

EXPOZITIA „DOMNITORI ȘI PRINCIPI AI ȚĂRILOR ROMÂNE”

Suntem la a patra colaborare cu prestigioasa bibliotecă **V. A. Urechia** din Galați care anul acesta, la 11 noiembrie, împlinește 117 ani de la înființare. În discursul său de inaugurare, V.A.Urechia spunea **”cărțile nu sunt făcute pentru anume om ci pentru toți delaolaltă, că, precum văzduhul nu-l închide omul numai pentru sineși, ci din el trăiesc cu toții, așa și de carte, cade-se a se împărtăși tot nemul românesc”**.

Prestigiul și personalitatea profesorului V. A. Urechia, cunoscut în Europa și implicat în organizarea congreselor lumii latine, în cercetare istorică și etnografică, fiind la un moment dat președintele Societății Europene de Etnografie dar și fondatorul și președintele Ligii Culturale, a făcut ca foarte multe personalități din țară și de peste hotare să facă donații acestei biblioteci, amplificând fondul de carte rară lăsat moștenire de V.A. Urechia. Printre cele mai importante donații se numără și cele care au făcut parte din bibliotecile medievale ale Stolnicului Constantin Cantacuzino, Nicolae Mavrocordat și Panteleon Caliarhi, medicul și bibliotecarul lui Constantin Brâncoveanu. În anul 1893, Regele Carol I vizitează biblioteca și, impresionat de expoziția de cărți și stampe prețioase, donează bibliotecii 52 de cărți și 24 medalii.

În scurt timp, la 1906, colecția de stampe ajungea la un număr impresionant de 4732 de exemplare. Cea mai prețioasă parte a colecției o reprezintă cele 116 gravuri de Rembrandt, imprimate la un secol după moartea artistului de către Pierre Francois Bassan și de fiul său care constituie cea mai mare colecție din țară. O pondere însemnată în colecția de stampe o dețin stampele europene din secolele XVII-XIX-lea. Trebuie reținute numele unor graficieni precum: Jacques Callot (1594-1635), Sadeler Egidius (1575-1629), Iacob de Sandrart (1639-1708), Gerard Edelinck (1640-1707), Robert Nanteuil (1623-1678), Hubraken Jakob (1698-1780), Merian Le Jeune (1621-1687), Claude Drevet (1705-1781), J.M.Moreau Le Jeune (1741-1814), Nicolas de Larmessin (1684-1755), Duplessis Bertaux (1722-1819), Honore Daumier (1808-1879) și alții. Multe dintre lucrări sunt bine ilustrate în colecție: gravura de reproducere, portretul, ilustrația de carte, peisajul, stampa istorică, stampa cu caracter documentar (costume, tipuri etnice, scene militare, etc.) Mai restrânsă numeric, stampa românească se remarcă în special prin gravurile lui Theodor Aman (1831-1891), Gh.Asachi (1788-1869), Alexandru Asachi (1828-1875), Carol Popp de Szathmari (1812-1887), Constantin Lecca (1810-1887), A.Bielz, D. Pappozoglu, Panaiteanu Bardasare (1816-1900), Ioan Negulici (1812-1851), Mișu Popp (1827-1892), Giovanni Schiavoni (1804-1848), Gheorghe Lemeni (1813-1849) etc.

Pentru a înțelege mai bine condițiile în care s-a născut școala românească de pictură, am consultat monumentală lucrare a lui V.A.Urechia *Istorie a școlilor de la 1800-1864*, în care apar referiri la învățământul artistic, la a cărui și organizare fusese martor.

Ideea acestei expoziții aparține custodelui acestei colecții de stampe și cărți rare, din biblioteca V.A.Urechia, doamna **Valentina Oneț**, căreia trebuie să-i

mulțumesc pentru această sugestie, dar și pentru buna colaborare pe întregul parcurs al realizării acestei expoziții.

De asemenea, trebuie să menționez faptul că m-am bucurat de tot sprijinul și înțelegerea necesară din partea conducerii acestei prestigioase biblioteci: directorului **Eugen Iordache** și directorului adjunct **Liviu Dediu**. Acest lucru mă determină să spun că expoziția aparține în aceeași măsură bibliotecii **V.A.Urechia** care a pus la dispoziție lucrările din colecția de stampe, dar și Asociației Culturale Pro-Basarabia și Bucovina filiala *Costache Negri* din Galați, care s-a preocupat de documentare, printare, înrămare, redactarea textului explicativ și organizarea unui itinerar expozițional.

Expoziția conține 135 de gravuri și litografiile care reprezintă domnitorii din Moldova, Țara Românească și principii din Transilvania, la care se adaugă hărți cu Principatele Române din aceeași perioadă.

Destinația acestei expoziții o constituie **Universitatea „Alec Russo” din Bălți** (23 august 2007), **gimnaziul „Alexandru Donici” din localitatea Donici-Orhei** (27 august 2007) și **Biblioteca Națională din Chișinău** (3 sept. 2007). Prima vernisare a expoziției va avea loc la **Muzeul Țării Făgărașului „Valeriu Literat”** în data de 7 iunie 2007. Versiunea destinată Basarabiei va conține numai 115 exponate datorită spațiului restrâns de expunere. Expoziția integrală care va conține suplimentar și 33 de portrete care vor fi expuse fără ramă, va fi vernisată la **Muzeul Țării Făgărașului** unde spațiul generos al cetății ne va permite acest lucru.

Pentru a înțelege cât mai bine valoarea acestor stampe, trebuie să intrăm în intimitatea meșteșugului de realizare a acestor opere de artă, proces care a evoluat în timp prin maniere diferite de exprimare. Inevitabil, va trebui să amintim și de personalitățile artistice, lucrările cărora au intrat în colecția de stampe din biblioteca V.A.Urechia.

A doua sursă utilizată la realizarea expoziției o constituie lucrarea Comisiei Monumentelor Istorice: **DOMNII ROMÂNI**, constituită din portrete și fresce contemporane, adunate și publicate de președintele comisiei **Nicolae Iorga**. Această impresionantă lucrare a fost realizată la Editura Krafft & Drotleff din Sibiu în anul 1930. Mulțumim și pe această cale domnului **prof. Florentin Olteanu**, președintele Fundației Culturale *Negru Vodă* din Făgăraș, pentru generozitatea cu care ne-a oferit posibilitatea de a utiliza acest catalog.

Pentru stabilirea cât mai exactă a domnitorilor din familiile Ghica, Callimachi și Suțu, am apelat la descendenții acestora, de la care am primit tot sprijinul, având astfel posibilitatea de a consulta arborii genealogici sau imagini cu portretele unor domnitori. Pe această cale mulțumesc domnului **Grigore Ghica** și **Radu Negrescu Suțu** pentru generozitatea cu care au răspuns la solicitarea mea.

Asemenea exponate prețioase nu puteau fi prezentate fără o aleasă înrămare, însoțite de passe-partout-uri adecvate. Acest lucru a fost posibil numai cu ajutorul domnului **Dumitru Nicolae**, căruia îi mulțumesc pentru sprijinul material făcut din *caseta personală*.

Portretul, ca manifestare artistică în Țările Române

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, se constată un proces de laicizare în arta bisericească ortodoxă în cele trei provincii românești. În cadrul scenelor religioase își fac loc tot mai mult evenimentele vieții cotidiene ale omului de rând.

Predilecția pentru portret a primilor consumatori de artă laică din țările române este firească și explicabilă tocmai prin această gândire de laicizare a artei care este legată de transformările sociale din acel moment.

Dacă aruncăm o privire retrospectivă, putem constata atitudinea patricianului antic portretizat și prin amploarea draperiilor togei, sau atitudinea pioasă creștină impusă la aristocratul medieval ca o caracteristică a portretelor de epocă. În Europa, prima formă de manifestare a spiritului laic în artă a fost portretistica prin izolarea imaginii omeneste din contextul scenic al compoziției religioase.

Este greu să delimităm cu precizie momentul apariției primelor începuturi ale genului portretistic la noi. Trebuie să vorbim probabil, în primul rând, de Ștefan, zugravul lui Alexandru cel Bun, pe care voievodul, în 1425, îl “miluia” cu patru sate pentru arta cu care a împodobit casele domnești cu decorații, sau de zugravul Toma din Suceava, om de casă a lui Petru Rareș.

Cronica lui Nicolae Costin ne spune de acele picturi murale, executate în casa de la Suceava a lui Despod Vodă Eraclidul, unde apar chipurile căpitanilor și a domnitorului, picturi care cu vremea s-au șters.

Cronica polono-italiană a lui Matei Strykowski, ambasadorul Poloniei în perioada 1574-1575 la palatul lui Alexandru al III-ea Mușat, semnaleză că *pe peretele etacului princiar* se află un portret al lui **Ștefan cel Mare** cu coroană și sceptru.

Către mijlocul veacului XVII, obiceiul familiei domnitoare de a face portrete pe panouri portabile de șevalet era, se pare, un lucru bine încetățenit. Astfel, cum bine se știe, când Vasile Lupu pune la cale, în 1643, căsătoria fiicei sale, Ruxandra, cu Sigismund, mezinul principelui Gheorghe I Rakoczy al Ardealului, ambasadorul moldovean, Toma Stolnici, s-a dus la curtea ardeleană cu un **portret al domniței**. Din epoca brâncovenească se păstrează primul portret cunoscut la noi, foarte apropiat de stilul apusean, executat în ulei pe pânză, nesemnat, dar datat și având un epigraf latin “**Constantin Brankovan Supremus Valachiae Transalpinæ Princeps, setatis 42, anno Domini 1696**”. Acesta este unicul tablou istoric de șevalet de la finele secolului XVII, care s-a păstrat. Portretul domnitorului muntean este executat în tradiția occidentală a picturilor în ulei, tradiție ce se constituia din densitatea materială a volumelor, valoarea tactilă a materialelor diverse: stofe, mătăsuri, blană, metal cu refexe, bijuterii, utilizarea de regulă, a clar-obscurului.

Ca urmare a Renașterii, barocul transilvănean își trimite peste Carpați un exemplar de artă figurativă somptuoasă într-un moment în care ambițiile luminatului principe tind să integreze teritoriul cultural românesc în cel European. Este regretabil faptul că fresca de la palatul brâncovenesc de la Mogoșoaia, ce putea fi văzută încă în perioada 1754, după cum relatează cronica lui Radu Greceanu, este astăzi inexistentă. Pereții și tavanul uneia din încăperile palatului, ridicat în 1702, primeau, după vizita din 1703 a domnitorului la Adrianopol, zugrăveli *al fresco*, înfățișând etapele călătoriei, întâlnirea cu sultanul, serbările și audiențele. În timp ce alte săli, boltite, erau pictate cu **busturile basarabilor și celor din familia brâncovenilor**,

văzute încă de Franz Josef Sulzer (istoric și călător de origine eievețiană, mort în Muntenia în 1791) în deceniul al optulea al secolului al XVIII-lea, dar care au dispărut după războiul ruso-turc din 1769-1774.

Trebuie să amintim aici și de artiștii apuseni din Italia și Flandra a căror gravuri și pânze putem să le admirăm și acum. Cel mai des întâlnit este chipul lui **Mihai Viteazul** executat de: Giacomo Franco din Veneția, Giovanni Orlando, artist la Roma și Neapole, Aegidius Sadeler (protejat al lui Rudolf al II-lea) sau de unii artiști din neamul Francken din Anvers, dar și de Dominicus Custos. **Matei Basarab** are un portret executat de venețianul Marco Boschini, iar portretul lui **Grigore Ghica** este gravat de Cornelis Meyssens din Anvers, având sigilii cu caractere arabe. Domnitorul este înfățișat într-o atitudine marțială, cu armură de paradă, imagine ce se potrivește doar în parte acestui albanez cosmopolit. **Constantin Brâncoveanu** are printre alte reprezentări și una ce aparține penelului veronezului Alessandro dalla Via. Catolicul balcanic **Gaspar Gratiani**, *ducele de Naxos și Patos*, are un portret executat de Heinrich Ulrich, iar **Dimitrie Cantemir** este gravat de Francois Morellon La Cave. **Vasile Lupu** este redat într-un tablou de olandezul Willem Hondius, pictor la curtea regelui polon Vladislav al IV-lea, lucrat la Danzig în 1651 după portretul unui alt olandez, Abraham van Westerveldt.

O descriere interesantă, referitoare la Vasile Lupu, o face misionarul Baldini: *“Domnul care nu este prea înalt, ci de o statură potrivită, cu fața oacheșă..., cu sprâncene negre, frunte înaltă nasul spre acvilin, buze puțin întredeschise, mustață neagră, cu o expresie severă și o căutătură încă mai severă a ochilor, se înfățișează cu o maestate împărătească”*. Există temeuri numeroase a bănuii că încăperile princiare erau împodobite la Iași și București cu portrete mici lucrate după gustul vremii, înfățișând membrii ai dinastiei, unele însoțind pe domnitori în călătoriile lor prin lume.

Trebuie menționată în mod deosebit existența, într-o colecție europeană faimoasă (*Renașteri tardive*), cum este cea de la castelul Ambroas a arhiducelui Ferdinand stăpânitorul Tirolului, unchiul lui Rudolf al II-lea și fiul împăratului Ferdinand I, care, la rândul său, înființase la Viena în 1563, cea dintâi colecție imperială habsburgică, a celebrului portret a lui **Vlad Țepeș**.

În 1632, în Țara Românească activa pictorul italian, Benedetto, răsplătit cu generozitate de domnitorul **Leon Tomșa**. Un amator de artă plastică este considerat de către specialiști și **Gabriel Bethlen**, principele Transilvaniei, care avea în palatul său de la Alba Iulia o sută de pânze cumpărate de la Veneția. Se știe că perioada cât a fost principe al Transilvaniei (1613-1629), Gabriel Bethlen a instaurat o domnie autoritară și centralizată, îndreptată împotriva anarhiei nobiliare, dar și împotriva tendințelor de autonomie ale patricienilor din orașele săsești. Era epoca de absolutism monarhic al unui suveran reformat care s-a opus, în Europa răsăriteană, Habsburgilor catolici și expansiunii acestora, dar care a dovedit o toleranță confesională comparabilă numai cu situația din Polonia. Motiv pentru care Bethlen a năzuit deopotrivă la coroana Boemiei, Ungariei și Poloniei, iar în 1620 a și fost proclamat *rege maghiar*. A asediat Viena cu ajutorul cehilor și a nutrit un cunoscut plan de a crea un *regat al Daciei* de confesiune protestantă, orientat politic spre răsărit, aducând sub același sceptru, în înțelegere cu Sublima Poartă, Transilvania, Moldova și Țara Românească. Era proiectul la care făcea aluzie în 1627 într-o depeșă adresată împăratului, cardinalul Petru Pazmany.

Așa ne putem explica și prezența în castelul de la Hunedoara a medalioanelor cu **chipurile principilor Transilvaniei, ale domnitorilor Moldovei și Țării Românești**, din vechea sală a dietei. Dacă privim gravura însoțită de stema valahă al lui **Ioanes Matteus Bassaraba Princeps Vaivodae Transalpinæ Vallchiae**, cum specifică inscripția portretului, realizat de Marco Boschini-elevul lui Palma cel Tânăr, putem distinge un chip de nobilă suveranitate, cu o nuanță de exotism baroc. Redat acum trei veacuri și jumătate, domnitorul este cunoscut, cum îl prezintă cronicile, drept un bun gospodar, de o patriarhală cuminenție, iscusit căpitan de oaste: “*om curat, cu frică de Dumnezeu, iubind rugăciunea, postul și milostenia*”.

Aflată la o răscruce geografică și culturală, Țara Românească a privit constant spre Occidentul catolic și protestant, unde Brâncoveanu nu va întârzia să devină erou de literatură după martirajul său. În aceste relații și contacte au existat două căi, convergente nu o dată, cu specific aparte.

Prima se îndrepta spre o filieră transilvană, care ducea către lumea central-europeană. Constantin Brâncoveanu, încă boier fiind, în mai 1688 fusese făcut conte al împărăției austriece, cu stemă proprie, iar ca voievod devine, în ianuarie 1695, *Reichsfurst*, având raporturi bune cu orașele ardelene, cu intelectualitatea și nobilimea săsească și maghiară, dar și cu clerul ortodox român. Ardealul cunoscuse, încă din 1679, primele manifestări ale barocului, precum cel manifestat în castelul de la Sânmiclăuș al lui Bethlen, care avea ornamente fitomorfe caracteristice *Renașterii înflorite*. La Sibiu și Brașov, veneau în atelierele meșterilor Sebastian Hann și Georg May II, comenzile domnului Constantin Brâncoveanu pentru argintării cu teme din gravura germană, cu motive mitologice greco-romane și elemente ale barocului german de la Nurnberg și Augsburg, care erau adecvate uzanțelor liturgice de tradiție bizantină de la noi.

Cel de al doilea drum apre apus era cel al Italiei, și, tradițional, al Veneției. Tot aici, în cetatea universitară a Serenissimei de la Padova, studiasse stolnicul Constantin Cantacuzino, dar și alți boieri cărturari, apropiați voievodului. La Veneția avea să-și tipărească secretarul domnesc, evreul catolizat Antonio Maria Del Chiaro, cunoscutul memorial, ca, în 1712, să tipărească *Lexicul* episcopului Vario Favorino, cu portretul lui **Constantin Brâncoveanu**, gravat de venețianul Alessandro dalla Via, cu legenda în limba latină: *Constantinus Bassaraba de Brankowan-princeps Valachiae Transalpinæ*.

Perioada fanariotă excelează și ea prin portretele gravate ale unor domnitori precum: Nicolae, Alexandru și Constantin **Mavrocordat**; Alexandru și Constantin **Ipsilanti**; Scarlat, Ioan Teodor și Grigore **Callimachi**; Ioan Gheorghe **Caragea**; Alexandru **Moruzi**; Alexandru și Mihai **Suțu**; Grigore, Alexandru, Dimitrie, Gheorghe, Matei și Scarlat **Ghica**; sau Nicolae **Mavrogheni**. Toți sânt bine reprezentați în expoziție cu portrete de epocă, executate de artiști de notorietate, mai ales din lumea artistică austro-prusacă, de la Johann Georg Wolfgang, la începutul secolului al XVIII-lea, la Johann Mathias Ebersbach și J. Eberspach către sfârșitul său, sau, după 1800, de B.L. Kreuchely de Schwerdtberg și Blasius Höfel, artistul care a devenit celebru prin gravarea portretului lui Beethoven.

În Țara Românească au activat și graficieni francezi cum ar fi, spre exemplu, L. Dupre, pictor la care au apelat domnitorii din familia **Suțu**, sau italieni, precum Giorgio Venier, care la cererea lui **Nicolae Mavrogheni** va surprinde scena urcării pe tron a domnitorului. Domnitorul **Constantin Mavrocordat** a solicitat serviciile pictorului elvețian Jean-Etienne Liotard. Toate portretele erau realizate în spiritul

barocului și al clasicismului, înconjurate de steme și alte accesorii care reprezentau puterea. Grigore al II-lea Ghica, mare ctitor, cărturar, cunoscător de limbi străine, construiește la Iași, sub dealul Galatei, case domnești, după modelul celor de la Constantinopol, după cum glăsuiește *Cronica Ghiculeștilor*. Lângă casele domnești, au fost construite havuzuri și chioșcuri, iar în față o frumoasă grădină cu flori. Apa curgea de la havuz spre grădină pe niște pietre, motiv pentru care grădina a și fost numită *Frumoasa*. În aceeași perioadă 1765-1766, funcționau și fântânile de la bisericile Sf. Spiridon și Golia din Iași, caracteristice pentru barocul sau rococoul constantinopolitan. Toate aceste amenajări, aparținând încă din perioada primei domnii ieșene a lui Grigore al II-lea Ghica, au fost distruse din ordinul feldmareșalului imperial rus, Mûnich, venit cu război împotriva fanariotului credincios Porții. Înaltul demnitar rus: ” a dat poruncă să se dărâme mărețul palat de la Frumoasa, zidit de Grigore vodă, care era podoaba țării și a capitalei Iași”, barbarie pe care, după plecarea oștilor împărătesei Ana Ivanovna, ctitorul *Frumoasei* avea să încerce să o corecteze în 1740, reconstruind pe același amplasament un nou palat de două ori mai mare, care va constitui o reședință cvasipermanentă.

Se poate presupune că multe dintre portretele domnitorilor din **familia Ghica**, care orna saloanele oficiale, au fost distruse în acel conflict. Este o prejudecată faptul că fanarioții nu au fost și ctitori și trebuie să precizăm faptul că îi datorăm lui N.Iorga reabilitarea făcută, peste 100 de ani, prin celebra conferință-*Cultura românească sub fanarioți*, ținută de reputatul istoric în 1898, la București, la Ateneul Român.

Dimitrie Cantemir, care colecționa piese antice în palatul său din Istanbul, printre care se găsea și o amforă grecească pictată din secolul al VI-lea î.e.n., se pare că avea îndemânare pentru pictură, dacă dăm crezare ipotezei că anume el este autorul xilografurii alegorice *Trupul și sufletul* din scrierea sa *Divanul* (1698).

Caz aparte în istoria artei orientale creștine, portretul de ctitor reprezintă singurul prilej în care un personaj din afara bisericii apare în lăcașul de cult, investit cu însemnele nobleței rezervate sfinților sau persoanei divine. Rolul portretului votiv de ctitor în pictura bisericească de la noi este de transmitere către posteritate a chipului unei persoane, oferite spre memorie veșnică urmașilor, idealizată până la asimilarea în grad cu sfinții.

În portretele ctitorilor țărani, cum este vestita frescă a bisericii din Urșani (sec. XVIII), unde paisprezece personaje, bărbați și femei, apar îmbrăcați țărănește, în fumoasele lor costume populare de duminică, pictate cu minuțiozitate, de o noblețe cu nimic mai prejos decât veșmintele de la curte și care sunt prezentate cu pioșenia tradițională.

Să nu uităm de autoportretele zugravilor și a calfelor care au fost introduse în pictura murală bisericească, începând cu secolul al XVII-lea, cum a fost, spre exemplu, Pârveu Mutu (1657-1735), cel mai însemnat zugrav al epocii cantacuzine și brâncovenești. Pârveu Mutu este cunoscut mai ales prin friza cu portretele colective cantacuzinești de la biserica Măgureni, care constituie una din cele mai grăitoare mărturii ale modului în care pictura unui lăcaș de rugăciune dintr-o curte boierească putea reda, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, mândria și solidaritatea unei familii atotputernice.

Gravura și litografia românească

Pentru a înțelege mai bine aceste procedee artistice și a cunoaște artiștii plastici care le-au utilizat, am consultat explicațiile oferite de Gh. Oprescu în cele două lucrări: *Grafica românească în sec. al XIX-lea*, editată în două volume la Fundația Regală pentru Literatură și Artă, în 1942, și *Pictura românească în secolul XIX-lea*, apărută în 1937. Am consultat și la alte lucrări de specialitate, semnalate în **Nota** de la sfârșitul textului.

Dat fiind că tehnicile de gravare au fost foarte diversificate timp de trei sute de ani, ne propunem să le trecem în revistă, utilizând definițiile-explicațiile din enciclopediile pe care le avem la îndemână.

Gravarea este un gen al graficii în care imaginea este obținută prin imprimarea unei plăci pe care a fost trasat sau gravat desenul, în relief sau în adâncime, pe un suport de hârtie sau pânză. Principalele tehnici ale gravurii sunt: xilogravura, linogravura, acvaforte, acvatinta și litografia.

Xilogravura este un procedeu de gravare care constă din săparea unui desen pe o placă de lemn și imprimarea lui, ulterioară, pe hârtie.

Linogravura este un procedeu similar, numai că desenul este săpat într-o placă de linoleum.

Acvaforte este un alt procedeu de gravare care constă în corodarea cu acid azotic a unei plăci de cupru, vernisată (acoperită cu o soluție formată din rășini naturale sau artificiale și un solvent, care, după uscare, formează o peliculă protectoare, netedă și lucioasă) în prealabil și pe care s-a trasat un desen.

Acvatintă este un alt procedeu de gravare cu acid azotic care imită efectele de a colora monocrom un desen, producând imagini în semitonuri.

Litografia este un procedeu de reproducere și de multiplicare pe hârtie, de pe o placă de calcar fină, a unui desen executat cu un creion gras (compus din săpun, ceară, grăsime, gumă și negru de fum) sau cu cerneală grasă. Imprimeriile pot obține prin această procedură de litografiere pînă la 30.000 de copii. Arta litografică a fost inventată de **Alois Senefelder** (1771-1834) în anul 1796 la München. Litografia apare la Viena în 1802, la Roma și Londra în 1807, iar în Franța la 1814. La noi primele litografii apar după anul 1821. Senefelder a observat că atunci când tragi o linie cu cerneală grasă pe o piatră cu grăunte fin, cunoscută sub denumirea de calcar litografic, urma lăsată de condeiul sau creionul cu care ai lucrat nu este atacată de acizii vărsați pe suprafața pietrei. În timp ce părțile acoperite de desen rămân intacte, cele libere, neatinse de cerneala grasă, vor suferi influența corozivă a acizilor. Spălând apoi imaginea desenată și ungând piatra cu cerneală tipografică, care și ea conține unele elemente grase (altele decât cea litografică), această cerneală tipografică este primită de părțile pietrei neinfluențate de forța acizilor, adică de cele pe care fusese desenul și, din contra, este respinsă de cele unde au pătruns acizii. Aplicând piatra astfel pregătită peste o bucată de hârtie și punând-o sub o presă, obținem, în consecință, o imagine inversată, în care apar toate detaliile desenului primitiv.

Litografia oferă două imense avantaje: cel ce efectuează un desen nu mai are nevoie de un specialist, gravor pe metal sau pe lemn, el poate desena direct pe piatră. Această tehnică este destul de ușor de practicat și se dovedește destul de solidă, pentru a rezista la imprimarea unui număr mare de stampe în condițiile de calitate

extrem de fidelă. Desenul pe piatră devine una din distracțiile obișnuite ale societății din acea perioadă.

Gh. Asachi, spre exemplu, pune mare preț pe litografie din pricina facilităților ce oferea educatorilor în multiplicarea scenelor și imaginilor în stare să instruiască și să contribuie la cultivarea sentimentelor patriotice. Se pare că și M.Kogălniceanu a cochetat cu litografia, tipografiind materiale la E. Sieger din Viena. E vorba de portretele lui Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi și cel al prințului Nicolae Suțu. Nu este de mirare, deoarece Kogălniceanu făcuse studii solide în școlile occidentale în care desenul ocupa un loc foarte important în materiile de studiu.

Cel ce a studiat în profunzime grafica românească este **Gheorghe Oprescu**, care mărturisește, în introducerea făcută la studiul său, că singurele locuri unde se pot face cercetări ample în acest domeniu sunt: Secția de stampe a Academiei Române, Biblioteca V.A.Urechia, Muzeul Aman, Muzeul Simu și Muzeul Militar. Faptul că Gh.Oprescu menționa importanța secției de stampe de la Biblioteca V.A.Urechia ne dă convingerea că expoziția *Domnitori...* are o însemnătate deosebită, pentru că pune în valoare multe din aceste lucrări necunoscute marelui public. Nu este lipsit de importanță și faptul că unele din ele pot fi unicate în România. Gh.Oprescu încearcă să ne convingă de faptul că V.A.Urechia cunoștea foarte bine istoria gravurei și manifesta un gust rafinat la achiziționarea acestora.

Moda tablourilor panotate pe pereții camerelor a fost introdusă în țara noastră de ofițerii imperiali ruși, veniți la diferite intervale de timp (1739, 1769-1774, 1787-1791, 1806-1812, 1828-1834, 1853-1856) în componența trupelor de ocupație. Ca orice modă nouă, a fost adoptată de unii cu entuziasm, de alții cu rezervă, sfârșind prin a se generaliza la 30 de ani de la apariție.

Genul preferat era portretul, el corespundea unei nevoi de validare a statutului social: prezența chipurilor domnitorilor, la loc de cinste, pe pereții saloanelor, încadrate în rame aurite și bogat decorate cu înflorituri de ghips poleit, țineau de reprezentare la fel ca și caleștile împodobite cu blazoane fanteziste și echipajele splendide ce îi plimbau pe boieri la Șosea. Din acest motiv, pictura trebuia să fie în deplină concordanță cu poziția modelului, prezentându-l acoperit de toate însemnele-distincțiile cu care fusese onorat de domnitor sau de puterile vecine pe care le slujise: inele cu sigiliu personal ori al demnității cu care era investit, ordine și medalii la gât și pe piept. Costumația, pentru care se opta în vederea pozei, era aleasă cu mută grijă dintre piesele cele mai luxoase și prețioase ale vestimentației, în combinații sofisticate până la îngreunare: mătăsuri, blănuri, șaluri indiene, bijuterii cu diamante, perle și peruzele. Tocmai din această cauză, portretul, mai mult social decât fizic și psihologic, devenea narativ lipsit de vioiciune și vibrații, apropiindu-se de genul naturii statice. Acest lucru nu deranja deloc pe beneficiar pentru că gustul său era încă neformat, el nu ținea la calitățile plastice ale tabloului, ci doar la satisfacerea vanității de a se vedea reprezentat în toată splendoarea dată de avere și poziția sa înaltă în ierarhia vremii, elemente suficiente pentru a impresiona oaspeții și rudele. Dar chiar și această timidă pătrundere a operelor de artă în casele boierilor de la cumpăna veacurilor a avut importanța ei pentru dezvoltarea ulterioară a plasticii de șevalet și introducerii învățământului de specialitate.

Prezența pictorilor pelegriini în capitalele celor două principate, Iași și București, a acomodat înalta societate cu picturile lor, fie miniaturi pe fildeș sau hârtie, acuarele, litografii sau lucrări de mari dimensiuni, în ulei pe pânză, lemn, aramă sau carton. Artiști din Europa Centrală, nu prea talentați, dar meseriași buni și

onești, împinși de mari ambiții de afirmare și de mirajul unei îmbogățiri rapide, au găsit o piață excelentă în Țările Române.

Apariția unui pictor străin, mai ales dacă era recomandat de persoane serioase și sus-puse, era salutată de protipendadă prin comenzi la care era greu de făcut față. Memoriile lui Nicolae Barabas stau mărturie în acest sens. Pe lângă portrete, acești artiști erau adesea invitați să dea și lecții de desen și pictură copiilor din familiile din înalta societate.

Ne propunem, în continuare, să trecem în revistă numele celor mai importanți graficieni români și străini, care au realizat cel puțin un portret de domnitor, într-o cronologie firească și să încercăm să descoperim autorii portretelor de domnitori, acolo unde putem descifra semnăturile pe stampe.

- **Nicolae Barabas (1810-1898)**, născut la Marcoș, în ținutul secuiesc, își începe studiile la Aiud, unde are ocazia să învețe românește. Începe să ia lecții de desen cu unul din artiștii francezi, pribegit în părțile noastre, un oarecare Lilleque. Vacanțele și le petrece la Sibiu unde continuă studiul desenului cu un artist german, Neuhauser. Aici la Sibiu ia contact cu arta mare a occidentului prin câteva opere expuse în colecția Brukenthal. Se perfecționează la Academia din Viena, motiv pentru care va rămâne toată viața un pictor clasic, de nuanță academică. În mai 1831, este îndemnat să vină la București unde devine portretistul *en vogue* al ofițerilor ruși de ocupație, dar și al aristocrației muntene cu stare.

A executat peste 120 de portrete. La Academia Română se păstrează lista completă a lucrărilor lui Barabas, realizate la noi în țară. Sunt portretele celor mai cunoscute nume de boieri, împreună cu ofițerii armatei ruse de ocupație. Portretul lui Kisseleff a fost refăcut de 10 ori pentru diverși prieteni sau lingușitori ai acestuia, iar, în final, este reprodus de litograful Kriehuber la Viena.

Un alt tablou remarcabil reprezintă o compoziție istorică, dar și alegorică unde Sf. Arhanghel apare în somn lui **Mihai Viteazul**. Barabas notează cu multă ironie comportamentul societății române din acea perioadă în tranziție de la moravurile orientale, la cele civilizate, occidentale, cum ar fi scena hazlie la care asistă cu ocazia unei recepții, la care vreo zece boieri, cu jobenul pe cap și îmbrăcați în fracuri, ședeau turcește lângă scaunele venite din Apus.

Pleacă din țara în vara anului 1833 și va rămâne un admirator al României. Execută un număr însemnat de tablouri cu subiecte din Ardeal, printre care și o capodoperă- *Români sălișteni mergând la târg*, o pânză de dimensiuni mari, pictată în 1843 și expusă la Viena.

- **Carol Popp de Szathmari (1812-1886)**, născut la Cluj în 1812, este, cum îl arată și numele, un ardelean originar din Sătmăr, dintr-o familie în care preoția era considerată o obligație față de trecut. Este greu de spus dacă strămoșii săi erau la origine unguri sau români. Tatăl pictorului, Daniel de Szathmari, este om distins și cultivat, funcționar al Colegiului reformat din Cluj. Se căsătorește cu Susanna Vass, care rămâne văduvă în 1839.

Noblețea lui Szathmari nu este una întemeiată pe proprietate funciară, ci pe un rang oferit ca recompensă strămoșilor săi de către împărat pentru serviciile aduse ca intelectuali, oameni de carte, specializați în chestiuni teologice.

Szathmari, specialist în teologie, renunță la cariera clericală din cauza rigorilor și austerităților impuse și care nu se potriveau cu felul lui de a fi.

Fiind în Ardeal, la contele Banfy, trăiește un început de idilă cu o româncă. Adrian Maniu vorbește într-un studiu chiar de o fugă a îndrăgostiților la Roma. Tânăra româncă nu era alta decât Marițica Văcărescu, care se va mărita cu spătarul Costake Ghica, de care va divorța pentru a deveni soția lui Gheorghe Bibescu, viitorul domn al Țării Românești. Ulterior, Szathmari, inspirat de acest subiect, va realiza o acuarelă cu inscripția *Un ideal care nu se atinge niciodată*, datată 1830. Sub imperiul acestei pasiuni, se pare, Szathmari a decis să treacă Carpații în Țara Românească, mărturie fiind o acuarelă realizată la Rucăr, datată 1831.

Plecat la studii la Roma, se împrietenește cu Constantin Lecca aflat și el la studii, iar, după 1834, se îndreaptă spre Viena pentru ași perfecționa arta cu Peter Fendi (1792-1842) și Iohann Treml (1816-1852). De la acești doi maeștri Szathmari învață rolul detaliului în raport cu inspirația, a bunului plac, a capriciului în execuția unei lucrări, dar și cum se aplică pata de culoare.

În 1837 îl găsim pe Szathmari din nou în Țara Românească, unde pictează unele peisaje din Dolj și Argeș, dar și din Văratec, ceea ce dovedește că a trecut și prin Moldova. Interesul pentru figurile de țărani și mai ales pentru costumele din diferite zone geografice sunt surprinzătoare, constituind un adevărat studiu etnografic. La Văratec, desenează o țărăncă în costum, văzută din față și din profil, pentru a surprinde modul cum îi este împletit părul. Ornamentele unei fote sau cusăturile unei ii femeiești, este notat cu mare precizie și migală, lucru care dovedește dragostea cu care Szathmari a dorit să descopere valorile autentice ale culturii naționale cu care a venit în contact. Putem afirma că Szathmari este primul pictor care se preocupă la noi de țăran, de chipul său, de portul, ocupațiile și obiceiurile sale.

Szathmari nu se mulțumește cu experiența artistică obținută la Viena, el continuă perfecționarea la Paris, unde rămâne până în 1840. Aici îl cunoaște pe Raffet, care în 1837 îl însoțește pe prințul A. Demidoff într-o călătorie prin Ungaria, Țara Românească, Moldova, Basarabia și Crimeia. Se pare că Szathmari i-a însoțit pe o porțiune din itinerar în calitate de călăuză. La Paris, Szathmari rămâne impresionat de acuarelele lui Delacroix, făcute recent de acesta în Maroc.

Szathmari călătorește foarte mult, astfel, în 1839 îl găsim la Roma și Florența într-un voiaj de studii, prilej cu care vizitează muzeele și face copii după Rafael, Tizian, Rubens, Dürer (care vor fi expuse în 1864), dar și lucrări după natură și mai ales portrete. În 1840, îl găsim la București, unde este primit în cercurile oficiale, devenind în scurt timp, pictorul oficial la curtea domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica. Este posibil să se fi întâlnit, în această calitate, cu Negulici, care primise o bursă pentru Roma fiind și el un apropiat al domnitorului. Câteva acuarele, care s-au păstrat din acea perioadă, îl reprezintă pe **Alexandru Dimitrie Ghica** fie în caleașcă cu surugii, fie în mijlocul Obșteștei Adunări, fie în strană la Mitropolie, toate sunt lucrări realizate în calitatea de pictor al curții.

Îl găsim în 1841 din nou la Cluj. Lucrează la portretele deputaților transilvăneni din perioada 1841-1843 (dintre care unele se află la Sibiu), - groful Josef Teleki, baronul Brukenthal și baronul Josef Bedeus. Prețuit ca

portretist, este însărcinat să execute litografiile pentru un număr de membri ai Dietei, numiți de rege și a unor deputați aflați la Cluj. Aceste litografii au fost tipografiate în 1841 la Institutul Litografic al Colegiului Reformat din Cluj, înființat în 1833 de Gabriel Barra de Akos. La muzeul Brukenthal din Sibiu, se găsesc 40 dintre aceste litografii, semnate și cu precizarea funcției celui portretizat.

Tot în acea perioadă, pictorul este sprijinit de contele Bethlen în ideea de a deschide la Cluj o școală de pictură gratuită. În 1842, bucureștenii deveneau din nou interesați de portretele lui Szathmari, iar domn în Țara Românească era recent înscăunat, Gheorghe Bibescu, a cărui doamnă era Marițica Văcărescu, o veche cunoștință a pictorului. Tradiția afirmă că Szathmari a cedat insistențelor principelui, luând decizia să se stabilească definitiv la București, unde existența unui public amator de portrete putea ispiti un pictor.

Domnul își folosește pictorul de curte pentru a fixa aspectele anumitor ceremonii, prilejuite de evenimente importante din cursul domniei sale. În colecția Academiei se păstrează un tablou reprezentând pe **Gheorghe Bibescu** la sărbătoarea Bobotezei din 1844, și un portret al Marițicai într-un costum național. Grija și migala cu care tratează detaliile costumului, lucrate unele cu aur, dovedesc dorința pictorului să placă influentului său model. Bibescu acordă încredere și chiar prietenie lui Szathmari; în 1845 artistul călătorește cu trăsura stăpânirii pe Valea Oltului, de la Râmnicul Vâlcea spre Craiova, probabil o călătorie întreprinsă cu scopul îmbogățirii arhivei etnografice.

În 1847, Szathmari îl însoțește pe Franz Liszt prin țară în drumul acestuia spre Kiev. Cu Liszt legase o prietenie încă din 1839, pe când era în Italia și se va folosi de recomandările ilustrului compozitor pentru a-și ușura accesul la curțile central-europene. În 1848, la 15 mai, cu o lună înainte de izbucnirea revoluției, Szathmari cere agăi din București, care era pe atunci Iancu Manu, îngăduința de a face o expoziție de tablouri, însoțită și de o loterie. Este prima manifestare de acest gen în țara noastră. În afară de expozițiile de sfârșit de an ale clasei de pictură de la Academia Mihăileană, organizate de elevii lui Gh. Asachi la Iași, nici una din cele două principate nu cunoșteau asemenea manifestări culturale.

După căderea lui Bibescu, protectorul său, succesorul acestuia, Barbu Știrbei, îl acceptă. Prințul Barbu Știrbei, proaspăt numit domn, comandă în 1850 patru tablouri ce urmau să eternizeze evenimentul încoronării sale, pânze expuse mai apoi în sălile viitorului Parlament din dealul Mitropoliei. Trei sunt comandate lui Szathmari și unul lui Wallenstein. Szathmari îl reprezintă pe **Barbu Știrbei** în picioare, în uniformă și cu mantaua pe umăr, iar alături, pe o masă, cușma cu o egretă cu pietre scumpe și un buzdugan. A fost desenat în 1851 și tipărit în foarte bune condiții, la Lemercier la Paris. Pentru aceste trei tablouri pictorul a primit un avans de 400 de galbeni, după cum afirmă cu documente V.A.Urechia în lucrarea sa *Istoria școlilor*.

Priceput în arta de a-și pune în valoare talentul, pictorul știa să provoace *mărinimia* capetelor încoronate începând cu cea a sultanului de la care obține în 1851 un inel prețuit la 10.000 de piaștri, ca semn de recunoștință pentru tabloul istoric reprezentând armata turcă într-una din luptele ei, tablou oferit de pictor în 1849, probabil în cursul unei călătorii la Constantinopol. Începând cu 1850 și până la moartea sa, în 1887, Carol Popp de Szathmari va

întreprinde numeroase călătorii în Orient, Occident sau în țară. Din fiecare deplasare, artistul aduce nenumărate schițe, făcute rapid, de regulă în tehnica acuarelă în care excela.

Este fascinat de Orient, unde, începând cu anul 1850 și continuând în 1861 și 1872, pictorul descoperă cerul limpede, arborii impozanți ce încadrează peisajul feeric și venerabilele ruine romane. Pictorul se avântă printre mulțimile pestrițe și forfotitoare ale târgurilor și bazarelor, intră sub cupolele largi ale moscheilor, pătrunde chiar în locuințe și hanuri cu ganguri strâmte, bolți joase cu lumina filtrată misterios, studiază siluetele femeilor înfășurate în rifuri și mascate, sau trupurile nude ale bărbaților, bronzuri strălucitoare în zdrențe multicolore. La Bagdad și Diarbekir, orașe pe Tigru, la Khorsabad și Baalbek, lângă Beirut, Szathmari caută specificul Persiei și a Siriei așa cum căutase specificul Asiei Mici în Turcia. Portretul lui Nisif Allah din Bagdad, sau cel al emirului Baalbek-ului, pe lângă cei doi orientali bătrâni din Khorsabad, sunt exemple al interesului pe care-l poartă acestor oameni de care, prin simpatie, artistul știe să se apropie. Însemnările sale, înviorate de pete de acuarelă cu îndemănare azvârlite, cuprind câteva adevărate capodopere, pline de vervă și de spontaneitate, într-o gamă romantică de verde-smarald, roșu închis, brun cald și câteva culori deschise, care strălucesc asemenea nestematelor.

S-au păstrat aproape 1000 de piese realizate în călătoriile sale orientale, ceea ce înseamnă enorm de mult. Talentul său de colorist s-a realizat aici mai bine decât oriunde, până și în acordul tonurilor ce compun gama aleasă. Coloritul fiecărei foi din carnet se schimbă după subiectul tratat, întocmai ca la Delacroix sau la alți romantici.

În 1855, cu ocazia participării sale la expoziția internațională din Paris, el expune nu operă de artă plastică, ci fotografii. Szathmari a fost printre primii fotografi artiști de la noi, lucru ce constituie o noutate senzațională. Lipind fotografiile pe foi cartonate, legate în piele ornată și aurită, acestea constituiau o mină de aur pentru artist. Un exemplu îl constituie comanda făcută de principesa Wittgenstein, pentru un album de fotografie cu familia lui Liszt pe care îl dorește *legat în marochin roșu cu filete și margini aurite, inscripționat cu cifre din aur cât mai bogate cu putință*. În anul 1855, ziarele vieneze anunțau că pictorul Szathmari a adus cu el două rare și prețioase albume de fotografii, cu portretele generalilor ruși și a taberelor din Silistra și Oltenița. La 7 martie 1855, împăratul Austriei îi conferă medalia *Pentru Artă și Știință*, drept răsplătă pentru un album primit de la artist. Asemenea albume va oferi Szathmari și marelui duce de Saxa-Weimar, regelui Württemberg și chiar împăratului Franței, Napoleon al III-lea. La Londra tot în 1855, Szathmari obține din partea reginei Victoria, ca o apreciere deosebită, o medalie de aur, a patra în decurs de câteva luni. Preocuparea pentru fotografie o va practica și în țară.

Evenimentele istorice de la 1859, care au deșteptat atâtea speranțe în sufletele românilor, l-au inspirat și pe artist, care execută o litografie în care sunt reprezentate trupele moldovene în tabăra de la București, pe platoul Colentina. Sub Alexandru Ioan Cuza, el este numit, la 16 octombrie 1863, pictor și fotograf al curții, calitate în care el însoțește pe domnitor în vizita pe care acesta o face sultanului la Constantinopol, în martie 1864. Din această

călătorie, pictorul ne-a lăsat, pe lângă unele acuarele cu subiect oriental, o schiță, executată probabil pe furis, *intr-un fund de pălărie*, cum presupune Gh. Oprescu, care reprezintă **întrevederea lui Cuza cu sultanul Abdul-Aziz**, de față fiind și Fuad Pașa în data de 20 martie 1864. Tot cu prilejul călătoriei făcute la Constantinopol, Szathmari are prilejul de a-l cunoaște pe pictorul italian A. Preziosi care prin publicațiile sale cromolitografice din Orient, îi dă ideia de a publica și el asemenea planșe cu subiecte luate din Principatele Unite. În 1868, Preziosi va călători în România și va colabora cu Szathmari la realizarea unor lucrări.

La 29 septembrie 1857, el desenează și litografiază *Deschiderea Divanului ad-hoc*, o compoziție lucrată cu multă migală, care inspiră respect. Această pictură a fost litografiată și editată la Woneberg. În 29 februarie 1860, Szathmari reia această temă, care reprezintă un documentar interesant, dar care este editată de această dată de maiorul D. Pappasoglu, la Danielis, lucrare care se găsește în colecția Academiei Române. Pentru redactarea unei litografii care să reprezinte harta topografică a României, ministrul Ion Ghica în 1860 apelează la Szathmari care se pare că era cel mai în măsură să execute o asemenea lucrare.

Călătorește mult în această perioadă, semnalându-se prezența artistului la München, Haga și în Anglia. Participă la expoziția internațională de la Viena din 1873, iar la întoarcere execută în Bucovina schițe în acuarele cu subiecte etnografice. Deschide la Cluj, un an mai târziu, o expoziție unde expune 63 de acuarele și 3 uleiuri, în majoritate vederi din România, după cum informa ziarul *Oriental Latin* din Brașov. Această expoziție poate fi considerată o încercare a pictorului de a crea o legătură culturală între unguri și românii de dincoace de Carpați.

Războiul de Independență din 1877 îl găsește pe Szathmari printre pictorii care ilustrau imagini din campanie, alături de Grigorescu, Henția și Mirea. În 1878, este plecat din nou la Viena, Anglia și Olanda, unde cu acest prilej oferă personal reginei Olandei, un album de vederi din România. La Londra cumpără un aparat denumit *Luxograf* un precursor al exponometrului modern, cu care măsoara timpul de expunere a clișeelelor fotografice. Călătoriile din Bulgaria efectuate în 1879 și 1880 după cum reiese din vederile făcute la Rusciuc, aflate în colecția Academiei, îi oferă posibilitatea de a oferi prințului Alexandru de Battenberg al Bulgariei, câteva lucrări pentru suma importantă de 560 napoleoni.

Evenimentul din 1881, încoronarea primului rege al României îl determină pe Szathmari să fie prezent pentru a ilustra acest moment. Sunt remarcabile prin calitatea execuției portretele domnului **Alexandru Ioan Cuza** și a **Doamnei Elena**, de dimensiuni mari care au la bază studii în creion. Tot el execută o stampă care reprezintă **Omorârea lui Mihai Viteazul**, după tabloul lui Aman. Pentru Pappasoglu execută două portrete ale **prințului Carol** ales domn, care au fost tipărite la Paris. Anii 1866, 1867 și 1868 sunt anii marilor călătorii întreprinse în Oltenia, Argeș, Muscel, Putna și Neamț a pictorului, care a fost însoțit și de Preziosi în ultima călătorie din 1868. Cu aparatul fotografic și cu ustensilele sale de pictor, Szathmari redă imaginea negustorului de pălării sau de pepeni din bălciuri, dar și a țăranilor îmbrăcați în costume naționale. El merge cu precizia redări atmosferei din târguri,

indicând pe portative muzicale melodia strigătelor specifice cu care țigăncile făceau reclamă la produsele aduse spre vânzare. Gh. Oprescu în cartile sale, de unde avem cele mai multe informații, afirmă cu onestitate faptul că Szathmari *a iubit și a simțit poporul nostru în toate manifestările lui*.

Pictorul studiază și realizează litografiile cu costume naționale românești pe care le editează în mai multe albume cromolitografice de mare succes, cum ar fi cel intitulat *Ardealul în imagini*. Expune cu succes la București în salonul oficial din 1864, 1865 și 1868 cât și la internaționala de la Viena din 1873, unde este premiat.

- **Carrol Wallenstein (1795-1858)** e înregistrat în scriptele Colegiului Sf. Sava cu numele de Valenștein, dar el se iscălește vizibil Valștein. În realitate se numește Carol Vella, fiul lui Ioan Vella născut la Gospic, lângă Zagreb. Wallenstein era numele tatălui vitreg, care îl adoptase. Studiile și le face la Viena, unde urmează cursurile de pictură.

Academia de arte frumoase din Viena, ca mai toate școlile germane, se găsea sub influența teoriilor neoclasice patronate de autoritarul Raphael Mengs și a oferit tânărului student o formație tradițională. De la Viena, tânărul pictor pleacă la Brașov, unde își continuă studiile cu profesorul Debler, iar în 1817, când avea 22 de ani, îl găsim la Craiova, la o mătușă. Aici se căsătorește în anul 1821 cu o româncă din Slatina. Se face remarcat în Craiova ca pictor și profesor de desen, însă mânat de ambiție dorește să meargă la București.

În 1829 este deja în serviciul Eforiei Școlilor, iar în 1830, este numit profesor la Colegiul Sf. Sava, după cum menționează V.A.Urechia în lucrarea sa *Istoria Școalelor*. Ca profesor de desen, Wallenștein are ocazia să observe elevii, să descopere, după caz, talentul și să îndrume personalități încă neformate, cum ar fi Theodor Aman, spre exemplu. Publică în scop educativ în 1837 o mie de exemplare din *Elemente de desemn și de arhitectură* la editura lui Eliade. Tot în scop educativ, pentru a răspândi prin litografii momente din istoria românilor, Wallenștein desenează o serie de tablouri istorice. **Lupta de la Călugăreni a lui Mihai Viteazul** este cel mai cunoscut dintre ele. Tabloul a fost litografiat la Viena, iar V.A.Urechia precizează faptul că tabloul a fost recomandat de Eforia Școlilor profesorilor din județe în anul 1847. Dar Wallenstein mai execută și alte tablouri de inspirație istorică cum ar fi; **Jurământul lui Mihai, înconjurat de boieri**; **Întoarcerea Prințului Știrbei din Viena**, tablou comandat de domnitor în anul 1850; un portret al **domnitorului Grigore Ghica**, etc. Wallenstein inițiază la Colegiul Sf. Sava, prima colecție de mulaje, copii după maeștri italieni, dar și portrete reale după persoane contemporane, sau fictive care reprezintă pe **vechii domnitori**. Paralel cu activitatea didactică, Wallenstein îndeplinește și funcția de conservator al muzeului înființat în 1837 pe lângă Colegiul Sf. Sava din inițiativa lui Mihalache Ghica. În această calitate, el îmbogățește substanțial colecțiile de științe naturale (în special ornitologie pentru care avea o pasiune deosebită), dar și de numismatică și sigilografie, istorie și artă.

La 24 decembrie 1850, deci după tulburările revoluționare de la 1848, care întrerupseseră viața culturală, Barbu Știrbei dă un decret prin care hotărăște înființarea unei galerii de tablouri, conducerea căreia o încredințează lui Walenstein. Prin același decret ordonă Eforiei Școlilor să adune toate

tablourile și gravurile din patrimoniul școlii și să le expună într-o sală adecvată, dar cu un inventar scris într-un registru șnuruuit și pecetluit. Domnul însuși donează două lucrări: unul a lui G.Tattaescu, bursier încă la Roma și altul a lui P. Alexandrescu. După numai un an, la 18 decembrie 1851, domnitorul aprobă achiziționarea a cinci tablouri ale pitarului C. Lecca, tot pentru Pinacotecă. Tablourile istorice și portretele vor ocupa multă vreme locul principal în colecția muzeului. În 1851, postul de profesor de desen este ocupat de Constantin Lecca. Prieten cu Szathmari, Wallenstein fondează împreună o tipografie în 1858. Moare la 26 decembrie a aceluiași an.

- **Iosif Schöft**, pictor pasager prin Țările Române. Ungur de obârșie cu toată forma germanică a numelui, stătea în chiliile umede și neconfortabile de la Radu Vodă, după cum ne relatează pictorul Vasile Mateescu. În trecere prin Moldova spre Odesa, el lasă la Iași cel puțin două portrete insemnate, opere de mari dimensiuni, îndrăznețe, de o factură superioară, similare cu cele pe care le văzuse în occident.

Primul tablou îl reprezintă pe **Domnitorul Mihai Sturza**, în mărime naturală, în picioare, printre draperii și coloane, celălalt - pe Mitropolitul Veniamin Costachi. Portretul domnitorului este o lucrare energică, de un colorit cald, care a fost copiat sub formă de bust de către Stahi în 1897.

- **Henric Trenk** (1818-1892) e de origine elvețiană, născut la Zug pe malurile unuia din acele superbe lacuri elvețiene, în mijlocul unui peisaj feeric. Educația estetică este formată la Academia de Arte Frumoase din Düsseldorf. Își petrece o parte din tinerețe în Austria.

Se află în Ardeal în preajma revoluției de la 1848, așa cum o atestă data unui portret a lui Karl Sigerus, magistrat, viitor senator de Sibiu, pe care Trenk îl pictează la Sibiu în 1847. Locuind o vreme la Viena, este influențat de stilul portretelor de tip Biedermayer, practicate în acea perioadă. La Sibiu, după cum remarcă cercetătorul sibian Iulius Bielz, Trenk ocupă în acea perioadă postul de profesor de desen, într-o școală de fete.

Datorită faptului că veniturile erau insuficiente, el acceptă să picteze, în 1851, pentru un negustor sibian, o firmă, reprezentând un țăran de la munte în mărime naturală.

După 1851, îl găsim pe Trenk în București, unde face cunoștință cu marele arheolog Alexandru Odobescu, care este atras de precizia desenelor lui Trenk. Prin decizia Consiliului de Miniștri al Principatelor Unite din 29 ianuarie 1860, se hotărăște luarea măsurilor de conservare a monumentelor istorice, iar lui Odobescu îi revine sarcina de a vizita și studia toate aceste monumente din județele Dolj, Mehedinți, Gorj, Vâlcea și Argeș. În aceste condiții, Odobescu îl angajează pe Trenk să execute la fața locului acuarele după monumentele istorice.

Servindu-se de creion și de penița de tuș, de acuarele și guașe (culoare preparată din gumă arabică, pigmenți minerali și apă), dar mai ales de laviu (procedeu de a colora monocrom un desen, cu tuș diluat), Trenk fixează pe hârtie, cu siguranța unui aparat fotografic, aspectul monumentelor vizitate împreună cu Odobescu în vara anilor 1860 și 1861, executând, după cum

mărturisește Odobescu în însemnările zilnice publicate în *Convorbiri literare* din 1923, peste 110 lucrări.

Tattarescu, care se va oferi și el, simultan, pentru o misiune asemănătoare, nu însoțește totuși pe nici unul din cei patru oameni de cultură delegați de minister și pornește singur pe urmele lui Alexandru Pelimon. Albumul cu aceste lucrări ale lui Trenk, este dăruit principelui Carol I, la venirea lui în țară, care, ulterior, le dăruiește Muzeului Național. Desenele lui Trenk reprezintă admirabil mănăstiri, ruine de cetăți istorice, morminte și pietre funerare cu inscripții, fântâni și pridvoare, fresce de ctitori, odoare de metal și odăjdii vechi, icoane, legături de evanghelii sau chiar facsimilul unei pagini. Toate lucrările sunt consemnate de mâna lui Trenk.

S-ar părea că artistul este totalmente absorbit de această muncă de arhivar. Al. Tzigara-Samurcaș le menționează în special pe cele șaptezeci și cinci care se află la Muzeul de Artă Națională și care au fost expuse în 1865 și 1873 la Expoziția Societății Amicilor Bellelor Arte. Printre acestea menționăm portretele lui **Constantin Cantacuzino, Matei Basarab și Constantin Brâncoveanu**. Cu această ocazie, Trenk expune și două peisagii: *Muntele Negoiu din Carpați* și *Malurile lacului Căldărușari*. El completează imaginea multor monumente de la noi, fixate de Raffet în 1837, de Michel Bouquet în 1840 și 1843 și de Ch. Doussault în 1848. Tot pentru Odobescu, pictorul execută în 1870 ilustrații după Tezaurul de la Pietroasa.

Trenk a fost și un remarcabil peisagist, tema lui preferată erau peisajele de mari dimensiuni. Ca și Szathmari, Trenk este atras de aglomerările umane. În 1868, el expune o acuarelă intitulată *Târgul de iarnă*, care a fost achiziționată pentru colecția regală. O altă pânză de mari dimensiuni, intitulată *Bâlciul la București*, datată 1867, redă un iarmaroc. Pe fondul unor case acoperite de zăpadă, artistul prezintă o mulțime pestriță de oameni, parte în costume pitorești de factură orientală, pe care le purtau precupeții în Bucureștii vechi, parte îmbrăcați țărănește grupându-se după interese. Deși fiecare figură este bine individualizată, compoziția este unitară, cu toată lungimea pânzei disproporționată față de lățimea ei.

Amintim și alte peisaje realizate de Trenk: *Conac de poștă*, *Peisaj cu casă țărănească*, *Oltul la Cârlije*, *Oltul la Cozia*, lucrări care reflectă nostalgia meleagurilor natale pictate într-o viziune romantică cu un pitoresc sălbatic.

Trenk acceptă să execute, în 1862, zugrăveala celor două coloane, colorate în galben antic cu ulei, din pridvorul mănăstiri Antim din București. A pictat și portretul lui Ștefan Ludwig Roth care se află la muzeul Brukenthal. Trenk moare la 5 iulie 1892, la vârsta de 74 de ani.

- **Emil Volkens** (1831-1905). În categoria pictorilor călători prin țara noastră, care s-au preocupat de imaginea țaranului și a peisajului românesc în a doua jumătate a secolului XIX-lea, trebuie amintit neapărat și Emil Volkens.

Născut în 1831 la Birckenfeld, își începe studiile la Academia de Arte frumoase din Dresda, sub conducerea lui Ritsche și Schnorr von Carolsfeld, continuându-le la München, între 1852 și 1857, ca elev al fraților Albrecht și Franz Adam. Stabilizat la Düsseldorf, unde și moare în 1905, acest pictor se

specializează în pictură animalieră, căutând teme în care să poată reprezenta caii, animalele sale preferate. În 1859, prezintă un album cu litografii pe această temă.

Pentru a putea impune în lucrările sale pasiunea pentru cai, Volkens, alege de regulă, scenele militare cu călăreți sau atelaje de artilerie, în care nobilele animale sunt surprinse în diferite situații. Un bun observator și un excelent cunoscător al anatomiei cabaline, pictorul redă îmbinarea mușchilor pe o crupă sau pe omoplatul cailor, urmărind în reflexul luminii, părul neted, executând cu voluptate și fidelitate splendidul trup de animal în mișcare.

Având această faimă, este firesc ca proaspătul principe Carol de Hohenzollern, care caută să-și organizeze armata, apelează la Volkens ca să-i picteze manevrele militare de la Cotroceni din 1869 și cele din Buzău din 1874. Aceste litografii în care apare și persoana princepelui **Carol I** sunt tipărite la Düsseldorf. Dar Volkens execută și tablouri înfățișând țărani români călări. În timpul războiului din 1877-1878, el însoțește armata română în Bulgaria, prilej de a reda scene de luptă, dar și pe **Carol I**.

Pitorescul vieții rurale din România îl atrage cu predilecție. Surprinde țărani de la Dunăre pe care îi redă alături de un car tras de boi, mânat de un tânăr țăran în mintean de aba albă, cu căciulă și pipă. În car stă o pereche de țărani în costume țărănești peste strujeni de porumb uscați, iar pe lângă car călăresc bărbătește țărănci cu ștergar pe cap, catrințe și opinci. O altă imagine prezintă un popas în plină câmpie, lângă o fântână cu cumpănă, bivolii sunt desjugați, iar alături, un ciau fixat prepeleac, pregătește o mămăligă. Volkens notează totul cu o precizie germană, dar fără să facă excese. Ca sentiment, nimic nu lipsește: atmosfera festivă al bâlciului românesc, cu cârciumi improvizate din câteva prelate puse pe bețe și împodobite cu frunziș, mesele sunt de scânduri bătute în țăruși, lăutari într-o dulce solidaritate cu mesenii, evlavioșii preoți cu potcap și barbă, alături de negustori în giubea și jandarmi în uniforme. De la superstiția ulcei pusă în vârful prăjinei ca aducătoare de noroc, până la modelul costumului femeiesc sau al pingelei unui țăran ce-și fierbe mămăliga la prepeleacul improvizat, printre desagi și movile de porumb și pepeni, pictorul observă totul, dar nici un amănunt nu rămâne neintegrat în ansamblu, totul se echilibrează într-un ansamblu scenic bine compus.

Interesul pentru figura și viața țăranului român merge atât de departe la acest artist, încât în muzeele din străinătate el este reprezentat astăzi prin tablourile cu subiecte de la noi cum ar fi, de exemplu: *Țăranii români mergând la târg*, lucrare expusă la Galeria din Wiesbaden, sau *Familia de țigani* de la Muzeul din Colonia.

- Un pictor care, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a venit să se stabilească și să creeze în țara noastră, asemeni lui Trenk și celorlați artiști străini, este **Fidelis Walch (1830-1915)**.

S-a născut în 1830 la Imst, în Tirolul austriac din pitoreasca regiune alpină. Studiile și le-a făcut la München, cu Wilhelm von Kaulbach, ceea ce i-a conferit o solidă știință a desenului. Acest lucru îi va permite să-și formeze o clientelă în rândul claselor avute din Principatele Române.

Venit la noi, probabil, prin anii anterior Unirii, de când sunt cunoscute primele opere, Fidelis Walch participă, în 1865, la prima expoziție a artiștilor

în viață. Cel mai vechi tablou al său executat la noi, este portretul Elizei Carpentier, datat 1856. Walch a primit o comandă de portret al Theoderei Cantacuzino, pictat în 1869?, pentru spitalul Colțea. Personajul este redat în toată strălucirea tinerei femei înveșmântată ca o domniță, în mătasuri lucitoare și hermină. Comparând acest portret cu acele ale ctitorilor din biserica Colțea, executate de Aman, sau de Grigorescu, trebuie să-i recunoaștem lui Walch meritul de a rezista cu cinste apropierea de cei doi mari artiști. Walch a slujit și în învățământ, ca profesor de desen la liceul Sfântul Gheorghe din București, unde și-a pregătit cu conștiinciozitate tinerii elevi români printre care era și Theodor Pallady.

Este cunoscut faptul că elevii școlii de medicină condusă de Davilla, luau lecții de desen anatomic cu Walch sau cu Henția, protejatul generalului. Solicitat uneori și de Curtea Regală, Walch ne-a lăsat desene în cretă albă și cărbune, reprezentând pe **Carol I** și **Elisabeta**, în costum de gală, pe un vârf de munte. Pictorul a murit în 1915, la București, în vârstă de 85 de ani.

Constantin Lecca (1810-1887) și Mișu Popp reprezintă contribuția Ardealului la viața artistică a acelei perioade. La origine, familia lui Lecca era italiană, venită în Țările Române în vremea lui Mihai Viteazul, și care emigrează în Transilvania, la începutul secolului al XVIII-lea, din cauza unor neînțelegeri cu neamul Mavrocordăților.

Mama artistului era fata unui negustor grec din Brașov, și soră bună cu bunica lui Caragiale. La Brașov, în decembrie 1810 se naște Constantin.

Tată său era negustor înstărit, așa că a putut să dea copilului o educație aleasă, învățându-l mai multe limbi străine și făcându-l să urmeze cursurile școlii române de pe lângă biserica Sf. Neculai din Șchei. L-au trimis apoi la studii la Viena și la Buda, după cum scrie *Curierul Românesc* al lui Eliade în 1829. Tânărul student este preocupat de tablouri patriotice, în care figura centrală o constituie **Mihai Viteazul și Ștefan cel Mare**.

Colaborează la *Biblioteca Românească* care apare la Buda, unde desenează și litografiază **portrete ale domnitorilor români**, care apar în suplimentele acestei publicații, pe unele le și semnează, cum ar fi, spre exemplu, litografia care îl prezintă pe **Grigore Dimitrie Ghica**.

Revoluția din 1848 nu-l surprinde nepregătit. Atunci când eșecul mișcării este evident, el se refugiază la Brașov, de unde începe cu adevărat o carieră de pictor. Numărul portretelor și a picturilor bisericesti este impresionant, la acestea adăugându-se și tablourile istorice.

La Brașov pictorul zugrăvește biserica Sf. Nicolae din Schei, unde îl întâlnește pe Mișu Popp care era cu 17 ani mai tânăr. Este începutul unei prietenii care va dura foarte mult timp. În 1850, amândoi se găsesc la București pentru a picta steagurile armatei. Lecca este numit profesor de desen la colegiul Sf. Sava, unde rămâne până în 1859, când este înlocuit de Gh. Tattarescu.

În această perioadă, pictează împreună cu Mișu Popp mai multe biserici: Curtea Veche (1852), Sf. Caterina (1853), Sf. Gheorghe Nou, capela de la Bellu, Radu Vodă (1863) și Sf. Nicolae din Câmpulung (1864). Picturile bisericesti realizate de Lecca și Tattarescu impun un stil în contradicție cu tradiția națională bizantină.

- **Mișu Popp** (1827-1892), prieten și colaborator a lui Constantin Lecca, s-a născut la Brașov, la 19 martie 1827, fiind al optulea fiu din cei 9 copii ai lui Ioan Popp Moldovan, originar din Galații Făgărașului. Familia Popp era o familie de preoți, cum se vede după numele purtat, înobilat printr-o diplomă din 1668, de principele ardelean Mihail Apafi I (1661-1680), care conferise unui strămoș al pictorului, Ioan al Popii și fiilor săi, particula nobiliară, drept pentru care cei mai mulți dintre membrii familiei artistului semnează *Popp de Galați*.

Aceste ranguri nobiliare erau însă absolut onorifice și este semnificativ faptul că tatăl pictorului, era zugrav de biserică de la care el moștenește preocuparea de a picta icoane. Un alt frate va activa în Moldova, unde devine profesor la Academia Mihăileană, apoi, după inaugurarea Universității din Iași în 1860, ocupă postul de profesor de geometrie analitică.

Mișu Popp și-a început învățătura în școlile din Secuime, apoi la Brașov cu dascălul bisericii Sf.Neculai și, în sfârșit, la școala grecească și cea ungurească din Brașov. Proaspăt ieșit din școala elementară, lucrează pe schele, alături de tată și fratele său, ajutându-i ca ucenic. Familia aceasta este un exemplu, de felul în care în Ardeal s-a păstrat obiceiul medieval al artizanatului practicat de o întregă familie care lucrează în echipă. Ioan Popp este unul din acei ardeleni cu chipul aspru, dar venerabil, de bătrân cinstit, reprezentant al acelei categorii de ardeleni pentru care energia, munca, practica virtuții și simțul familial sunt strict necesare succesului social. Tendința de a ieși din condiția sa socială prin fiul său, îl determină pe Ioan Popp să ofere acestuia la 15 ani posibilitatea unei cariere mai ușoare și mai stimată: milităria.

În 1842, Mișu Popp este la școala militară de grăniceri din Târgul Secuiesc, pregătindu-se să devină ofițer în vreunul din regimentele române de grăniceri ai imperiului habsburgic, cum erau cele din Năsăud, sau Caransebeș. Mișu Popp nu se simte făcut pentru armată și, după terminarea școlii, renunță la militărie și revine la pensulele tatălui său, mărturisindu-și dorința de a deveni pictor.

Părintele său însă nu părăsește ideea ca fii săi să-l depășească. El hotărăște ca mezinul, să studieze la Viena, Politehnica. Acesta va ajunge profesor de matematică la Liceul Național din Iași, unde-l va invita Panait Balș, Ministrul Cultelor din Moldova, pentru ca mai târziu, în 1860, să ocupe în Universitatea ieșeană catedra de geometrie analitică. Pentru instruirea lui Mișu, familia sa decide că cea mai potrivită soluție este să continue să studieze în capitala Imperiului Habsburgic.

Astfel, Mișu Popp pleacă în 1845 la Viena, unde studiază doi ani la *Academia chezaro-crăiască de arte frumoase-Sf. Ana*. Pictura artificială, academică, a maeștrilor vienezi care adoptau stilul *biedermeier* guverna în această instituție academică. Portrețiștii și pictorii de scene religioase: Ferdinand Georg Waldmüller, Joseph von Führich sau Friederich von Amerling, practicau un stil lipsit de profunzime, mediocru, impus de rigorile acelei epoci în arta religioasă. În perioada premergătoare revoluției de la 1848, Viena se complăcea în acest stil idealist, fără legături cu viața. Mișu Popp studiază în perioada 1845-1847 la Academia Sf. Ana cu profesorul Gselhoffer

și cu rectorul Academiei, Anton Petter. Dar în același timp, cunoaște picturile celebre din muzeele din Viena.

Așa cum anul 1848 prevestea furtună, pictorul este chemat de familie acasă la Brașov, unde face cunoștință cu Lecca și el refugiat politic. Din acest moment, cei doi vor rămâne împreună o lungă perioadă de timp, Lecca cu numele și experiența iar Popp cu munca și devotamentul, perioadă care a însemnat o colaborare rodnică. Diferența de vârstă dintre ei- 17 ani- joacă un rol deosebit în această prietenie, în care Lecca apare ca un tutore și un maestru. Imediat după terminarea picturii de la biserica Sf. Neculai din Schei, rămas singur la Brașov, pentru că Lecca se întorsese în țară, Mișu Popp, având și o educație militară, s-a alăturat *centuriilor naționale* aflându-se printre conducătorii legiunii naționale pentru apărarea Brașovului.

Eșecul de a salva Brașovul îl determină să emigreze la Ploiești, unde îl întâlnește pe cumnatul său, Ștefan Emilian, viitorul profesor la Universitatea din Iași. Ajuns la București, Mișu Popp îl regăsește pe Constantin Lecca care acum era profesor la Colegiul Sf. Sava. Anul 1850 îi găsește pe cei doi pictând împreună stema Munteniei pe drapelele oștirii, comandă pe care o primise Lecca. Acum încep să colaboreze la pictarea interioarelor de biserică: Curtea Veche, Sf. Gheorghe-Nou, și capela cimitirului Șerban Vodă, care le aduce faimă și însemnate venituri.

După 12 ani petrecuți în țară se întoarce, în 1862, la Brașov, unde începe seria portretelor brașovene, din care cele mai multe s-au păstrat în colecția *Astra* din Brașov și Sibiu. În 1863, este din nou alături de Lecca la București, unde pictează biserica Radu-Vodă, iar în 1864 îi găsim la Câmpulung pictând biserica Sf. Neculai și executând o serie de portrete. După această dată Mișu Popp se întoarce definitiv în Brașovul său, pe care nu-l va mai părăsi. La Brașov are un atelier frecventat de cei mai de vază oameni ai orașului. Este chemat să zugrăvească bisericile din apropiere cum sunt cele din Satulung, Toderița, Râșnov, Tâncari și Arpătac. Cu această ocazie, el execută și numeroase portrete de țărani.

Acceptă la 63 de ani, în 1890, catedra de desen la Liceul Român, carieră care nu durează, or, în scurtă vreme, la 6 martie 1892 moare. Mișu Popp, este credincios provinciei care i-a dat naștere, revenind, după o serie de peregrinări, să slujească societății ardeleni ca artist și ca pedagog, contribuind la ridicarea nivelului artistic în Transilvania.

Foarte important este și numărul mare a portretelor cu figuri din societatea ardeleană a epocii, oameni de toate condițiile, intelectuali, negustori și funcționari, orășeni, dar și țărani și preoți de țară. Fruntașii săceleni, țărani cultivați din Ardeal care citesc romanele lui Alexandru Dumas și alte opere ale literaturii universale, în traducere germană sau maghiară, sunt înfățișați în pitorescu lor costum. Preoți de țară cu aspect venerabil, cu figuri sculptate pe care se poate citi dârzenia luptei lor din anii revoluției de la 1848, dar și portretele luptătorilor și tribuni ai revoluției, în laibărașele lor albe cu găitane și nasturi de metal.

Este cunoscută intenția lui Mișu Popp de a aduna într-un *pantheon portretele celor mai reprezentativi bărbați ai poporului român*. În acest scop, el execută portrete după fotografii și stampe: cronicari, **voievozi**, scriitori și cărturari din școala ardeleană, revoluționari din Principatele

Române și Transilvania, oameni politici etc. Multe dintre aceste portrete se află la Muzeul din Brașov, fiind o mărturie a talentului și a credinței față de ținutul său natal.

Mișu Popp se poate considera pe drept cuvânt cel mai înzestrat portretist al epocii. El are toate calitățile ardeleanului: conștiința datoriei, aspirația spre cultură, cinste și bunătate dar și un sentiment patriotic.

- **Gheorghe Tattarescu** (1818-1894) se naște la Focșani. Tatăl său, Mihai Tattarescu, era mic proprietar, iar mama sa, Smaranda, era sora pitarului Neculai Teodorescu, zugrav de biserici. Rămas orfan de ambii părinți este crescut de acest unchi pe care îl însoțește în 1827 la Mănăstirea Ciolanul, iar în 1831, când la îndemnul episcopului Chesarie al Buzăului, unchiul său deschide o școală, Tattarescu este cel mai silitor și mai capabil ucenic, având un temperament liniștit, timid, dar pătruns de importanța lucrului bine făcut. Un tablou, reprezentând primirea **Printului Carol I** la mănăstirea Rătești, este rodul acelor timpuri. El este deja pregătit să-și ajute profesorul la pictarea Episcopiei din Buzău (1833) și la lucrările de restaurare ale Mitropoliei din București (1834-1837), fiind chemați de către același episcop Chesarie, intrat în locotenența mitropolitană după declararea vacanței scaunului arhiepiscopal prin moartea mitropolitului Grigorie, în 1834.

Mulțumit de progresele făcute, în 1845, episcopul Chesarie îl trimite pe socoteala sa la Roma să studieze la Academia Sf. Luca, unde are ca profesori pe Natale Carta, Giovanni Silvagni și Gagliardi de la care asimilează neoclasicismul la modă în acea vreme. Bursa fiind bisericească, este îndemnat să se pregătească pentru pictură murală, necesară decorării bisericilor. Acest episcop, cu oarecare dragoste pentru artă, are marea libertate de spirit de a admite că pictura poate fi și altfel decât tradiția canoanelor. Umanizarea figurilor hieratice și laicizarea picturii în general avea totuși anumite limite. Faptul că Tattarescu merge să se formeze pentru pictură religioasă într-o școală apuseană, acolo unde laicizarea artei religioase era deja tradițională, spune foarte mult. Tattarescu se pregătește pentru compoziția amplă cu multiple personaje, după modelul marilor maeștri pe care îi studiază și uneori face copii după opera acestora. Rafael, Guido Reni, Paolo Veronese, Luca Giordano, Correggio, Murillo și alții, sunt cei care îl atrag în vizitele făcute prin muzeele Romei.

Dorința de a vedea și alte muzee din Italia îl determină să solicite un supliment de 50 de ducați pentru a face aceste călătorii, lucru acceptat cu generozitate de protectorul său. Dar după moartea episcopului Chesarie în 1846, Tattarescu se găsește într-o mare jenă financiară, ceea ce face pe Al. Golescu-Arăpilă, aflat atunci la Roma, să scrie fratelui său Ștefan rugându-l să intervină pe lângă domnitorul Bibescu în favoarea pictorului. Interesul purtat de revoluționarul Golescu tânărului pictor ne poate face să credem că între Tattarescu și grupul revoluționar trebuia să existe o legătură. În urma acestei intervenții, pictorul a putut întreprinde călătoriile programate la Florența și Venetia. Aici, surprinde în schițe priveliști, dar și costumele italiencelor cu fuste negre de satir lucios și șorțuri albe, cu șaluri colorate la gât și basmale înodate pe cap.

În 1848, Tattarescu se poate considera un artist deplin format. În 1850, prezentându-se la concursul organizat de Accademia San Luca, de la care fusese mai întâi respins, pentru că nu era italian și catolic, iar mai apoi admis grație influențului cardinal filo-român Mezzofanti, Tattarescu obține premiul cel mare și medalia clasa I pentru tabloul *Simeon și Levi salvându-și sora, Dina, răpită de Sichem și Henor*, o compoziție biblică, tratată în stil clasic. Este recompensa mult așteptată. Tattarescu datorează în bună parte picturii cu teme istorice, legăturile lui cu revoluționarii de la 1848 și, în special, lui Nicolae Bălcescu.

Fiind la Roma, Tattarescu întreține o corespondență cu Bălcescu căruia îi procură cărți rare solicitate de acesta. El mărturisește lui Bălcescu faptul că el sprijină revoluția prin picturile pe care le realizează. În acest fapt trebuie căutată originea tabloului alegoric intitulat *Deșteptarea României*, care a atras atenția presei și a publicului italian. Publiciștii Luigi Abati și Quirino Leoni scriu cu această ocazie despre Tattarescu și tabloul său, dar și despre Valahia. Lucrarea este expediată de pictor lui Barbu Știrbei la București în 1850, care o donează Pinacotecii proaspăt reorganizată. O litografie a acestui tablou se păstrează la Academia Română, care ne permite să ne facem o idee despre ceea ce reprezenta acest tablou, astăzi pierdut. *Deșteptarea României* va figura printre exponatele oficiale la Expoziția universală din Paris din 1868, și la Expoziția internațională din Viena în 1873, alături de un *Decebal*. În 1870, când Ulysse de Marsillac publică un articol despre atelierul lui Tattarescu, tabloul acesta este pomenit.

În 1851, Tattarescu se întâlnește la Paris cu Bălcescu căruia îi face portretul, care va fi donat, spre sfârșitul vieții, Academiei Române. Tattarescu a știut să descifreze umbra de melancolie care întuneca fața spiritualizată a lui Bălcescu, a redat zbuciumul conștiinței care nu se poate împăca cu ideea de înfrângere și cu resemnarea. Acest portret este unul din cele mai prețioase portrete din istoria picturii românești, executat cu dragoste și cu stimă pentru omul excepțional care-i poza. Prietenia lui Tattarescu cu Bălcescu, pare să fi fost foarte strânsă de vreme ce Bălcescu ar fi intenționat să-și mărite pe una din surorile sale, probabil pe Tița, cu pictorul. Sub influența scrierilor istorice ale lui Bălcescu, pictorul realizează diverse compoziții cu subiect istoric cum sunt: **Mircea cel Bătrân la 1386**, **Neagoe Basarab în fața Mănăstirii Argeș**, **Lupta dintre Preda Buzescu și Hanul Tătar**, cât și cele două variante ale eliberării României la 1848 și **România plângând la sarcofagul libertății după revoluția de la 1848**. În ultima perioadă de activitate în Italia, Tattarescu a executat la Veneția portrete de personalități valahe care au avut un rol în revoluția de la 1848. Portretul generalului armatei revoluționare valahe, Gheorghe Magheru, utilizează drept fond un peisaj venețian.

Tattarescu decide, probabil la îndemnul Comitetului Revoluționar din exil, să plece la Constantinopol și la Brussa, spre a lua contact cu exilații români. Carnetele sale de schițe mărturisesc despre această călătorie chiar dacă misiunea era în primul rând una politică. În 1851, revine în țară cu un solid bagaj de cunoștințe, devenind curând unul din cei mai importanți pictori români de biserică. În 1853, Tattarescu zugrăvește biserica Zlătari din București proaspăt zidită, mănăstirile Bistrița în 1855 și Târgșor în 1856, care constituie comenzi serioase, bine plătite.

Acum consideră momentul oportun de a se căsătorii la vârsta de 38 de ani cu tânăra Maria Ioanid, fiica unui medelnicer cu proprietăți în Prahova și București. Tattarescu fusese și el boierit, în 1853, ca răsplată a talentului său dovedit prin pictarea bisericii Zlătari. După un vechi obicei, domnitorul Barbu Știrbei îl ridică la rangul de pitar, care îi permite să aspire la mâna unei fete de medelnicer.

Revenit la București se hotărăște să ia parte activă la viața artistică și pledează pentru deschiderea unei școli de arte frumoase. Deși propunerea lui Aman este anterioară, datând din 1859, lui Tattarescu îi revine meritul de a fi întocmit primul proiect de înființare a școlilor de arte frumoase și a muzeelor de artă în București. De la 10 decembrie 1860, de când își înaintează proiectul, și până în 1864 când și-l vede realizat, Tattarescu depune eforturi alături de Aman și Petru Alexandrescu la perfectarea proiectului.

Din acest moment activitatea lui Tattarescu se va desfășura pe mai multe planuri. Ca profesor, va ține cursuri, va corecta lucrări, va da sfaturi și va publica manuale cum ar fi cel intitulat *Precepte și studii folositoare asupra proporțiilor corpului uman și desenul după cei mai celebrii pictori*. În această perioadă elaborează o lucrare alegorică pe care o întitulează *Unirea Principatelor*: sus, plutind pe nori, cele două țări surori simbolizate prin două femei înveșmântate în togă și ținând un drapel cu acvila muntenească și bourul moldav, cu înscripția *Unire*, sunt încoronate de un înger; jos, un cioban bătrân doarme lângă oile sale, într-un peisaj câmpenesc ce se deschide spre un orizont luminos pe care se profilează silueta unei biserici. Litografiată, ea a fost difuzată cu mult succes în vara anului 1857. Răspândirea ideii unioniste printr-o iconografie adecvată era semnificativă pentru acea perioadă. Librăria C. Ioanid în 1857 anunța prin gazeta semi-oficială *Anunțatorul român* această litografie executată de vienezul August Strixner, prieten cu Tattarescu, și tras în atelierul lui G. Woneberg. Alături de Rosenthal, Negulici, Iscovescu, Lecca și inaintașul acestora Wallenstein, Tattarescu merge pe linia trasată de Asachi pentru utilizarea litografiilor ca mijloc rapid și eficient pentru difuzarea unei imagini cu scop mobilizator-patriotic.

Ajuns profesor în 1859, predă lecții la Liceul Sf. Sava, unde îl înlocuiește pe Lecca și la Liceul Matei Basarab, iar în 1864 devine profesor la Școala de Arte Frumoase din București. Susține cu tărie înființarea Saloanelor Naționale, unde expune de nenumărate ori. Ca pictor religios el continuă să zugrăvească biserica Sf. Spiridon-Nou din București (1858-1860), paraclisul mănăstirii Antim din București (1859) și biserica Crețulescu (1860). Dar cea mai importantă lucrare în materie de decorație murală rămâne paraclisul Sf. Ioan din curtea mănăstirii Negru Vodă din Câmpulung (1860). Cu această ocazie, pictorul desenează peisagiile din jurul localității: *Mănăstirea Flămânda* și *Peștera de la Dâmbovicioara*, desene de o mare precizie grafică. Aceste desene vor fi preluate spre a fi publicate într-un *Album Național*, proiect al Ministerului Cultelor care decide în 1860 măsuri pentru conservarea monumentelor istorice din țară. Arheologi, istorici, precum Alexandru Odobescu, Cezar Bolliac, Alexandru Pelimon și maiorul Dimitrie Pappasoglu, editorul litografiilor populare, sunt trimiși în călătorii de studii, unii fiind însoțiți de câte un artist. Heinrich Trenk l-a însoțit pe Odobescu, iar Tattarescu se oferă singur, printr-o scrisoare din 2 iunie 1860, adresată Ministerului

Cutelor să viziteze mănăstirile din țară spre a copia tot ce i se va părea interesant: *costume, portrete, datini, etc., căci timpul și neângrijirea le distruge și cu această ocazie vom face o colecție prețioasă atât pentru țară, cât și pentru artiștii pictori ce se vor însărcina cu suflet național*. Primind delegația oficială pentru călătoria prin țară în vederea unui *Album Național* ce urmează să fie cromolitografiat, Tattarescu începe cu județul Muscel, unde avea de lucru la paraclisul din Câmpulung. Vederile din acest oraș, din Rucăr, Dragoslavele și Dâmbovicioara, prinse într-un carnet dovedesc această preocupare. Aspectul edificiilor mănăstirești, cu cadrul natural în care sunt plasate, tablourile votive din interior și detalii arhitectonice ale exterioarelor, executate cu minuțiozitatea de arheolog, conștient că face operă documentară, alternează cu schițe ale unor țărani în portul lor pitoresc.

La Tattarescu, documentarul primează atunci când reproduce ormanentele și inscripțiile unei pietre funerare, ca aceea a lui Radu de la Afumați, sau o stemă sculptată, odoarele unor moaște de sfânt aflate în racla ei, fie că desenează o cupă istorică, un epitaf sau o frescă, o biserică întreagă în peisajul ei sau un detaliu, o țarancă în costum sau un ctitor. Albumul rămâne ne publicat, cuprinzând 36 de desene de dimensiuni destul de mari și care acum se găsesc în colecția familiei Eleutheriade.

Ca pictor de șevalet, Tattarescu își va împărți activitatea între portrete și compoziții. O compoziție interesantă o constituie tabloul istoric *Lupta de la Teișani între Stroe Buzescu și nepotul hanului tătar*. Acest episod istoric din 1604 trebuia reînviat de către participanții la un concurs organizat de minister în 1861 cu scopul de a anima mișcarea artistică românească. Autorul celei mai reușite schițe urma să primească 300 de galbeni. Inițiativa nu a avut ecou, Tattarescu fiind singurul care se prezintă la concurs, motiv pentru care el este amânat.

A pictat un număr impresionant de biserici, cizeci și două, iar pentru Mitropolia din Iași (1886-1887), Tattarescu încearcă să-și reînnoiască arta, drept pentru care se duce în Rusia ca să studieze decorațiunile bisericesti care, din păcate, plăteau și ele tributul decadenței. Vizitează Kievul, Moscova și Petersburgul, unde remarcă motivele decorative și chenarele în care se încadrează scenele religioase.

Lui Tattarescu i se datorează în mare parte laicizarea la noi a picturii bisericesti. Despre puțini artiști, se poate afirma că viața lor coincide cu istoria picturii unei țări.

Opera lui Tattarescu se impune și astăzi fără rezerve mai ales prin portretele sale.

- **Strixner August** este autorul litografiei tipărită la București în condiții foarte îngrijite, astăzi păstrată în colecțiile Academiei Române, care reprezintă portretul de dimensiuni mari a lui **Dem.Ghica** (Beizadea Mitică), în costum militar, frumos desenat. Același autor, despre care cunoaștem foarte puține date, pictează și portretul lui Șaguna din tinerețe.

Tot Strixner litografiază un portret a lui Tattarescu cu care era prieten, lucrare care în 1857 face o foarte bună impresie la momentul expunerii sale.

- **Petru Alexandrescu** (1828-1899), născut în Craiova, are de foarte tânăr deschideri pentru artă, fiind la numai 17 ani suplinitor la o catedră de desen din orașul lui natal. Remarcat de domnitorul Barbu Știrbei, care impresionat de talentul acestuia hotărăște în 1851 să fie trimis în străinătate pentru aprofundarea studiilor.

Stă în chirie la o adresă, unde a stat până nu demult Tattarescu. Pășind pe urmele acestuia, el se înscrie la Accademia di San Lucca. Rămâne la Roma până în anul 1856, după care pleacă la Paris ca să studieze cu Leon Cogniet (1794-1880) care se remarcă ca pictor de portrete și scene istorice fiind coleg cu viitorii mari pictori ai epocii: Carolus Duran, Jules Lefebvre și Emile Bayard, răsfățați ai publicului și oficialităților din acea perioadă.

În 1856, fiind la Paris pictează în colaborare cu Szathmari o litografie ce reprezintă *Unirea Principatelor*. Litografia, tipărită la Wonneberg, care ar trebui să se găsească în fosta Cameră a Deputaților din Dealul Mitropoliei, este o alegorie: la partea superioară Sfânta Treime, protectoare; jos, pe pământ, un înger încoronat, care strânge mâinile celor două țărânci, simbolizând cele două principate unite. Pe o treaptă, mai jos, alte două femei: Justiția și Istoria, sunt martore la acest act solemn.

După 1859, Alexandrescu se întoarce la Craiova la părinții săi, unde pictează portretele membrilor familiilor boierești din oraș: Oteteleşeni, Vărvoreni, Filișeni. Îl găsim la București în ianuarie 1860 ca profesor de desen la gimnaziul Lazăr, unde rămâne până la 1867.

El este cel care a condus primii pași în desen a lui Andreescu, elev al acestui gimnaziu din acea perioadă. Cât a fost profesor, a executat o serie de portrete de episcopi și arhieriei la cererea lui Dionisie Romano, episcopul Buzăului, dar și decorarea bisericilor Antim din București și Sf. Nicolae din Brăila.

Deși apreciat de contemporani printre care și de rafinatul M.Kogălniceanu, el găsește viața pe care o trăia la București ca lipsită de perspective, din acest motiv pleacă la Brăila, unde practică negustoria până la sfârșitul vieții. Petru Alexandrescu moare în 1899.

- **Ioan Negulici** (1812-1851) s-a născut la Câmpulung-Muscel. Provine dintr-o familie înstărită, tatăl său era preot paroh al bisericii Subești. Om cu oarecare gust artistic, acesta era cunoscut pentru arta de a lega cărțile bisericești în metal. Mama lui Ioan Negulici, temperament mistic, se retrage după o viață exemplară la mănăstire, unde se călugărește.

În clasele primare, urmate la școala de băieți din Câmpulung înființată de Doamna Chiajna, micul Ioan se distinge printr-o seamă de calități care prevestesc talentul artistic.

În 1823, prin venirea lui Scarlat Rosetti la Câmpulung, se ivește șansa ca tânărul Ioan să aibe posibilitatea să meargă la București și să urmeze cursuri de pictură cu Wallenstein.

În 1830, îl găsim la Iași, unde Nicolo Livaditti își făcuse o oarecare faimă în rândul societății ieșene. Paralel cu practicarea picturii, în tainele căreia este inițiat de meșterul Triestin, Negulici învață limbile greacă și franceză, a căror cunoaștere va contribui mai târziu pentru a deveni un om de lume. Nicolo

Livaditti îi va cultiva gustul pentru portret. La sugestiile acestuia copiază o serie de gravuri. Din această perioadă, datează prietenia pictorului cu Vasile Alecsandri și Alexandru Ioan Cuza.

Urmează cursurile de pictură la Paris în perioada 1834-1837, fiind bursierul a mai multor boieri moldoveni. Face drumul la Paris împreună cu Vasile Alecsandri și Alexandru Ioan Cuza, viitorul domnitor. La Paris, a luat, se pare, lecții cu Leon Cogniet, un pictor din școala clasică de la Academia de Arte Frumoase.

La întoarcere, în 1837, se oprește la București și locuiește la paharnicul Ion Budișteanu și Barbu Catargiu, care îi erau prieteni. Prin intermediul acestora, pictorul reușește să ajungă în preajma domnitorului Alexandru Ghica al cărui favorit devine. Astfel, pictorul este asigurat cu o serie de comenzi din partea amatorilor de portrete din capitala țării. La scurtă vreme, se află alături de numele unor oameni care făceau parte din boierime și din negustorimea bogată printre care pitarul Cuțaridi, Eufrosina Gâțză, cultivatul Nicolae Suțu sau Elena Racoviță, dar și al altor tineri a căror simpatie pentru lupta de emancipare națională era cunoscută.

Fire neastâmpărată, pleacă în 1840 într-o călătorie la Atena și Constantinopol, unde execută un portret a lui Vogoridis capuchehaia Moldovei pe lângă Poartă și socru al domnitorului Moldovei, Mihai Sturza. Este ușor de imaginat ce efect a avut acest portret. Câțiva boieri români, aflați în acea vreme în Grecia, își comandă și ei portrete la Negulici, printre care este și **Barbu Știrbei**, înfățișat de pictor în mijlocul unui peisaj în spatele căruia se profila Acropole.

La întoarcere în țară Negulici nu rămâne la București, cum era de așteptat, ci merge la Iași, unde domnitorul Mihai Sturza îi comandă și el un portret. Aici are un comportament de om liber și refuză să vină la palat să execute portretul lui Sturza, sub motiv că lumina nu este potrivită, solicitând ca principele să se deplaseze la atelierul său, lucru neacceptat de domnitor.

La propunerea Eforiei Școlilor, domnitorul Alexandru Ghica aprobă în 1840 tânărului pictor o bursă pentru a studia la Roma sau Paris timp de cinci ani, cu condiția ca, după această perioadă, să slujească ca profesor alți cinci ani în școlile publice. Plecarea lui Negulici se amână pentru că, între timp, primește o comandă pentru un album cu monumente, priveliști, costume din țară, de care să se servească la Paris ca de un material de propagandă, difuzându-l în cercurile interesate. Albumul urma să fie multiplicat în străinătate pe cheltuiala domnitorului care a oferit din caseta sa particulară și o sumă suplimentară de 400 de galbeni anual, pe lângă bursa primită oficial. Tot înainte de a pleca la Paris, Negulici execută un portret al domnitorului **Alexandru Ghica Vodă** pe care îl face în trei exemplare în scopul de a fi amplasat în birouri. La Paris, se înscrie la cursuri de literatură, arhitectură și anatomie pentru cunoașterea *lumii fizice și a celei morale*.

Din nefericire, căderea lui Alexandru Ghica în favoarea lui Gheorghe Bibescu, determină pierderea bursei, Negulici fiind nevoit să revină în țară. În perioada de un an și jumătate, pictorul a frecventat atelierul lui Michel Martin Drollig, fost elev al lui David care era un pictor de istorie cu concepții clasice, de o rigiditate spartană. La întoarcere în țară, el se oprește timp de un an la Viena pentru a se perfecționa în arta litografiei.

În toamna anului 1843, îl găsim la București participând la ședințele *Societății literare*, un fel de filială a *Frăției* revoluționare condusă de Bălcescu și care va pregăti revoluția. Scrisorile lui Bălcescu către Ioan Ghica din 1846 îl menționează și pe Negulici alături de Golești, Tell, Eliade, Bolliac, Bolintineanu și moldovenii Kogălniceanu, Alecsandri și Negruzzi. În 1844, Negulici își publică prima lucrare literară: o traducere a operei lui Paccard, intitulată *Edmond și Clotilda* și primul volum din *Educația mamelor de familie* de Aimé Martin.

Se împrietenește cu Eliade, care-i încredințează în 1845 conducerea gazetei *Curierul Românesc* întru cât acesta pleca în străinătate. În aceste condiții, Negulici tipărește *Martirii* de Chateaubriand. În afară de volumele acestea de literatură educativă și instructivă, mai publică nuvele și articole, dintre care unele studii despre artiști celebri din istoria picturii și care au meritul de a fi primele de acest gen scrise de un român.

Tot în 1846, Negulici începe publicarea unui *Vocabular român*, în care *vorbele străine* sunt explicate în scopul de a purifica limba. În 1846, la sfârșitul anului, *Curierul* își încetează activitatea, iar la puțin timp, în martie 1847, un incendiu care devastează 13 mahalale, îi distruge casa dar și multe lucrări realizate de el. Sinistrat, se vede în situația să solicite domnitorului Bibescu o slujbă la stat. Postul pe care îl primește este catedra de desen de la colegiul Sf.Sava, deținut până atunci de Wallenstein.

El continuă traducerile pentru *Mica Bibliotecă Enciclopedică-Religioasă-Morală-Literară-Petrecătoare-Științifică* a lui Eliade. Din această perioadă este și portretul pictorului Rosenthal, unul din cele mai bune desene ale lui Negulici.

În același timp, execută un număr mare de portrete în desen și acuarelă, în ulei și litografie. Portretul, înainte de a fi o formă de artă, are pentru el un rol documentar ori sentimental. De aici vine și nevoia de a-l răspândi prin litografiere.

În 1848, îl găsim pe Negulici printre revoluționari, ajunge chiar prefect de Prahova. Reprimarea brutală a revoluției de către cele trei imperii care înconjurau Țările Române îl determină pe Negulici să fugă la Brașov, unde desenează o serie de portrete ale bărbaților politici aflați în pribegie, intenționând să alcătuiască un album cu capii revoluției. Litografiază și portretul lui Eliade, aflat atunci la Paris. Este prins de autoritățile austriece și transportat în Turcia la Brussa. În acest vechi oraș din Asia Mică, unde erau deportați o parte din revoluționari (printre care și Radu C. Golescu), exilarea era considerată ca o favoare oferită de Turcia, pentru că duceau o viață liberă, iar peisajul era un adevărat paradis.

Sublima Poartă inițiază o *Legiune română* întreținută de Sultan, folosindu-se de ofițeri români exilați, precum Al.Christofi și N.Magheru. În acest scop, *Musafirii Sultanului*, cum erau numiți exilații, sunt protejați de Rașid Pașa, marele Vizir al lui Abdul Madjid care, printr-o *Iradea*, le permite chiar să intre cu grade mari în oștire (maior), fixându-le îndemnizații mai mari de 1000 lei de cap de om.

Negulici, care, la 10 iulie 1849 se găsea la Brussa, cum rezultă dintr-o scrisoare din lagăr a Zoei Golescu către fiii săi Ștefan și Nicolae Golescu, avea o subvenție lunară de 2000 lei. Exilul nu părea deci să fi fost prea greu la Brussa.

Totuși bolnav fiind, în aprilie 1851, el moare la Constantinopol. Lasă în paza prietenilor din Brussa toate picturile sale, printre care și cea intitulată *Brussa în noapte*, care constituie primul peisaj nocturn pictat de un artist român. Este înmormântat la Pera.

Semnalăm câteva portrete dintre cele mai bine realizate de Ioan Negulici: Dumitru Brătianu, C.A.Rosetti, **domnul Alexandru Dimitrie Ghica** (1841), **domnul Moldovei- Mihai Sturza**. Între domnitorul A.D.Ghica și Ioan Negulici existau strânse legături de prietenie, din acest motiv se vede că și-a dat osteneala mai mult decât cu alte modele. Figura domnitorului este lucrată până în cele mai mici detalii. Din gulerul imens de blană, deasupra cravatei bogate, petrecută de mai multe ori în jurul gâtului, răsare chipul, mărunț desenat, ca brodat cu acul al domnitorului.

Portretul lui **Mihai Sturza**, remarcabil, este tipărit de Rauh la Viena. Calitatea negrului din cerneală, raportul valorilor, de la albul pieptului de cămașă la negrul gulerului de catifea și al cravatei de mătase, fac din aceste stampe unele din cele mai reușite ale lui Negulici.

Menționăm și un tablou în ulei care îl reprezintă pe N.Bălcescu pictat de Negulici, lucrare după care el execută, ulterior, o litografie care va fi inclusă de V.A.Urechia în volumul *Voci latine. De la frați la frați* (1894) la pagina 60 cu indicația tipografiei Socec.

- **Barbu Iscovescu (1816-1854)**, născut la București, în cartierul *Moșilor*, cu numele adevărat Iscovici, este al doilea evreu (după Rosenthal), de data asta născut în țară, care s-a identificat cu aspirațiile noastre și s-a devotat lor până la sacrificiul vieții. Bucureștiul începuse să capete o înfățișare de oraș mare. Întreprinzătorul Momulo, fostul bucătar al lui Grigore Ghica, deschide o sală de teatru și un birt vestit la acea perioadă, unde se putea comanda un *curcan-țințirrom* (așa botezase patronul *curcanul gentilom*, o rețetă adusă din Italia).

Iscovescu a văzut cu siguranță în acea perioadă opere de artă pictate de meșteri veniți din alte țări. Unul din aceste tablouri, înfățișă scena urcării pe tron a lui **Nicolae Mavrogheni**. Felul în care sunt prezentate în jurul domnitorului grupurile de boieri, precizia cu care sunt desenate portretele tuturor personajelor, dovedesc că pictorul, presupus a fi Iordache Venier (primul staroste al breslei *zugravilor de subțire* întemeiată în 1787), venit din Veneția, cunoscuse pictura venețiană din veacul al XVIII-lea.

Poate tot în casele bogate văzuse și câteva din numeroasele portrete pictate de Mihail Toepler (1780-1820), venit la București, în primii ani ai veacului XIX-lea. Sau vreuna din miniaturile francezului Henri de Mondonville, căruia *Curierul românesc* îi aducea binemeritate laude.

Posibil este ca Barbu să fi văzut un exemplar din *Erotocritul*, ilustrată, în 1787, de Petrache Logofătul, sau la fel de răspândita *Alexandria*, care avea desenele meșterului Năstase Negrul.

În 1835, are loc un mare eveniment la București. În sălile de la Sf. Sava, Scarlat Wallenstein deschide primul muzeu din Țara Românească, unde Barbu avea posibilitatea să admire copii ale unor tablouri celebre. Trebuie să ne imaginăm cum priveau arta oamenii cu vederi mai largi, cum era banul Mihai Ghica fratele domnitorului Alexandru Ghica și o personalitate deosebit de influentă. Iubitor de artă, un bun specialist în numismatică, pledează în 1834

pentru întemeierea unui Muzeu Național de istorie naturală și de antichități cărui îi donează o însemnată colecție de obiecte.

Iscovescu este remarcat de profesorul său de la Sf. Sava, Wallenstein și devine în scurt timp protejatul banului Mihai Ghica *Ministrul trebilor din Lăuntru*. Cum l-a cunoscut Mihai Ghica pe Barbu Iscovescu nu se știe prea bine, dar pasiunea pentru cultură cred că l-a determinat pe acesta să-l trimită în 1835, să studieze la Viena. Luminatul ban Mihai Ghica alesese bine orașul pentru protejatul său. Pe aici trecuse, cu un deceniu în urmă, și dumnealui, marele logofăt Dinicu Golescu, care se minunase de câte văzuse. Viena devenise de mai multă vreme un centru al activității culturale al românilor. Fiind elev la Sf. Sava, a văzut cu siguranță lucrările tipărite la Viena, precum era primul manual de aritmetică din 1777; caligrafia chirilică ilustrată de gravorul Zaharia Orfelin; sau cartea lui Enăchiță Văcărescu privind *Regulile și orânduielele gramaticii românești*.

Ca iubitor de artă, Barbu Iscovescu a admirat cărțile frumos ilustrate care se găseau la negustorii lipscani și brașoveni din București. Cum era, de exemplu, *Lyrice* marelui vornic Athanasie Hristopol, scoasă de sub teascurile tipografiei celebrului Iosif Sneifer, care conținea gravuri în aramă sau *Istoria Daciei Vechi* a lui Dionisie Fotino cu o calitate deosebită a gravurilor. În acea perioadă, la Academia de Arte Frumoase, profesorii: Joseph Danhauser, Johann Ender sau Moritz Michel Danhauser aduceau strălucire școlii vieneze.

Timp de șapte ani cât a stat în Austria, pictorul bucureștean a alternat orele de studiu la școală cu îndelungate călătorii prin țară. Barbu Iscovescu își dă seama că la Viena studiasse pe apucate și se hotărăște să studieze la Paris, unde și ajunge în 1842. Aici studiază în atelierul lui Drolling, fostul profesor a lui Negulici și, probabil, cu Francois Picot, doi pictori academiști cu celebritate în lumea artistică. Se pare că studiile la Paris nu au fost hotărâtoare în formarea artistică a lui Iscovescu.

Cert este că în 1845 îl găsim din nou la Viena, unde studenții români se organizaseră în societăți. În această perioadă, se manifestă o preferință pentru portret care se conturează ca o caracteristică a artei lui Iscovescu.

În drum spre București execută un desen intitulat *Român plăieș din Banat* în care redă îmbrăcămintea unui vechi costum dac, cu dulamă lungă până la genunchi, cu ȋtari frumos împodobiți cu înflorituri meșteșugite.

În acea perioadă, moldoveanul Gh. Lemeni se întorcea de la München, unde studiasse desenul istoric și litografia, iar la Roma copiasse tablouri celebre. Un alt moldovean, Gh. Năstăseanu, studia la Roma în mizerie uitat de susținătorii lui financiari. Înspirația din trecutul istoric românesc devine din ce în ce mai statornică la pictorii români din epocă. Ne amintim în acest sens de Constantin Lecca care pictase **Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia** sau **Împăcarea lui Matei Basarab cu Vasile Lupu**, cât și **Moartea lui Mihai Viteazul pe câmpia Turzii**.

Iscovescu schițează și el într-un desen din 1847 scena **Intrării lui Mihai Viteazul în Alba Iulia**. Revenit în țară în anul 1847, este văzut tot mai des în compania lui Negulici și Rosenthal, fie la adunările literare, fie la cele cu caracter secret.

Este cunoscut ca unul din cei mai entuziaști revoluționari de la 1848. Barbu Iscovescu este cel care a pictat steagul revoluționar pe care a scris deviza

Dreptate-Frăție. Se știe că Iscovescu a fost printre cei dintâi care au intrat în palatul domnitorului Bibescu la 11 iunie 1848.

La 13 iulie, primește însărcinarea din partea guvernului provizoriu de a organiza, alături de Rosenthal și tenorul italian stabilit la noi Montrezor, manifestări festive de primire a lui Suleiman Pașa. Serbarea a avut loc în seara de 9 august 1848, în sala teatrului, pe care Barbu Iscovescu a avut misiunea s-o decoreze *cu gust și ingeniozitate*. Au fost utilizate șase care cu flori de câmp, iar *pe scenă era așezat portretul sultanului și de jur împrejurul scenei cele 21 de articole ale Constituției*, pe transparentele iluminate. La ridicarea cortinei, acest tablou a produs o așa vie impresie, încât în tot teatrul a răsunat de-odată strigătul: *Trăiască Sultanul, trăiască Constituția*. A fost un gest disperat de a atrage de partea mișcării oficialitățile turce în fața pericolului intervenției Rusiei, care a devenit, de altfel, inevitabilă. Primit sărbătorește, Suleiman s-a arătat gata să facă unele concesii privind constituția revoluționară.

Se știe că pictorul cetățean Louis David organizase și el pentru Revoluția Franceză cortegiile alegorice ale Republicii, ocupându-se, ca un adevărat regizor, de ordinea în care se va defila, cât și de costumele ce urmau să fie îmbrăcate.

Eșecul revoluției este urmat de fuga din țară și Iscovescu se stabilește la Brașov. Ajutat cu bani de către revoluționarii valahi, în special de Al. Golescu, însoțit de Ghiță Magheru, pleacă spre Țara Moșilor, unde se aflau trupele lui Avram Iancu în dorința să realizeze un album cu portretele conducătorilor revoluției. Printre acestea remarcăm: *Ioane Butteanu din Funtana Cornului, un duce al românilor*, datat 1848; *Simeon Balintu, preot de la Roșia Abrudului* și cel al lui *Nicolae Solomon*. Dintre schițele sale în creion din această perioadă, trebuie menționate portretul lui *Petre Dobra, prefectul de Zlatna* și cel al lui *Adam Balint*, care poartă titulatura curioasă de *Aide de l-Armée și Perceptor imperator Hațeg*. Într-un portret, **Avram Iancu** este reprezentat din față, cu capul ușor întors, în costum jumătate țărănesc, jumătate nemțesc, cu chimirul lat de piele, în care sunt înfipte pistoale. Nu lipsesc căciula brumărie și cravata neagră. Cu toate că nu este semnat de Iscovescu tabloul are în dreapta, vertical de jos în sus o inscripție *Avram Iancu 1849, dela Vidra, Prefect Aurar, gen(eral)*.

Pe drumul parcurs în Ardeal spre Banat, Iscovescu desenează peisaje care i s-au părut importante: Turnu Roșu, Predeal, Sfântul Gheorghe, Sighișoara, Sibiu și Deva. O litografie păstrată la Sibiu, intitulată *Apărătorii naționalității române din Transilvania 1848-1849*, trasă în multe exemplare, cuprinde 5 portrete de prefecti: I. Buteanu, S. Balint, P. Dobra și N. Solomon, încadrând chipul lui Avram Iancu care se sprijină cu cotul drept pe țeava unui tun, iar în pumnul stâng strânge garda unei spade. În ideea de a portretiza pe șefii revoluției Iscovescu nu s-a mărginit numai la capii românilor ardeleni.

Ajuns în Banat și în Semlin, pictează și portretele revoluționarilor sârbi. Pe la sfârșitul primăverii lui 1849, Iscovescu ajunge la Paris, unde execută o serie de desene după tablouri celebre ale lui Tizian și Rubens. La Biblioteca Națională din Paris, Iscovescu caută în colecțiile de stampe, portrete ale domnitorilor români, pe care le copiază. Putem aminti următoarele: portretul lui **Mihai Viteazul**, după Egidius Sadler, portretul lui **Constantin Șerban** și cel al lui **Gheorghe Ștefan**, desenate după milanezul Guido Cesare Bianchi, care reproduce la rândul lui în gravură, lucrarea lui Abraham Bloemart(1564-?), figura lui **Constantin Mavrocordat**- *utriusque Valah et Moldavie princepe*, după gravura făcută de

G.F.Schidt pe baza tabloului lui Jean Etienne Liotard, portretul lui **Matei Basarab**, în creion, după gravura venețianului Marchus Boschinus (1613-1678). Bălcescu publicase în *Magazinul istoric pentru Dacia* în vol. IV (1847), *Buletinul despre Portretele Principilor Țării Românești și ai Moldovei ce se află în Cabinetul de stampe de la Biblioteca regală din Paris* și, cum singur mărturisește, avea obiceiul să roage pe câte un prieten să-i copieze stampele de care se ocupa. Vreme de trei ani, Iscovescu a lucrat intens la Paris, copiind nenumărate tablouri ale marilor artiști din veacurile XVI și XVII. Nu este deci hazardată ipoteza ca Iscovescu să fi executat aceste copii din însărcinarea lui Nicolae Bălcescu.

Copiile existente în prezent, reprezintă doar o parte din cele executate de Iscovescu. Bălcescu vorbește și de portretele lui **Vasile Lupu**, **Mihnea cel Rău**, **Brâncoveanu**, **Grigore Ghica** al Moldovei etc. Cert este că Marin Nicolau, biograful lui Iscovescu, amintește de 328 lucrări care se aflau în mapa Iscovescu în 1902. Ca desenator, Iscovescu are o linie aspră, creionul se oprește adesea în drum, spre a pune o notă de energie, spre a accentua conturul nasului, desenul buzelor sau forma ochiului cu alte cuvinte trăsătura feței.

În vara lui 1852, Iscovescu pleacă din Paris, trece prin Marsilia și se îndreaptă spre Istanbul. În drum, se va opri o vreme la Atena și poate la Chios, acolo unde amintirea masacrului populației de către turci, evocată de Delacroix, era încă vie. Prietenii de la Paris îi expediază câteva recomandări către persoane influente din Turcia, cu rugămintea de a-l prezenta pe Iscovescu membrilor guvernului turc și, posibil, chiar sultanului, pentru a-l ajuta să obțină comenzi importante. În acest timp, pictează și portretele revoluționarilor exilați.

În 1853, sosește la Stambul, unde aștepta să picteze portretul sultanului. Iscovescu câștigase un asemenea prestigiu încât putea să aspire la o comandă atât de importantă. Cere lui Aman, care se afla la Paris, toate cele trebuincioase: un manechin, un cal de bronz, pentru că sultanul nu putea fi înfățișat decât într-un portret ecvestru. În acea perioadă, marele vizir Reșim Pașa, obține din partea sultanului o hotărâre prin care ofițerii români, aflați în Turcia, puteau intra în oștia otomană pentru a elibera Țările Române de ocupația țaristă.

În 1854, la rugămintea lui Aman, Iscovescu îi trimite schițe după uniforme militare turcești pentru a fi utilizate la terminarea tabloului *Lupta de la Oltenița*, și demn de remarcat este și un ajutor bănesc, pentru că Aman, în acea perioadă, era în mare dificultate. Iscovescu primește, întradevăr, nenumărate comenzi pentru a executa portrete ale unor înalți demnitari cum era, spre exemplu, seraschierul, ministrul de război cu care era în relații apropiate. În 27 mai 1854, Iscovescu desenează cazarma lui Daud Pașa aflată în preajma Stambulului. Sosirea lui Aman la Stambul cu tabloul *Bătălia de la Oltenița*, lucrare ce urma să fie oferită sultanului, îl găsește pe Iscovescu foarte bolnav.

Simțind apropierea deznodământului, îi încredințează lui Aman toate operele pe care le avea asupra sa, cu rugămintea de a le duce în țară. Pe 24 octombrie 1854, înconjurat de prieteni: Gh. Magheru, Christofi, Pleșoianu, și un funcționar al consulatului francez Arthur Braligot de Beyne, dictează testamentul prin care donează toate tablourile, achiziționate sau făcute de el, Muzeului Național. Cărțile le donează bibliotecii de la Sf.Sava.

Se stinge din viață în aceeași noapte. Prin grija prietenilor i se ridică un mausoleum de marmură în cimitirul ortodox din Pera, unde au fost aduse și

rămășițele pământești ale prietenului său Negulici, precum și ale preotului craiovean Atanasie Luzin.

Zgduit de vestea sfârșitului acestui pictor la numai 38 de ani, cel care pictase steagul revoluției, Heliade trimite câteva versuri ca să fie săpate ca epitaf pe mormântul pictorului. Prieteni însă au preferat stihurile lui Bolintineanu, mai simple și mai potrivite cu modestia lui Iscovescu.

- **Constantin Daniel Rosenthal (1818-1851)** este o figură aparte în arta românească. Întâlnim la el o putere și un lirism atât de nobil și de frumos, dar și un devotament adus până la sacrificiu, încât putem spune că Rosenthal s-a simțit român.

A îmbrățișat cauza noastră revoluționară cu o căldură și cu credință alături de Rosetti, de Brătienii și Goleștii, cu care a împărțit necazurile și bucuriile, speranțele și decepțiile. El a adus pentru cauza românilor jertfa supremă. A preferat să moară decât să-și trădeze prietenii. S-a născut la Pesta, în 1820, într-o familie de negustori evrei, supuși austrieci.

Educația primită este tradițională și foarte îngrijită, judecând după limbile străine pe care le cunoștea: germană, franceză și engleză, sau faptul că învățase să cânte la vioară.

La vârsta de 16 ani, se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Viena, unde urmează cursurile secției de arheologie. Petre Constantinescu-Iași, considerat ultimul cercetător al biografiei și operei artistului, afirmă că Rosenthal a fost trimis la București de organizația francmasonică din Ungaria. Ipoteza aceasta ar explica prezența lui Rosenthal în cercurile tinerilor intelectuali progresiști din București, unii chiar francmasoni printre care: Melinescu, Cretzescu și C.A.Rosetti.

La noi vine în anul 1842 când realizează primul portret. Educat să aibe cultul prieteniei, devine un partizan al cauzei românilor. În perioada 1842-1844, el pictează cu precădere portrete ale unor personalități din înalta societate, alături de prietenul său Negulici cu care împarte comenzile. Remarcabil este portretul Steluței, sora lui Costache Negri, care era un model ideal pentru un asemenea pictor, atât de sensibil la grația și la delicatetea unui chip de femeie. Pentru a reda figura expresivă, cu cei doi ochi mari și pătrunzători și atmosfera care învăluie pe frumoasa moldoveancă, cu mamă din Basarabia (frumoasa Smaranda Donici), pictorul s-a servit de un clar obscur care estompează trăsăturile, realizând unul din cele mai valoroase portrete din prima jumătate a sec. al XIX-lea. În 1844, Rosenthal pleacă la studii la Paris.

În 1844, fiind deja la Paris, el va picta portretul lui **Nicolae Bălcescu**, semn că Rosenthal pătrunsese în cercurile luptătorilor valahi și că se bucura de încrederea acestora. Figura lui Bălcescu, patetică și impunătoare, este una din cele mai izbutite opera de artă cu acest personaj. Sub fruntea înaltă, ochi strălucesc febril sugerând o suferință adâncă. Obrazul tânărului de numai 25 de ani este brăzdat, gura cu buze strânse, bărbia bine desenată vorbesc limpede despre firea voluntară, hotărâtă a tânărului savant.

Aici, la Paris, politica se amestecă cu arta, dar și cu lecțiile strălucite ale lui Jules Michelet, Edgar Quinet și Mickiewicz. În 1845, Rosenthal a fost primit în loja francmasonică *L-Athénée des Etrangers* din care făceau parte mai mulți români printre care și C. A. Rosetti, devenit de puțin timp secretarul lojei. Odată

înființată *Societatea Studenților Români de la Paris*, cu sediul din str. Sorbona 3, îl găsim pe Rosenthal alături de Nicolae Bălcescu, Mihai Kogălniceanu, Ion Ghica, Scarlat Vârnav, secretar fiind C.A.Rosetti. Președenția de onoare fusese oferită lui Lamartine. Faptul că Rosenthal pătrunsese în grupul revoluționar o demonstrează și portretul lui Nicolae Golescu, datat 11 mai 1848, care pozează îmbrăcat în costum de vânătoare. În 1847, pictorul este nevoit să plece la Pesta să-și vadă familia care între timp sărăcise. Este perioada când trece la creștinism și își schimbă numele din Daniel în Constantin.

Întors la București în 1848, trimite un tablou la Paris care este admis la Salonul din 1848 și care constituie prima operă de artă expusă de un pictor român la o asemenea manifestare artistică. La 9 august 1848, Locotenența Domnească considerând *talentul d-lui Constantin Rosenthal, pictor istoric, participant activ la revoluția noastră, primește a fi cetățean român cu toate drepturile ce dă naturalizația*. Fiind la Giurgiu, Rosenthal afirma la 26 iulie 1848: *Patria mea este Valahia, n-ași fi crezut niciodată să fiu atât de valah cum sunt*.

Guvernul Provizoriu îi încredințează lui Rosenthal pictarea portretului lui Suleiman Pașa aflat la Giurgiu în dorința de a-l flata pe acesta și de a influența soarta revoluției care nu era antiotomană. La 13 iulie, lui Rosenthal i se încredințează construirea unui *Arc de Triumf* în București, pe sub care urma să treacă Suleiman Pașa, căruia i se pregătea o primire sărbătorească. Se cunosc dificultățile Guvernului Provizoriu, ezitățile Turciei, atitudinea dușmănoasă și intervenția brutală a rușilor, care arestează șefii mișcării și îi expediază pe o corabie.

Rosenthal împreună cu Niculae Golescu, locotenentul domnesc, au obținut permisiunea lui Omar Pașa să se deplaseze la Constantinopol pentru a pleda cauza revoluției, având asupra lor scrisori de recomandare din partea demnitarului turc, către Divanul Otoman. Cu toate acestea, Rosenthal este arestat și numai la intervenția ambasadorului Austriei este eliberat. Împreună cu Maria Rosetti urmăresc corabia cu arestații și reușesc să-i elibereze, după care se refugiază prin Viena la Paris.

În primele zile ale anului 1851, Rosenthal anunță grupul emigranților din Paris că pleacă să caute de lucru în Graz, unde primește telegrama lui Rosetti prin care acesta îi solicită să meargă în Ardeal și să facă propagandă revoluționară. Rosetti precizează importanța acestei misiuni care nu poate fi încredințată decât unui prieten încercat. Avea acum asupra lui un maldăr de broșuri de propagandă revoluționară. Apucă să distribuie broșurile în Pesta, după care este arestat în iulie 1851, pentru *declarații politice imprudente*. În închisoare, este torturat pentru ași divulga complicități, el, însă, alege să moară ca un erou la numai 31 de ani. Cadavrul este refuzat mamei sale, care îl reclama pentru a fi înmormântat.

Din perioada anului 1850, remarcăm o lucrare de excepție: *România revoluționară*, în care utilizează imaginea Mariei Rosetti îmbrăcată cu o ie românească și ținând în mâna stângă tricolorul. În realizarea acestui tablou și-a amintit, cu siguranță, de ce văzuse în Franța, imaginea *Libertății pe baricade* a lui Delacroix, dar și de *Grecia murind la Missolonghi* a aceluiași autor. Căldura pe care a simțit-o Rosenthal în familia Rosetti, l-a determinat, credem, să execute în 1851 un tablou intitulat *Locuința lui C.A.Rosetti la Paris, în exil*. Este o compoziție, una din rarele executate de Rosenthal, în care prezintă o scenă de interior, unde C. A. Rosetti o ține în brațe pe Liby, iar Maria Rosetti pe Mircea,

cei doi copii ai lor. În planul doi, înger păzitor, singuraticul fără voie, Rosenthal însuși, își fumează pipa de burlac.

Cu ocazia comemorării morții lui Rosenthal, Maria Rosetti scria la 22 iulie 1852 lui C.A.Rosetti și lui I. Brătianu: “...pentru el am plâns astăzi cele dintâi lacrimi. Sărmane Rosenthal! Numele tău și cel al României nu pot fi despărțite. Prieten de zile bune, frate în nenorocire, martir al viitorului nostru, tu ai un templu în sufletele noastre”.

- **Anton Chladek** (1794-1882), un ceh inteligent, vioi și fin, născut la Elemer o comună din Torontalul iugoslav, e fiul unui fierar, om cu stare. Predispoziția pentru desen îl determină pe tatăl său să-l trimită să studieze picture la Milano. Aici, câștigă o solidă instrucție și se familiarizează cu maestrul vechi și cu tehnicile acestora.

Își continuă studiile la Viena, unde începe să se intereseze de tehnica litografiei. În acea perioadă, se împrietenește cu un român pe nume Aloisiu Ioan Hora și cu Szarhmari, așa se explică, credem, decizia acestuia de a veni la București în 1835.

Cu excepția lui Wallenstein, nu mai era nici un artist mai de seamă. În aceste condiții, Chladek începe să facă de toate: icoane, compoziții murale pentru biserici, dar mai ales portrete, de la miniaturi pe fildeș, până la mărime naturală. Chladek este, în primul rând, portretist, fiind avantajat de cultura sa, inteligența și plăcerea cu care lucrează, de tehnica lui performantă.

În 1848, Chladek primește în atelierul lui pe Ghiță și Nicolae Grigorescu, fiind primul care îi inițiază în tainele picturii. Litografiile lui Chladek apărute în Almanahul din 1837, îl prezintă și pe **Domnitorul Grigore D. Ghica**. În colțul opus, unde apare iscălitura lui Chladek, apar două litere: A.M. care reprezintă inițialele celui care s-a ocupat de tipografierea litografiei.

- **Mihai Lapaty**, născut la Caracal, descendentul unei familii levantine stabilite în Oltenia, ajunge în 1853 să ocupe funcția de pitar. A trăit și s-a format în mediul parizian fiind elevul lui Ary Scheffer, adeptul ideilor timpului și consacră tot talentul artei și îndrăznește să se măsoare în expoziții cu artiștii francezi - expune la Salonul din Paris, în anul 1857 și 1858.

În 1858, expune portretul lui Omer Pașa care constituie un omagiu adus generalului turc, într-un moment în care antipatia românilor față de ruși, ajunsese la paroxism. *Românul* lui C. A. Rosetti menționează în 1858 faptul că pictorul, aflându-se la Biblioteca Imperială din Paris, picta un portret a lui **Mihai Viteazul** inspirat după cunoscuta gravură a lui Sadeler, care urma să fie tipărit la Lemercier. Un tablou reprezentând pe **Mihai Viteazul la Călugăreni**, a fost reprodus de revista *Illustration* în 1855. Lapaty a murit tânăr, probabil de tuberculoză.

- **Petre Mateescu** e un litograf puțin cunoscut la noi pentru că a trăit mai mult în străinătate, dar de la care au rămas câteva stampe remarcabile. Născut la Curtea de Ageș, este cunoscut mai mult din corespondența sa cu Eforia Școlilor de la care solicita bursă de studii.

Urmează studiile regulate la Academia de Arte Frumoase din Viena. În 1855, obține o bursă pentru Italia. Tot în 1855, fiind la Viena, execută portretul lui **Gheorghe Magheru**, lucru care ne îndreptățește să constatăm o simpatie afișată pentru Revoluția din 1848. Mai mult, alături de Negulici și Iscovescu, Mateescu devine pictor oficial al mișcării. În această conjunctură, el pictează portretul lui Gh. Magheru ca șef al pandurilor, în picioare, îmbrăcat în costumul celor de la 1848, cu eșarfă și pălărie cu pene tricolor, pe care o ține în mână, înarmat cu o imensă sabie recurbată. În fundal, se profilează un sat oltenesc. Iar, ca simpatia publicului pentru personajul reprezentat să fie cât mai mare, litografia este colorată în acuarelă. Această litografie, care se găsește în colecția de stampe a bibliotecii V.A.Urechia, a fost tipărită la Viena, la J.Höfelich și editată la Craiova de Ralian și Ignat Saitca

- **Gheorghe Asachi** (1788-1869) este capul mișcării culturale moldovene în prima jumătate a sec. al XIX-lea. Ca și Eliade, s-a manifestat în foarte multe domenii, inclusiv cel al artelor.

Născut la Herța, în 1788, studiază matematica și ingineria la Lvov și astronomia la Viena. În 1808, merge la Roma, unde asimilează literatura clasică latină și italiană și se inițiază în arheologie și artă. În acea perioadă, arta șevaletului în Principatul Moldovei era mai puțin cunoscută, dar se practica cu succes portretul. Pentru a înțelege mai bine care era activitatea artistică din acea perioadă în Iași la venirea lui Gh.Asachi de la studiile făcute la Roma, vom trece în revistă o pleiadă de artiști care activau deja în Moldova.

Un exemplu concludent îl constituie **Eustate Altini** (1772?-1815) care beneficiase de o bursă de studii din partea statului la Viena. Este primul artist român care-și însușește pe deplin limbajul neoclasic în pictură; perspectiva, clarobsurul, sugerarea mișcării, etc., aplicându-le cu succes în tratarea temelor iconografice tradiționale. Toate acestea, le aplică în decorul religios la catapeteasma bisericii Banu (1802), la episcopia din Roman (1805), la bisericile Sf.Gheorghe (1805), Sf.Spiridon (1813) și cei Patruzeci de Mucenici (1815) din Iași.

S-a impus și ca portretist transpunând pe pânză cu sensibilitate romantică fizionomiile feminine animate de o trăire psihologică plină de distincție cum ar fi chipul Saftai Costache Talpan (1804). Trebuie remarcate și portretele domnitorului **Scarlat Callimachi** (1813) și al mitropolitilor **Iacov Stamati** și **Veniamin Costache** (1813).

Un alt portretist, de data asta un ardelean din Săliște, stabilit la Iași în 1816, unde și-a creat un bun renume, este **Ion Balomir** (1794-1835). Atât ca portretist, cât și ca autor de compoziții murale, de exemplu, cea care a decorat palatul vistiernicului Roznoveanu, rod al colaborării cu un alt pictor ieșean-Stawski, Balomir rămâne fidel tradiției. Potretele – al *Pravilistului Andronache Donici* sau al marelui boier *Frederic Balș* - deși respectă regulile artei șevaletului, păstrează ceva din tablourile votive de pe pereții bisericilor.

Cel de al treilea pictor pe care dorim să-l semnalăm este **Mihail Töpler** (1780-1820), un român de origine austriacă. La 1800, se va afla un timp în capitala Moldovei, unde execută portretul mitropolitului Iacob Stamati. Mai apoi, pleacă la București, unde a stat mai mult și unde a lăsat o suită de

remarcabile **chipuri de domnitori**, doamne, domnițe, jupâne și boieri veliți cu o inconfundabilă transparență a tonurilor sidefii ale carnației, ce confereau noblețe și distincție modelelor.

De asemenea, Töpler reda cu măiestrie țesăturile prețioase ale veșmântului și bijuteriile, fără ca aceste detalii să estompeze trăsăturile psihologice ale personajelor.

Întors în țară de la studii, **Asachi** găsește la Iași un mediu prielnic pentru aplicarea planurilor sale de educare artistică a conaționalilor. În 1812, primește un post de profesor de topografie, pe care îl părăsește pentru altul, de agent diplomatic la Viena, de unde revine la Iași în 1827.

Moldova cunoaște tentative eroice de schimbare a sistemului de învățământ, acțiuni pe care Asachi le susține cu toată energia și perseverența. Împresiile căpătate la Roma, încrederea pe care o avea în aptitudinile native ale moldovenilor, l-au determinat să pledeze cu insistență pentru crearea unei școli de arte frumoase.

În 1827, Asachi este numit în importanta funcție de referendar al Epitropiei Școalelor moldovenești, calitate în care putea coordona și superviza programele de studii. În 1830 înființează, la Școala franceză de la Miroslava, un *clas de începuturile zugrăviei* pentru care îl aduce pe pictorul vienez Hönig.

El era preocupat de cultivarea unor artiști capabili să se servească de litografie. Așa se explică numărul mare de bursieri plecați la studii la München, unde această artă era practică cu predilecție. Asachi susține dezvoltarea laturei artistice în învățământul secundar al Iașului, iar prin crearea în 1835 a Academiei Mihăilene, arta, sub aspectul ei grafic și pictural, se va bucura de atenția cuvenită.

Printre profesorii de desen, care veneau din străinătate, înainte de crearea Academiei Mihăilene, trebuie să amintim de **Iosef de Alder**. El este autorul unui tratat de peisaj și de flori, destinat să servească de model elevilor, după cum ne semnalează același V.A.Urechia. În 1934, **Ioan Müller** este numit de mitropolitul Veniamin Costache, profesor *de desenul figurilor și a zugrăviturei istorice*. Acesta devine litograful oficial a lui Asachi și profesor de desen la Academia Mihăileană până în 1837, când această catedră este încredințată lui **Giovanni Schiavoni**. De la Müller au rămas litografiile executate în colaborare cu Asachi după *evenții* ale acestuia: **Mama lui Ștefan cel Mare împiedică pe fiul ei de a intra în Cetatea Neamț și Ștefan cel Mare rostindu-și testamentul său politic**. Prima a apărut în 1833, și fusese inspirată lui Asachi, la Roma în 1812, de lectura unui pasaj din *Istoria Imperiului Otoman* a lui Dimitrie Cantemir, descoperit de el în traducere engleză la Biblioteca Vaticanului. Acest tablou de dimensiuni mari trebuia să sugereze gestul eroic al mamei voievodului, în momentul în care, dragostea sa de țară învinge iubirea maternă- ea îl împiedică pe fiul său să intre în Cetatea Neamț și îi ordonă să reînceapă lupta cu turcii. Generalul Kisseleff a comandat 100 de exemplare multiplicare ale aceste lucrări, din care 75 urmau să fie distribuite școlilor. A doua litografie a apărut un an mai târziu, în 1834. Textele ce însoțesc aceste tablouri, sunt redactate în două limbi: românește și franțuzește, fapt ce dovedește intenția lui Asachi de a le vinde și peste hotare. Ele au fost retipărite tot la Albina, în 1857.

Asachi este autorul a două proiecte: a monumentului *Obeliscul cu lei* înălțat în Copou și dedicat Regulamentului Organic și statuii lui **Ștefan cel Mare**, proiect care nu a fost niciodată finalizat.

Jiovanni Schiavoni(1804-1848), pictor venețian, născut la Triest în 1804, este fiul unui cunoscut portretist și pictor de scene istorice Natale Schiavone. Își începe studiile artistice la Milano, apoi le continuă la Viena și le perfecționează sub supravegherea tatălui său.

Călătorește în Orient, Rusia și în Țările Române. În Moldova, este angajat de Asachi în 1837, ca profesor de *zugrăvitură* pentru elevii de la Academia Mihăileană, având la acea oră o reputație de maestru italian. În 1838, începe să picteze Mitropolia din Iași, proaspăt edificată. Din nefericire, prin prăbușirea acoperișului Mitropoliei, s-a pierdut în mare parte și pictura lui Schiavoni. Totuși, fragmente izolate din catapeteasmă se mai păstrează și astăzi în muzeu.

Schiavoni colaborează cu Asachi la litografierea vestitelor tablouri cu subiecte din istoria Moldovei. În 1839, apare **Alexandru cel Bun Domnul Moldovei când a primit coroana și hlamida de la ambasadorii Împăratului Ioan Paleologul II**. Proiectul acestui tablou aparține tot lui Asachi, desenul însă fusese încredințat elevilor de la Academie, ca o probă a cunoștințelor, desigur, tot sub supravegherea lui Schiavoni. Într-o sală gotică, prin ferestrele căreia se vede peisajul de afară, Alexandru cel Bun și soția sa (el în picioare, ea pe un tron), primesc insignele regalității din mâna solilor din Bizanț. Lucrarea este tipărită la Iași, la institutul Albinei, de către K.F.Hoffmann.

În 1843, pictorul se întoarce definitiv la Veneția, iar la plecare, este însărcinat de Eforia Școalelor să cumpere pentru Academia din Iași mulaje după statui și busturi antice. Schiavone este un pictor serios, după cum îl caracterizează același Gh.Oprescu, cu o temeinică și solidă educație profesională dobândită alături de părintele său, care era unul din pictorii cei mai renumiți ai Italiei din acea vreme. Practică un desen bine așezat în cadru, are îndemânare în mânăuirea pensulei purtată cu decizie, redă obrazul din portrete fără efecte inutile, cu o mare delicatețe a tușei, ca la clasicii pe care i-a studiat.

El realizează un portret a lui Asachi așezat în cabinetul lui de lucru, înconjurat de cărți și stampe printre care și **Mama lui Ștefan cel Mare**. După 1845, Asachi are alți colaboratori; pentru desen, un polonez, Alex. Lesser, iar ca litograf pe G.Bardasare-Panaiteanu.

- **Alexandru Asachi (1828-1875)** este fiul și colaboratorul cel mai apropiat al lui Gheorghe Asachi. Este bine educat ca și tatăl său, pentru care, se știe, arta a jucat un rol important. A urmat cursurile Academiei Mihăilene și-l găsim printre primii elevi ai claselor de desen, fiind coleg cu Năstăseanu.

La vârsta de 30 de ani, Gh.Asachi îl ia colaborator la ultimul lui mare tablou istoric: **Bătălia de la Baia a lui Ștefan cel Mare**, tipografiat în anul 1851. Este, spre deosebire de celelalte, o litografie în peniță, executată cu trei pietre: una neagră, una roșie, și una gri-verzui. Semnată cu A.A., este destul de bine realizată, mult superioară altor lucrări din acea perioadă, ajungând să sugereze chiar și mișcarea în atitudinea personajelor desenate. O versiune puțin

diferită a aceluiaș desen, simplificată și purtând o altă inscripție, s-a tipărit numai în negru, pe o hârtie albăstruie.

Cea mai mare parte a ilustrațiilor din diverse publicații ce apar la Iași, în tipografia *Albinei*, sub conducerea lui Gh.Asachi, sunt opere sigure ale fiului său. O litografie semnată este și portretul lui **Ștefan cel Mare**, tipărit de *Albina* în două culori: una pe fond gălbuie, alta pe fond alb. Ștefan cel Mare, într-un medalion, este reprezentat încoronat, purtând un bogat veșmânt brodat, de aspect imperial, și cu mâna pe mânerul sabiei. În jurul capului, un nimb de raze, ca și cum ar fi vorba de Domnul Christos, cu ale cărui trăsături clasice se cam aseamănă figura voevodului. Jos, stema Moldovei și o poezie patriotică.

Alexandru Asachi publică tot la *Albina*, în 1855, mai multe stampe cu caracter istoric, ne semnate, care sunt explicate în două limbi, română și franceză. Așa este cazul unei litografii, colorată manual, reprezentând pe **Logofătul Ioan Tăutu** cu jupânița lui, după o frescă din biserica din Bălinești.

În 1862, este publicat un proiect de statuie a lui **Ștefan cel Mare**, așa cum i-ar fi plăcut lui Gh. Asachi să fie onorat marele domnitor. Desenul este realizat de un pictor german, dar, cu siguranță, după indicațiile lui Gh.Asachi. Desenul redă statuia care este ridicată în mijlocul unei piețe, înconjurată de case. Mulțime mare de țărani care, în entuziasmul lor, salută domnitorul, călare și purtând o căciulă curioasă, ca cea a lui Mihai Viteazul. Alexandru Asachi desenează și litografiază ilustrații pentru *Almanah* și după decesul tatălui său.

- **George Lemeni** (1813-1849), elev al Academiei Mihăilene, e foarte apreciat de profesorii săi. Ca elev al lui Müller, el publică, începând cu anul 1836, câteva litografii, printre care și cea a lui **Dimitrie Cantemir** și a mitropolitului **Veniamin Costachi**. Este o copie, tipărită de *Albina*, după un desen gravat de Rein, care, la rândul lui, copiase portretul, mult mai bun, gravat în 1745, cu dăltița de Christian Fritsch, pentru cartea domnitorului *Geschichte des osmanischen Reiches*.

În 1837, în clasa de arte, la sfârșit de an, au fost expuse 5 litografii ale elevilor printre care și Lemeni și Gh.Panaitescu, care iau premii pentru lucrările lor, iar Alex. Asachi primește un premiu de *eminență*. Într-o lucrare, datată 1837, Lemeni îl prezintă pe mitropolitul Veniamin Costachi, cu cârja episcopală, lucrare semnată G.Lemeni-elev Academie. Ce surprinde în mod deosebit în acest desen este lumina obținută cu ajutorul instrumentului de ras cerneala litografică *le grattoir*, fapt ce demonstrează că Lemeni poseda această tehnică litografică încă din școală.

În 1838, el este trimis ca bursier la München spre a se perfecționa în tehnica litografiei cu Piloty, pentru care avea deosebită înclinare. În 1840, Cihak, prietenul lui Gh.Asachi, îl inspectează la München și rămâne mulțumit de rezultatele ce le obținuse Lemeni, dar mai ales de ceea ce spun profesorii săi. În 1842, Lemeni părăsește Bavaria și se îndreaptă spre Roma, unde rămâne până la întoarcerea în țară, în 1846.

Cunoaște o oarecare celebritate datorită portretului pe care îl face domnitorului **Mihai Sturza**. Va muri de holeră în 1849, lăsând doar câteva opere picturale.

- **Niccolo Levaditi** (1802-1860), de origine greco-dalmatică, se naște la Triest și primește o educație aleasă. Din motive de ordin politic, este obligat să plece la Constantinopol, după care vine la Iași, unde, în 1832, devine portretist al protipendadei moldovenești.

Famiiliile **Cantacuzino-Pășcanu, Ghiculeștii, Mavrocordații, Alecsandri** își comandă la el portretele lor. Calitățile sale de portretist erau apreciate și din acest motiv, Negulici se hotărăște să-și aleagă ca profesor anume pe Livaditi.

Pictorul execută în 1835 un portret de grup cu toți membri familiei Alecsandri, lipsă fiind doar poetul care era la Paris. Logofătul A.Ghica este reprezentat într-un costum vechi de boier, cu ișlic, iar **Grigore Ghica**, ca tânăr ofițer.

Din păcate, relațiile lui Levaditi cu Asachi erau foarte reci, motiv pentru care acesta nu-l solicită pentru a susține lecții de pictură la Academie.

- **Gheorghe Panaiteanu Bardasare** (1816-1900), născut la Burdujeni în 1816, e fiul unui băcan, probabil de origine greacă. În timpul Eteriei, temându-se de turci, familia Bardasare fuge la Suceava, în Bucovina austriacă. Reântors acasă, găsește toată casa devastată și se hotărăște să încredințeze copilul unor călugări greci din Botoșani de la care tânărul învață limba greacă și muzică religioasă.

În 1835, îl găsim printre bursierii Academiei Mihăilene pe care o termină în 1840 și unde se distinge în mod deosebit, fiind considerat printre primii elevi ai școlii- *ex arte pingendi semper primum obtinuit*, după cum spunea diploma sa în latină. Avusese la Academie profesor pe Schiavone cu care rămâne în strânse legături. În 1840, el execută două litografii, spre marea satisfacție a lui Gheorghe Asachi: portretele reginei Victoria și al țarului Nicolae.

Trimis ca bursier la München, să se perfecționeze, i se pune în vedere să studieze mai ales desenul istoric și litografia. Pictura a studiat-o cu Wilhelm von Kaultbach, iar litografia a deprins-o, într-un institut particular, cu Ferdinand Piloty (tatăl celebrului pictor și profesor de mai târziu, al Academiei de Arte Frumoase) și cu Iacob Mehler. F. Piloty și Iosif Lohle conduceau o tipografie și și-au propus să reproducă prin litografie toate tablourile mai importante din colecțiile familiei domnitoare. Evident, această acțiune a avut o mare influență asupra tânărului Panaiteanu.

El execută la München o litografie a Erionei, fiica lui Asachi, în 1842, o lucrare excelentă, care se putea măsura cu cele mai bune litografii ale timpului și apărută în condiții excelente.

Corespondența între Asachi și Panaiteanu scoate în evidență îndemnul lui Asachi de a asimila toate secretele unei bune litigrafii, chiar și tipărirea cu aur, de care are nevoie pentru portretul domnitorului.

În 1844, deși termenul de patru ani de studii în străinătate expirase, prin intervenția lui Asachi i se prelungește bursa, spre a-și putea continua perfecționarea. Mihai Vodă Sturza îl boierește cu rangul de spătar, dar Panaiteanu refuză această cinste solicitând ca, în locul ei, să-i fie acordate fonduri care să-i permită continuarea studiilor.

După 18 ani petrecuți în Bavaria, se întoarce, în 1858, în țară, unde devine preocupat de înființarea unei Școli de Arte Frumoase și a unui Muzeu de Artă.

Are norocul să câștige bunăvoința lui M.Kogălniceanu care, cu autoritatea de care se bucura, obține un vot al Camerei, în iunie 1860. Astfel, Panaiteanu este numit director al acestei școli și al muzeului, în același an în care se inaugura și Universitatea din Iași. El era incontestabil în domeniul artei, figura cea mai serioasă din Iași și se bucura de aceeași influență ca și Aman la București.

Fiind un excelent documentarist, practicând și fotografia, a immortalizat odoare, pietre tombale, broderii, portrete votive, manuscrise și alte obiecte depistate în timpul unor excursii în dorința de a stabili patrimoniul național din Bucovina. Rezultatele acestei expediții documentare din 1860 și 1865 au fost date publicității în *Buletinul Instrucțiunii Publice*, iar patruzeci și patru de fotografii, care se păstrează și acum la Biblioteca Academiei Române, au apărut într-un *Album istoric și național*.

Tot cu ajutorul aparatului fotografic, Panaiteanu a executat un portret al domnitorului **Alexandru Ioan Cuza** pe care l-a dăruit Pinacotecii din Iași. Cum locuia în clădirea veche a universității, pictorul se gândește să utilizeze o parte din camere pentru acest muzeu și să pună bazele unei galerii care să conțină tablouri din donații și cumpărări a celor mai bune opere existente atunci în Moldova.

Panaiteanu era legat încă de la München de Scarlat Vârnav-Popa Vârnav-cum era numit în familie, care era considerat o figură originală, simpatică a timpului. Agitat, animat de aspirații mari, inteligent, cu un entuziasm exploziv, Vârnav era un bun patriot, care căuta să introducă idei novatoare pe care le-a văzut în țările occidentale.

Student la Sorbona, Vârnav urmează studii literare și de drept, fiind în același timp și casierul primei societăți studențești române din Paris, sub influența benefică a lui Lamartine. Fiind bogat și cheltuitor, cumpără de la licitația din 20 dec. 1846, la îndemnul lui Panaiteanu, câteva din tablourile din cunoscuta colecție *Las Marismas*, scoasă la vânzare.

Colecția achiziționată de Scarlat Vârnav conținea șaisprezece tablouri pe care le expediază, Epitropiei Învățăturilor Publice din Iași. Soarta acestor pânze este dintre cele mai triste. Ajunse la Galați, lăzile cu tablouri sunt depozitate într-o șură fiind expuse intemperiilor și umezelii. Ele rămân în această locație timp de un an și jumate, până ce Vârnav, întors în țară, se interesează de soarta lor. Donatorul firesc indignat le recondiționează și le dăruiește Academiei Mihăilene, unde stau doisprezece ani până când Panaiteanu, Asachi și Kogălniceanu izbutesc să găsească un buget cu care să se înființeze, în 1860, *Pinacoteca Națională din Iași*.

La această importantă donație se mai adaugă și cea făcută de Costache Dosiade-treizeci de tablouri. În 1874, printr-o decizie a lui Titus Maiorescu, Ministrul de Instrucție, colecția lui Costache Negri este cumpărată de stat la un preț cu mult sub valoarea ei, pe care Negri o acceptă cu multă generozitate. Impune totuși o singură condiție-toate tablourile să rămână definitiv la Iași. Printre donatorii din acea perioadă se numără: C.D. Stahi, I. M. Codrescu, Ioan Aivis, principesa Adela Moruzi, fabulistul Alex. Donici, avocatul Fătu și alții care au contribuit mult la îmbogățirea colecției pinacotecii din Iași. Pentru exemplificare, amintim pe Alex.Donici care donează tabloul *Unirii* de Th.Aman, iar D. Bolintineanu, ministrul Instrucției publice, donează în 1863 tabloul istoric **Țepeș și solii turci**, pictat tot de Th. Aman.

Din 10 august 1861, în structura pinacotecii din Iași intră și pictorul Gheorghe Șiller (1824-1880) un excelent restaurator, căruia îi revine sarcina de a conserva picturile din muzeu. Șiller era de origine germană, dar se născuse la Suceava. A luat lecții particulare de artă la Iași, cu Giovanni Schiavoni, dar a plecat în 1840 la Veneția, unde s-a inițiat în restaurarea tablourilor, ceea ce în acea vreme era o specialitate rară și cu atât mai valoroasă. Șiller a fost un bun colaborator a lui Panaiteanu: modest și rezervat, conștiincios și muncitor, stabilind în școală o atmosferă caldă, familiară, propice lucrului pentru elevi.

Școala de Arte Frumoase este stabilită în același local cu Pinacoteca, în casele Roznoveanu, cumpărate de stat cu 18.000 de galbeni, și unde, în 1860, încep cursurile doisprezece elevi. Panaiteanu are norocul de câțiva elevi deosebiți: Stahi și propiul său nepot, Emanoil Bardasare. În 1866, școala este amenințată cu desființarea, dar, prin intervenția domnitorului Carol I, se găsesc fonduri necesare pentru continuarea ei, prințul oferind din caseta sa particulară bani pentru o bursă la Berlin lui Emanoil Bardasare.

Școala se redeschide, odată cu cea din București, în 1867, iar Panaiteanu va fi director până în 1892, când se pensionează. Panaiteanu îl ajută pe Asachi la tipărirea calendarelor, care erau însoțite de gravuri și litografii, printre care trebuie amintită cea a lui **Vasile Lupu**.

Ceva mai târziu, probabil în 1867, după o călătorie în Bucovina, Panaiteanu proiectează o publicație în genul celei văzute la München a lui Piloty, cu intenția să reproducă tablouri din colecții publice. În Bucovina, el descoperă un portret al lui Miron Costin pe care îl fotografiază și-l publică în 1867. Acest tablou este desenat de nepotul lui Panaiteanu, Bardasare, litografiat de primul, și apare în calendarul lui Asachi. Succesul obținut îl determină pe Asachi să conceapă un proiect pentru un *Album istoricu și naționalu* care cuprinde patruzeci și patru de fotografii după portrete, documente, sigilii și scene istorice. Pe interiorul copertei, Panaiteanu a reprodus un document de la **Ștefan cel Mare**, iar pe cealaltă copertă, un portret al domnitorului **Grigore Ghica**, datat 1864.

Panaiteanu este un foarte bun litograf și un pictor de portrete. Trebuie apreciată contribuția sa la arta practică în acea perioadă în Moldova, plină de noblețea desenului realizat cu sentiment și un romantism potolit, trădând formația sa müncheneză.

- **Emanoil Panaiteanu Bardasare** (1850-1935), nepotul lui Gh. Panaiteanu Bardasare, studiază mai întâi la Iași, fiind un excelent elev al Școlii de Arte, sub îndrumarea unchiului său, unde expune pentru prima dată în 1863, apoi la Berlin, ca bursier al prințului Carol I, în 1867.

În Germania nu stă foarte mult, se întoarce la Iași, unde publică litografii. Este foarte probabil ca unchiul său să-l fi încurajat să execute litografii, instruindu-l după metodele învățate de el însuși în academiile germane.

În 1864, directorul Școlii de Arte Frumoase din Iași, George Panaiteanu Bardasare inițiază un proiect ambițios la care îl asociază și pe nepotul său. Este vorba despre o călătorie pe la mănăstirile din Bucovina, pentru a se documenta după portretele ctitorilor, în cele mai multe cazuri domnitori, asupra figurilor și costumelor acestora, în vederea realizării unui album litografic și fotografic care

urma să poarte numele de *Album Istoric și Național* și din care, din păcate, nu s-au tipărit decât prospectul și câteva portrete izolate. Ideia acestui album i-a venit când se afla la München, unde erau la modă asemenea albume. El gândea ca și Asachi al cărui moștenitor cultural se considera, că cel mai folositor lucru era să deștepte în Moldova simțul patriotic, propagând, prin litografii, imaginea strămoșilor iluștrii. Posibil că această intenție nu i-a fost străină nici lui V.A.Urechia, care în 1864 publică în *Buletinul* său *arheologic* două portrete litografiate, cel al lui **Ștefan cel Mare** și cel cu fiul acestuia, **Alexandru**, ca supliment la povestirea unei excursii la Putna. Acestea sunt semnate Panaiteanu Bardasare, fără prenume. După toate probabilitățile, Gh.Oprescu atribuie lucrările lui Emanoil, pe care le judecă după aspectul desenului. Împrimarea este efectuată foarte îngrijit, în patru culori, deci cu patru pietre.

În 1866, tot V.A. Urechia, în același *Buletin*, reproduce un mic tablou votiv din sec. al XV-lea care aparține tot lui Emanoil, reprezentând pe Fecioara Maria, la picioare cu **Ioan Huniadi**, după toate probabilitățile. Originalul se găsește la Lemberg. Ambele litografii sunt imprimate la Wonneberg din București. Un portret al lui Miron Costin este desenat de Bardasare și litografiat de Panaiteanu și apare în calendarul lui Asachi în 1867.

- **Constantin D. Stahi** (1844-1920), născut la Dobreni, Jud. Neamț, este strănepot, nepot și fiu de preot. Străbunicul său venise din Basarabia prin 1760, de frica tătarilor. Stahi, talentat la desen, devine unul din cei mai străluciți elevi ai Școlii de Arte Frumoase din Iași.

Principele Carol I a favorizat pe tinerii ieșeni trimitându-i la studii pe cheltuială proprie. Stahi fusese recomandat principelui încă din 1866 de Gh. Panaiteanu Bardasare, dar primul beneficiar al bursei domnești a fost colegul său, nepotul directorului, Emanoil Panaiteanu-Bardasare. În 1867, Stahi ocupase prin concurs, catedra de desen și caligrafie a Seminarului Veniamin Costache de la Socola.

La expoziția școlii din 1871, lucrările sale sunt remarcate de Gh. Costa-Foru, ministrul de Externe, care îi oferă, din partea departamentului său, o bursă la München, pe timp de un an. Acolo, îi va avea ca profesori pe Hermann Anschütz pentru desen după natură, portret și nud, și pe Alexander Wagner pentru culoare. În 1872, primește o mențiune onorabilă, fapt ce-l va convinge pe ministru să-i prelungească bursa cu un an.

În 1874, bursa lui Stahi trebuia să înceteze, dar Panaiteanu recurge la un subrefugiu și cu acceptul ministrului Titu Maiorescu este numit fără concurs, profesor de gravură la Școala de Belle-Arte, iar salariul îi este trimis la München pentru a-și putea continua studiile. Orele de gravură erau susținute benevol de însuși directorul Panaiteanu. Stahi trebuia să se specializeze însă în această tehnică a artelor grafice, așa că se înscrie la clasa de gravură a lui Johann Raab.

Expune o gravură după autoportretul pictorului francez Philippe de Champaigne cu care primește o medalie de bronz la expoziția Academiei Regale din 1876. Ulterior, trei exemplare ale acestei lucrări sunt expediate în țară, una fiind destinată domnitorului, care îi acordă o bursă din caseta sa personală pe care o susține până la 1 oct. 1877. Pentru ași arăta recunoștința față de casa domnitoare, Stahi lucruse un foarte duios portret al **principesei**

Elisabeta, purtând în spate pe gingașa ei fică, principesa Maria, pretimpuriu răpusă de pojar, în 1874. Pentru realizarea acestei acvaforte autorul utilizase o fotografie a lui Franz Duschek. Zece exemplare ajung la principesa Elisabeta, ca omagiu și semn de recunoștință din partea beneficiarului bursei domnești.

La München, Stahi este atras de gravură pe care o practică cu toată căldura și realizează cele mai fine planșe din câte s-au săpat la noi. Revenit în țară, Constantin Stahi va ocupa catedra de gravură ce-i fusese rezervată la Școala de Belle-Arte din Iași.

În 1882, deschide o expoziție personală în sala Stavropoleos, iar cu bani obținuți din vânzarea tablourilor se întoarce în Germania pentru a continua studiile încă doi ani. În această perioadă, se înscrie la Școala de Arte Aplicate pentru a deprinde xilogravura cu profesorul Hans Wolf.

Stahi se întoarce definitiv în țară în noiembrie 1884, dedicându-se elevilor și propriei opere. Un remarcabil tablou îl reprezintă pe **domnitorul Mihai Sturza**, copiat în bust după Iosif Șeft.

Stahi a lucrat paradoxal de mult pentru această perioadă, gravura în lemn, dovedind calități de forță și de precizie a desenului dar și îndemânare în tăierea lemnului.

- **Gheorghe Năstăseanu (1812-1864)**, născut în Iași în 1812, elev a lui Schiavoni la Academia Mihăileană, este trimis ca bursier la Roma în 1840, unde va rămâne 11 ani.

În timpul luptelor patriotice ale italienilor contra Papei din 1849, la care participă efectiv, este rănit. În 1853, îl găsim la Paris atras de școala clasică franceză. În această perioadă, pictează una din operele cele mai reprezentative, *Cavalerul în armură*, o lucrare viguroasă de viziune și factură romantică, inspirată, se pare, de Delacroix, începută în străinătate și terminată la Iași în 1860.

Revine la Iași după Unire, unde face mai multe portrete, printre care, în 1860, și cel al **domnitorului A. I. Cuza**, pentru care este lăudat în Ateneul Român. Cum el și Panaiteanu erau singurii pictori români de viitor, guvernul le propune un program de impulsivitate a vieții artistice.

În 1860, când se înființează Muzeul ieșean, cei doi sunt invitați de M.Kogălniceanu să realizeze pânze cu tematici istorice, drept pentru care sunt prevăzuți bani în buget. Simțind poate sfârșitul apropiat, Năstăseanu dă publicității în ziarul *Steaua Dunării* un vibrant rămas bun țării. *Ateneul Român* în replică la acest *Adio Românie* sublinează simbolică întoarcere a unui vlăstar daco-roman în Cetatea Eternă pentru a arăta că *și Moldova nasc oameni*.

În 1862, anunță că a început o copie după Caravaggio, de la Vatican, pe care o lasă neterminată și care va fi sechestrată de creditori. Tabloul este răscumpărat de un francez, resident în București pe care îl oferă spre cumpărare ministerului pentru suma de 600 de galbeni, dar din lipsa banilor lucrarea nu poate fi cumpărată.

La aproape un an după trecerea lui în neființă, V.A.Urechia îi dedică un lung studiu în *Buletinul Instrucțiunii Publice* pe care îl încheie cu temerea că acea ultimă operă a artistului nu va putea fi recuperată și, din păcate, a avut dreptate. El rămâne la Roma până la sfârșitul vieții (moare în 1864).

- **Theodor Aman** (1831-1891) e născut la Câmpulung Muscel, dar părinții erau din Craiova. Tatăl, român cuțovlah, boierit de Caragea, era un bogat om de afaceri. Întreprinzătorul tată, pe adevăratul nume Dimitrie Mihail Dinu, avea în arendă strângerea din județele Olteniei a untului, săului și a mierei pe care Valahia o datora pașei din Vidin.

Numai în 1802, tatăl pictorului începe să fie numit Aman, poreclă derivată din turcescul *aman*. După decesul primei neveste, el se recăsătorește în 1820, cu o femeie mult mai tânără, Despina Paris, dintr-o familie de greci românizați. Revoluția din 1821 îi aduce mari pagube și nu apucă să-și refacă pierderile, când în 1828 vin peste Principate alt necaz: invazia rușilor, urmată de o cumplită ciumă.

Aman își trimite tânăra soție la Câmpulung, în munți, unde naște în 1831 pe Theodor, viitorul pictor. Din anul 1834, Theodor rămâne fără tată, dar cu o mamă tânără care face eforturi să-i ofere o educație conform situației materiale bune din familie. Începe studiile la Craiova și le continuă la București, unde are norocul să fie îndrumat de doi buni profesori care-l inițiază în tainele desenului: Lecca și Wallenstein.

Încă de la vârsta de 12 ani, Theodor obișnuia să modeleze în ciară portretele celor din casă. Printre primele acuarele ale lui Aman este și cea făcută bunicei sale aflată pe patul de moarte, imaginea unei persoane neândoielnic scumpe tânărului copil, pe care a redat-o cu multă atenție și minuțiozitate.

Atras de pictură, la 18 ani pleacă la Paris pentru a continua educația clasică și tradițională din familiile bogate ale acelor vremuri. Când ajunge Aman la Paris, Delacroix avea 50 de ani și terminase cele mai importante opere ale sale, iar Courbet apucase să expună încă din 1844.

Aman care făcuse parte din Clubul Revoluționar de la Craiova și care fusese nevoit în toamna anului 1848 să se refugieze la studii în Franța, pentru a se sustrage de la persecuțiile autorităților instaurate după înăbușirea revoluției, întreține la Paris legături cu exilații politici români, fiind prieten îndeosebi cu Barbu Iscovescu. O litografie de Moillon, după compoziția lui Aman, **Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul**, poartă dedicația autografă a pictorului: *Amicului meu Iscovescu*, datată în acea epocă. Prieteniei lor i se datorează și aducerea în țară a unei părți din lucrările acestuia, depuse mai târziu la Biblioteca Națională din București.

De îndrumarea lui Bălcescu va profita și Aman care copiază la Biblioteca Națională din Paris portretul lui **Vasile Lupu** gravat de Wilhelm Hondius care era citat în *Buletinul* publicat de Bălcescu și pe care Aman îl semnează. Tot în acea perioadă, Aman execută unele copii după stampe vechi, reprezentând ostași turci în costumele epocii lui Mihai Viteazul și detalii de armament, care cu siguranță au fost utilizate la ilustrarea operei lui Bălcescu *Istoria Românilor sub Mihai Viteazul*. Din aceste copii s-a inspirat mai târziu și Mirea care a realizat tablouri monumentale pe această temă.

Aman se înscrie la Michel Drolling și la Francois Picot, renumiți pictori parizieni. Studiază în special pe Watteau și pe Rubens și le analizează procedeele, începând cu primele operați de pregătire a pânzei. Aici lucrează prima operă însemnată, portretul său, expus ulterior cu succes la salonul parizian din 1853, deci la 22 de ani.

Începe să fie atras de pictura istorică, mult practică în acea perioadă la Paris. Prima pânză de acest gen este *Lupta de la Oltenița între Ruși și Turci* din 1853, expusă un an mai târziu la Goupil (mare negustor de tablouri) și reprodusă prin litografiere de A. Bayot. La sfatul lui Billecocq, fost consul al Franței la București, un bun prieten al românilor, Aman duce tabloul la Constantinopol și-l dăruiește Sultanului.

Drumul la Constantinopol, scena mult așteptatei audiențe, sunt povestite de Aman cu mult har mamei sale. Scrisorile aflate la Academie, sunt publicare în *Ramuri* de N. Iorga. După ce capătă de la Sultan 20.000 franci pentru tablou, Aman se îndreaptă către Sevastopolul asediat de francezi. Aici face schițe în urma cărora va compune tabloul intitulat *Bătălia de la Alma* pe care îl expune cu mare succes la expoziția internațională de la Paris din 1855. Pentru acest succes domnitorul Știrbei îi acordă titlul de pitar și o gratificație de 200 de galbeni. Atenția pictorului se îndreaptă evident spre tabloul istoric. **Bătălia lui Mihai la Sfântul Gheorghe(1859), Izgonirea turcilor la Călugăreni și Ultima noapte a lui Mihai Viteazul(1852)** inspirată de versurile lui D. Bolintineanu, pictură reprodusă la Paris de cunoscutul litograf Mouilleron, sunt câteva din preocupările din acea perioadă. Un tablou despre **Unirea Principatelor (1857)** prevestește venirea în țară, după o ședere de 10 ani în străinătate. În 1857, Aman trimite în țară **Unirea Principatelor**, lucrare ce este expusă imediat în Librăria lui C. Ioanid, și care, achiziționată de fabulistul Alex. Donici, este donată de acesta, în 1860, Pinacotecii din Iași, recent înființată. Proaspăt sosit în țară, Aman asistă la demonstrațiile spontane a populației Craiovei din 11 octombrie 1857, la aflarea vestei că divanul Moldovei și Țării Românești susțin Unirea. Sub imperiul acestei emoții face schița unei lucrări destinate să intre în conștiința națională ca o mărturie a patriotismului concetățenilor săi, după care pictează **Hora Unirii la Craiova(1857)**.

Compozițiile **Vlad Țepeș și solii turci (1864)** și **Boierii surprinși la ospăț de trimișii lui Vlad Țepeș (1887)** sunt considerate cele mai reușite compoziții ale lui Aman pe temă istorică. Trebuie amintite și alte tablouri pe această temă cum ar fi: **Ștefan cel Mare și Aprodul Purice, Ștefan cel Mare și arcașii săi aleg locul mănăstirii Putna, Mihai Viteazul primind pe solii turci cu daruri din partea sultanului Mehmet, Mihai Viteazul privind capul lui Andrei Bathory**.

Sub formă de schițe sau opere desăvârșite, conflictele dintre domnitori și boieri revin des în creația lui Aman; **Lăpușeanu arătând soției sale capetele boierilor uciși, Moartea lui Lăpușeanu, Slujitorii lui Matei Basarab răzvrătindu-se împotriva unor boieri**.

Pentru pictura sa istorică, Aman se va documenta amănunțit asupra aspectului geografic cât și asupra atmosferei locului unde-și va proiecta scenele istorice. Astfel, el îndeplinea conceptul picturii compoziționale până în cele mai mici amănunte. Forța evocatoare a lui Aman în redarea lui **Tudor Vladimirescu (1876)** este remarcabilă.

Printre portretele executate de Aman și solicitate de Carol Davilla - conducătorul Eforiei Spitalelor - se numără și cele ale fondatorilor unor spitale care la acea dată erau decedati: **Spătarul Mihai Cantacuzino, Mihai**

Racoviță, Grigore Ghica I, Grigore Ghica II, lucrări realizate după stampe vechi.

Ca portretist al înaltei societății, Aman realizează și portretele principeselor: **Zoe Brîncoveanu** și a **Mariei Cantacuzino**. Pe lângă portret și pictură istorică, el va practica pictura decorativă, scene de interior, natură moartă în ulei și acuarelă, iar, mai târziu, sculptura, gravura și literatura. Având o privire unitară asupra artei, încadrat foarte bine în atmosfera timpului, datorită educației primite, Aman s-a deosebit evident de ceilalți muritori, dovedind faptul că deși este pictor, poate rămâne un adevărat *grand seigneur*, egalul boierilor, ba încă superior lor prin rafinamentul artei practicate. Este de admirat energia acestui bărbat, simpatic, chiar frumos cum putem vedea din autoportrete, cu maniere distinse, elegant și care se zbate pentru deschiderea unei Școli de Arte Frumoase la București, instituție care, începînd cu 1864, îl va avea ca director pe Aman.

Cu ocazia deschiderii Școlii de Arte Frumoase, V. A. Urechia în calitatea lui de director în Ministerul Cultelor și Instrucțiuni Publice, dar și de artizan al noi școli, declara: *“Astăzi este pusă ultima coloană a templului culturii naționale la care trudește fără odihnă secolul ai cărui copii suntem. Nu există civilizație, domnilor, acolo unde arta este neglijată. Istoria ne-o spune în fiecare din paginile sale. Astăzi ridicăm aici un altar pentru cultul frumosului și citesc pe frunțile voastre, tineri elevi, că nu ne veți înșela speranțele...și veți deprinde acel mare principiu al artei, unitatea în varietate. Voi veți face din românism principiul unității în societatea în care veți trăi”*. Regulamentul pentru Școlile Naționale de Belle-Arte în forma sa definitivă stabilea pentru beneficiarii unor burse în străinătate următoarele: *“Anual, ei trebuie să trimită câte o lucrare cu subiect național sau de gen - adică o operă originală, cu tematică legată de motive românești, sau o copie după o capodoperă a artei clasice. Pentru acest efort bursierii urmau a primi o gratificație din partea statului. La întoarcere în țară sunt obligați să se angajeze ca profesori la Școala de Belle-Arte pe o perioadă echivalentă cu anii petrecuți în străinătate”*. Tot în Regulament sunt prevăzuți cel puțin 2000 de galbeni anual, pentru achiziții de lucrări. Pentru donații importante va fi pregătită o carte de aur a donatorilor, unde vor fi înscrisi numele acestora, la fel ca și pe pereții galeriilor, în litere de aur. Dispare interdicția ca profesorii și elevii să fie exclusiv români sau naturalizați, aceasta poate și pentru faptul că unul din dascălii eminenti era sculptorul de origine germană Karl Storck (1826-1887).

Vorbind despre Storck, trebuie amintit că lui îi datorăm bustul în marmură al principesei Elena Cuza.

Entuziasmat de fondarea acestei instituții de cultură artistică, B.P.Hașdeu își oferă dezinteresat serviciile și propune (la 31 decembrie 1864) să țină prelegeri săptămânale de istorie: *“Un curs liber și gratuit de Istoria Românilor în legătură cu pictura, adică în privința costumelor, moravurilor, mobilelor, etc. o dată pe săptămână”*. Ministrul N.Krețulescu dă o rezoluție favorabilă: *“Se încuviințează cererea domnului Hașdeu, i se va face cea mai vie mulțumire din parte-mi pentru acest act lăudabil și se va publica în Monitor”*.

În 1863, aflăm că la insistențele doamnei Elena Cuza, cu ocazia aniversării spitalului Colțea, Aman a fost însărcinat să picteze portretul fondatorului, spătarul Cantacuzino.

După 1867, este finalizată casa lui Aman, executată după planurile și gustul lui, iar pictura decorativă este finalizată în 1869. În această perioadă începe să se înterezeze de gravură a cărei tehnică delicată și greu de mânuit o învață singur.

Ultimul lui tablou, niște trandafiri, este neterminat, ceea ce dovedește că Aman a lucrat până în ultima clipă de viață. Bolnav fiind, se stinge la 19 august 1891. El este cel care introduce la noi tehnica gravurii în apă tare-aquaforte-începând cu anul 1874, gravură pe care o practică cu un deosebit succes.

Aman obișnuia să-și lucreze tablourile finalizându-le pe porțiuni. Acest fel de a lucra, asemănător cu practica pictorilor clasici și ai academiștilor, este atestat la Aman de nenumărate opere rămase neterminate. Se știe că așa proceda și marele pictor clasic Louis David. În lucrarea *Jurământul de la Jeu de Paume*, aflată în muzeul din Versailles, o uriașă pânză care înfățișează în mărime naturală un clasic nud bărbătesc ideal multiplicat de 15 ori în diferite poziții și planuri pentru a purta capetele a 15 personaje istorice, care au participat la revoluție. Fiecare personaj ce compune scena a fost studiat separat și pus la locul lui într-o atitudine adecvată.

Universul moral al artistului este redat sugestiv în lucrarea *Atelierul cel mare al artistului*, de unde reiese rafinamentul artistic și gustul pentru luxul spectacular, propriu acestui artist. Efectul poetic de intimitate, de curățenie, de bună stare fizică și sufletească ce rezultă din această pânză, i se datorează perfecte integrări a obiectelor însumate de câmpul optic, într-o atmosferă luminoasă unitară în care obiectele conviețuiesc într-o remarcabilă armonie. Intimitatea unei vieți îmbelșugate de artist favorizat de succes, care își crează mediul pe care-l dorește, după gustul și psihologia sa, este redată în această imagine doar prin atmosfera luminoasă a interiorului.

În lucrarea **Vlad Țepeș și solii turci** (1862), Aman ne oferă o lecție de demnitate națională dată posterității de Vlad Țepeș și care constituie un echivalent plastic al unui aforism formulat de Bolintineanu în balada sa:

*“Cei ce poartă jugul si-a trăi mai vor
Merită să-l poarte spre rușinea lor”.*

În compoziția **Boierii surprinși la ospaț de trimișii lui Vlad Țepeș**, care reflectă un puternic conflict social, descoperim că autorul introduce imaginea fratelui său Iorgu Aman în personajul din planul doi care redă un bătrân. Această intenție de a introduce personaje din anturajul său în compozițiile sale, ajungând chiar la realizarea unui autoportret, identificat în persoana soldatului din primul plan ce leagă mâinile boierului, este dezvăluită de cercetătorul Radu Bogdan.

Spre deosebire de actualitate, care e toată numai nuanțe și subtilități, posteritatea are o memorie care simplifică și reduce opera la un singur tablou în cazul nostru. De Theodor Aman, ca de toți artiștii secolului al XIX-lea, sântem încă prea aproape pentru ca procesul selecției, reducerii și identificării să se fi terminat.

Dar putem fi siguri că printre operele care au cele mai multe șanse să se identifice cu numele artistului, mai mult chiar decât faimoasa **Izgonire a turcilor la Călugăreni**, aflată în centrul atenției generale, se numără compoziția **Boierii surprinși la ospaț de trimișii lui Țepeș**. Deși neterminată,

această operă ar putea fi de ajuns ca Aman să poată sta cu cinste în orice muzeu din lume.

- **Epaminonda Bucevschi** (1843-1891) se naște la Iacobeni, fiind primul fiu al lui Dimitrie Bucevschi, preotul satului, descendent el însuși dintr-o familie românească originală din Galiția, familie care numără mai multe generații de preoți.

La Iacobeni, Dimitrie Bucevschi n-a rămas mult ca paroh, obținând, după nașterea primului său copil, slujbă în comuna Ilișești, unde se și statornicește. Preotul luptă pentru înființarea unei școli în sat, făcând chiar și sacrificii materiale, el pune la dispoziția comunei, casa în care locuia fără plată, pentru a instala în ea școala, lucru care se întâmplă în 1859. Epaminonda Bucevschi face studiile primare la Suceava, dar și câteva clase de liceu la Cernăuți, unde îl are ca profesor pe Aron Pumnul, cel care a contribuit mult, se știe, și la formarea lui Eminescu. Poetul se pare că i-a fost chiar prieten în perioada cernăuțeană.

Talentul de desenator al micului Epaminonda pare să se fi manifestat de timpuriu. Tatăl viitorului pictor, considerând că liceul din Cernăuți cu predare în limba germană nu corespunde cu dorința lui de ași vedea fiul preot, hotărăște să-l înscrie la un liceu românesc din Ardeal.

În perioada 1860 și 1862, Epaminonda urmează cursurile claselor a VI-a și a VII-a la liceul din Beiuș, pe unde, se pare, a trecut și Eminescu. Clasa a VIII-a o termină la liceul din Blaj. Avea 20 de ani când devine absolvent și este înscris la seminarul clerical din Cernăuți, unde face studii teologice până în 1867. În timpul studiilor, Bucevschi practică pictura și nu părăsește ideea de a se dedica artei. În 1867, proaspătul absolvent al seminarului, zugrăvește bolta altarului bisericii din Ilișești, unde cei patru evangheliști, îngerii și decorația ornamentală au fost scoase de sub var în anul 1925.

În martie 1868, *Societatea pentru literatură și cultură română din Bucovina*, prezidată de Gheorghe Hurmuzachi, mulțumește lui Epaminonda Bucevschi pentru portretul mitropolitului Dosoftei, copiat de acesta după originalul din biserica Sf. Gheorghe din Suceava.

Se hotărăște să devină pictor și ia lecții cu un pictor academist vienez, Carol Arend, care în 1863-1864 lucra la catedrala din Cernăuți și care cu timpul devine un bun prieten al lui Bucevschi și cu care întreține o corespondență. Bun desenator, remarcat din perioada studiilor de la Blaj, Bucevschi încearcă să ilustreze baladele lui Bolintineanu. Acesta este momentul când se leagă iarăși prietenia lui Bucevschi cu Eminescu, reântors în 1865 din peregrinările cu trupa teatrală Vlădescu-Tardini, pentru a relua, la Cernăuți, în casa lui Aron Pumnul, stins la începutul anului 1866, o existență boemă, până în 1868, când va porni pe jos spre Ardeal. Prietenia dintre cei doi va continua curând la Viena, unde pictorul ajunge înaintea poetului.

În 1868, obține o bursă de la consistoriul episcopal pentru a se perfecționa în arta picturii la Academia de Arte Frumoase din Viena. Studiază cu profesorul Joseph von Führich, celebru pentru lucrările lui religioase și, din anul 1873, cu Anselm Feuerbach - profesor de pictură istorică, care îi imprimă o tentă clasică elevului său. În acea perioadă, Academia din Viena era în impas, pictura pierdea din prestigiul calităților conferite acestui specific în artă,

alunecând spre un stil grafic care nemulțumea profund elevii mai talentați, de unde aceștia preferau să se transfere la München. Bucevschi este tentat să facă și el acest transfer, dar este legat de bursa acordată numai pentru Academia din Viena.

Epaminonda își dă toată silința și, în 25 iulie 1872, obține premiul Gundel pentru cele mai bune studii generale.

În perioada 1869-1872, Eminescu se întâlnește des cu Bucevschi. În afară de dorul de țară, pe care și-l aminteau cu voluptate privind carnetele de schițe ale pictorului, în care apar peisajele moldovene, figurile de țărani și țărănci în costume naționale desenate de Bucevschi în vacanțele petrecute la familia sa, cei doi discută și planul de acțiune de comemorare a lui Ștefan cel Mare din 1871 la Putna. Pentru această comemorare, Epaminonda a executat decorurile, poavazând poarta mănăstirii cu emblema voievodului, ridicând un arc de triumf cu steme și inscripții, înșirând stindarde și panouri cu figuri și nume de eroi naționali precum Horia, Cloșca și Crișan, Tudor Vladimirescu, Avram Iancu, toți citați de presa timpului. Din aceeași perioadă datează și schițele de domnițe și boieri în costume de epocă, sau scenele din baladele lui Bolintineanu, aflate în carnetele pictorului.

Încă din 1871, murindu-i tatăl, el devine tutore al celor cinci frați minori și administrator al averii succesore, care îngloba o sumă considerabilă la capitolul debite. Forțat de creditori, este obligat să-și comercializeze talentul. Începând cu anul 1873, el își întreține la Viena două surori și pe fratele său Dionisie, student la medicină.

În disperare de cauză, încearcă în 1874 să intre în învățământ, drept pentru care obține un certificat al Ministerului de Instrucție austriac, dar urma să mai susțină un examen la care renunță în favoarea contractelor de zugrăvire a bisericilor din Bucovina. În 1874, împreună cu prietenul său Arend, participă la zugrăvirea bisericilor din Vicovul de Jos și Suceveni, iconostasul de la Berhomet, pe Prut, dar execută și portrete cum ar fi cel al arhimandritului Blajovici.

Bucevschi face în Moldova de Nord, dincolo de hotarele statului român, o răsturnare a viziunii tradiționale în picturile bisericesti, asemănător cu aceea săvârșită de Lecca și Tattarasu în țară. În aceeași perioadă, lucrau în Transilvania, Mișu Popp, în același stil, iar în Banat, Nicolae Popescu, ambii trecuți prin Academia de la Viena, pe care o urmase și Bucevschi. 1875 este anul în care moare Arend, iar Bucevschi este sfătuit să solicite de la guvern postul de pictor diocezan pe care-l ocupase acesta. Numirea era onorifică, pictorul nu era plătit, comenzile erau nesigure și din acest motiv Bucevschi rămâne la Viena.

Îndemnat de fratele său Dionisie - medic veterinar, stabilit la Giurgiu, unde se însurase cu nepoata omului politic Serurie, pictorul intenționează în 1879 să vină în România. În această perioadă, este vizitat la Viena de Vicențiu Babeș, care rămâne încântat de subiectele istorice și naționale: o schiță pentru poezia *Deșteaptă-te române*, o compoziție reprezentând *Păstorul întristat*, după balada populară, o alta intitulată *Colinda*. Babeș scrie un articol în *Familia* în care afirmă: „*Consistoriul din Cernăuți i-a dat titlul de pictor al său, dat nu și pâine. ...Cine nu cunoaște soarta pictorilor artiști la români și anume la cei de sub Austro-Ungaria?*” Mitropolitul Bucovinei și Dalmației, Silvestru Morariu,

îl invită în 1880 la Cernăuți, unde „*afară de portretul excelenței sale, vor fi de reânoit și portretele episcopilor*”, câștigul pictorului cifrându-se la 1.000 de florini. Aceste comenzi au fost onorate de Bucevski în 1875, când execută portretele mitropoliților: Teofil Bendella și Teoctist Blajevici, aflate în palatul mitropolitan din Cernăuți, ca și pe cel al episcopului Daniel Vlahovici (aflat în posesia doctorului Eusebiu Isopescu) și al arhimandritului Hedeon Constantinovici, egumenul Suceviței.

Portretele bunicilor săi paterni și materni, precum și alte portrete de familie, țin de aceeași epocă. În 1876, călătorește la München și în Italia, ceea ce va contribui la cristalizarea tendințelor clasice în pictura sa.

Un an mai târziu, ajunge la Paris de unde se întoarce la Viena. Aici, este acceptat ca membru al societății artistice *Albrecht Dürer*, care primea doar artiști consacrați. Bucevski își împarte activitatea între lucrările din Bucovina și atelierul său din Viena.

Din 1881 începe prietenia cu compozitorul Ciprian Porumbescu, care îl vizitează la atelier și pe care îl ajută financiar. În 1881, fiind la Cernăuți, Bucevski are ocazia să cunoască în palatul mitropolitan, în care locuia ca oaspete al lui Silvestru Morariu, pe episcopul Melchisedec Ștefănescu, cu studii teologice la Kiev, revoluționar la 1848, membru al Divanului ad-hoc, unionist înfocat, ministru în cabinetul Kogălniceanu și care a fost pasionat toată viața de istoria românilor.

Melchisedec este descoperitorul *Evangheliarului*, manuscris dăruit în 1473 de Ștefan cel Mare mănăstirii Humorul, pe ultima pagină a căruia se află un portret al voievodului, făcut de un pictor contemporan după natură, și care schimbă cu totul imaginea tradițională de schimnic sau de Christ pe care i-o atribuia Gheorghe Asachi, Lecca și alți pictori. *Evangheliarul* înfățișează un rubicoid, ras, doar cu mustăți, athletic la corp, corespunzător descrierilor făcute de cronicari. Faptul a trezit senzație.

Melchisedec vorbește despre pictor cu respect ca despre un om care cunoaște în profunzime arta, drept pentru care istoricul îl însărcinează să scoată facsimile și desene de pe această *Evanghelie*, ceea ce reprezintă albumul de opt piese aflate astăzi la Biblioteca Academiei. Acest album este prezentat de Melchisedec la Academie la 2 noiembrie 1881 sub formă de memoriu. În acest memoriu se afirmă că Bucevski a descoperit ulterior, la mănăstirea Putna, pe un aer brodat, dăruită mănăstirii de Ștefan, alt portret al voievodului, comunicând acest lucru academicianului Nicolae Ionescu din Iași.

Se cunoaște opoziția lui Hașdeu față de noua descoperire care răsturna iconografia istorică tradițională și intervenția lui Ion Ghica, președintele Academiei. Ministrul Instrucțiunii Publice din acea perioadă, totodată și secretarul general al Academiei, V. A. Urechia, face demersurile necesare pe lângă ambasadorul român la Viena, Bălășeanu, pentru invitarea lui Bucevski în țară.

În perioada 20-23 decembrie 1881, artistul este consultat pentru lucrarea de restaurare a bisericii Sf. Neculai domnesc din Iași, ctitorie a lui Ștefan cel Mare, și, în al doilea rând, în problema portretului lui Ștefan cel Mare, în vederea comenzii deja efectuate lui Fremier pentru statuia ecvestră din fața palatului administrativ ieșean.

În ianuarie 1882, V. A. Urechia prezintă Academiei Române pe Bucevschi drept: „*artist-pictor care a binevoit a aduce Academiei copiile de pe portretele de domni făcute în Bucovina și Iași pentru a servi Academiei la debaterile sale asupra portretului lui Ștefan cel Mare*”. Este vorba de nouă copii, după portretele murale din bisericile de la Voroneț, Pătrăuți, Sf. Dumitru-Suceava, toate corespunzătoare cu portretul de pe *Evangheliar*. Cu această ocazie, Bucevschi răstoarnă teza lui Hașdeu, întemeiată pe portretul din biserica de la Bădeuți, demonstrând că portretul cunoscut de Hașdeu era o copie executată în prima tinerețe de însuși Bucevschi, la însărcinarea lui Hurmuzachi, după pictura ce s-a dovedit mai târziu, când a fost restaurată tot de el, a fi o lucrare extrem de recentă.

După această restabilire a adevărului istoric, care redă voievodului aerul său de om ca toți oamenii, apropiindu-l de viața reală, dar mai ales după succesul academic, Bucevschi este însărcinat de guvernul român să copieze, pentru a fi tipărit la Viena, *Evangheliarul* de la Humor și cel aflat la Biblioteca din Viena, provenit tot de la Ștefan cel Mare.

Se pare că Episcopul Romanului, Melchisedec Ștefănescu, în acea perioadă, comandă lui Epaminonda Bucevschi un tablou a lui Ștefan cel Mare în mărime naturală, care să reflecte noua viziune de reprezentare a marelui domnitor. Portretul este semnat și datat de pictor în anul 1884. Acest portret se află la Muzeul de Istorie din Roman, care a fost descoperit de directorul muzeului, Ursachi Vasile în anul 1967 în grajdurile primăriei Roman deteriorat, fiind străpuns de baioneta unui soldat sovietic din perioada celui de al II-lea Război Mondial. Restaurat în atelierul Muzeului Național de Artă din București, este expus în muzeu începând cu anul 1968.

Cu prilejul lucrărilor de la biserica Arbore, ctitoria lui Luca Arbore, Bucevschi face o interesantă profesiune de credință în privința operațiilor de restaurare. Iată opinia lui, așa cum a fost exprimată într-o scrisoare față de autorități la 1887: „*restaurarea nu se poate încredința oricui; pictura e prea prețioasă ca să se poată da ca obiect de încercare oricărui zugrav de rând care, fără cunoștințe, fără pietate pentru un monument atât de prețios, cu restaurarea sa ar ruina tot și deplin, după cum ne arată probele de restaurare care se află în pronausul bisericii din Arbore. Ca să se continue în modul acesta ar fi un vandalism, pe care nici prezentul nici viitorul nu ni l-ar putea ierta. Mai bine să rămână picturile acestea vechi sub pătura scutitoare de murdărie, căci încă și așa se prezintă mărețe, decât să iasă la lumină în mod care vatămă tot simțul estetic...*” În 1883, este chemat să picteze iconostasul catedralei din Zagreb, lucrare de mari proporții care va necesita doi ani de muncă continuă.

După această perioadă, începând cu anul 1885, el pictează bisericile din Solca, Gura Humorului. Nu renunță la scenele istorice și mai ales la portrete, unele originale, altele copii după lucrări mai vechi, toate destinate palatului metropolitan din Cernăuți.

- **Henția Sava** (1848-1904) este ardelean fiu de preot, născut la Sebeșel, jud. Alba. Urmează școala elementară și medie la Sebeș, unde se remarcă pentru deosebita sa aplicare pentru desen, datorită căruia unchiul său, fotograf

Zaharia Dăciulescu, îl ia la București în 1863 și-l înscrie la Școala de Arte Frumoase, de curând deschisă ca bursier de stat.

La București se petrece evenimentul care avea să-l marcheze pe viață, influențând întreaga sa dezvoltare, de artist și de om. În 1863, o inundație neobișnuit de violentă urcă nivelul Dâmboviței necanalizate, intrând în casele de pe chei. Henția, care locuia într-o casă modestă în zona Hanului Babic (înființat în 1890), a fost surprins de inundație în somn și a fost nevoit să înoate ca să scape cu viață. În aceste condiții, s-a ales cu o febră tifoidă, boală din care i se va trage surzenia. Această infirmitate va determina lipsa de sociabilitate și izolarea sa.

Se cunoaște că în 1869 Henția concurează pentru o bursă în străinătate, pe care nu o câștigă. În 1865, unchiul său care-l susținea financiar moare. Rămas singur, obține totuși în 1871 o bursă pentru a studia la Roma și apoi la Paris, unde devine elevul lui Cabanel (1824-1889), pictor care a executat numeroase lucrări pentru Napoleon III.

Ajuns la Paris nu a uitat de obligația de a trimite anual un tablou în țară, lucrare care reprezintă o nuntă țărănească într-un sat transilvănean din regiunea Sibiului. Pentru că bursa de regulă sosea neregulat, și la un moment dat a fost chiar anulată de ministrul Tell, Henția era ajutat de studenții români care, convinși de talentul său, cotizau lunar sau îi procurau comenzi. Va recăpăta bursa după marele succes obținut la Salonul Oficial din Paris din 1873 cu *Psyche părăsită de Amor*, lucrare ce trata un subiect mitologic și care va avea o rezonanță deosebită în țară. Tabloul este cumpărat de ministrul Vasile Boierescu pentru Pinacoteca din București, iar la insistența lui Theodor Aman lui Henția i se acordă o bursă. Cu cei 800 de lei încasați pentru tablou și cu suma lunară de 120 lei, cât se ridica bursa, Henția a mai rămas la Paris, până la sfârșitul anului 1873, când își termină studiile.

Tot în perioada pariziană, pictorul executase și *Aurora*, tablou expus la București în 1874 alături de *Psyche* și care a fost achiziționat de stat pentru a fi amplasat în loja domnitorului la Teatrul Național. Henția primește pentru aceste două lucrări o medalie *pentru compoziție mitologică*, ambele, scot în evidență influența lirismului lui Pierre Prud'homme.

Întors în țară, Henția devine, în 1875, profesor de desen la Azilul Elena Doamna. În această perioadă, execută studii de anatomie bărbătească, care constituie cele mai frumoase tablouri ale genului din pictura românească. Când izbucnește războiul din 1877, la cererea generalului doctor Carol Davilla, Henția este atașat Cartierului General al Armatei pe toată durata campaniei, alături de Grigorescu, Milea și Szathmari. Rolul acestora era să facă schițe după scene de luptă și să picteze personaje din acest război. Remarcăm un desen în creion, înfățișând trecerea Dunării pe un pod de vase, care are o valoare mai mult documentară. În schimb, opera cea mai importantă, *Lagărul*, este considerată de specialiști ca fiind cea mai bine realizată. Pânza înfățișează un bivouac al trupelor, așezat pe un dâmb, în planul al doilea cu corturi albe aliniate, în care se văd ostași în îndeletnicirile tipice de tabără, lângă cazanele de bucătărie îngropate în mal, sub care mocnește focul. Scena este perfect compusă atât pictural, cât și dramatic.

Tot din campania de la 1877 este și pânza *Aprovizionarea dorobanților români în Bulgaria*, scenă de un realism trecut dincolo de limitele observației

obiective, dar cu efecte pline de umor, nu mai puțin interesante ca document. La trecerea unui podeț destul de prost întreținut, ostașii se căznesc să-și decidă animalele îndărătnice să pășească peste spărtura podului. Schițele lui Henția notau aspecte mai puțin eroice, dar pline de umanitate, văzute din spatele frontului. Cele mai multe din schițele pictorilor au fost cumpărate de domnitorul Carol I.

Pentru Henția, compoziția cu multe personaje și cu o înclinare evidentă pentru pictura istorică, i-au adus din partea oficialităților și o bine meritată medalie *Bene-Merenti* clasa a II-a.

Preocupat permanent de pictura istorică realizează printre multe teme abordate și o temă legată de legenda mănăstirii Argeșului. Momentul la care s-a oprit pictorul este acela al vizitei lui **Neagoie Basarab** și a **Doamnei Despina**, încoronată și în haine scumpe de curte, pe șantierul fără spor al mănăstirii, ridicată ceva mai sus de temelie. Meșterul Manole, cu șorț, cu mâna dreaptă pe piept în semn de supunere, primește darul domnesc al giuvaerurilor Despinei depuse pe masa dintre el și grupul voievodal.

Sub influența profesorului său Theodor Aman, el pictează în 1870 o scenă de luptă-**Izgonirea turcilor din Giurgiu la 1594 de către Mihai Viteazul**, lucrare plină de mișcare, frumos colorată. Un alt tablou de dimensiuni mai mici îl reprezintă pe **Mihai Viteazul**, urmat de oșteni cu draperle intrând în Alba-Iulia, întâmpinat de populație cu făclii, care luminează palid întreaga scenă nocturnă.

Henția pictează în 1876 portretul în picioare al lui **Tudor Vladimirescu**, lucrare inspirată după Aman. **Portretele de domnitori** executate în 1883 erau destinate litografierii într-un album *dedicat tuturor românilor care au lucrat pentru regenerare și independență*. Dintre portretele executate trebuie să notăm pe cel cu totul excepțional, nesemnat și nedatat al Anei Davilla, soția doctorului Carol Davilla. Acest fermecător portret a tinerei femei, în costum național, cu maramă de borangic transparent și salbă de galbeni, a figurat pentru prima dată la Expoziția Română din Sibiu, organizată în 1881. La aceeași expoziție, unde autorul primește diploma de onoare, Henția mai timite o lucrare cu subiect istoric, **Intrarea triumfală a lui Traian în Sarmisegetuza**, astăzi pierdută. În 1898, execută o ultimă compoziție comandată de guvern care să reprezinte *Inaugurarea Podului de la Cernavodă*, eveniment ce avusese loc în 1897. În perioada 1897-1902, pictorul realizează desene care înfățișează **moartea lui Ștefan cel Mare**, dar și pe **voievod după bătălia de la Codrii Cosminului**.

Henția a acceptat și comenzi de panouri decorative destinate a împodobi pereții locuințelor particulare. O asemenea comandă, poate cea mai importantă, o constituie cea din 1894 din partea familiei Berceanu, domiciliată în strada Sfinții Apostoli nr. 2 din București. Artistul a decorat cu panouri cele două etaje ale holului cu scară centrală. Panourile realizate, amintesc maniera marilor sale compoziții decorative din perioada pariziană, în care personajele alegorice - nudurile femeiești - abundă.

O comandă asemănătoare este primită din partea Teatrului Național din București pentru decorarea plafonului, lucrare dispărută odată cu distrugerea edificiului. Henția realizează pentru Teatrul Național o frumoasă compoziție rotundă în care tinere fete evoluau în atitudini grațioase, însoțite de amorași, printre tufișuri de verdeață.

Aceste picturi murale ale lui Henția au contribuit la sporirea gustului publicului nostru pentru acest gen al decorației de interior. Trebuie să amintim în final și de colecția de portrete ale academicienilor care nu mai erau în viață, comandate de Academia Română și expuse în sala de ședințe. Sava Henția moare în 1904 *obișnuit cu suferințele care l-au oțetit în răbdare*.

Criticul de artă Ion Frunzetti consideră că posteritatea datorează memoriei artistului o reabilitare, o repunere în valoare a operei sale prea repede uitată și care merită a fi studiată și cunoscută.

- **George Demetrescu Mirea** (1852-1934) se naște la Câmpulung Muscel, patria lui Negulici și locul de naștere al lui Aman, fiind al doilea copil al preotului Dimitrie I. Mirea, mai târziu protopop al orașului. După mamă, era nepotul condicarului Pandelescu, cunoscut pentru arta cu care împodobește manuscrisele.

Încă de pe băncile școlii elementare, micul George își manifesta talentul pentru desen, una din compozițiile sale din acea perioadă fiind: *Bătălia pompierilor din Dealul Spirei*. Această lucrare a fost apreciată de arhimandritul Ioan Evantie de la mănăstirea Negru-Vodă, unde locuia și slujea tatăl pictorului, dacă ținem cont de faptul că acesta a cumpărat-o pentru el.

La numai 12 ani se înscrie la colegiul Sf. Sava din București, unde-l va avea ca profesor de desen pe Constantin Stăncescu, care îl încurajează, bănuindu-i talentul. Sub influența părintească, care nu avea încredere în posibilitățile oferite pe atunci pictorilor, decide să urmeze studii liceale la Școala de Medicină condusă de Carol Davilla. Un excelent animator al învățământului medical, Davilla impunea elevilor să urmeze cursuri de desen anatomic cu Sava Henția sau cu Fidelis Walch. Așa se face că, deși dorește să devină medic, Mirea se întâlnește din nou cu arta, sporind, în felul acesta, conflictul său interior.

În 1870, la vârsta de 18 ani, el se decide să dea ascultare vocației artistice și să părăsească medicina, înscriindu-se la Școala de Arte Frumoase din București, unde lucrează timp de patru ani cu Aman, Tattarescu și Stăncescu, protectorul său din liceu. În 1874, la o expoziție de sfârșit de an al Școlii, câștigă o medalie de argint. În 1875, Mirea realizează prima sa compoziție, *Prima familie de oameni*, reținută pentru colecția școlii și dispărută în incendiul de la 1885. Această compoziție realizată după o temă impusă, constituia și un concurs de selecție pentru acordarea unei burse în străinătate, pe care Mirea o câștigă.

Cu toate acestea, timp de trei ani, Mirea nu primește bursa cu toate intervențiile făcute. Între timp izbucnește războiul pentru neatârnamare. Pictorul are deosebita cinste de a se vedea invitat să însoțească în campanie, trupele române în Bulgaria, alături de bătrânul Szathmari, Sava Henția și Nicolae Grigorescu, toți trei pictori cu reputație bine stabilită. Carnete cu schițe relevă scene de interior din adăposturi și infirmerii, tabere, acțiuni militare, care alternează cu portrete.

Grigorescu apreciază spontaneitatea și verva tânărului pictor și anume el, consultat de scriitorul Ioan Ghica asupra alegerii unui tânăr pictor care să dea lecții cuiva din familia sa, îl recomandă pe Mirea. Bunăvoința lui Ioan Ghica pe care recomandarea lui Grigorescu și meritele incontestabile de pedagog ale

tânărului pictor i-au atras-o, va avea consecințe benefice pentru cariera pictorului. Cu trecerea de care se bucura fostul bey de Samos, nu i-a fost greu să obțină de la Ministrul Instrucțiunii de atunci, Gheorghe Chițu, rezolvarea problemei bursei câștigate de Mirea cu trei ani înainte, așa că în toamna anului 1878 pictorul este în Franța, împreună cu sculptorul Ioan Georgescu, proaspăt bursier și acesta.

Timpul de studii la Paris, care a durat șase ani, este o etapă fericită pentru Mirea. Se înscrie mai întâi la Școala de Arte Frumoase. Aici, lucrează în atelierul lui H. Lehmann (1814-1882), un pictor de compoziții istorice și portrete, care a fost elev al lui Ingres, la rândul lui, un portretist și decorator cu mare reputație. De la Lehmann, va deprinde Mirea convingerea că desenul este baza picturii. În atelierul acestuia, unde a stat numai un singur an, Mirea va realiza unul din cele mai reușite portrete din cariera sa, *Bacantă în repaos*, aflată la Muzeul Național. *Bacanta* (la romani, preoteasă a lui Bachus, dar poate fi și cu sens de femeie depravată) este unul din nudurile cele mai reușite din câte s-au pictat la noi. Portretul impresionează: carnația strălucită a femeii care se odihnește pe o piele de leopard, într-o pajiște înflorită, cu capul pe genuchii de țap ai unui faun (în mitologia romană, reprezintă un bărbat cu picioare și coarne de țap, considerat protectorul câmpiilor, pădurilor și turmelor), al cărui bust bronzat contrastează cu albul trandafiriu, cu efect de sief, al corpului femeiesc.

Contactul cu arta mare a stimulat ambițiile tânărului artist, care debutează cu o operă pe care alți pictori de la noi s-ar fi considerat fericiți să o realizeze în plină maturitate. Ca și alți pictori, Mirea ajunge la convingerea că nu este suficient să studiezi convenționalismul artei practicate în jurul lui 1880 la Academia din Paris.

El părăsește această școală, căutând să profite de ceea ce-i putea oferi Parisul ca lecție artistică. Simte nevoia unui maestru, drept pentru care intră în atelierul lui Carolus Duran, un reputat portretist. Snob, Charles Duran, care își latinizează numele, nu-l impresionează foarte mult pe Mirea, dar îi oferă posibilitatea de a cunoaște publicul francez, care începe să-l cunoască și să-l aprecieze.

În 1880, Mirea expune la Salonul Oficial din Paris un portret de femeie, Lelia Trandafir-Djuvara, iar în 1881, un portret de copil cu un minunat cap încadrat de bucle blonde ale micului Maurice Lecors. În 1882, anul în care își execută frumosul autoportret, pictorul expune la Salon portrete de femei din înalta societate pariziană: doamna de Chabail și contesa de Chevremont, lucrări care dovedesc faptul că pictorul devenise cunoscut ca portretist al mării burghezii din Paris.

Dar ambițiile lui Mirea tindeau spre mari compoziții cu personaje în mărime naturală, după modelul vastelor pânze ale decoratorilor francezi, precum Paul Brudry (1828-1886), ale cărui decorații de la Opera din Paris sau Primărie, Mirea le-a admirat.

Pictorul reușește să se impună și ca decorator și autor de compoziții vaste cum ar fi scena dramatică al cărui subiect l-a tentat și pe Aman, **Țăranii secui aduc lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Bathory** care este expus la Salonul Oficial din Paris de la 1882. În catalogul Salonului era reprodus pasajul din *Istoria Românilor sub Mihai Viteazul* al lui Bălcescu, care l-a inspirat pe pictor.

Această compoziție de dimensiuni excepționale, 20 de metri pătrați, astăzi pierdută în urma incendiului care a distrus atâtea opere la Muzeul Militar din București, înfățișează o cameră întunecoasă din palatul domnesc, unde Mihai, pe tron, are alături, în picioare, pe doamna Stanca și pe fiul lor Pătrașcu. Compoziția, după reproducerile rămase, a avut un mare succes la Paris cât și în țară, fiind expusă în 1883 în pavilionul de lângă biserica Stavropoleos și care demonstrează tendința spre care se îndreaptă Mirea, devenit un portretist bine cotate.

La Salonul din 1883, Mirea se prezintă cu două portrete, *Femeie în albastru*, și *Femeie în negru*, care este Sașa Odobescu, faimoasa frumusețe bucureșteană, soția marelui scriitor. Tot la Paris, Mirea lucrează la o compoziție de și mai mari dimensiuni, 35 metri pătrați, pe care o pregătește pentru Salonul din 1884. Este vorba de *Vârful cu dor, legendă română*, inspirată din povestea scrisă de Carmen Sylva, Regina României, și care a produs mare senzație la Salonul parizian. Iluzionismul, jocul dintre real și virtual, masele învolburate de nori din care se întrupează cele patru nimfe ce încearcă să-l ademenească pe cioban trezit din somn pe vârful de munte, i-au prilejuit lui Mirea demonstrarea calităților sale de mare colorist. Împozanta pânză, expusă și la Expoziția Universală de la Paris din 1900, va fi distinsă cu un premiu *hors concours*. Acest tablou se găsește și acum la Moscova, în Tezaurul României. O replică de mici dimensiuni, a rămas în colecția Dr. Alexandru Mirea, nepotul pictorului. O replică de mărimea originalului, a putut fi văzută la noi în 1939, după afirmațiile lui Ion Frunzetti, în colecția domnului Sigmund Birman. Cert este că presa pariziană, prin criticul de artă cu mare autoritate care era Henry Houssaye, scrie în *Revue des deux Mondes*, rânduri entuziaste despre opera lui Milea care, după el, a reușit să exprime poezia legendei, printr-o “*colorație ușoară și frumoasă*”, în care “*totul este ținut, așa cum se cuvine, între vis și realitate*”.

Întors în țară în 1884, va fi asaltat de cererile pentru portrete din partea protipendadei. După instalarea pictorului în casa Intim-Clubului de pe Calea Victoriei, este frecventat de mari intelectuali și artiști ai epocii: sculptorul Ioan Georgescu, arhitectul Ion Mincu, scriitori ca B.Ș. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și publicistul Ionescu-Gion. Localul Clubului este utilizat frecvent pentru ași expune lucrările, în toată această perioadă de șapte ani, cât a locuit în această clădire.

Tot din această epocă datează frumoasele portrete ale membrilor familiei pictorului. Bunicul artistului, din 1885 și cele două portrete ale părinților săi din 1887, sau portretul Floricăi Mirea, din același an, mărturisesc dragostea pentru modelul portretizat. Un portret reușit este și cel al lui Alexandru Odobescu în care Mirea redă cu subtilitate spiritualitatea personajului. Între 1885 și 1888, trec prin fața șevaletului lui Mirea membri ai familiilor Carada, Capșa, Cerchez, Shileanu, Ghica-Comănești, Bibescu, Lahovari, Lecca, nume care demonstrează cercul în care Mirea își caută clienți.

Anul 1888, anul contruirii Ateneului Român, îi aduce lui Mirea comanda celor cinci medalioane istorice de pe fațadă: **Alexandru cel Bun, Neagoe Basarab, Bogdan Vodă, Vasile Lupu și Carol I**. O altă lucrare importantă ce i se oferă în 1888 este decorarea catedralei din Constanța, la concurență cu Aman

și Grigorescu. Pentru că Mirea nu a avut o bună rețetă pentru pictură murală, în prezent, pictura este deteriorată de vreme, necesitând reparații radicale.

Se cunoaște scandalul pe care l-a provocat în epocă faptul că pictorul s-a slujit de persoane din anturajul său imediat drept modele pentru sfinți, ceea ce a stârnit protestele Sinodului, clerul considerând un sacrilegiu înfățișarea unei persoane reale pe un perete de biserică, drept sfânt. Pus să se pronunțe ca arbitru în această problemă delicată, Aman a fost de părere că un zugrav nu se poate dispensa de model. Episcopul Galaților, Partenie, după ce ținuse piept lui Odobescu și Ministrului Cultelor, Take Ionescu, refuză să sfințească biserica, invocând neconformitatea stilului picturii cu stilul picturii bizantine. Acest scandal este semnificativ pentru mentalitatea autorităților ecleziastice a vremii, care nu se considera jignită de înoirile tradiției bizantine operate de Tattarescu, care înlocuise canoanele, dar care nu putea accepta o pictură cu un sâmbure de adevăr. Mirea a lucrat mai curând după modelul școlii decorative rusești a lui Vereșceaghin, spre care se îndreptase și Tattarescu în urma vizitei făcute cu câțiva ani mai înainte la Moscova și Petersburg. Dar personajele lui Mirea au volum și utilizează fondul aurit imitând mozaicul care indică intențiile sale decorative, mai mult, împletitura dintre spațiile zugrăvite cu figuri de sfinți, arhangheli și alte elemente ale mitologiei creștine cât și suprafețele utilizate pentru motive ornamentale, concepute conform tradiției bizantine, dovedesc intenția pictorului de a obține efecte decorative. Deci învinuirile aduse pictorului de către cler, în numele apărării stilului, trebuie să le recunoaștem, afirmă Ion Frunzetti, ca nejustificate.

Din 1891, va preda pictura la Școala de Belle Arte din București, la catedra rămasă vacantă după moartea lui Aman, iar din 1899, va deveni directorul instituției. Activitatea de portretist continuă și în această perioadă (1891-1894), după cum rezultă din lista celor care figurează în diferite monografii : Ioan C.Brătianu, **Regele Carol I**, Dr. I. Cantacuzino, **prințul Dimitrie Ghica**, sânt doar câțiva din cei pictați. În 1891, i se cere să decoreze câteva panouri pentru sala de consiliu a Băncii Naționale, iar în 1897, Universitatea din Iași solicită lui Mirea o compoziție menită să fie amplasată în holul de onoare. Pânza de mari dimensiuni trebuia să reprezinte *Inaugurarea Universității Mihăilene* din 1860, și *Divanul ad-hoc*. Materialul fotografic necesar i-a fost furnizat pictorului de istoricul Xenopol.

Mirea revine la compozițiile cu subiecte istorice în 1900, când reia subiectul tratat de Aman cu câteva decenii înainte. Este vorba de **Vlad Țepeș și solii turci**, cu care participă la Expoziția de la Paris din 1906. Compoziția înaltă de peste 7 metri, pentru care începe studiile 1916, intitulată **Alexandru cel Bun primind însemnele de la Împăratul din Constantinopol** și destinată să fie amplasată la Ateneul Român, este finalizată în 1927, dar unele modificări mai survin în faza pictării capului voievodului, în 1931. Subiectul nu era nou, el fusese tratat și de Giovanni Schiavoni printr-o litografie datată 1839. Sistemul acesta de a menține pe șantier decenii întregi o pânză, ne dovedește conștiința profesională a pictorului.

Trebuie să amintim și de compoziția ce reprezintă **Legenda lui Traian și a Dochiei** aflată tot la Ateneul Român și finalizată de Mirea în 1927. Între timp, în 1924, Mirea obține Premiul Național pentru pictură, ca o recompensă pentru întreaga activitate. Totuși interesul lui Mirea pentru figurile din diferite

categorii sociale rămâne o actualitate, poate și din cauza gustului publicului care a fost stimulat de Grigorescu. Țărani, ciobani, țigani, spălătorese și capete de negri întâlniți prin călătoriile făcute, sunt pictați în jurul anului 1908. Dar principala activitate o constituie portretele și panourile decorative destinate plafoanelor și pereților locuințelor particulare. Dintre cele mai importante asemenea lucrări menționăm pe cele din Palatul Cantacuzino (Casa cu lei) de pe Calea Victoriei. *Dansul și Preludiul*, executate în 1904, pentru acest palat, dar și plafonul și panourile cu trandafiri din 1920 executate pentru casa Eliei Bercovits, sunt printre cele mai reușite din cariera lui Mirea.

Un gen la care artistul a revenit periodic este peisajul, exersat în special din anii de studii din Franța când pictează peisaje în genul Școlii de la Barbizon, cum ar fi: *Stânci la Fontainebleau*, *Pădure în Franța* sau *Stradă însorită din orașelul Le Mans*. Din 1914 datează o lucrare *Peisaj din Slănic*, rămasă în colecția artistului, care denotă că pictorul aborda, în orele lui de răgaz, acest gen în care spontaneitatea era un factor principal. Studiind fizionomiile, fără interesul de a le contraface trăsăturile, fără a flata modelul, Mirea a reușit, în multe din portretele sale, de bărbați în special, prieteni, artiști, savanți, sau oameni din popor ca un ideal de puritate și cinste sufletească, să transmită imagini simple, demne și pline de realism, nefalsificați în ideea să pară ceea ce nu sunt. Este semnificativă părerea lui B.Ș.Delavrancea, unul din cei mai sensibili scriitori la artă, cu privire la portretul lui *Bogdan Petriceicu Hașdeu*. Mare admirator al lui Mirea, Delavrancea scrie un articol în *Revista Nouă* din 1889, intitulat *Salonul Ateneului* în care afirmă: “*În ochi domnului Hașdeu însuflețiți de Mirea pe pânză, în acești ochi vii, veseli, șireți, scrutători, neastâmpărați, surprinzători, se deschid două căi adânci care duc la misterele de sub fruntea mare, boltită ca o cupolă. În acești ochi vezi pe Hașdeu cel de ieri, pe acela care nu-și pierduse încă genialul său copil. Dar n-ași întâlni pe Hașdeu cel de azi. Ar fi după mine cel mai complet elogiu ce ași putea aduce ambilor maeștri: și savantul și pictorul. Așteptați pe Hașdeu cel de mâine ca să puteți înțelege cât de profund a fost Mirea când a făcut portretul lui Hașdeu cel de ieri*”. Gradul de pătrundere psihologică a vieții modelului, puterea pictorului de a vrăji în jurul personajului pictat o atmosferă din care să răsară luminos cel evocat, face pe Delavrancea, cel mai ascultat critic de artă de la noi, afară de Odobescu, în epocă, să exclame: “*Mirea e singurul artist care a învins pe deplin și a cărei victorie nu se mai pune la îndoială*”... judecată emisă la 1889, deci într-un moment în care Aman nu murise și Grigorescu era în plină glorie, judecată care ne face să credem că declarația a fost o pornire sentimentală de prietenie subiectivă.

Mirea moare la 12 decembrie 1934, ca director al Academiei de Arte Frumoase din București, și putem afirma cu siguranță că a dorit tot timpul să transmită numeroșilor săi elevi tradiția unui meșteșug solid, de înaltă ținută, ceea ce constituie, în fond, și lecția valabilă a operei sale.

**Doi pictori străini invitați în România de Casa Regală:
Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouy și Philip de Laszlo**

Prin amabilitatea domnului **Gabriel Badea Păun**, doctor în istoria artei la Sorbona, am avut acces la cele două studii, oferite cu generozitate, întitulate: *Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouy a la cour royale de Roumanie* apărut în Bulletin de la Societe de l'Histoire de l'Art francais, 2005 și *Les portraits de la famille royale Roumaine par Philip de Laszlo*, apărut în REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, revistă editată de Academia Română, numărul din anul 2002.

Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouy (1842-1923), pictor și sculptor francez, născut la Paris în 10 iunie 1842, a fost elevul lui Charles Gleyre (1808-1874) și a lui Jean-Léon Gérôme (1824-1904); cunoscut ca un pictor istoric, orientalist, dar și un foarte bun portretist. În 1872, obține locul doi al Marelui Premiu al Romei.

Deși a fost un admirator al antichității pe care a evocat-o în tablouri ca *Oedip condus de Atigona*, a fost un romantic târziu. În spiritul acestui curent a călătorit în Orient, unde, sedus de exotismul specific țărilor din regiune, a pictat pânze precum: *Orientale, Sclavul alb*.

Pictorul este fratele arhitectului **Emile-Andre Lecomte du Nouy** (1844-1914), care la solicitarea regelui Carol I a restaurat din temelie, începând cu anul 1884, două biserici: Trei Ierarhi și Sf. Neculai Domnesc din Iași. Locașurile au fost sfințite la 2 octombrie 1904, în prezența regelui Carol I. Dacă ne referim la biserica Sf. Neculai din Iași, cu toate criticile aduse arhitectului, studiile făcute confirmă faptul că arhitectul a revenit la vechea construcție cu excepția unor arcade dintre pronaus și naos, care au fost adăugate pe vremea lui Antonie Ruset. Lecomte du Nouy a înlăturat unele contraforturi, dar a adăugat un al treilea rând de ocnite imprimând astfel monumentului mai multă sveltețe, determinându-l pe Gh. Curinschi să afirme: „restaurarea se distinge printr-o deosebită acuratețe a construcției și a finisajului”.

Cât privește restaurarea bisericii Trei Ierarhi, același arhitect constată că: „Nicăieri, și la nici o altă epocă, nu se va găsi o asemenea dărnicie de ornamente, o asemenea asociație fantezistă de stiluri dintre cele mai variate, concurând la un tot atât de armonios. Într-adevăr, de la baza edificiului și până la vârful său, toată pietrăria, fără nici o explicație, este acoperită de sculpturi variate, executate după moda bizantino-orientală, adevărată broderie înfășurând, în mod strâns, piosul sanctuar”. Lecomte de Nouy arată în descrierea sa, că este cu totul conștient de caracterul hibrid al acestei decorații care își împrumută elementele cu motive orientale, armenesti, georgiene sau persane cât și gotice, un gotic pe care, cu drept cuvânt, G.Balș îl califică de impur. Arhitectul a mai înălțat puțin turlile, a adăugat un rând de firide, iar învelitoarea conică a turelor a făcut-o mai ascuțită. Aceste observații pot fi sesizate cu ușurință dacă realitatea de astăzi o comparăm cu litografiile făcute de Raffet în 1837, J. Rey în 1845 și cele a lui Szathmari din 1840.

Revenind la pictorul J.J.Antoine Lecomte du Nouy, care a fost invitat de regele Carol I, se poate afirma că activitatea acestuia a fost foarte puțin studiată dat fiind dificultățile provocate de lipsa de acces la lucrările acestui important pictor care a activat pentru o perioadă scurtă la București, Sinaia și Iași. Studiul elaborat de domnul Gabriel Badea Păun se referă în exclusivitate la comenzile de portrete făcute de membrii familiei regale, acestui pictor. Studiul, din păcate, cum afirmă chiar autorul, nu analizează comenzile publice pentru frescele bisericilor restaurate de la Curtea de Argeș, Trei Ierarhi și Sf. Neculai din Iași, comandate de Ministerul

Cultelor și finanțate de acesta, dar și cu o substanțială contribuție din caseta personală a regelui Carol I.

Pictorul a efectuat în baza comenzilor oficiale cartoane pentru frescele celor trei biserici restaurate de fratele său arhitect. Pentru biserica Trei Ierarhi (1896), pictorul realizează portretele lui **Vasile Lupu, regelui Carol I și a reginei Elisabeta**; pentru biserica de la Curtea de Argeș (1897) execută portretele **regelui Carol I și a reginei Elisabeta** oferind *Evanghelia* scrisă și ornată de mâna ei, acestei biserici. Pentru biserica Sf. Neculai din Iași, pictorul realizează următoarele lucrări: portretul lui **Ștefan cel Mare**- ctitor fondator, **regele Carol I, regina Elisabeta și cuplul princiar**.

Toate aceste lucrări și machetele care au servit pentru realizarea picturilor murale, au fost donate de către Pierre-Andre Lecomte du Nouy - fiul arhitectului-Bibliotecii Fundației Regale din București, donație acceptată prin decretul regal din 17 noiembrie 1926. O parte din aceste picturi au fost expuse în sala rondă a bibliotecii. Soarta acestor picturi a fost una dramatică: unele au dispărut la 30 decembrie 1947, când regele a fost forțat să abdice, altele au fost distruse de incendiul din 21 decembrie 1989.

Cert este că frescele realizate după aceste cartoane de către o echipă compusă din Lecomte du Nouy, Charles-Paul Renouardt (1845-1924), Emile-Frédéric Nicolle (1830-1894) și de Nicolae Constantinescu, sunt încă vizibile în bisericile mai sus amintite.

Plecat spre Constantinopol în 1895, pictorul se oprește la București pentru a se întâlni cu fratele său Emile-André. În aceste condiții, primește o invitație oficială din partea regelui Carol I la castelul Peleş din Sinaia, vizită, care din câteva zile se transformă în șapte luni. Revine constant în 1896, 1897, 1898 și posibil în 1912. La prima vizită, regele Carol I comandă lui Lecomte du Nouy o serie de portrete destinate a fi amplasate în Palatul Regal din București.

Pictorul descrie cu multe detalii, biografului său, Guy de Montgailhard, momentele în care familia regală poza pentru realizarea portretelor, în atelierul de pictură a reginei. Executat în maniera marilor portrete franțuzești din secolul al XVII-lea, **portretul regelui Carol I** cu o figură matură și serioasă. Redat în picioare, îmbrăcat în uniforma de general de cavalerie al armatei române, având degetul arătător de la mâna dreapta în interiorul tunicii, iar mâna stângă, cu cotul sprijinit de un afet de tun, susține sabia care avea la mâner, un cap de vultur. Peste uniformă este așezată neglijent un mantou, iar pe piept sunt prinse mai multe ordine și medalii printre care: *Steaua României* și *Vulturul Negru* al casei de Hohenzollern. În dreapta, pe un afet de tun este amplasată coroana din oțel, făcută dintr-un tun turcesc capturat la Plevna și un act care sugerează independența națională, dacă ținem cont și de drapelele otomane din planul îndepărtat. În partea stângă a portretului, în plan secund se zărește podul de la Cernavodă peste Dunăre inaugurat în 1895, care constituie un simbol al progresului făcut de România la scurt timp după obținerea independenței. Tot în partea stângă, dar la partea superioară, pânza poartă o inscripție: *FĂCUT-AM ACEST CHIP AL REGELUI CAROL I, ÎN ANUL 30-lea AL DOMNIEI SALE, ANUL SĂVÂRȘIRII PODULUI PESTE DUNĂRE*. Portretul este datat, localizat și semnat: *1895. Sinaia- Jean du Nouy*. Acest tablou a fost litografiat la Paris de A. Lahure în 1906 și multiplicat pentru un album cu picturile din colecția casei regale.

Regina Elisabeta a pozat într-o rochie lungă din satir alb, peste care poartă un mantou din velur albastru, prins pe umeri de un colier de perle. Poartă în piept Coroana României, Ordinul Carol I și un ordin rusesc, se pare al Sfintei Ecaterina. Cu mâna dreaptă regina arată spectatorilor, *Evanghelia* scrisă și decorată de ea, pe care a donat-o în amintirea fiicei sale, principesa Maria (decedată la numai trei ani), mănăstirii Curtea de Argeș în 1886. Pe pupitru se vede coroana regală din aur pe care a purtat-o pentru prima dată în 1881, și care a fost executată la firma Resch din București. În dreapta, pictorul reprezintă o parte din tronul regal din București, creația neo-bizantină a fratelui său care a realizat și schițele pentru stranele regale de la Curtea de Argeș. La partea superioară stângă a tabloului se vede inscripția: *ÎN ANUL 1895 AL 30-lea AL DOMNIEI LUI CAROL I - REGELE ROMÂNIEI FĂCUT-AM LA SINAIA ACEST CHIP AL REGINEI ELISAVETA PRINCIPESA DE WIED.*

Cele două portrete au figurat la Salonul de la München din 1897, unde au fost foarte bine primite, după care au fost expuse până în anul 1926 într-o sală alăturată sălii tronului, unde au fost surprinse de un incendiu. În prezent, sunt într-o stare proastă de conservare în depozitul Muzeului Peleş din Sinaia. În fondul Lecomte du Nouy de la Muzeul de Artă și Arheologie din Aurillac, sunt depozitate cinci studii preparatorii de ansamblu pentru aceste portrete, sensibil diferite de tablourile finale, care cu siguranță au fost prezentate cuplului regal înainte de a se finaliza portretele definitive.

Un portret al **principesei Maria al României** (1875-1939), realizat în același timp cu cele două portrete precedente, rămâne cu o locație necunoscută. Cu ocazia șederii la castelul Peleş în toamna anului 1896, Lecomte du Nouy primește două comenzi de la Tache Ionescu, Ministru Culturii și Instrucțiilor Publice pentru portretele regelui și a reginei, în vederea ornării marelui amfiteatru de la Universitatea din Iași proaspăt construit (1893-1897) după planurile arhitectului elvețian stabilit în România, Louis Blanc (1860-1903), în stilul Renașterii franceze.

Aceste două portrete au avut aceeași soartă după alungarea regalității de către comuniști, locație necunoscută, fiind înlocuite cu portretele celor doi savanți moldoveni: Gheorghe Asachi și Petre Poni. Autorul studiului Gabriel Badea Păun a descoperit o fotografie cu amplasarea celor două portrete regale de la Universitatea din Iași, la Biblioteca Națională din Paris, departamentul Stampe. Nu se știe dacă Lecomte du Nouy se găsea la Peleş, când s-a produs în 18-30 septembrie 1896 vizita împăratului Austro-Ungariei la București și Sinaia, dar cu siguranță el lucra la portretele regale în frescă de la Curtea de Argeș.

Spre sfârșitul anului 1897, pictorul primește din partea primului ministru Dimitrie A. Sturza, pentru comemorarea acestei vizite imperiale, comanda pentru a realiza un basorelief în marmură ce urma să fie amplasat în holul castelului Peleş. Această lucrare prezintă din profil **regele și regina și împăratul**, față în față. Deasupra imaginii a fost scrisă o inscripție în latină, comandată epigrafistului René Cagnat. La partea inferioară a portretelor, sunt sculptate două mâini care se strâng, iar deoparte și alta, sunt reprezentate stemele celor două țări. Sculptorul Karl Storck a fost desemnat să realizeze trei exemplare în bronz, una destinată a fi donată împăratului, alta Academiei Române și a treia să fie plasată pe vârful Francisc-Iosif lângă Stâna Regală din apropierea castelului Peleş, vizibilă iarna când pomii sunt desfrunziți, după cum afirmă autorul studiului Gabriel Badea Păun, el însuși născut la Sinaia. Prima placă nu poate fi localizată, a doua a fost distrusă și a treia este

amplasată pe locul inițial. Mai există o placă în holul de marmură al Castelului Peleş deasupra unei uși de intrare în noua sală de muzică.

O altă placă comemorativă cu ocazia vizitei regelui Carol I în Rusia la invitația țarului Nicolae II, a rămas în fază de schiță. Acest proiect preia structura primei cu portretele celor doi monarhi reprezentați în profil, față în față. La partea superioară, trebuia să apară inscripția: PLEVNA 1877, ARMATA RUSĂ-ARMATA ROMANA, care făcea referire la cooperarea celor două armate în Războiul de Independență. Această lucrare se pare că nu a fost comandată și a fost lucrată din inițiativa pictorului cu speranța că ea va fi achiziționată.

O compoziție, orchestrată chiar de regina Elisabeta, este redată de Lecomte du Nouy în tabloul *Carmen Sylva ascultând vocea pădurii* în care se recunoaște scenariul prin care regina dorea să apară în public. Scriitorul francez Pierre Loti (1850-1923) care o vizitează pe regină în 1887, face cu această ocazie o descriere amănunțită. Regina dorește să fie redată nu ca regină, ci mai degrabă ca scriitoare, iubitoare de literatură și artă în general. Autoare a peste cinzeci de scrieri cu succes la public, apare într-un fotoliu roșu în sala de muzică a palatului Peleş, în mâna stângă ține o carte, iar în cea dreaptă o pană de scris. Pe masa apropiată sunt recunoscute fotografiile regelui, a fiicei sale, principesa Maria, și medalia premiului Botta pe care Academia franceză i-a decernat-o în 1888 pentru cartea *Les pensées d'une reine*. Orga și partiturile care apar pe această pânză evocă pasiunea reginei pentru muzică și, în special, pentru Johann Sebastian Bach, fiind ea însăși o excelentă organistă. În partea superioară a tabloului, este redată o viziune alegorică, des apărută în lucrările lui Lecomte du Nouy, care sugerează pădurea care cântă.

Pseudonimul ales de regină *Carmen Sylva* are la bază cuvintele din limba latină *Carmen*-cântecul și *Sylva*- pădure. Această lucrare a lui Lecomte du Nouy, este amplasată, începând cu 1912, în salonul de muzică deasupra șemineului, poate ca un omagiu adus fratelui pictorului care a realizat planurile acestei săli din castelul Peleş. Expus la Salonul Societății Artiștilor francezi în 1899, portretul a fost reprodus de principalele reviste artistice, devenind în final efigia cea mai des utilizată în notele biografice din enciclopedia *Larousse*.

Un alt portret, realizat de același pictor, comandat de regină, fiind destinat mamei sale cu ocazia Crăciunului din 1897, care a fost distrus de bombardamentele americane din 1945, când rezidența Segenhaus, aproape de Neuwied, care aparținea familiei de Wied, a fost distrusă complet. Un mic bust ce-l reprezenta pe **Carol I** și pe care artistul l-a făcut cadou marelui colecționar Ioan Kalinderu, administratorul Domeniilor Coroanei, a fost și el pierdut, odată cu bombardarea casei-Muzeu Kalinderu din București în ziua nefastă de 24 august 1944.

Un proiect nerealizat îl constituie propunerea pictorului făcută cuplului regal de a realiza un tablou care să surprindă o imagine din fața chiliei de la mănăstirea Sinaia, în care locuiau în acea perioadă și în care regele arată reginei locul în care se va construi castelul Peleş. Schițele acestui proiect se găsesc în galeria Emeric Hahn din Paris. Carmen Sylva va achiziționa de la pictor mai multe lucrări: *La Vierge des nuées*, *Diana* cu locație necunoscută în prezent, dar și tablourile care au fost prezentate la Salonul din Paris în 1888: *La Vision d' Abraham* și *Saint Jean-Baptiste*, aflate în Muzeul Național de Artă din București.

Trebuie să amintim și faptul că Lecomte du Nouy a dat lecții de pictură reginei și a participat împreună cu regina la realizarea ilustrațiilor pentru *Evangelia* donată de regină mănăstirii Sinaia.

Regina îi oferă, la sfârșitul celor două vizite din 1895-1896 și 1897-1898 ale pictorului la Sinaia, o casetă realizată după un proiect propriu și executat de bijutierul casei regale, Paul Telge din Berlin. În cele patru colțuri ale capacului sunt reprezentate imaginea castelului Peleş, regina cântând la orgă, biserica Curtea de Argeș și podul de la Cernavodă. În mijlocul exterior al capacului este evocată legenda sfintei Ecaterina. Părțile laterale ale casetei sunt decorate cu imaginea sfinților din biserica ortodoxă. În interiorul casetei, descoperim o dedicație a reginei, gravată, înconjurată de florile ei preferate, floarea de colț, sau floarea reginei, cum este mai bine cunoscută.

În semn de recunoștință pentru atenția cu care au fost primiți cei doi frați Lecomte du Nouy, de către familia regală, pictorul donează în data de 25 februarie 1897 Academiei Române suma de două mii franci, pentru a fi utilizată ca premiu care să-i poarte numele, pentru un elev de la Școala de Arte Frumoase din București. Pictorul stabilește regulile prin care se va selecta premiantul: concurenții vor trebui să prezinte două lucrări realizate în creion negru pe hârtie albă, unul după un subiect antic, altul după natură și un studiu de nud întreg.

După aceste două vizite efectuate în România, se pare că pictorul a revenit numai în 1912 la invitația primarului din Craiova cu ocazia dezvelirii monumentului realizat de Lecomte du Nouy, închinat lui **Barbu Știrbei**, fost domn al Țării Românești în perioada 1849-1853 și 1854-1856. Monumentul realizat în 1908, a fost expus în același an la salonul Societății Artiștilor francezi, în prezent se află în parcul public din Craiova.

Din proprie inițiativă, se pare, Lecomte du Nouy, execută o sculptură în marmură intitulată *La Divin Chanteur*, inspirată dintr-o strofă scrisă de Carmen Sylva:

*Aux divins accents la nature entière s'anime et s'éveille
Donne-nous, beau soleil, la force de supporter l'inspiration
et la puissance de nous élever au-dessus de nous meme
en contemplant la beauté éternelle.*

La baza sculpturii este amplasată o panoplie cu **portretul reginei** și coroana României. Lucrarea a fost admirată la Salonul de la Paris din 1912, în timp ce sculptorul spera să fie achiziționată de regina Elisabeta, pentru sala de muzică a castelului Peleş, dar acest vis nu s-a mai realizat.

În aceste condiții, Lecomte du Nouy o propune lui Joseph Marie Cassien-Bernard (1849-1926) pentru foaierea Operei din Paris. Cu toată legătura de prietenie cu directorul Operei, acesta a refuzat propunerea motivând lipsa de spațiu pentru un monument atât de mare. Rămas în atelierul sculptorului, după deces, lucrarea a fost donată de văduvă în 1926, orașului Versailles, care o instalează în holul primăriei.

Sub impactul primului război mondial, al eroismului de pe frontul din Carpați, Lecomte du Nouy realizează o compoziție alegorică, cunoscută astăzi numai datorită unei fotografii care apare într-un catalog de la Biblioteca Națională din Paris, intitulată *La Roumanie triomphante* (lucrarea cu locație necunoscută). Sculptura reprezintă o tânără femeie luptătoare cu o coroană de lauri pe cap, îmbrăcată cu o ie țărănească peste care este pusă o platoșă pe care este imprimată Stema Regatului Român, iar pe soclu este scris *România*.

- **Philip de Laszlo (1869-1937)** este un pictor care a beneficiat de o clientelă regală, și care ne aduce aminte de Rubens și Van Dyck, sau mai

recent de Winterhalter, pentru a ne încadra în suita pictorilor de curte care primeau comenzi importante datorită relațiilor internaționale din epoca respectivă.

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, datorită legăturilor matrimoniale sau de prietenie dintre familiile regale din Europa, pictorul care avea șansa să lucreze la una din curțile regale, avea posibilitatea să fie recomandat la alte curți regale, la nivelul cel mai înalt. Dar succesul nu era asigurat numai datorită acestor relații, pictorul trebuia să realizeze portretele astfel ca să fleteze amorul propriu al clientelei, de cele mai multe ori iubitoare și cunoscătoare al acestei arte.

Stilul și poziția adoptată pentru portrete era în funcție de vârsta și rangul modelului. Dimensiunile portretelor comandate determinau și prețul cerut de pictor. Dacă în 1913 pictorul cerea pentru un portret în picioare 1000 lire, în 1929, pentru același dimensiuni, se plătea 26.000 lire.

Philip-Alexius Laszlo de Lombos s-a născut la Budapesta la 30 aprilie 1869 într-o familie modestă și numeroasă. Abandonează școala la vârsta de numai nouă ani, ca să lucreze în diferite ateliere: la scenograful Lehmann Mor, la sculptorul decorator Vogel, la o manufactură de porțelanuri Fischer Mor (1881), la un pictor Neumann (1883) și la fotografii Strelisky Sandor.

La vârsta de 15 ani devine omul de încredere al fotografului Strelisky Sandor, unde a fost remarcat de contele Eugen Zichy pentru arta portretelor realizate. Contele îl ajută să câștige o bursă la Școala de Arte Frumoase din Budapesta. Aici, intră în atelierul pictorului de scene istorice Bertalan Szekely, iar la recomandarea altui profesor - Imre von Gregusz, în 1890, este trimis ca bursier pentru două semestre la Veneția și München, unde frecventează cursurile lui Karl von Piloty, Alexander Liezen-Mayer și Friedrich A. von Kaulbach.

În toamna aceluiași an, Laszlo se află la Paris în atelierul lui Jules Lefevre și Benjamin-Constant, de la Academia Julian. Debutul parizian a jucat un rol decisiv în cariera pictorului. Cu toate că rămâne un german prin temperament și obiceiuri, el, care vorbește acasă germana dar și cu clienții, face dovada prin tablourile lui a unui elevat stil și a unei eleganțe tipice franțuzești.

La scurt timp, apar primele comenzi oficiale, cum este portretul mitropolitului bulgar Grigorius (1891), lucrare care constituie primul mare succes. A fost urmat de o primă comandă regală, portretul prințului moștemitor Ferdinand al Bulgariei și a prințesei Marie-Louise în 1894. Urmează mai multe portrete ale casei imperiale austriece și germane. În 1900, Laszlo execută portretul Papei Léon XIII, pentru care a primit o medalie de aur la Salonul Societății Naționale de Artă de la Paris.

Portretul împăratului Franz Iosif îl realizează în 1903, drept pentru care împăratul îl înobilează în 1912.

Reputația pictorului se consolidează și prin lucrarea făcută lui Theodore Roosevelt în 1908. După căsătoria pictorului care survine în data de 7 iunie 1900, cu irlandeza Lucy-Magdaine Guinness (1870-1950), pe care o întâlnește înainte la München, pictorul se stabilește definitiv la Londra. În această conjunctură nu este de mirare că Edouard al VII-lea îi comandă portrete oficiale, care sunt urmate de nenumărate comenzi solicitate de aristocrația britanică. Familiile regale apropiate curții britanice, apelează la Laszlo pentru executarea unor portrete.

Galeria portretelor pictate de Laszlo conține peste trei mii de lucrări care reprezintă imaginea a patru generații. Portretele lui Laszlo erau elegante,

rafinate și ce este mai important, ele reușeau să flateze personajul redat printr-o asemănare deosebit de favorabilă. Regina Maria a fost nevoită să apeleze la vărul ei, regele Ferdinand al Spaniei pentru a convinge pictorul să vină în România pentru a realiza portretul reginei.

Regina Maria apare în portret îmbrăcată într-o rochie de seară cu un șal aurit, iar pe cap poartă o diademă(anexat). Tabloul este semnat și localizat la Londra în 1924. Tabloul aparține palatului Peleş, dar, din 1990 până în 2000, a fost împrumutat Muzeului Cotroceni. Laszlo execută și o litografie în culori a acestui tablou. Exemplarul litografiat nr.XV este donat de regină, doamnei de onoare de la curtea regală, Elena Mavrodi.

În jurnalul ei, Regina Maria povestește momentele din timpul cât poza pictorului, care, pentru a nu plictisi modelul, așeza o oglindă lângă pânză pentru ca regina să poată urmări efectiv cum înaintează lucrarea. La solicitarea reginei, Laszlo realizează după acest portret o litografie pentru a fi oferită doamnelor de onoare de la curte. Tabloul a fost expus în perioada 1924-1940 și după 1990 în salonul din Palatul Cotroceni, numit astăzi Salonul Cerkez după numele arhitectului care a proiectat sala.

După 1930, regele Carol II-lea, a invitat de mai multe ori pe Philip de Laszlo în România, invitație acceptată după mai multe insistențe. Se pare că pictorul a fost foarte afectat de pierderea Transilvaniei prin Tratatul de la Trianon, drept pentru care a avut o oarecare reținere de a veni în România. Comanda făcută de regele Carol II-lea a constat în trei mari tablouri care urmau să-l reprezinte pe regele **Ferdinand, regina Maria și regele Carol al II-lea**, completând portretele regelui Carol I și al reginei Elisabeta executate în perioada 1895-1896 de Jean-Jules Lecomte du Nouy. Astfel, se realiza un ansamblu de portrete destinat a fi amplasat în Sala Tronului din Palatul regal din București, reclădit în 1936 de către arhitectul N. Nenciulescu și decorat de Casa Henri Jansen din Paris.

Laszlo sosește la București la 30 ianuarie 1936, ca invitat personal al regelui Carol al II-lea, și va locui în cele trei săptămâni cât a stat în România, la reședința reginei Maria de la Cotroceni. Costumul ales de regina Maria pentru a fi reprezentat în portret a fost acela utilizat în momentul încoronării de la Alba Iulia din 15 noiembrie 1922(anexat). Pentru a scurta timpul obositoarelor ședințe de atelier, pictorul, conform unui obicei, executa o schiță rapid cu ulei pe carton de mici dimensiuni, după care a doua zi începea pe pânză cu tușe viguroase lucrarea propriu-zisă. Ședințele de pozat cu subiectul au continuat o săptămână, zilnic. În același timp, pictorul lucra și la portretul regelui Ferdinand.

În a patra zi de când Laszlo începuse să lucreze la portret, regina Maria a primit vestea că sora ei Victoria-Melita, măritată cu Marele Duce Chiril al Rusiei, este pe moarte, fiind nevoită astfel să meargă de urgență în Rusia. La întoarcere, după decesul intervenit, pictorul propune reginei un portret în doliu, pe care regina îl acceptă. Laszlo reușește să termine portretul în două ore după cum afirmă însăși pictorul. **Regina Maria** este reprezentată bust, cu un crucifix, acoperită cu un voal negru, cu o imagine afectată de durerea decesului surorii sale. Imaginea impune un respect prin durerea evident afișată, dar și prin ținuta majestuasă redată cu multă sensibilitate de pictor. Portretul a fost prezentat reginei ca un cadou pentru aniversarea vârstei de 60 de ani de către Oscar Kaufmann, președintele Băncii de Credit al României. Regina Maria a lăsat prin testament portretul ficei sale preferate

Ileana, arhiducesă de Habsbourg-Toscana, care îl va vedea distrus în 1945 de către sovietici care ocupaseră castelul Sönnberg, aproape de Viena.

Ca o amintire pentru timpul petrecut la Palatul Cotroceni, Laszlo oferă **reginei Maria**, un portret surpriză, în care regina este într-un costum național românesc, tablou pe care l-a executat în atelierul lui din Londra și intitulat de autor *In souvenir of Cotroceni 1936* (anexat). Cel mai utilizat portret fotografic pe care regina îl oferea cu diferite ocazii a fost tocmai acest portret, care este o dovadă în plus de atașament sincer pentru România. Laszlo a acceptat cu mare dificultate comanda de a picta portretul **regelui Ferdinand** care nu mai era în viață la acea dată. Până atunci, el nu făcuse decât o singură excepție de acest fel, portretul regelui Albert al Belgiei. Pictorul îl văzuse o singură dată pe regele Ferdinand la Sigmaringen, în timp ce făcea portretul mamei sale. Pentru a ușura executarea portretului, regele a numit un aghiotant să îmbrace uniforma regală, iar pentru imaginea regelui Ferdinand a fost utilizată o fotografie. Acest portret este influențat de cel realizat de Alfred Schwarz în 1910, portret care la acea dată se găsea la Cotroceni. La fel ca și în portretul lui Schwarz, Ferdinand apare puțin întors cu figura spre stânga, care imprimă o atitudine de respect, dar oferă și avantajul de a evita defectul fizic al regelui care avea urechile puțin îndepărtate. Regele Ferdinand era îmbrăcat în uniforma regimentului de *Vânători de munte*, primul regiment comandat de el la venirea în țară în calitate de print moștenitor. Pe uniformă se disting ordinele *Carol I* și *Coroana României*. În mâna dreaptă ține bastonul de mareșal, care semnifică faptul că este conducătorul Armatei Române. În mâna stângă susține mantaua ordinului *Mihai Viteazul*, ordin cavaleresc, pe care l-a înființat în 1923.

Philip de Laszlo execută și **portretul regelui Carol al II-lea** în uniformă de paradă a regimentului de Gardă regală, cu ordinul *Carol I* și *Coroana României*, având în mâna dreaptă bastonul de mareșal al Armatei Române, iar în mâna stângă - coiful cu penaj. Tabloul este semnat și datat: București 1936 și s-a aflat în Sala Tronului din palatul regal din București până în 1948. În prezent, din cauza unei proaste conservări, tabloul are multe deteriorări.

La sugestia reginei Maria, pictorul execută și **portretul Marelui-Voievod Mihai de Alba Iulia** îmbrăcat în costum de vânătoare și cu o armă de vânătoare în mână, parcă surprins între două focuri trase. La cererea principesei Elena, mama regelui Mihai, Laszlo execută o replică a acestui tablou de vânătoare dar de dimensiuni mult mai mici, care constituie și ultimile lucrări ale pictorului înainte de moartea sa care survine în 1937. La cererea lui Carol II-lea, Laszlo execută un portret-schiță a **regelui în costum de marină** și un altul **în costum sport**. În aceeași perioadă, el execută și portretul Elenei Lupescu, bust, îmbrăcată într-o rochie neagră purtând un șirag de perle.

În anul 1925, timp în care se afla la Atena pentru a picta portretele Familiei Regale a Greciei, pictorul a executat și un portret al **principesei Elena**, viitoarea nevastă a prințului moștenitor Carol II-lea. Portretul reprezintă o poziție favorită a artistului care va fi utilizată și pentru portretul reginei Elisabeta a Angliei.

Într-o perioadă de 30 de ani, începând cu anul 1907, Laszlo pictează un număr impresionant de portrete a familiilor regale: Prințul Andrew al Greciei (1907), împăratul Germaniei (1908), regina Spaniei (1920), regele Alfonso XIII al Spaniei (1927), ducele de York (1931), regina Elisabeta II-a (1934), ducele de Kent (1934), Augusta Victoria-regina Portugaliei (1935), Ludovic al II-a și prințesa Charlotte de

Monaco (1936). Să nu uităm și portretul contesei Anna de Noailles (anexat), executat de Laszlo în 1913.

Pictând ușor, rapid și strălucitor, Laszlo pune în valoare eleganța aristocratică, într-o perioadă când aceasta se manifesta din plin.

Editori și autori de litografii din București.

- **Colonelul D. Pappasoglu** (1811-1892) se află printre cei mai fertili litografi și editori bucureșteni din acea perioadă. Nu a fost domeniu în care acest colonel în retragere, să nu se amestece și chiar să se creadă competent, intrând chiar în polemici cu valori certe cum era Cezar Bolliac sau George Sion.

Fiul unui bogat negustor bucureștean, provenit din Slatina, fusese crescut cu grijă, pus să învețe germana la Brașov, unde se refugiase familia pe vremea revoluției lui Tudor Vladimirescu și unde rămâne până în 1827. Revenit cu familia la București, ia lecții de desen cu un oarecare Jacquin. Intră în armată în 1830, și o părăsește cu gradul de maior în 1855.

Fiind un personaj foarte activ, începe o activitate foarte susținută de a litografia hărți geografice, tablourile cu **portretele domnitorilor** și scene istorice cu acești domnitori. George Oprescu ne îndeamnă să-l comparăm cu Gh. Asachi din Moldova în sensul că Pappasoglu era *inventatorul* subiectului pe care altul îl executa în desen și îl litografia pe piatră litografică.

Printre colaboratorii săi îl remarcăm pe Szathmari, A. Bielz, K. Danielis - care executau desenul și G.Venrich-care executa litografia și o tipărea. Un alt grup de colaboratori este constituit din: I.Pernet, G. Isler și H. Bahr. Dacă constatăm că în acea perioadă circulau la noi colecții de stampe documentare și patriotice din Germania, Austria și chiar din Rusia, nu este dificil să ne imaginăm de unde a luat Pappasoglu acest exemplu de a realiza o acțiune educativă patriotică care cu timpul s-a dovedit și rentabilă. Marea majoritate a compozițiilor aparțin lui Pappasoglu.

În literatura de specialitate se face referire, la o serie de litografii, lucru pe care-l vom semnala și noi:

- În 1857, Portrete ale **domnitorilor**, executate după tablourile cu ctitori din mănăstiri.
- În 1858, Podul lui **Traian** și portretul lui **Barbu Știrbei**.
- În 1859, Unirea Principatelor, cu versuri la adresa lui Cuza; Portretul lui **A. I. Cuza**, printre mărci de județe; Tablou cu Împărații Otomani.
- În 1860, Sosirea lui **A. I. Cuza** la Cameră; Cetatea lui **Negru –Vodă**.
- În 1861, Unirea Principatelor.
- În 1862, **Portrete de voievozi**.
- În 1863, Portretele domnitorului **A. I. Cuza** și al doamnei **Elena Cuza**.
- În 1866, Portretul lui **Carol Anton de Hohenzollern**, tatăl Prințului Carol I.
- În 1874, Statuia lui **Mihai Viteazul**.
- În 1878, Independența României.
- În 1879, **Mircea cel Bătrân în luptă cu Baiazid la Rovine**.
- În 1881, Proclamarea domnitorului **Carol I** ca Rege al României.

- În 1883, **Ștefan cel Mare** și portretul regelui **Carol I.**
- În 1888, Încoronarea ca rege a lui **Carol I.**

Toate aceste cromolitografii se publicau în albume, unele chiar sub patronajul lui Carol I. Cu timpul, pietrele se crăpau și Pappasoglu era obligat să utilizeze o procedură des întâlnită în Apus: tratarea unei plăci de zinc, pe care se desenase cu cerneală litografică, la fel ca pe piatra litografică. Acest procedeu a fost inventat de tipograful francez, Firmin Gillot și poartă numele de *paniconographie*. Procedura este practică și de Szathmari.

Tot în acea perioadă la București funcționau mai multe **tipografii particulare**, care aveau de regulă câte un meșteșugar mai îndemânat în stare să execute trecerea pe piatră litografică a unui desen și tipărirea lui.

Tipografia lui G.Venrich care se găsea la Hanul lui M.Ghica, precum și cele ale lui Voneberg și Bielz-Danielis, sunt cele mai importante, la care apelează și Pappasoglu.

- **Voneberg** este deosebit de fertil, stampele desenate de dânsul sunt de regulă de dimensiuni mari și se distribuiau ca suplimente la abonații unor periodice, cum ar fi *Trompeta Carpaților* și *Revista Română*, de exemplu. Voneberg desenează în această manieră un **Traian în costum de ostaș roman**, lucrate în două culori, deci trasă cu două pietre.

Același autor execută portretul lui N.Bălcescu și un dublu portret al **Prințului Carol și Principesei Elisabeta**, realizat probabil cu ocazia căsătoriei lor. Această stampă încadrează personajele cu flori, iar în partea de jos, este reprezentată stema României, între două drapele. O altă stampă reprezintă pe cei patru Văcărești: Enache, Alecu, Nicolae, și Ion. Tot pentru *Revista Română* sunt reproduse după gravuri mai vechi în copii litografiate de către Voneberg: **portretul lui Mihai Viteazul**, după Sadeler; **Mihai Viteazul** cu căciulă ciobănească după o altă gravură contemporană cunoscută și un bust a lui **Mihai Viteazul**.

Voneberg se inspira din stampele mai vechi după un obicei agreat în acea perioadă, pentru că ideea de proprietate artistică nu exista la noi. Ca editor, Voneberg publică litografia care reprezenta **Uciderea lui Mihnea cel rău** (ucidere care s-a produs la Sibiu, unde este și placa mortuară în Biserica Evanghelică), executată după un desen de C.I.Stăncescu și litografiat de I. Dembinsky.

- **I. Pernet**, desenator și litograf francez de origine, execută pentru editorul G. Ioanid o stampă dedicată națiunii române, în două culori, care conține medalioane cu portretele **domnitorilor** noștri, ultimul fiind **Alex. Ghica**, retras din domnie la 1842. Tot Pernet desenează un portret al lui **Mircea cel Bătrân** în costumul de la Cozia, iar, de jur împrejur, sunt redat douăsprezece medalioane cu portretele **domnitorilor**, ultimul fiind **G.Bibescu** și **Barbu Știrbei**, litografie semnată de autor și având un text în limba franceză.
- **Ioan G. Venrich** este considerat de G.Oprescu cel mai fecund și mai talentat dintre litografii bucureșteni. Când în 1829 vine din Ardeal la București, este bine primit și încurajat de Eliade. Stampele imprimare de el pot sta foarte bine alături de cele editate la Viena sau de la atelierul lui Lemercier din Paris. El desenează pentru *Calendarul popular românesc* din 1846 un portret a lui **Alex. Dem. Ghica**, iar pentru *Almanahul statului*

din 1848, două portrete ale domnitorului **G.Bibescu**, în uniformă, iar la piept cu decorațiile primite de la Sultan. O altă litografie o reprezintă pe **doamna Marițica Bibescu** în costum național. El continuă seria portretelor cu cel al lui **A.I.Cuza**, unul a lui Cloșca și a treia litografie, cea a lui Avram Iancu, datată 1864. În 1866, execută un portret a lui **Carol Anton de Hohenzollern-Sigmaringen**, iar, mai târziu, în 1874 scoate o litografie cu portretul lui **Mihai Vitezul**, ca în 1881, fiind deja în vârstă execută un portret de grup al **familiei princiare**, printre ghirlande de flori.

- **A. Bielz** în colaborare cu **Danielis** în calitate de asociat, execută stampe pentru diverși editori, dar care, de cele mai multe ori, sunt imprimate în atelierul lor. Remarcăm apariția în 1852 a unui album litografiat al Oștirii Române în care sunt redată diverse uniforme de epocă. Josefina Bielz, fiica patronului, execută în 1866 mai multe litografii ale lui August Treboniu Laurian, Dim. Bolintineanu și cel al **domnitorului Carol I**. Evenimentul așteptat cu sufletul la gură - Unirea din 1859 - face ca să apară un calendar intitulat **Unirea**, tipărit în 1858 la Bielz și Danielis.

În anul 1851 apare la editura George Ioanid din București o *Istorie a Moldo-României* în două volume, tipografiată după un manuscris vechi în limba română găsit la Mănăstirea Cozia. Primul volum prezintă: *neamurile care au locuit pe aceste pământuri după răspândirea fiilor lui Noe; originea Moldo-Românilor, și mai multe războaie ale Domnilor Moldovei cu deosebite nații, până la anul 1595*. Al doilea volum, intitulat *Istoria Țării Românești*, care apare la aceeași editură în 1859, tratează evenimentele de la descălecatul lui Negru Vodă până în anul 1728. Ambele volume au litografii executate și semnate de A. Bielz. Primul volum conține următoarele litografii: **Traian, Decebal, Dragoș Vodă, Ștefan cel Mare, Bogdan Vodă**. Volumul II are următoarele litografii cu portretele domnitorilor: **Radu Negru Basarab, Mircea cel Bătrân, Vlad Țepeș, Neagoe Basarab, Mihai Vitezul, Constantin Șerban, Matei Basarab, Vasile Lupu, și Constantin Brâncoveanu**. În total sunt 14 litografii, împărțite în funcție de principatul unde au domnit, excepție face Vasile Lupu care din greșală este inclus între domnitorii din Țara Românească. Litografiile sunt executate după gravuri în general cunoscute și sunt bine reprezentate în exponat.

Kriehuber, vienez, un favorit al elitei bucureștene, execută un număr de **portrete de domnitori** și boieri români pe care le iscălește cu o parafă.

De data asta, un litograf francez, Bocquin tipărește la Lemercier, la Paris, mai multe portrete ale familiei domnitoare a Ghiculeștilor: **Grigore Ghica**, (1660-1664 și 1672-1674), **Grigore Ghica al IV-lea** (1822-1828), **Alexandru D. Ghica** (1834-1842 și Caimacam în perioada 1856-1858). Tot George Oprescu vorbește despre posibilitatea ca aceste chipuri de domnitori să fi fost comandate înainte de 1850, lui Joseph Lemercier(1803-1887) - celebrul litograf francez, considerat unul din cei mai buni meșteri din Paris. Împrimeria acestui litograf funcționa începând cu anul 1837. Tot Lemercier tipărește la editura FredericValbaum un portret al lui **George Bibescu**. Portretul este desenat de Anton Kaufmann-vienez, datat cu ziua urcării pe tron a domnitorului, 14 februarie 1843. Litografia a fost executată de A.Maurin (1793-1860) - litograf francez și pe care N.Iorga a inclus-o în albumul: *Portretele Domnilor Români*. Este o imagine foarte des întâlnită în epocă. Bibescu încadrat de mărcile județelor Munteniei (care, din păcate, nu apar în exemplarul oferit de

N.Iorga) este prezentat în picioare, în costum militar, pe o estradă, în fața unor coloane de marmură. Lângă el se află tronul, îndărătul căruia sunt trase niște draperii. Domnul poartă pe umeri o mantă largă și pe cap o căciulă cu o egretă. Poza puțin teatrală, așa cum îi plăcea să apară în fața supușilor.

Același litograf A. Maurin tipărește tot la Lemercier portretul domnitorului **Alexandru Ghica**.

Portretul principelui Moldovei **Mihai Sturza** în costum civil, comandat de domnitor, se vede după plecarea din țară în urma revoluției de la 1848, este executat probabil tot de un francez. Nesemnat, exemplarul se găsește la Biblioteca V.A.Urechia din Galați. Foarte importantă observația lui Gh.Oprescu privind complementarea portretelor cercetate de domnia sa la Academie și la Biblioteca V.A.Urechia, în sensul că aceleași personalități se găsesc în diferite imagini și executate de diferiți autori în cele două instituții culturale.

- **I.R.Huber** desenează după natură, în 1866, o panoramă a Bucureștiului, lucrare ce prezintă interes ca document.

- **E.Grassiani** litografiază în două culori portretele **regelui și a reginei** cu ocazia încoronării acestora.

- **Aug. Prestreaux** litografiază și publică la C.A. Rosetti un portret a lui **Alexandru Ghica**.

Stampe, gravuri sau litografii neiscălite, sau cu autori necunoscuți

Un capitol separat îl rezervăm stampelor, gravate sau litografiate, care nu sunt semnate de autori, sau cu autori aproape necunoscuți. Când este vorba de un portret, data morții personajului sau, în cazul domnitorilor, perioada cât au domnit, nu poate fi o garanție că stampa s-a imprimat în acea perioadă, pentru că ea putea fi comandată mult mai târziu din diferite motive.

- Un portret litografiat a lui **Ștefan Giorgizza**, reprodus de N.Iorga în *Portrete ale Domnitorilor Români* nr.105, este o copie după un cunoscut portret al voievodului, desenat de A. Bloom (probabil Adrian Bloomart) și gravat de Bianchi.
- Alte patru litografii, care par a fi executate de același desenator, sunt tipărite la E. Sieger din Viena, și-i reprezintă pe Vasile Alecsandri, Mihai Kogălniceanu, Constantin Negruzzi și **Prințul Nicolae Suțu**. Toate patru se găsesc la Academie. Ultima stampă, păstrează într-un colț semnătura lui Kogălniceanu. Gh. Oprescu, care le-a studiat, este tentat să afirme că toate cele patru sunt opera lui M. Kogălniceanu și au fost litografiate la Viena în cele mai bune condiții.
- Portretul lui **Mihai Sturza**, *Prince de Moldavie*, neiscălit diferă de cel prezentat de N.Iorga în *Portretele Domnilor Români*, este executat și litografiat probabil în Franța, pentru că inscripția este dublă: în franceză și în românește cu litere chirilice.
- La biblioteca V.A.Urechia, există un alt portret a lui **Mihai Sturza**, realizat de un autor necunoscut, în costum civil, care, după afirmațiile lui Gh. Oprescu, este tipărit în Franța.
- Un bust al lui **Barbu Dimitrie Știrbei**, frumos desenat, este la fel nesemnat și probabil tipografiat la Viena.

- Îl găsim și pe **Vasile Lupu** într-un supliment la *Patria* din 1859, care este o reproducere litografică după un portret cunoscut al domnului moldovean. De altfel, există nenumărate portrete ale domnitorilor care erau incluse ca suplimente la anumite publicații periodice, dar care se păstrează la biblioteca V.A.Urechia, ca și la Academie, ca foi separate.

Gravura în metal, spre deosebire de cea în lemn mai frecvent utilizată la noi începând cu sec. al XVI-lea, nu este așa de mult practică din cauza procedurii greu și foarte lung de execuție, delicat, bazat pe un alt stil și care necesită stăpânirea desăvârșită a desenului.

Gravura în metal a fost însă foarte utilizată în Germania, Austria și Franța. Imaginea pe aramă, migălită cu linii nenumărate, reclama o mare precizie și corectitudine, de regulă, se trăgea separat de text. Hârtia intra astfel de două ori sub presă, ceea ce complica operația de tipărire. Această tehnică a fost evitată de gravorii noștri, numai Aman, curios de tehnici noi și un pasionat al desenului, face o excepție în acest sens.

În 1800, apare un admirabil portret, poate unul din cele mai reușite și mai fine executate după personaje de la noi. El însoțește *Mappamondul* pe care G. Golescu îl publică în acel an la Viena și reprezintă chipul lui **Alexandru Moruzzi**. Nu numai figura domnitorului, dar și hărțile care apar în album, dovedesc o desăvârșită cunoaștere a gravurii în aramă. Portretul este făcut cu dălțița, însoțită de așa nimită tehnică în *pointille*, adică punctată, care reușește să redea trăsăturile și umbrele. În treacăt, vorbim de un gravor **Dimitrie Contoleu Romano**, originar din Basarabia poate din Ismail, pe care N.Iorga îl consideră un produs al școlii lui Gh.Asachi.

În 1816, la Iași apare la o tipografie grecească de curând înființată la Trei Ierarhi, *Codul Civil al Principatului Moldovei* al lui **Scarlat Alexandru Callimah**. Splendid volum, „o podoabă a tiparului românesc”, cum mărturisește același Gh.Oprescu, cu câteva gravuri în aramă, printre care și **portretul domnitorului**. Încă de la foaia de titlu putem admira o frumoasă stampă, Stema Moldovei, așezată pe o blană de samur încoronată, susținută de doi lei, îndărătul cărora se respiră, într-o compoziție ca un evantai, steaguri, trompete și guri de tun. Este opera lui Dimitrie Contoleu.

Spre deosebire de alte gravuri ale acestui artist, stema este adânc săpată, în linii energice, astfel încât imaginea este excepțional de viguroasă și de clară. În cazul acestei stampe, ne găsim, cu siguranță, în fața unui artist care își cunoaște bine meseria și știe ce se poate obține prin metoda gravurii pe metal, dar pentru portretul **domnitorului Scarlat Callimachi**, se apelează la un gravor străin vienez, la Blasius Höfel (1792-1863), cunoscut în străinătate pentru tabloul făcut lui Beethoven. Höfel a gravat într-un stil impecabil după portretul pe care baronul Ludovic Kreüchly de Schwerdtberg îl făcuse în 1817. Toate aceste indicații se găsesc semnalate în partea de jos a portretului. Imaginea prezintă în dreapta unul din dealurile Iașului, înconjurat de o biserică, poate chiar Cetățuia, iar jos, sub portret, un cerc cu Stema Moldovei, înconjurată de heraldica județelor, toate gravate cu dălțița.

În preajma anului 1820, gravura în metal suferă concurența litografiei, procedeu mai ușor de manipulat. Publicațiile lui Asachi din acea perioadă, până la anul 1830, vor utiliza gravura în oțel și nu aramă care era mai solidă, deci mai durabilă, și se putea nivela și lustrui mai bine, astfel că și cele mai mici detalii pot fi văzute.

Litografia ca ilustrație de carte este un subiect care prefațează o altă expoziție destinată a prezenta imagini din Țările Române, surprinse de artiști străini și autohtoni. În primul rând, putem vorbi de cartea de călătorie scrisă de prințul Anatol Demidoff, „*Voyage dans la Russie Meridionale et la Crimée par la Hongrie la Valachie et la Moldavie*”, ilustrată cu 64 desene de celebrul artist francez Auguste Raffet. Cartea este dedicată Împăratului Rusiei Nicolae I și este tipărită la Paris în 1840, la editura Ernest Bourdine.

Mai semnalăm frumoasele portrete ale lui **Mihai Suțu** și ale ficei sale Elena, pe care Louis Dupré (elevul lui David) le publicase într-un mare album, care conține și impresiile sale din Constantinopol și din Atena din anul 1825. Tot Dupré executase un portret a domnitorului **Mihai Suțu** în 1819 la Constantinopol, ambele portrete reflectă nonșalanța de rafinat despot oriental, pe care artistul a știut s-o imprime atitudinii și figurii splendide, luminoase a prințului Suțu.

Un alt album interesant al vremii este semnat de Adolphe Midy (1797-1874), litograf din Rouen și apoi din Paris care publică la Enghelmann (1788-1839), care era considerat cel mai faimos atelier de litografiat din perioada de început a tehnicii litografice - 1816. Autorul traversează Moldova și Basarabia, unde întâlnește creștini, evrei în costumele lor tradiționale, boieri de modă veche, cu giubea și calpac, dar și boieri de modă nouă, cu haine nemțești. Calitatea litografiilor este ireproșabilă.

Faimoasele foi de album îl prezintă și pe Alex. Decamps (1803-1860), care în călătoria lui prin Orient a poposit și în Țările Române.

Biblioteca Românească constituie prima carte românească în care apare ca supliment o litografie în peniță *Romulus, strămoșul Românilor*. Peisajul a fost copiat cu lux de amănunte după cel executat în aramă din volumul *Istoria Daciei* a lui Fotino și tipărită la Viena în 1819. Tot în *Biblioteca Românească* va publica litografiile de început și Lecca din perioada de studii la Pesta. După 1829, apar la București *Curierul* lui Heliade, iar la Iași *Albina* lui Asachi care vor utiliza tehnica litografiei pentru a reda diverse ilustrații. În această perioadă, în 1829, reappare la Buda, *Biblioteca Românească* care introduce ca supliment chipul unui principe la fiecare număr editat: **Dimitrie Cantemir, Radu Șerban, Mihai Viteazul și Ștefan cel Mare**. Toate se presupun că erau ale lui Lecca. Începând cu anul 1834, ediția nouă a volumelor din *Biblioteca Română* redă litografiile domnitorilor: **Radu Negru și Ioan Dragoș**, de data asta semnate de Lecca.

În aceeași perioadă, apare *Album der Unteren-Donau-Gegend, nach der Natur gezeichnet* a căpitanului Carol Begenau, album litografiat la Berlin de Schwabe. Căpitanul Begenau, ocupându-se timp îndelungat cu delimitarea granițelor, atras de frumusețile locurilor a schițat vederi cu scopul de a întocmi un album al regiunii dunărene. Octav Lugoșianu, care a studiat aceste 12 litografii în culori, indică și denumirea lor: Orșova cu cetatea Elisabeta, Porțile de fier, Cladova, Turnul-Severin, Ruinele podului dela Turnul Severin, Vidinul, Nicopole, Șiștovul, Rusciucul, Debarcaderul din Giurgiu, Silistra și Măcinul. Tehnica este a litografiei în culori, adică cu mai multe pietre, fiecare cu o culoare și trase succesiv.

La mijlocul secolului al XIX-lea, la București se găseau o seamă de litografi, mai mult meșteșugari decât artiști, de origine germană, care tipăresc îngrijit litografii pentru calendare, suplimente, reclame comerciale, portrete și fel de fel de stampe.

În Moldova, unde Asachi acorda o atenție deosebită litografiei, apare foaia de titlu a *Albinei Românești* din 1829 în tehnica litografică. În 1837, în suplimentul la nr.5 a *Albinei* apare desenul lui Alexandru Asachi care utilizează urme de grattoir și care reprezintă Columna lui Traian de la Roma însoțită și de alte reproduceri de monezi romane, un legionar roman și un dac captiv. (Grattoir este instrumentul de care se servesc litografii pentru a ridica în unele locuri cerneala litografică, prin care la imprimare se produc linii de lumină, în mijlocul unei porțiuni intens luminate. Grattoir-ul oferă litografului posibilitatea să obțină efecte interesante de lumină, instrument utilizat numai de litografii foarte inițiați).

Spicuiitorul Moldo-Valah din 1841 editat de Gh. Asachi, la numărul din octombrie-decembrie prezintă o litografie în creion cu portretul lui **Dimitrie Cantemir**, realizată de Alex. Asachi. *Calendarul* din 1853 a lui Kogălniceanu, publică cele mai multe litografii cu subiect istoric din viața lui **Bogdan** fiul lui Ștefan cel Mare. Domnul Moldovei din 1508 e reprezentat în picioare, într-un costum de curte cu un peisaj muntos în spate și o casă boierească din acele vremuri. O altă litografie îl prezintă pe **Bogdan** sfărâmând poarta cetății Lwov și, în fine, o altă litografie cu un cortegiu de țărani moldoveni ce conduc niște robi, prizonieri de război, toți boieri poloni, trăgând la o căruță în care se găsea clopotul de la Rohatin, pe care trebuiau să-l transporte la Suceava.

În *Almanahul* din 1867, apare bustul **prințului Carol I**, iar în anul 1870 apare portretul **principesei Elisabeta** și mai multe scene din viața lui **Alex. Lăpușneanu**, toate semnate de Al. Asachi. Ilustrațiile din suplimentul anului 1872 prezintă o litografie cu monumentul **prințului Racoviță** la Vama Bucovinei care presupune participarea lui Alexandru Asachi la Serbările a 400 de ani de la târnosirea mănăstirii Putna la 14-15 august 1871, unde cu siguranță s-a întâlnit cu M. Eminescu și Ioan Slavici care erau în comitetul de organizare. În 1873, este reluată seria *nuvelilor istorice* și cu un portret a lui **Gaspar Grațiani**- domnul Moldovei. În calendarul din 1875 este prezentă imaginea statuii lui **Mihai Viteazul**, inaugurată la 3 noiembrie 1874, într-o litografie desenată de Asachi și trasă de Godner, după o schiță expedită din București.

În noua *Albină Română* din 7 februarie 1857, tot ca supliment, apare portretul lui **Vasile Lupu** după portretul în frescă de la Trei Ierarhi, dar și după broderia de pe draperia de catifea, azi dispărută.

Încercare de recuperare din străinătate a unor obiecte de artă legate de istoria României.

Capitala fostei împărății austro-ungare a fost tot timpul o atracție pentru călătorii români porniți spre Occident. În 1824, marele logofăt Dinicu Golescu vizitează palatul Belvedere, unde rămâne uimit de mulțimea de icoane și tablouri expuse.

Prin tratatul de pace, încheiat între puterile aliate și Austria, în septembrie 1919, la Saint-Germain-en Laye, multe obiecte de artă, și mai ales unele picturi clasice din muzeele vieneze, au fost restituite orașelor din Italia, de unde fuseseră aduse cu prilejul vremelnicele ocupări ale acestor provincii de către austrieci. Pe temeiul aceluiași clauze ale tratatului de pace, și României îi revenea dreptul de revendicare a numeroase obiecte de artă aflate în muzeele vieneze.

Tratative în acest sens s-au și întreprins, ne spune Al. Tzgară-Samurcaș în lucrarea *Scrieri despre arta românească*, iar într-un anumit caz s-a semnat chiar protocolul de schimb, dar care, din păcate, nu s-a executat. Din categoria celor care puteau fi revendicate se încadra și tezaurul descoperit în 1799, în Sânnicolau Mare compus din 23 vase de aur, sau bogata colecție de monezi din aur ale voievozilor noștri.

Din domeniul tablourilor care ne privește în mod direct, menționăm doar pânza lui Frans Francken, care, sub legenda: *Croesus arătând lui Solon tezaurele sale*, îl reprezintă pe Rudolf al II-lea, în a cărui suită se află, la loc de cinste și într-un splendid costum, **Mihai Viteazul**. În stânga lui Mihai Viteazul, în portret, se află principesa Maria Cristierna, nevasta lui Sigismund Bathory, care pentru o perioadă a stăpânit Cetatea Făgărașului. Apropierea celor doi, reprezentată în acest tablou nu este întâmplătoare, fiind cunoscută atracția pe care o avea domnitorul român pentru frumoasa principesă. Acest tablou a servit ca imagine, multor alte copii cu chipul domnitorului, care au fost răspândite în Europa și a fost executat înainte de 1601, când Mihai Viteazul se afla ca oaspete la curtea lui Rudolf al II-lea, la Praga.

Al. Tzgară Samurcaș semnaleză oportunitatea ca acest tablou original să figureze în palatul de la Alba Iulia și, în acest sens, semnează un protocol la 5 aprilie 1929 prin care, în conformitate cu tratatul mai sus amintit, tabloul ne era cedat în schimbul unor compensații tot picturale cum era tăbliile cu sfinți ale lui Bartolomeu Zeitblom. Acordul era perfectat și la legația română din Viena urma să se facă schimbul. Dar au intervenit nespecialiștii, atotștiutori care au afirmat că nu este nevoie de originalul portretului unde apare Mihai Viteazul, deoarece există undeva o copie a unui pictor român!

În aceleași condiții se putea revendica și **Evangheliarul lui Ștefan cel Mare**, din 1504, **Tetraevangheliarul dăruit de Ștefan cel Mare**, mănăstirii Zograf în 1502, **Tetraevanghelul dăruit de Petru Rareș** mănăstirii Xiropotam de la Muntele Athos în 1535, toate aflate la Biblioteca din Viena. Portretul lui **Mihai Viteazul**, cel lucrat *ad vivum* de Aegidius Sadeler (1575-1629), reușit sub toate aspectele, continuă să se găsească în bogata colecție a Albertinei din Viena, unde se pot vedea mai toate efigiile grafice ale domnilor români. Coroana orientală bătută în aur cu nestemate a principelui Transilvaniei **Ștefan Bocskay** a fost și ea în discuțiile din acea perioadă, dar tratativele au eșuat și n-au mai fost returnate României.

Radu Moțoc

Mai 2007, Galați

Note:

1. Iorga, Nicolae, *Domnii Români după portrete și fresce contemporane*, Editura și tiparul Krafft&Drotleff S.A. pentru arte grafice, Sibiu, 1930.
2. Frunzetti, Ion, *Pictori revoluționari de la 1848*, Ed. Meridiane, București, 1988.
3. *Istoria Moldo-Românilor*, Vol.I, Editura George Ioanid, București, 1858.
4. *Istoria Țării Românești*, Vol. II, Editura George Ioanid, București, 1859
5. Oprescu, George, *Grafica Românească în secolul al XIX-lea*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1942.
6. Oprescu, George, *Pictura Românească în secolul XIX*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943.
7. Ionescu, Adrian-Silvan, *Învățămintul artistic românesc 1830-1892*, Ed. Meridiane, 1999.

8. Tzigara-Samurcaș, Al., *Scrieri despre arta românească*, Ed. Meridiane, București, 1987.
9. Grigorescu, Dan, *Trei pictori de la 1848*, Ed. Meridiane, 1973.
10. Florea, Vasile și Szekely, Gherghe, *Mică enciclopedie de artă universală*, Ed. Litera Internațională, București-Chișinău, 2005.
11. Florea, Vasile, *Theodor Aman*, Ed. Meridiane, București, 1965.
12. Turdeanu, Emil, *Oameni și cărți de altădată*, Ed. Enciclopedică, București, 1997
13. Frunzetti, Ion, *Arta românească în secolul XIX*, Editura Meridiane, București, 1991
14. Theodorescu, Răzvan, *Civilizația românilor între medieval și modern*, Editura Meridiane, București, 1987.
15. *Maestrii picturii românești*, Text Ion Frunzetti, București, 1953.
16. Asachi, Gheorghe, *Scrieri*, Editura Hyperion, Chișinău, 1991.
17. Grigorescu, Dan, Florea, Vasile, *La peintures roumaine*, Editura Meridiane, București, 1977.
18. Popescu, Mircea, *Sava Henția*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1954.
19. Bădărău Dan și Caproșu Ioan, *Iașii vechilor zidiri*, Editura Junimea, Iași, 1974.
20. Caproșu Ioan, Vasiliu Lucian, *Iași*, Editura Cronica, Iași, 1994
21. Cosma Gheorghe, *Pictur istorică românească*, Editura Meridiane, București, București, 1986.
22. Urechia V.A. *Istoria școalelor 1800-1864*, Editura Imprimeriilor Statului, București, 1892-1901