colaborarea cu revista germană nu a fost însă de succes, redactorii acesteia reproșându-i lui Glatz o serie de deficiențe din punct de vedere artistic ale acestor ilustrații, fiind apreciate doar prin valoarea documentară.

În afara desenelor realizate pentru revista din Leipzig colecția Muzeului Brukenthal păstrează peste 40 de desene în creion și tuș și litografii datate între anii 1844-1859.

Glatz nu era un artist plin de fantezie care să-l determine să adauge elemente noi, străine de model lucrărilor sale. Documentarist prin structură, de cele mai multe ori el s-a dovedit un observator corect, pasionat de detaliu, de amănuntul care putea întregi atmosfera, dar care nu se îndepărta de mimesis-ul pur, ansamblul detaliilor mergând câteodată până la o obositoare rigurozitate. Uneori reușește totuși să îmbine arta cu pasiunea reproducerii realității ca document, fapt care exclude deseori valoarea estetică intrinsecă a realizării, lăsând să primeze cea informațional mnemonică. Schițele sale nu sunt așternute în pripă, în înfrigurarea creației, ci sunt executate cu corectitudine, sinceritate și o uscată meticulozitate. De aceea ușurința, chiar entuziasmul cu care s-a dedicat reproducerii realității cu ajutorul noii tehnici a fotografiei este firească. Scopul redării, era în lucrările sale în creion sau ulei, ca și în fotografie, unul de natură mimetică, în primul rând. Interesul pentru peisajul executat cu exactitate se transferă astfel din desen în fotografie. Glatz a adoptat fără rezerve noua tehnică de redare a realității tocmai datorită faptului că și în desen sau pictură activitatea sa căpătase un interes de cele mai multe ori pregnant documentar.

Este cunoscut faptul că Glatz a deschis la Sibiu, pe la 1855 primul, credem, atelier fotografic⁹. Studiarea realizărilor sale în acest domeniu, demonstrează însă că până acum nu i s-a acordat importanța cuvenită. Cercetarea fondului de fotografie din colecțiile Muzeului Brukenthal și a celui de la Muzeul Franz Binder din Sibiu, îngreunată de o serie de aspecte birocratice sau lipsa de bunăvoință a unor colegi față

⁸ Bielz, *op. cit.*, p. 43.

⁹ Există și presupuneri că primul atelier fotografic ar fi fost al lui Th. B. Sockl, dar nu deținem, până acum, documente în acest sens.

de accesul la fondul de fotografie al Muzeului de Istorie, este abia la început, dar permite câteva observații. Studiul de până acum asupra acestei activități, ne îndreptăcesc să considerăm că Glatz a desfășurat o muncă de pionierat în acest domeniu, reușind să plaseze realizările fotografice din Transilvania sincron cu ceea ce se întâmpla în restul Europei. Carol Popp de Szatmary, considerat pionierul fotografiei pe teritoriul țării noastre, luase cunoștință despre noua invenție în preajma anului 1840, cu prilejul călătoriilor în Franța. Th. Glatz deținea credem noi, cunoștințe despre această tehnică înainte de a se stabili la Sibiu, adică tot din primii ani ai deceniului patru – sperăm să găsim documente în acest sens – în atelierelor din Viena. Cele mai timpurii fotografii sunt două peisaje unul Brașov, unul redat și în desen, datate de mână 1854 și respectiv din Sibiu, 1858¹⁰, lucrări remarcabile prin calitatea tehnică și știința focalizării. Fondul de fotografie al Muzeului Brukenthal păstrează și o fotografie datată de mână 1848. Dacă datarea este corectă înseamnă că Glatz a început să lucreze în tehnica fotografică la Sibiu, la foarte scurt timp după ce procedeul calotipului/negativului începuse să se răspândească în Europa. Vom apela pentru lămurirea acestui aspect la specialiști în domeniu. Fondul de fotografie păstrat, foarte bogat și încă superficial sau de loc valorificat, poate oferi noi surprize.

Spațiul urban ocupa un loc privilegiat în fotografiile lui Glatz, ca în cazul pictorului și fotografului francez Gustave Le Gray, cu ale sale imagini ale Parisului din anul 1858.

Glatz avea „ochi de fotograf ” chiar înainte să abordeze acest domeniu. Desenul și pictura îi furnizaseră metode de cadrare, de compunere, de lumină. El folosea camera de luat vederi ca un artist, cu simț al tonurilor și paginare corectă. Sigur că influențele vor lucra și invers, experiența de fotograf repercutându-se și asupra desenului său sau poate, dimpotrivă, concepția sa de desenator, adept al rigorii și fidelității, l-a dus cu aptitudini deja formate, spre adoptarea noii tehnici a „imaginii mecanice”. Din 1853 datează două desene cu peisaje lângă Bistrița (*Bistrița*, desen creion, 30 x 44 cm, nr. inv. XV/1109 și *Bistrița*, desen creion, 29,7 x 44 cm, nr. inv. XV/1108). Acestea sunt prezentate într-un ușor oval, așa cum se întâmpla în cazul fotografiilor care erau deseori rotunjite datorită incapacității tehnice a aparatului acelei epoci de a acoperi și marginile imaginii.

Theodor Glatz a executat foarte puține portrete (în ulei sau tehnici grafice). Colecțiile muzeului păstrează o singură lucrare în ulei, ce mărturisește o riguroasă știință a portretizării (*Portret de femeie*, ulei/pânză maruflată pe placaj, 35,5 x 27,5 cm, semnat, datat: (1)844, nr. inv. 2120), o schiță în creion (*Portret de bărbat*, creion, 20,2 x 14,2 cm, nr. inv. XV/1067) și o acuarelă (*Portret de bărbat*, acuarelă, 23 x 16,8 cm, nr. inv. XI/473). Interesul pentru fizionomia unui personaj, pentru atmosfera pe care un tip anume poate să o degaje, chiar pentru expresie, va apare mai târziu, doar în fotografie, aceasta bineînțeles, atunci când tehnica fotografică era suficient de avansată pentru a permite și fotografierea expresivă a unui personaj. În acest moment de evoluție a reproducerii fotografice, Th. Glatz

¹⁰ Datarea /Scrisul pare să fie al istoricului Julius Bielz.

fotografiază tipuri umane diverse, preferându-le pe cele mai exotice sau expresive. Un țigăn cu pălărie, aflat la Muzeul Franz Binder, este o lucrare comparabilă cu cele executate de marii reprezentanți ai genului. Detaliile de croi vestimentar, de ornamente, de materiale și accesorii și nu în ultimul rând de fizionomie fac din aceste fotografii, materiale prețioase pentru antropologi și etnologi.

Portretul, de altfel nu este singurul gen pe care Glatz îl abordează plenar abia în fotografie. În afară de peisaje, Glatz va lucra un număr mare de scene de gen, în peisaj sau în interioare, multe cu un important fond de informații etno/ antropologice.

După ce Theodor Glatz practicase fotografia complementar desenului și picturii, este interesant de remarcat, că din anul 1859, nu mai sunt consemnate alte lucrări în ulei sau tehnici grafice ale artistului activ la Sibiu, ceea ce ne face să credem că din acel moment a preferat să se dedice în totalitate noii pasiuni: fotografia.

Între 1862-1866, Th. Glatz lucrează împreună cu un alt fotograf activ la Sibiu, Carl Koller pentru *Albumul de costume populare transilvănene din împrejurimile Sibiului și Bistriței /Siebenbürgischer Trachtenphotographien aus der Hermannstädter und Bistritzer Gegend*, pe care îl va scoate în anul 1862, în aceeași perioadă în care Carol Popp de Szathmary furniza revistei *Le Monde Illustré*, nr. 28/24 octombrie 1857, fotografii de *Types et costumes valaques*, iar prin 1863 oferea doamnei Elena Cuza un album de fotografii cu vederi și costume din țară.¹¹ Prezentat Asociației transilvănene /Verein für siebenbürgische Landeskunde în anul 1863, albumul celor doi fotografi activi la Sibiu a fost apreciat ca o importantă contribuție în spiritul activității acestei societăți ai cărei membri erau și cei doi artiști, deosebit de interesant, complex, bine realizat și de succes.¹² Aceste fotografii ale lui Theodor Glatz și Karl Köller au fost expuse ulterior la Expoziția meșteșugarilor din 1869 din Sibiu.

Doar în anul 1855 este semnalat ca existând la Sibiu atelierul de fotografie al lui Th. Glatz, având inițial sediul în Piața Mică nr. 426 (între 1855-1870), apoi în Piața Mare la nr. 184 (între 1870-1871), deși preocupările sale în domeniu erau mai vechi. În aceeași perioadă sau chiar mai devreme își deschisese atelier de fotografie la Sibiu un alt pictor pentru care noua tehnică însemna un mod de subzistență: cunoscutul și deosebit de talentatul portretist Theodor Benedikt Sockl, pentru care, numărul de comenzi de lucrări în ulei era mult prea mic și nu îi permitea întreținerea familiei... Tot în 1855, Carol Popp de Szathmary primea o medalie la prima expoziție internațională de la Paris.

Theodor Glatz a fost și el premiat la expozițiile internaționale de fotografie. În anul 1867 a obținut o mențiune de onoare la Expoziția Universală de la Paris. Nu e un loc de neglijat dacă luăm în considerare faptul că Etienne Carjat (1828-1906), unul dintre cei mai faimoși fotografi parizieni ai epocii și Ludwig Angerer (1827-1879), renumit fotograf austriac, care la 1857 introducea la Viena „cartea de vizită” au fost premiați în acea competiție. Calitatea muncii lui Theodor Glatz a fost recunoscută din nou, un an mai târziu, când a fost premiat la Groningen (1869).

¹¹ Adrian Silvan Ionescu, *Artă și document*, București 1990, p. 201.

¹² *Siebenbürgischer Volkskalender für das Jahr 1863*, Hermannstadt 1863, p. 34.

Succesul atelierului lui Theodor Glatz a determinat și alți artiști care nu-și mai găseau împlinirea și răsplata pecuniară în pictură sau desen, să-și deschidă ateliere de fotografie. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea la Sibiu existau deja 20 de ateliere care s-au dovedit în timp longevive sau dimpotrivă, efemere.

În anul 1871, atelierul lui Theodor Glatz a fost preluat de nepoata sa, Camilla Asboth. Pentru a păstra clientela, ea a preluat numele și sigla predecesorului său. Cartoanele pentru fotografii erau în continuare imprimate cu medaliile unchiului ei, iar atelierul se numea „Atelier Camilla Asboth, Th. Glatz's Erben”. Succesul lucrărilor lui Glatz a făcut-o să reia un număr important dintre fotografiile acestuia. Demnă urmașă, ea obține medalia de aur la Expoziția de la Budapesta din anul 1881.

Catalogul lucrărilor lui Theodor Glatz în colecția Muzeului Brukenthal

Pictură

Glăjăria de la Avrig, ulei/hârtie, 18 x 28 cm, semnat, datat: 1847, nr. inv. 2597

Capelă de lângă Cluj, ulei/pânză, 31,5 x 32,5 cm, semnat stânga jos, datat: 1843, intrat în colecție în perioada 1870-1880, nr. inv. 428

Poarta Gușterița din Sibiu, ulei/hârtie, 19 x 15,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1888 Carl Dörschlag, nr. inv. 429

Casă din Glăjăria de la Cârța, ulei/pânză, 20 x 27 cm, semnat stânga jos, datat: 1844, donație 1941 Auguste Lindner, nr. inv. 1443

Colonia de la Cârța, ulei/pânză, 30,5 x 40 cm, semnat dreapta jos, datat: 1847, donație 1941, nr. inv. 1444

Portret de femeie, ulei/pânză maruflată pe placaj, 35,5 x 27,5 cm, semnat dreapta jos spre mijloc, datat. (1)844, achiziție 1961 Hans Hermann, nr. inv. 2120

Peisaj, ulei/carton, 24,3 x 37,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moștenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2595

Peisaj cu ruine, ulei/pânză maruflată pe carton, 26,5 x 37,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moștenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2596

Peisaj muntos, ulei/carton, 20 x 28 cm, nesemnat, nedatat, donație Emil Sigerus 1935 (din moștenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2598

Peisaj cu pârau, ulei/carton, 18,8 x 24,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moștenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2599

Peisaj muntos, ulei/hârtie, 19 x 28 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moștenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2619

Peisaj cu casă țărănească, ulei/hârtie, 18,8 x 24,5 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus (din moștenirea lui Th. Glatz), nr. inv. 2620

Peisaj de deal cu pomi și râu, ulei/hârtie, 25,5 x 32,3 cm, nesemnat, nedatat, donație 1935 Emil Sigerus, nr. inv. 2621

Peisaj stâncos, ulei/hârtie, 27,4 x 39 cm, nesemnat, nedatat, donație 1941 nr. inv. 2622

Grafică

O plimbare în pădure, acuaforte, 15,8 x 16 cm; 20 x 23,3 cm, semnat stânga jos: radiert von Theodor Glatz, nr. inv. IX/62

Capelă în pădure, acuarelă, 8,8 x 11,2; 10,5 x 13 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/472

Portret de bărbat, acuarelă, 23 x 16,8 cm, semnat dreapta jos: Th. Glatz pinx., nedatat, nr. inv. XI/473

Femei din Cisnădioara împletind, acuarelă, 18,3 x 16,3 cm, semnat dreapta jos, datat: (1)845, nr. inv. XI/474

Sala magnaților din Budapesta, acuarelă, 19,5 x 23, nesemnat, nedatat, , inscripție stânga jos: Der Magnaten Saal, nr. inv. XI/475

Pădure în tăiere pe Șanta, acuarelă, 23,7 x 34,2 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/483

Peisaj de munte cu lac, desen creion, 9,7 x 13,8 cm, nesemnat, numerotat dreapta jos: 2, nr. inv. XI/486

Peisaj de deal, desen creion, 9,4 x 14,4cm; 12,3 x 17,4 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 3, nr. inv. XI/487

Peisaj de deal, desen creion, 10,2 x 14,9 cm, 13 x 17,8 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 4, nr. inv. XI/488

Peisaj de deal, desen creion, 9,5 x 14 cm; 12,4 x 17 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 8, nr. inv. XI/489

Vânători, desen creion, 9,6 x 14,5 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 5, nr. inv. XI/490

Peisaj, desen creion, 10 x 14,7 cm; 13 x 17,7 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 7, nr. inv. XI/491

Peisaj lac și barcă, desen creion, 32,2 x 42,7 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 56, nr. inv. XI/492

Peisaj de deal, desen creion, 27,2 x 76, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/493

Peisaj cu biserică, desen creion și acuarelă, 20,3 x 32 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 54, nr. inv. XI/494

Peisaj oval, desen creion, 17 x 20,8 cm, 24 x 28 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/495

Peisaj de pădure cu râu, desen creion, 18,9 x 27 cm, nesemnat, nedatat, numerotat stânga sus: 52, nr. inv. XI/496

Pădure, desen creion și acuarelă, 28 x 34,6 cm, nesemnat, datat stânga jos: 11 Aug. 1831, numerotat dreapta jos: 51, nr. inv. XI/497

Moară de apă, desen creion, 19,2 x 27 cm, nesemnat, nedatat, inscripție dreapta jos: Malom Bethbanba, numerotat dreapta jos 46, nr. inv. XI/498

Peisaj cu case, desen creion, 20 x 27,5 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 50, nr. inv. XI/499

Vedere din Sibiu, desen creion, 13 x 42cm; 22,5 x 47,4 cm, nr. inv. XI/500

DESENUL ȘI FOTOGRAFIA LUI THEODOR GLATZ (1818-1871)

Peisaj de deal, desen creion, 28,5 x 43, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 41, nr. inv. XI/501

Peisaj de pădure, desen creion, 20 x 27,5 cm, nesemnat, datat dreapta jos: 19/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 36, nr. inv. XI/502

Peisaj de munte, desen creion, 20 x 27,4 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 34, nr. inv. XI/503

Peisaj, desen creion, 19,7 x 27,7 cm, semnat dreapta jos: *Talmacs TG*, datat 23/7 (1)844, numerotat stânga sus: 32, nr. inv. XI/504

Peisaj, desen creion, 27,5 x 19,7 cm, două desene separate pe orizontală, desenul de sus nesemnat, datat dreapta: (1)844, numerotat stânga: 1, desenul de jos, semnat dreapta jos spre mijloc: *TG Pojana*, datat: 26/4 (1)844, numerotat dreapta jos: 3, întreaga planșă numerotată dreapta sus: 33, nr. inv. XI/505

Pomi, desen creion, 20 x 16,8 cm, semnat dreapta jos, datat: 11/7 (1)849, inscripție stânga jos: *Baumgarten TG*, numerotat dreapta sus: 38, nr. inv. XI/506

Peisaj, desen creion, 20 x 21 cm, nesemnat, nedatat, numerotat stânga mijloc: 37, nr. inv. XI/507

Peisaj cu casă țărănească, desen creion, 24 x 40 cm, 31,2 x 44,8 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/508

Pomi, desen creion, 20 x 27,3 cm, semnat dreapta jos, datat: 19/9 (1)847, nr. inv. XI/509

Biserică, desen creion, 16,8 x 19,6 cm, nesemnat, nedatat, numerotat stânga sus: 31, XI/510

Pădure, desen creion, 19,3 x 25,5 cm; 24,7 x 32,7 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/511

Moară, desen creion, 19,5 x 25,2 cm, nesemnat, nedatat, nr. inv. XI/512

Cascadă, desen creion, 20 x 23,8 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 27, nr. inv. XI/513

Peisaj stâncos, desen creion, 21,3 x 27,8 cm, nesemnat, nedatat, numerotat dreapta mijloc: 29, nr. inv. XI/514

Lac cu pod, semnat dreapta jos: *Murany var TG*, datat: 29/8 (1)840, numerotat dreapta jos: 11, nr. inv. XI/515

Casă cu grădină, desen creion, 19 x 26,5 cm, semnat dreapta jos: *Görgö TG*, datat: 25/8 (1)840, achiziție 1926, nr. inv. XI/516

Pădure, desen creion, 29 x 41,5 cm, semnat dreapta jos: *Eveles T.G.*, datat: (1)841, nr. inv. XI/517

Peisaj stâncos, desen creion, 19,5 x 25 cm, semnat dreapta jos: *Murany var TG*, datat: 21/8 (1)841, nr. inv. XI/518

Peisaj stâncos, desen creion, 24 x 32 cm, semnat dreapta jos: *Aji volgyban T G*, datat: 17/9 (1)840, nr. inv. XI/519

Peisaj stâncos, desen creion, 24,2 x 32, semnat dreapta jos: *Ajerlhat? TG*, datat: 26/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 5, nr. inv. XI/520

Peisaj de pădure, desen creion, 19 x 25; 24,5 x 32,5 cm, semnat dreapta jos: *Szadelö TG.*, datat(1)840, nr. inv. XI/521

- Peisaj de pădure*, desen creion, 24,2 x 32 cm, semnat stânga jos: *Szadelö 10/9 TG*, datat: (1)840, numerotat dreapta mijloc: 7, nr. inv. XI/522
- Peisaj de pădure*, desen creion, 24 x 31,7 cm, semant dreapta jos: *Szadelö TG*, datat: 10/9 (1)840, numerotat dreapta jos: 8, nr. inv. XI/523
- Pomi*, desen creion, 24 x 31 cm, semnat dreapta jos: *Naparhaz TG*, datat: 1841, numerotat dreapta jos: 9, nr. inv. XI/524
- Peisaj cu biserică*, desen creion, 24 x 31 cm, semnat stânga jos: *Presburg TG*, datat:13/2 (1)841, numerotat dreapta jos: 10, nr. inv. XI/525
- Pădure*, desen creion, 23,7 x 31,3 cm, semnat dreapta jos: *Presburg TG*, datat:16/4 (1)841, numerotat dreapta jos: 12, nr. inv. XI/526
- Pădure*, desen creion, 28,8 x 38,5 cm, semnat dreapta jos: *bei der Dobschischen Mühle TG*, datat: (1)841, numerotat dreapta jos: 14, nr. inv. XI/527
- Casă țărănească*, desen creion, 19,5 x 25,3 cm, ne-semnat datat dreapta jos:14 15/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 13, nr. inv. XI/528
- Joagăr*, desen creion, 28,5 x 39,2 cm, *Jägermühle TG*, datat 12/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 15, nr. inv. XI/529
- Peisaj*, desen creion, 28 x 38,8 cm, semnat dreapta jos: *bei der Dobschischen Mühle TG*, datat: 11/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 17, nr. inv. XI/530
- Peisaj cu râu*, desen creion, 28,4 x 39 cm, semnat dreapta jos: *bei der Dobschischen Mühle TG*, datat: 11/9 (1)841, numerotat dreapta jos: 16, nr. inv. XI/531
- Peisaj cu ruină*, desen creion, 26,7 x 37,2 cm, ne-semnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 18, nr. inv. XI/532
- Peisaj*, desen creion, 29 x 42,7 cm, ne-semnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 19, nr. inv. XI/533
- Peisaj de deal*, desen creion, 28,2 x 41,8 cm, ne-semnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 20, nr. inv. XI/534
- Peisaj cu case*, desen creion, 29 x 39 cm, ne-semnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 21, nr. inv. XI/535
- Mănăstirea Calvaria lângă Cluj*, desen creion, 23,5 x 19,3 cm, ne-semnat, nedatat, numerotat dreapta sus: 22, nr. inv. XI/536
- Peisaj cu casă*, desen creion, 19 x 25,2 cm, semnat stânga jos: *Gegen Cselnel TG 30/8*, datat: (1)841, numerotat dreapta mijloc: 23, nr. inv. XI/537
- Peisaj cu casă și biserică*, desen creion, 28 x 39 cm, ne-semnat, nedatat, nr. inv. XI/538
- Pădure*, desen creion, 29,5 x 39 cm, ne-semnat, nedatat, numerotat dreapta jos: 25, restaurat 1983 fișa nr. 1905, nr. inv. XI/539
- Pom*, desen creion, 37 x 24 cm; 40,7 x 26,7 cm, ne-semnat, nedatat, numerotat dreapta sus: 20?, nr. inv. XI/540
- Sibiul văzut din strada Măcelarilor*, desen creion, 23 x 33 cm, semnat stânga jos, datat: 12/8 (1)846, XI/879

Peisaj cu casă, desen creion, 7,5 x 8,5 cm, semnat dreapta jos, datat: 15/8 (1)84?, nr. inv. XI/880

Peisaj cu case, desen creion, 9,8 x 13,2 cm, semnat dreapta jos, datat: 5/8, nr. inv. XI/881

Peisaj cu stânci la Tălmaciu, desen creion, 19 x 26,4 cm, 24,5 x 33 cm, semant dreapta jos, datat: 27/8 (1)842, nr. inv. XI/882

Peisaj din Munții Făgăraș, desen creion, 19,2 x 25,6 cm < 24,6 x 32,7 cm, semnat dreapta jos, datat: 24/6 (?), nr. inv. XI/883

Sibiul în 1845, sepia, 14,8 x 21,9 cm, semnat dreapta jos: *nach der Natur gezeichnet von Th. Glatz* nedatat, mijloc jos: *Ansicht von Hermannstadt von der Neppendorfer Wiese aus*, numerotat jos mijloc: 2, proveniență: colecția dr. Julius Bielz, nr. inv. XIII/3

Cortegiul funerar al comitelui Johann Wachsmann, gravură lemn, 14,6 x 23 cm, nesemnat, datat: 1845, nr. inv. XIII/15

Cortegiul funerar al episcopului ortodox Moga, peniță, 20,4 x 24,6 cm, semnat dreapta jos, datat: (1)846, mijloc jos: *Leichenzug des wallachischen nicht unierten Bischofs zu Hermannstadt, 1846*, donație 1961 Julius Bielz, nr. inv. XIII/66

Călugăr rugându-se, aquaforte, după Conixloo sau Mattheus Molanus, 16,2 x 20,3 cm, 21,5 x 24,2 cm, nesemnat, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/30

Sighișoara văzută dinspre nord, litografie, 15 x 20,4 cm; 19,7 x 24,6 cm, nesemnat, nedatat (pe la 1850), donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/52

Ruinele de la Rodna, gravură metal, 11,5 x 15,6 cm, 21,6 x 29,7 cm, semnat dreapta jos, datat: 1842, inscripție stânga jos: *Ruine in Radna*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/106

Brașov, litografie/tipar, 13,8 x 22,3 cm, nesemnat, nedatat, notație cu creionul mijloc: *Glatz 1844*, donație K. Engber 1984, nr. inv. XV/122

Catafalca Castrum Doloris pentru Ludwig von Wohlgemuth, litografie, 34 x 26 cm, semnat dreapta jos, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/342

Catafalca Castrum Doloris pentru Ludwig von Wohlgemuth, litografie, 30,5 x 22 cm; 40,7 x 31,2 cm, semnat dreapta jos, nedatat, inscripție jos: *Castrum doloris für Freiherrn Ludwig von Wohlgemuth, Civil-und Militär Gouverneur in Grossfürstenthume Siebenbürgen. Errichtet am 30IV.1850*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/418

Moară la Roșia Montană, litografie 1850, 22 x 29 cm, nesemnat, nedatat (pe la 1850), inscripție dreapta jos: *Lith. Des ref. Kolleg. in Klausenburg*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/124; observație: lucrare identică cu nr. inv. XV/541

Peisaj (după Conixloo), aquaforte, 15,8 x 16 cm, 21,2 x 23,5 cm, semnat dreapta jos: *Th. Glatz radiert*, stânga: *Conixloo pinx.*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/208; observație: identică cu lucrarea nr. inv. IX/62

Piața din Abrud, litografie, 18 x 27,2 cm, 26,5 x 36,5 cm, semnat stânga jos, dreapta jos: *Az. ev. ref. fö Oskola nyomása*, jos mijloc: *Platz von Abrudbánya*, nr. inv. XV/422

Sighișoara, litografie, 25,5 x 34,2; 33,4 x 41,2 cm, semnat stânga jos: *Th. Glatz lith.*, dreapta jos: *gedr. bei F.R.Krabs in Hermannstadt*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/423

Moară la Roșia Montană, litografie, 23 x 30 cm, semnat stânga jos: *Gezeichnet auf Stein von Th. Glatz*, nedatat (pe la 1850), inscripție dreapta jos: *Lith. Des. Ref. Kolleg. in Klausenburg*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/541

Detunata Abrud, litografie, 39,2 x 49,5 cm, semnat stânga jos, datat: 1844, dreapta jos: *Az. ev. ref. fö Oskola nyomása*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/567

Detunata, litografie, 26 x 35,5 cm, semnat stânga jos, datat: (18)44, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/706

Castelul Bran, laviu sepia, 20,2 x 27 cm, semnat stânga jos, datat: 1844, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/834

Vulcan, desen creion, 10,2 x 14,4 cm, neseminat, nedatat, nr. inv. XV/883

Alba Iulia, Poarta a 3-a a cetății 1841, desen creion, 10 x 14,4 cm, neseminat, nedatat, nr. inv. XV/884

Brașov, Poarta Ecaterina, desen creion, 16,7 x 22,5 cm; 21,3 x 28,3 cm, neseminat, nedatat, nr. inv. XV/1025

Brașov, Interior din Biserica Neagră, desen creion, 25,5 x 18,5 cm, neseminat, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1026

Vama de la Turnu Roșu, desen creion, 22,7 x 28 cm, neseminat, datat: 1856, inscripție stânga jos: *Rothen Thurm*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1034

Gospodărie din Cisnădioara, desen creion, 15 x 22 cm, semnat dreapta jos, datat: 1847 (sau 9), donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1058

Brașov, Dâmbul Morii, desen creion, 12 x 18,7 cm; 14,8 x 21,4 cm, neseminat, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1060

Biserica din Bungard, desen creion, 19,7 x 16,8 cm, semnat stânga jos: *Baumgarten Th. Glatz*, datat: (1)849, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1062

Brașov, peniță și acuarelă, 15,7 x 20,4 cm, semnat dreapta jos, datat(1)844, numerotat jos mijloc: 7, inscripție: *Parthie aus Kronstadt. Das alte Leichnamsgässer Thor*, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1063

Portret de bărbat, desen creion, 20,2 x 14,2 cm, semnat mijloc, datat: 1871, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1067

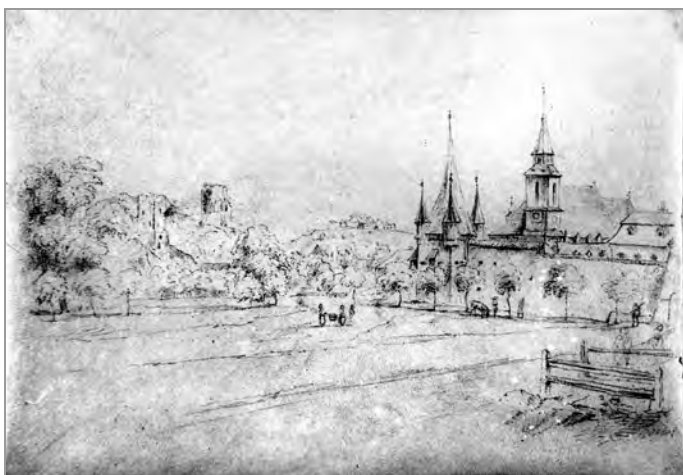
Detunata, desen creion, 28 x 42,2 cm, semnat stânga jos, datat: 1844, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1072

Țărani pe moșia Brukenthal 1845, desen creion, 27,7 x 39,4 cm, neseminat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1076

Bistrița, desen creion, 29,7 x 44 cm, neseminat, nedatat, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1108

Bistrița, desen creion, 30 x 44 cm, semnat stânga jos spre mijloc: *Bistritz TG*, datat: 24 Juli (1)853, donație 1984 K. Engber, nr. inv. XV/1109

DESENUL ȘI FOTOGRAFIA LUI THEODOR GLATZ (1818-1871)



*Brașov, Poarta
Ecaterina, nr. inv.
XV/1025*

*Brașov, Dâmbul Morii,
nr. inv. XV/1060*



*Biserica din Bungard,
nr. inv. XV/1062*

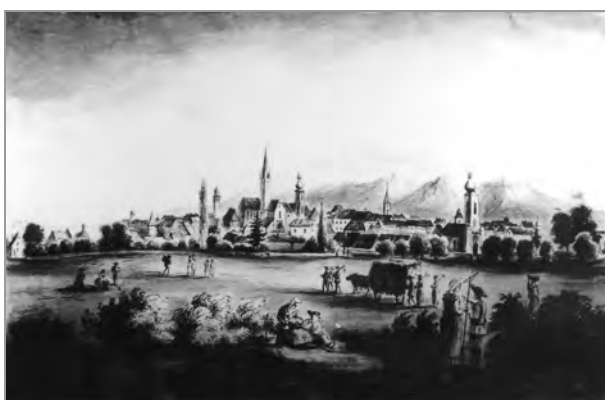
IULIA MESEA



Braşov, nr. inv. XV/1063



Bistriţa, nr. inv. XV/1108



Sibiul în 1845, nr. inv. XIII/3

DESENUL ȘI FOTOGRAFIA LUI THEODOR GLATZ (1818-1871)



*Peisaj lac și barcă, nr.
inv. XI/492*



*Peisaj cu biserică, nr.
inv. XI/494*



*Casă cu grădină, nr.
inv. XI/516*

IULIA MESEA



Pomi, nr. inv. XI/524



Joagăr, nr. inv. XI/529



*Sibiul văzut din strada
Măcelarilor*, nr. inv.
XI/879

DESENUL ȘI FOTOGRAFIA LUI THEODOR GLATZ (1818-1871)



*Peisaj cu casă și
biserică, nr. inv. XI/538*

*Peisaj de pădure, nr. inv.
XI/522*



*Detunata, nr. inv.
XV/1072*

IULIA MESEA



*Femei din Cisnădioara
împletind, nr. inv. XI/474*

Portret de bărbat, nr. inv. XI/473



DESENUL ȘI FOTOGRAFIA LUI THEODOR GLATZ (1818-1871)



*Alba Iulia, Poarta a 3-a
a cetății 1841, nr. inv.
XV/884*



*Castelul Bran, nr. inv.
XV/834*



*Vulcan, nr. inv.
XV/883*

IULIA MESEA



Pomi, nr. inv. XI/509

O ETAPĂ NOUĂ ÎN EVOLUȚIA PEISAJULUI TRANSILVĂNEAN. FRITZ SCHULLERUS (1866-1898)

IULIA MESEA

ABSTRACT. A new Stage in the Evolution of the Landscape in Transylvania. Fritz Schullerus (1866-1898). At the end of the 19th century, the art in Transylvania was renewing receiving and adapting elements of the European modernity.

Due to his talent, receptivity towards the modern ways of expression and under the pressure of the personal drama, Fritz Schullerus succeeded to mark a new stage in the development of landscape in Transylvania.

Fritz Schullerus studied at the Drawing Academy in Budapest with Bertalan Székely, then at the Art Academy in Munich with Gabriel Hackl and Karl Moor. It was the time and place for coming in touch with the various ways of expression of the new painting. He was influenced by the realism and naturalism of Gustave Courbet and Bastien Lepage, by Wilhelm Leibl and Hans Thoma, Max Liebermann and Fritz von Udhe. The influence of *Stimmungslandschaft* /that had Adolf Holzel, Ludwig Dill, Alfred Bachmann and Otto Modersohn among the most important representatives/ was strong upon his landscapes.

The option for landscape as a genre was quite late and was synchronic with the beginning of a fatal illness. Thus, the choice for landscape as way of expression was the result of the personal drama, not of the rejection of the hostile industrial society, as it was for the artists in Central Europe. The Transylvanian artist sublimated his sickness and vulnerability, and probably this is the explanation for the extraordinarily intensive way of communicating with nature and its expression on the canvas.

The two series of landscapes that are to be mention here are those on the Olt Valley and those in Paltinis. Through these works, the imitative character of the work of art so much blamed by the aesthetics of modernity was left behind.

Schullerus's landscapes are part of the painting of confession to which László Páal, Ioan Andreescu and Jenő Máticsa also belong.

With his work, Fritz Schullerus succeeded to surpass in technique, subject and emotion the Biedermaier landscape marking a phase in the evolution of painting in Transylvania, which was synchronic with the genre conception in the European painting.

Tânărl absolvent, istoricul sas Victor Roth a fost numit director al școlii din Cincu în ultimii ai ai secolului al XIX-lea. La Cincu trăia și artistul Fritz Schullerus pe care Roth are privilegiul să-l cunoască și intuiția să-l descopere. Fritz Schullerus avea 31 de ani, dar din păcate era, în 1897, în penultimul an al vieții sale. Influențați de moda europeană a conversațiilor între artiști, cei doi au timpul necesar să-și explice crezul artistic. Roth va publica apoi, în 1908, o monografie emoțională, dar în același

timp documentată, despre cel care va fi perceput ulterior ca artistul ce a marcat o nouă etapă în pictura peisagistică din Transilvania.¹ Roth îl prezintă pe Schullerus ținând cont de acele discuții purtate, de scrisorile pe care le-a obținut de la familie după moartea artistului și cunoașterea unei părți însemnate din creația sa.

Născut în Făgăraș, în 1866, Fritz Schullerus a învățat la gimnaziul din Sibiu avându-l ca profesor de desen pe Carl Dörschlag. După un an de studii la Școala tehnică din Viena, urmează Academia de desen din Budapesta, pe care o absolvă în 1888. Profesorul Bertalan Székely îi apreciease în repetate rânduri lucrările și l-a încurajat în muncă. Din dorința de a fi artist, nu doar profesor de desen luptă pentru obținerea unei burse la München.² Petrece în capitala Bavariei un an, între 1889-1890, în clasa lui Gabriel Hackl și învață compoziție cu Karl Moor. Găsește aici, așa cum își dorise, o atmosferă de efervescență, o diversitate de opțiuni și practicarea “unei picturi mai apropiate de realitate”.³ Are, de asemenea, prilejul să viziteze Alte Pinakothek, Galeria Schakl și expozițiile contemporanilor săi. După doi ani de activitate la Bistrița ca profesor de desen, revine la München între 1894-1895. Are conștiința drumului pe care vrea să-l urmeze și se zbate pentru a intra în clasa profesorului Loeffz.⁴

În acei ani, Academia bavareză nu mai era templul academismului neoclasic, ci devenise un spațiu în care se întâlneau noul și vechiul. Profesori și studenți experimentau noi metode în vederea unei reprezentări naturaliste a peisajului, portretului și scenei de gen. Influența realismului și naturalismului lui Gustave Courbet și Bastien Lepage se resimțea cu forță în cercurile ce dominau viața artistică müncheneză, cum ar fi cel al lui Wilhelm Leibl și Hans Thoma. În paralel, pictori ce reprezentau Secesiunea afirmă primatul subiectivismului, iar alții, ca Liebermann sau Fritz von Udhe preluau modelul francez al impresionismului. O altă direcție ce aduce în prim plan rolul implicației sufletești a creatorului în operă, un nou idealism poartă în arta germană numele de *Stimmungslandschaft* (peisaj de atmosferă). Printre reprezentanții săi, Adolf Holtzel, Ludwig Dill, Alfred Bachmann, Otto Modersohn, artiști retrași în colonia de la Worpswede, reușesc să se impună și se bucură de succes la expoziția internațională de la Glaspalast din 1895. Starea sănătății însă nu i-a permis lui Fritz Schullerus să petreacă aici cei cinci ani pe care și i propusese și se va întoarce acasă, în Transilvania.

Urmând la început, calea academică, Schullerus își impune stilul oficial, deja acceptat al compozițiilor istorice, scenelor de gen și al portretului. Această rigurozitate clasicist-academică, necorespunzătoare firii sale, îl face să fie nesigur: “încă mai fac greșeli, nu desenez destul de bine”⁵, scria prietenilor. Creația anilor care au urmat a

¹ Victor Roth, *Fritz Schullerus, ein siebenbürgisches Künstlerleben*, Hermannstadt 1908.

² Iulia Mesea, *Fritz Schullerus și povara tradiției*, în *Analele Banatului*, Artă, serie nouă, vol. IV, Timișoara 2002, pp. 294-295.

³ Roth, *op. cit.*, p. 25.

⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁵ *Ibidem*, p. 24.

dovedit că talentul său, nu ținea de spectaculozitatea scenelor istorice și mitologice sau de meticulozitatea scenelor de gen. Este cunoscută întâmplarea legată de o comandă la care a ajuns prin intermediul colegului și prietenului său Robert Wellmann, comandă care îi va ruina viața și profesia timp de doi ani. Municipality din Sighișoara organizase un concurs, câștigat de Schullerus, pentru executarea unei pânze intitulată *Unirea celor trei națiuni la biserica din Sighișoara din 1506*.⁶ Execută patru lucrări cu această temă, fiind permanent urmărit de neșansă. Prima pânză cu care pleacă la Budapesta pentru a se documenta asupra costumelor de epocă e rulată și i se lipesc culorile. O reface cu mari eforturi, dar este refuzată de comanditar, căci nu respectase întru totul compoziția schiței cu care câștigase concursul. O nouă pânză este respinsă din același motiv. După aproape doi ani reușește să predea lucrarea, primind în schimb o sumă de bani neînsemnată față de efortul depus.⁷ Compoziția amplă, riguros clasicistă, numărul mare, aglomerat chiar de personaje, dirijarea luminii amintesc de opera spectaculoasă a lui Karl von Piloty și de faimoasele compoziții istorice ale lui Gyula Benczur, în a cărui Școală privată de pictură, Schullerus petrecuse o scurtă perioadă în 1887.

Această compoziție este de fapt ultimul efort pe care Schullerus îl face în contul artei de academie. Este momentul eliberării conștiinței sale artistice moment în care artistul nu mai creează pentru comandă, devenind astfel unul dintre artiștii

⁶ *Uniune la biserica din Sighișoara - Die Union der drei Nationen auf dem Schässburger Landtag des Jahres 1506* (schiță în ulei), ulei/pânză, 67 x 96 cm, nesemnă, nedatată, donat de familia artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1294; *Geschäftsprotokoll des Kustos*, (manuscris Biblioteca Brukenthal) nr. 74, 10 mai 1907; Viktor Roth, *op. cit.*, p. 49; repr. planșa 14; *Mitteilungen des Baron Brukenthal'sches Museum*, II, 1932, p. 41; Erhard Antoni, *Der Maler Fritz Schullerus*, în *Forschungen zur Volks und Landeskunde*, Bd. 23, nr. 2, 1980, p. 81, nr. cat. 61; Mesea, *op. cit.*, pp. 294-295; Doina Udrescu, *Arta germană din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu (1800-1945)*, Sibiu 2003, nr. cat. 276.

Uniune la biserica din Sighișoara, ulei/pânză; 67,5 x 98 cm, semnat dreapta jos, cu roșu: F. Sch; datat: (18)95, donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal inv. nr. 1089; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Roth, *op. cit.*, pp. 48-50; repr. planșa 15; Michael, Csaki, *Baron Brukenthal'sches Museum, Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt 1909, nr. cat. 1089; *Unsere Bilder*, în *Karpathen* II, nr. 1, 1908-1909, repr. p. 31; Antoni, *op. cit.*, 1980, nr. cat. 60; *Lexikon der Siebenbürger Sachsen*, Thaur bei Innsbruck, 1993, p. 447; Mesea, *op. cit.*, pp. 294-295; Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 274.

Concursul organizat de Primăria din Sighișoara, cu tematică inspirată din istoria Transilvaniei, era dedicat sărbătoririi Mileniului. Schullerus a pictat prima variantă la München, dar nemulțumit de rezultat, consideră că lucrarea are prea puțină viață și lucrează o nouă pânză la Dealul Frumos. Pretinzând de la sine maximă corectitudine și în detalii, în 1896, artistul face o călătorie la Budapesta pentru a se documenta asupra costumelor de epocă pe care urma să le reprezinte. În timpul călătoriei pânza se lipește la rula și este refăcută cu mari eforturi. Refuzat de primăria de la Sighișoara din cauza unor nepotriviri între schița cu care câștigase concursul și lucrarea finală, artistul a lucrat la acest tablou, mai multe variante, între 1895-1897.

În anul 1909, o schiță a acestei lucrări se afla în sediul Comitatului din Sighișoara.

Uniunea bisericii din Sighișoara, ulei/pânză, 198 x 297 cm, nesemnă, nedatată, inv. nr. 1425;

Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 278.

⁷ Roth, *op. cit.*, p. 18.

*orgolioși și resemnați, partizani ai creației independente de comandă.*⁸ Interesul pentru genul peisagistic este de aceea, relativ târziu. Chiar și în notele sale ce cuprind impresii în urma vizitelor în muzeele și expozițiile din Budapesta, Viena și München referirile la peisaj sunt accidentale. Reținem totuși, că genul de peisaj care l-a impresionat a fost cel de factură lirică. În urma vizitării expozițiilor atât de disputatului în epocă Arnold Böcklin, artistul nota: *Savurez cu reală încântare actuala expoziție Böcklin*, (ianuarie-februarie 1888), exprimându-și admirația în primul rând pentru peisajul *încărcat de lirism și atmosferă onirică.*⁹

Reala comunicare cu natura, care devine spațiu de reculegere și fortificare fizică și spirituală, se manifestă abia după 1893, când apar primele semne ale bolii ce va pune capăt prea devreme unei cariere promițătoare. Este indiscutabil că atunci când optează pentru peisaj, ca mod de exprimare Fritz Schullerus o face sub presiunea dramei personale, spre deosebire de majoritatea artiștilor ce au reprezentat modernitatea în Europa apuseană care, în mod declarat, se retrag în natură din cauza respingerii societății industriale ostile și a orașului tumultuos.

Artistul transilvănean încearcă și reușește să-și sublimeze boala și propria vulnerabilitate, dedicându-se acelu gen care se pliază cel mai bine sensibilității sale.

Așa se și explică maniera total deosebită de tot ce se mai făcuse până atunci a abordării sale, el fiind și singurul din grupul de artiști din această parte a Transilvaniei la care întâlnim o trăire a naturii de o asemenea intensitate. Într-o tentativă de a descoperi spațiul de taină dintre efemer și etern, artistul renunță la acele elemente ce făceau pitorescul peisajului intimist de sorginte Biedermeier atât de drag publicului transilvănean optând pentru exprimarea lumii interioare, ceea ce-l înscrie acelu ideal al secolului al XIX-lea de examinare atentă și pasionată a individualității.

Se pot stabili trei etape în construcția peisajului la Fritz Schullerus: peisajul naturalist, de sorginte Bastien-Lepage, peisajul subiectiv, cunoscut din grila *Stimmungslandschaftului* și peisajul realist influențat de școala de la Barbizon.

În 5 aprilie 1893, aflat în vacanță la Cincu, Schullerus scrie o scrisoare lui Robert Wellmann în care recunoaștem puternicul simț al naturii pe care artistul începe să-l conștientizeze: *...iubesc plimbările în pădurile de fag și stejar. Primăvara mă fortifică, mă simt mai puternic.*¹⁰ În această perioadă lucrează peisajul *Gard de nuiete*¹¹, una dintre puținele lucrări în manieră naturalistă pe care le cunoaștem.

⁸ Werner Hoffmann, *Fundamentele artei moderne*, București, 1977, p. 5.

⁹ Roth, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹¹ *Gard de nuiete*, ulei/pânză, 57,5 x 44,2 cm, nesemnlat; nedatat (datat 1895), provine din donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1071; *Katalog der ersten Ausstellung von Arbeiten siebenbürgische Künstler 30 Juli bis 26 August 1905*, Hermannstadt 1905, nr. cat. 216; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, 1909, nr. cat. 1071; V. Roth, 1908, p. 40; Maria Olimpia Tudoran, *Catalog patrimonial de pictură românească*, vol. I, Sibiu, f. a, nr. cat. 165, repr. p. 66; Antoni, *Der Maler Fritz Schullerus*, în *Forschungen zur Volks und Landeskunde*, bd. 23, nr. 2, 1980, nr. cat. 32, p. 88; Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 256, repr. nr. 28.

Deși motivul pare să fi fost ales la întâmplare, un colț de grădină, cu câțiva pomi neînmuguriți, lângă un gard împletit, acoperit de fân, el corespunde întru totul lecției pe care vrea s-o demonstreze. Verdele crud al ierbii, albastrul intens, curat al cerului, atmosfera limpede, contrastele cromatice curajoase, culorile strălucitoare, lumina prinsă în pastă aparțin noii abordări a naturii.

Legătura cu natura este tot mai strânsă în ultimul an de viață, opțiunea pentru acest gen dovedindu-se o necesitate interioară. În primăvara lui 1898, Schullerus, foarte bolnav fiind, merge la Cincșor, un sat pe malul Oltului, unde lucrează exclusiv peisaje.¹² Noutatea lor nu constă atât în alegerea subiectului, cât

Gard de muiete este una dintre primele lucrări păstrate din creația lui Fritz Schullerus. În monografia pe care o dedică artistului transilvănean, Victor Roth precizează că peisajul a fost realizat în primăvara anului 1892, când artistul se afla în vacanță acasă, la Cincu. Michael Csaki, însă, îl datează 1895, considerând că este un motiv inspirat de grădina casei parohiale de la Dealul Frumos. Roth este probabil mai aproape de adevăr, căci monografia sa este scrisă pe baza mărturisirilor artistului și ale familiei acestuia, precum și a corespondenței păstrate.

Lucrarea este unul dintre puținele peisaje din această perioadă, căci, deși se hotărâse să dedice mai multă atenție acestui gen din anii 1894-95, când se afla la München, Fritz Schullerus își pune în practică intenția abia după 1897.

Tabloul mai păstrează ceva din intimismul și idealismul peisajului transilvănean din prima jumătate și mijlocul secolului al XIX-lea, dar recunoaștem și receptarea influențelor mai noi, ale picturii lui Bastien-Lepage și, în special ale impresionismului german. Lucrarea este dovada structurării viziunii sale picturale pe o concepție ce concentrează tendințele realiste și naturaliste. Linia joacă un rol important în reprezentare, culoarea aducând și un fior senzualist, prin tușele proaspete primăvăraticе.

¹² *Peisaj cu apă*, ulei/hârtie, 33,5 x 39 cm, nesemnat, nedatat (datate 1897 – 1898), donație familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1076; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1076; Tudoran, *op. cit.*, cat. nr. 168, repr. p. 68; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 88; Mesea, *op. cit.*, p. 295; Idem, *Tradiție și modernitate. Pictura din sud-estul Transilvaniei la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Historia, XLVII, 3, 2002, p. 53; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 261.

Apus de soare, ulei/pânză, 56 x 70,5 cm, semnat dreapta jos, cu negru: *F. Sch.*, datat: 1898, achiziție 1898, colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1064; *Geschäftsprotokoll...*, vol. 74, 22 decembrie 1898; Csaki, *op. cit.*, inv. nr. 1064; Roth, *op. cit.*, p. 54; Marius Tătaru, *Étapes de développement de la peinture de Transylvanie à la fin du 19-e siècle*, în *Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art, série Beaux Arts*, Tom XVII - XVIII, București 1980- 1981, p. 73, 81; reproduș în *Karpathen*, II-1, 1908-1909, p. 7; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 295; Idem, *Tradiție...*, p. 53; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 249.

La sfârșitul lunii decembrie a anului 1898, familia artistului a oferit spre achiziție Muzeului Brukenthal, cinci uleiuri din creația lui Fritz Schullerus. Curatorul a decis să cumpere două dintre acestea, *Abendstimmung* și *Der Alt bei Kleinschenk* (lucrarea cu nr. inv. 1065), la suma de 180 de florini.

Oltul la Cincșor (schița în ulei pentru lucrarea cu inv. nr. 1065), ulei/carton, 21,4 x 33,3 cm, nesemnat, nedatat (datate 1898), donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1078; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1078; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 73; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 295; Idem, *Tradiție...*, p. 53; Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 263.

Oltul la Cincșor, ulei/carton/pânză, 52,5 x 68,5 cm, nesemnat, nedatat (datate 1898), achiziție (1898), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1065; *Geschäftsprotokoll...*, vol. 74, 22 decembrie 1898; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1065; Roth, *op. cit.*, p. 54; repr. planșa nr. 18; Antoni, *op. cit.*, p. 87, nr. cat. 82; Tătaru, *op. cit.*, p. 81; repr. fig. 25; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 295; Idem, *Tradiție...*,

în abordarea nouă. Peisajele sunt complet eliberate de latura anecdotică. Motivele alese sunt puține: cursul sinuos al Oltului, malurile mlăștinoase, copacii de pe malul apei. Apa, mlaștina, atmosfera încărcată de umiditate, ceața, norii ce permit crearea efectelor difuze și o anume incertitudine erau frecvente în lucrările artiștilor din coloniile de la Worpswede, Dachau, Szolnok. Momentele în care redă motivul sunt diferite: lumina amiezii, dar mai frecvent crepusculul dimineții sau al înserării, înainte sau după ploaie. Artistul nu încearcă prin aceasta să surprindă impresia trecătoare, ci folosindu-se și de culoare, tonurile de griuri, transparentele, unifică subiectul și materia picturală cu anvelopa atmosferică și accentuează sentimentul de mister și atemporalitate. Masivele muntoase din fundal, care ar putea asigura soliditate, consistența, certitudinea, își pierd din materialitate datorită unei pânze de umiditate, ceață sau nori. Identificarea cu natura, sentimentul profund inclus în operă, încadrează aceste lucrări în pictura de mărturisire, peisajul intim, peisajul sentiment. Pictorul rămâne atașat de claritatea formei, de coerența imaginii, deși renunță la detalii, dar ceea ce urmărește este redarea unui anumit *mood*, a unei anume atmosfere, nu reproducerea detaliată a realității. Deși poartă încă amprenta locului, acesta se identifică cu simțirea artistului. Avem astfel de-a face cu o natură dublă: un peisaj interior care coexistă cu cel exterior reflectându-se reciproc. Făcând din tablou un echivalent plastic al propriei simțiri, artistul rămâne, într-o oarecare măsură, loial moștenirii romantice, dar evitând efectele puternic dramatice și complexitatea compozițiilor specifică acestuia din urmă.

Acest gen de peisaje sunt o replică transilvăneană a peisajelor cunoscute în Europa centrală sub numele de *Stimmungslandschaft*, peisaj natal și peisaj de atmosferă, practicate la Worpswede, Dachau, Stuttgart și Karlsruhe.

În toamna aceluiași an, Fritz Schullerus își petrece ultimele săptămâni ale vieții la munte, la Păltiniș. Știe că e foarte bolnav și apropierea sfârșitului îi dă o febrilitate a execuției și abordării peisajului, mult diferită de atmosfera de resemnare din seria de pe Olt.¹³ Renunțând la perspectivă, artistul închide spațiul

p. 53; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 250.

Șes, ulei/carton, 40 x 48,5 cm, nesemnăat, nedat (dată 1898), donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1069; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1069; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 87; Tătaru, *op. cit.*, pp. 73, 81; repr. fig. 24; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 295; Idem, *Tradiție...*, p. 53; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 254.

¹³ *Vârf de munte – Păltiniș*, ulei/hârtie lipită pe carton, 38 x 46,5 cm, nesemnăat, nedat (dată 1898), donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1077; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1077; M. O. Tudoran, *op. cit.*, cat. nr. 169, repr. p. 68. Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 84; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 296; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 262.

Peisaj muntos în Carpații de sud, ulei/pânză, 32 x 47,5 cm, nesemnăat, nedat (dată 1898), donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1068; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Roth, *op. cit.*, p. 54; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1068; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 83; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 263.

Colț de pădure, ulei/carton, 26,3 x 22 cm, nesemnăat, nedat (dată 1898), donația familiei artistului, colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1082; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1082; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 92; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 296; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 267.

uneori în toate direcțiile și aduce motivul foarte aproape de privitor. Emoția și percepția vizuală sunt suverane. Artistul nu mai sintetizează, ci analizează lumina și culoarea. În tușe scurte, nervoase, el surprinde jocul luminii printre crengi. Contrastul cromatic, ca și alternanța de zone puternic luminoase cu unele întunecate sunt curajoase, iar felul în care lumina e prinsă în pastă dă o anume prospețime lucrărilor. Nimic nu mai e căutat, execuția liberă are accente pătimașe, dramatice. Este poate exagerat, dar aceste lucrări amintesc de profunzimea pădurilor din peisajele lui Ioan Andreescu.

Dând motivului desprins din peisajul natal nu valoare reproductivă, ci de parfum al locului, acesta fiind doar pretextul nu și finalitatea, artistul nu-l explicitează, ci-l transfigurează artistic. Caracterul imitativ al operei de artă atât de condamnat de estetica modernității de la sfârșitul secolului al 19-lea este astfel depășit.

Peisajele lui Fritz Schullerus sunt, în egală măsură, parte a picturii de mărturisire în care se înscriu și László Pál (1846-1879), Ion Andreescu, Jenő Maticska. Echivalențele afective ale operelor lor sunt rezultatul unor existențe pândite de aceleași primejdii, de aceleași spaime.

Cu aceste modalități de abordare, Fritz Schullerus depășește tehnic, tematic și emoțional, etapa intimist dulceagă a peisajului practicat până la el în pictura acestei zone, marcând un moment sincron cu concepțiile asupra genului în pictura europeană. Reușește astfel, să folosească într-o oarecare măsură ceea ce admirase în operele măștrilor din muzeele și expozițiile din Viena și München: *...pictura fără dulcegării..., pictura cu sufletul..., distanțarea de patosul de scenă..., sinceritatea exprimării..., libertatea liniei..., spontaneitatea tușei...*¹⁴

Pădure de arini, ulei/carton, 47 x 39 cm, nesemnlat, nedatat (datat 1898), donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1067; *Geschäftsprotokoll...*, 5 decembrie 1907; Roth, *op. cit.*, p. 54; Csaki, *op. cit.*, nr. cat.1067; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 86; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 296; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 252.

În pădure, ulei/carton, 30 x 23 cm, nesemnlat, nedatat (datat 1898), donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1081; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1081; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 91; Tătaru, *op. cit.*, p. 81; Mesea.....; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 266.

Pădure de brazi, ulei/carton, 25,2 x 17,3 cm, nesemnlat, nedatat (datat 1898), donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1080; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1080; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 90; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 296; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 265.

În pădure, ulei/carton, 30,1 x 23,3 cm, nesemnlat, nedatat (datat 1898), donația familiei artistului (1907), colecția Muzeului Brukenthal, inv. nr. 1079; *Geschäftsprotokoll...*, 10 mai 1907; Csaki, *op. cit.*, nr. cat. 1079; Tudoran, *op. cit.*, cat. nr. 170, repr. p. 68; Antoni, *op. cit.*, nr. cat. 89; Mesea, *Fritz Schullerus...*, p. 296; Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 264.

¹⁴ Roth, *op. cit.*, p. 28.

IULIA MESEA



Apus de soare



Oltul la Cincșor

O ETAPĂ NOUĂ ÎN EVOLUȚIA PEISAJULUI TRANSILVĂNEAN. FRITZ SCHULLERUS (1866-1898)

Pădure de arini



Șes

IULIA MESEA

Gard de nuiele



Peisaj cu apă

O ETAPĂ NOUĂ ÎN EVOLUȚIA PEISAJULUI TRANSILVĂNEAN. FRITZ SCHULLERUS (1866-1898)

În pădure



Pădure de brazi

IULIA MESEA

În pădure



Colț de pădure

O ETAPĂ NOUĂ ÎN EVOLUȚIA PEISAJULUI TRANSILVĂNEAN. FRITZ SCHULLERUS (1866-1898)

Pădure



Autoportret

BELLUM NOSTRUM CONTRA OMNES. STEREOTIPURI ETNICE ÎN CARICATURA DE PRESĂ LA SFÂRȘITUL SECOLULUI XIX ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX.

FLORIN PĂDUREAN

ABSTRACT. *Bellum Nostrum Contra Omnes. Ethnic Stereotypes in Press Cartoons at the end of the 19th Century and the Beginning of the 20th Century* In the second half of the 19th century, all over Europe satirical journals started to popularize visual stereotypes with ethnical reference. Such products of the cartoonist were not only simply hilarious graphic solutions with the sole purpose to amuse, but also intentionally depreciative expressions of the Others. In the age of nationalism, pictorial stereotypes were one way to slander the image of one's neighboring countries and to bring forth, to the public, their so often perilous character to the nation.

For instance, Austro-Hungarian journals were portraying the Serbians constantly in a negative way, regarding them as savage bloody terrorists. And the perpetual grudge between Frenchmen and German assured a long-time visual antipropaganda to the others, by means of cartoons, from the both sides. Each one was perceived by the others as being aggressive and dangerous at all time.

How did the satirical newspapers from Romania imagine our neighbors in the last decades of the century and at the beginning of the 20th century? With no precise regularity, all proximate countries were endowed with mischievous qualities. The Russians were seen as self-proclaimed civilized people but who were in fact primitive and beastly individuals. Their symbol was the bear, which appeared often in caricatures. Their own purpose regarding Romania was to steal as much as possible from it. Bad Christians were also considered the Greeks, which were accused mainly for their use of violence towards the Aromanians in Macedonia. The Turks were always ugly skinny persons trying desperately to regain their lost power in the region. Along came the backwards Bulgarians, waiting in the shadow of the great powers to nibble something from the booty. The Hungarians, portrayed as weakling moustached magnates, were disparaged due to the Transylvanian problem. Two other powers which were pointed out for their intrusion in Romanian affairs were Austro-Hungary and Germany. Especially the last one was considered truculent because of its ambition to conquer the world, a stereotype which in fact was present in the European press and literature too.

The worse visions of the Others were to be fabricated though in wartime. Where military conflicts were on their way or in full progress, calumnious images were displayed continuously on the pages of the journals. Cartoons were now used in a clearly propagandistic way, boasting about the good qualities of one's nation and army and showing the incapability and the wrongdoings of the opponent states.

Bad images of the Others are remanent, persisting sometimes when the conflict is long over. They belong to a general consciousness which needs to distinguish perpetually the other nations and keep them at distance.

Relaționarea comparativă a unor etnii cu etnia proprie și elementele de structură ale acesteia presupune, în domeniul gazetăresc, de cele mai multe ori, o pozitivare a acestora din urmă. Un asemenea proces nu își alocă obligatoriu un spirit propagandist, ci mai degrabă un pachet de simpatii reale sau simulate dar care trebuie să corespundă nivelului de expectanță al cititorului sau al autorităților. Dacă în perioada comunismului glorios, comparațiile cu celelalte state, îndeosebi cele capitaliste, supraestima imaginea națiunii și statului român, anii '90 au produs o mutație imagologică și au scos la lumină teratisme etice și comportamentale ale românilor, pe care „esteticienii” comuniști le mascaseră sub niște aparențe atât de frumoase. O dată cu trecerea anilor, înapoierea față de celelalte națiuni ale Europei de astăzi a început să fie amendată nu doar prin inculparea persoanelor de decizie în stat, ci a tuturor românilor. *Mentalitatea balcanică* incorigibilă și stereotipia românului hoț au început să fie popularizate în bancuri și desene umoristice, aceasta și pe baza unor prejudecăți generale ale europenilor, care s-au grăbit să ne stabilească ei noua identitate națională postrevoluționară.

Demonetizarea propriei imagini se produce, cel mai adesea, printr-un transfer de valoare în direcția altor comunități etnice/naționale, instituite acum ca model pozitiv. Cu toate acestea, trecutul ne dovedește că, de cele mai multe ori, Străinii și mai ales Vecinii, au suferit lezări de imagine în cadrul presei satirice, justificate de specializarea acesteia în sfidare și deriziune. Iar antipatii de durată de genul celor dintre francezi și germani sau dintre români și unguri, au asigurat mereu jurnaliștilor din ambele părți material pentru discreditarea adversarilor.

Studiul de față va încerca să retraseze cele mai negre stereotipii redactate în presa satirică, cele mai acuzatorii viziuni asupra unor perpetui inamici: națiunile învecinate. Ceea ce va face cu precădere atenția acestui articol vor fi șarjele gazetărești din Regatul românesc, până la Marea Unire, fără a lăsa însă la o parte relaționările și comparațiile lămuritoare cu modele vizuale și situațiile generative ale acestora, animozități de durată sau stări efective de conflict, din Europa aceleași perioade.

Satira vizuală nu vehiculează în mod normal formule monostereotipice banale, construcții asertive simple de genul germanului punctual și a românului ospitalier dovedindu-se insuficiente pentru a suplini un tot pictorial. Abstracte și comune, dar mai ales, prea politicoase pentru un domeniu de referință al sarcasmului, cum este presa satirică, ele pot doar să complinescă construcțiile vizuale respective. Dar stereotipii precum românul hoț sau germanul nazist ascund deja un alt interes și posibilitățile de transpunere în pagină sunt altele. Negativitatea poate fi cel mai ușor vizualizată.

Inferioritatea străinilor nu este doar o constatare, ea devine adesea incomodă și chiar periculoasă. Potențialul militar al fiecărui stat în parte le prezintă ca o amenințare permanentă. Însă nu doar consolidarea arsenalului sau apariția unor concepții militariste dă celorlalte o alură amenințătoare, ci cea mai fragilă tentativă care ar putea aduce un dezechilibru în siguranța statului-analizor. Dacă a fi hâd sau tăntălău nu agrează observatorul nici măcar vizual în caricatură, ci

dimpotrivă, amuză, a fi violent sau arivist poate să reprezinte un pericol. Ceea ce este reprobabil în cazul evreilor, de exemplu, nu este faptul că sunt urâți, au nasul mare și se tem de câini, ci faptul că sunt conspiratori. Calitățile negative ale unor etnii devin uneori atât de obsedante încât se ajunge la transmiterea de avertismente, care previn asupra riscurilor la care se supun cetățenii dacă interacționează cu acestea.

Iată cum sună un astfel de anunț, preluat din *Moftul Român*, la începutul secolului: „Vestita cărturăreasă, Iulia Poloneza, care a șezut în dosul palatului, la piața Amzi, este adevărata poloneză; precum o știe toată lumea, și n'a avut nevoie să'și schimbe numele căci n'a furat și înșelat pe nimeni, precum fac altele; căci toate ovreicile și unguoaicele își iau numele de poloneză. Onor. Clientelă, să bage de seamă să nu fie înșelată de falsele poloneze, pe socoteala celei nevinovate [...]”¹

Etnotipurile generate de reacții defensive și alarmism suportă o negativizare totală. Ele nu mai aparțin doar de un glosar imagologic, întregind clasificarea outgroup-urilor pe baza unor observații și mai ales pe baza prejudecăților. Portretul robot pe care caricatura îl finalizează acum chiar își asumă o aparentă justificare milițienească și un scop practic, acela de descoperi referenții reali din spatele imaginilor. Comunicând vizual (posibile) acțiuni periculoase sau prezentând comportamente și predispoziții umane insidioase, caricatura revendică acum măcar puțină credibilitate. Observatorul trebuie să înțeleagă că răutatea cu care ea își prezintă subiecții este justificată de răutatea intrinsecă a acestora.

Iată cum este văzută Serbia la Viena, în jurnalele satirice de la sfârșitul secolului XIX și până la începutul primului război mondial. Tensiunea dintre cele două state a generat o conțențune perpetuă la nivelul imaginarului și care a premers conflictul armat efectiv. Serbia a fost mereu un subiect de actualitate în presa vieneză iar redactările literare și vizuale au fost multiple. Au existat însă câteva soluții esențiale de eficientizare a criticii prin lansarea de conceptualizări stereotipice. Astfel, într-un prim caz, Serbia era un cuib de conspiratori care antrena potențiali asasini, care puteau oricând surprinde cu pumnalele lor, cu otravă sau cu bombe. A doua redactare este cea a unui stat care încurajează panslavismul și vrea să pună mâna pe Bosnia-Herzegovina, teritoriu aflat sub tutela Imperiului. O ultimă imagine prezintă Serbia ca o fundătură economică, socială și culturală, a cărei cetățeni sunt crescători de porci de vaci și care sunt plini de păduchi și alți paraziți. Prejudecățile îi afectează și pe muntenegreni, considerați mereu apropiați de sârbi, și care sunt receptați ca niște hoți de oi².

E un discurs politic pe care autoritățile și presa conservatoare nu l-ar face în mod normal, nici măcar în presa satirică acuzele nefiind formulate întotdeauna într-un mod complet deschis. Ce este cert însă este faptul că previziunile aparent

¹ *Moftul Român*, 6 iunie 1893, p.4.

² Arnold Suplan, *Nationale Stereotypen in der Karikatur Österreich und seine Nachbarn in Ostmitteleuropa*. In: *Images of central Europe in travelogues and fiction by North American writers* (Co. Waldemar Zacharisiewicz). Tübingen 1995, p. 275

paranoice ale caricaturiştilor și pamfletarilor s-au adeverit: în vara anului 1914, arhiducele este asasinat la Sarajevo. E desigur contextul care permite acum demonizarea totală a statului sârb, în conformitate și cu situația de război dar și cu intențiile mai vechi ale Imperiului de a cuceri o dată și pentru totdeauna gălăgioasa țară din sud. De aceea este poate de înțeles cum cea mai populară deviză a campaniei împotriva sârbilor a fost lansată tot de o caricatură, realizată de Karl Kraus, și care decreta: *Serbien muss sterbien* (Serbia trebuie să moară).

Așadar, în presa satirică, toate națiile sunt războinice, toți vecinii sunt răi. Este o afirmație generalizatoare, aplicată din precauție și nu obligatoriu pe marginea unor evidențe factuale. Statistic, este totuși cât se poate de clar că cele mai multe stereotipuri etnice agrează o formă de agresivitate. Referințele la corpul armat sau la potențialele acțiuni militare ale vecinilor sunt foarte dese, de exemplu, o analiză de conținut a revistei berlineze *Kladderdatasch* pentru anii 1890-1913, dezvăluie faptul că cele mai multe reprezentări alegorice ale Franței au fost de natură militară. Sunt evidențiate 125 de reprezentări sub forma unor ofițeri, 118 de *Marianne*, 17 cocoși și 88 de înfățișări ale unor oameni politici. Chiar dacă nu este spus, devine clar că nu doar imaginilor cu referințe către instituția armatei le-a fost implementat un aer cazon și măcar puțină ostilitate³.

Simbolurile naționale pot fi și ele „înrolate” - asta dacă nu au deja o asemenea funcție, precum marșala figură feminină *Germania* - declanșarea războiului determinând convocarea la luptă a tuturor pe nelimitatul front al propagandei. În zorii Primului Război Mondial, frumușica și gingașa *Marianne*, simbol al Republicii franceze, nu își mai poate surclasa rivala de peste Rin prin calitățile sale feminine; este momentul atitudinilor bărbătești – înarmarea ei, fie și măcar cu o alură mai dură, a ajuns obligativă iar de aici și până la a deveni, în unele cazuri, o alegorie a crudității, nu a mai fost decât foarte puțin⁴. Simbolurile care circulă acum, adaptate noilor circumstanțe, sunt mai multe ca oricând înainte.

În timpul primului război mondial, rolul central al *Reichului* în acest conflict a fost explicat prin antipropaganda din presa engleză, care i-a asigurat prețioaselor sale *Symbolfiguren* o defilare completă. Parada începea cu celebrul cuplu *Michel* - *Germania*, vulturul german și basetul imperial, culminând cu împăratul Wilhelm, și multe alte reprezentări, toate revalorizate în conformitate cu circumstanțele. În cazul Imperiului țarist, au fost alese cu consecvență modelul cazacului rus (*Kosak*), al deja popularului urs rusesc și al împăratului Nikolai. Franța a beneficiat de promovarea imaginilor ei favorite, *Marianne* și cocoșul, la care au fost adăugate o serie de dragoni fără nume și figurile unor lideri ai republicii. Pentru Italia au fost folosite imagini ale soldaților *bersagliere* și ale regelui, în timp ce vulturul bicefal și Frantz Josef au asigurat simbolistica

³ Jean-Claude Gardes, Daniel Poncin, *L'étranger dans l'image satirique*. Poitiers UFR, 1994, p.106

⁴ Maurice Agulhon, *Les metamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique republicaines de 1914 a nos jours*. Paris: Flammarion, 2001, pp. 15-33.

Imperiului austro-ungar. Statele Unite ale Americii i-au avut pe Uncle Sam și Brother Jonathan și, în puține rânduri, pe unii dintre președinți⁵.

Dar care sunt „aparițiile” vecinilor noștri și a altor nații apropiate și interesate de soarta neamului românesc în presa din Regat? Ele sunt într-o bună măsură reeditări ale unor modele europene și autohtonizate pe înțelesul cititorilor.

Un motiv care apare cu consecvență în publicațiile satirice ale vremii este cel al *degeneratului grec*. Grecii, numiți peiorativ *palicaris*, sunt atacați mai ales în problema aromânilor din Macedonia. Relatările crimelor și persecuțiilor la care sunt supuși aceștia din „bunăvoința” *antarților* greci sunt preluate și difuzate, într-o imaginară rubrică a rebrobabilului, în toată presa românească, nu doar cea umoristică. Apar mereu cu fustanelă. Suferă un puternic atac de imagine în presa românească, în timp. Li se aplică un stigmat care în Occident e aplicat evreilor, fiind de altfel învestiți cu atribute specifice acestora: spiritul economic și avariția. Chiar dacă sunt creștini, sunt necurați, inclusiv preoții au „sufletul pătat”⁶. (Fig. 3)

Bulgarii și turcii apar ca persecutori când e vorba mai ales de problema Dobrogei. Datorită faptului că sunt o replică minoră a turcilor, cu care împart aceleași interese referitoare la România, bulgarii sunt adesea *orientalizați*. „Resturi deplorabile și degenerate de vandali și de huni” (*Facla*, 1916), sunt duri și grosolani, „bulgăroi cu ceafa groasă”, după cum bine spunea un vers eminescian. Semnul lor distinctiv e calpacul.

Turcul e uscățiv și urât. Se face remarcat prin bine cunoscuta vestimentație osmană, din care nu pot lipsi șalvării și fesul. Uneori apare, cu rol emblematic, semiluna. Evoluția situației internaționale în a doua jumătate a secolului XIX provoacă și o „îmblânzire” a imaginii turcului, care devine mai mult un animator de bufonade și care își închipuie că lumea se poate cuceri și cu ajutorul comerțului de rahat.

Din nord, cu pretenția de a corija și educa, vine Rusul, un civilizator necivilizat. Indiferent de evoluția relațiilor internaționale, proximitatea lui e întotdeauna amenințătoare. Este un pericol permanent, și de aceea imaginea lui nu poate fi niciodată menajată. Unul din atributele clasice ale acestuia, atât în România, cât și în restul Europei, e biciul „educațional”, cnutul, acompaniat adesea și de o necesară sticlă de *votkă*. E gras iar ca acest lucru să devină evident e și înțolțit cu haine groase. Nu face comerț, are rolul precis de a pedepsi și de a confisca. E demagog, postează în bun creștin când are nevoie de ajutorul României, se face „popă”, după care trece la spolieri – „cămașa sau viața”⁷. Este de foarte multe ori bărbos și are trăsături animalice, de aceea este întruchipat cu ușurință de un urs, care poate reprezenta atât autoritatea statului, dar poate întruni și calitățile necesare ale rusului, alcoolismul fiind, în această ordine de idei, indispensabil.

⁵Josh Rebentish, *Die vielen Gesichter des Kaisers: Wilhelm II in der britischen und deutschen Karikatur (1888-1918)*, Duncker & Humblot, Berlin 2000, p.191

⁶*Veselia*, 28 iulie 1906, „Mari excese în contra grecilor la Filipol”, p.7

⁷*Ghimpele*, „Chestiunea zilei”, 9 iulie 1878

Austro-Ungaria a fost reprezentată în ziarele umoristice românești încă dinaintea de dualismul din 1867, mai ales în publicația *Nikipercea*. Simbolurile au rămas și după acest moment esențial aceleași, împăratul, ofițeri și vulturul cu două capete. Prezențele unguirilor sunt surprinzător destul de rare în presa satirică din Regat și nu reușesc să devină cu adevărat amenințatori pentru statul român, fiind de cele mai multe ori în umbra lui Ferencs-Ioșka. Ei nu sunt totuși tolerați, problema Transilvaniei e presantă trebuie rezolvată astfel că și ungurii trebuie eliminați. Motivul vizual popularizat a fost cel al *Magnatului* uscățiv și morocănos, motiv preluat din satira germană (Fig.4)

Începutul secolului XX descoperă în toată Europa un stereotip clar definit, *Furor teutonicus* sau războinicul german. Se consideră că acest stereotip s-a format în anii '70 ai secolului XIX, în preajma războiului franco-prusac, înlocuind o imagine de exterior pozitivă, a unui german pacific și romantic. Este o bună explicație care sprijină faptele, imaginea de export a Germaniei începe acum întradevăr să fie tot mai mult cea a unei țări puse pe ceartă. Politica autosuficienței teritoriale a lui Bismarck nu fusese nici ea extraordinar de credibilă pentru jurnaliștii străini, dar venirea lui Wilhelm II la putere și lansarea politicii „Noului Curs” a generalizat pretutindeni convingerea că germanii sunt belicoși. Reprezentările metonimice ale statului imperialist și militarist sunt diverse, plecând de la modele actuale – soldați sau ofițeri cu *pickelhauben* (cascheta cu spin de metal), ajungând la războinicul medieval, stereotipuri folosite cu regularitate chiar și în presa germană. Acest motiv nu a avut însă o mare trecere în presa românească, decât începând cu anii premergători primului război mondial, fiind folosite în schimb personificări ale Germaniei prin intermediul *Kaizerului*, cancelarilor sau a altor miniștri. Războiul va implementa în conștiința publică imaginea unei Germanii monstruoase și a unui împărat demoniac.

Dușmanii nu vin însă întotdeauna cu o armată, de câte nu s-a gândit astfel despre evrei, de exemplu. Minoritățile sunt de aceea mereu în atenție, prezența lor e imediată, ele s-au infiltrat pe baza legilor în interiorul sistemului social și de aceea ei trebuie diferențiați, fie și măcar vizual. Foarte multe șarje caricaturale sunt îndreptate împotriva grecilor din țară, simpli negustori de țări și de măslina, dar care sunt responsabilizați pentru politica statului pe care îl reprezintă. Iar despre Germania ce se mai poate spune, Berlinul are un spion de marcă infiltrat chiar la conducerea statului: regele României. Există o temere generală că suntem vânduți nemților și care ia formă cu regularitate în publicații antidinastice precum *Facla* sau *Tocila*. Stereotipul *Reich-ului* intervenționist și a germanilor băgăcioși a fost mereu prezent în presa umoristică din țara noastră. O anecdotă reiterea la un moment dat Facerea Lumii. Dumnezeu decide să transforme albina harnică într-un Român, o capră râioasă, dar cu coada pe sus „ca un steag” în Grec, iar măgarul care vine în fugă, îl lovește cu botul în umăr și aproape îl doboară, nu poate fi decât Neamț⁸.

⁸ *Veselia*, 18 noiembrie 1905

Ceea ce e și mai îngrijorător la Germania este că are posibilitățile teoretice să recurgă la forță. Îi este atribuită o poftă nesfârșită de a face război, așa cum am mai spus. La începutul războiului, imaginea Imperiului era aceea a unei comunități complet militarizate. Chiar și femeile renunțaseră – în caricaturi, cel puțin – la moda franțuzească și adoptaseră un echipament mai potrivit circumstanțelor. Atât a fost de puternic stereotipul Germaniei militarizate încât el are remanente chiar până în ziua de astăzi. Amplificat de evoluția ulterioară a istoriei, mai ales de cel de-al doilea război mondial, el încă apare, destul de des, în serialele de televiziune britanice⁹

Belicismul și beligeranța sunt aproape întotdeauna amendate prin ridiculizare. Politica engleză de expansiune din secolul XVIII a fost de pe continent, în mod ironic, premiată, regatului englez fiindu-i înmănat un apelativ pe care să-l poarte până și astăzi, acela de *Perfidul Albion*. Căci Anglia nu a mai reușit să scape de el, fiindu-i reamintit de fiecare dată când a călcat strâmb pe scena internațională. Același lucru se poate spune și despre croați, rămași în amintirea germanilor datorită comportamentului deosebit de violent arătat de soldații lor în timpul Războiului de 30 de ani, și care au fost uneori asociați cu sârbii, imaginea de scenă fiind aceea a unor haiduci înarmați. Semnificativ este și faptul că, în secolul XIX și chiar după aceea, cuvântul *Croat* (*Krawatt*, *Krabat*) era adesea folosit peiorativ, desemnând un om violent și primitiv. Unele națiuni sunt investite astfel cu o agresivitate congenitală incorijibilă și care, din aceste motive, trebuie suprimată înainte de a genera în război și de a molipsi popoarele învecinate. Iată, de exemplu, cum arată „situațiunea Europei” la 1861, așa cum o prezintă revista *Nikipercea*, un moment al rachiunei internaționale în care „toți sunt agitați” (Fig.1)

Militarizarea e negativă – militarizarea celuiilalt adică. Pe scala axiologică pe care caricaturistul o meșterește, militarizarea propriului stat are desigur un indice pozitiv. Este și absurd să întreprinzi o comparație între statul de care aparții și cel care ți-a declarat război (sau e susceptibil să facă asta), juxtapunând imaginea „dură” a celuiilalt uneia cât se poate de nonviolente și pacifiste a propriei tale patrii. Nu s-ar ajunge decât la o autoironizare care nu își găsește nicicum locul într-un moment când propaganda trebuie să fie mai convingătoare ca oricând. La urma urmei, pacea se cucerește prin război, istoria a făcut de atâtea ori o declarație din aceste cuvinte. Și nimeni nu te împiedică să amintești că finalul războiului este cu adevărat dezirabil, dar până atunci, caricaturistul trebuie în primul rând să întocmească o foarte credibilă poveste a bunului soldat.

Bunul soldat este puternic. Bunul soldat este curajos. Bunul soldat este frumos. Nu poate fi mai puțin pentru că atunci nu și-ar respecta titulatura. Este mereu drept și impozant, în timp ce adversarul suferă evidente carențe estetice. Englezii i-au dat acestui exemplar luptător și un nume: *Tommy*, care, prin calitățile sale, îl eclipsează mereu pe *Fritz*, omologul său german, botezat astfel, desigur, de aceiași inventivi englez.

⁹ Wolfgang K Hünig, *British and German Cartoons as weapons in World War I, Invective and Ideology of Political Cartoons, a Cognitive Linguistics Approach*. Ed. Peter Lang., 2002, p.30

O caricatură din *Ghimpele*, din toamna anului 1878, aduce în prim-plan un soldat rus și un dorobanț. Soldatul rus se îndreaptă spre Basarabia în tip ce soldatul român pleacă către Dobrogea, două teritorii primite în urma războiului. Dincolo de a relua consecințele unui eveniment istoric, caricaturistul trebuie să informeze și cine anume a câștigat acest război. Astfel, deși cele două armate au luptat împreună împotriva turcilor, antagonismul e atât de vehement încât lasă impresia că ar fi vorba de două părți beligerante. Nu poate fi trecută cu vederea faptul că Basarabia este tărâm românesc, și chiar în contextul câștigării războiului și a obținerii regiunii dobrogene, România totuși a suferit o pierdere, cele trei județe primite în 1856, după războiul Crimeii, fiind acum date înapoi imperiului țarist. Nici nu se putea așadar ca cei doi infanteriști să împartă aceleași calități, pentru furtișagul teritorial legiferat de un congres de pace, rusul fiind pur și simplu declassat din punct de vedere moral și estetic. E disproportionat, îndesat și urât, are un aspect neîngrijit și trage în spate o damigeană cu votcă, bine ancorată, singurul bagaj necesar pe lângă pușcă și biciul însemnat cu deviza *Libetate* (sic!). „Fiecare duce cu sine ce are”, spune textul în infrapagină, prin urmare, soldatul român, un tânăr drept și bine legat, face dovada naturii sale alese luându-și cu el cărți și unelte de gospodărit. (Fig. 2)

După cum am mai văzut, natura pernicioasă a celui alt devine flagrantă în momentul declanșării conflictelor armate. Este momentul când sistemul de alianțe și obligația de a aprecia corect părțile combatante se aplică și în caricatura politică, stereotipurile adaptându-se așteptărilor. Lipsa de reacție a Italiei la declanșarea primului război mondial propulsează imediat în presa germană și în mentalul cititorilor stereotipul *trădătorului italian*. Importanța stereotipului a fost asigurată de minimalizarea formală a tuturor exponenților statului mediteranean, regele și soldații italieni fiind transformați, sub bagheta magică a caricaturiștilor.

Schimbarea receptivității față de ceilalți se poate produce foarte repede. Ideosincrasia e activată de cursul evenimentelor, așa că atitudinea față de actanții acestor evenimente poate să devină brusc alta. E relevant pentru această situație cazul Bulgariei în timpul primului și celui de-al doilea război balcanic. Dacă în primul caz, presa românească nici nu a favorizat, și nici nu a demolat – decât într-o măsură necesară – statul și armata bulgară, declanșarea celui de-al doilea conflict a însemnat și apariția unui alt tip de sensibilitate, caracterizat de un criticism mult mai puternic. O altfel de sensibilitate apare în revista *Kladderdatasch*, cea mai francofobă publicație germană satirică, vis-a-vis de republica franceză, la sfârșitul erei bismarckiene. Imaginile stereotipice la adresa vecinului occidental sunt surclasate numeric de cele la adresa imperiului țarist și al Angliei, între 1890-1913, Franței fiindu-i oferite 202 de prezențe în paginile revistei, în timp ce Rusia și Anglia au primit 324, respectiv, 312¹⁰. Ce să se fi întâmplat, e posibil ca acea „ostilitate ereditară” (*Erbfeindschaft*) dintre cele două popoare să nu mai fi funcționat? Nu, motivele au fost altele. Rusofobia crescândă din societatea

¹⁰ Jean Gardes, Daniel Poncin, *op. cit.*, p. 98

germană a avut ecouri și în desenele umoristice, pe de altă parte au fost dezvoltate noi forme de interes față de alte națiuni. Franța e doar aparent sau parțial neglijată, în preajma războiului, aparițiile ei fiind mai dese decât ale celorlalte.

Stereotipurile devin acte de defetism iar ironia calomnie în timpul războiului. Acum sunt vehiculate unele dintre cele mai „false” imagini ale statelor oponente, marcând poate gradul cel mai ridicat de intoleranță și xenofobie care poate afecta sensibilitatea generală a națiunii. Tajfel considera că, din moment ce achiziția de stereotipuri e o componentă a socializării, stereotipurile pot apărea fără nici o informație asupra outgroup-ului¹¹. Dar beligeranța încurajează contrafacerea unor realități care neglijează evidențele istorice. Un obiectiv de durată al Marii Britanii a fost acela de a difuza imagini ale unei Germanii care urăște cultura, ignorând complet aportul semnificativ pe care aceasta l-a adus de-a lungul timpului în artă, literatură și atâtea alte domenii¹².

Războiul modifică substanțial vocația caricaturii politice, luând parte la campania generală de combatere a dușmanilor nației, ea face concesii în interior. Vedetele vieții politice sunt victimizate cu regularitate de creioanele atât de ascuțite ale caricaturistilor, ele fiind discreditate și atunci când se face o comparație cu omologii lor internaționali. Față de aceștia, ei sunt cel mai adesea niște fanteze sau replici în miniatură, lipsindu-le practic orice capacitate de a se evidenția prin acțiuni cât de cât lăudabile. Deschiderea ostilităților între state retrasează însă și obiectivele publiciștilor, care găsesc războiul ca fiind prioritar. Schimbarea de interes nu duce doar la o neglijare a sistemului politic interior, ci chiar mai mult, la o pozitivare a lui. E nevoie să apară o nouă specie de autostereotipuri, „de război”, care să răspundă stereotipurilor activate în exterior și care folosesc oamenii politici pe baza calității lor de reprezentativitate. *Simplicissimus* a avut mari divergențe cu *Kaizerul*, unii din colaboratorii revistei fiind la un moment dat închiși sau expulzați. La doar un deceniu după aceste întâmplări, războiul a obligat colectivul de redacție fie să dea pace oamenilor politici, fie să îi susțină. Iar alegerea celei mai bune opțiuni poate să fie cu adevărat fructuoasă. Statul-națiune își răsplătește susținătorii și își pedepsește criticii.

Cazul caricaturistului Petrescu-Găină ar putea fi relevant pentru această discuție. În timpul ocupației germane din primul război mondial, Nicolae Petrescu-Găină a fost surghiunit într-un lagăr din străinătate, ca urmare a caricaturilor antigermane publicate în perioada neutralității. După război, ca recunoaștere a eficienței propagandistice a operelor sale, statul francez îl va onora cu distincția de *ofîter al instrucțiunii publice*, acordată „celui mai nobil și dezinteresat sprijinitor al Franței” din România.

¹¹ Wolfgang K. Hünig, *op. cit.*, p. 31. apud H. Tajfel, et J.C. Turner, “An Integrative Theory of Intergroup Conflict”, in W.G. Austin, et S. Worchel, *The Social Psychology of Intergroup Relations*. Monterey: Brooks Cole, 1979.

¹² Wolfgang K Hünig, *op. cit.*, p. 144.

Metonimia soldatului sau a liderului politic aparține de alt registru tematic decât cel al autostereotipurilor pe care o națiune le promovează în mod curent. Dar deoarece reușesc să se suprapună complet, ca și set de valori, peste imaginea poporului, ele primesc în dese rânduri reprezentativitate. Funcția concomitentă de simbol care le revine poate deveni însă, în timpul războiului sau și în alte momente, deosebit de iritabilă, ea asociindu-se unei națiuni care nu mai acceptă criticile și care răspunde violent la acestea. Ele dau esență, în presa satirică, imaginilor vii ale unui popor care e capabil să lupte și să reziste până la capăt. Dispariția lor poate să certifice alte realități.

Autostereotipurile devin viabile doar într-un context în care sunt vehiculate și heterostereotipurile conforme. Pozitivarea unora presupune, în mod teoretic, inferiorizarea celorlalte. Conținutul lor se poate modifica oricând, prejudecățile de durată – „tradițiile” – putând fi înlocuite cu reacții recente la realitatea prezentă. Unul din scopurile oricărui demers detectivist de conturare a mentalităților unei epoci pe baza acestor formule este, de aceea, diferențierea „alergiilor” cronice și de durată în fața celorlalți, față de accesele de intoleranță, provocate de anumite evenimente istorice, precum războiul. Însă în ciuda oricăror circumstanțe, pentru caricaturiștii și editorialiștii din presa satirică, dosarul națiunilor învecinate nu va fi niciodată închis. Modelele vizuale calomnioase și prejudecățile nu sunt dezactivate obligatoriu nici atunci când actualitatea este, în mod dovedit, alta.



Fig. 1. Nikipercea, 22/04/1861



Fig. 2. Ghimpele, 13/11/1878



Fig. 3. *Belgia Orientului*, 22/09/1905



Fig. 4. *Belgia Orientului*, 16/06/1906

**DE L'IMITATION DE L'IDEE A L'IDEAL DE LA PERFECTION:
LA LEGITIMATION DE LA CREATION ARTISTIQUE DU
MANIERISME AU NEOCLASSICISME.**

DAN-EUGEN RATIU*

ABSTRACT. From the Imitation of the Idea to the Ideal of Perfection: Legitimizing Artistic Creation from Mannerism to Neoclassicism. This study deals with the attempts to legitimize the Painting made in Italy at the end of the 16th century and in the 17th century. It is firstly about the theological-metaphysical justification of the artistic creation by an *a priori* principle, the Idea, in the mannerist theories of Gian Paolo Lomazzo and of Federico Zuccaro. By formulating at the same time the question of the conditions of possibility of the artistic creation and of Beauty, and that of the salvation of art, they arrived at a paradoxical association of *furor divinus* and erudition, of genius and rules. The analysis is then focused on the neoclassical theory of Giovan Pietro Bellori, formulated during the battle that he engaged against both mannerism and naturalism, which ends by legitimating the artistic creation through the searching of an ideal of perfection. In this case the idea of Beauty has no metaphysical origin, being instead an imaginative invention as it is an *a posteriori* result of the artist's experience, reached through a selective process. This solution permits him to articulate without contradictions the instinct of imitation and the imagination, the judgment and the creative enthusiasm.

Key-words: beauty, artistic creation, Idea, ideal, mannerism, neoclassicism, Lomazzo G.P. (1538-1600), Zuccaro F. (1563-1609), Bellori G.P. (1613-1696).

Lorsqu'on approche le problème des principes de la production et du jugement critique des œuvres d'art en usage de la Renaissance à l'âge classique, force est de constater, au-delà de l'unité d'un langage convenu, la diversité des solutions apportées, dont l'origine est à trouver aussi dans les différentes manières de fonder les discours sur la peinture. Les auteurs du Quattrocento tels que Léon Battista Alberti et ensuite Léonard de Vinci avaient fondés leurs discours sur une pratique concrète de la peinture en insistant sur sa spécificité d'art visuel, et ils étaient moins enclins à développer une spéculation théorique sur l'art. Dès la moitié du Cinquecento, les théoriciens de la peinture se sont attachés à organiser et codifier les connaissances scientifiques et techniques déjà constituées, et à définir la peinture en termes fondamentaux, ce qui

* Maître de conférences en Philosophie de l'art à l'Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca, où il enseigne l'Esthétique et les Théories contemporaines de l'art. Il a publié plusieurs études sur les théories et les pratiques artistiques classiques, modernes et contemporaines, notamment les livres *L'art est-il mort ? Recherche sur la rhétorique eschatologique*, 2000, et *La Querelle des Modernes et des Postmodernes. Introduction aux théories contemporaines de l'art*, 2001.

implique une évaluation systématique de sa nature, ses contenus et ses fins: il s'agit des discours fondés d'un côté sur l'idée d'un développement progressif des arts culminant à Florence et Rome, pour imposer ainsi l'esthétique florentine-romaine du *disegno* (Giorgio Vasari), et d'un autre côté sur l'examen des ressemblances entre peinture, poésie et rhétorique, qui tentait à consacrer la pratique vénitienne du *colorito* (Lodovico Dolce). Mais, à la fin du Cinquecento et au cours du Seicento, un changement se produit au niveau des stratégies discursives employées par les théoriciens de la peinture qui se sont orientés vers une spéculation philosophique visant à légitimer la création¹ artistique soit en déduisant ses conditions de possibilité d'un principe suprasensible, l'Idée, dans le cas du maniérisme, soit en lui assignant la poursuite d'un idéal de perfection légiféré par la théorie elle-même, dans le cas du néoclassicisme. Notre étude propose une analyse de ces courants de pensée qui tous les deux se sont définis par rapport à la conception renaissante de l'art, le dernier se précisant en outre par opposition au premier. Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) et Federico Zuccaro (1563-1609), les tenants de ce que Erwin Panofsky appelle le «maniérisme au sens strict» et Anthony Blunt qualifie de «maniérisme tardif, académique et éclectique», entendaient dépasser les théories de la Renaissance qui avaient traité l'art en général et le beau en particulier comme des notions empiriques, en adoptant et reformulant la théorie des Idées grâce à qui ces notions retrouvèrent leur caractère d'*a priori* métaphysique, chez l'un par référence à la philosophie néo-platonicienne et chez l'autre par référence à la scolastique aristotélicienne. Vers le milieu du Seicento, les principes artistiques de la Renaissance classique ont trouvé une nouvelle formulation systématique et programmatique à la suite du double combat mené par Giovan Pietro Bellori (1613-1696) – admirateur de Raphaël, des Bolonais, et ami de Nicolas Poussin à qui il écrit la première biographie – contre les «maniéristes» et les «naturalistes». Vu que son «traité» intitulé *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* – un discours prononcé en 1664 devant l'Académie romaine et utilisé plus tard comme introduction à son ouvrage *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1672) – rassemble en fait les conceptions d'un cercle très vastes d'artistes et de théoriciens de l'art, il se présente comme la proclamation d'un programme de signification décisive pour la théorie artistique du Seicento².

¹ Nous usons de ce terme parce qu'il conserve la trace de l'ancienne comparaison de l'artiste créateur à Dieu, que les maniéristes reprennent dans leurs écrits.

² Pour cette étude, nous avons utilisé les ouvrages de Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura*, 1584, et *Idea del tempio della pittura*, 1590 ; Federico Zuccaro, *Idea de' pittori, scultori et architetti*, 1607 ; Giovan Pietro Bellori, *Idea del pittore, dello scultore et dell' architetto*, 1664. Nous avons consulté aussi les exégèses classiques de Erwin PANOFSKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, Paris, 1989, Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie 1450-1600*, [1956] Gérard Momfort, Brionne, 1983, Julius von Schlosser, *La littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne* [1924/1956], Flammarion, Paris, 1984, Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture XVème-XVIIIème siècles* [1967] Macula, Paris, 1991, ainsi que d'autres interprétations plus récentes telle que celle de Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIème siècle*, Flammarion, Paris, 1994.

1. G.P.Lomazzo et F.Zuccaro: la justification théologico-métaphysique de la création artistique et de la beauté.

Les deux grandes questions qui nous intéressent ici parmi celles formulées par la théorie artistique maniériste, sont la question des conditions de possibilité de la création artistique et de la beauté, par rapport à l'Idée et à la nature, et la question des conditions du salut de l'art, posée par l'entremise du *topos* de la décadence de l'art qui structure les théories de Gian Paolo Lomazzo et de Federico Zuccaro et les oriente vers un sens nouveau, intellectualiste et académique. Afin de comprendre les réponses qu'ils ont apportées, il faut d'abord examiner les fondements institutionnels et pratiques de la théorie artistique maniériste, puisqu'ils permettent d'expliquer certains de ses caractéristiques, telle que la tension au niveau de la création artistique entre le postulat de l'enthousiasme divin et la nécessité de l'apprentissage méthodique.

Fondements institutionnels et pratiques. L'émergence de cette branche de la théorie maniériste dont font partie G.P.Lomazzo et F.Zuccaro – que Anthony Blunt qualifie d'«académiques et éclectiques» afin de les distinguer des maniéristes précédents de Florence du type «aristocratique» comme Vasari ou du maniérisme romain «émotionnel»³ – est liée d'une part au développement du phénomène de la constitution à Rome, à Milan, et à Bologne, comme auparavant à Florence, d'une nouvelle forme d'organisation artistique, l'académie de peintres: l'*Accademia di San Luca* de Rome en 1577 (dont le prince fut Zuccaro depuis 1593), l'*Accademia degli Inquieti* de Milan (où Lomazzo fut membre), et l'*Accademia degli Incamminati* de Bologne, animée par les peintres de la famille Carrache, en 1582. Nous devons prendre

³ Par ce dernier terme Blunt désigne la branche émotionnelle et extatique de la peinture maniériste qu'évoque plus particulièrement le nom de Federico Barocci mais qui comprenait tout un groupe d'artistes à Rome et ailleurs, et qui représentait, avant le mouvement baroque, l'équivalent artistique d'un type de religion émotionnelle et anti-intellectualiste, celle des jésuites et des membres de l'Oratoire, disciples de saint Philippe de Néri. Cette tendance «émotionnelle» a été l'un des résultats de la phase tridentine de la Contre-Reforme, tout comme l'autre tendance de l'art religieux «officiel», plus austère et opposée à la fois à l'humanisme et au maniérisme, qui a été soutenue par les plus austères théoriciens – Gilio da Fabriano, *Due dialoghi. Degli errori de' pittori* (1564), Raffaello Borghini, *Il Riposo* (1584), et A.Possevino, *Tractatio de poesia et pictura ethica* (1593) –, ayant l'approbation du saint Charles Borromée. Il est important d'observer que le style didactique de cet art «officiel» qui s'est épanoui sous le règne des papes plus austères et est devenu, d'après Blunt, un classicisme «inoffensif» car privé de son rationalisme, fut accompagné par des *changements importants dans la position et les fonctions de la peinture*: revenue au service de la religion, celle-ci fut reconnue comme une des armes les plus efficaces de la propagande; elle devait viser à l'amélioration morale en instruisant selon les principes de l'Église, et non pas à procurer du plaisir par les moyens de l'imitation. Il s'agit donc d'un resserrement de la doctrine et de la discipline: les exigences de clarté, de précision dans la représentation des sujets religieux, c'est-à-dire de vérité spirituelle, et surtout de décence, sont passées en premier place, et la théorie du décorum et de la convenance évolua vers une signification dogmatique. Anthony Blunt, *op.cit.*, chapitre «Le Concile de Trente et l'art religieux», pp.143-182.

en compte ce phénomène parce que, du fait de sa propagation dans d'autres pays, il aura une énorme influence sur le destin de l'art et de la théorie artistique. Apparues au même moment que les académies de musiciens, de philologues antiquaires, de poètes-orateurs, de «philosophes naturels», les académies de peintres manifestent à leur façon une première poussée de spécialisation dans l'encyclopédie de la Renaissance, et la difficulté croissante à préserver son idéal d'harmonie universelle des sciences, des arts, de la philosophie, de la théologie. Cependant, ainsi que l'observe Marc Fumaroli dans son ouvrage *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^{ème} siècle*, chacune de ces académies tentait de reconstituer en elle-même l'unité de la culture et l'harmonie de la conversation: les artistes qui s'y retrouvaient n'étaient plus des artisans, mais des orateurs, des poètes, des lettrés. Ce sont précisément les débats lancés à l'Académie romaine de Saint Luc qui donnent lieu aux ouvrages publiés entre 1585 et 1607, en commençant par le programme qu'élabora Romano Alberti en 1585, le *Trattato della nobilitá della pittura*, jusqu'au grand traité théorique du prince de l'Académie, Federico Zuccaro, l'*Idea de' pittori, scultori et architetti*, paru en 1607. Même si les *Incamminati* (c'est-à-dire les artistes «mis sur la bonne voie») bolonais sont beaucoup moins théoriciens que les académiciens romains, leurs préoccupations de peintres sont pénétrées par les recherches des savants, des musiciens et des poètes bolonais. D'ailleurs, comme l'ajoute M.Fumaroli, le dialogue entre ces diverses académies les a fait toutes entrer dans une idéale République des Lettres dont le projet à long terme était de retrouver la science harmonique perdue depuis l'âge d'or. Les académies de peintres entrèrent aussi dans ce concert: avec l'Académie romaine de Zuccaro, comme avec l'Académie bolonaise des Carrache, les peintres entrèrent en conversation entre eux et avec les lettrés et les savants de leur temps. Ils visaient pour eux-mêmes et pour leur art le rang et le rôle que Vasari, en consacrant le monument de ses *Vies* aux artistes de la Renaissance, avait voulu préparer⁴.

D'autre part, les écrits de Lomazzo – l'*Idea del tempio della pittura* (1590), précédé par le *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura* (1584) –, et le traité de Zuccaro l'*Idea de' pittori, scultori et architetti* (1607), expriment le dualisme et la tension interne qui caractérise le moment de la peinture «typiquement maniériste» – celle de Parmesan, Pontormo, Rosso, Allori, et Salviati: aux professions de foi concernant la liberté de l'artiste, on oppose la croyance à la possibilité d'enseigner et d'apprendre, c'est-à-dire de systématiser ce qui relève de la création artistique. Comme le fait observer Erwin Panofsky dans *Idea*, la nouveauté fondamentale ici, c'est moins l'existence des oppositions du «génie» et des «règles», de l'«esprit» et de la «nature», mais plutôt le fait que les artistes commencent à les percevoir ou à les ressentir plus clairement comme telles, d'où la conscience qu'ils prennent de l'opposition qui existe entre les deux anciens postulats relatifs à l'amélioration ou à l'imitation du réel. Ainsi, la logique de l'ancienne peinture qui admettait simultanément les deux postulats de la

⁴ Marc Fumaroli, *op.cit.*, pp. 73-74.

représentation idéalisante et de l'imitation exacte de la nature, se métamorphose en une logique nouvelle qui impose de choisir l'un ou l'autre. L'heureux compromis établi jusque-là entre le sujet et l'objet se trouve lui-aussi détruit et l'esprit de l'artiste commence à éprouver, en présence de la réalité, un sentiment mêlé de souveraineté et de précarité, la «simple réalité» devenant l'objet d'une dévalorisation méprisante. Pour cette sensibilité nouvelle en effet, le monde visible n'est que le symbole des significations invisibles et spirituelles, et l'opposition du sujet et de l'objet, dont la pensée théorique venait aussi de prendre conscience, ne peut se résoudre que par référence à Dieu. D'où ce qui confère, d'après Panofsky, une signification caractéristique à ces écrits maniéristes sur l'art: le fait qu'en cherchant désormais à établir la légitimité théorique de l'art, ils formulent une question entièrement nouvelle: «Comment la création artistique et surtout la représentation du beau sont-elles généralement possibles?»⁵

La théorie des Idées: redéfinitions de la création artistique et de la beauté.

La réponse à la première partie de la question a été fournie notamment par Zuccaro dans l'*Idea de' pittori, scultori et architetti*, où la théorie des Idées occupe le centre de la théorie artistique: l'œuvre d'art est la manifestation extérieure et visible de l'Idée intérieure de l'artiste, le *Disegno interno*, dont l'origine ultime est divine. Car c'est dans la mesure où il participe à la faculté divine de créer les Idées que l'intellect humain a la faculté de produire en lui les «formes spirituelles» de toutes les choses créées et de les transférer dans la matière. Pour faire ressortir ce point particulier, Zuccaro a fait un jeu de mots typiquement maniériste, en dérivant le mot *disegno* de *segno-di-Dio*⁶. A cette justification théologico-métaphysique de la création artistique en général, correspond une tentative analogue pour légitimer métaphysiquement le sens et la valeur de la beauté. Un changement de perspective s'opère ainsi par rapport à la théorie renaissante de l'art: si celle-ci avait proposé une définition purement phénoménale de la beauté, en se contentant de demander ses critères extérieurs à une «harmonie» qui valait comme son indice phénoménal, les théories d'inspiration néo-platonicienne veulent, au contraire, saisir son principe ultime en remontant jusqu'à Dieu⁷.

D'un point de vue pratique qui était celui de l'artiste, la question est, donc, comment pourrait-il connaître et représenter cette beauté parfaite? La réponse fut donnée par Lomazzo dans le XXVI-ème chapitre de son ouvrage l'*Idea del tempio*

⁵ Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp. 96-102, 121.

⁶ Federico Zuccaro, *Idea de' pittori, scultori et architetti*, 1607, traduit en roumain in : *Manierism. Arta si teorie*, Editions Meridiane, Bucarest, 1982, pp.290-490. Pour le résumé du traité de Zuccaro, dont l'architecture d'ensemble est plus compliquée puisqu'elle mélange des éléments d'origine aristotélicienne avec d'autres chrétiennes selon une logique typiquement scolastique, voir Livre II, *Del Disegno esterno*, chapitres XV-XVI, *op.cit.*, pp.476-490, et Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.107-112, 235-243.

⁷ Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.116-120, 243-248.

della pittura, intitulé «De la façon de connaître et de construire des proportions conformes à la beauté». Il part du problème pratique de la représentation de la beauté corporelle, pour reprendre ensuite la théorie du Beau exposée par Marsile Ficin dans son célèbre commentaire au *Banquet* de Platon, et la retravailler autour des catégories courants dans la théorie de l'art – la proportion (*proporzione*), le mode (*modo*), l'ordre (*ordine*) et l'aspect (*specie*). La beauté terrestre apparaît ainsi comme le résultat d'une émanation immatérielle de la beauté divine, que l'artiste ne reconnaît que parce qu'il perçoit le reflet de la beauté divine dans son propre âme. Nous citons largement ce fragment sur l'Idée de la Beauté, puisqu'il est le *locus classicus* du néo-platonisme lomazzien:

«Nous devons tout d'abord savoir – écrit Lomazzo – que la beauté n'est rien d'autre qu'une certaine grâce, vive et spirituelle, qui s'infuse tout d'abord au moyen de la lumière divine dans les Anges, dans lesquels on voit les figures de n'importe quelle sphère, que l'on appelle en eux modèles et idées; puis elle passe dans les âmes où les figures s'appellent raisons et notions, et enfin dans la matière où elles sont nommées images et formes (et là grâce à la raison et au sens de la vue elle charme tous les hommes, suivant des degrés divers comme nous l'expliquerons ci-dessous). Cette beauté resplendit dans la face de Dieu et dans les trois miroirs hiérarchiquement disposés de l'Ange, de l'âme et du corps, dans le premier de façon très claire parce que très proche de Dieu, dans le second moins clairement parce que plus éloigné et dans le troisième très obscurément parce que très éloigné [...] La beauté du corps n'est donc rien d'autre qu'un acte plein de vivacité et de grâce qui brille en lui par l'influx de son idée lequel ne descend dans la matière que si celle-ci a été préalablement préparée. Et cette préparation du corps vivant s'opère suivant trois choses qui sont l'ordre, le mode et l'apparence. L'ordre est la différence des parties, le mode en est la quantité et l'apparence les lignes et les couleurs [...] Ainsi peut-on comprendre – ajoute Lomazzo – que l'imitation ne passe ni par les couleurs ni même par les surfaces qui paraîtront aux uns trop larges, aux autres trop étroites ou trop longues ou bien trop courtes. Nous pouvons donc affirmer que l'artiste doit veiller plus à la raison qu'au plaisir particulier de chacun, parce que l'œuvre doit être universelle et parfaite, et si l'on procède autrement on travaille en vain»⁸.

Lomazzo conclut ce passage emprunté à Ficin, en disant que cette beauté qui est d'une essence incorporelle ne peut être appréhendée que par un sens intérieur et spirituel, la raison, et qu'elle ne peut être créée qu'à partir d'une image elle-même intérieure et spirituelle, la «formule des idées» (*Formulae idearum*),

⁸ Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1590, ch. XXVI «De la façon de connaître et de construire des proportions conformes à la beauté», traduit in roumain in: *Manierism. Arta si teorie*, Bucarest, Editions Meridiane, 1982, pp.174-193. La partie de ce traité qui reproduit la théorie de Ficin est traduite en français in: Erwin Panofsky, *op.cit.*, Appendice I, pp. 161-167.

c'est-à-dire l'empreinte et le sceau que les formes premières, éternelles et divines ont imprimés dans l'âme humaine. Avec des pareils dons, le peintre peut alors reconnaître lui aussi la beauté des choses de la nature et, pour peu qu'il en observe les signes extérieurs et les conditions de possibilité, la manifester dans ses œuvres.

Une inflexion radicale se produit ainsi par rapport à la théorie renaissante de l'art. Il faut d'abord observer que la «raison» invoquée ici par Lomazzo n'a quoi que ce soit de commun avec la raison des premiers humanistes, qui était une arme pour l'étude du monde réel et le fondement de la méthode scientifique. Chez lui, le concept de raison se ramène à la connaissance du beau qui passe désormais par la connaissance du Dieu ou, comme auparavant dans le *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura*, à la connaissance et à l'observance de certaines règles qui sont fondés sur l'autorité des grands maîtres Modernes et Anciens, et non sur l'expérience. Dès lors, c'est le rapport entre l'artiste, la nature et la beauté qui se modifie radicalement chez Lomazzo, comme chez Zuccaro. Ainsi que l'a fait observer A.Blunt, lorsque pour les écrivains des débuts de la Renaissance et de la Haute Renaissance, la nature était la source ultime de toute beauté, quelle que fût la manière dont l'imagination de l'artiste pouvait la transformer, pour ces maniéristes, la beauté est quelque chose que l'esprit de Dieu infuse directement dans l'âme humaine et qui poursuit là son existence indépendamment de toute impression sensorielle. Cette beauté que l'artiste reconnaît, est la source de toute beauté dans les œuvres qu'il crée et sa faculté de produire une image du monde extérieur est sans importance, sauf dans la mesure où elle l'aide à donner une expression visible à son Idée. Ici donc, le rapport de l'artiste avec la nature, qui était immédiat aux débuts de la Renaissance et important bien que moins dominant dans le cas de Michel-Ange, est à peu près rompu⁹.

Il est vrai qu'on trouve chez Zuccaro certains préceptes qui reprennent les principes renaissants, à savoir que la destination essentielle de la peinture est de pousser le plus loin possible l'imitation de la nature, ainsi que d'exprimer les émotions humaines:

«Le but véritable, propre et universel de la peinture – affirme Zuccaro –, c'est d'être l'imitatrice de la Nature et de toutes les choses artificielles qui illusionnent et trompent les yeux des vivants et des plus savants. Elle exprime en outre dans les gestes, les mouvements et les agitations de la vie, dans les yeux, la bouche, les mains aussi bien la vie que la vérité. Elle découvre aussi les passions intérieures, la douleur, l'espoir, le désespoir, la crainte, l'audace, la colère, la spéculation, l'enseignement, la dispute, le vouloir, l'obéissance et en somme toutes les opérations et tous les effets propres à l'homme»¹⁰.

⁹ Anthony Blunt, *op.cit.*, pp.187-188, 197-198.

¹⁰ Federico Zuccaro, *Idea de' pittori, scultori et architetti*, Livre II, ch .6, pp.415-416.

Mais, si les maniéristes ont repris la théorie de l'imitation de la nature, en plaçant eux aussi l'essence de l'art dans l'imitation, ils l'ont détourné en fait du sens de la réalité propre à la première Renaissance. Lorsque Zuccaro proclame que la nature est «mère de la peinture», cet ancien *topos* est utilisé d'un côté comme argument polémique contre les tentatives (comme celles de Dürer et Léonard) visant à inventer un système de proportions, et contre les théories de la Renaissance qui considéraient les mathématiques comme le fondement le plus sûr des arts plastiques. D'un autre côté, il tente d'éviter aussi l'expérience directe de la nature et met l'accent sur les idées – le bien, le beau – contenues dans l'esprit de l'artiste, qui constitueraient les vrais objets à imiter: «J'affirme, et c'est la vérité, que l'art de la peinture ne tire pas ses principes des sciences mathématiques et que l'on n'a aucun besoin de recourir à celles-ci pour apprendre les règles et les normes de cet art, ni même pour pouvoir en raisonner spéculativement ; la Peinture n'est pas la fille de la Mathématique, mais de la Nature et du Dessin. L'une lui montre la forme, l'autre lui apprend à œuvrer. Aussi le peintre, après avoir reçu de ses prédécesseurs l'intelligence des premiers principes et notions, peut-il, par son jugement naturel et une observation attentive du bon et du beau, devenir un parfait ouvrier sans aucun besoin ou secours des mathématiques»¹¹.

Donc, lorsque Zuccaro ou Lomazzo définissent la peinture comme une «imitation de la nature», l'idée que tous les deux ont plus particulièrement présente à l'esprit est plutôt l'idée scolastique selon laquelle l'art suit les principes de la nature. C'est dire que, selon eux, la peinture et la nature sont toutes deux contrôlées par l'intellect – dans un cas l'intellect humain, dans l'autre l'intellect divin –, et que toutes deux obéissent aux lois d'un certain ordre. Comme l'écrit le peintre-académicien romain dans un fragment qui reprend presque littéralement le célèbre commentaire de saint Thomas à la *Physique* d'Aristote, «la raison pour laquelle l'art imite la nature, c'est que le dessin intérieur qui préside à l'art, ainsi que l'art lui-même, procèdent dans la production des choses de l'art de la même façon que procède la Nature. Et si nous voulons savoir en outre pourquoi la Nature est imitable, c'est parce que la nature est ordonnée, quant à ses fins et à ses œuvres, par un principe intelligent ; [...] C'est là ce que l'art observe en œuvrant, surtout par ce que l'on appelle le Dessin, et qui fait que la nature peut être imitée par l'art et l'art imiter la nature»¹². Le recours à ce type de parallèle entre la «création artistique» et la «création de la nature» s'explique, selon Panofsky, par le fait que, dans le cadre du système péripatético-scolastique de Zuccaro, elle est la seule solution pour résoudre le problème du sujet et de l'objet.

Dans l'*Idea del Tempio della Pittura*, Lomazzo va plus loin: chez lui, la théorie du perfectionnement de la nature occupe la première place. A la base de cette théorie se trouve l'ancienne idée selon laquelle la nature ne produit jamais ou seulement en de rares circonstances une chose parfaitement belle, mais, dans le cadre philosophique néo-

¹¹ *Ibidem*, pp.417-418; Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.98-99, 228.

¹² Federico Zuccaro, *op.cit.*, Livre I, ch. X, pp.328-329.

platonicien qui l'inspire, ce fait trouve dans la «résistance de la matière» une explication et une caution métaphysiques¹³. C'est ainsi que l'artiste doit corriger les erreurs et les défaillances des apparences naturelles, en suivant une norme de la perfection. Mais le théoricien maniériste arrive à donner à cette ancienne idée un emploi radicalement différent. La norme de la perfection n'est pour lui ni une norme d'excellence extérieure empiriquement établie – comme il fut, pour Alberti, la beauté entendue comme harmonie des proportions et des couleurs, issue de la sélection de ce qu'il y a de meilleur dans la nature –, ni même une norme extérieure *a priori* – comme il fut, pour Dolce et pour Zuccaro encore, l'art antique –, mais une norme *a priori* et purement intérieure. Celle-ci est définie par Lomazzo d'une manière néo-platonicienne: l'artiste discerne la norme de l'art parfait en contemplant dans sa propre âme l'émanation de l'Idée suprême de la beauté qui réside en Dieu¹⁴. A l'artiste, qui dans la conception renaissante de l'art se contentait de choisir et d'extraire ce qu'il y a de beau dans les apparences données, incombe dès lors une fonction essentiellement métaphysique, celle de restaurer, contre les apparences, les principes dissimulés sous elles. Comme l'a souligné Panofsky, cette conception nouvelle du but de l'artiste avait déjà commencé à se répandre à l'époque, puisqu'on la trouve formulée aussi dans d'autres ouvrages, tel que *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni* (1567) de Vincenzo Danti, selon lequel l'artiste a pour tâche de représenter dans leur pureté les formes qui sont en intention dans la nature mais n'y sont jamais réalisées, «en recréant en esprit la forme intentionnelle et parfaite de la nature» (*si crea nelle mente nostra la perfetta forma intenzionale*). Et, un siècle plus tard, Carlo Ridolfi dans *La Maraviglie dell' arte* (1648) demanda à l'artiste de restituer aux choses les degrés de perfection et de beauté, que la grâce divine leur avait dispensés mais qu'elles ont perdu à cause des mauvaises dispositions de la matière¹⁵.

¹³ Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.114-116; Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp. 446-447.

¹⁴ Gian Paolo Lomazzo, *op.cit.*, ch. III « Sur la nécessité du discernement [*discrezione*] », pp.71-74. Il est pourtant vrai que, dans le *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura* écrit six ans auparavant, Lomazzo avait pris le soin d'affirmer que la perfection de l'art consiste dans l'art avec lequel le peintre donne à son personnage le mouvement expressif selon la convenance, c'est-à-dire dans le pouvoir d'exprimer les affects et les passions de l'âme – qui constituait, à son avis, la vie même de l'art et le but auquel tendait toute science de la peinture. Et de souligner que c'est précisément en cela que la peinture ressemble à la poésie. En effet, dans ce *Trattato*, Lomazzo avait usé d'une théorie de l'art encore fortement orienté vers la pratique, au sens des Anciens: il y continue à vouloir instruire immédiatement l'artiste et sa spéculation représente plutôt une introduction et un supplément à des préceptes concrets empruntés pour la plupart à des sources anciennes. A son avis, les jeunes peintres, parce qu'ils vivaient dans une époque de dégénérescence, ont besoin d'autant plus d'une instruction approfondie et spécialisée, fondée sur la grandeur du passé dans l'invention et la pratique. Outre l'acquisition du savoir scientifique et technique qui concerne les proportions, le mouvement, la couleur, la lumière et la perspective, l'apprentissage devait comporter l'étude de la littérature ancienne et moderne, de l'histoire de la peinture et de la sculpture, et enfin, de l'iconographie chrétienne. Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura* (1584), cité par Rensselaer W.LEE, *op.cit.*, pp.14, 29-30, 53-54, et l'Appendice 3, « L'expression chez Lomazzo », pp.188-189.

¹⁵ Cités par Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.117, 240-246.

L'intellectualisation de l'art et la subordination de l'invention à l'érudition et aux règles. De pareilles conceptions fondées sur une coupure entre pensée et perception des sens, entre esprit et matière, ont conduit à d'autres changements significatifs de la doctrine artistique. En premier lieu, c'est l'*idée* qui gagne la primauté sur l'exécution, ce qui confère au programme établi une dignité nouvelle, théoriquement fondée: la valeur de l'œuvre d'art est essentiellement déterminée par l'idée, par le projet. Ensuite, le «grand art» se sépare de la «décoration»: c'est justement de cette époque, caractérisée par la concentration exclusive sur l'image humaine porteuse d'un sens ultime et par le désintéret pour la nature extérieure, que datent la position prééminente du peintre d'histoire dans les académies d'art et de la peinture historique dans la hiérarchie académique des genres artistiques où le paysage est placé au plus bas de l'échelle. Et, lorsque la question du but final de l'art se pose, le *prodesse* – au sens d'utilité morale –, est mis à côté et au-dessus du *delectare*. Cet accroissement de l'exigence morale se doit à l'influence de l'esprit de la Contre-Réforme et de la politique de l'Église qui tentait d'enrôler les arts au service de la morale et du dogme chrétien. Giovanni Battista Armenini par exemple, qui appartenait au groupe maniériste romain, reprend dans un ouvrage au titre significatif *De' veri precetti della pittura* (1586) la stratégie médiévale de légitimation de la peinture par le service qu'elle apporte au moyen des images à la cause de la religion chrétienne. Et Lomazzo dans son *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura* de 1584, trouvait lui aussi dans les arts un guide dans cette «vallée des larmes» pour vivre dans la rectitude de la foi chrétienne, et dans l'*Idea del Tempio della Pittura* il arrive à privilégier la littérature sacrée dans l'apprentissage des peintres¹⁶.

L'inventaire des habilités pratiques et des connaissances théoriques nécessaires aux peintres, qu'il a dressé au huitième chapitre, place la religion à la première place, auparavant dévolue à la poésie: un peintre ne peut pas se permettre d'ignorer l'histoire sainte, avertissait-il, pas plus que les questions relevant à la théologie, avec lesquelles il peut au moins se familiariser, ne serait-ce qu'en conversant avec des théologiens - il saura ainsi comment il doit représenter le Ciel, l'Enfer et leurs habitants. Le répertoire encyclopédique de connaissances élaboré ici par Lomazzo comprend aussi les fondements scientifiques de la peinture – la perspective, la géométrie, l'anatomie –, les autres arts libéraux – l'astronomie, l'architecture, la musique, l'histoire, la poésie –, et la connaissance des *affetti umani* et des us et coutumes des divers pays. La philosophie ne manque pas non plus de ce répertoire, et il est intéressant de voir les raisons (à la fois artistiques et pragmatiques) pour lesquelles le «vrai peintre» devait être d'après Lomazzo aussi un bon philosophe: c'est ainsi qu'il pouvait accéder aux principes des choses afin que ses représentations paraissent vraies, et pouvait être un «homme de bien»

¹⁶ Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp.438, 442-445, 450-541; Rensselaer W. Lee, *op.cit.*, pp.40-47, 72-73, 93-94, 102-103, 176-177.

recherché et estimé par ses contemporains¹⁷. Il est vrai que l'idéal du *pictor doctus* et «homme de bien» est un élément important de la théorie humaniste de l'*Ut Poesis Pictura*, déjà promu par Alberti ou loué par Léonard. Mais l'ampleur sans précédent du programme de formation artistique formulé par Lomazzo transforme cet ancien idéal dans un modèle utopique¹⁸, puisqu'un artiste tel qu'il prônait a existé moins dans la réalité que dans l'idée que les théoriciens académiques de l'art se sont faite de lui.

La conséquence la plus paradoxale de ce programme c'est que Lomazzo, comme d'autres maniéristes, arrive ainsi à joindre l'érudition à l'inspiration divine et les règles au génie (une antinomie dont le dénouement l'aura fourni Kant deux siècles plus tard, en termes de la philosophie critique.) Déjà dans le *Trattato*, où la croyance que les arts peuvent être enseignés au moyen des préceptes se retrouve d'un bout à l'autre, Lomazzo avait observé aussi que les peintres ressemblent aux poètes en ce qu'ils ont part au *furor di Apolline* – l'inspiration divine dont Platon avait parlé dans le *Phèdre* –, et que la création artistique ne pourrait se passer de cette inspiration. Au même chapitre VIII de l'*Idea del Tempio della Pittura* où il fait l'inventaire des «sciences nécessaires au peintre», Lomazzo n'oublie pas de souligner également la nécessité du don naturel pour la peinture, en reprenant l'ancien *topos* classique selon lequel «le peintre doit naître peintre, tout comme le poète naît poète», à qui il ajoute en contrepoint, au chapitre XXVI, la fameuse théorie selon laquelle l'artiste doit s'attacher à une Idée de beauté existante *a priori* dans son âme et qui est d'origine divine. Or, associer l'Idée de la beauté à une émanation divine implique qu'on ne puisse plus imposer le carcan des règles à la faculté créatrice, puisqu'elle participe de l'absolu. Pourtant, chez lui cette Idée parfaite de la peinture – qui se trouve dans l'esprit de l'artiste et qui en plus est d'origine divine –, s'associe au modèle du peintre-savant qui doit maîtriser une érudition très vaste et diversifiée, et à l'observance des règles.

Comment expliquer cette association paradoxale qu'opère Lomazzo dans ses ouvrages sur la peinture? Panofsky veut en trouver une «réponse métaphysique» à ce qu'il qualifie de «séparation entre sujet et objet»: le recours à la théorie des Idées, la seule susceptible de garantir les prétentions de l'artiste lorsqu'il revendique pour ses représentations intérieures une validité transcendante à la subjectivité quant à la rigueur et à la beauté, ne serait qu'un symptôme de la nouvelle conscience de l'abîme creusé entre le sujet et l'objet. Sans que la nécessité de la perception sensible soit contestée, l'idée y retrouve son caractère d'*a priori* métaphysique, parce que le principe qui préside dans l'esprit humain à sa production découle immédiatement de la connaissance divine. C'est ainsi que la théorie maniériste, qui avait osé ruiner les

¹⁷ Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, ch. VIII « Sur les sciences nécessaires au peintre », *loc.cit.*, pp.101-111.

¹⁸ Sur les avatars du motif du peintre érudit et sa transformation en une figure mythique, voir Rensselaer W. Lee, *op.cit.*, chapitre VI « Le peintre érudit », pp. 97-111.

présupposés théoriques de la Renaissance en jetant la doute sur la validité inconditionnelle des règles mathématiques et sur l'inconditionnelle normativité des impressions naturelles, n'a pas cessé de réclamer pour l'ensemble de la création artistique des fondements et des normes universellement contraignantes¹⁹. Nous pouvons en ajouter, en termes plus «techniques», l'hypothèse que cette coalition inouïe a été rendue nécessaire par la division en deux parties du processus de création artistique, qu'opère également Lomazzo: la formation de l'idée qui relève de l'esprit et de l'imagination d'une part, et l'expression de cette idée sous une forme matérielle pour laquelle il est essentiel d'acquérir la «bonne manière» par un apprentissage adéquat, d'autre part. Et, selon lui, il y a deux méthodes permettent à l'artiste de développer son talent naturel: d'un côté l'étude et l'effort, de l'autre côté l'imitation des autres artistes, notamment des artistes-gouverneurs du Temple de la peinture, qui est la meilleure méthode puisque chacun d'entre eux représente une espèce particulière de perfection dans la peinture²⁰.

D'autre part, ce qui explique cette paradoxale association de l'inspiration divine et de l'érudition, du génie et des règles, c'est la conscience historique aiguë qui sous-tend la théorie artistique maniériste et qui mène à imposer des méthodes académiques en tant qu'instruments pour l'arrêt du déclin des arts et pour leur salut. L'ancienne idée d'un cycle du progrès et de la décadence, rencontrée chez Plin l'Ancien et chez les premiers humanistes italiens, structure aussi les théories artistiques de Lomazzo et de Zuccaro, mais en les orientant dans un sens nouveau, intellectuel et académique. Ainsi, Lomazzo dans son *Tempio della pittura* attribue le déclin de l'art italien depuis les générations de Raphaël, de Michel-Ange et de Titien, au fait que les artistes ne se soucient guère d'être parfaits dans leurs arts. A son tour, Zuccaro fait de la pauvreté des arts son thème principal du *Lamento della pittura* (1605), en accusant le fait que les peintres ne veulent que plaire aux yeux et ils négligent complètement l'aspect *intellectuel* de leur art: leurs qualités principales son le *capriccio*, la *frenesia*, le *furore* et la *bizzaria*, alors qu'ils devraient montrer du *disegno*, de la *grazia*, du *decoro*, de la *maestà*, des *concetti* et de l'*arte*. Et Lomazzo et Zuccaro espéraient, tout comme les Carrache, arrêter ce déclin et sauver les arts, mais non tant par de nouvelles découvertes, que par des méthodes académiques, à savoir l'imitation intelligente des œuvres des maîtres de la Renaissance et l'enseignement institutionnalisé des «vraies règles» de l'art²¹.

La tendance vers l'intellectualisation de l'art de peindre et la subordination de l'invention à l'érudition et aux règles, qui se dessinent ainsi, trouvent leur

¹⁹ Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp. 104-106, 112-113.

²⁰ Gian Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, ch. II « Sur la valeur de l'apprentissage en l'art et sur la variété des prédispositions », et chapitres de XI à XVII, pp.62-71, 120-143.

²¹ *Idem*, ch. III « Sur la nécessité du discernement », pp.73-74; Federico Zuccaro, *Lamento della pittura* (1605), cité par Anthony Blunt, *op.cit.*, pp.183-184, 194-195. Le titre de l'ouvrage de Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* (*Des vrais principes de la peinture*), est fort significatif de ce point de vue académique.

explication aussi au niveau institutionnel: elles se doivent également au changement graduel du caractère des académies du dessin qui avaient été fondés pour démontrer que la peinture est un art libéral. Si ces académies poursuivent un ancien but didactique qui est d'enseigner l'art aux débutants, elles ne le font plus au sens du vieil apprentissage artisanal dans l'atelier d'un maître, mais dans un esprit nouveau fortement influencé par la théorie et la science, et elles affirment de plus en plus leur nature rhétorique, en institutionnalisant les discussions sur l'art²². Les académies de la fin du XVIème siècle achevèrent par leurs théories de la peinture, qui répondaient aux demandes de dévotion et de respect formulées par les autorités ecclésiastiques, ce que Vasari avait commencé par ses éloges biographiques, comme Marc Fumaroli le fait préciser en des très beaux mots:

«Elles établissent en somme que la peinture peut être une culture générale, et faire partie de la culture générale de son public. Comme les autres arts libéraux, la peinture a ses 'auteurs classiques', ses règles, sa poétique et sa rhétorique. Et pour devenir à son tour un 'auteur classique', un peintre doit passer par l'imitation des classiques, et savoir les règles de son art. Ce qui suppose qu'il soit maître de son invention et non pas un simple exécutant manuel. Ce qui suppose aussi qu'il soit à la hauteur des autres arts libéraux, et non dans leur dépendance. Faute, comme Léonard, d'une connaissance encyclopédique, le peintre tel que le conçoivent les académies élèvera son 'génie' jusqu'au royaume des Idées d'où toute science et tout art dérivent leur connaissance, et il y trouvera ce point central d'harmonie commun à tous les esprits et d'où les classiques, chacun avec sa manière propre, ont rapporté une beauté évidente pour tous [...] Discipline susceptible d'être transmise et enseignée, en corrélation avec les autres, la peinture s'affirmait dans les académies chemin du connaître et itinéraire spirituel, convergeant vers la même 'vision' centrale que les autres disciplines de l'esprit. Telle était la réponse des académies *del Disegno* à la demande de *decorum* dévot et de respect des textes sacrés qui leur était adressé par les autorités ecclésiastiques. Peu platonisante, plus attachée aux médiations sensibles et à la multiplicité de la Nature elle-même, l'Académie bolonaise des Carrache ne défend pas moins que l'Académie de Zuccaro à la fois la notion de discipline, celle de culture générale, et l'idéal du peintre comme inventeur de formes qui, tout en portant sa marque singulière, reflètent une beauté universellement reconnaissable: pour les Bolonais, celle-ci doit être reconnue et recherchée aussi bien dans la Nature que dans la diversité des maîtres classiques de l'art, vénitiens, romains, lombardes, et dans la sculpture des Anciens»²³.

²² Julius von Schlosser, *op.cit.*, p.391; Anthony BLUNT, *op.cit.*, p.195.

²³ Marc Fumaroli, *op.cit.*, p. 75.

2. Giovan Pietro Bellori: l'idéal ou la légifération des voies de la conquête de la perfection.

La recherche du juste milieu entre l'imitation de la nature et l'idéal. Grâce à l'activité des Carrache, au Seicento un intérêt renouvelé pour la nature entendue comme source de conceptions idéales est au centre de la doctrine néoclassique, qui est illustrée par nombre d'écrits théoriques, du *Trattato della pittura* du Mgr Giovanni Battista Agucchi (qu'il projeta d'écrire d'abord en association avec Annibal Carrache et ensuite avec le Dominiquin, et qui circula en copies manuscrites dès la deuxième décennie du XVII^e siècle) à *L'Idée del pittore, dello scultore et dell' architetto* de Giovan Pietro Bellori. En même temps, le modèle historique progressif de Vasari est repris, régi par la dialectique de la décadence et de la renaissance de l'art, mais c'est un autre artiste – Raphaël – qui prend désormais la place du *Divino* Michel-Ange en tant que point culminant de tout développement historique. Même si l'opposition ne manque pas au culte de Raphaël et de l'Antiquité (qui est vue comme l'origine de sa manière parfaite), l'influence du grand maître de la Renaissance classique et de l'idéal antique demeure prépondérante, et en théorie comme en pratique c'est elle qui prépare le néoclassicisme de la seconde moitié du siècle. S'il est juste de définir l'art néoclassique comme un art classique qui a pris conscience de son être propre, à partir d'un passé et au sein d'un présent qui ne sont plus classiques, la chose est aussi vraie de la théorie néoclassique de l'art. Ainsi que l'observe à cet égard Erwin Panofsky dans *L'Idée*, une des caractéristiques du néoclassicisme vient du fait qu'il se définit par rapport au maniérisme comme la Renaissance l'avait fait par rapport au Moyen Age: pour Villani, Ghiberti et Vasari, un art décadent et étranger en tout cas à la nature et à la beauté, avait supplanté l'art parfaitement accompli de l'Antiquité qui n'avait été «ranimé» que grâce à un nouveau rapprochement à la réalité et à un retour à l'Antiquité; il en va de même pour l'historiographie du Seicento qui, dans l'évolution précipitée par la mort des grands maîtres et surtout par celle de Raphaël, aperçoit les signes d'une décadence effrayante, dont seuls les Carrache avaient su préserver l'art²⁴.

G.P.Bellori dans son ouvrage historique *les Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1672), expose minutieusement l'idée qui existait déjà, mais encore indéfinie, chez Vasari, à savoir qu'une période de décadence commence après l'âge d'or de l'art italien, dont l'incarnation est cette fois-ci Raphaël:

«La Peinture suscita la très grande admiration des hommes et parut être descendue du ciel quand le divin Raphaël à partir des principes fondamentaux de l'art accrut sa beauté au point le plus haut, lui restituant son ancienne majesté enrichie de toutes ces grâces et qualités qui jadis la couvrirent de gloire auprès des Grecs et des Romains. Mais comme les choses d'ici-bas ne demeurent pas toujours

²⁴ Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.125-126, 131; Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp.509-510.

en un même état, et que celles qui ont atteint le sommet doivent par force décliner, l'art qui depuis Cimabue et Giotto avait peu à peu progressé pendant deux cent cinquante ans commença son déclin et passa d'une condition royale à une condition humble et vulgaire [...] L'art était alors combattu par deux extrêmes contraires, l'un entièrement soumis au naturel, l'autre entièrement soumis à la fantaisie; à Rome les auteurs furent Michelange de Caravaggio et Joseph d'Arpino: le premier copiait simplement les corps, tels qu'ils apparaissent devant nos yeux, sans aucune sorte d'élection, et le second se détournait complètement du naturel pour ne suivre que la liberté de son instinct; favorisés d'une grande renommée, l'un et l'autre furent donnés au monde en admiration et en exemple»²⁵.

Le reproche adressé par Bellori aux peintres maniéristes, à savoir qu'ils ont détourné l'art du contact direct avec la nature, en le fondant seulement sur la «manière», venait du fait que selon lui l'emploi d'une imagination incontrôlée, relevant du libre arbitre, éloigne l'art de la vraisemblance qui provient précisément de l'expérience concrète de la nature: «Ainsi après ce siècle heureux – écrit-il –, rapidement chacune de ses formes s'évanouit: et les Artistes, abandonnant l'étude de la Nature, vicièrent l'art par la manière, c'est-à-dire par l'Idée fantasque qui se fonde sur la pratique et non sur l'imitation. Ce vice destructeur de la peinture se déclara tout d'abord chez des maîtres honorablement connus et il s'enracina dans les écoles qui naqurent par la suite ; et il est à peine croyable de voir comment ces écoles dégénèrent non pas seulement à partir de Raphaël mais aussi à partir de tous les autres maîtres qui donnèrent naissance au maniérisme»²⁶.

D'autre part, même si Bellori y reconnaît le rôle historique du Caravage en tant que réaction nécessaire contre les maniéristes, il s'élève aussi contre le «naturalisme» de celui-ci: complètement assujetti aux modèles pris dans la nature, Caravage se serait contenté de rendre, sans pratiquer aucun choix, l'apparence sensible et pourtant si défectueuse des choses. Il apparaît ainsi comme le corrupteur du *buon costume* dans la peinture, parce qu'il lui manque tout ce qui est sacré aux yeux de la théorie du premier classicisme et constitue le patrimoine intangible de ses formules d'école – l'*invenzione* et le *disegno*, le *decoro* et la *scienza*²⁷. En ce sens, et Panofsky l'a montré fort bien, la théorie néoclassique occupe une position très différente de la théorie de l'art des débuts de la Renaissance. Celle-ci avait dû combattre surtout une seule et unique forme de décadence artistique, à savoir l'absence d'étude systématique et d'observation de la nature. En revanche, la théorie néoclassique de l'art avait à livrer combat sur deux fronts, en s'opposant à l'art du passé mais aussi, sur bien des points, à l'art de son temps. Une défensive

²⁵ Giovan Pietro Bellori, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672, «Vie d'Annibal Carrache», cité par Erwin Panofsky, *op.cit.*, Appendice II, pp.177-178.

²⁶ Giovan Pietro Bellori, *op.cit.*, p.178.

²⁷ Julius von Schlosser, *op.cit.*, p.512.

double s'imposait donc à Bellori: il lui fallait de démontrer que ni les «maniéristes» ni les «naturalistes» n'avaient raison, et que l'art devait trouver son véritable salut en cherchant un juste milieu entre ces deux extrêmes également condamnés. Et Bellori voit ce salut de l'art dans l'école de Bologne, notamment dans la peinture d'Annibal Carrache qui a emprunté la voie intermédiaire, l'*aurea mediocritas* d'Horace, entre la peinture d'idée et l'étude de la nature, et a redonné ainsi une vie nouvelle à l'*arte estinta*, expression caractéristique où revient la vieille mentalité humaniste: «Aussi quand la Peinture vivait ses derniers instants, les astres les plus favorables se tournèrent vers l'Italie et il plut à Dieu que dans la ville de Bologne, reine des sciences et des études, surgisse un très grand esprit, Annibal Carrache, et qu'avec lui renaisse l'Art déchu et presque mort»²⁸.

L'Idéal ou l'idée comme invention imaginative. Outre la recherche de l'équilibre et du juste milieu entre l'imitation de la nature et le triomphe sur la nature, c'est l'appel à la théorie des Idées qui rapproche Bellori de la théorie renaissante de l'art. Avec cette différence cependant, soulignée par Panofsky, qu'il est le premier à faire de cette recherche l'objet d'un programme explicite et, par opposition aux théories maniéristes et naturalistes, à formuler expressément la théorie des Idées et la faire reposer sur une argumentation à la fois historique et philosophique. Le texte le plus important qui nous offre avec une clarté exemplaire le programme officiel de la doctrine classique, c'est le discours académique «L'Idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte, tirée des beautés naturelles et supérieure à la nature»²⁹ prononcé par Bellori en 1664, et utilisé plus tard comme introduction aux *Vies des peintres, sculpteurs et architectes modernes*.

Ce texte commence par une introduction dont l'inspiration est véritablement néo-platonicienne, pour prendre ensuite une tournure empirique d'inspiration aristotélicienne. Les présupposés métaphysiques que Bellori formule au début de son discours rappellent les écrits des prédécesseurs maniéristes, particulièrement de

²⁸ Giovan Pietro Bellori, *op.cit.*, p.178; Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.126-127; Julius von Schlosser, *op.cit.*, pp.512-513. Comme le montre von Schlosser, la répartition en écoles individuelles se préparait dès le XVIème siècle et elle est devenue propre à Bellori qui, grâce à son prestige, lui a assuré une influence durable. Il s'agit surtout de la distinction des quatre grandes écoles principales: l'école romaine avec ses pères Raphaël et Michel-Ange, fondée sur la beauté des statues antiques, la vénitienne avec Titien, qui s'appuie sur la beauté du modèle de la nature, la lombarde apparentée à la précédente, avec le Corrège, encore plus attentive au charme du modèle, la véritable porteuse de la grâce, et enfin, l'école toscane dont le caractère extérieur repose sur le souci du détail et l'application de l'exécution (c'est le souvenir du *disegno* et du *rilievo* toujours exigés et cultivés par cette école.) L'école bolognaise apparaît chez Bellori comme une cinquième école qui occupe depuis lors cette place et supplante la « toscane ».

²⁹ Giovan Pietro Bellori, *L'Idée del pittore, dello scultore et dell' architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura*, 1664, traduction française « L'idée du peintre, du sculpteur et de l'architecte » in: Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Gallimard, Paris, 1989, Appendice II, pp. 168-178.

Lomazzo: l'intelligence suprême et éternelle, en regardant en soi-même, a créé les formes qui sont à l'origine de toutes les œuvres de la nature, c'est-à-dire les Idées; mais, tandis que les constellations célestes ne subissent aucun changement et expriment ces Idées en leur éternelle pureté et beauté, les réalités terrestres apparaissent, en raison de l'hétérogénéité de la matière, comme les copies confuses et déformées des Idées, ce qui fait que la beauté et notamment la beauté humaine se change bien souvent en laideur et difformité. C'est cette métaphysique néo-platonicienne qui impose aux artistes la mission de se former eux aussi, dans leur esprit (*nella mente*), à l'imitation du Premier Artisan, un «modèle de beauté supérieure» (*un esempio de bellezza superiore*) et, en le contemplant, de corriger la nature. Bellori rappelle aussi que, selon l'opinion des plus grands philosophes, les «causes exemplaires» résident, avec leur beauté impérissable et parfaite, dans les âmes (*animi*) des artistes. Mais, alors que dans ce préambule Bellori revêt l'Idée d'une dignité platonicienne, ensuite il ajoute, en suivant la définition formulée par Cicéron dans l'*Orateur*, que l'Idée du Peintre et de Sculpteur est ce modèle parfait et excellent de l'esprit (*della mente*) d'après lesquelles sont réalisées les œuvres d'art, proclame simultanément que son origine est dans la nature, et la définit comme l'état parfait de la beauté naturelle, *il perfetto della bellezza naturale*:

«Cette Idée ou Déesse de la Peinture et de la Sculpture, une fois le voile sacré déchiré par les grands esprits, les Dédales et les Appelles, se révèle à nos yeux et descend sur les marbres et les toiles: tirant son origine de la nature, elle dépasse son origine et devient elle-même origine de l'art; mesurée par le compas de l'entendement elle devient mesure de la main ouvrante, et animée par l'imagination elle donne vie aux images [...] Ainsi, l'Idée constitue la perfection de la beauté naturelle et unit la vérité à la vraisemblance des choses qui sont sous nos yeux, et elle aspire toujours au mieux et au merveilleux, rivalisant et dépassant même la nature, car ses œuvres sont belles et accomplies à un point que la nature n'atteint jamais»³⁰.

Ce fragment qui résume avec une clarté exemplaire les principes de la doctrine classique, produit une véritable rupture par rapport aux pré-supposés néo-platoniciens antérieurs. Bellori arrive ici à renverser fondamentalement le sens de l'Idée: l'*Idea* qui se trouve dans l'esprit de l'artiste n'a plus droit à la moindre origine ni à la moindre validité métaphysique. Elle est conçue non comme un archétype de beauté existant *a priori* dans une indépendance métaphysique, mais comme découlant *a posteriori* de l'expérience réelle que l'artiste a de la nature, grâce à un processus sélectif qui engage à la fois l'entendement et l'imagination. En effet, l'Idée qu'un artiste doit imiter y est redéfinie comme l'image d'une nature choisie et embellie que le peintre forme dans son esprit selon la méthode empirique de Zeuxis: «Mais Zeuxis, qui avec cinq vierges forma cette image d'Hélène tellement célèbre et que Cicéron donne en exemple dans l'*Orateur*, apprend au

³⁰ *Ibidem*, pp. 168-169. L'original italien de ce fragment, accompagné d'une traduction légèrement différente, se trouve in Rensselaer W. Lee, *op.cit.*, pp.32-33.

Peintre et au Sculpteur à contempler l'Idée des plus belles formes naturelles, et à choisir parmi les divers corps, les plus beaux»³¹. Bellori fut, de ce fait, le premier écrivain du XVII^{ème} siècle à formuler ce qui devait devenir la doctrine de «la belle nature» chez les théoriciens français à l'âge classique. Bien plus, c'est à travers la vérité choisie de l'art que l'Idée manifeste sa supériorité sur la vérité de fait de la nature, dont elle tire toutefois son origine: *originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell' arte* («tirant son origine de la nature, elle dépasse son origine et devient elle-même origine de l'art»). Selon Panofsky, cette formule de Bellori scelle explicitement et pour la première fois la métamorphose de l'Idée en «Idéal»: l'*Idea* est le produit de l'esprit, mais en même temps elle exprime les lois qui sont préfigurés dans les choses, en quoi elle est fort éloignée de la subjectivité et de l'arbitraire. Ainsi elle réalise par la voie d'une synthèse intuitive, ce que les recherches d'Alberti, de Léonard et de Dürer en matière des proportions avaient cherché à obtenir par la voie d'une synthèse discursive en rassemblant un important matériel d'observations cautionné par le jugement universel, à savoir l'achèvement du «naturel» par l'art³².

Bien qu'il soit encore très fortement influencé par la Beauté absolue de Platon, Bellori donna ainsi une orientation aristotélicienne à la théorie de la peinture: sa pensée reflète, au moins dans la mesure où il voit la source de l'Idée dans la nature, un point de vue empirico- idéaliste ou, plus généralement, aristotélicien, tout à fait caractéristique pour le courant néo-classique, comme le point de vue mystique et néo-platonicien l'avait été à l'époque maniériste. La suite de son discours ne laisse aucune doute sur ce point. A l'appui de son interprétation de la notion d'Idée artistique, Bellori invoque moins le témoignage des platoniciens ou des néo-platoniciens authentiques que les déclarations des anciens (empruntées, pour leurs plus grande part, à la compilation de Franciscus Junius, *De pictura veterum*³³) et des théoriciens de la Renaissance qui, comme Alberti, Raphaël et même Léonard de Vinci, avaient associé à une expérience directe de la nature l'Idée qui élève l'art au-dessus de la simple imitation des choses. La combinaison de la ressemblance et de la beauté, du naturalisme et de l'idéalisation, dont on a trouvé le prélude chez Alberti, trouve chez le théoricien néoclassique ses bases théoriques dûment réfléchies. Afin de défendre, contre Lodovico Castelvetro, la thèse que l'essence de la peinture est de former une image belle et parfaite, et non une image simplement semblable au modèle naturel, fut-il beau ou difforme (stratégie réservée aux peintres de portraits), Bellori invoque le modèle de la tragédie idéale proposé par Aristote dans la *Poétique*: il rappelle que le philosophe conseillait au poète tragique d'imiter les mœurs des hommes les meilleurs et de

³¹ Giovan Pietro Bellori, *op.cit.*, pp.168-169.

³² Erwin Panofsky, *op.cit.*, pp.84-85, 128-130, 133; Rensselaer W. Lee, *op.cit.*, pp.31-32, 35.

³³ Cet ouvrage, dont la première parution date de 1637, a joué un rôle important dans le passage de l'enseignement néo-platonicien de Zuccaro à la doctrine néoclassique de Bellori.

suivre l'exemple des bons peintres qui font les hommes ressemblants tout en les rendant plus beaux, et, en juxtaposant des éléments aristotéliens et platoniciens, il finit par expliquer que cette performance se doit au fait qu'ils ont recouru à l'Idée: «Représenter les hommes plus beaux qu'ils ne le sont communément et choisir le plus parfait, voilà ce qui incombe à l'Idée.» Il formule ainsi ce qui était allusif ou implicite chez les critiques antérieurs: la peinture est, comme la poésie, la représentation d'une action humaine plus belle que la moyenne³⁴.

De la même manière, le principe suprême de toute production artistique est expressément identifié à la beauté idéale, dont les lois sont découvertes à la suite d'un engagement commun de la faculté imaginative et du jugement de l'artiste, mis à la fois en face de la nature et des meilleurs modèles artistiques. Après avoir souligné la diversité et la variété des formes idéales de la beauté³⁵, Bellori affirme que l'artiste peut parvenir à cette beauté parfaite par la contemplation continue de l'Idée et de la nature: «Les Sages de l'Antiquité formèrent dans leur esprit cette Idée de la Beauté, en regardant toujours les plus belles parties des choses naturelles, car horrible et très vile est cette autre Idée qui se fonde essentiellement sur la pratique, alors que Platon veut que l'Idée soit une connaissance parfaite de la chose, à partir de la Nature». A cela s'ajoute l'étude de l'art antique, qui contient une nature déjà élaborée où les lois du beau apparaissent clairement: «Il nous reste encore à dire que, puisque les Sculpteurs de l'Antiquité ont recouru à l'Idée merveilleuse, il est donc nécessaire d'étudier les sculptures antiques les plus parfaites, pour qu'elles nous guident vers la connaissance des beautés corrigées de la nature et c'est pour cette même raison qu'il nous faut contempler les œuvres des auteurs très excellents maîtres»³⁶. Mais, contrairement à Vasari et à la poétique officielle du XVII^{ème} siècle pour laquelle l'art romain et surtout celui de l'«âge d'or» d'Auguste constitue le véritable apogée de la création artistique antique, Bellori fait la sienne l'opinion (qui provient des Carrache) selon laquelle les modèles par excellence des arts plastiques sont les Grecs, parce que ce sont eux qui ont porté l'architecture, la peinture et la sculpture à leur perfection (en cela, il était du même avis que ses amis Nicolas Poussin et François Duquesnoy). Comme l'écrit Bellori,

«les Grecs établirent les limites et les proportions les meilleures, et celles-ci, confirmés au cours des siècles les plus savants et approuvés par toute la famille des Sages, devinrent les lois d'une merveilleuse Idée et de la beauté suprême, laquelle

³⁴ Giovan Pietro Bellori, *op.cit.*, pp.170-173; Rensselaer W.Lee, *op.cit.*, pp.30, 35-36.

³⁵ Comme l'observe Panofsky, Bellori n'a pas eu la vue courte au point de se représenter l'Idéal comme quelque chose qui serait simplement doté d'une validité universelle, c'est-à-dire comme quelque chose d'indifférencié. Au contraire, c'est un chose qui, pour lui, est d'autant plus individualisé que l'« Idée » fournit la représentation d'un genre qui, tout en revendiquant de par sa généralité une validité universelle, exprime pourtant sur un mode très particulièrement « exemplaire » certains de types relevant de l'apparence ordinaire – comme la force, la grâce, l'ardeur – ou de l'état présent – comme la colère, la tristesse, l'amour. Erwin Panofsky, *op.cit.*, p.255.

³⁶ Giovan Pietro Bellori, *op.cit.*, pp.173-175.

demeurant toujours une dans chaque espèce, ne peut être même légèrement altérée sans être complètement détruite [...] Mais les bons Architectes conservent les formes les plus excellentes des ordres: les Peintres et les Sculpteurs, en choisissant les plus élégantes des beautés naturelles, perfectionnent l'Idée, et leurs ouvrages finissent par dépasser la nature, ce qui est le plus grand titre de gloire de ces arts»³⁷.

En conclusion, on peut dire que l'*Idea* de Bellori n'est pas l'Idée platonicienne, mais une *invention imaginative*: l'Idée de la beauté trouve sa source dans la nature, elle est perfectionnée par le choix et le jugement de l'artiste éduqué à l'école de l'antique et, grâce à son imagination, elle acquiert la vie. Il convient encore de souligner ici les implications politico-artistiques de cette nouvelle définition de l'Idée. Ainsi que l'observe Oskar Bätschmann, Bellori termine son discours sur l'Idée artistique par un argument qui donne à la peinture la suprématie sur l'éloquence, à savoir celui que les images sont plus efficaces que les mots, ce qui en fait l'égale et la rivale de la poésie: «C'est à juste titre donc que nous pouvons qualifier cette Idée de perfection de la Nature, miracle de l'Art, providence de l'entendement, modèle de la pensée, lumière de l'imagination, Soleil, qui d'Orient inspire la statue de Memnon, feu qui donne vie au simulacre de Prométhée. Grâce à elle, sur les rives de l'Hélicon, les Muses mélangent les couleurs pour l'immortalité ; et pour sa gloire Pallas méprise les toiles de Babylone et vante grandement des lins Dédaléens. Mais comme l'Idée de l'éloquence est tellement dépassée par l'Idée de la Peinture, autant que la vue est plus efficace que les paroles, les mots me manquent et je me tais». D'après Bätschmann, il faut y lire non seulement une permutation rhétorique, mais aussi une réponse affirmative à une question alors brûlante, à savoir si les peintres peuvent revendiquer les «lauriers d'Apollon»³⁸. Si l'argumentation rationaliste antérieure de Bellori semble contredire une telle interprétation, par l'hérédité platonicienne qu'il partage avec les maîtres de la Renaissance tels que Raphaël et Michel-Ange, il retrouve aussi leurs spéculations en faveur des artistes et la doctrine classique qui admettait que l'enthousiasme (*furor divinus*) n'est pas le seul privilège des poètes et les peintres peuvent eux-aussi être inspirés par les dieux.

La théorie néoclassique de l'art enregistre ainsi une nette évolution par rapport à la théorie maniériste de Lomazzo et de Zuccaro. Ceux-ci avaient réfléchi sur le rôle de l'Idée dans la création picturale, mais leur insistance sur le caractère d'*a priori* métaphysique de l'Idée ne les a permis d'articuler sans contradictions le talent, l'imagination et le jugement, comme le fait Bellori. A l'idée parfaite de la beauté, il ajoute ainsi l'idée du peintre parfait, issue d'un compromis nécessaire

³⁷ Giovan Pietro Bellori, *op.cit.*, pp.176-177; Julius von Schlosser, *op.cit.*, p.685.

³⁸ Giovan Pietro Bellori, *op.cit.*, p.177; Oskar Bätschmann, « *Apollo et Daphné* (1664) de Nicolas Poussin. Le testament du peintre-poète », in: *Nicolas Poussin. Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre*, sous la direction de Alain Mérot, Paris, La Documentation française, 1996, Tome I, p.547.

entre l'instinct d'imitation et l'imagination, entre le jugement et l'enthousiasme. En effet, si la variante néoclassique de la théorie de l'*Ut poesis pictura* devait garder un certain sens, sans toutefois refuser au génie ses privilèges expressifs, elle devait se fonder sur le principe selon lequel, puisque la peinture s'attache à interpréter l'expérience humaine universelle, dans son acte créateur le peintre doit garder un certain pouvoir de jugement, de choix et de discrimination, qui est incompatible avec une expression de soi incontrôlée. En même temps, en faisant entrer en jeu le jugement de l'artiste plutôt que les règles, cette théorie limite la portée des préceptes techniques. A ces préceptes disqualifiés se substitue l'idée d'une route à suivre pour que les artistes arrivent à leur but, la perfection. Ainsi, la théorie classique de la peinture réapparaît chez Bellori comme une esthétique visant à légiférer les voies de la conquête d'une perfection qui ne se présente plus comme l'émanation de la grâce divine. Ces voies on peut également les trouver comme en résumé, dans la méthode que Franciscus Junius recommandait dès 1637 dans son ouvrage *De pictura veterum*³⁹: tout d'abord, la lecture des textes antiques et la contemplation des statues, propres à enrichir les connaissances de l'artiste, mais aussi à susciter en lui la «fureur» apollinienne; ensuite, le choix, l'imitation et la transformation des modèles. Et l'érudit hollandais considérait ce travail comme un jeu savant, qui devait permettre à l'artiste de susciter les interprétations d'un public cultivé. Cependant, ce n'est pas là le seul but de l'art, puisqu'il doit aussi imiter la nature. Cette imitation repose sur le jugement et l'accomplissement du procès naturel, qu'elle développe jusqu'à la perfection, ainsi que sur la faculté imaginative, la *phantasia*, qui permettent à l'artiste de parvenir à la perfection par l'intermédiaire de l'*idea*.

³⁹ Franciscus Junius, *De Pictura Veterum*, 1637, Livre I; Oskar Baetschmann, *op.cit.*, p.546; Colette Nativel, « Quelques apports du *De pictura veterum libri tres* de Franciscus Junius à la théorie de l'art en France », in : *Revue d'esthétique*, Pariss, 1997, no.31-32, pp.119-131.

RECENZIE

NICOALE SABĂU, *Metamorfoze ale barocului transilvan*, volumul II, Pictura, Cluj-Napoca 2005

Pentru oricine vizitează Transilvania prezența barocului este evidentă în orașe, în sate, în arhitectură, în sculptură, în pictură în artele decorative. Regăsim elementele baroce alături de cele romanice, gotice și Renaștere, împreună martore ale unei dezvoltări în legătură cu mișcarea artistică proprie Europei Centrale.

Cartea profesorului Nicolae Sabău dedicată picturii baroce, apărută în anul 2005, urmează unui prim volum tratând sculptura, lansat în anul 2002, cercetarea încheindu-se cu așteptata sinteză destinată arhitecturii. Șirul acesta de apariții editoriale se constituie într-un adevărat eveniment pentru istoria artei din România marcând continuarea unui drum început de sinteza profesorului Virgil Vătășianu care în îndepărtatul 1959 publica *Istoria artei medievale din Țările Române*, ultimul tratat important al artei de pe teritoriul României în ansamblul ei, și care se oprea la secolul al XVI-lea.

Sinteza pe care o prezentăm își are începuturile în anii șaptezeci. Ea este scrisă cu multă pasiune, având la baza lungi călătorii de studiu și beneficiind de bogata bibliografie ce studiază derularea fenomenului barocului european, bibliografie apărută în special după cel de al doilea război mondial. Această bibliografie este analizată într-o primă parte a cărții printr-un aparat critic minuțios.

De la începutul lucrării este subliniată existența unor bogate interferențe stilistice în situația în care Transilvania se afla sub dominația habsburgică și când stilul “iezuit” era în plină ofensivă și efervescentă. În

cadrul dat de această realitate contribuția “maestrilor italieni” apare determinantă.

După stagnarea impusă de Reforma religioasă ce a cuprins Transilvania în secolul al XVI-lea, pictura își găsește în secolul următor în altarele poliptice suprafața cea mai prielnică pe care se va manifesta noul stil. Îl găsim răspândit în special în regiunile unde catolicismul s-a menținut, precum Ciuc și Harghita dar și în cele locuite de coloniștii sași. În cadrul procesului evolutiv se regăsesc și modele gotice târzii dar și răsfrângeri ale artei din mediul ortodox.

Odată cu secolul al XVII-lea în pictura transilvăneană se observă și influența austriacă și bavareză, prezentată de autor prin referiri extrase din bogata bibliografie. Noile orientări apar în narațiune și în dramatismul ce se regăsește în lucrările lui Jeremia Stranovius și Johan Hermann, precursori ai picturii secolului al XVIII-lea. În această epocă spațiile de cult se reorganizează, artistul fiind atât “ pictor, sculptor, tâmplar și poet”. Analiza se oprește asupra contribuției stilistice a artiștilor sași, ce sunt necunoscuți și despre a căror operă nu se vorbește nici în istoriografia istoricilor de origine săsească.

Asistăm în această perioadă la nașterea de familii care își transmit meseria de la o generație la alta. Este cazul familiilor Valepaghi și Neuhauser. Aceștia vor fi specialiști ai portretului dar și pionieri în arta peisajului.

Din textul cărții lui Nicolae Sabău răzbate pasiunea cercetătorului pentru prezentarea diferitelor descoperiri din lungile călătorii transilvane, dar și stilul dominat de analiza insistentă, de plăcerea aprofundării în lectura detaliilor. Descoperă apariția de noi modele ale compoziției în care peisajul

sau portetul mai umanizat reușesc să depășească acele limite ale academismului specific secolului al XVI-lea. Nicolae Sabău relevă metamorfozele barocului din Transilvania prin observații asupra modului în care pictura religioasă catolică influențează pictura ortodoxă și cea greco-catolică românească. Exemplu este arta lui Ștefan Tenețchi care pe fondul reprezentărilor stilistice tradiționale postbizantine “menținând arhaismele este influențată de baroc devenind mai puțin hieratică, mai narativă și mai apropiată de realitate”.

Cercetarea asupra activității pictorului, graficianului și a restauratorului Mathias Veress Claudiopolitanus (1739-1809), comentează modelele preferate care au intrat în circulație. Ele sunt preluate din compozițiile figurative napoletane ale secolului al XV-lea, pentru a fi înlocuite în secolul al XVI-lea de cele venețiene. Autorul se pronunță pentru necesitatea de a continua și lămurii analiza pentru a cunoaște mai bine aceste referințe într-o perioadă în care s-au executat un mare număr de compoziții după modele standard, compoziții la modă, replici realizate uneori chiar de către artistul ce dăduse viață originalului, sau de către intermediari. Subliniază “influențele” lui S. Ricci, Piazzeta, G. B. Pittoni, F. Solimena ș.a.

Întoarcerea catolicismului în Transilvania în timpul dominației habsburgice, sub guvernatorul Sigismund Kornis (1713-1738), deschide prin construirea bisericii iezuite (apoi piariste) din Cluj, primul șantier al arhitecturii eclesiastice baroce. Biserica este prototipul barocului transilvan prin arhitectura și prin pictura sa. În anul 1716 în urma a 160 de ani de întrerupere, se reface episcopatul catolic transilvan, și catedrala romano-catolică din Alba – Iulia părăsește calvinismul. Se manifestă acum în unele zone ale Transilvaniei nevoia de pictură tipică lumii catolice și care este realizată de pictori italieni. Începe și

imigrația artiștilor de origine străină și sunt făcute comenzi în centre ale Europei Centrale sau în Bavaria. Autorul întreprinde analize în detaliu ale lucrărilor, stabilind puncte de referință pentru modelele epocii.

Prin analiza picturii baroce a altarelor armeano-catolice din Gheorghieni, Dumbrăveni, Gherla, localități în care armenii s-au stabilit în secolele XV și XVI se oferă o perspectivă nouă asupra problemei.

Politica de prozelitism catolic a împărătesei Maria Tereza continuă linia tatălui său împăratul Carlo VI și susține moral și material inițiativele artistice ale bisericii prin comandarii săi importanți, francescanii și iezuiții. Acum se impune, pentru modelul de pictură, catedrala din Oradea unde se manifestă din nou influența picturii italiene.

Profesorul Sabău aduce la lumină artiști ce nu au fost incluși până acum în patrimoniu. Este cazul lui Johann Cimbal pe care îl găsim la Carei și Oradea. Aici autorul afirmă capacitatea sa de analiză prin studierea manierei în care figura Sfântului Carlo Borromeo a pătruns în imaginarul transilvan. În acest interval restaurația catolică impune și cultul pentru icoanele făcătoare de minuni. Este cazul celei de la Mariapocs sau al celei de la Nicula.

Pentru a sintetiza caracteristicile marii diversități de tendințe și modele care au intrat în circulație, Nicolae Sabău a trecut la analiza exemplurilor ce se găsesc la Târgu Mureș, Sibiu, în regiunea secuilor, Cârța (Harghita), Făgăraș, Dej, Oradea, Timișoara, Carei, Beiuș, Aiud, Roșia, Sighet.

Sunt dedicate noi capitole frescelor, decorării cu motive vegetale ce aparțin Renașterii târzii, prezentă în Transilvania până în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Fresca este întâlnită și în castelele nobiliare, autorul găsiind informații documentare asupra unor lucrări dispărute în ultimele două secole.

RECENZIE

În încheiere referirile merg spre arta portretului baroc din Transilvania ce se regăsește în marile muzee și în colecții așteptând să fie prezentată în expoziții. Cea mai mare parte a colecțiilor existente înainte de al doilea război mondial s-au pierdut s-au nu au fost analizate în perioada comunistă. Este importantă de asemenea cercetarea pe care o face asupra evoluției artei peisajului devenită de sine stătătoare începând cu secolul al XVI-lea.

Cartea profesorului Nicolae Sabău se constituie ca o importantă contribuție la studiul patrimoniului transilvan. Fiind

publicată acum, în urma dispariției limitărilor și interdicțiilor în cercetare și publicare impuse de ideologia epocii comuniste, când este posibilă analiza întregului patrimoniu al artei religioase, lucrarea este un punct de sprijin pentru cercetătorii tineri. Nicolae Sabău precizează în acest sens în final: “trebuie să afirm că extraordinara lume a picturii baroce se dovedește a fi un adevărat labirint cu mai multe ieșiri, care sunt întunecate sau chiar necercetate, care cu timpul vor putea să fie clarificate de către generațiile următoare de istorici de artă”.

Gheorghe Mândrescu