

**MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL**  
*GHIDUL GALERIEI de ARTĂ EUROPEANĂ*





MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL

*GHIDUL GALERIEI de ARTĂ EUROPEANĂ*

Dana Roxana Hrib





**MUZEUL NAȚIONAL BRUKENTHAL**  
*GHIDUL GALERIEI de ARTĂ EUROPEANĂ*

Dana Roxana Hrib

copertă: Jan van Eyck, *Omul cu tichie albastră*  
paginile 2-3: Philips de Koninck, *Peisaj de șes olandez* (detaliu)

© Monitorul Oficial R.A.

Foto: Jean Popescu și Alexandru Olănescu

Concepție grafică: S.C. BLUE PRINT&GRAPHIC – S.R.L.

Tipărit la Monitorul Oficial R.A.

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
HРИB, DANA ROXANA**

**Muzeul Național Brukenthal : Ghidul Galeriei  
de Artă Europeană / Dana Roxana Hrib. - București :  
Regia Autonomă "Monitorul Oficial", 2007**

Index

ISBN 978-973-567-605-6

069(498 Sibiu) Brukenthal:73(4)(084)

- paginile 2-3: Philips de Koninck, *Peisaj de șes olandez* (detaliu)  
pagina 6: Frans van Mieris I, *Bărbat cu pipă la fereastră* (detaliu)  
pagina 10: David Teniers al II-lea, *Consultația* (detaliu)  
pagina 12: Antonello da Messina, *Răstignirea* (detaliu cu portul Messina)  
pagina 52: Jan van Eyck, *Omul cu tichie albastră* (detaliu)  
pagina 88: Lorenzo Lotto, *Sfântul Ieronim penitent* (detaliu reprezentând  
castelul San Angelo)  
pagina 124: David Teniers al II-lea, *Cârciumă țărănească* (detaliu)  
pagina 168: Maestru anonim, *Portret de bărbat cu craniu* (detaliu)

## CUPRINS

---

Introducere .....	7
Ghidul Galeriei de Artă Europeană .....	11
Tablourile recuperate	
Pictura europeană: surse comune, diferențe și similitudini .....	14
Școala flamandă-olandeză	
Pictura flamandă și olandeză .....	54
Școala italiană	
Pictura italiană .....	90
Școala germană-austriacă	
Pictura germană și austriacă .....	126
Index - numele pictorilor .....	163
Index - denumirea lucrărilor .....	166



## **Introducere**

---

Dragi vizitatori,

Muzeul Brukenthal reprezintă o marcă aparte deoarece este cel dintâi muzeu din România și din sud-estul Europei (deschis pentru public din anul 1817), datorându-și existența uneia dintre cele mai importante personalități ale Transilvaniei: baronul Samuel von Brukenthal, guvernator al acestei provincii în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Prezentându-vă **Muzeul Național Brukenthal** din Sibiu, România, vă descriem o instituție complexă sub toate aspectele sale, ce în prezent cuprinde:

### **Galeria de Artă Europeană și Biblioteca Brukenthal**

#### **Locație: Palatul Brukenthal**

Adresă: Piața Mare nr. 5, Sibiu 550169

Telefon: (+40) 269 217691; (+40) 369 101780

Fax: (+40) 269 211545

### **Galeria de Artă Contemporană**

Adresă: Strada Tribunei nr. 6, Sibiu 550176

### **Galeria de Artă Românească și Laboratoarele de restaurare**

#### **Locație: Casa Albastră**

Adresă: Piața Mare nr. 4, Sibiu 550169

### **Muzeul de Istorie**

#### **Locație: Casa Altemberger**

Adresă: Str. Mitropoliei nr. 2, Sibiu 550179

Telefon: (+40) 269 218143

### **Muzeul de Istorie Naturală**

Adresă: Str. Cetății nr. 1, Sibiu 550160

Telefon: (+40) 369 101782

### **Muzeul de Istorie a Farmaciei**

Adresă: Piața Mică nr. 26, Sibiu 550182

Telefon: (+40) 269 218191

### **Muzeul de Arme și Trofee de Vânătoare**

#### **Locație: Casa August von Spiess**

Adresă: Str. Școala de Înot nr. 4, Sibiu 550005

Telefon: (+40) 369 101784

După cum puteți realiza, o vizită în muzeul nostru nu se limitează doar la o singură clădire și la încadrarea într-un profil singular al specializării. Vă propunem un periplu amplu, ce prezintă aspecte multiple ale prezentului și ale trecutului, cu o largă varietate de exponate. Nu în cele din urmă, o vizită completă vă va conduce în unele dintre cele mai frumoase zone ale Sibiului istoric, în care sunt amplasate – în cea mai mare parte – obiectivele mai sus amintite.

Întreagă această structură elaborată a evoluat în timp dintr-un nucleu unic: colecțiile baronului Samuel von Brukenthal și dintr-o locație unică: Palatul Brukenthal.

**Baronul Samuel von Brukenthal (1721-1803)** a fost singurul exponent al comunității săsești transilvănene căruia i s-au atribuit importante funcții publice în cadrul statului austriac condus de împărăteasa Maria Theresa, cea dintâi funcție ocupată fiind aceea de cancelar aulic al Transilvaniei. Perioada petrecută la Viena în această calitate coincide cu perioada constituirii colecției sale de pictură, menționată după 1773 în *Almanach de Vienne*, drept una dintre cele mai valoroase colecții particulare ce putea fi admirată în mediul cultural vienez al vremii. Colecțiile inițiale ale baronului von Brukenthal (constând din pinacotecă, cabinet de stampe, bibliotecă și o colecție numismatică) au luat naștere cu precădere în intervalul de timp dintre anii 1759 și 1774. Se cunosc puține informații privind modul lor de constituire, primele înregistrări referitoare la achiziții de tablouri, în documentele familiei Brukenthal apărând în 1770, dată la care nucleul pinacotecii trebuie să fi fost deja format. Numit Guvernator al Marelui Principat al Transilvaniei, funcție pe care a ocupat-o între anii 1777 și 1787, Samuel von Brukenthal construiește la Sibiu un palat în stilul Barocului târziu, după modelul palatelor vieneze.

**Palatul Brukenthal** este unul dintre cele mai însemnante monumente în stil baroc din România, construirea clădirii petrecându-se în etape, între anii 1778 și 1788. Edificiul a fost ridicat pentru a servi drept reședință oficială a baronului și sediu al colecțiilor sale. Saloanele baroc (spații inițial destinate receptiilor și seratelor muzicale) sunt în prezent deschise publicului, prezintând elemente originale precum sobele în stil rococo și neoclasic, tapetul din mătase roșie și cel de hârtie pictată în stil oriental, candelabrele din sticlă de Murano și piesele de mobilier transilvănean din secolul al XVIII-lea.

Este probabil ca amenajarea **galeriei cu lucrări de pictură europeană** să se fi petrecut între anii 1787 și 1789. Colecția de tablouri a fost inaugurată în anul 1790, cuprinzând opere date din secolul al XV-lea până în secolul al XVIII-lea, putând fi socotită drept una dintre cele mai importante colecții de pictură barocă din această parte a continentului, cu o structură definită de segmentele de bază ale școlilor italiانă, flamandă-olandeză și germană-austriacă. În calendarul lui Hochmeister pentru anul 1790 (*Hermannstadt im Jahre 1790*), această pinacotecă este menționată între atracțiile Sibiului, descrisă ca fiind compusă din 800 de tablouri expuse în treisprezece dintre sălile reședinței guvernamentale.

Clasificarea și expunerea lucrărilor s-a făcut prin efortul pictorilor Johann Martin Stock și Franz Neuhauser jr., apropiați ai baronului. Primul catalog al pinacotecii (*Ältester Katalog*) a fost redactat de pictorul Franz Neuhauser jr., lucrarea în manuscris fiind realizată încă din timpul vieții baronului, inventarul prezintând un număr de 1070 de tablouri, adăpostite în cincisprezece încăperi de la etajul al doilea al palatului. Johann Martin Stock și Franz Neuhauser jr. au contribuit și la identificarea inițială a lucrărilor nesemnate, după cum reiese din prefața primului catalog tipărit al galeriei, editat în anul 1844. În urma hotărârii testamentare a fondatorului, colecția a devenit muzeu public începând cu anul 1817.

**Evoluția Pinacotecii Brukenthal de-a lungul timpului** a fost marcată atât de îmbogățirea fondului prin intermediul donațiilor și achizițiilor, de alăturarea impor-

tantului segment al picturii românești moderne și contemporane, dar și de evenimente regretabile precum confiscarea în anul 1948 a unui număr de 19 lucrări din Pinacoteca Brukenthal și transferarea lor la Muzeul Național de Artă al României din București (potrivit centralizatoarei politici comuniste) sau furtul a 8 lucrări (suferit în anul 1968), dintre care doar 4 au fost recuperate.

**Anul 2007** a adus României, odată cu integrarea în structurile Uniunii Europene, șansa unei mai bune informări, actualizări și precizări a standardelor în toate domeniile de activitate. Mai mult, anul 2007 a adus Sibiului statutul de Capitală Culturală Europeană, Muzeul Național Brukenthal fiind direct și deplin implicat în efervescența evenimentială a acestei perioade atât sub aspectul precizării structurilor muzeale, cât și sub aspectul oferirii informației de specialitate necesară, venită în întâmpinarea afluxului de vizitatori.

Începând cu anul 2006, Palatul Brukenthal a devenit martor al unui proces de modernizare ce va continua și în anii următori. Astfel, într-un context dominat de muzee de mari dimensiuni, cu colecții vaste, dorim să vă atragem atenția asupra particularității experimentale ce caracterizează și va continua să caracterizeze acest segment al Muzeului Național Brukenthal și evoluția sa în cadrul procesului de adaptare a unei clădiri baroc de secol XVIII la cerințele muzeografiei moderne în ceea ce privește expunerea, conservarea, ambianța generală. Deoarece procese de acest gen sunt tot mai rar întâlnite, credem că imaginea aflată într-o dinamică a elaborării pe care o va afișa Palatul Brukenthal va suscita atât interesul specialiștilor, cât și pe cel al vizitatorilor.

Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal a debutat în 2007 prin inaugurarea la etajul al doilea al palatului a unei secțiuni speciale a circuitului expozițional, în care sunt cuprinse toate cele 23 de lucrări recuperate în urma confiscării din 1948 și a furului din 1968. Modalitatea specială a expunerii a fost concepută astfel încât să sublinieze importanța reîntregirii fondului Pinacotecii Brukenthal. Prezentarea colecției de artă europeană continuă cu școlile de pictură flamandă-olandeză, italiană și germană-austriacă. La etajul întâi pot fi vizitate saloanele baroc și o serie de expoziții temporare, parte a complexelor programe culturale desfășurate în Sibiul anului 2007.

**În anii 2008-2009** vă propunem să fiți martorii întregirii caracterului de spațiu expozițional, destinat exclusiv artei europene, al Palatului Brukenthal, cu expoziția de stampe (parter), expoziția de artă central-europeană (etajul I) și Cabinetul de hărți (în fostele anexe ale palatului). Totodată, spațiile destinate fondului de pictură din colecția baronului Samuel von Brukenthal vor fi extinse (școala germană-austriacă, etajul I; școlile flamandă-olandeză și italiană, etajul al II-lea), urmărind conectarea specificului spațiului transilvăean la arta central-europeană și deschiderea spre spațiul unic al culturii europene în general.

Dacă la începutul acestei expunerii vă invitam, în cadrul Muzeului Național Brukenthal, la o sumă de vizite cuprinse în dimensiunea spațială a Sibiului actual, în final doresc să vă propun înțocarea într-un spațiu muzeal aflat sub semnul schimbării, Palatul Brukenthal oferindu-vă experiența temporală a propriei metamorfoze, la confluența dintre valorile trecutului și modernitatea codificată în posibilitățile viitorului.

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



## **GHIDUL GALERIEI DE ARTĂ EUROPEANĂ**

---

De-a lungul timpului, fondul de lucrări aparținând Pinacotecii Brukenthal a reprezentat o constantă valorică și constitutivă a instituției muzeale în care a fost găzduit: Muzeul Național Brukenthal.

Acest ghid este conceput astfel încât să fie un însotitor util în timpul vizitării Galeriei de Artă Europeană, dar și o lectură menită să susțină aprofundarea ulterioară experienței muzeale.

Din punct de vedere structural, lucrarea este alcătuită din patru secțiuni: prezentarea picturilor recuperate în urma confiscării din anul 1948 și a furtului din anul 1968 (ordinea fiind cea a circuitului expozițional, de la stânga spre dreapta, în sens orar), prezentarea școlii de pictură flamandă-olandeză (în ordine cronologică), prezentarea școlii de pictură italiană (în ordine cronologică) și prezentarea școlii de pictură germană-austriacă (în ordine cronologică).

Alegerea lucrărilor prezentate în ghid a urmărit o sumă de exigențe de la primatul valoric al lucrării și preeminenței artistului la surprinderea unei diversități ilustrative atât sub aspect tematic, stilistic, cât și sub aspectul periodizării. Selecția orientativă a lucrărilor, pe școli de pictură, aparține membrilor specializați ai personalului Secției de Artă a Muzeului Național Brukenthal, după cum urmează: Sanda Marta pentru școala de pictură flamandă-olandeză, dr. Maria Olimpia Tudoran Ciungan pentru școala de pictură italiană și dr. Valentin Mureșan pentru școala de pictură germană-austriacă. Este necesară, de asemenea, menționarea în această pagină a bazei de date *online* a Institutului de Memorie Culturală, pentru informația de specialitate oferită.

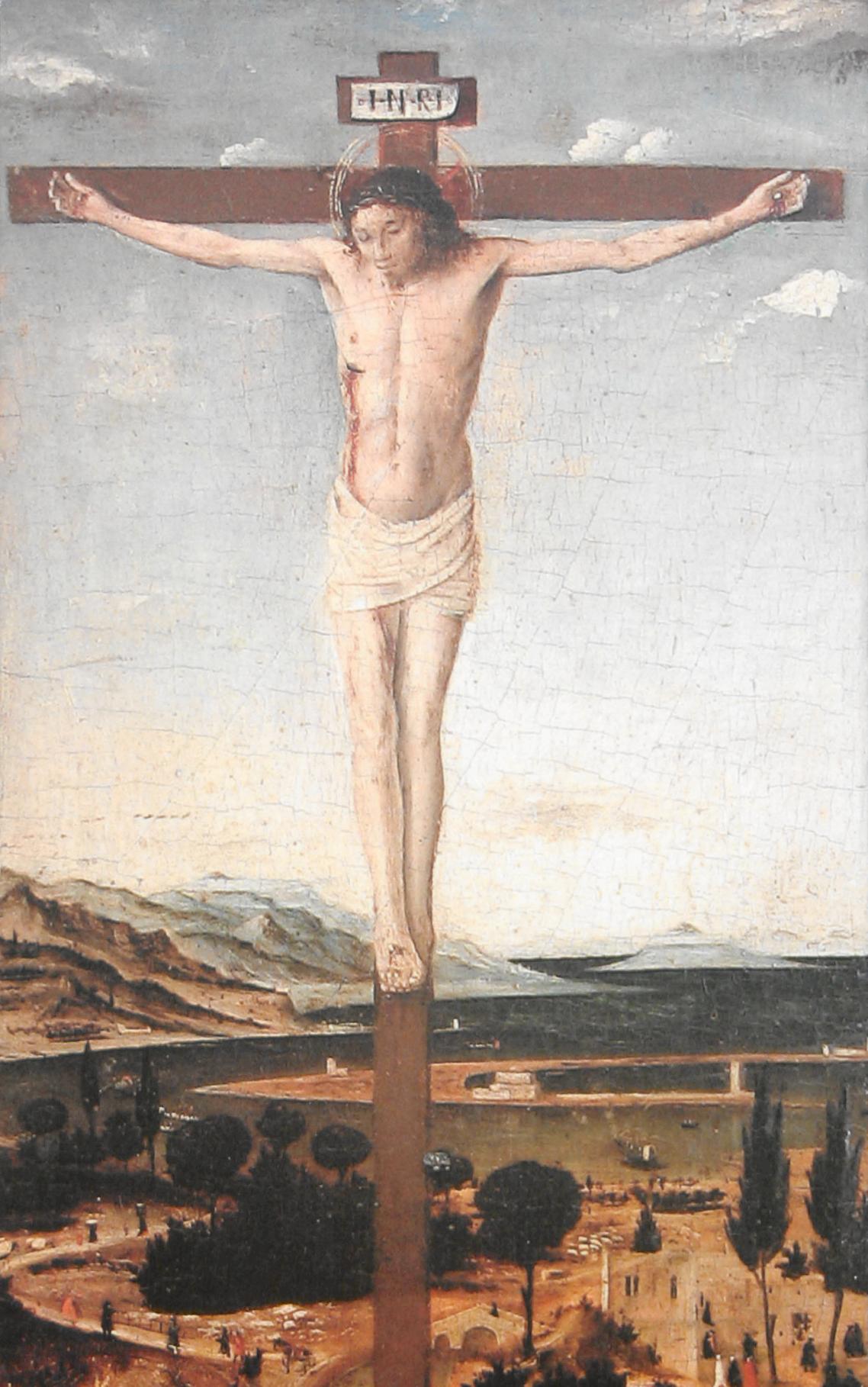
Prezentările individuale ale lucrărilor au fost gândite astfel încât să ofere o alăturare cât mai completă de informații privind artistul, încadrarea istorică a operei acestuia, așezarea picturii în contextul general al operei pictorului, noțiuni legate de tematica, structura compozitională și cromatica lucrării, precum și evidențierea elementelor particulare. Convențional, pentru facilitarea observației, descrierile au folosit raportarea la partea stângă, respectiv dreapta poziționării privitorului în raport cu tabloul.

Deoarece în culisele fiecărei realizări individuale se află întotdeauna o muncă de echipă, nici acest ghid nu este în totalitate efortul exclusiv al autorului. Pentru aceasta jin să mulțumesc în primul rând celor care au susținut proiectul și celor care au fost de un real sprijin în timpul redactării, deși numele lor va rămâne mai degrabă în sfera interacțiunilor umane pozitive de care uneori avem norocul să ne bucurăm.

Ghidul a fost conceput pentru a se adresa în primul rând vizitorilor și pentru a oferi răspunsuri întrebărilor și nelămuririlor acestora. Din acest punct de vedere, de un real folos în redactarea prezentărilor au fost atentele observații ale supraveghetoarelor de sală Dorina Tambor, Viorica Ittu și Norina Miron. Sub aspectul exigenței documentare, de factură istorică în special, și al exigenței documentării în general, mulțumesc pentru ajutor colegului meu Alexandru Sonoc. O mulțumire mai trebuie adusă dr. Maria Olimpia Tudoran Ciungan pentru furnizarea datelor ultimei sale identificări a identității celor doi donatori reprezentați în portretele realizate de Hans Memling.

Apariția *Ghidului Galeriei de Artă Europeană* este rezultatul unui efort editorial de proporții ce a debutat în anul 2006 în cadrul Muzeului Național Brukenthal. În acest sens, putem afirma că informația cuprinsă în paginile acestei lucrări este o invitație pentru lectura mai completă și mai specializată ce poate fi găsită în rafturile magazinelor de specialitate ale instituției, prin efortul muncii de cercetare depuse de cei ce lucrează aici.

dr. Dana Roxana Hrib



# **TABLOURILE RECUPERATE**

Hrănindu-și rădăcinile din efervescența afirmării, Renașterea timpurie a fost martora ridicării și definirii noilor clase sociale, a căror prosperitate și influență politică au crescut, determinând după 1400 consacratarea propriilor forme de expresie. În contrast, Biserica și nobilimea doreau promovarea formelor tradiționale ale trecutului, dintr-o naturală pornire conservatoare. Astfel, în zorii complexului fenomen pe care Renașterea avea să îl constituie, se poate afirma că bancherii, proprietarii țesătoriilor din industria lânii și negustorii găseau mai multe afinități intelectuale cu fenomenele lumii reale decât comandanții din rândurile clerului sau ale nobilimii, iar arta avea să urmeze căile cele mai largi pe care audiența le putea deschide.

Începând cu cea de a treia decadă a secolului al XV-lea, pe când Masaccio se afla la apogeu activității sale, în zona Flandrei și sud-vestul regiunii germane s-au afirmat artiști cu o mare forță creativă. Pasiunea lor pentru redarea spațiului, a figurii umane și a peisajului nu s-a dovedit a fi cu nimic mai prejos în raport cu munca artiștilor italieni. Hubert van Eyck, Jan van Eyck, Robert Campin, Lukas Moser, Konrad Witz, Hans Multscher au nutrit idealuri artistice similare celor consacrate de Masaccio, Paolo Uccello, Andrea del Castagno.

În același timp, diferențele regionale la nord de Alpi au intervenit în dinamica specială a artei epocii, după cum vor interveni între școlile de pictură ale diverselor centre artistice italiene. Astfel, în Nord este accentuată importanța detaliului, se afirmă pictura în ulei, formele creative în pictură sunt mai puțin influențate de dominanta eccluzială și de autoritatea medievală. Pe de altă parte, polarizarea ce a avut loc între Renașterea timpurie și Goticul târziu nu induce diferențe la nord și sud de Alpi, ci doar aşază o notă distinctivă asupra a ceea ce era considerat *tradițional* sau *progresist*, arta fiind în mare parte rezultatul dorinței comandanților.

Într-o epocă în care predomină experiența, explorarea în domeniile perspectivei și proporțiilor, scopul manifestării artistice a fost departe de cel al identificării unei serii de valori estetice independente și specifice. Dar fiind că fiecare mediu artistic a evoluat în sensul îngăduit de conjunctura geografică, istorică și religioasă, comunicarea rezultatelor acestor căutări nu este lipsită de importanță. Practica întreprinderii unei călătorii de documentare la sfârșitul perioadei de ucenicie a tinerilor pictori și sculptori dă naștere unei cutume conforme cu mobilitatea europenilor, rămasă neschimbătă până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Roger van der Weyden călătorescă în Italia, Joos van Gent lucrează la curtea ducală din Urbino, Francesco Sforza îl trimite pe Zanetto Bugatto să ucenicească sub îndrumarea lui van der Weyden; iată numai câteva exemple dintr-o cazuistică vastă. Importul și exportul lucrărilor de artă ofereau suportul necesar informării, documentării, receptării inovațiilor și a celor mai recente tendințe. Operele flamande erau colecționate în Venetia, Urbino, Neapole. Birourile toscane din Tările de Jos au săvârșit o muncă de pionierat în promovarea locală a lucrărilor italiene. Raporturile interactive dintre flamanzi și italieni nu au fost singulare, influența exercitată de arta Tărilor de Jos asupra spațiului germanic fiind evidentă din punct de vedere stilistic. Instruirea sub îndrumarea directă a unui maestru flamand devine esențială în formarea artistului german aflat la începutul carierei sale.

Din anul 1510, vizita în Italia a constituit o etapă standard în instruirea fiecărui artist, răspândirii artei italiene în zona Țărilor de Jos corespunzându-i un număr important de pictori italieni care au călătorit în străinătate, atrași mai ales de curtea franceză, contribuind la formarea cercului artistic de la Fontainebleau.

Acest proces de internaționalizare și unitatea tendințelor artistice aveau să se dizolve în Renașterea târzie sub semnul contracurenților.

\*  
\* \* \*

După cum nu întotdeauna aspectele pozitive ale vieții sunt puse în lumină de atitudini constructive, lucrările descrise în debutul prezentării Galeriei de Artă a Muzeului Brukenthal au fost selectate potrivit unor atitudini sau porniri deconstrucțive, paradoxal punând în valoare calitatea artistică a majorității tablourilor și bogăția fondului muzeal din care au fost îndepărtate.

Astfel, într-o primă etapă, au fost transferate la Muzeul Național de Artă al României 19 tablouri, considerate în anul 1948 a fi cele mai valoroase din Pinacoteca Brukenthal: Lotto – *Sfântul Ieronim penitent*, Anonim – *Batjocorirea lui Christos*, da Messina – *Răstignirea*, Bruegel cel Bătrân – *Uciderea pruncilor*, Brueghel cel Tânăr – *Peisaj de iarnă cu capcană de păsări*, van Eyck – *Omul cu tichie albastră*, Memling – *Portret de bărbat citind și Portret de femeie rugându-se*, Jordaens – Vara și Sfânta Familie, de Koninck – *Peisaj de ses olandez*, Rigaud (?) – *Portret de bărbat*, Teniers al II-lea – *Consultația și Cârciumă fărănească*, Wouwerman – *Peisaj cu cai de povară și Micul pod de lemn*, Magnasco – *Pomană la mănăstire și Cei trei eremiti*, Carriera – *Autoportret*. Cele 19 lucrări s-au întors în Muzeul Național Brukenthal la finele anului 2006.

În 28 mai 1968, au fost furate din galerie 8 tablouri: Anonim (sec. XV) – *Portret de bărbat în haină de blană*, Christoph Amberger – *Portret de bărbat*, Jorg Brew – *Portret de bărbat*, Anton van Dyck – *Moartea Cleopatrei*, Anonim – *Portret de bărbat cu craniu*, Tizian – *Ecce Homo*, van Mieris I – *Bărbat cu pipă la fereastră și Carriera – Portret de femeie*. Ultimele patru tablouri au fost recuperate în anul 1998, cele dintâi rămânând pierdute până astăzi.

## ANONIM (secolul al XVI-lea)

*Batjocorirea lui Christos* (cunoscut și ca *Biciuirea lui Christos*)

inv. 222

ulei pe placă de alamă, 50,5 x 43 cm

Episodul batjocoririi lui Christos este descris mai mult sau mai puțin amănunțit în toate cele patru *Evanghelii* (Mt 27, 26-31; Mc 15, 15-20; Lc 23, 11; In 19, 2-5), având loc înaintea răstignirii și fiind adesea inclus în reprezentarea narativă a patimilor. Viziunea pictorului anonim însă nu este una narativă, ci propune o încremenire a imaginii, oprind acțiunea, obligând privitorul să intre, prin focalizarea atenției, într-o stare de empatie cu atmosfera evenimentului redat.

Această lucrare din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal este o copie realizată după o creație de Matthias Grünewald: *Batjocorirea lui Christos* (1503), aflată la Alte Pinakothek, München. În căutarea stabilirii unor apartenețe, există ipoteza potrivit căreia pictorul anonim aparține școlii germane de pictură.

Prin câteva diferențe față de original, pictorul anonim accentuează rolul psihologic pe care pictura l-a dobândit (începând cu secolul al XV-lea) în potențarea intensității meditațiilor spirituale recomandate credincioșilor încă din timpurile medievale când Sfântul Bonaventura scria: *Privește [...] loviturile în plin obraz, coroana de spini, batjocorirea, scuipatul ...* În liniștea odăii sale și în adâncul cugetului său, credinciosul era îndemnat să mediteze asupra semnificațiilor morale și spirituale desprinse din lectura biblică și să le aplice propriilor trăiri. Aceste tendințe mistice ale epocii sunt cunoscute sub numele generic de *imitatio* (Meister Eckhart). Exercițiul de concentrare spirituală era cel mai adesea stimulat cu ajutorul ilustrațiilor din cărți, frescelor și picturilor religioase ale comunității.

Originalul lui Grünewald oferă o imagine realistă a scenei, desprinsă parcă dintr-un episod istoric de prigonia evreilor, accentele fiind aşezate asupra chipului lui Christos, cu ochii, părul și barba legate de eșarfa albă, exprimând mai degrabă abuzul săvârșit asupra Sa decât ideea de detașare în raport cu lumea.

Prin intermediul lucrării pictorului anonim, privitorul este îndemnat să pătrundă în atmosfera biblică într-un moment precis al acțiunii: Pilat (aflat în dreapta compoziției) este convins de către unul dintre preoții evrei să îl condamne pe Isus, expunându-L batjocurii soldaților, al căror rol negativ este subliniat de caracterul caricatural, grotesc al fizionomiilor și atitudinilor corporale, similar cu reprezentarea din lucrarea de la Alte Pinakothek. În stânga compoziției se află un muzicant, sugerând ritmurile obsedante ce însoțeau execuțiile vremii, constituind un element adjacent, menit să contribuie la inducerea exercițiului de imaginație. Culorile vii, primare, pe alocuri stridente, determină prin intensitatea cromatică (spre deosebire de culorile mai pale din originalul lui Grünewald) intensitatea implicării afective, aducând un plus de forță acestei ilustrări și o notă stimulativă din punct de vedere didactic.

Atrage atenția reprezentarea lui Isus Christos cu ochii acoperiți, similară felului în care Fra Angelico abordează aceeași temă într-o frescă (1441) și într-unul dintre tablourile aflate la Mănăstirea San Marco, Florența. Acest detaliu rar întâlnit reunește în semnificația sa conceptul teologic al chenozei (divinitatea ce renunță la slavă și la exercitarea puterii) și conceptul filozofic exprimat prin alăturarea sintagmelor *deus otiosus* și *deus absconditus*, descriind deopotrivă un Dumnezeu retras din lume. Este posibil ca pictorul anonim să nu fi văzut niciodată reprezentările lui Fra Angelico, însă știm că Martin Luther a folosit expresia *deus absconditus* pentru a defini transcențența divină. Teologia dominicanilor și, în particular, mistica acestora s-au



reflectat în pictura și sculptura nordică (începând cu secolul al XIV-lea) prin promovarea condiției *omului interior* (Johannes Tauler) și prin îndemnul la retragerea dintr-o lume a aparentelor.

Toate aceste informații converg spre o imagine a lui Iisus Christos ruptă de contextul agresiv, ca și cum spiritul deja părăsise trupul devitalizat, cu piele pământie,

cu atitudine împăcată, învăluit în albastrul cămășii ca într-un fragment de cer, neputând fi atins sau afectat de răutatea și meschinăria lumii materiale. Privitorul este la rândul lui îndemnat să înțeleagă valoarea reală a sacrificiului și a negării sinelui în raport cu lumea, pentru ca apoi să se detașeze, dobândind râvnita valoare a autonomiei interioare și eliberarea dintr-o lume mult prea mărginită.

## ANTONELLO DA MESSINA (c. 1430 – 1479)

Se cunosc puține date despre începuturile vieții lui Antonello, născut cândva între anii 1429 și 1431 la Messina. A ucenicit probabil în Messina și Palermo, iar din anul 1450 a petrecut o vreme la Neapole unde, potrivit corespondenței, a fost elevul pictorului Niccolò Colantonino.

Urmărītă în termenii istoriei, dezvoltarea stilistică a picturii renascentiste din cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea introduce portretul convingător din punct de vedere fizionic, profunzimea spațiului și peisajul, la care se adaugă concentrarea asupra celor mai fine detaliilor, redarea corectă a anatomiei, încadrarea generală a compozиției într-un mediu natural. Accentul se mută de la modelarea formelor largi spre importanța acordată liniei. Toate aceste caracteristici sunt identificabile în creația lui Antonello da Messina.

Lucrările sale timpurii sunt marcate de influența flamandă, exercitată prin opera lui Jan van Eyck (al căruia *Triptic Lomellini* Antonello l-a văzut în Neapole). Deși începând cu anul 1460, odată cu studierea lucrărilor lui Piero della Francesca, această influență primară este îndepărtată de accentul aşezat asupra proporției volumetrice a figurilor, între anii 1465 și 1470 pictorul revine la stilul flamand în portretele văzute trei pătrimi, pentru ca din anul 1470 portretistica să să facă dovada unei atenții deosebite acordate figurii umane (anatomie și expresivitate) sub influența conjugată a operelor lui Piero della Francesca (c. 1420 – 1492) și Giovanni Bellini (c. 1430 – 1516). Dată fiind această stratificată impletire în timp a simplității italiene cu dragostea flamandă pentru detaliu din evoluția stilului lui Antonello da Messina, *Răstignirea* a fost datată între anii 1450 și 1465, cu o particulară precizare pentru anul 1455.

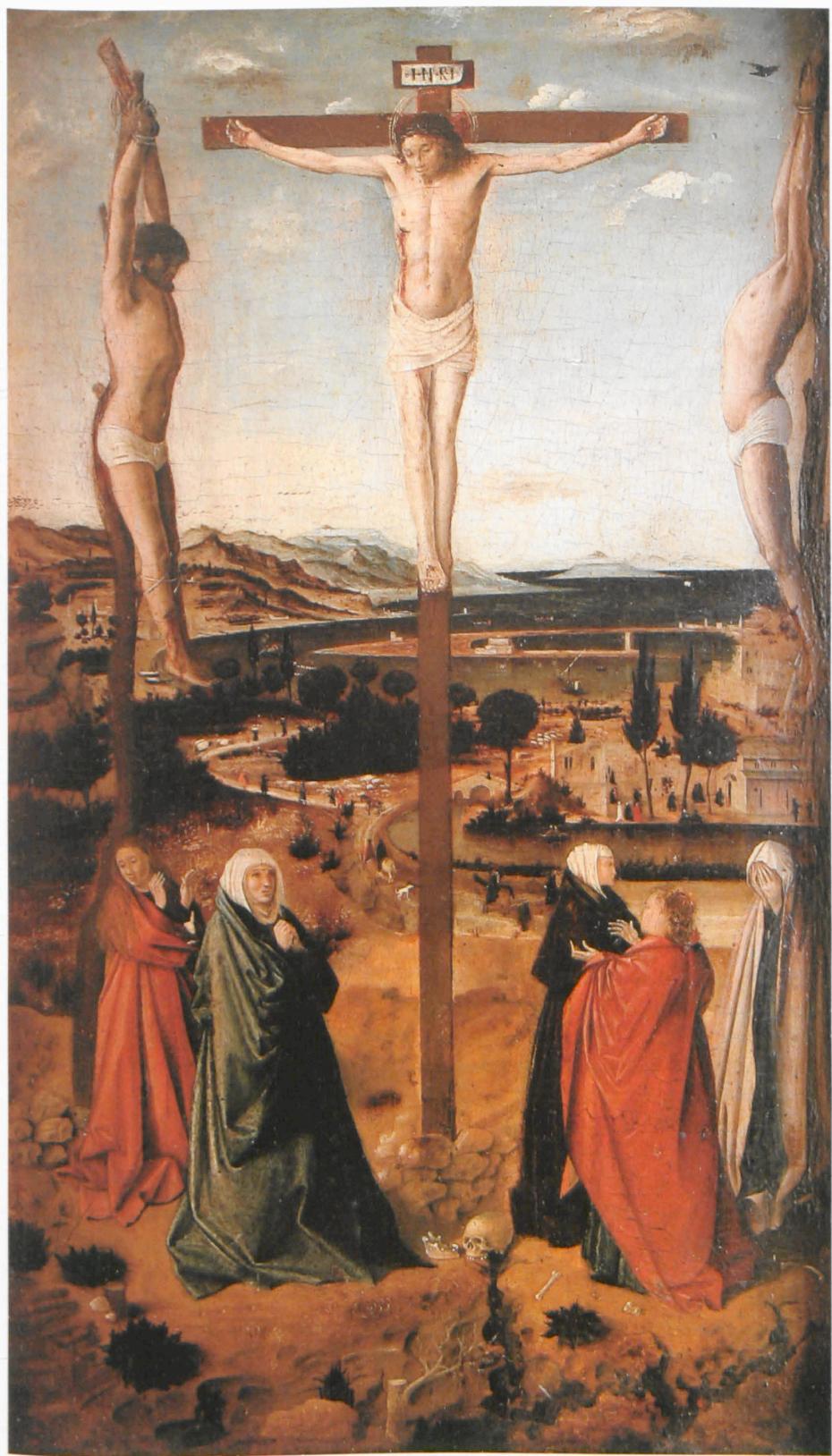
### *Răstignirea*

inv. 732

ulei pe lemn, 39,4 x 23,1 cm

Lucrarea din galeria Muzeului Brukenthal surprinde momentul ce urmează constatării morții lui Isus (reprezentată de rana din coastă) și a inducerii morții celor doi tâlhari prin zdrobirea gambelor (aici sugerată de plăgi sângeând). Atrage atenția atitudinea Fecioarei Maria (în veșmânt de culoare întunecată), inedită din punct de vedere iconografic, marcată de detașare și distanțare, în directă relație cu episodul ruperii legăturilor fizice, umane, când Isus a numit-o *femeie*, încredințând-o purtării de grijă a Apostolului Ioan (In 19, 26-27).

Maniera antitetică în care sunt descriși cei doi tâlhari sugerează diferență de opțiune în credința acestora. Corpul din dreapta lui Christos, cu picioarele eliberate din legături, exprimă acceptarea trecerii din lumea fizică spre cea spirituală, pe când corpul contorsionat al celuilalt tâlhar ne amintește de reprezentările sufletelor în iad, deasupra sa planând umbra neagră a unui corb.



Sub crucile laterale se află trei personaje feminine: Maria Magdalena (cu atributul părului despletit) și alte două femei care, potrivit textului biblic, sunt Maria lui Cleopa și Salomea.

Remarcăm un registru secundar al abordării compoziționale, redat în spirit umanist, impresionanta realizare a perspectivei conducând spre un fundal în care, peste peisajul urban identificabil al Messinei (portul cu Mănăstirea del Salvatore și fortul Matagrifone) este așezat tiparul orașului ideal în viziunea pictorului, juxtapus unui peisaj idealizat (în realitate insula Eolia nu este vizibilă din Messina). Datorită diferenței de registru documentar între abordarea biblică și cea umanistă, se crede că cele două planuri ale tabloului au fost realizate în etape diferite.

Cromatica susține demersul compozițional: lumea fizică, aridă, este redată în tonuri de ocru și brun, lumea idealizată a perspectivei combină aceste tonuri cu nuanțe de albastru degradat în înălțime prin amestecul cu alb. Creșterea progresivă a luminosității, pe măsură ce tratarea se apropie de linia orizontului, reprezintă infinitul, veșnicia. În registrul inferior, cele două mantii roșii (purtate de Maria Magdalena și Ioan Evanghistul) sugerează împământarea prin acceptarea jertfei.

Abordarea compozițională în sine nu este lipsită de semnificație, registrul inferior prezentând lumea căzută a materiei și durerii, registrul median descriind lumea personală a artistului, idealizată în conformitate cu dorințele sale creative, registrul superior redând dimensiunea în care se poate accede doar după moarte. Astfel, în *Răstignirea*, Antonello da Messina înscrie propria credință potrivit căreia aceder ea la libertatea cerului este posibilă prin asumarea jertfei în timpul vieții și asumarea idealului în gândire.

## DAVID TENIERS al II-lea, zis CEL Tânăr (1610 – 1690)

Cel mai apreciat dintre fiili pictorului David Teniers cel Bătrân, David Teniers al II-lea s-a născut la Anvers, cunoscând afirmarea publică înainte de admiterea sa în ghilda Sfântul Luca (1632). În cei optzeci de ani de viață a dovedit o prolificitate artistică deosebită și o ușurință neobișnuită de a picta, în prezent *Smith's Catalogue Raisone* prezentând peste 900 de picturi recunoscute a fi producțiile sale originale. Dintre acestea un număr mare de lucrări sunt supratințitatele *După-amiază* ca o referire la timpul scurt în care au fost pictate. Ales în anul 1644 conducător al ghildei pictorilor din Anvers, a devenit pictorul oficial și custodele colecției de pictură a arhiducelui Leopold Wilhelm. A pictat cu predilecție teme precum incantațiile vrăjitoarelor, tărani bând, jucând popice, dansând sau cântând.

Tema romantică a personajelor extraordinare aflate în situații extraordinare a însoțit în permanență arta pentru exotismul și fascinația în care creația se putea învăluia. În cele două tablouri găzduite de Muzeul Brukenthal, David Teniers cel Tânăr alege să picteze personaje obișnuite în situații neobișnuite, acordând atenție individualității omului de rând și reacțiilor prin care acesta se delimită, definindu-se, așezând în locul personalității romantice realitatea persoanei.

**Consultăția**

inv. 1166

ulei pe lemn, 29 x 38 cm

Semnată în registrul inferior *D. Teniers*, această lucrare a fost apreciată a fi o operă de maturitate a artistului, dacă vom considera tehnica picturală, precizia desenului și realizarea armonie cromatică.



În *Consultația* ne este dezvăluită atmosfera alchimică a cabinetului unui practicant al medicinei empirice. Din abordarea subiectului transpare îngăduința față de mediul săracăcios (perceput drept ezoteric și misterios de către personaje) și ironia bonomă în descrierea elaboratelor procedee și documentații la care se recurge pentru o simplă analiză de urină.

Claritatea mijloacelor și a intenției artistice este concretizată în realizarea tensiunii momentului. Pacienta, o femeie neștiutoare, așteaptă diagnosticul vraciului, având drept corespondent ucenicul ascuns după ușa întredeschisă, în timp ce tăcunii, pâlpâind în sobă, sporesc misterul.

Compoziția alătură într-o manieră ludică tratatele savante borcanelor cu murături sau dulceață aduse de femeie, expresia atotcunoscătoare a vraciului obscurantismului celoralte două personaje, multele și complicatele eprubete banalului lor conținut.

Întreaga scenă este descrisă în griuri colorate și bejuri armonioase. Se individualizează atât compozițional, cât și cromatic femeia îmbrăcată în albastru, personajul căruia rost este tocmai acela de a intra în contrast cu mediul ciudat în care a fost introdus.

Dovada că spiritul acestei ironii lipsite de incisivitate nu l-a părăsit pe pictor de-a lungul vieții este autoportretul pe care îl va picta în anul 1680, înfățișându-se pe sine în chip de alchimist.



Cea de a doua lucrare, *Cârciumă țărănească*, ne propune o abordare mai complexă, fiind semnată în registrul superior *D. Teniers F.(ecit)*, subiectul și maniera în care a fost executată încadrând-o în perioada apogeuului creativ al pictorului.

Remarcăm pentru început măiestria cu care artistul stăpânește efectul de umbră și lumină în redarea diversificatei spațializări a unei cârciumi sărăcăcioase, aflate la demisol, de la ascendența scărilor din registrul superior, la dezvoltarea laterală a încăperii din registrul median și până la accentul compozițional aparent nesemnificativ al firidei. Interiorul murdar, în dezordine, cu mobilier limitat la piese descompleate sau improvizate, o jumătate de butoi înlocuind masa și bușteni slujind drept scaune, este adesea întâlnit în tablourile lui Teniers.

O specială cristalizare a cunoașterii răzbate din veridicitatea fizionomiilor și distribuirea grupurilor, într-o gradație psihologică ce ne dezvăluie etapele impactului etilic dinspre grupul de țărani zgomotoși spre grupul din plan apropiat, aflat într-o fază mai meditativă.

Întreaga ambianță, descrisă în nuanțe de gri și bej, este concepută pentru a contrasta cu personajul din prim-plan, purtând o vestimentație albastră și o pălărie neobișnuită, stând aşezat cu spatele spre decor. Preocupat de propria pipă și concentrat asupra gândurilor sale, acest bărbat este un străin, probabil un călător, un intrus într-o comunitate în care va rămâne prea puțin timp pentru a încerca să se integreze.

## PHILIPS WOUWERMAN (1619 – 1668)

Exponent al Barocului olandez, Philips a început pregătirea în domeniul picturii sub îndrumarea tatălui său Paul Joosten Wouwerman, pictor din Alkmaar.

A trăit întreaga viață în Haarlem, în a cărui ghildă a fost admis în anul 1640.

În general a pictat lucrări de mici dimensiuni, specializându-se în peisaje și scene de gen ce includ cai, aspecte de vânătoare sau din tabere, fierării, hanuri. A fost cunoscut mai ales pentru studiile asupra reprezentării sailor, lucrările sale bucurându-se de o celebritate deosebită până la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Gen major în Olanda secolului al XVII-lea, redarea peisajului a cunoscut o promovare inițială (secolul al XVI-lea) prin picturile flamande de atelier, inspirate în mare parte din imaginatie. Bazându-se pe desene realizate după natură, peisajele olandeze prezintă orizonturi joase, cu impresionante formațiuni noroase, tipice pentru climatul acestei regiuni. Subiectele favorite sunt dunele, râurile mărginite de pajiști înguste pe care pasc vite, scene mai mult sau mai puțin elaborate de navigație și, adesea, reprezentarea siluetei unui oraș în depărtare.

*Micul pod de lemn*

inv. 1269  
ulei pe lemn, 33,5 x 33 cm



Ilustrând o deosebită percepere a spațiului în redarea perspectivei, *Micul pod de lemn* aparține unei serii de peisaje cu dune, inspirate de împrejurimile Haarlemului, putând fi încadrat în prima perioadă de creație a artistului (înainte de 1650).



*Peisaj cu cai de povară* (1660) ne înfățișează calitățile stilistice de maturitate ale operei lui Wouwerman prin virtuoasa redare a spațiului amplu și a profunzimii nebănuite pentru posibilitățile unei pânze de mici dimensiuni.

Tablourile sunt semnate în dreapta jos, *PHLS W.*

Ambele lucrări din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal prezintă un desen elegant, o compoziție sigură și o tușă vie. Remarcăm în special echilibrul compozițional, armonios realizat, între peisaj și cerul înalt, prin intermedierea orizonturilor largi.

Cromatica este sugestivă, coborând de la claritatea albastrului ceruleum, printr-o perdea de nori în a căror transparentă gălbuiuie poate fi ghicit soarele, spre aglomerarea de griuri întunecate ale norilor acumulați deasupra peisajelor cu personaje și animale. Trecerea în planul terestru se face prin intermediul munților acoperiți de zăpadă, aflați în planul îndepărtat al peisajului cu cai, și prin perspectiva opacizată de ceață a peisajului particularizat de podeț.

O oarecare atemporalitate a trudei și existenței apăsătoare marchează aceste două picturi, îngreunând dinamica. Lucrările vorbesc despre consecvența tăcută a eforturilor conjugate, amintindu-ne proverbul olandez *Dumnezeu a creat pământul, olandezii au creat Olanda.*

Complementare în redarea înălțimilor sau a ținuturilor joase, a sălbăticiei sau a comunităților umane, cele două tablouri descriu, printr-o serie de elemente comune, aceeași viață grea ce amprentează deopotrivă oamenii, animalele și plantele:

vegetația atinsă de brumă, redată în tonuri de verde pal și ocru; cioturile trunchiurilor de copaci; povara purtată de oameni și animale; construcții în ruină, năpădite de vegetație; stâncile acoperite de mușchi uscat sau săracia terenului nisipos. Prezență recurrentă în tablourile lui Wouwerman, calul alb poate fi remarcat și în aceste picturi, asemenea unei semnături personalizate a artistului.

Deși descriind o existență săracă, aflată sub intemperii și greutăți, urcând, coborând, bătând drumuri nesfârșite, indiferent de zonă, indiferent de sensul de înaintare, cele două lucrări de Philips Wouwerman au o frumusețe cu totul specială, izvorâtă din buna stăpânire a tehnicii, din lirismul colorii și din impresionanta surprindere a solidarității afectuoase pe care vremurile grele o induc între om, animalele ce i-au fost date în stăpânire și natura ce îl înconjoară.

## PIETER BRUEGHEL al II-lea, zis CEL Tânăr (1564 – 1638)

Fiul lui Pieter Bruegel I a fost instruit în arta picturii de peisagistul flamand Gilles van Coninxloo. A devenit membru al ghildei pictorilor în anul 1585, specializându-se în peisaje, subiecte religioase și fantastice. În compozиțiile celei din urmă categorii a excelat prin reprezentări ale focului și figurii grotești ce i-au adus porecla *Hell Brueghel*.

Exponent al Renașterii flamande în manieră și stil, Brueghel al II-lea a copiat o parte dintre lucrările tatălui său cu o excepțională fidelitate, fapt ce a indus, de-a lungul timpului, o serie de confuzii asupra originalelor.

*Paisaj de iarnă cu capcană de păsări*

inv. 149

ulei pe lemn, 39 x 56,5 cm

Lucrarea expusă în galeria Brukenthal este una dintre copiile Tânărului Pieter după lucrările tatălui său, originalul (1565) aflându-se la Bruxelles în Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie, constituind o pictură foarte cunoscută,



adesea copiată sau imitată în epocă. Pieter Brueghel cel Tânăr însuși a realizat mai multe copii, pe lângă cea prezentă o alta fiind găzduită de Museo del Prado, Madrid.

Atenția față de viața și obiceiurile mediului rural fiind rară în secolul al XVI-lea, tabloul face parte din galeria lucrărilor cu tematică specifică realizate de Pieter Bruegel I. Astăzi ele constituie o veritabilă sursă de informație primară asupra unei părți din societatea epocii, asemenea unor ferestre deschise în timp, prin care putem urmări muncile agricole, vânătoarea, mesele, sărbătorile, dansurile și jocurile unei lumi extinse. Spre exemplu, peisajele de iarnă realizate în anul 1565 sunt considerate astăzi a fi de o mare importanță documentară pentru perioada istorică numită *mica glaciațiune*.

*Peisaj de iarnă cu capcană de păsări* este ilustrarea perfectă a genului de pictură pe care Bruegel cel Bătrân l-a promovat prin descrierea vieții țăranilor. De această dată, tematica este cea a petrecerii timpului liber în vreme de iarnă, într-o ambianță familiară lucărărilor sale: o aşezare străbătută de un râu înghețat ce înlocuiește obișnuita stradă principală.

În perspectiva deschisă spre orizont, casa țărănească și anexele ei sunt descrise ca fiind nu doar o alăturare de clădiri în care locuiește un grup familial, ci și adăpostul animalelor domestice, al rezervelor alimentare, al recoltei înmagazinate, al uneltelelor de muncă. În același timp unitate rezidențială și unitate economică de producție, casa – *domus* indică totalitatea aspectelor private ale unei familii. Delimitând marginile planului terestru, casele sunt aşezate astfel încât să circumscrige protector aria posesiunilor obștești, sugerând o comunitate umană compactă, solidară, cu o identitate bine precizată.

În contrast cu încremenirea de cristal a aerului și dominanta de alb a cromaticii, micile siluete umane, viu colorate, imprimă dinamism registrului inferior și median, reprezentarea lor fiind echilibrată din punct de vedere compozițional de zborul păsărilor din registrul superior. Jocurile descrise sunt patinajul și echivalențele de epocă ale sporturilor pe care astăzi le numim curling și hochei.

Casele par adormite, pustii, ca și cum toți locuitorii lor ar fi ieșit în aer liber. Totuși, scena cursei de păsări, apropiată de prim-plan, ne atrage atenția. Sprijinită într-un băt legat cu o sfoară, o ușă veche este cursa întinsă zburătoarelor dornice să ciugulească grăunțele presărate sub ea. Sfoara leagă capcana improvizată de fereastră mică și întunecată a unei case, sugerându-ne prezența umană din interior. Imaginea idilică a jocului și a bucuriei desfășurate în speciala strălucire a luminii și a zăpezii este umbrită de acest mic petic de întuneric. Suntem săliți să ne amintim de cumplita iarnă a anului 1565, de frig, de foame, de permanentă grija pentru existență și ziua de mâine, grija ce urma întotdeauna momentelor de bucurie sau le însoțea inconștiența, asemenea unor ochi vigilienți, veghind la o fereastră.

## JACOB JORDAENS (1593 – 1678)

Pictor flamand, născut la Anvers, conducătorul ghildei pictorilor din acest oraș începând cu anul 1621 și proprietar al unui atelier de succes, Jacob Jordaens a fost principalul asociat al lui Rubens după plecarea lui van Dyck în Italia (1622). Ca și Rubens, a studiat cu Adam van Noort, ajungând să fie considerat pe locul secund, după celebrul său asociat, în repertoriul școlii flamande. Asemănările manierelor de lucru aparținând celor doi vădesc aceeași culoare caldă, același naturalism, măiestria clarobscurului și o similară energie fizionomică a portretelor. Cea mai importantă

influență asupra lucrărilor lui Jordaens a fost receptată din pictura lui Rubens, de la care moștenește figurile feminine cu o carnație amplă și figurile masculine robuste.

Din punct de vedere tematic, Jordaens s-a specializat în scene de gen, scene de banchet, subiecte biblice, mitologice și istorice cu profil alegoric, fiind un bine-cunoscut portretist.

*Vara*

inv. 598

ulei pe hârtie maruflată pe lemn, 32 x 62 cm



Una dintre lucrările reprezentative pentru spiritul manierei lui Jordaens, *Vara*, ne propune o tratare plină de realism și naturalism, într-un stil pictural sumar, fără a se insista asupra detaliilor fizice.

Remarcăm accentele de culoare, tușa largă, puternică, viguroasă, foarte expresivă în redarea grupului celor trei femei întorcându-se de la câmp, copleșite de căldură înăbușitoare și amenințate de apropierea ploii.

Cromatica în paletă luminoasă cu intervenții de alb, ocru, roșu și roz, susține expresivitatea și puterea de sugestie ce încarcă fizionomiile.

Impresionează modernitatea în concepția proiectării personajelor mature din trei direcții diferite și veridicitatea reacțiilor lor fizice. În ochii mijii ai femeii din stânga compoziției putem intui luminozitatea deranjantă, în bluza trasă de pe piept și expresia exasperată a personajului din prim-plan putem desluși căldura sufocantă, în timp ce disperarea din privirea personajului central reflectă atmosfera încărcată ce precedă furtuna.

Femeile sunt surprinse în mișcare, fizicul lor și al copilului purtat în brațe exprimând atavism, o mare putere de rezistență în pofida congestiunii și resimțirii efortului fizic. Acestui dinamism elementar îi corespunde dinamismul naturii, norii aglomerați în fundal și vântul stârnit, sugerat de felul în care una dintre țărănci își ține pălăria de paie.

În Vara, Jordaens reușește cu un uimitor talent să juxtapună momentul de maximă intensitate luminoasă al unei zile toride (radiind dinspre stânga) celui de întunecare determinată de furtuna (în dreapta). Totodată este surprins momentul cel mai dinamic al evoluției personajelor, într-un cadru perfect ilustrativ, ce acordează reacțiile umane la manifestările naturii.

### *Sfânta Familie*

inv. 599

ulei pe pânză, 118,5 x 113,1 cm



*Sfânta Familie* face parte din acea categorie de lucrări aflate în relație directă cu viața artistului care le-a realizat, fizionomia Mariei fiind așezată în raport de asemănare cu cea a Catharinei van Noort, soția pictorului, în timp ce chipul lui Isus amintește de cel al micuțului Jacob, fiul său. Aceste asemănări au contribuit la determinarea perioadei în care tabloul a fost pictat, știindu-se că anul nașterii copilului a fost 1625, tabloul fiind atribuit anului 1628.

Compoziția și dispunerea personajelor în spațiu sunt similare tuturor lucrărilor având acest subiect larg răspândit. O mențiune suplimentară trebuie însă acordată redării atmosferei familiale, specifică mediului de viață contemporan artistului, dacă vom considera fizionomiile, vestimentația și piesele de mobilier. Efectul plastic este potențat de cele două lumânări, surse de lumină artificială ce determină puternice contraste, amplificând umbrele și decupând siluetele celor reprezentați.

Tușa fină și cromatica încâlzită de nuanțele de roșu și portocaliu, armonizate prin griuri colorate cu fundalul întunecat, ne descoperă ceva din valoarea sentimentală cu care tabloul a fost învestit. Lucrând într-o manieră neobișnuită pentru stilul său caracterizat de tușe viguroase și împăstate, Jordaens își manifestă aici, în primul rând, grija afectuoasă și atenția pe care o revarsă asupra fiului. În primii săi ani de viață, copilul se află în centrul existenței părintilor după cum lucrarea se centrează în persoana lui Isus. Mai mult, artistul dorește să ne comunice înfățișarea soției sale, tandrețea și grija pe care ea o exprimă în calitate de mamă.

Caracterul religios al acestei picturi este dat în mod exclusiv de personajul lui Ioan Botezătorul copil, singurul purtător al unor atribute identificabile: toagul cu cruce în partea superioară, veșmântul din păr de cămilă, încins la mijloc cu o curea. Un alt atribut specific este sugerat de starea acestui personaj la atingerea mâinii lui Isus, asemenea unei intrări în transă, fapt ce ne amintește de funcția profetică pe care avea să o îndeplinească.

În raport cu persoana lui Ioan Botezătorul sunt clar identificabile persoanele Fecioarei Maria, cea a lui Isus Christos și Iosif redat într-o postură protectoare. Personajul din dreapta ultimului regisru este Elisabeta, mama lui Ioan Botezătorul, fapt subliniat în mod metaforic de cele două lumânări purtate deopotrivă de Fecioara Maria și de femeie, simbolizând binecuvântarea maternității speciale ce le-a fost acordată. Pentru personajul feminin din stânga tabloului, Jordaens a folosit un model ce reapare în mai multe tablouri pictate între anii 1625 și 1630. Atribuirea unui rol acestei femei nu poate fi decât un demers speculativ, cel mai probabil fiind acela de martor al scenei, simbol al factorului uman. Atitudinea ei combină devotia și smerita mirare asupra meritului de a fi cea căreia i se dezvăluie această scenă.

## PHILIPS DE KONINCK (1619 – 1688)

Prolific pictor de portrete și scene de gen, de Koninck este cunoscut astăzi mai ales pentru peisaje, lucrările sale fiind direct asociate fazei clasice a peisagismului olandez, constituind una dintre valorile de referință ale artei din această țară.

Născut la Amsterdam, Philips de Koninck și-a început ucenicia în jurul anului 1637, sub îndrumarea fratelui său Jacob de Rotterdam, existând ipoteza potrivit căreia ar fi studiat și sub îndrumarea lui Rembrandt, la Amsterdam, cândva în preajma anului 1641. Abia din anul 1659 a început să picteze peisaje, în a șasea decadă a secolului al XVII-lea lucrările sale evoluând spre o combinație a panoramei cu peisajul parc, populat de tipologii pastorale sau persoane elegante.

În anul 1676 de Koninck a încetat să mai picteze. Deși reputația sa trecuse granițele Olandei, el s-a dedicat afacerilor, deținând o companie navală și un han. A rămas însă un foarte apreciat consultant în materie de artă și un important colecționar de desene.



În *Peisaj de șes olandez* este redat un ținut plat sub un cer enorm.

Cromatică, având o dominantă de verde în registrul inferior, se modifică spre cobalt sau spre galben în descrierea umbrelor și a luminii, în timp ce albastrul ceruleum, în care este redat cerul senin din registrul superior, se întrevede prin nuanțele de alb și gri ale norilor.

Acest gen de imagini panoramice, potrivit unor opinii, sunt un compromis între pictură și cartografie, însă despre peisajele lui de Koninck s-a afirmat că sunt imaginare, foarte rar locația reprezentată putând fi recunoscută. Dezvoltarea unui tip de peisaj global, văzut de la înălțime, este una dintre soluțiile găsite de pictorii de la nord de Alpi pentru a crea impresia de spațiu infinit, consacrând un gen de peisaje la care și de Koninck subscrive.

Lucrarea din Muzeul Brukenthal este un peisaj umanizat de șapte personaje menite să confere spontaneitate atmosferei: trei pescari, un căruș, un drumeț, o persoană ocupată cu muncile casnice și un culegător al viei. De fapt, deși alcătuită din amănunte ale copleșitorului spațiu acordat peisajului, este descrisă o comunitate rurală cu patru gospodării, în stânga registrului inferior apărând acoperișul unei clădiri cu o statuie – probabil o biserică.

Deși planul terestru este pictat într-o manieră detailată, elementul dominant al lucrării este cerul specific Olandei, oglindit în apa lacului din registrul inferior,

străbătut de nori printre care soarele pătrunde sporadic, împrăștiind lumini și umbre peste ținut. Impresionantă este fidela reprezentare a formei, densității și efectului de iluminare a norilor, iluzia mișcării lor în spațiu răspunzând dinamismului firavelor siluete umane.

Începând cu perioada Renașterii, perspectiva a fascinat în permanență pictori, în special sub aspectul evidențierii monumentalei reprezentări a omului, peisajul desfășurându-se în spatele figurilor asemenea unei hărți. În genul peisagistic abordat de Philips de Koninck, lumile iluzioniste ale spațiului ornamental, scenic, cartografic sunt abandonate în favoarea reprezentării spațiului lumii reale, în care viața formelor se manifestă urmând reguli constante.

După cum peisajele perspectiveve ne propun nu un spațiu-limită, ci un spațiu-mediu, ele se definesc prin desfășurarea formelor vieții: propagarea reliefului, continuitatea planurilor, miciile repere ale siluetelor umane, animale și arhitectonice. Astfel, orizontul pare să se extindă la nesfârșit, dincolo de ramă, poziția privitorului în perspectivă permitându-i detașarea de o lume în care omul poate avea iluzia că stăpânește cerul și pământul doar în și prin artă.

Lucrarea este semnată la mijlocul registrului inferior *P. Koning*.

## LORENZO LOTTO (c. 1480 – 1556)

Pictor excentric și subevaluat în timpul vieții, Lorenzo Lotto s-a născut la Veneția, pictând mai ales altare, subiecte religioase și portrete. Activ în timpul Renașterii târzii, prin pânzele sale neobișnuite, cu figuri distorsionate, a anticipat stilul tradițional al primei faze a Manierismului secolului al XVI-lea.

Deși nu avem informații asupra instruirii sale, știm că a fost influențat de Bellini și de naturalismul lui Giorgione. Lotto a lucrat la Treviso, Roma, Bergamo, Veneția și Ancona, stilul său suferind transformări majore de-a lungul timpului, dezvoltând o individualitate aparte ce l-a separat de pictorii venețieni contemporani, alături de care este așezat uneori, în mod convențional.

Lotto a fost un artist unic, călăuzit de o vizuire ce i-a permis să creeze tablouri remarcabile, marcate de realism și implicare empatică, cu o linieratură distinctă, precisă și cu o cromatică vie. S-a remarcat în special prin intensitatea descrierii caracterelor, portretele sale fiind considerate cele mai însuflețite din arta renascentistă.

*Sfântul Ieronim penitent*

inv. 697  
ulei pe lemn, 55,8 x 40 cm

Temă potrivită pentru meditația spirituală a oricărui penitent din epocă, anii de viață eremitică petrecuți de Ieronim au fost în mod plastic și stimulativ descriși în diverse lucrări hagiografice precum *Speculum Historiae* (1244), *Legenda Aurea* (1260), *Hyeronimus vita et transitus* (1475). Lorenzo Lotto a dedicat șase lucrări acestui subiect, vădind o bună cunoaștere a literaturii timpului său: *Fecioara cu Sfinții Ieronim, Petru, Francisc și o sfântă* (neidentificabilă) (1500) la National Galleries of Scotland; *Sfântul Ieronim penitent în pustie* (1506?) la Louvre, Paris; lucrarea din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal; *Sfântul Ieronim penitent* (1515) la Allentown Art Museum, Pennsylvania; *Fecioara cu Pruncul, Sfântul Ieronim și Nicolas de Tolentino* (1523) la National Gallery, Londra; *Sfânta Familie cu Sfinții Ieronim, Ana și Ioachim* (1534) la Uffizi, Florența.



În *Sfântul Ieronim penitent* din Pinacoteca Brukenthal, Lotto realizează o lucrare cu multiple accente alegorice, încărcată de simbolism. Ideea centrală este cea a zbaterii pustnicului între confruntarea cu tentația demonică (al cărei sălaş este pustiul) și nădejdea credinței în posibilitatea mântuirii (simbolizată de crucifix). Deoarece, potrivit credinței apusene, sediul păcatului este trupul, Ieronim este reprezentat în plin proces de mortificare corporală, lovindu-și pieptul cu piatra ținută în mâna dreaptă. Tensiunea spirituală se resimte din contorsionarea trupului seminud, eliberat de însemnele lumești.

Natura ce înconjoară acest demers eremitic, copleșită de vegetație, aproape edenică, este departe de reprezentările deșertice tradiționale, consacrate de relatarea vieții pustnicilor alexandrini. În vegetația abundantă, oarecum retras, se află reprezentat unul dintre atributele lui Ieronim – leul căruia, potrivit legendei, i-a scos ghimpele din laba rănită. Distanțarea compozițională de personajul principal îi conferă acestui animal o valoare simbolică: protecția împotriva influențelor satanice, victoria binelui asupra răului.

Registrul inferior al tabloului cuprinde un bestiar subdimensionat, o alăturare a simbolurilor răutății învinse: doi șerpi strecurându-se prin iarba (simboluri ale dualității bine-rău induse de diavol în natura umană), scorpionul (simbolul urii ce își folosește veninul mortal în mod arbitrar), lăcusta (simbol al lăcomiei pustiitoare). Craniul de pasăre, înlocuind obișnuita reprezentare a craniului uman, constituie un simbol al prostiei (*uccello*, ital. = pasăre sau om prost), după cum păcatul este doava lipsei înțelepciunii.

Silueta sfântului este delimitată cromatic prin culoarea mantilor: cea roșie (atribut al funcției ierarhice) abandonată, cea albastră acoperindu-l într-o continuitate compozițională a cerului din registrul superior și a perspectivei îndepărtate a lumii. Această diversitate cromatică, inserată într-o dominantă de verde, este echilibrată de copertele celor patru cărți reprezentând *Evangheliile*, al căror text a fost tradus din limba greacă de către Ieronim.

Datorită similarității compoziționale, a reprezentării singulare a Sfântului Ieronim și a decorului, lucrarea din Pinacoteca Brukenthal, semnată în dreapta registrului inferior: *LAUREN/LOTUS*, face parte din aceeași perioadă de creație cu lucrările de la Louvre și din Pennsylvania, datarea fiind încadrată de specialiști între 1513 și 1514.

## MAESTRU ANONIM (sfârșitul secolului al XV-lea)

Portret de bărbat cu craniu

inv. 3183  
ulei pe lemn de stejar, 20 x 16 cm

Despre pictorul anonim al acestei lucrări cunoaștem doar apartenența la școala flamandă, atribuită pentru stilul naturalist specific sfârșitului de secol XV.

Persoana reprezentată în *Portret de bărbat cu craniu* pare a fi un membru prosper al societății flamande, înfățișat într-o vestimentație de culoare închisă, pe un fundal întunecat, astfel încât sunt evidențiate fața, mâinile, craniul și gulerul de blană.

Deși concepută ca un portret, lucrarea are un mesaj meditativ, aducându-ne în atenție două personaje: omul istoric, surprins într-un anumit moment al vieții sale, și moartea. Începând cu finele secolului al XIV-lea și conturarea temei dansului macabru, moartea dobândește imaginea craniului, potrivit unui spirit materialist ce



nu se putea elibera de obsesia trupului. Paralelismul dintre omul viu și craniu este evident prin folosirea unei palete cromatice similare atât în redarea țesuturilor feței și mâinilor bărbatului, cât și în redarea rămășițelor osoase. Singura abatere cromatică de la această tratare o constituie gulerul de blană în tonuri castanii, ce conferă un rafinat echilibru de culoare, centrând compoziția. Însă elementul vestimentar ar putea fi purtătorul unui subtil înțeles, craniul fiind descoperit de sub îmbrăcămintea îmblănăită ca și cum ar fi fost purtat în permanență la piept, am putea spune chiar cu o oarecare tandrețe.

Mesajul tabloului este mult mai complex decât cel al unei simple tematici *memento mori*, prin aceasta evidențiindu-și unicitatea. Bărbatul indică spre atributul

extincției, dar atât privirea sa, cât și orbitele craniului sunt orientate în aceeași direcție, sugerând nu atât succesiunea temporală a morții de după viață, cât paralelismul lor. Semnificația compozitională se dezvăluie profundă și înclinată spre filozofie: moartea este singura constantă a vieții unui om care își vede murind vîrstele copilăriei, adolescenței, tinereții, maturității, care moare, de fapt, cu fiecare clipă a vieții sale. Tocmai însoțirea permanentă a vieții cu moartea face ca realitatea finală a părăsirii acestei lumi să nu fie una înfricoșătoare, ci continuarea într-o realitate adânc codificată în intimitatea fiecăruia dintre noi. De aceea, chipul matur al bărbatului, deși purtând amprenta unei vieți spre apus, este luminat de detașarea celui care aflat un adevăr esențial.

## JAN VAN EYCK (c. 1390 – 1441)

Considerat a fi fondatorul Renașterii nordice timpurii, van Eyck s-a născut în jurul anului 1390, în estul Olandei. A avut o strălucită carieră ca pictor de curte, lucrând sub patronajul ducelui Johann de Bavaria și al lui Filip cel Bun de Burgundia. Din anul 1430 a activat la Bruges, unde a locuit până la sfârșitul vieții.

Despre Jan van Eyck legenda spune că este inventatorul picturii în culori de ulei, fapt infirmat de evidență istorică, însă putem afirma că pictorul este cel care a dat pentru prima dată strălucirea superlativă a măiestriei acestui mediu pictural. S-a consacrat prin abilitatea extraordinară a reprezentării spațiului, fiind totodată primul dintre marii portretiști ai Europei.

*Omul cu tichie albastră (Bărbat cu inel)*

inv. 354

ulei pe lemn, 19,1 x 13,2 cm

O odisee aparte marchează destinul *Omului cu tichie albastră*, începând cu identificarea autorului acestei lucrări, continuând cu misterul ce înconjoară personajul reprezentat și cu periplul muzeal realizat până la întoarcerea în pinacoteca din care inițial a făcut parte.

La o examinare atentă, privitorul va descoperi, în colțul din stânga sus, monograma lui Albrecht Dürer și anul 1492, tabloul fiind achiziționat și catalogat pentru prima dată (*Ältester Katalog*) ca operă a celebrului renascentist german. Monograma și anul pictării sunt însă elemente adăugate portretului în secolul al XVIII-lea, probabil datorită cotei de piață ridicate pe care Dürer o avea în epocă. Execuția stilistică și tipul de *chaperon* de pe capul bărbatului îndreptățesc părerile potrivit căror lucrarea a fost pictată la începutul anilor 1420.

Tabloul reprezintă portretul unui bărbat neidentificat, putând fi așezat alături de lucrări ale aceluiași artist, precum *Bărbat cu turban [roșu]* aflat la National Gallery, Londra (1433), considerat a fi un autoportret, sau *Bărbat cu inel* aflat la Kunsthistorisches Museum, Viena (1436), pentru care a pozat bijutierul Jan de Leeuw.

Despre povestea pe care portretul bărbatului cu tichie albastră o ascunde s-au scris multe pagini fără însă a se ajunge la o concluzie anume. Face parte din farmecul lucrării libertatea privitorului de a alege una dintre multele variante. Astfel, datorită romanticului element al inelului și datorită chipului nerăsuflarei personajului, s-a crezut că bărbatul reprezentat se află în doliu după o iubire pierdută. La polul opus, în asociere cu portretul lui Jan de Leeuw, s-a crezut că avem de a face cu portretul unui



Portret de om în haină albastră cu capătăinie, secolul XV, Muzeul Național Brukenthal

bijutier, inelul fiind un atribut al meseriei acestuia. Există și o variantă potrivit căreia, date fiind misiunile diplomatice pe care van Eyck le-a întreprins pentru Filip cel Bun, portretul a slujit drept imagine în încheierea unei alianțe prin căsătorie.

Bărbatul care a pozat pentru acest portret este redat potrivit canoanelor iconografice nordice: jumătate bust, cu o orientare fizionomică trei pătrimi. Deși lucrarea este centrată din punct de vedere compozițional în reprezentarea chipului și a mâinilor, atenția ne este atrasă de inedita încadrare și evidențierea fizionomiei cu ajutorul marginilor materialului tichiei. Carnația feței domină tabloul cu o intensitate subliniată de barbă, mâna stângă sprijinindu-se pe ramă.

Tehnica picturii în ulei permite aplicarea succesivă a straturilor de culoare translucidă, suprafața dobândind profunzime și luminozitate. Astfel a devenit posibilă reprezentarea cu foarte multă naturalețe mai ales a texturilor, bijuteriilor și florilor, granița dintre realitate și redarea picturală diminuându-se sensibil. Datorită perfectei stăpânirii a tehnicii picturii în ulei și a posibilităților acesteia, s-a spus despre Jan van Eyck faptul că putea reda cu fidelitate orice suprafață sau material. În portretul din Muzeul Brukenthal ne atrag atenția haina din blană, de culoare brună, dantela tichiei și ușorul luciu al materialului textil al acesteia dar, mai ales, fidelitatea prezentării la nivel tegumentar.

Abordarea compozițională este monumentală, personajul dominând spațiul pictural, determinând privitorul reproducătorilor să considere această lucrare a fi una de mari dimensiuni. Impresionează de asemenea regia de lumini și umbre ce pun în evidență strălucitoarea pată de culoare albastru-lapislazuli.

Recunoscut pentru figurile sale impasibile, van Eyck acordă o atât de mare atenție reprezentării cât mai fidele a realității, încât umbrește emoțiile și sentimentele, învăluindu-și personajele într-o energie specifică, misterioasă și, uneori, romantică.

## HANS MEMLING (c. 1435 – 1494)

Pictor flamand, născut în regiunea Rinului mijlociu, Hans Memling a ucenicit la Mainz și Köln sub îndrumarea lui Roger van der Weyden, lucrând apoi în Olanda. A sosit la Bruges în jurul anului 1465, arta sa dând strălucire acestui centru urban într-o vreme de declin politic și comercial. În timpul vieții, talentul nu i-a fost confirmat în Italia și Flandra, începând să dobândească recunoaștere abia din secolul al XVI-lea.

S-a remarcat ca portretist prin reprezentări rafinate ale persoanelor nobile, pictând câteva piese de altar, drept reacție la stilul școlii venețiene. O apreciere deosebită a cunoscut din partea romanticilor și victorianilor britanici care i-au admirat stilul calofil, echilibrat, dispus să încânte, dar niciodată să ofenseze.

Cele două portrete pandant din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal înfățișează un cuplu matur, redat trei pătrimi, în stilul specific școlii flamande.

Bărbatul, înveșmântat într-o austera haină neagră, este personalizat prin linia tunsurii rotunde, cu breton. Atitudinea sa este marcată de o oarecare rigiditate corporală aflată în strânsă legătură cu lectura asupra căreia se concentrează, având în mâini o carte care, considerând mărimea ei dimensiuni, pare a fi de rugăciuni. Cu mâinile împreunate pentru rugăciune, în spatele bărbatului se află un copil pătruns de seriozitatea momentului.



Femeia se află în aceeași atitudine pioasă, fizionomia ei evidențindu-se prin puternica definire a liniei nasului, gurii și fruntea înaltă. Costumația este specifică epocii, particularizată de centura lată cu ferecătură. În spatele ei se află un cătel, element adesea inclus în redarea atmosferei domestice sau a cuplurilor, ca simbol al fidelității conjugale (vezi *Portretul soților Arnolfini*).

De remarcat este unitatea compozițională în care sunt gândite cele două tablouri, realizată prin corespondențe (garnitura de blană brună a costumului masculin și cea de blană albă a costumului feminin, roșul rubiniu al hainei copilului și roșul rubiniu al draperiei din portretul femeii), continuitatea peisajului din fundal, precum și cea a atmosferei de rugăciune. Redarea drapajului și a efectului de cădere a draperiei constituie o tehnică dezvoltată de Van der Weyden, Memling folosind-o pentru a introduce sugestia mișcării într-o scenă cu pronunțat caracter static.



Cele două personaje au fost identificate a fi aceleiași cu donatorii Pieter Bultynck și Katharina van Riebeke din lucrarea *Cele șapte bucurii ale Mariei*, realizată de Hans Memling și găzduită de Alte Pinakothek, München, în care sunt cuprinse portretele lor de tinerețe. Tabloul cu temă religioasă a fost probabil donat cu ocazia unui eveniment important al vieții celor doi (logodnă sau căsătorie), numele lor fiind trecut pe rama originală din argint a lucrării, potrivit unei uzanțe a desemnării comandanților.

Portretizarea cuplului de această dată în două lucrări ce îi redau în aceleiași atitudini și cu aproximativ aceeași vestimentație, adăugându-se prezența copilului, ne determină să credem că portretele din Pinacoteca Brukenthal au fost pictate cu ocazia împlinirii unui număr de ani de la căsătorie. Dată fiind vîrsta copilului (șase, șapte ani)

și cea pe care bărbatul și femeia o ilustrează în aceste două tablouri, este posibil ca între pictarea *Celor șapte bucurii ale Mariei* (1465) și realizarea portretelor-pandant să existe o perioadă de zece ani.

## TIZIAN VECELLIO DA CADORE (1485 – 1576)

Probabil pictorul cu cel mai mare succes între contemporani, Tizian a inclus între comandanții artei sale expoziții întregii nobilimi italiene, ai elitelor venețiene, un papă, trei împărați, pe regii Spaniei și ai Franței. Cu excepția câtorva scurte vizite, a trăit cea mai mare parte a vieții la Veneția, al cărei elogiu nu a încetat niciodată să-l facă. Cariera lui Tizian a fost lungă, el a trăit peste nouăzeci de ani, creând într-un spirit inovator până în ultimele sale zile. La bătrânețe și-a folosit degetele pentru aplicarea culorii, realizând o impresie de energie și de profunzime a spațiului, ce avea să fie emulată trei secole mai târziu de către impresioniști. Spre deosebire de alții artiști majori ai Renașterii târzii, Tizian s-a devotat în exclusivitate picturii în ulei. Cele mai faimoase dintre lucrările pe care le-a creat ilustrează scene religioase și mitologice, însă renumele de care s-a bucurat se datorează în mare parte creației de portretist.

Deși nu Tizian este cel care a inventat impresionanta folosire a culorii venețiene, tenta sa fluentă, bogată, i-a adus numele de *părinte al culorii venete*, eclipsând faima celor care i-au fost îndrumători: Giovanni Bellini și Giorgione.

### *Ecce Homo*

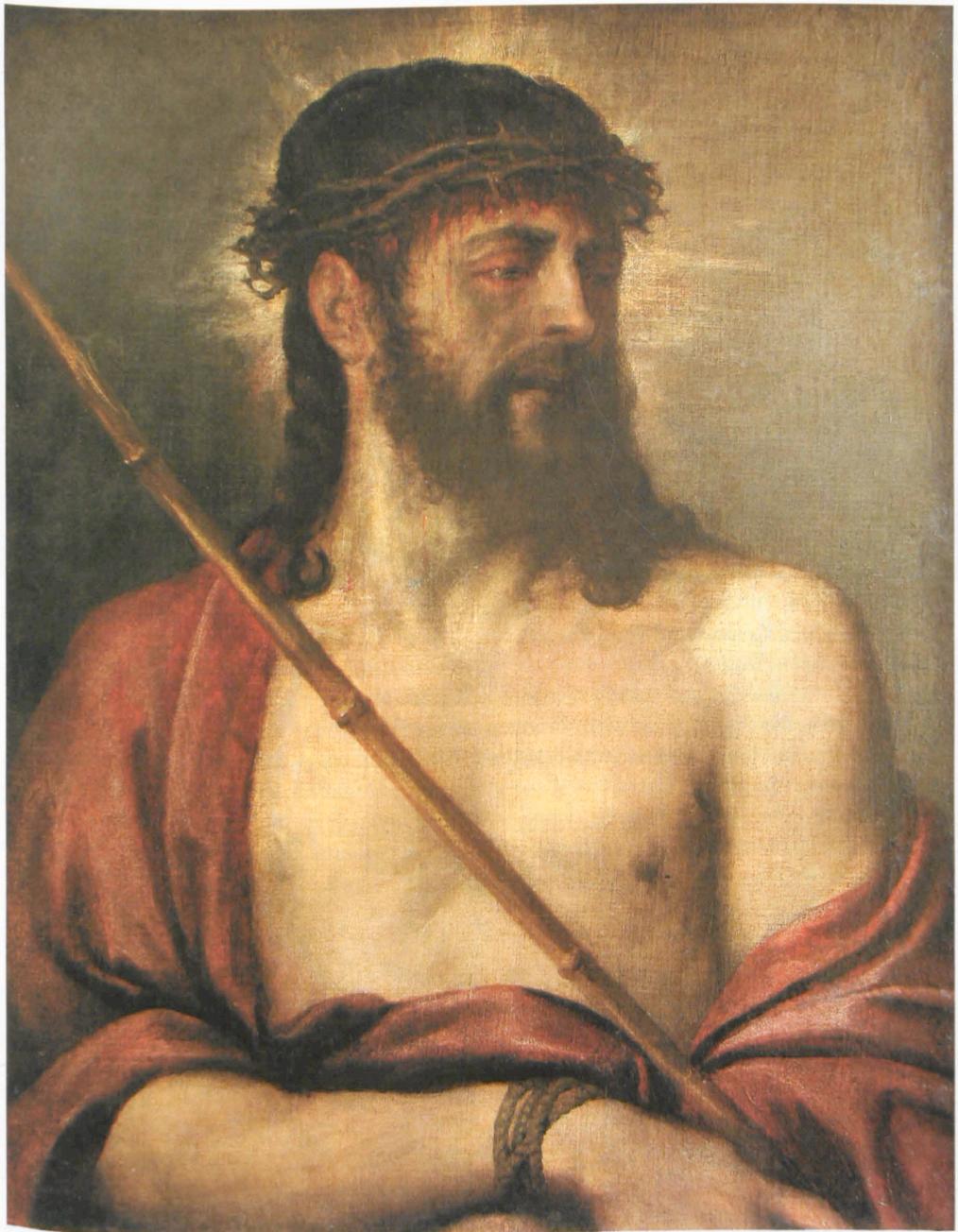
inv. 3186

ulei pe pânză, 65,5 x 53 cm

Din punct de vedere tematic, lucrarea lui Tizian exploatează o temă rară în pictura italiană a secolului al XVI-lea, fiindu-i prima dată comandată în anul 1543 de către omul de afaceri Giovanni d'Anna (van Haanen). Conform textului biblic din *Evanghelia după Ioan* (19, 4-16), Isus este înfățișat lui Pilat după biciuire, acesta exclamând: *Ecce Homo!* (Iată Omul!).

*Ecce Homo* din Pinacoteca Brukenthal ne înfățișează reprezentarea unui Christos necăzut din demnitatea imperială, în pofida umilirilor la care a fost supus. Accentele fizice sunt așezate asupra privirii îndurerate, dar care nu își pierde superioritatea, asupra gâtului prelung și puternic, asupra pieptului larg și asupra mâinilor ce țin cu eleganță sulița de bambus (atribut al certificării morții) asemenea unui sceptru. Toate aceste aspecte domină elementele calvarului: fruntea însângerată, fața tumefiată, legăturile de la încheieturile mâinilor. Haloul luminos din jurul capului, în care se întrevede forma unei cruci, pare o înnobilare firească a cununii de spini. Un alt accent, de această dată vestimentar, cade asupra drapajului și texturii minuțios reprezentate a hlamidei. Roșul puternic al veșmântului se sprijină pe albastrul puternic al fondului, în evidențierea unei constituții anatomicice atletice, amintindu-ne de Christos inviat și înălțat la ceruri – atlet al virtuții – precum în frescele Capelei Sixtine.

Forța și demnitatea imperială în care este tratată această temă a disoluției fac să răzbătă din substraturile lucrării spiritul perioadei în care a fost creată. Cromatica, claritatea desenului, accentuarea diagonalei indică acea etapă creativă în care Tizian contrazice bazele compoziționale stabilite de Quattrocento și Renașterea târzie, pictura sa exprimând manieră, cu atât mai mult cu cât întreprinde o călătorie la Roma,



fiind profund impresionat de opera lui Michelangelo. Tot în această perioadă, reputația internațională de care s-a bucurat Tizian s-a bazat în cea mai mare măsură pe portretistica sa, susținută de o subtilă flătare a subiectului prin investirea acestuia cu o naturală nobelețe, rafinament și inteligență. Aceleași accente cad și asupra tratării tabloului din Muzeul Brukenthal, așezând un contrast incitant din punct de vedere artistic între cerințele tematice și exigențele reprezentării.

Cea din urmă abordare a temei *Ecce Homo* de către Tizian, într-o lucrare pictată spre sfârșitul vieții (c. 1560), aflată la National Gallery of Ireland, Dublin, ne

înfațiează însă o realizare cu mult diferită, meditativă, deși din punct de vedere compozițional lucrările sunt aproape identice: trupul își pierde contururile precise, devenind spațiul interiorizării, ochii lui Isus sunt închiși, mâinile își pierd eleganța, exprimând durere, natura divină este cea care radiază din interior, dominând extincția fizică evidentă.

Considerând drumul spectaculos realizat în contextul creației lui Tizian, am putea afirma că în reluarea temei *Ecce Homo* se află codificat segmentul unei spiritualități evolutive în timp, potrivit unor concentrice alcătuirii ale trăirii artistice, povestindu-ne despre zbaterea unui pictor deplin în procesul dramatic al împlinirii artei sale de la tehnică la mijloc de exprimare a propriei spiritualități.

## ALESSANDRO MAGNASCO, zis IL LISSANDRINO (1667 – 1749)

Pictor italian a cărui viziune depășește Barocul târziu, îndreptându-se spre Rococo, Alessandro s-a născut în Genova, ca fiu al unui pictor minor – Stefano Magnasco. În adolescență a fost instruit de Valerio Costello și Filipo Abbiati la Milano, oraș în care talentul său avea să primească recunoașterea. A lucrat pentru Marele Duce Cosimo al III-lea al Florenței, însă genovezii i-au considerat stilul mult prea brut și nefinisat.

În realizarea unui număr restrâns de lucrări, artistul a colaborat cu alți doi pictori: Clemente Sprrera și Antonio Francesco Peruzzini.

Pictând la început portrete, Magnasco a devenit cunoscut prin producțiile sale cu subiecte neobișnuite precum scene din viața călugărilor, țiganilor, cerșetorilor, bandiților, peisaje erodate de vânt, stilizate, fantastice, uneori fantasmagorice. Motivele afinității sale pentru acest gen de subiecte sunt neclare. Ca pictor a fost descris a fi solitar, tensionat, straniu, mistic, extatic, grotesc, rupt de cursul triumfal al școlii venețiene.

*Pomană la mănăstire*

inv. 709

ulei pe lemn, 44 x 82 cm

Concepță a fi pandantul unui alt tablou aflat în custodia Galeriei de Artă a Muzeului Brukenthal – *Jaful*, compoziția *Pomană la mănăstire* a fost inspirată de o gravură a lui Jacques Callot, după cum o dovedește și inscripția de pe lespeudea înfiptă în pământ (pe care se poate descifra *Call[ot]*), fiind realizată după toate aparențele la Florența, între anii 1703 și 1710. Deși stilul lui Magnasco este evident în ansamblul compoziției, arhitectura este realizată de un alt pictor, fiind rezultatul probabilei colaborări cu Sprrera.

Caracteristică pentru tematica predilectă a pictorului, lucrarea prezintă un decor arhitectural dezolant, copleșit de vegetație, delimitând o piață aglomerată în care grupuri de cerșetori îmbrăcați în zdrențe, sprijiniți în cârje, cu un aspect lichefiat, redat în tușe nervoase, adună de pe jos banii milei (în stânga) sau primesc un bol cu mâncare (în partea dreaptă). Evenimentul descris pare a se întâmpla rar și presupune pericolul manifestării violenței, fapt sugerat de prezența privitorilor la ferestre și prezența marginală a soldaților (registru inferior, dreapta).

Atrage atenția, în special, regia de lumină și culoare a lucrării realizate într-o manieră hipocromatică. Tonurile de gri galben cu irizări verzui converg asemenea



unei prăbușiri interioare, închizându-se progresiv spre verde, centrând compoziția în reprezentarea întunecată a umbrei din jurul fântânii aflate în mijlocul pieței.

Deși personajele reprezentate sunt lipsite de precizare fizionomică, execuția impresionistă, rapidă, asigură acestui tablou dinamismul necesar descrierii narative.

*Cei trei eremiti*

inv. 708  
ulei pe lemn, 74 x 92 cm



Tradițional considerată un mijloc de captare a luminii și de cultivare a spiritului tonic, tușa largă, energetică, exprimă contrariul în maniera originală a lui Alessandro Magnasco, încătușând realitatea ca într-o sumbră pânză de păianjen, după cum putem observa în acest tablou.

De această dată pictorul alege limbajul fantastic, vizionar, în redarea aparent contradictorie a trei eremiți izolați în raport cu lumea (simbolizată prin orașul din plan îndepărtat), dar alegând să rămână împreună.

Dincolo de simbolistica trinitară, lucrarea descrie atmosfera apăsătoare a unei vieți trăite în aşteptarea morții, depersonalizată prin asceză, interiorizată, marcată de renunțare.

Tabloul reprezintă un peisaj conceput pe două planuri: un prim-plan ce deține trei pătrimi din suprafața pânzei (dominat de râpe, coline, roci, arbuști) și un plan secund (ilustrând cerul senin) delimitat de linia orizontului.

Maniera de redare a naturii, a teluricului, copleșește și în același timp pune în evidență personajele. Singuri, deși împreună, cei trei bărbați sunt reprezentați pe un fragment de stâncă, în mijlocul unui cimitir, asemenea unor naufragiați pe o insulă, copleșiți de vegetația abundantă, întunecată. Contrastând puternic cu registrele infierioare, deasupra acestei scene a abandonării este desfășurat un cer plin de strălucire, descris în nuanțe de albastru ceruleum și turcoaz, accentuat de norii în a căror transparență se deslușește evidența unei lumini cu o substanță aparte, nelumească.

## ROSALBA CARRIERA (1675 – 1757)

Rosalba Carriera s-a născut la Veneția, într-o familie din clasa de mijloc.

Odată cu popularizarea practicii prizării tutunului, a început să picteze miniaturi pentru cutiile speciale din argint, fiind primul pictor care a folosit fildeșul în acest scop.

A devenit o importantă și foarte apreciată portretistă al Rococoului italian, domeniul în care face o muncă de pionierat prin folosirea exclusivă a pastelului, fiind răsplătită cu titlul de merit academic al Academiei Romane di San Luca. Stilul ei miniatural a constituit o atracție turistică pentru vizitatorii Veneției și o modă pentru tinerii nobili. În anul 1721 a călătorit la Paris, unde a fost copleșită de comenzi, chiar și de către membrii casei regale.

### Autoportret

inv. 186  
guașă pe fildeș, 10 x 8,5 cm

Carriera a pictat mai multe autoportrete dintre care unul se află în Pinacoteca Brukenthal, înfățișând-o la maturitate, în acord cu descrierile vremii: o față comună, lipsită de frumusețe, distingându-se însă prin blândețe și eleganță vestimentației.

Lucrarea face dovada unor calități artistice deosebite, evidențiuindu-se prin picturalitate și paleta cromatică specială, ținută în tonalități de albastru ceruleum, gri perlat și alb ivoriu.

Artista este reprezentată la masa de lucru, alături de atributele ocupației sale, mâna dreaptă atingând delicat hârtia caietului de desen.

Înclinația spre tristețe și depresie ce a urmărit-o în viață răzbate și din acest autoportret. Rosalba nu s-a căsătorit niciodată. Deși a avut mulți prieteni și admiratori



ai talentului ei, nu a reușit să se facă iubită. Spre sfârșitul vieții a orbit, suferind două operații de cataractă nereușite, stingându-se singură, într-o mică vilă din preajma Venetiei.

***Portret de femeie***

inv. 3184  
guașă pe fildeș, 8,5 x 6,5 cm

Portretele Rosalbei Carriera au fost încă de la începuturi admirate pentru competență, reprezentările fiind aproape întotdeauna bust, cu corpul răsucit ușor și fața înțoarsă pentru a întâlni ochii privitorului. Stilul artistei se remarcă printr-o uimitoare abilitate de a reda textura și prin realismul reprezentării aurului, dantelei, blănii, bijuteriilor și accesoriilor florale, pielii și părului, toate aceste detalii alăturându-se pentru a descrie o viață somptuoasă și pentru a ne înfățișa comandanți influenți.

*Portretul de femeie* reprezintă o Tânără îmbrăcată în rochie specifică epocii, cu dantele ce marchează brațul, linia decolteului și a gâtului.



Trăsăturile chipului sunt delicate, artista insistând asupra conturului ochilor alungiți, gurii, nasului și sprâncenelor redate cu minuție și realism.

Cromatica în tonuri de alb și albastru este încălzită de accentele în galben și portocaliu, așezate echilibrat prin intermediul petalelor ornamentelor florale din păr și corsaj, al nuanțelor de redare a pălăriei de pe spătarul scaunului și al fragmentului de material textil ce protejează cătelușul din brațele personajului.

Delicatețea și inefabilul tratării, marginile moi și tușele înflorite, reprezentarea pe un fond neutru, sunt menite să evidențieze frumusețea și feminitatea modelului.

## **HYACINTHE RIGAUD (1659 – 1743) - școala**

Purtător al unui nume impresionant – Hiacinto Francisco Honorat Mathias Pere-Martir Andreu Joan Rigau, pictorul căruia i-a fost atribuit acest tablou s-a născut în Perpignan. A studiat la Montpellier și Lyon înainte de a ajunge la Paris în anul 1681, refuzând cu consecvență, de-a lungul întregii sale vieți, să viziteze Italia.

Lucrările lui Hyacinthe Rigaud vădesc o grijă deosebită pentru caracteristici, începând cu dimensiunea portretului (celebrul portret al lui Ludovic al XIV-lea având 2,72 x 1,94 m), continuând cu detaliile costumelor și gesturile specifice, prin ele indicându-se funcția ocupată în stat de comanditarul tabloului. Instinctul pentru poze impresionante nu a alterat însă capacitatea artistului de a capta fotografic fizionomia, vestimentația și decorurile din fundal, picturile lui fiind considerate surse documentare prețioase în prezent. Pe de altă parte, în portretele neoficiale, Rigaud vădește un realism aflat sub influența lui Rembrandt.

Portret de bărbat (cunoscut ca *Le Nôtre*, grădinarul lui Ludovic al XIV-lea) inv. 953  
ulei pe pânză, 41 x 31 cm



Portretul aflat în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal ne înfățișează un bărbat Tânăr, redat într-o atitudine grațioasă, însă fără a fi abandonat un anumit realism. Lipsa asemănării cu alte portrete și micile dimensiuni ale lucrării infirmă ceea ce s-a crezut multă vreme: faptul că subiectul reprezentat este André Le Nôtre (1613–1700). Personalitate marcantă a epocii sale, Le Nôtre a fost arhitectul peisagist după a cărui viziune a fost amenajat parcul palatului Versailles, în urma sa rămânând o impresionantă tradiție nu doar estetică, ci și ideologică.

Cu atât mai mult, portretul nu poate fi cel al unei persoane a cărei preocupare o constituiau grădinile cu cât vom considera reprezentarea de fundal nepotrivită (coronamentele ofilite ale unor copaci în toamnă, secondând un ansamblu statuar reprezentându-i pe Venus și Cupidon). Putem remarcă totuși meritul documentar al redării costumației de epocă, marcată de faldurile mantiei roșii. Poza Tânărului este una elegantă, pictorul conferindu-i o demnitate statuară prin intermediul postamentului

de piatră pe care acesta își sprijină cotul și prin realizarea unei corespondențe compoziționale în raport cu statuile din fundal.

Pe lângă discuția asupra identității celui reprezentat în portret, lucrării i-a fost contestată de către unii specialiști și atribuirea ei pictorului Hyacinthe Rigaud, considerându-se mai degrabă a apartine școlii acestuia sau creației unui pictor ce a lucrat în maniera lui Rigaud.

## FRANS VAN MIERIS I, zis CEL BĂTRÂN (1635 – 1681)

Născut într-o familie de aurari din Leiden, Frans van Mieris I a fost instruit de Gerrit Dou care l-a numit *un prinț între elevii mei*. Ulterior, va învăța de la Abraham van den Tempel meșteșugul redării texturii diverselor materiale. A fost foarte apreciat în orașul său, unde a rămas întreaga viață, fiind îngropat în biserică Sfântul Petru, alături de elita locală. Deși contemporanii l-au considerat una dintre figurile marcante ale picturii olandeze a secolului al XVII-lea, începând cu secolul al XVIII-lea interesul pentru arta sa a scăzut în intensitate.

A lucrat pentru arhiducele Leopold și pentru Cosimo al III-lea de Medici.

Deși de amploare și intens lucrativă, practica atelierului condus de van Mieris nu a căzut niciodată în ispita facilului sau a superficialității. Artistul a păstrat, asemenea unei constante, aceeași abordare extrem de elaborată ce presupunea sute de ore de muncă pentru o singură lucrare. Succesul lui s-a datorat în principal tehnicii meticuloase (în straturi foarte subțiri de vopsea, pe supafețe fine din lemn sau cupru, astfel încât tușa devinea aproape invizibilă), sofisticatei înțelegeri a culorii și a compoziției.

Deși este cunoscut în principal pentru scene de gen, Frans van Mieris I a fost și un remarcabil pictor de portrete pentru care au pozat mai ales persoanele importante ale timpului, redate în lucrări rafinate, după standardele idealurilor clasicismului antic (consacrate în deceniul al șaptelea al secolului al XVII-lea) și așezate în decoruri inspirate (arhitectură monumentală, sculpturi din marmură). Un aspect interesant al viziunii artistului asupra lucrărilor sale este dat de accentele alegorice adăugate atât scenelor de gen, cât și portretelor, conferindu-le înțelesuri profunde.

Bărbat cu pipă la fereastră

inv. 3185

ulei pe lemn, 19,8 x 15,7 cm

Bărbatul reprezentat în această lucrare a fost surprins în momentul umplerii pipei, în fața unei ferestre încadrate la dreapta prin viță de vie în rod, pe pervaz aflându-se o sticlă de vin, o cutie din argint pentru tutun și o scoică. Vestimentația sa este astfel compusă încât să ofere prilejul redării diferitelor texturi: vestă de piele întoarsă, părărie cu pană albă, cămașă neagră de catifea, guler și manșete din dantelă.

Din punct de vedere cromatic, lucrarea este centrată în tonurile cărămizii ale borului părăriei, umbrelor chipului, buzelor și părului cu nuanțe roșcate.

În registrul inferior este trecut anul realizării portretului: MDCLVIII (1658).

*Bărbat cu pipă* face parte dintr-o serie mai amplă de portrete în care personaje sunt reprezentate în ancadramentul ferestrei: *Bătrânul violonist* (1660), *Băiat suflând baloane de săpun* (1663), *Autoportret cu alăută* (1674), această tematică predilectă concretizându-se deplin prin *Alegoria* (1670 – 1680) în care reprezentarea femeii din fereastră devine un pretext pentru afișarea mai multor obiecte cu valoare simbolică.



Și în tabloul din galeria Muzeului Brukenthal pot fi deslușite o sumă de simboluri. Remarcăm poziționarea personajului între viața de vie căărătoare, din care un vrej se întinde spre el, și grupul de obiecte de pe pervazul de piatră al ferestrei. Dacă viața de vie este în general un simbol al vietii și trăirii creștine, în pictura olandeză a secolului al XVII-lea scenele în care personajele consumă vin făceau trimitere la o condiție desfrânată. Putem afirma că metafora este aceea a oscilației între chemarea vietii spirituale și tentația de a investiga noile posibilități ale plăcerii (scōica în pictura olandeză a vremii simboliza descoperirile geografice, exotismul, bogăția provenită din depărtări, dar și senzualitatea).

Despre Mieris s-a spus că se află pe al doilea loc după Rembrandt în ceea ce privește numărul de autoportrete pictate. Ipoteza potrivit căreia această lucrare constituie un autoportret este una plauzibilă (datorită mobilității feței din această reprezentare, doar linia nasului și a sprâncenelor dovedesc asemănări fizionomice cu alte portrete). Preocupat mai ales de emoția umană și felul în care personajele interacționează între ele, după cum a dovedit-o în tablourile sale de gen, pictorul ne privescă de această dată de la o fereastră atemporală, cu expresia zâmbitoare și privirea încântată a celui care se pregătește să salute o persoană binecunoscută.

## PIETER BRUEGEL I, zis CEL BĂTRÂN (c. 1525 – 1569)

Exponent celebru al Renașterii flamande, Pieter Bruegel a fost supranumit *Tăranul*, pentru specializarea în peisaje populate de țărani. În pofida poreclei primite, s-a dovedit de departe de a fi caracterizat printr-un profil rustic, ucenicind sub îndrumarea lui Pieter Coecke van Aelst și călătorind în Italia pentru documentare. La data afirmării, în jurul anului 1560, între comandanții artei sale se aflau intelectualii de vază și bancherii din Anvers. În aceeași perioadă alege să-și semneze patronimul fără litera *h*.

Lucrarea expusă în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal este semnată în registrul inferior dreapta: *P. BRUEGEL*. Există trei versiuni similare ale acestei lucrări, aflate la Kunsthistorisches Museum (Viena), Hampton Court (Londra) și într-o colecție privată (Japonia). Paternitatea tabloului a generat multiple discuții, fiind atribuit atât creației lui Pieter Bruegel cel Bătrân, cât și fidelei capacitați de reproducere a fiului acestuia – Pieter Brueghel cel Tânăr. Potrivit ultimelor aprecieri, desenul preliminar și o parte din compoziție au fost atribuite lui Bruegel I, la realizarea lucrării contribuind un colaborator al maestrului.

În prezent se cunosc doar 45 de picturi autentificate, aparținându-i lui Pieter Bruegel I.

### *Uciderea pruncilor*

inv. 148

ulei pe lemn, 115,5 x 164 cm

Pictura lui Bruegel a fost caracterizată ca fiind pământească, lipsită de sentimentalisme, o ilustrare vie a ritualurilor vieții satului. Unul dintre cele mai bune exemple ale acestei atitudini artistice este *Uciderea pruncilor*, o lucrare în care tema biblică (Mt. 2, 16-19) se dovedește a fi doar un pretext pentru descrierea campaniei armate de pedepsire a unei localități liniștite din Brabant.

Datorită faptului că scena prezintă evenimente sângeroase, a fost așezată în relație cu rolul jucat de ducele de Alba în atrocitățile săvârșite de spanioli asupra zonei de sud a Tărilor de Jos (1567), personajul cu vestimentație neagră, aflat în mijlocul grupului de războinici, fiind asociat acestei personalități istorice. Asemănarea este susținută de portretul ducelui, realizat de Willern Key în anul 1568.

Redat într-o armură neagră, Fernando Álvarez de Toledo (1508 – 1583) pare portretizat în raport direct cu *Legenda neagră*, narăjune depănată începând cu secolul al XIII-lea, având drept subiect crizimea, setea de sânge și fanatismul religios al spaniolilor. În secolul al XVI-lea această creație a fost alimentată de faptele Inchiziției, de respingerea atrocităților comise în timpul colonizării Americilor și de acțiunile ducelui în Tăriile de Jos, unde a fost trimis pentru a potoli erezia protestantă și revolta politică. În anul 1567 trupele spaniole au atacat Anvers-ul timp de 3 zile, comitând ucideri, jafuri și incendieri, acesta fiind, potrivit unor opinii, anul realizării tabloului.

Deși cunoscută în cultura românească prin sintagma *Uciderea pruncilor*, tema lucrării își dezvăluie adevăratale sale implicații în formula sa apuseană: *Uciderea inocenților*, copiii uciși constituind proiecțiile simbolice ale victimelor opresiunii istorice.

Din punct de vedere compozitional, tabloul are un evident caracter narativ, cu desfășurare dinspre stânga registrului superior spre registrul inferior dreapta, alăturând o sumă de scene individuale, după cum o campanie militară lasă în urmă cumplitetele tragedii personale ale atâtător destine frânte. Evenimentul este surprins cu



realism, într-o elaborată dinamică a corpurilor și atitudinilor, redând un spectru vast de reacții umane de la rezistență la implorarea milei, de la disperare la o deznădăjduită renunțare. O antiteză atent urmărită opune agitației desperate a oamenilor statuara împietrirea a grupului de soldați din centrul compoziției, protejându-și conducătorul, asemenea unor inexorabili îngeri ai morții.

Cromatica rece – dominată de alb, cerul de sticlă – echilibrat compozițional de fragmentul de iaz înghețat din registrul inferior, aşază peste zbaterea și durerea umană o încremenire atemporală ce ne dezvăluie concepția despre moarte a pictorului care a trecut pragul acestei lumi la vîrstă de 44 de ani, în plină putere creativă: moartea este o mare nedreptate, o clipă de gheăță, neașteptată, ce nu poate fi topită nici de iubire, nici de împotrivire, nici chiar de lipsa de vină a victimei sale.



**ȘCOALA FLAMANDĂ-OLANDEZĂ**

## PICTURA FLAMANDĂ ȘI OLANDEZĂ

Comerțul desfășurat în portul din Bruges și industria textilă reprezentată de Ghent au transformat teritoriile flamande în cea mai bogată zonă a Europei, la sfârșitul secolului al XV-lea. Curtea burgundă rezida mai ales în aceste orașe. Nobili și negustorii bogăți își exercitau patronatul asupra artiștilor, promovând astfel o clasă de pictori cu educație temeinică, admirăți și solicitați pe tot cuprinsul continentalui (în special prin intermediul frecventelor schimburi comerciale între Țările de Jos și Italia de Nord).

Renașterea în Țările de Jos a coincis cu o perioadă istorică agitată a acestei regiuni. După intrarea sub dominația ducilor de Burgundia, la începutul secolului al XVI-lea, cele Șaptesprezece Provincii au constituit din punct de vedere cultural și economic una dintre cele mai bogate părți ale Europei. Odată cu instaurarea stăpânirii spaniole în sudul Țărilor de Jos (Flandra), în ultimul sfert al aceluiși veac, zona nordică s-a delimitat prin conservarea independenței, grupându-se sub forma Provinciilor Unite (Olanda).

Astfel, în provinciile sudice continuă să fie promovat Catolicismul, instituțiile bisericești contribuind la orientarea opțiunilor în materie de artă a claselor de mijloc ce prosperau de pe urma unui comerț înfloritor. În provinciile nordice, Protestantismul a dus la cultivarea unei mentalități specifice în raport cu delimitarea persoanei și posesiunilor sale. Dominația spaniolă din timpul lui Carol al V-lea, Umanismul și Reforma, rebeliunea și devastatorul război religios au determinat ruina Flandrei, balanța înclinându-se spre Nord, ducând la afirmarea unei glorioase perioade olandeze ce a fost numită *de aur* și care avea să se reflecte pe deplin asupra artelor în general și asupra picturii în special.

Renașterea nordică dezvoltă un registru propriu al exprimării, evitând să abandoneze religia și adevărul în favoarea frumuseții și aparenței, continuând să conserve o serie de elemente gotice (Marinus van Reymerswaele – *Sfântul Ieronim în scriptorium*). Cultivarea filonului clasic nu dobândește centralitate, Renașterea semnificând mai mult o întoarcere la natură și frumusețe pământească, promovând totuși un stil narativ. Concepția modernă, puternic contrastantă cu arta tradițională a epocii, se va afirma prin intermediul lucrărilor lui Hieronymus Bosch – greu de înțeles, stranii, introducând privitorul într-o lume onirică.

După anul 1550, pictorii flamanzi și olandezi dovedesc din ce în ce mai mult interes pentru natură, îndreptându-se spre un stil ce încorporează elementele renascentiste și care duce spre temele marilor pictori ai Barocului flamand și olandez. Adevărul geniu între acești pictori a fost Pieter Bruegel cel Bătrân, cunoscut pentru importanța pe care a acordat-o peisajelor sale și condiției firești a naturii umane, alegând să picteze țărani în locul printilor, înfățișând în om un antierou uneori tragic, alteori comic și chiar grotesc. O lucrare pictată în această concepție, înfățișându-ne un *Paisaj de iarnă cu capcană de păsări*, constituie o copie realizată de Pieter Brueghel al II-lea după una dintre lucrările celebre ale tatălui său, putând fi admirată în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal.

Secolul al XVI-lea aduce la nord de munții Alpi delimitări și diversificare tendințelor atât în reflectarea contextului artistic european, cât și în contextul artistic regional.

Prima vârstă a picturii flamande a fost cea a popularizării tehnicii în ulei, cu rădăcini în pictura miniaturală a Goticului târziu. Această etapă este reprezentată de Jan van Eyck, Hans Memling (van Eyck – *Omul cu tichie albastră* și Memling – *Portret de bărbat citind* și *Portret de femeie rugându-se*), Hugo van der Goes și Roger van der Weyden.

Deși odată cu debutul secolului al XVI-lea influența Renașterii italiene a crescut în impactul avut asupra pictorilor flamanzi, rezultatul s-a dovedit a fi foarte diferit de pictura italiană renascentistă specifică. Exercitarea dominației spaniole a fost resimțită din ce în ce mai brutal în viața provinciilor sudice, marcând existența oamenilor simpli, după cum ne transmite Pieter Bruegel cel Bătrân în lucrarea sa *Uciderea pruncilor*.

Începând cu sfârșitul secolului al XVI-lea, flamanzii se refugiază în Olanda, ferindu-se din calea războiului religios. După Războiul de Opt Ani, închiderea portului Anvers a pus capăt semnificației economice și culturale a Flandrei. Fiul unui avocat protestant refugiat din calea prigoanei religioase, Peter Paul Rubens a dominat perioada Baroc a artei în spațiul Țărilor de Jos, alături de Jacob Jordaens (Rubens – *Sfântul Ignatius de Loyola* și *Sfântul Franciscus Xaverius*, Jordaens – *Sfânta Familie și Vara*) și Anton van Dyck.

Vârsta de Aur a picturii olandeze face parte din perioada cunoscută sub numele de *Vârsta de Aur a Olandei*, perioadă ce cuprinde în general secolul al XVII-lea și în care comerțul, știința, arta au fost între cele mai admirate din lume. Pictorii acestei perioade au lăsat o profundă moștenire, după cum se vede în complexa structurare pe genuri, practicată atât în mediul artistic olandez, cât și în cel flamand.

Pictura istorică reprezintă o categorie ce cuprinde nu doar evenimente istorice reale (Leonard Brramer – *Pilat spălându-și mâinile*), dar și subiecte religioase (Frans van Vriendt – *Suzana și bătrâni*), mitologice (Hendrick van Balen I – *Judecata lui Paris*, Frans Francken al II-lea – *Neptun și Amphitrite*), inspirate de diverse specii și genuri literare (Pieter van Mol – *Musafirul fără haină de nuntă*) și subiecte de factură alegorică (Abraham Janssens van Nuyssen – *Ceres, Bachus și Venus*). Scenele dramatice, de mari dimensiuni, sunt produse în centrul specializat al Haarlemului cu mult mai rar decât în alte țări în care comanditarul dorea să coplesească privitorul. Pictorii încearcă, în schimb, să invoke emoția, lăsând privitorul să ia parte la o scenă ce dezvoltă interacțiuni prin înțelegerea simbolurilor, prin cromatică sau prin intermediul unei luminozități speciale. Olandezii devin maeștri desăvârșiți în tratarea luminii, inspirându-se mai ales din creația lui Caravaggio (școala din Utrecht).

Pictura portretului, promovată în Haga și Haarlem, dobândeste importanță în mod progresiv, începând cu secolul al XV-lea. Multe portrete au fost comisionate de persoane bogate, portretele de grup fiind comanditate de familii sau de membrii proeminenți ai diverselor instituții și forme de organizare civică. Așezarea portretelor în cadru a evoluat, de asemenea, de la reprezentarea formală, marcată de o oarecare înțepenire, la atenția acordată celor mai mici detalii ale hainelor, mobilei și altor atracții ale poziției persoanei în societate sau ale profilului personalității acesteia (Maestru anonim – *Portret de bărbat cu craniu* și Frans van Mieris I – *Bărbat cu pipă la fereastră*). Constanta portretistică Țărilor de Jos rămâne însă amprenta vie cu care reprezentările umane sunt îmbogățite (Frans Pourbus I – *Portret de bărbat blond*, Jan Harmenszoon van Bijlert – *Bătrână cu ochelari*).

Deși în aparență tratează episoade ale vieții de zi cu zi, majoritatea scenelor de gen înfățișează în imagini proverbe și zicători olandeze (Jan Gerritszoon van

Bronchorst – *Proxeneta*) sau au un mesaj moralizator, adesea greu de descifrat în vremurile moderne. Însă, înainte de toate, scena de gen ne oferă ocazia de a pătrunde în viața obișnuită a olandezilor din toate clasele sociale (David Teniers al II-lea – *Consultația și Cârciumă țărănească*) sau în intimitatea unei experiențe ce oprește clipa istorică prin intensitatea ce îi este conferită (Anonim olandez – *Vânzătorul de lămâii*, Gonzales Coques – *Seria celor cinci simțuri*). Școala de pictură din Delft a rămas renumită pentru reprezentarea scenelor de interior, pictura de gen fiind promovată și în Haarlem.

Pentru Renașterea nordică, peisajul a constituit un gen major în secolul al XVII-lea. Din secolul al XVI-lea, mai ales, peisajele flamande și, în special, cele din Anvers au consacrat un gen pictat cu precădere în atelier, din imaginea (Philips de Koninck – *Peisaj de șes olandez*). Curând, această practică a fost schimbată, peisajele olandeze adevărate, având la bază desene făcute după natură (Joos de Momper – *Peisaj montan cu moară*), începând să prevaleze. Între subiectele favorite putem enumera dunele (Philips Wouwerman – *Micul pod de lemn*), iarna și canalele înghețate (Nicolaes Pieterszoon Berchem – *Peisaj de iarnă*), marinele. Cea mai importantă școală de peisaj a constituit-o centrul artistic de la Bruxelles, alături de Amsterdam, Haga, Dordrecht și Utrecht.

Naturile statice s-au dovedit, în contextul artei flamande și olandeze, o foarte bună oportunitate prin care pictorul își putea demonstra talentul în redarea texturilor și suprafețelor (Frans Snyders – *Bucătăreasa*), asociate efectelor realiste de lumină. Odată cu epoca descoperirilor geografice, subiecte ce includeau fructe și flori exotice, provenite din tărâmuri îndepărtate prin intermediul unui sistem comercial înfloritor, au început să crească din ce în ce mai mult în audiență (Joris van Son – *Ghirlandă de fructe*). Pictorii din Leiden, Haga și Amsterdam au excelat în acest gen.

Colecția de pictură flamandă și olandeză din cadrul Pinacotecii Brukenthal cuprinde aproximativ 450\* de lucrări realizate în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea, cu o evidențiere specială a producției de pictură realizată pe parcursul Vârstei de Aur a artei olandeze – secolul al XVII-lea.

\* Datorită dinamicii conținutului fondului de pictură europeană și relativ recentei sale cercetări sistematice (mai ales după 1990), au fost și sunt în continuare operate atribuiri și reatribuiri, fapt ce face ca precizarea unui număr exact de lucrări pentru fiecare școală de pictură în parte să fie încă imposibilă.

## MARINUS VAN REYMERSWAELE (c. 1490 – c. 1546)

Artist olandez cu studii la Universitatea din Louvain, Marinus a dobândit meșteșugul picturii în Anvers, trăind cea mai mare parte a vieții sale în Reymerswaele (un mic oraș din Zeeland, Olanda). Pictând în spiritul Manierismului flamand, tematica majorității lucrărilor sale privește realitatea socială contemporană, limitându-se la un număr redus de subiecte ce surprind atmosfera birourilor de avocatură sau a celor în care au loc operațiuni financiare. Acest gen de tablouri sunt lucrate într-o evidentă intenție satirică, hrănita de spiritul lui Erasmus, derivându-și tratarea artistică de la Quinten Massys. Pe de altă parte, liniatura sa definită drept grea, agresivă, aproape expresionistă, are o intensitate și o forță de penetrare influențată de opera lui Albrecht Dürer.

Activ susținător al Reformei protestante, Marinus van Reymerswaele a tratat cu predilecție doar două teme de factură religioasă: *Chemarea lui Matei la apostolat* și *Sfântul Ieronim în scriptorium*. Cea dintâi dintre aceste două teme presupune o potrivită trecere dinspre domeniul tematic social spre cel religios, prin surprinderea convertirii lui Matei de la condiția de vameș la cea de apostol. Cea de a doua temă are complexe semnificații ancoreate în viața religioasă contemporană pictorului.

*Sfântul Ieronim în scriptorium*

inv. 983

ulei pe lemn, 84 x 82 cm



Fiind unul dintre cei mai importanți părinți și scriitori bisericești ai Catolicismului, Ieronim (c. 340/347 – 420) se distinge prin traducerea *Bibliei* în limba latină (începând cu anul 386), traducere recunoscută drept versiune oficială sub denumirea *Vulgata*. Datorită ocupării funcției de secretar al papei Damasus (în anul 382), tradiția iconografică apuseană i-a conferit în mod incorrect atributele robei și pălăriei de cardinal (funcție ierarhică inexistentă în secolul al IV-lea). Ceea ce apropie spiritul Reformei de tema acestei picturi este importanța unică pe care *Biblia* a dobândit-o atât în viziunea lutherană, potrivit principiului *Sola Scriptura*, cât și în particularizarea personalității sfântului.

Marinus van Reymerswaele îl reprezintă pe Sfântul Ieronim în colțul scriptoriului său, simbol al retragerii sale din lume. Alte simboluri ale detașării sale de valorile mundane sunt craniul (metaforă a deșertăciunii și perisabilității) și pălăria de cardinal lăsată pe spate (în sensul nesocotirii valorilor ierarhice). O sumă de atribute ale muncii de scriptorium sunt înfățișate pe masă, sub forma instrumentelor de scris: recipientele cu cerneală și praf de cretă, tocul (*stylus*). Activitatea de traducere este în curs de desfășurare (fapt sugerat de prezența manuscrisului uneia dintre epistolele pauline), însă în mare parte finalizată, căci volumul cu ferecături este deschis la o miniatură reprezentând scena *Înălțării Domnului* – finalul Evangheliei după Marcu sau Luca.

Ceea ce atrage în mod deosebit atenția asupra acestei lucrări, particularizând-o, este atmosfera miraculoasă, în acord cu credința protestantă potrivit căreia singurul izvor al revelației divine este *Biblia*. Sfântul Ieronim experimentează un moment revelatoriu, asemănător celui ce a adus inspirația Duhului Sfânt autorilor biblici; privirea sa este concentrată și totodată transpusă, iar gestul mâinii sale drepte sugerează ascultarea unei șoapte misterioase. Tabloul este invadat de lumină și totuși lumânarea este stinsă, iar faldurile în mișcare ale pânzei lui Christos de pe crucifixul din lemn indică minunea ce se înfăptuiește.

Cromatică subliniază demersul compozițional, de la dualitatea fundalului luminat doar pe jumătate la contrastul dintre roșul puternic al veșmintelor și albul strălucitor al cămășii sau al luminii căzând pe carte și pe manuscris. Un amănunt important este uimitoarea privire a personajului și albastrul ochilor, fără echivalent cromatic în restul compoziției.

## FRANS VAN VRIENDT, zis FLORIS (1520 – 1570)

Fiu de pietrar, Frans van Vriendt a început prin a fi instruit în sculptură, pe care a abandonat-o în favoarea picturii. A ucenicit la Liège cu Lambert Lombard al căruia stil italienizant l-a inspirat să treacă Alpii, devenind familiar cu școlile manieriste lombardă, florentină și romană (între 1541 și 1547). În anul 1540 este admis în ghilda din Anvers, deschizând o școală cu 120 de elevi. A pictat lucrări de mari dimensiuni pentru casele de la țară ale nobililor Spaniei și pentru vilele patricienilor din Anvers.

Puține dintre lucrările lui au supraviețuit din cauza degradării și stării proaste de conservare, dar și pentru faptul că standardele flamande de apreciere a picturii s-au schimbat spre sfârșitul secolului al XVI-lea. Prima lucrare cunoscută ce îi aparține datează din anul 1547, cea mai târzie fiind pictată în 1566.

Floris nu s-a remarcat prin originalitatea compoziției sau formei, prin îndrăzneală sau forță, principiile de elaborare folosite fiind adaptate după modele italiene și umbrite de procesul translării; tehnica însă vădește o mână virtuoasă. Celebreu în

epocă tocmai pentru caracterul italianizant al creației sale, acest aspect îi umbrește astăzi pictorului deplinătatea valorii.

### *Suzana și bătrâni*

inv. 1240

ulei pe pânză, 124,5 x 192 cm



Lucrarea reprezintă o poveste apocrifă a *Vechiului Testament*, personajul principal fiind Suzana, soția bogatului și respectabilului Ioachim, în casa căruia își petrecеau adesea timpul doi judecători. Aceștia au pândit momentul îmbăierii ce avea loc în grădină, propunându-i femeii să se desfrâneze împreună cu ei. În cazul refuzului urmău să o acuze de adulter. Suzana a răspuns că preferă să fie acuzată pe nedrept decât să păcatuiască în fața Domnului. Judecată și condamnată la moarte, ea a fost salvată de Tânărul Daniel prin care adevărul a fost adus la lumină, adevărății răvoioitori fiind osândiți.

Începând cu perioada Renașterii, această temă a fost pe larg reluată, în special pentru oportunitatea pictării nudului unei femei frumoase.

Pânza se remarcă prin varietatea suprafețelor reprezentate: imaginea translucidă a sticlei cu ulei, imaginea piciorului în apă, natura materialelor din care sunt confectionate piesele de îmbrăcăminte lăsate pe marginea băii.

Viziunea reprezentării Suzanei este monumentală, figurile fiind caracterizate de realism datorită expresivității fizionomice. Similaritatea aplecării spre dreapta a torsului fiecărui personaj în parte stabilește un loc comun, în scopul evidențierii posturii defensive a femeii și posturii ofensive a celor doi bătrâni. Juxtapunerea pudorii și îndrăznelii prin intermediul gesticii implică o anumită didactică a moralei exprimate într-un registru psihologic.

Din punct de vedere cromatic, lucrarea continuă dezvoltarea antitetică dintre partea compozițională aflată în dreapta privitorului, în care sunt descrise corpul pal, cămașa albă, apa și sticla translucide (exprimând sinceritatea), și partea stângă cu dominantă de roșu a vestimentației, reflectată în figurile congestionate ale celor doi bărbați.

Lucrarea este semnată *F. F. F. ET IV* și datată în anul 1565.

## FRANS POURBUS I (1545 – 1581)

Frans Pourbus I s-a născut la Bruges, fiind fiul pictorului Pieter Pourbus, cunoscut pentru schemele decorative, designul arhitectural și activitatea de cartograf. Frans a fost instruit în domeniul picturii, la început, în familie. Din 1562 s-a mutat la Anvers unde a studiat cu Frans Floris, fiind admis în ghildă în anul 1569.

A pictat subiecte istorice, religioase și peisaje, dar a fost mai întâi de toate un foarte bun portretist. Dacă pictura sa religioasă este abordată într-un stil italienizant, asemănător celui aparținând lui Frans Floris, portretele sale, precum și cele ale tatălui său, sunt pictate în stilul sobru al lui Antonis Mor.

A pictat mai ales pentru expoziții de exponenți ai societății, la moartea lui existând un inventar de 20 de portrete.

*Portret de bărbat blond*

inv. 920

ulei pe lemn, 46 x 34 cm



Portretul este datat în 1569 (anul admiterii lui Pourbus în ghilda din Anvers), prin aceasta fiind evidentă apartenența lucrării la opera sa de tinerețe, dar și garantarea îndeplinirii unor exigențe artistice.

Modelul, cu o reprezentare fizionomică trei pătrimi și bustul ușor întors într-o parte, este descris într-o compoziție simplă, fără însă a fi lipsită de forță elaborării.

Odată cu noile tendințe afirmate de Antonis Mor, portretistica flamandă depășește simpla necesitate a redării fidele a personajului, încercând să pătrundă în sufletul acestuia. Un desenator bun nu este cel ce depinde întru totul de îndemânarea mâinii, ci acela care înțelege faptul că mâna redă observația vizuală. Încercarea de a descifra secretul unicătății modelului uman este complicată de neclintirea unui chip ascunzând siruri nesfârșite de gânduri, vise și pasiuni, reflectate cu rapiditate în expresia feței și a ochilor.

Bărbatul din acest portret este redat într-o descriere fizionomică plină de culoare: usoara îmbujorare, buzele roșii, ochii albaștri, părul și barba blonde. Raportul dintre lumină și umbră evidențiază un chip frumos, cu pomeți proeminenți și un aer ușor nostalgitic. Tradiționala atenție acordată detaliilor cât mai fidele este vizibilă în descrierea la nivel tegumentar: ridurile frunții și cutile discrete ce subliniază linia ochilor. Fața personajului este evidentiată de costumul negru, cu guler înalt, subliniat de volanele marginii cămășii albe. Pourbus este preocupat de acuratețea redării fizionomice fără a acorda atenție expresiei, elementul în care personalitatea este subtil codificată fiind privirea.

Schema consacrată a reprezentării fizionomice trei pătrimi presupune orientarea privirii într-o parte. Însă, atunci când privirea se abate, portretul pierde o mare parte din puterea sa revelatoare. Bărbatul reprezentat în acest portret din Pinacoteca Brukenthal ne privește direct în ochi, realizând trecerea de la chip la omul interior. Astfel, pictura nu se limitează la suprafața pânzei, iar viața nu se limitează la suprafața pielii: privirea le oferă profunzime.

Pictorul surprinde cu fermitate caracterul sincer al modelului său și dorința acestuia de a se comunica pe sine dincolo de timp sau spațiu, însă redarea este realizată într-o manieră nedemonstrativă, fără atribute, fără indicii. *Portret de bărbat blond* nu ne face destăinuiri, nu scoate la iveală nicio taină, ci este doar o clipă din viața unui om, imaginea subliniind în principal ideea că persoana pe care o reprezintă continuă să fie vie.

## JOOS DE MOMPÉR (1564 – 1634)

Joos de Momper a fost cel mai reprezentativ membru al unei familii de artiști, fiind precedat și urmat de pictori atât în ascendență, cât și în descendență sa genealogică. Se știe despre pregătirea sa că a început sub îndrumarea tatălui pictor, însă doar se presupune faptul că ar fi vizitat Italia între 1580 și 1590, călătorie ce i-ar fi îngăduit să vadă formațiuni muntoase.

Joos a trăit întreaga sa viață în Anvers. Cu toate acestea, lucrările lui sunt constant marcate de prezența impunătoare a unor munți înalți, fapt ce s-ar putea justifica doar prin traversarea Alpilor într-un anumit moment al vieții sale.



Începând cu arta Italiei renascentiste și studiul perspectivei, s-a acordat din ce în ce mai multă atenție reprezentării decorului în care este descris subiectul, în acord cu formulele convenționale deja consacrate.

Giorgione și pictorii venețieni au excelat în genul compozițiilor pastorale ce amintesc de scenele din literatura clasică. Lucrările flamande vor aduce o contribuție importantă prin redarea detaliilor minuțioase ale peisajului.

În timpul Reformei și în perioada ce a urmat, numărul subiectelor cu tematică religioasă s-a redus drastic, în consecință numeroși artiști specializându-se în genul peisajului pe care îl accentuează în raport cu scena religioasă, potrivit exemplului lui Pieter Bruegel cel Bătrân. La Roma, artiștii olandezi conduși de Gilles van Coninxloo au inițiat conceptual peisajului ideal.

Din secolul al XVII-lea, tendința olandeză spre realism, ce a debutat cu Jan van Goyen (1596 – 1656), îi determină pe pictori să picteze ceea ce cădea sub direcția lor observație.

Privind *Peisaj stâncos cu moară* ne aflăm în fața unei lucrări atractive, reprezentând un peisaj înalt. Cel de al doilea plan se prelungeste armonios, într-o dezvoltare gradată, spre perspectivă. Formula urmărită este cea consacrată în arta nordică: un prim-plan dominat de brunuri, un plan median în nuanțe de verde și o panoramă albastră în fundal. Personaje umane miniaturale apar în prim-plan în timp ce pe cer sunt reprezentate câteva păsări menite să potențeze impresia de profunzime a spațiului.

Contururile lucrării sunt bine precizate, în timp ce transparența fundalului este progresivă în mod direct proporțional cu depărtarea. Cromatica este bogată în tonuri de la portocaliu la galben, de la verde crud la albastru. Dominanta albastră se deschide spre alb în apropierea orizontului, stabilind un puternic contrast cu planul apropiat.

Culoarea, raportarea dimensiunilor, senziația depărtării ne descoperă persoana pictorului a fi marcată de o sensibilitate romantică. El este capabil să realizeze treacerea de la peisajul manierist la cel de tip realist, caracteristic pentru arta olandeză a

secolului al XVII-lea, după cum este capabil să redea cu realism imagini păstrate cu fidelitate în memorie. În fond, specificul fermecător al artei lui Joos de Momper rezidă într-o călătorie ce va rămâne pentru noi doar o simplă ipoteză.

## ABRAHAM JANSSENS VAN NUYSSEN (1575 – 1632)

Pictor flamand activ în perioada Barocului, van Nuyssen s-a născut la Anvers și a studiat cu romanistul Jan Snellinck. Deși a trăit majoritatea vieții în orașul natal, a întreprins o vizită la Roma în anul 1598. În jurul anului 1601, la admiterea sa în ghildă, picta în stil manierist. Începând cu anul 1609 pictura lui va deveni mai solidă și mai sobră, adoptând un tipar clasic, ilustrând o bună cunoaștere a operei lui Caravaggio.

A pictat lucrări mitologice, religioase, alegorice, într-un stil energetic și dens, cu forme sculpturale emergente din contrastul umbră – lumină.

Până la consacratarea lui Rubens, a fost considerat cel mai bun pictor istoric al timpului său. Stilurile celor doi nu sunt asemănătoare. În corectitudinea desenului Janssens îl întrece pe Rubens, în compoziții îndrăznețe și tratarea nudului îl egalează, dar în culoare, libertatea generală a dispoziției și tușă s-a lăsat depășit.

Maestru al clarobscurului, cu o apelcare specială spre contraste puternice între lumină și umbră, artistul a fost unul dintre cei mai puternici și individuali pictori flamanzi. Spre finalul vieții pictura sa poate fi definită ca apartinând unui spirit manierist târziu, alăturat unui conglomerat de tendințe artistice contemporane, filtrate prin propria viziune artistică.

*Ceres, Bachus și Venus*

inv. 597  
ulei pe pânză, 183,8 x 235



Subiectul picturii este inspirat de celebra replică 4:732 *Sine Cerere et Libero* (Bachus) *friget Venus* (*Fără Ceres și Bachus, Venus îngheță*) din piesa *Eunucul* de Publius Terentius Afer, putând fi încadrat în tematica mai largă a banchetelor zeilor, categorie ce a beneficiat de o largă audiență în pictura Tânărilor de Jos.

Compoziția este prezentată ca o scenă mitologică al cărei caracter este alegoric. Persoanele celor trei zei sunt identificabile prin intermediul atributelor: în dreapta se află Ceres (zeița culturilor de cereale, a agriculturii și a forțelor regenerative ale naturii) cu o cunună din spice de grâu, sprijinindu-se pe cornul abundenței; Bachus (zeul vinului care putea inspira muzica și poezia) poartă o cunună din frunze de viață de vie, ridicând un potir cu vin; Venus (zeița frumuseții și a iubirii de tip erotic) este înfățișată cu atributul celor doi porumbei, alături de fiul ei Cupidon. Gesturile zeilor Ceres și Bachus se îndreaptă către Venus într-o exprimare metaforică a faptului că iubirea fizică este vie, alături de abundența mâncării și a vinului, înscriind lucrarea în registrul epicureic al exaltării voluptății și al plăcerii de a trăi.

Sub aspect compozitional *Ceres, Bachus și Venus* impresionează prin complexitatea realizării artistice. Din liniatura și postura corpuri personajelor, precum și din fragmentele arhitectonice cu coloane, răzbat armoniile spiritului clasicismului italian. Pe de altă parte, cornul abundenței constituie de fapt o natură statică cu legume și fructe, pictată în cea mai pură tradiție a Manierismului flamand.

O serie de elemente simbolice întregesc semnificațiile vitalității glorificate: cele două torțe simetrice sugerează interdependența dintre focul vieții și focul iubirii, cascada și fântâna arteziană din planul secund indică ritmurile alternative ale vieții.

Cromatica lucrării este consecventă descrierii bogate în simboluri și alegorii: Ceres este înveșmântată în culorile soarelui și ale cerului, Bachus în culorile specifice toamnei și viei în rod, iar Venus în culoarea consacrată a iubirii.

## HENDRICK VAN BALEN I (1575 – 1632)

Pictor manierist, activ mai ales în Anvers, van Balen a practicat un stil marcat de influențe italiene, a căror sorginte poate fi identificată în posibila sa instruire de către un artist italian. Perioadei de ucenicie i se adaugă vizita întreprinsă în Italia, între anii 1595 și 1600. A devenit membru al ghildei Sf. Luca în 1592, din 1602 afirmându-se ca profesor. A fost un foarte cunoscut maestru, între cei mai importanți elevi ai săi aflându-se van Anton van Dyck și Frans Snyders; de asemenea, trei dintre fiili lui au fost pictori.

Hendrick este cunoscut pentru piesele de altar de mari dimensiuni și subiectele mitologice în format mic, pictate pe stejar sau cupru.

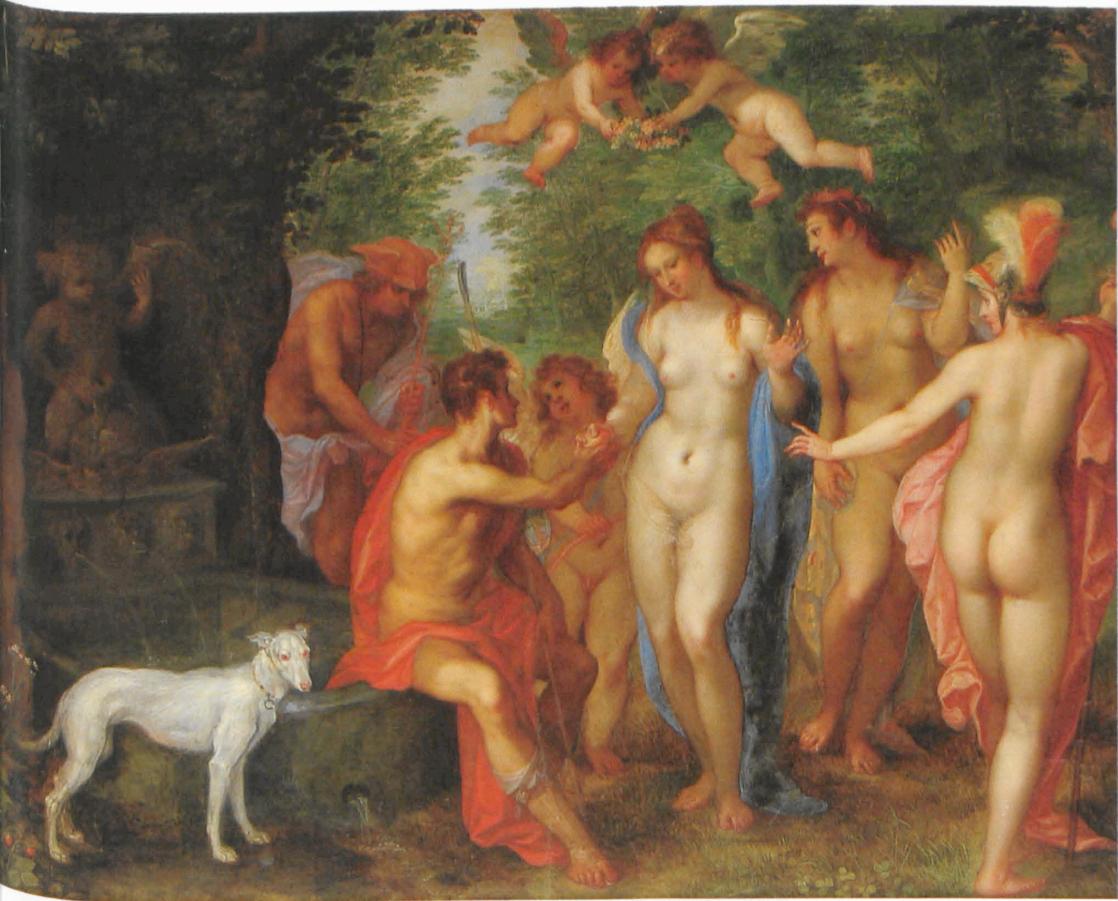
### *Judecata lui Paris*

inv. 48

ulei pe cupru, 42 x 53 cm

Personajele acestei compozиции sunt Hera (partenera lui Zeus la conducerea zeilor și protecția căsătoriei), Atena (zeița înțelepciunii și a războiului), Afrodita (zeița frumuseții și a iubirii erotice), Amor (fiul Afroditei), Hermes (mesagerul zeilor) și Paris.

Relatarea mitologică începe cu un banchet al zeilor la care Eris (zeița discordiei) nu a fost invitată. Darul ei, constând într-un măr de aur, s-a rostogolit pe masa festivă, purtând inscripția *Celei mai frumoase*. Mărul a fost revendicat de cele trei zeițe



reprezentate în tablou, judecata atribuirii având loc pe muntele Ida, în Frigia. În schimbul trofeului, Atena i-a oferit Tânărului Paris înțelepciune și pricerepe în luptă, Hera – putere nelimitată, Afrodita – cea mai frumoasă dintre muritoare (Elena din Troia).

Episodul mitologic al judecății lui Paris a constituit o temă predilectă în vremea lui van Balen, prilejuind conceperea și realizarea unui subiect de gen, cu accentuat rol decorativ.

Naratiunea acestei lucrări descrie momentul în care Paris îi oferă mărul de aur zeiței frumuseții, încurajat fiind de Hermes. Tratarea este specifică eleganței manieriste prin arabescul contururilor și gestica largă. Calitatea paletelor cromatice cuprinde tonuri delicate de verde, albastru, roșu, trandafiriu și griuri colorate, folosite pentru redarea umbrelor ce reliefază carnăția.

Scena se desfășoară într-o poiană, fiind centrată din punct de vedere compozițional în persoana Afroditei, singura zeiță a cărei nuditate este ostentativă. Ea este individualizată prin via culoare albastră a mantiei în raport cu cromatica pe tonuri mai pale a mantilor celoralte personaje. Precizarea axei lucrării este realizată prin prelungirea ascendentă a liniaturii trupului zeiței cu grupul celor doi putti care o încoronează.

Din punct de vedere compozițional se poate observa faptul că perspectiva nu mai constituie obiectivul central, dominantă fiind reprezentarea anatomică și sensibila linie a trasării proporțiilor elongate.

Lucrarea este semnată: *H. V. Bal. Fe* (cit) și datată în anul 1608.

## PETER PAUL RUBENS (1577 – 1640)

Cel mai popular și prolific pictor flamand la nivel european din secolul al XVII-lea, Peter Paul Rubens a fost un deschizător de drum pentru stilul Barocului exuberant, punând accent pe mișcare, culoare și senzualitate.

S-a născut în Siegen, Westfalia, ca fiu al familiei unui avocat protestant, refugiat din calea prigoanei religioase. După moartea tatălui său, se botează la confesiunea catolică din Anvers, dimensiunea religioasă urmând să dobândească un rol important în majoritatea lucrărilor sale târzii. A fost instruit de pictori importanți ai orașului din acea vreme: Adam van Noort și Otto Venius.

Rubens a lucrat ca pictor de curte pentru ducele de Mantua (1600) și pentru guvernatorii Tânărilor de Jos, primind comenzi de la curtea franceză și realizând mai multe picturi monumentale. Ca diplomat a întreprins misiuni în serviciul spaniol (1603 – 1604 și 1621 – 1630), Charles I al Angliei acordându-i titlul de cavaler pentru meritul de a fi salvat pacea între țara sa și Spania.

Desi cunoscut mai ales pentru nudurile voluptuoase ce au consacrat termenul *rubensian*, pictorul a realizat portrete, autoportrete, picturi religioase, peisaje, teme istorice, a proiectat case și tapiserii. Cel mai cunoscut ucenic al său a fost Anton van Dyck.

În raport cu creația de atelier, picturile lui Rubens pot fi împărțite în trei categorii: cele pictate de el, cele pictate doar parțial de el (mai ales mânile și fața) și cele a căror pictură doar a supravegheat-o. Aceste lucrări sunt atribuite atelierului lui Peter Paul Rubens.

*Sfântul Ignatius de Loyola*

inv. 995  
ulei pe pânză, 224 x 135 cm



Ignatius de Loyola (1491 – 1556) a fost principalul fondator și Superiorul General al Ordinului Iezuit (înființat în anul 1534 cu misiunea de a îndeplini ordinele directe ale pontifului roman). Descriș de papa Benedict al XVI-lea ca fiind *deasupra tuturor slujitorilor lui Dumnezeu ...un profund rugător*, Ignatius este autorul lucrării *Exerciții spirituale* (1522 – 1524).

S-a remarcat prin zelul cu care a luptat împotriva Protestantismului în cadrul mișcării Contrareformei, patronată de Biserica Romano-Catolică începând cu jumătatea secolului al XVI-lea.

A fost beatificat și canonizat în anul 1622.

### *Sfântul Franciscus Xaverius*

inv. 996

ulei pe pânză, 225 x 135 cm



Franciscus Xaverius (1506–1552) a studiat la Paris (1525–1530) unde îl întâlnește pe acela care avea să-i devină cel mai bun prieten: Ignatius de Loyola.

A desfășurat activitate misionară în India și Japonia, fiind canonizat de papa Grigorie al XV-lea în anul 1622, odată cu Ignatius.

Portretele ce îi înfățișează pe Ignatius de Loyola în haine episcopale (cu atributul manuscrisului înființării Ordinului Iezuit) și pe Franciscus Xaverius în haine preoțești impresionează deopotrivă prin dimensiuni și monumentalitatea reprezentării.

Lucrările au fost concepute pentru o expunere pandant, fapt evidențiat de simetria orientării trei pătrimi a chipurilor, trupurilor și de perceperea iluminării din aceeași sursă a spiritualizării (redată în dreapta, respectiv în stânga registrului superior

al celor două lucrări). Ambele personaje se află în ipostaze extatice, sugerându-se profunda lor spiritualizare.

Atrage atenția expresivitatea mâinilor: dreapta lui Ignatius orientată spre pri-vitor, marcată de emisia harului, în timp ce stânga se sprijină pe manuscris, indicând funcția sa ierarhică; Francisc are mâinile încrucisate pe piept ca semn al ascultării. Luminozitatea din jurul capului fiecărui simbolizează sfîntenia.

Minuțioasa redare a lucrăturii cu fir de aur pe catifeaua roșie sau pe mătasea patrafirului realizează echilibrarea celor două tablouri din punct de vedere compozițional.

Portretele pandant ale celor doi sfinti sunt probabil o derivărie din structura inițială a tripticelor ce aveau în părțile laterale reprezentări sfinti intercesori către divinitatea din panoul central. Asocierea de acest gen (dintre care cea mai răspândită rămâne alăturarea sfintilor Petru și Pavel) a cunoscut nenumărate variante, criteriile de selecție fiind documentare, de încadrare în epoca istorică sau, cel mai adesea, afinitatea spirituală a comanditarului. Aici Ignatius de Loyola și Franciscus Xaverius sunt alăturați în virtutea prieteniei ce i-a legat, a similarii orientări spirituale și, nu în ultimul rând, pentru importanța acordată personalității lor în epocă.

## FRANS SNYDERS (1579 – 1657)

Artist al perioadei Baroc, născut în Anvers, a studiat cu Pieter Brueghel cel Tânăr, călătorind în Italia, pentru documentare, în anul 1608.

Inițial s-a dedicat subiectelor florale și reprezentării fructelor, trecând apoi la tematica naturilor statice. A fost apreciat de contemporani pentru scenele de vânătoare și de luptă între animale, devenind primul specialist în naturi statice cu animale. În anul 1609 intră în cercul din care făcea parte Jacob Jordaens, Jan Brueghel cel Bătrân, Peter Paul Rubens, alăturare de nume sonore ce va conferi Anvers-ului valoarea unui centru artistic. A colaborat cu Rubens pentru care a pictat animale și fructe, fiind considerat cel mai bun pictor de animale din acea vreme.

Snyders a fost numit pictorul oficial al arhiducelui Albert, guvernatorul Tânărilor de Jos, între comandanții săi numărându-se Filip al III-lea al Spaniei.

*Bucătăreasa*

inv. 773

ulei pe pânză, 213 x 102 cm

Genul lucrării este adesea întâlnit, reprezentând o masă de bucătărie abundând de produse ce aşteaptă să fie pregătite: vânat, legume, fructe, în anticiparea unui prânz sau a unei cini bogate. Snyders a revenit constant asupra acestei tematici, în lucrări de mari dimensiuni, bine echilibrate din punct de vedere compozițional. După cum este evident și în lucrarea de față, naturile statice realizate de pictor sunt, înainte de toate, un prilej de exercitare a talentului său pentru organizarea unei mari varietăți de suprafețe, culori și forme.

Două elemente particularizează maniera lui Snyders de a compune creațiile genului: introducerea unui personaj uman și introducerea unei ușoare sugestii active. Uneori, cele două elemente se suprapun, majoritatea elaboratorilor sale naturi statice descriind în plan secund o femeie (bucătăreasa) angajată într-un dialog romantic cu un Tânăr. În lucrarea găzduită de Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal personajul feminin este reprezentat în neclintire, însă conferindu-i-se un spațiu pictural mai



mare decât în mod obișnuit. Sugestia acțiunii i-a fost atribuită pisicii din registrul inferior.

Din punctul de vedere al analizării lucrării, atenția ar putea fi distribuită în două direcții: către portretul bucătăresei și către natura statică.

Surprinzând cu multă fidelitate înțelegența usoară a unui model neobișnuit să pozeze, Frans Snyders lucrează acest portret sub semnul contrastelor. Observăm simplitatea cămășii încinse cu un brâu rudimentar, în raport cu elaborata dantelă a gulerului și a bonetei sau îmbujorarea sănătoasă, ce subliniază strălucirea ochilor tinerei, în raport cu mânile înroșite de muncă.

În natura statică, pictorul trece de la reprezentarea materialelor textile, a dantelei și a pielii umane la descrierea penajului, a aspectului fructelor și legumelor, a cojii rumenite a chiflelor, a ceainicului din metal sau a paharului translucid. De remarcat este prezența anghinarei, legumă introdusă în gastronomia nordică în secolul al XVI-lea prin intermediul bucătăriei regale franceze.

Legătura între cele două părți ale lucrării este realizată prin paralelismul dintre liniatura descendantă a reprezentării cocoșului atârnat pe perete și ascendența ciorchinelui de struguri ținut de bucătăreasă.

În această scenă cu atmosferă patriarhală, desprinsă din fundalul întunecat al bucătăriei, pictorul evidențiază prin mesajul general al lucrării sale un ultim contrast: acela dintre modestia tinerei servitoare și opulența festinului pe care îl pregătește.

## FRANS FRANCKEN al II-lea (1581 – 1642)

Pictor flamand al perioadei Baroc, Frans Francken al II-lea este cel mai cunoscut membru al unei familii de pictori care s-a bucurat de notorietate printre contemporani. A ucenicit sub îndrumarea tatălui său Frans Francken I și a unui unchi pictor, activ la Paris. A creat piese de altar și a pictat panouri decorative pentru mobilă, însă este renumit pentru tablourile sale de mici dimensiuni, cu teme mitologice, alegorice și istorice. Stilul său rămâne definit de aceste tablouri dintre care cele mai reușite sunt o colaborare cu pictori specializați în reprezentarea arhitecturii sau peisajului. De-a lungul timpului, creația sa a evoluat de la teme moralizatoare la cele mitologico-decorative și de la tușă împăstată la cea fină, caracterizată de o mișcare mai liberă.

Multe dintre lucrările lui Francken al II-lea au fost copiate de fiili, ginerii și ucenicii săi, familia din care a făcut parte fiind activă în pictură vreme de cinci generații (pe parcursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea). Recurența numelui de botez și practica unei semnături identice au determinat multe confuzii în privința atribuirii lucrărilor.

Frans Francken al II-lea fost primul artist care a folosit interiorul unei galerii de pictură ca subiect.

*Neptun și Amphitrite*

inv. 393

ulei pe lemn, 53 x 74 cm



Scena redă ceremonia prilejuită de căsătoria lui Neptun (grec. *Poseidon*), zeul mării, cu nereida (nimfă a mării) Amphitrite, lucrarea încadrându-se în tematica mai generală a triumfului marin.

Conform unei iconografii consacrate încă din Antichitate, cei doi sunt reprezentați conducând împreună un car încujurat de creaturi fabuloase ale adâncului mării, tritoni și nereide. Neptun poartă atributul tridentului, în timp ce Amphitrite se deosebește de celelalte nereide prin postura impozantă și accesoriei. În cortegiu de nuntă poate fi remarcată Venus (în registrul inferior stânga), plutind pe jumătatea unei scoici, însorită de Cupidon, prezența ei fiind garanția iubirii celor doi miri.

Abordarea este de factură manieristă, stilul specific artistului manifestându-se în predilecția pentru compoziții aglomerate redate în spații picturale mici, abundând de culoare.

Din punct de vedere compozițional, caracteristică pictorului este introducerea unui episod adițional, aici descris în dreapta registrului median: peștera în care se desfășoară banchetul zeilor.

Cromatica tabloului este rafinată, cuprinzând tonuri estompate de oranj, roșu, verde și albastru, transparența tușelor creând un efect de strălucire emailată.

Frans Francken reușește să imprime dinamism comunității creaturilor marine aflate în mișcare. Senzualitatea figurilor este accentuată de gestica lor largă care, congujată mișcării, creează o impresie a dansului. Autonomia naturii ce deține trei sferturi din suprafața picturală este păstrată prin intermediul reprezentării cerului la răsărit și a malurilor ce dirijează privirea în perspectivă. Subiectul fantastic se suprapune peste descrierea marină într-o construcție triunghiulară, desemnată de cortegiu nunașilor, banchetul zeilor și cei doi pești zburători.

Pictura este semnată *D [...] RANCK. IN.*

## LEONARD BRAMER (1596 – 1674)

Exponent al barocului olandez, pictor de gen și teme biblice, istorice, peisaje, portrete, Leonard Bramer s-a născut în Delft. A fost instruit de pictorii locali Willem van Vliet și Van Conwenbergh care manifestau un interes deosebit pentru creația lui Caravaggio. Între 1614 și 1628 a călătorit în Italia și Franța, la întoarcere fiind admis în ghilda din Delft. A lucrat pentru principalele Mario Fernese, principalele Frederic Henric de Orania și pentru contele Maurizio de Nassau.

Însușindu-și tehnica în Italia, Bramer este unul dintre puținii pictori olandezi care au pictat fresce în țara sa; din păcate niciuna nu a supraviețuit în timp, din cauza climatului. L-a cunoscut pe Johannes Vermeer, potrivit unor opinii existând posibilitatea ca Leonard Bramer să-i fi fost profesor.

Stilul său este caracterizat de lucrări de mici dimensiuni, reprezentând scene nocturne cu un efect viu de lumină, pentru care a fost supranumit *Leonardo delle notti*. Numele lui Bramer este invocat în legătură cu prima fază a creației lui Rembrandt dar, potrivit ultimelor studii, asocierea este superficială. Deși prezentând asemănări, se crede că cei doi pictori au ajuns la maniera lor pe căi independente, una dintre marile calități atribuite pictorului găzduit în Pinacoteca Brukenthal fiind tocmai aceea de a fi lipsit de influență.



Scena expune în registru realist gestul simbolic săvârșit de Pilat (Matei 27, 24) în declinarea responsabilității pentru condamnarea lui Isus.

Semnată în stânga jos: *L. BRAMER* și atribuită creației pictorului din jurul anului 1640, lucrarea se dovedește a fi una de maturitate, prezentând un desen dinamic, nu foarte elaborat.

Asociață Patimilor, atmosfera tabloului este încărcată de solemnitate, de spiritualitate unei fascinații misterioase, evocând liniștea dinaintea furtunii. O senzație de greutate pare să apese pe umerii personajului principal, adus de spate, prăbușit în tronul său. Ecoul acestei stări este redat din punct de vedere compozițional de către atitudinea celor doi servitori, de la aplecarea celui care toarnă apă la îngenuncherea celui care poartă vasul pentru spălat.

Consecventă tematicii alese, compoziția se centrează în curgerea apei asupra mânărilor lui Pilat.

Efectul de tensiune dramatică este creat cu ajutorul umbrelor ce accentuează intensitatea fasciculelor luminoase și prin gama cromatică ținută în griuri reci, tinzând spre negru.

Regia de lumină realizează în acest tablou un efect inedit, al curgerii, într-o prelungere cu liniatură concavă pe trupul lui Pilat, oprindu-se asupra actului ritualic de purificare și continuând să coboare pe liniatura convexă a spinării servitorului.

Desprinsă dintr-un întuneric opac, scena accentuează în câteva accente luminoase destinul unui soldat de carieră al cărui nume a fost consacrat posterității prin zdrobitoarea responsabilitate a răstignirii profetului religiei creștine. Revenind în ritualicele cicluri anamnetice ale Creștinismului, patimile lui Isus amintesc atât celor dispuși să credă, cât și celor aflați în negație, evenimente cutremurătoare de care un singur om a ținut să se detașeze. Acest om a fost Pilat.

## JAN HARMENSZOON VAN BIJLERT (1597/98 – 1671)

Pictor olandez născut la Utrecht, în familia unui pictor pe sticlă, Jan a vizitat Franța și a călătorit o vreme în Italia. Se pare că cea mai mare parte a timpului petrecut în străinătate a stat la Roma unde este amintit în documentele din 1621 ca Giovanni Bilardo. În mediul artistic roman intră sub influența artei lui Caravaggio, făcând parte din grupul numit *Caravagisti din Utrecht*. Stilul maestrului italian este perceptibil în toate lucrările realizate de Bijlert în tinerețe, mai ales prin intermediul clarobscurului, apropierii de suprafața pânzei și prin abordarea realistă.

În anul 1624 se întoarce la Utrecht, pictând în stilul format la Roma întreaga decadă a doua a secolului al XVII-lea. Dobândind importanță în viața artistică a Utrecht-ului, a condus ghilda acestui oraș în mai multe mandate, începând cu anul 1632.

A pictat scene istorice, scene de gen, portrete formale și cu conotații alegorice, având în general predilecție pentru simplitate.

### *Bătrâna cu ochelari*

inv. 158

ulei pe pânză, 35 x 29,3 cm

Portretul din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal constituie un instantaneu, surprinderea unui moment puternic expresiv, un fragment de viață în care personajul face o pauză în timpul unei conversații sau reflectează în singurătate.

Lucrarea reprezintă o femeie înaintată în vîrstă, meritul portretistului fiind acela al redării procesului de îmbătrânire fără a face exces în reprezentarea unor tegumente ridate sau excesiv pigmentate de trecerea timpului. Modelul lui Bijlert își arată vîrstă doar în moliciunea musculaturii feței, a antebrațelor și lipsa de tonus a pielii marcate de finețe și luminozitate.



Așezarea în cadru evidențiază echilibrul dintre simplitatea pereților și simplitatea mesei din lemn, pe care femeia își sprijină cotul stâng. Această viziune compozițională este menită să pună în evidență cromatică perfect echilibrată a vestimentației și diversele texturi ce o alcătuiesc. Astfel, griului petrol al corsajului îi corespunde culoarea calotei bonetei, bejurilor mâncelor din blană le corespund culoarea și umbrele marginilor acoperământului capului, albul cămașii se ivește echilibrat la mânci și decolteu, în timp ce portocaliu fustei cu talie înaltă găsește un echivalent de culoare în nuanța pală a obrajilor și a buzelor, sugerând ofilirea unei frumuseți trecute.

Elementele ce particularizează lucrarea se află grupate la jumătatea și în partea inferioară a registrului median, fiind desemnate de cordonul în nuanțe roșii și mov, amplele mânci din blană și prezența ochelarilor. Redarea trei pătrimi este, la rândul ei, perfect armonizată de expresia complementară a mâinilor. În ceea ce privește reprezentarea materialelor ce alcătuiesc vestimentația femeii, exigența artistului urmărește nu atât textura, cât diversele grade de grosime, virtuozitatea manifestându-se în redarea cutelor acestora.

Lucrarea este semnată *J. V. Bylert fec.(it)* pe peretele din stânga, în spațiul registrului median, data realizării fiind apreciată a fi în jurul anului 1650.

## PIETER VAN MOL (1599 – 1650)

Născut la Anvers, Pieter van Mol a fost elevul lui Sigen van den Crave, continuându-și instruirea sub îndrumarea lui Artur Wolfart și petrecând o vreme în atelierul lui Rubens. În anul 1622 este admis în ghilda pictorilor din Anvers, mutându-se la Paris în anul 1631.

A fost apreciat în mediul parizian pentru talentul său de portretist. Ca pictor narrativ urmează tradiția rubensiană.

*Musafirul fără haină de nuntă*

inv. 759

ulei pe lemn, 56 x 74 cm



Tema acestei lucrări face referire la un episod al *Pildei nunții fiului de împărat* (Mt. 22, 11 – 14) în care se relatează despre faptul că unul dintre nuntași, invitat fiind la un banchet somptuos, a venit îmbrăcat în străie nepotrivate. Împăratul a poruncit slujitorilor să îi lege acestuia mânile și picioarele și să îl arunce în *întunericul cel din afară*, acolo unde este plângerea și scrâșnirea dintilor. Semnificațiile de natură exegetică asociază simplității vestimentare puținele merite spirituale, iar întunericului, iadul marcat de regrete tardive și suferință. Morala pildei este aceea că *mulți sunt chemați, însă puțini aleși*, făcând referire la procesul măntuirii și la primirea în împărația cerurilor.

Subiectul tabloului este unul foarte rar întâlnit în pictura Țărilor de Jos, potrivit datelor generale pe care le deținem existând doar cinci astfel de lucrări.

Abordarea aleasă de pictor în redarea episodului este una scenografică, liniile ce construiesc compozitia convergând diagonal către centrul marcat de lustră. Decorul este constituit din două rânduri de coloane împodobite cu carpete sau covoare bogat ornamentate. Regia distribuirii personajelor este similară așezării în scenă, primul

plan surprinzând momentul culminant al acțiunii: legarea picioarelor înaintea expulzării în întuneric. Musafirul nepotrivit îmbrăcat este pe jumătate gol, abordarea pictorului fiind consecventă cu interpretarea biblică, lipsa hainelor sugerând lipsa faptelor bune și a progresului spiritual. Toamai de aceea observăm faptul că între nuntașii din planul secund unii poartă mai multe obiecte de îmbrăcăminte decât alții. Gestul imprejurativ al împăratului, intermediara rumoare și curiozitatea celorlalți invitați, precum și frica împietrită a vinovatului apropie compozitia de realizarea scenei de gen.

Atrage atenția amănuntul costumelor de inspirație orientală care, pe lângă fascinația din epocă pentru elemente exotice, constituie un indicativ al faptului că acțiunea se petrece înaintea perioadei creștine.

Se remarcă tonurile vii ale cromaticii îmbogățite de reflexele aurii ale accesorilor, materialelor prețioase ale unor haine și ale obiectelor metalice. Simbolică este contrapunerea roșului bogatei mantii de pe umerii împăratului, cu trena ținută de un paj, în raport cu roșul tern al zdrențelor invitatului, dezvelind picioarele ce îi sunt legate de servitor.

## JAN GERRITSZON VAN BRONCHORST (1603 – 1661/2)

Pictor și gravor olandez, Jan van Bronchorst s-a născut în familia unui grădinar, activitatea sa în domeniul artelor plastice debutând prin colaborarea cu Cornelis van Poelenburch pentru care a gravat.

A început să picteze în anul 1639, acesta fiind și anul admiterii lui în ghilda Sfântul Luca din Utrecht.

Cele mai timpurii picturi cunoscute ca aparținându-i sunt dateate în anul 1642.

*Proxeneta*

inv. 139

ulei pe pânză, 91,5 x 114 cm

Începând cu epoca Baroc, pictura olandeză este aproape în permanență purtătoarea unui motiv moralizator, de obicei simbolizat prin intermediul obiectelor descrise în tablou. Spre exemplu, naturile statice sunt o imagine translată în domeniul deconspirării vanităților, ceea ce este material fiind și trecător.

Spre deosebire de pictura istorică, o scenă de gen nu face referință la un text scris, fiind asociată cu interpretarea populară asupra lumii, într-o cheie metaforică adesea crudă și simplistă. De aceea picturile de gen au o structură diferită de cea a picturilor istorice ce ilustrează momentul decisiv al acțiunii pe când în pictura de gen nu se descrie o poveste, ci o situație moralizatoare, cuprinsă într-un cod simbolic.

Tema proxenetei face parte din mai largul registru tematic al scenei de bordel – *Bordeeltje*, descrisă în sute de picturi de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea. Inițial, scena de bordel a făcut parte din reprezentarea parabolei *Fiului risipitor* care își cheltuiește banii alături de prieteni falși, în locații nepotrivate. Exercitând o oarecare fascinație asupra etosului puritan, cu precădere în spațiul olandez, atmosfera de bordel a evoluat rapid în delimitarea unui gen individual. Tematica secundară ce o însوțește se referă la ban ca atribut al răului, consumul de alcool (în special al vinului), incapacitatea de autoeducare în raport cu propriile instințe, femeia ca sediu și vehicul al răutății, potrivit proverbului olandez *Femeia frumoasă și vinul dulce sunt pline de primejdii*.



Tabloul lui Bronchorst, realizat în spiritul asocierii caravagiste dintre lumină și umbră, descrie momentul negocierii, în prezența potențialului client, pentru accederea acestuia la favorurile curtezanei. Deși redarea femeii negociate este monumentală, elementul activ al compoziției este proxeneta, reprezentată în picturile genului cu un chip androgin sau la o vârstă foarte înaintată. Ea este o altă variantă a femeii ca promotor al păcatului, fiind adesea descrisă furând banii clientului amețit de vin și experiența erotică, înșelând sau, după cum vedem în acest tablou, inoculând degradarea morală.

Pictorul renunță la simbolistica ambientală consacrată a muzicii de alături în favoarea redării explicite a nudului. Bărbatul ține în mâna stângă un pahar cu vin, pe masă aflându-se o pipă și o cutie cu tutun. Chiar dacă personajele feminine nu sunt reprezentate consumând vin, îmbujorarea lor sugerează această situație. Mai mult, elementul comun al tenului congestionat vine în reliefarea faptului că proxeneta a fost cândva în situația curtezanei.

Un accent deosebit este pus pe expresivitatea ochilor și mâinilor. Privirea bătrânei este imperativă, concentrată, gestica ei fiind persuasivă în contrast cu privirea pierdută și nevoia de sprijin a tinerei amețite de băutură. Asemenea unui veritabil personaj martor, bărbatul urmărește încheierea tranzacției, mâinile sale fiind surprinse într-o gestică intermediană, specifică expectativei. Cromatica pânzei este consecventă disocierii dintre bine și rău în juxtapunerea culorii albe a nudului și a cămășii,

a culorii roșii ce indică desfrâul și a fundalului neutru, tinzând spre negru, culoare specifică întunericului din care viciul se ridică și în care va fi absorbit cel viciat.

Lucrarea este semnată *Bronchorst (f)ec.(it)*.

## GONZALES COQUES (1614 – 1684)

Gonzales Coques s-a născut la Anvers, petrecându-și întreaga viață în această localitate. La 12 ani, el își începe ucenicia în atelierul portretistului Pieter, fiul lui Hell Bruegel, continuând cu studii minuțioase de natură statică, sub îndrumarea pictorului David Ryckaert al II-lea. La vîrsta de 26 de ani este admis în ghilda Sântul Luca (consacrat patron al pictorilor deoarece, potrivit tradiției creștine, a pictat primul portret al Maicii Domnului). Cariera pictorului flamand s-a dovedit a fi una de succes, căci în anul 1641 îl vom întâlni la conducerea acestei ghilde, iar din 1671 devine pictorul Guvernatorului General al Țărilor de Jos, în persoana contelui Monterey, păstrându-și funcția și în timpul următoarelor guvernări.

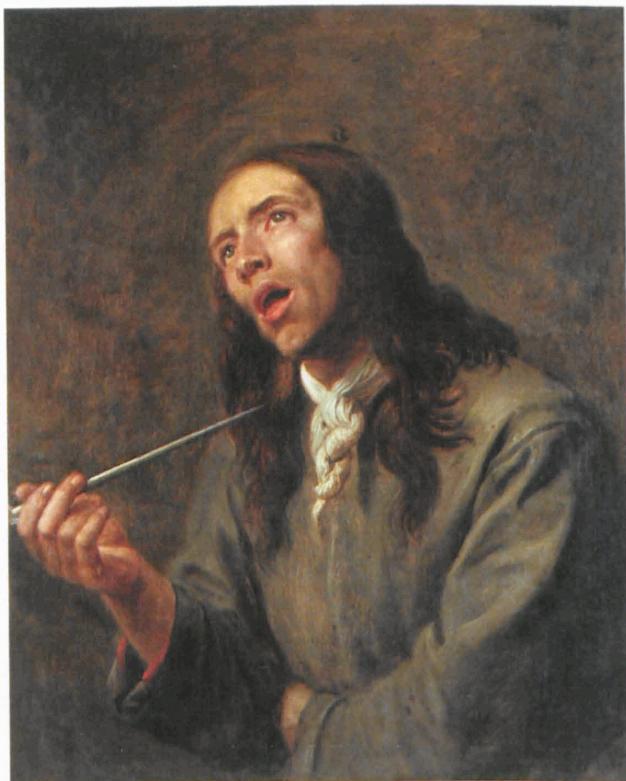
Datorită ascendenței sociale, deși nu a ieșit niciodată din spațiul familiar atelierului său, Coques a făcut parte dintr-o lume sclipitoare, plină de varietate tipologică, fapt ce l-a ajutat în a deveni un portretist împlinit, cu o predilecție pentru redarea grupurilor de familie din mediile aristocratice, pe meticuloase execuții de fundal. Influența exercitată asupra muncii sale de către pictori precum Peter Paul Rubens și Anton van Dyck a fost una benefică, aducându-i o eleganță remarcabilă a stilului, odată cu determinativul *Micul van Dyck*.

*Seria celor cinci simțuri*

inv. 553 – 557  
ulei pe pânză, 73 x 57,5 cm fiecare







*Seria celor cinci simțuri* ilustrează o evidentă sensibilitate barocă, tradusă prin arta de a sesiza psihologia personajelor, pictura înfățișându-ne acel realism izvorât din spontaneitatea momentului.

În *Văzul*, pictorul devine martor al intimității Tânărului reprezentat lejer îmbrăcat, fără haină. Atributul tematic este o oglindă, iar atitudinea subiectului este una de autodescoperire, cu o ușoară înclinare narcisică, specifică adolescentilor. Privitorul tabloului nu este un martor total neimplicat al scenei, subtilitatea mesajului psihologic fiind aceea că Tânărul își studiază reflexia din oglindă pentru a descoperi imaginea sa în ochii celor care îl privesc.

*Mirosul* ne aduce în atenție concentrarea personajului. Atributul perceptiei olfactive este o sticluță cu parfum, iar atitudinea bărbatului este cea a unui cunoșător surprins în momentul dinaintea deciziei asupra calității produsului supus atenției sale. Privitorul este invitat să își formeze propria opinie asupra deznodământului acestei scene.

Lucrarea încărcată cu cea mai mare tensiune psihologică din această serie este *Pipătitul*, deoarece experiența redată este durerea, iar atributul ei nu este un obiect, precum în celealte cazuri, ci este o rană. Privind acest tabou, vom intra cu siguranță într-o stare de empatie cu bărbatul reprezentat, pictorul realizând această conexiune prin redarea frontală a subiectului său care ne privește în ochi, exprimându-și durerea și solicitându-ne compasiunea.

Atributul celei de a patra lucrări este un bețișor adesea folosit în epocă pentru degustare, prin recoltarea unei mici cantități de produs. Starea psihologică descrisă în *Gustul* este aceea a analizei în scopul definirii. Privirea personajului este defocalizată, într-o încercare de detașare de celealte percepții ale mediului înconjurător, pentru a identifica în memoria sa gustativă experiențe asemănătoare.

Cea din urmă lucrare, intitulată *Auzul*, ne prezintă un personaj transpus dincolo de această lume prin experimentarea unei stări înnobilate de artă, al cărei atribut este vioara. Tânărul violonist este cel ce cântă, însă, în același timp, el cântă pentru plăcerea sa, fiind totodată și acela care ascultă, autonomizându-se într-o metaforă a artei ce se hrănește din propria bogătie.

Gonzales Coques a pictat și o a doua serie a celor cinci simțuri, aflată la National Gallery, Londra. În cazul lucrărilor aflate în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal, pictorul pune accentul asupra trăirii psihologice a persoanelor redate, cei care au pozat părând a fi oameni obișnuiți, din clasa socială a micilor meșteșugari și negustori. Lucrările aflate la Londra accentuează latura portretistică, trei din cele cinci personaje fiind identificate cu persoanele unor artiști consacrați ai mediului cultural din Anvers-ul contemporan pictorului. În cea de a doua serie, atrăbutele simțurilor se dovedesc doar prețute ale introducerii în compozиție a unor elemente de natură statică (mese cu mâncare, partituri, instrumente pentru fumat, instrumente medicale, șevalet). Datorită simplității compoziționale, redând exclusiv personajele în tonuri cromatice dominate de bejuri și marouri pe fonduri neutre, tablourile din Galeria Brukenthal le precedă cu siguranță pe cele aflate în custodie britanică, acestea din urmă constituind o reluare a temei inițiale, într-o vizionare portretistică mai apropiată de maniera consacrată a pictorului. Potrivit opinioilor avizate, a doua serie

a fost pictată înainte de 1661, costumele indicând perioada 1655-1660. Cum între cele două serii există o similaritate clară a vestimentației, lucrările din Galeria Brukenthal ar putea fi încadrate în aceeași perioadă.

## NICOLAES PIETERSZOON BERCHEM (1620 – 1683)

Fiul lui Pieter Claeszoon, cunoscut autor de naturi moarte, Nicolaes s-a născut în Haarlem. L-a avut ca prim profesor pe tatăl său, apoi a fost instruit de peisagistul Jan van Goyen și de pictorii Jan Wils și Claes Moeyaert. Nu se cunoaște motivul pentru care s-a numit Berchem și uneori Berighem. A pictat scene biblice, alegorice, mitologice, nocturne, vederi din porturi, scene de bătălie și scene de gen, peisaje de iarnă, dar, mai ales, peisaje italienizante ce i-au adus faima; nu a pictat niciodată naturi moarte.

Definit ca aparținând celei de a doua generații de peisagiști olandezi italienișanți, eventualele lui călătorii în Italia rămân necunoscute datorită lipsei documentelor. Se cunoaște totuși că a călătorit în Westphalia cu Jacob van Ruisdael în 1650, întorcându-se în Haarlem abia în 1655. Din anul 1653 stilul lui Berchem cunoaște o modificare bruscă ce ar putea fi expresia presupusei sale experiențe italiene dintre anii 1652 și 1655.

Nicolaes Pieterszoon a activat preponderent în Haarlem, centrul peisagismului olandez la începutul secolului al XVII-lea. A pictat un număr foarte mare de lucrări, astăzi cunoscându-se aproximativ 850, însă nu toate îi aparțin cu certitudine. Datorită succesului înregistrat, tablourile lui Berchem au fost adesea copiate și imitată atât de către contemporani, cât și în secolele următoare, cota sa de piață fiind foarte ridicată în Franța secolului al XVIII-lea și în Anglia secolului al XIX-lea. Întreaga creație a pictorului a constituit o sursă de emulație pentru artiști, între aceștia numărându-se Gainsborough și Watteau.

### *Peisaj de iarnă*

inv. 63

guașă pe lemn, 14 x 21 cm

Acest peisaj de iarnă este reprezentativ pentru stilul lui Berchem dinaintea potențialei experiențe italiene ce avea să împrumute artei sale o notă exotică, atât de apreciată în Olanda. Lucrarea este însă perfect caracteristică pentru maniera lui, prezintând o compoziție de mici dimensiuni, realizată în tușe scurte, consecvente, cu o cromatică unitară.

Dacă după 1653 pictează peisaje poetice, imaginare, cu ținuturi olandeze sub cerul specific Italiei sau cu ruine romane sub un cer olandez, acest peisaj ilustrează în totalitate lumea din care Berchem provine. Mai mult de jumătate din suprafața lucrării este acoperită de cerul cu o linie joasă a orizontului, registrul inferior fiind împărțit între râul înghețat și malul acestuia.

Cu un potentat caracter narativ, pictura înfățișează opoziția dintre personajul colectiv al comunității sătești și natura în vreme de iarnă, dinamica oamenilor fiind îndreptată spre dreapta în timp ce vântul le suflă cu putere în față, făcând să se îndoiească coroanele copacilor, iar norii să alerge pe cer. Malul înclinat accentuează dărăpănarea casei. Suprafețele sunt fragmentar atinse de lumina tangentă a soarelui la apus, element specific lucrărilor lui Berchem în toate perioadele de creație.



Cromatică rece, cu dominantă de gri, este încălzită de micile pete în culori diverse ale hainelor purtate de oameni, la care se adaugă irizațiile roz și aurii ale luminii pe suprafețele albe.

Tărani din pastoralele pictate după anul 1653 se bucură de o existență idilică, temă atractivă pentru un public ce își găsise în dimensiunea imaginară a Arcadiei un refugiu față de grijile și responsabilitățile lumești. Peisajul din galeria Muzeului Brukenthal este departe de a fi idealizat, însă combină descrierea realistă cu o atmosferă de basm.

Registrul realist al compoziției este redat într-un spirit dinamic: sania deopotrivă trasă de cal și împinsă de oameni spre malul abrupt, patinatorii, săniile cu cai sau animata de oameni pe gheăța râului, extrem de bine realizata descriere a câinilor pe suprafața alunecoasă, toate acestea indică o compoziție pictată după natură.

Pe de altă parte, chiciura așternută pe mușchiul și plantele cărătoare oferă copacilor și acoperișului casei contururi dantelate, strălucind în lumina înserării. Cei doi pitici încercând să treacă de pe gheăță pe uscat, strania luminozitate a chipului femeii din sania de pe mal, frumusețea cailor cu elaborate harnășamente, pacea vitelor, aşază narațiunea într-un tipar al poveștii patriarhale, ca și cum întreaga scenă ar fi povestită de un bunic nepoților săi, stând la gura sobei.

## JORIS VAN SON (1623 – 1667)

Pictor flamand de naturi moarte și flori, Joris van Son s-a născut, a trăit întreaga viață și a murit la Anvers, oraș în a cărui ghildă devine maestru din 1643/44. Știm că în anul 1652 a colaborat cu Erasmus Quellinus care a pictat figurile statuare dintr-o ghirlandă de flori și fructe, păstrată la Norwich.

Fiul său, Jan Frans van Son, a fost de asemenea pictor și a trăit în Anglia, unde a pictat aceleași subiecte într-o manieră similară.

Van Son a fost influențat în pictura sa de către Jan Davidszoon de Heem, unul dintre rareii artiști olandezi care au captat ceva din exuberanța picturii flamande a epocii Baroc, după stabilirea la Anvers rivalizând prin splandida sa culoare cu cea a flamanzilor nativi. Pe lângă aceste influențe sesizabile mai ales în schemele compoziționale și stilul tratării ghirlandelor florale, picturile lui van Son se remarcă printr-o luminozitate aparte, mult mai blândă decât cea din compozițiile lui de Heem.

Ghirlandă de fructe

inv. 509

ulei pe pânză, 118,8 x 117 cm



Genul acestei lucrări se poate situa la confluența dintre minuțiozitatea olandeză și prețiozitatea cromaticii flamande. Varietatea rafinată a tonurilor dă reprezentărilor exuberanță și o somptuoasă eleganță, lumina inundând compoziția din stânga, cu o tendință de ascendență diagonală. Fructele sunt reproduse cu mult realism, artistul preocupându-se de cele mai mici detalii din dorința de a reconstrui o lume sensibilă, vegetală, surprinsă în împlinita dimensiune a rodirii.

Ne aflăm în fața unei picturi ce nu exclude efemeridele, sugerând scurta durată a vieții și a aspectelor lumești, stabilind încadrarea tematică între natură moartă și *vanitas* (cu atât mai mult cu cât coloana pe care este fixată coroana pare a fi parte dintr-un ansamblu arhitectonic funerar).

Simbolistica ce secondează tema principală a acestei lucrări este complexă, privind variantele aspecte ale vieții. Astfel, simbolul feminin al nucii este așezat simetric în raport cu cel masculin al alunei, definind complementaritatea ființei umane. Spicele de grâu și ciorchinii de struguri poartă conotațiile euharistice ale pâinii și vinului ca daruri liturgice, fiind totodată un simbol al comunității datorită alăturării mai multor grăunțe într-un spic și mai multor boabe într-un ciorchine. Portocalele (simboluri ale fertilității și regenerării), piersicile (simbolizând senzualitatea), prunele (simboluri ale iubirii prozaice) coboară conotațiile alegorice în sfera mundană, a existenței elementare. Cireșele și fructele de pădure fac parte din categoria roadelor de la suprafața pământului, lăsate pentru hrana păsărilor și a viețuitoarelor mici.

Cei patru fluturi, cărăbușul, gărgărița, gândacul și omida fac referire directă la zbor și frumusețe în contrast cu statul de insectă apteră sau mărginită la o existență ingrată, definind stadiile existenței și progresul ființării.

Cromatismul bogat în nuanțe desprinse din galbenul clar, roșul strălucitor și verde î se opun tonurile mai șterse ale frunzelor de viață de vie uscate și griurile cu tente putrede ale coloanei de piatră, sugerând disoluția fizică.

Mesajul transmis de pictor este acela că majoritatea aspectelor vieții sfârșesc în moartea fizică, ceea ce rămâne fiind promisiunea mântuirii reprezentată de scena iconografică a Sfintei Familii din cartușul de piatră și speranța călăuzirii spirituale reprezentată de cei doi îngeri.

## ANONIM OLANDEZ (a doua jumătate a secolului al XVII-lea)

*Vânzătorul de lămâi*

inv. 812

ulei pe pânză, 47 x 39,7 cm

Este probabil ca perioada de realizare a acestei lucrări să fie a doua jumătate a secolului al XVII-lea, când pictura olandeză cu subiectul scenelor de gen înfloreste, artiștii înfățișându-și personajele socializând sau fiind preocupate de activitățile domestice.

Influențele mai multor stiluri ale acestei perioade pot fi remarcate pe pânza din Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal: simplitatea și redarea luminii din maniera lui Johannes Vermeer (1632 – 1675); desprinderea scenei din fundalul întunecat ce vădește asemănări cu lucrările lui Ter Borch (1617 – 1681). Din punctul de vedere al caracterului scenei, redarea unui personaj matur alături de un copil (de obicei fetiță), ambele personaje fiind concentrate asupra unei acțiuni specifice, este caracteristică lui Pieter de Hooch (1629 – 1684), între cele mai cunoscute lucrări de acest gen numărându-se: *Curte de casă în Delft* (1658), National Gallery, Londra; *Băiat aducând pâine* (1650 – 1652) și *Femeie curățând un măr* (c. 1663), Wallace Collection, Londra, *Femeie și*



*copil în curte* (1658 – 1660), National Gallery of Art, Washington D. C., *Femeie și copil în cămară* (1658), Rijkmuseum, Amsterdam.

Parte dintr-o tradiție tematică îndelungată ce propune imagini domestice ale vieții într-o atmosferă senină, marcată de armonie, acest tablou înfățișează un vânzător de lămâi care îngăduie fetiței să experimenteze noutatea percepției unui

fruct exotic. Tratarea psihologică este complexă, abordând trei atitudini diferite: experiența copilului, îngăduința blândă a vânzătorului și respingerea exprimată de mișcarea mâinii stângi a fetei, într-o încercare de detașare completă sau de împotrivire în fața solicitării de a înapoia fructul.

Compoziția este marcată de o simplitate abstractă, datorată fondului închis de culoare, fiind totodată realizată cu luciditate în surprinderea adevărului atmosferei. Reprezentarea personajelor se face prin descriere trei pătrimi în cazul vânzătorului și descriere din profil pentru copil. Simetria este urmărită prin intermediul luminii ce evidențiază doar jumătate din fizionomia bărbatului (asemenea unui profil), neeludând întru totul posibilitatea dialogului. Expresia de apropiere a mâinii stângi a maturului se află în contrast cu expresia mâinii stângi a fetei, însă cei doi poartă deopotrivă în dreapta exotul fruct.

Cu foarte multă sensibilitate, pictorul evidențiază absorbția informației olfactive, concentrarea asupra lămăii ținută cu fermitate, studierea foarte atentă a senzațiilor, decuparea din mediul înconjurător prin nevoie de intimitate. Ochii copilului sunt închiși, acțiunea în care se implică este foarte personală, focalizarea psihologică evidențindu-se prin redarea fidelă a materialității și prin galbenul intens al lămăii în comparație cu scăderea efectului vizual în cazul fructelor din cutia vânzătorului.

Artistul care a realizat această lucrare dovedește o înclinație aparte pentru stabilirea simetriei. În funcție de centrarea compoziției în persoana vânzătorului, se află în partea dreaptă echilibrul de roșu realizat între fața bărbatului și legătura de păr a fetei, pe când în stânga dominanta de galben a cutiei cu lămăi este echilibrată de culoarea fructului din mâna copilei.

Remarcămmeticuloasa redare a bluzei fetiței, amintind de tratarea materialelor luminoase din maniera lui Ter Borch, dar și de plasarea unui efect în *trompe l'oeil* în partea dreaptă a compozиțiilor lui Vermeer, strălucirea albului dând un efect de volum în raport cu fondul întunecat, reliefând suprafetele.



**ȘCOALA ITALIANĂ**

## PICTURA ITALIANĂ

Fenomen complex prin diversitatea manifestărilor sale, Renașterea se axează pe impresionanta mobilizare pentru reînvierea culturii antice sub toate aspectele. Sorgintea acestui fenomen se află în efervescența societăților fiecărei republici italiene în parte. Tot în acest spațiu cultural se întărește pentru prima dată conștiința acută a ruperii legăturii cu Evul Mediu și asumarea moștenirii directe a Antichității. Neavând la origini un eveniment marcant sau un fapt istoric, Renașterea afirmă o pictură lipsită de modele antice, beneficiind de o dezvoltare autonomă, slujindu-se însă de studiile vremii asupra sculpturii și arhitecturii clasice. În același timp, pictura italiană se află sub semnul unei condiții progresiste prin adoptarea solvenților pe bază de ulei, a șevaletului și a pânzei, contribuind la transportul mai ușor al lucrărilor, înclesnind răspândirea artei peninsulare. Meritul introducerii picturii în ulei și a familiarizării cu stilul flamand avea să îi revină lui Antonello da Messina (da Messina – *Răstignirea*).

La mijlocul secolului al XV-lea, dată la care se poate vorbi despre formarea școlii venețiene de pictură (1450 – 1600), Veneția era o republică în continuă dezvoltare, grație comerțului prosper ce a îngăduit susținerea artei și a artiștilor. Locația sa geografică nu a permis receptarea multor influențe stilistice din afară, permitând pictorilor să dezvolte o artă centrată pe lumină și culoare, caracterizată de finețea tușei. La Veneția se naște, în plină epocă a maturității renascentiste, Lorenzo Lotto (Lotto – *Sfântul Ieronim penitent*), artist unic, cu o individualitate aparte. Pânzele sale neobișnuite, cu figuri contorsionate, anticipatează Manierismul. Însă școala venețiană de pictură avea să fie puțin influențată de Manierism, preluând mai degrabă aspectele conexe dramatismului viu decât predispoziția spre emoțional din acest curent.

Se poate afirma că pictura venețiană începe cu Giovanni Bellini, nicio altă școală de anvergură nefiind într-atât tributară creației unui singur artist. Giovanni Bellini a fost cel mai important profesor al generației sale, avându-i între elevi pe Giorgione, Tizian, Jacopo Vecchio, Sebastiano di Piombo, adică pictorii renascentiști târziu ai republicii. Noua lui viziune influențează pictura din întreaga Europă, pregătind audiența pentru ulterioarele inovații. După moartea lui Bellini, Tizian Vecellio da Cadore (Tizian – *Ecce Homo*) a devenit pictorul Veneției pentru o jumătate de secol, culoarea sa bogată fiind pe larg imitată, un exemplu ilustrativ putând fi cel al eclecticului Giovanni Francesco Caroto (Caroto – *Nașterea Fecioarei Maria*). Între colaboratorii lui Tizian, la jumătatea secolului al XVI-lea, îl putem remarcă pe Lamberto Sustris (Sustris – *Logodna mistică a Sfintei Ecaterina de Alexandria*), prezent în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal.

După Giorgione și Tizian, tradiția strălucitoarei culori venete a fost continuată de Palma il Vecchio, Sebastiano del Piombo, Paris Bordone (Bordone – *Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul*), toți acești pictori dovedindu-se a fi coloriști de mare merit. Moartea lui Tizian și a lui Tintoretto au dus la afirmarea unuia dintre cei mai prolifici pictori locali: Jacopo Negretti, zis și Palma il Giovane (Negretti – *Madona cu Pruncul și patru sfinți*).

Ultimii maeștri ai școlii venețiene au fost Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto și El Greco. Cel dintâi (Veronese – *Cap de copil*) este cel mai cunoscut atât pentru culoare, cât și pentru compozițiile sale complexe, în lucrări ample, înfățișând alăturarea mai multor personaje.

Alegând să continue tradiția lui Tintoretto și Bassano, Francesco Maffei (Maffei – *Martirul Sfântului Sebastian*) este considerat astăzi un vizionar al Barocului venețian. În aceeași perioadă a jumătății secolului al XVII-lea, Giovanni Battista Langetti (Langetti – *Iosif în închisoare tălmăcind visele și Binecuvântarea lui Iacob de către Isaac*) contribuie la dezvoltarea picturii venețiene prin lucrările sale ce alătură realismul crud, culoarea vie și observarea modelelor, caracteristică artei din *Cinquecento*. La Veneția, Giovanni Battista Langetti a lucrat alături de Johann Carl Loth (Loth – *Mercur adormindu-l pe Argus*), cei doi descoperind atât arta naturalismului, cât și tendințele tenebrite ce au debutat sub semnul lui Caravaggio. Maestrul lui Carlotto, Pietro Liberi (Liberi – *Moartea lui Leandru*), a ales să își sfârșească viața în acest oraș, după un impresionant periplus european. Guido Cagnacci (Cagnacci – *Moartea Cleopatrei*), pictor al Barocului târziu, deține un loc special în istoria artei pentru meritul de a fi exportat cel mai nou stil clasic din lumea picturii venețiene în cea germanică.

În școala venețiană din secolul al XVIII-lea un căutat spirit de reînvigorare a picturii găsește drept punct de plecare depășirea tenebrelor și recuperarea luminii însoțite a Renașterii, Sebastiano Ricci (Ricci – *Medor și Angelica*), Piazzetta și Tiepolo întorcându-se la căutarea surselor de inspirație în *Cinquecento*. Pe de altă parte, secolul al XVIII-lea întâmpină cu o entuziasă deschidere noutatea, Rosalba Carrera (de origine venețiană) devenind un foarte important și apreciat portretist al Rococoului italian, afirmând pastelul.

În Roma ultimilor ani ai secolului al XVI-lea și a primei jumătăți a secolului al XVII-lea, stilurile prevalente ale picturii au fost determinate de trei tendințe fundamentale: naturalismul lui Caravaggio, clasicismul lui Guido Reni și arta barocă afirmată de Bernini și Pietro da Cortona. Arta lui Caravaggio a consacrat puternica ancorare în realitate prin subiectele sale mundane, crude, din punct de vedere compozițional centrându-se în importanța acordată luminii. Rezonanța concepției caravagiste s-a dovedit a fi imediată și de largă audiență mai ales la Roma și Neapole, din aceste centre radiind spre alte școli italiene de pictură și spre arta altor țări europene. Printre cei care au împărtășit atelierul cu Caravaggio se află și Antiveduto Gramatica (Gramatica – *Sfânta Ecaterina de Alexandria*). Massimo Stanzione (Stanzione – *Uciderea pruncilor și Cina din Emaus*) a apropiat tendințele caravagiste de școala bologneză.

În jurul anului 1620 influența lui Caravaggio scade în fața unei tendințe total diferite: pictura devine controlată, intelectuală, bazată pe atenta reluare a temelor clasicismului antic și a unor prestigioase modele renascentiste. Acest curent a debutat cu premisele așezate de Annibale Carracci (Caracci – *Batjocorirea lui Christos*), clasicismul impunându-se ca un filon caracteristic al picturii secolului al XVII-lea prin promovarea sa, mai ales de către maeștrii din provincia Emilia Romagna.

Tot în secolul al XVII-lea, Genova a format o originală școală de pictură, dezvoltând legături cu arta flamandă. Printre pictorii reprezentativi ai vremii pot fi menționati Bernardo Strozzi și Giovanni Castiglione pentru naturile statice aflate deopotrivă sub influență flamandă și venețiană și Domenico Fiasella (Fiasella – *Revelația Sfântului Ioan în Patmos*) pentru accentuarea detaliului și robustețea personajelor. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea, Alessandro Magnasco (*Pomană la mănăstire, Cei trei eremii, Triumful răului, Triumful binelui*) s-a evidențiat în

pictura acestei școli prin personalitatea stranie, tehnica nervoasă și clarobscurul exagerat, prezentând o viziune distorsionată, expresionistă.

Afirmat de creația lui Francesco Solimena, Barocul napoletan își hrănește apetența pentru clasicism din vastul repertoriu de modele oferit de dezgroparea orașelor Pompei și Herculaneum în secolul al XVIII-lea, după cum se poate remarcă și în lucrarea lui Giacomo del Po – *Triumful Bisericii*.

Fondul de pictură italiană al Pinacotecii Brukenthal cuprinde aproximativ 220 de lucrări, fiind caracterizat de varietate exponențială sub aspectul curentelor artistice, de la Renaștere, la Manierism, la Baroc și la Rococo.



## GIOVANNI FRANCESCO CAROTO (c. 1480 – 1555)

Giovanni Francesco Caroto, zis și Carotis, s-a născut la Verona, începându-și pregătirea artistică sub îndrumarea lui Liberale da Verona (1445 – 1526/29) căruia îi va rămâne tributar în maniera de realizare a primelor lucrări. Însă adeveratul mentor și cel care a exercitat o puternică influență asupra sa a fost Mantegna, în perioada studiilor mantovane. Datorită faptului că a împrumutat multiple influențe de la Tizian Vecellio da Cadore, Francesco Bonsignori, Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Giulio Romano, Caroto a fost descris drept un eclectic, apreciindu-se în același timp faptul că nu a pierdut niciodată o oarecare individualitate, nici bogata culoare venețiană.

*Nașterea Fecioarei Maria*

inv. 369

ulei pe pânză, 72 x 61 cm



Mesajul lucrării *Nașterea Fecioarei Maria* ar putea fi *precum în cer, aşa și pe pământ*, datorită dezvoltării compoziționale pe două planuri: cel ceresc și cel terestru. Nașterea Mariei oferă premisa viitoarei coborâri a Împărăției cerurilor, existența ei fizică fiind una dintre condițiile împlinirii profeției veniri a lui Mesia.

Dimensiunea celestă este descrisă ca o comuniune a divinității (în reprezentarea antropomorfă a lui Dumnezeu Tatăl) cu îngerii (într-o reprezentare clasicizantă), deoarece la data nașterii Fecioarei Maria raiul era gol de sufletele aflate încă sub semnul pedepsei primordiale a alungării lui Adam și a Evei. Așteptata mântuire este ilustrată prin echilibrul compozițional stabilit între reprezentarea îngerilor cu chipuri de copii și reprezentarea celor doi copilași din registrul inferior dreapta, simbolizând pe cei care vor locui raiul după jertfa lui Isus.

Mult mai elaborată este descrierea dimensiunii terestre, importanța evenimentului fiind subliniată prin dinamica grupurilor de persoane din primul plan, respectiv din planul secund. Observăm faptul că dominantă este prezența personajelor feminine, reprezentate în partea stângă a registrului inferior îmbrăcate cu vestimentația tradițional atribuită contemporanilor Mariei, spre deosebire de femeile din partea dreaptă, înveșmântate în stil clasic, atitudinile lor având o alură statuară. Această alăturare este o metaforă a așteptării Mântuitorului deopotrivă de către triburile iudaice și de către neamuri. Singurul personaj masculin al scenei din prim-plan este Ioachim, surprins în gestul tandru al sărutării fiicei nou-născute. Acest gest se află în legătură cu legenda sărutului de la Poarta de Aur, sărut prin care Fecioara Maria a fost concepută în mod cast de Ioachim și Ana. Nașterea ei fără păcatul strămoșesc constituie esența *Dogmei Imaculatei Concepții* (secolul al XI-lea), simbolizată în lucrare prin magnificul baldachin alb, desfășurat deasupra patului Anei.

Clădirea fragmentar reprezentată în planul secund al lucrării amintește de arhitectura romană ce putea fi întâlnită la începutul secolului al XVI-lea la Vatican, acestei observații adăugându-i-se amănuntul fumului alb ieșind pe unul dintre hornuri. Dacă ar fi să adăugăm evidența asemănare între fresca lui Michelangelo *Crearea lui Adam* (Capela Sixtină, 1510) și reprezentarea dimensiunii cerești din *Nașterea Fecioarei Maria*, am putea considera că lucrarea este o consecință artistică a unei vizite întreprinse de Carolo la Roma, cu atât mai mult cu cât între anii 1513 și 1549 au avut loc cinci alegeri pontifcale.

Compoziție tipic renascentistă, *Nașterea Fecioarei Maria* constituie un exemplu viu al dezideratului umanist pentru cultura aplicată în pictură și pentru o cultură a picturii, simbolistica atât de complexă contribuind armonios la plămedirea unei mari varietăți de forme înveșmântate în strălucitoarea cromatică venețiană, într-o paletă ce cuprinde tente complementare, alb strălucitor, griuri colorate și o generoasă luminozitate.

## PARIS BORDONE (1500 – 1571)

Despre Paris Bordone s-a scris foarte puțin, chiar și în vremurile moderne, cele mai multe informații fiind cuprinse în relatările lui Giorgio Vasari din lucrarea *Viețile pictorilor și sculptorilor*. Născut la Treviso, Bordone a ucenicit o foarte scurtă perioadă sub îndrumarea lui Tizian (1516 – 1518), a cărui personalitate nu a agreat-o. Totuși, deși a preferat să lucreze în maniera lui Giorgione, este astăzi unanim recunoscut faptul că a receptat această influență prin filtrul stilului lui Tizian, căruia îi va rămâne tributar în mai multe dintre aspectele muncii sale. Vizitele întreprinse în

Franța și Germania, în jurul anului 1538, l-au ajutat să se familiarizeze cu grația ritmică și senzualitatea operei confrăților italieni, întâlniți la Fontainebleau. La sfârșitul celei de a treia decenii a secolului al XVI-lea, stilul său atinge o perioadă de relativ echilibru între somptuoasa cromatică preluată de la Tizian și libertatea aventuroasă a compozиiei manieriste. Aceasta este și perioada consacrării, atelierul său creând pentru comandanți de pe tot cuprinsul Europei.

Tematica predilectă a operelor lui Paris Bordone cuprinde scene pastorale în stilul lui Giorgione, scene religioase, scene mitologice și portrete, dovedind o înclinație specială spre textură și detaliu în descrierea materialelor textile luxoase, a gemelor strălucitoare, a pielii suple și catifelate.

### Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul

inv. 89

ulei pe pânză, 63 x 104 cm

*Sfânta Familie* surprinde o clipă de odihnă, la marginea unei pajiști, mărginită în fundal de un peisaj colinar specific venet, în timpul fugii spre Egipt.

Înțelesul lucrării este unul mai degrabă alegoric decât specific, în principal datorită licenței istorice care îl alătură pe Isus Pruncul lui Ioan Botezătorul matur, știut fiind faptul că cele două persoane aveau aceeași vîrstă. Alăturarea este cea care centreză tabloul din punct de vedere compozițional, Pruncul cățărându-se pe corpul puternic al Botezătorului, iar acesta privind spre pământ, într-o complementaritate a mișcării ascendentă cu cea descendente, o admirabilă ilustrare a mărturisirii lui Ioan: *Acela [Isus] trebuie să crească, iar eu să mă micșorez* (Ioan 3, 30).

Pornind de la afirmația biblică în care Ioan Botezătorul proorocește propria moarte și începutul misiunii lui Isus Christos, putem remarcă faptul că fiecare dintre cele trei personaje mature reprezentate în tablou este purtătorul a unui atribut alegoric, cu semnificație profetică. În partea dreaptă, Iosif îi oferă Pruncului un măr –



fructul neascultării divinității, gestul înapoierii acestuia profețind ștergerea păcatului adamic. În partea stângă, Fecioara Maria privește scenă cu o detașare tristă pe chip. În mâna dreaptă ea ține o carte deschisă, probabil cea a *Vechiului Testament*, în care sunt cuprinse profețiile mesianice atât despre nașterea minunată a Fiului lui Dumnezeu, dar și despre cumplita Sa jertfă.

Lucrări de Paris Bordone cu aceeași temă și cu o structură compozițională similară se află la National Gallery of Australia: *Odihnă după fuga în Egipt, cu Sf. Ieronim* (c. 1550), Courtauld Institute of Art Gallery, Londra: *Odihnă în timpul fugii în Egipt* (1520-1530), Palazzo Rosso Gallery, Genova: *Sfânta Familie cu Sf. Ieronim și Sf. Ecaterina și Gosudarstvennyj Ermitaj*, Sankt Petersburg: *Sfânta Familie cu Sf. Ecaterina*. Dintre acestea, prima este cea mai asemănătoare cu creația lui Bordone găzduită de Muzeul Brukenthal. Ambele lucrări descriu același peisaj colinar în fundal, sunt dominate de aceeași monumentalitate a figurilor, resimțind influența lui Tizian în descrierea tipologică a personajelor. Imaginea Pruncului și forma elongată a siluetei Fecioarei dovedesc o similară orientare manieristă, din punct de vedere cromatic, fiind fundamentală comuna armonie aurie a culorilor. Considerând toate aceste asemănări, este posibil ca lucrările să fie executate în aceeași perioadă de maturitate creativă a pictorului, cea din Sibiu putând fi încadrată cândva între anii 1540 și 1550.

## LAMBERTO SISTRIS (c. 1515 – 1568)

Lamberto Sustris, cunoscut și ca Zustrus de Amsterdam după localitatea în care s-a născut, a petrecut cea mai mare parte a vieții sale în Italia. Urmând un amplu itinerar al centrelor artistice și culturale italiene, Sustris a reușit să își formeze un stil armonios în care eleganța clasică a sofisticatului Manierism florentin se întâlnește cu acea concepție plină de culoare, specifică școlii venețiene. În anul 1548 a lucrat în Bavaria împreună cu Tizian, de la care a preluat lejeritatea tușei. Descendența sa olandeză este vizibilă mai ales în concepția portretistică, prin atenția deosebită pe care o acordă detaliilor în redarea texturii materialelor și în descrierea accesoriilor.

*Logodna mistică a Sfintei Ecaterina de Alexandria*

inv. 1193

ulei pe pânză, 21 x 27,6 cm

Hagiografia apuseană și răsăriteană consemnează persoana Sfintei Ecaterina de Alexandria în secolul al IV-lea.

Una dintre cele mai populare scene ale vieții ei, cu o largă reprezentare în arta plastică, își are originea într-o legendă potrivit căreia un pustnic i-a dăruit o reprezentare pictată (probabil o icoană) a Madonei cu Pruncul. Contactul Ecaterinei cu imaginea a prilejuit acesteia viziunea în care Pruncul S-a întors spre ea, așezându-i un inel pe deget. Căsătoria mistică a unui om cu o zeitate este o temă antică specifică mitologiei extatice est-meridionale și anatoliene, îmbogățindu-se în Creștinism cu semnificația intrării în viața monahală.

*Logodna mistică a Sfintei Ecaterina* expune în registru plastic legenda încredințării Ecaterinei, de către Fecioara Maria, Fiului său.

Tabloul este centrat din punct de vedere compozițional pe figura Pruncului – expresie a purității prin excelență, surprinzând momentul în care Fecioara Maria



mijlocește uniunea mistică simbolizată de inel. Martorii scenei sunt Sfânta Ana (mama Mariei) și Iosif. Expunerea tematică este apropiată de cea a temei *Sfintei Familii*, foarte frecventă în iconografia catolică.

Atrage atenția portretul tinerei, delicatețea gesticiei, timiditatea realist sugerată de roșeața obrajilor și a urechilor, lacrimile și mâna stângă ce încearcă să potolească zbaterea inimii.

Pictorul sugerează atemporalitatea scenei produse de extaz prin vestimentația distinctă a Sfintei Ecaterina (mai apropiată de cea contemporană secolului al XVI-lea) și prin redarea privirii Pruncului, surprinzând parcă realitatea viitorului martiriu în care viața tinerei se va sfârși. Persoanele cuprinse de viziune sunt redate pe un fundal luminos în timp ce silueta Ecaterinei este desprinsă din întuneric, lumina căzând doar asupra bustului și a mâinilor, sugerând o stare între lumi.

Compoziția, amintind de stilul lui Tizian, dublează simetria realizată în grațioasele siluete ale tinerelor Maria și Ecaterina cu cea de factură vetero-testamentară a bătrânilor Ana și Iosif, cromatica urmărind alăturarea canonica albastru-roșu în descrierea vestimentației Fecioarei Maria și dominantă aurie în descrierea vestimentației Ecaterinei.

## PAOLO CAGLIARI VERONESE (1528 – 1588)

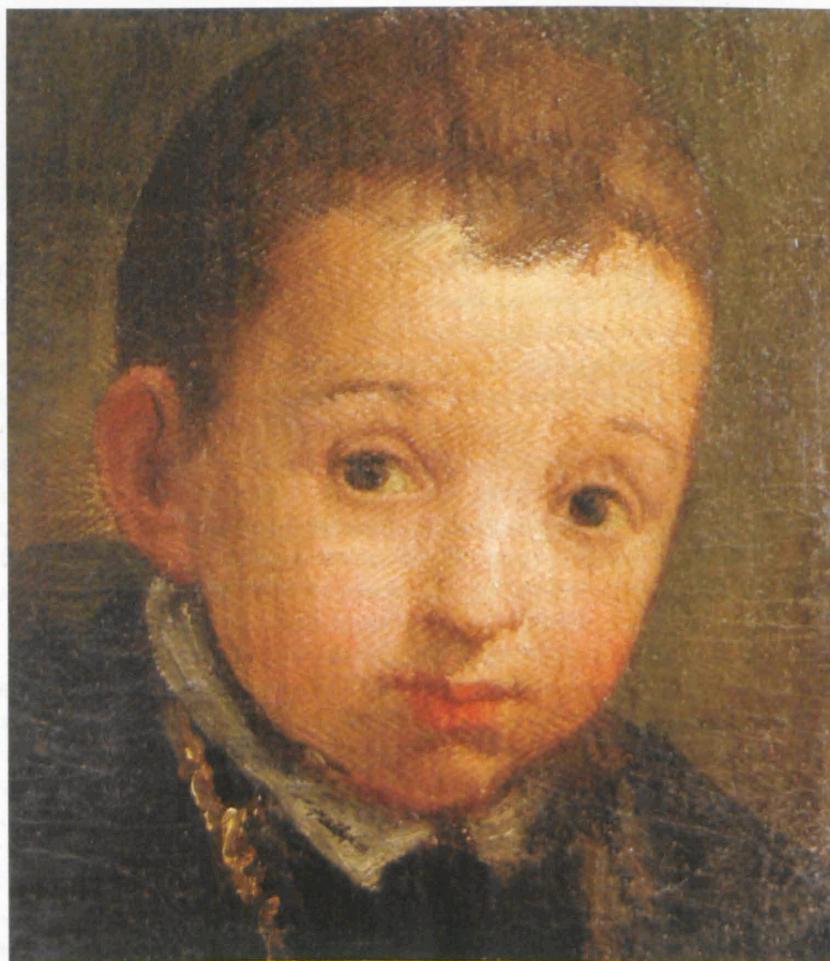
Pictor al Renașterii târzii, Paolo s-a născut în familia sculptorului Gabriele care l-a instruit în domeniul activității sale. Datorită faptului că era mai atras de pictură, a fost îndrumat la început de unchiul său, pictorul Antonio Badile. Potrivit lui Vasari, a continuat prin a fi elevul lui Giovanni Francesco Caroto. La 20 de ani se evidențiază în Mantua, pictând apoi în Vincenza și Treviso. La vîrstă de 28 de ani este considerat de contemporani în aceeași categorie cu Tintoretto (45 ani) și Tizian (80 ani), formând triumviratul marilor pictori venețieni. Sosit la Roma în anul 1563, este copleșit de comenzi, refuzând în consecință participarea la decorarea Escorialului și invitația lui Filip al II-lea al Spaniei.

A fost iubit și prețuit, arătându-se amabil, generos și remarcându-se în special ca un tată exemplar.

În arta lui Veronese avem ocazia de a privi o manieră de lucru exclusiv picturală, în care inspirația este în întregime cea a ochiului pătrunzător și înțelegător, iar culoarea conturează materialitatea prin intermediul magiei talentului, dominând raționalul și evitând adaptarea tematică în funcție de standardele literare.

*Cap de copil*

inv. 974  
ulei pe pânză, 23 x 20 cm



Portretistica lui Veronese, după cum o ilustrează și această lucrare, surprinde fizionomia cu o fluенță decorativă, adesea cu frumusețe, fără însă a căuta să ofere înțeleșuri subliminale. Observăm faptul că pictorul se bucură de imagine, excelând în reprezentarea figurilor luminoase, uneori înconjurate de ambianțe difuze, cu draperii bogate și umbre transparente.

*Capul de copil*, pictat realist, cu sobrietate, fără intervenții și considerații personale asupra subiectului, ne îngăduie să cunoaștem în mod deplin personalitatea celui care a pozat tăcut, cu ochi iscoditori, interogativi, cu trăsături destinate de o ușoară mirare, specifică vârstei. Luminozitatea delicată și gradarea subtilă a cromaticii evidențiază particularitățile fizionomice, focalizate de ochii căprui.

Vestimentația, atât cât se poate observa, este cea specifică persoanelor de origine nobilă: haină cu guler de blană și colan de aur la gât. Culoarea închisă a hainelor evidențiază chipul copilului, echilibrând cromatic compoziția în raport cu ochii de culoare închisă, conferindu-le intensitate.

Veronese a pictat foarte rar lucrări de mici dimensiuni. Deși semnat pe gulerul băiatului: [Cagliari], tabloul pare a fi decupat dintr-o pânză mai mare. Această ipoteză este susținută de posibila relație cu cele două tablouri pandant, comisionate de familia da Porto în anul 1551, reprezentându-i pe Livia Thiene cu fiica Porzia (The Walter Art Museum, Maryland) și pe Giuseppe cu fiul Adriano (Palazzo Pitti Florența).

Similaritățile fizionomice existente între portretul din custodia Muzeului Brukenthal și portretul micului Adriano, pot deschide ipoteza potrivit căreia fragmentul ar fi putut să fie decupat și păstrat, pentru valoarea realizării sale, dintr-un studiu sau o variantă ce au precedat portretul de familie mai sus amintit.

## JACOPO NEGRETTI, zis și PALMA IL GIOVANE (1544 – 1628)

Unul dintre cei mai prolifici pictori venetieni, Jacopo Negretti, zis și Palma Il Giovane (cel Tânăr) pentru a fi deosebit de Palma Il Vecchio (fratele bunicului, maestru al școlii venetiene timpurii), și-a început ucenicia pe lângă tatăl său, afirmându-se curând ca artist de talent. A pictat pentru ducele Guidobaldo della Rovere și pentru ducele de Urbino, la curtea căror a petrecut o vreme. Își va continua periul italian cu Pesaro și Roma, revenind la Venetia în jurul anului 1570, pentru a lucra în atelierul lui Tizian, apoi în atelierul condus de Tintoretto. La moartea celor doi, Jacopo a devenit unul dintre cei mai solicitați pictori venetieni.

Sinteză a elementelor tizianiene (robustețea formelor pline, paleta caldă), tintoretiene (motivele compoziționale, maniera redării luminii) și manieriste (grația delicată și eleganța gesturilor personajelor din opera lui Federico Barocci), arta lui Negretti a avut un puternic impact asupra contemporanilor. A pictat subiecte istorice, biblice și mitologice, multe dintre lucrările sale păstrându-se până astăzi în bisericile și palatele Veneției.

*Madona cu Pruncul și patru sfânti*

inv. 2418  
ulei pe pânză, 228 x 115 cm

Structurată din punct de vedere compozițional pe trei planuri, lucrarea înfățișează în registrul superior, evidențiat de culoarea incandescentă, tema



iconografică a Madonei cu Pruncul în slavă, temă aflată în perfect acord cu exaltarea cultului marial în Catolicism, după afirmarea dogmei *Immaculatei Concepții*.

Cel de al doilea plan cuprind reprezentarea sfintilor Maria Magdalena și Iosif (în stânga privitorului) și Ecaterina de Alexandria (în dreapta). Fiecare dintre cele trei personaje poartă un atribut identificabil. Atributul Mariei Magdalena este părul lung, despletit, ce a sters picioarele lui Isus. Ecaterina este înfățișată sprijinindu-se pe roată – simbol al martirajului suferit. Iosif poartă o crenguță despre care legenda spune că a înflorit miraculos în Templul din Ierusalim, semn al alegerii sale pentru a fi soțul Fecioarei Maria. Acest grup constituie din trei persoane simbolizează intercesori, sfintii care intermediază în folosul slujirii umane, deschizând cerurile în întâmpinarea rugăciunii pământenilor. Remarcăm dezvoltarea compozițională spiralată, ascendentă, descrisă de trupurile răsucite într-o atitudine devotională și puternica impresie de greutate pe care prezența masivă a lui Iosif o imprimă, piciorul său drept atingând solul.

Despre cel de al patrulea personaj s-a crezut că este Sfântul Francisc de Assisi, reprezentat din punctul de vedere al iconografiei tradiționale sub chipul unui bărbat între două vârste, cu tonsură, purtând rasa brună a ordinului său monahal și o cingătoare cu trei noduri (voturile castității, săraciei și ascultării), atributele sale obișnuite fiind floarea de crin, stigmatele sau craniul. Bărbatul reprezentat în tablou poartă o rasă de culoare gri, ridicând cu un gest liturgic ostia spre cer. Din punct de vedere compozițional acest personaj este singurul reprezentat îngenunchiat, cu spatele spre privitor, atitudinea sa fiind una dintre ipostazele în care donatorii sunt reprezentați în lucrările cu tematică religioasă. Probabil exponent al unui ordin slujitor, călugărul definește cel de al treilea plan: cel al misiunii clericale și al administrației harului, identificarea cu Francisc fiind greșită.

Prezentând analogii compoziționale și stilistice cu lucrarea aceluiași autor: *Glorificarea Madonei cu Pruncul* (1608), aflată la Muzeul de Artă din Ljubljana, lucrarea din Pinacoteca Brukenthal ar putea fi datată, potrivit unor opinii, în aceeași perioadă a sfârșitului primei decade a secolului al XVII-lea.

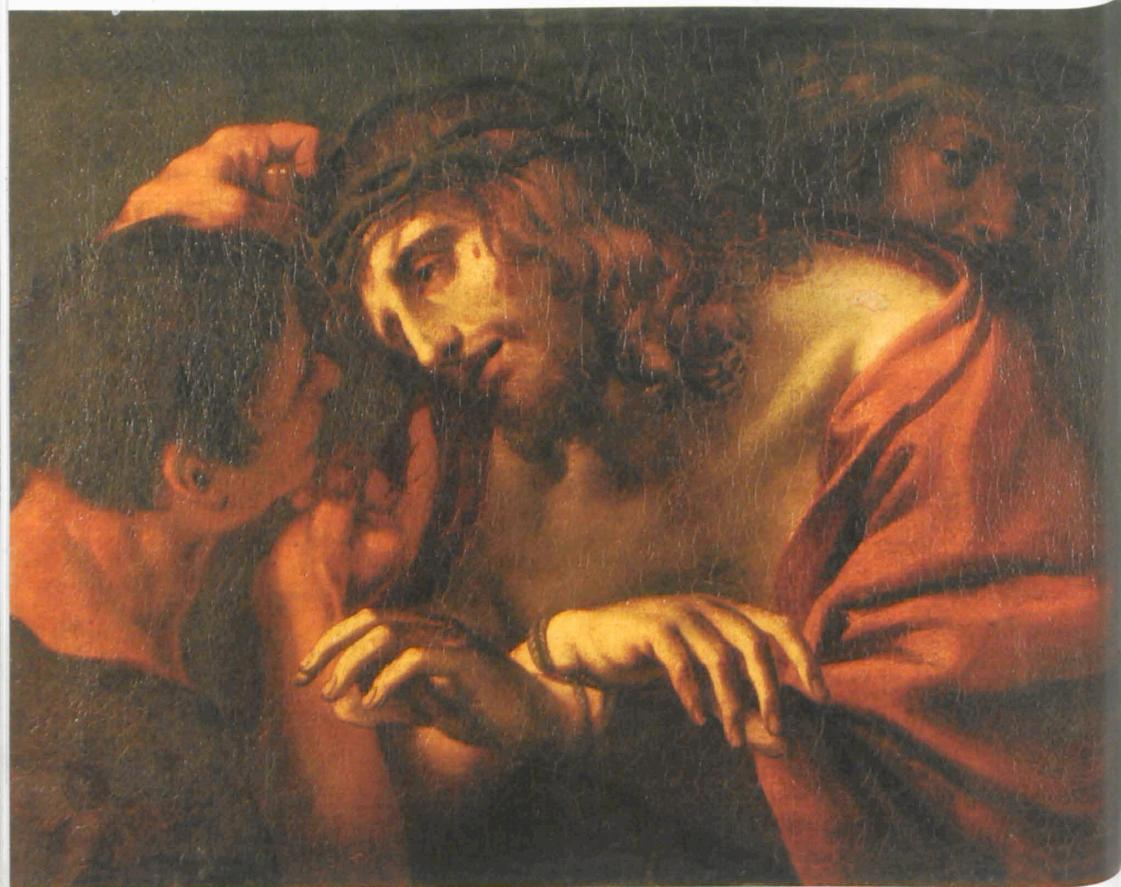
## ANNIBALE CARRACCI (1560 – 1609)

Fiul unui croitor bolognez, Annibale a fost cel mai tânăr membru al unei familii dintre expoziții căreia fratele său Agostino, vărul Ludovico și descendenții lor s-au dedicat picturii.

Astăzi, Annibale Carracci este considerat unul dintre cei mai importanți pictori italieni, creația sa de tinerețe fiind marcată de declinul Manierismului și de reforma valorilor iconografice (Conciliul de la Trent, 1545 – 1563).

Datorită locației nordice, în Bologna erau receptate deopotrivă influențele artei lombarde (cu dubla moștenire a realismului lui Leonardo și a stilului venetian al lui Veronese), ale artei germane, flamande și central-italiene, școala bologneză de pictură definindu-se prin eclectism. Familia Carracci a luat în considerare toate aceste informații, fondând *Accademia degli Incamminati* (Academia Progresivilor), ce a dobândit un profil didactic începând cu anul 1585, postulând întoarcerea la modelul viu ca o reacție la distorsiunile manieriste asupra anatomiei și spațiului.

La maturitate, Annibale a activat la Roma, unde a condus un atelier de succes și o fațiune anticaravagistă, temperând realismul cu influența lui Rafael și sensibilitatea venetiană.



Lucrarea din Pinacoteca Brukenthal este caracteristică pentru cea mai fructuoasă perioadă creativă a artistului (1585 – 1595), când a produs picturi remarcabile, cu o forță aproape expresionistă. Carracci accentuează desenul și liniatura florentină, dar rămâne tributar stilului maeștrilor venețieni, de la care împrumută folosirea sclipoare a culorilor și contururile estompate. Maniera sa personală vădește o uimitoare economie a figurilor, o forță și o precizie a gustului ce aveau să îl influențeze pe Poussin și, prin intermediul lui, întregul limbaj gestic din pictură.

*Batjocorirea lui Christos* este centrată în reprezentarea lui Isus din semiprofil, cu mâinile legate, momentul narativ fiind cel al încununării Sale cu spini (Mt 27,29; Mc 15, 17; In 19,2). În stânga compoziției se află un tortionar care aşază cununa, în registrul superior, dreapta, fiind reprezentat un personaj, cufundat în semiumbră, care privește dincolo de spațiul delimitat compozitional, în afara pânzei.

Nu există o antiteză indusă prin elemente compoziționale, Isus este reprezentat fără aureolă, asemenea unui om între oameni, lipsit de atritivele naturii Sale divine. Însă, coordonata antitetică, dezvoltată în mod natural în surprinderea acțiunii călăului asupra victimei nevinovate, este creată aici prin redarea tensiunii psihologice: privirea lui Isus, descendentă, plină de milă, este conectată la privirea ascendentă a tortionarului cu expresie batjocoroitoare, în timp ce personajul martor ne privește, înregistrându-ne reacțiile.

Desprinsă din umbra întunecată, scena este pictată într-un registru cromatic cald, ținut într-o dominată de roșu, marcat de contraste temperate prin folosirea culorilor analoge. Simbolistica ce se întrevede din această țesătură a colorii este una pulsatilă, a inimii și a iubirii asociate ei, dar și a săngelui jertfei, intensitatea rezultând din spațiul pictural extins, acordat tonurilor roșii.

Lumina cade asupra lui Isus asemenea unui con, pierzându-și intensitatea în mod nefiresc în dezvoltarea compoziției spre celelalte două personaje, indicând o lume aflată în disoluție, negându-și propria salvare.

Impresionanta etalare în această lucrare a măiestriei compoziționale, cromatice și introspective, capacitatea pictorului de a păstra un dialog deschis cu privitorul, justifică pe deplin rândurile biografului care, în anul 1672, scria: *Pe când arta picturii murea, i-a plăcut lui Dumnezeu ca în orașul Bologna să crească un foarte învățat geniu; și cu el ... arta a crescut din nou. Acest geniu a fost Annibale Carracci.*

## ANTIVEDUTO GRAMATICA (1571 – 1626)

Pictor al proto-Barocului italian, activ în împrejurimile Romei, acest artist și-a primit numele Antiveduto (*cel înainte văzut*), deoarece tatăl a avut premoniția nașterii sale. Și-a făcut ucenicia cu artistul perugin Giovanni Domenico Angelini, care l-a introdus în tehnica picturii de mică dimensiune, mai ales pe suport din cupru.

Antiveduto s-a consacrat ca artist independent în 1591. Giovanni Pietro Bellori scria despre Caravaggio că ar fi lucrat câteva luni în studioul lui. În perioada de consacrare, succesul i-a fost asigurat prin puternicul patronaj acordat de către două personalități ale vremii: cardinalul Federico Borromeo și marchizul Francesco Maria del Monte.

Din perspectiva galeriei Muzeului Brukenthal, subliniem faptul că se cunosc foarte puține lucrări ce îi pot fi definitiv atribuite lui Gramatica, ceea ce face să crească importanța unei lucrări autentificate ca aparținându-i.

*Sfânta Ecaterina de Alexandria*

inv. 1280  
ulei pe pânză, 97,5 x 79 cm

Despre Sfânta Ecaterina de Alexandria (c. 287 – c. 305) se crede că a fost o figură erudită, cu vaste cunoștințe de filozofie și teologie, o luptătoare împotriva persecuțiilor anticreștine din Imperiul Roman și o ferventă predicatoare a mesajului Evangeliilor, convertind mulți închinători ai idolilor la credința creștină. Ea a căzut victimă persecuțiilor împotriva căror a luptat. Condamnată la tragere pe o roată bătuță în piroane ascuțite, roata s-a rupt în bucăți la atingerea trupului Ecaterinei. A fost ucisă în cele din urmă prin decapitare.

Deși celebrată deopotrivă în Biserica Romano-Catolică și în Biserica Ortodoxă, există opinia istorică potrivit căreia Ecaterina ar fi un produs hagiografic fictiv, menit să echilibreze în sfera creștină importanța Hypatiei de Alexandria. Asemănările sunt evidente, amândouă fiind foarte tinere, foarte frumoase, erudite, caste și suferind o moarte violentă pentru afirmarea publică a credințelor personale.

Întreaga tradiție a tuturor acestor credințe mai mult sau mai puțin legendare găsește o formă unitară prin exprimarea plastică concretizată în mulțimea reprezentărilor Ecaterinei, înfățișată cu rochii foarte bogate în materiale prețioase și accesorii, cu o coroană pe cap și cu atributele sale specifice: roata pe care urma să fie



torturată și/sau sabia cu care a fost decapitată. Acesta este și cazul *Sfintei Ecaterina de Alexandria* din Pinacoteca Brukenthal, maniera lui Gramatica de a accentua contrastul dintre lumini și umbre evidențiind de această dată principalul element compozițional al lucrării: vestimentația specifică, de curte, a tinerei care a slujit drept model pentru acest tablou.

Atenția ne este atrasă în primul rând de reprezentarea texturii materialelor cu țesătură deasă, cu un luciu special, intermediar între luminozitatea acordată frunjii, decolteului, măinii drepte și fondul întunecat pe care personajul este reprezentat.

Virtuozitatea artistică adaugă efectele speciale ale dantelei ce subliniază linia decolteului, eșarfa de o finețe aproape transparentă împletită în păr, cu o margine căzută pe umărul stâng, ferecăturile cu piatră prețioasă ale corsajului și lucrătura elaborată a centurii. Complexitatea vestimentară se află într-un contrast bine subliniat cu simplitatea personală a tinerei, lipsită de accesoriu personal (inele, cercei), fapt ce ne determină să credem că dincolo de intenția execuției plastice, această simplitate poartă semnificația simbolică a bogăției spirituale în care sfintii se înveșmânțează prin faptele și credința lor.

## MASSIMO STANZIONE (c. 1585 – c. 1656)

Pictor al Barocului italian, Stanziona și-a desfășurat activitatea mai ales în Neapole. Pregătirea inițială nu este cunoscută, presupunându-se că ar fi fost instruit de Fabrizio Santafede, însă majoritatea influențelor resimțite de opera sa sunt de natură caravagistă, aplicate unui clasicism semi-bolognez.

Massimo a fost supranumit *Napoletanul Guido Reni* pentru apartenența la o mișcare ce a evoluat dinspre caravagismul întunecat și acut contrastant a lui Jusepe de Ribera (1591 – 1652) spre un colorism mai bland și mai apropiat de școala bologneză. A lucrat în jurul anului 1617 la Roma, unde a putut vedea Galeria Farnese pictată de Annibale Carracci, stilul său evoluând către o formă de caravagism mai elegantă și mai grațioasă decât maniera contemporanilor. Unul dintre ucenicii pe care i-a pregătit a fost Bernardo Cavallino. Se pare că a murit în timpul epidemiei de ciumă din anul 1656, la Neapole.

Tenebrismul (ital. *tenebroso*), numit și iluminare dramatică, este un stil de pictură bazat pe violentul contrast al luminii în raport cu umbra. O formă mult accentuată de clarobscur creează impresia că figurile se ivesc din întuneric. Începând cu arta lui Caravaggio, lumina se izolează, nemaiparticipând la crearea spațiului. Întunericul devine o entitate negativă, definită prin absența luminii care, la rândul ei, se revârsă asupra figurilor și obiectelor ca asupra unor forme solide, impenetrabile, fără a le dizolva suprafețele.

Cele două lucrări aflate în Galeria de Artă Europeană a Muzeului Brukenthal aparțin acestui stil deplin influent în opera timpurie a pictorului.

*Uciderea pruncilor*

inv. 24

ulei pe pânză, 123 x 148



Expunând în registrul plastic tema biblică a *Uciderii pruncilor* (Mt. 2,16-19), tabloul surprinde o scenă desprinsă din campania ordonată de Irod.

Cruzimii evenimentelor îi corespunde realismul frust al tratării. Evoluția narrativă, desfășurată în compoziție dinspre dreapta spre stânga privitorului, ne dezvăluie evenimente petrecute în stradă, putându-se remarca pavajul și colțul unei clădiri.

Lucrarea cuprinde trei personaje feminine, primele două aflate într-o dinamică sugestivă, complementară: de respingere (în stânga) și de retragere defensivă (în centru dreapta). A treia femeie, cu chipul aflat în penumbră (ocupând poziția personajului martor din lucrările tenebriste), marchează deznodământul lipsit de orice speranță, strângând cu tandrețe rămășițele fizice ale copilului ei. Dominantă este dinamica agresivă dezvoltată de cei doi soldați, impusă prin redarea diagonală, masivă, a celui aflat în picioare. Gestica lor sporește dramatismul mișcării prin orientarea oblică, descendantă, respectiv orizontală, a pumnalelor.

Lumina ce cade din partea superioară stângă dezvăluie chipul inexpresiv al soldatului, cel descompus al mamei și pe cel al copilului speriat. Tentele luminoase încearcă verzuia exprimă o macabru anticipare a morții fizice și sufletești.

Opusă sursei fizice de lumină, în registrul superior dreapta observăm o luminositate stranie, dincolo de colinele din fundal, simbolizând protecția divină ce învăluie Pruncul purtat tainic, în afara oricărei amenințări, spre tărâmurile Egiptului.

*Cina din Emmaus*

inv. 23

ulei pe pânză, 124 x 151 cm



Pictată în jurul anului 1610, lucrarea este în mare parte inspirată din compoziția cu aceeași temă, realizată de Caravaggio (1601), aflată în prezent la National Gallery, Londra.

Episodul biblic descris este cel al uneia dintre arătările lui Isus după Înviere, în timpul călătoriei spre Emaus întreprinsă de doi ucenici (Lc. 24, 13-31). Spre sfârșitul zilei și al călătoriei, în timpul cinei, Isus binecuvântează pâinea și vinul, amintind prin gesturi și cuvinte desfășurarea Cinei celei de Taină. Acesta este momentul în care ucenicii îl recunosc.

Din punct de vedere compozitional, Stanzione urmează aceeași formulă aleasă de Caravaggio: în jurul unei mese (ce prilejuiește redarea unui cadru constituind o natură moartă) se află Isus binecuvântând, alături de Cleopa (cu spatele la privitor) și un al doilea ucenic cu barbă. În picioare se află hangiul.

Modificările compozitionale aduse în lucrarea din galeria Brukenthal în raport cu creația lui Caravaggio sunt relativ minore: atributul pelerinajului lui Cleopa nu este scoică, ci un toiag de călătorie, ucenicii sunt reprezentați mai tineri, hangiul se află în partea dreaptă a compoziției, în penumbră, cu rolul personajului martor, specific tenebrismului.

Aceste diferențe sunt conjuncturale, Caravaggio pictându-și lucrarea înainte de accentuarea tendințelor sale tenebriste, în timp ce Stanzione o realizează înainte de a se îndepărta de aceste tendințe. De aceea, observăm la cel din urmă o cromatică mai întunecată, mai ales în privința albului care devine perlat în tratare, fiind înlocuit de negru în redarea vestimentației.

Rămâne comună luminozitatea nefirească a chipului lui Isus, potrivit unei anamneze a învierii, lumina dezvăluind în interpretarea lui Massimo Stanzione, cu mult realism, urmele fizice ale trcerii prin moarte.

## **DOMENICO FIASELLA, zis IL SARZANO (1589 – 1669)**

Pictor italian, născut în Sarzano, în familia unui argintar, Fiasella a studiat la Genova, apoi s-a mutat la Roma, unde a activat între anii 1607–1616. Se afirmă după ce a pictat pentru Palazzo Lomellini un important ciclu de fresce pe tema istoriei Esteriei.

Pictura lui Fiasella este caracterizată de claritate, atenție pentru detaliu, culoare bogată, figurile clasice, la care se adaugă o influență a pictorilor Peter Paul Rubens și Anton van Dyck, resimțită în roșurile strălucitoare, în auriuri și în robustețea personajelor.

Revelația Sfântului Ioan în Patmos

inv. 371

ulei pe pânză, 130 x 105 cm

Din punct de vedere tematic, tabloul îl reprezintă pe Sfântul Evangelist Ioan (? – c. 110), cel căruia potrivit tradiției neotestamentare îi aparține textul *Apocalipsei*. O sumă de informații tradiționale, apocrife și legendare reconstituie finalul vieții acestui sfânt, astfel încât aflăm că ar fi singurul apostol care a murit de bătrânețe, supraviețuind aruncării într-un cazan cu ulei clocoțit (la Roma) sau potirului cu vin otrăvit ce i s-a dat cu altă ocazie. Între anii 90 și 95, în timpul împăratului Dioclețian, Ioan a fost exilat în insula Patmos din arhipelagul Mării Egee unde, ridicându-se la ceruri în spirit (cu sufletul), a avut revelația cuprinsă în cartea *Apocalipsei*.



Semnată în registrul inferior dreapta, pe evanghelie – D. F. și datată – 1639, lucrarea constituie un exemplu ilustrativ pentru opera de maturitate a lui Domenico Fiasella, reflectând concepția predilectă a artistului pentru compozиții cu structuri piramidale incluse: vulturul așezat pe *Evanghelie*; Ioan cu cei doi îngeri înălțându-se spre cerurile deschise.

Accentul compozițional este așezat asupra persoanei evangelistului și a descrierii sale fizice: vârsta înaintată, fizionomia extatică, postura tradițional acordată în iconografie eremitului.

Cromatica vie, îmbogățită de roșul mantiei, galbenul și albastrul veșmintelor îngerești și albul aripilor, dobândește individualitate tematică prin auriul unei luminozități specifice acestei lucrări.

Este interesantă luminozitatea revărsată dintr-o sursă fizică aflată în afara registrului central, în partea stângă, ca și cum soarele s-ar afla la asfintit, suprafata cea

mai strălucitoare fiind pieptul dezgolit al sfântului (spațiu anatomic în mod convențional desemnat a fi sediul sufletului).

Într-o corespondență a mundanului cu spiritualul, pictorul plasează în centrul registrului superior dimensiunea unei lumini de natură exclusiv spirituală, sediul și sursa oricărei revelații autentice.

Deși descriind un eveniment extatic, lucrarea cuprinde coordonata dinamică a ascensiunii prin redarea sugestivă a susținerii lui Ioan de către cei doi îngeri și a impresiei de zbor, creată de aripile acestora.

*Revelația Sfântului Ioan în Patmos* este o lucrare impresionantă, complexă, sugestivă prin forță cu care a fost investită și mobilizatoare prin neobișnuita capacitate de empatizare cu un eveniment inaccesibil muritorilor de rând. Privitorului i se propune depășirea propriei sale condiții și pășirea pe cea dintâi treaptă a accederii spirituale, cu siguranța unei axiomatice posibilități.

## GUIDO CAGNACCI (1601 – 1681)

Pictorul italian din perioada Barocului târziu, cu numele său adeverat Guido Canlassi, s-a născut în apropiere de Rimini. A pictat subiecte istorice, mitologice, religioase, scene alegorice, compozиции cu personaje. Este cunoscut pentru senzuala reprezentare a nudurilor feminine, tematică datorată vizitei la Veneția în anul 1650. Această experiență adaugă culoare paletei sale, deschizându-i o gamă de subiecte în care sunt incluse scenele cu seducătoare femei seminude, contribuind la consacrarea unui gen compozitional ce avea să facă o carieră internațională, fiind foarte apreciat de colecționari. În anul 1658 a fost chemat la Viena de împăratul Leopold I, aici rămânând până la moarte, succesul său dobândind recunoașterea definitivă.

Tablourile lui Guido Cagnacci fac dovada unei bune cunoașteri a evoluției tehnicii picturale de la începutul secolului al XVII-lea și, în particular, a noilor posibilități de utilizare a luminii, respectând totodată canoanele frumuseții de tip antic. Mai mult, acest pictor al corpului feminin se revendică din Caravaggio, Guido Reni și chiar din pictura olandeză, deținând un loc special în istoria artei prin faptul că a exportat cel mai nou stil clasic din lumea picturii venete în cea germanică.

*Moartea Cleopatrei*

inv. 167

ulei pe pânză, 120 x 91 cm

Cleopatra a VII-a (68 – 30 î.Hr.) a condus Egiptul alături de fratele său până când acesta a îndepărtat-o de la putere în anul 48 î.Hr. A fost readusă pe tron prin influența lui Iulius Caesar, țara ei plătind tribut în consecință. Mai târzie alianță și poveste de dragoste cu triumvirul Marc Antoniu a sfârșit tragic, flota lor fiind învinsă de Octavian (viitorul împărat Augustus). Realizând faptul că totul este pierdut, cei doi îndrăgostiți s-au sinucis, Antoniu prin străpungere cu sabia, iar Cleopatra prin mușcătură unei vipere adusă într-un coș cu smochine.

Cagnacci a fost un pictor caracteristic pentru regiunea Emilia la sfârșitul secolului al XVII-lea, asemenea altor artiști locali fiind implicat activ în redescoperirea vestigiilor Antichității clasice. A fost de asemenea elevul lui Guido Reni, având tendința de a combina referințele modelelor clasice cu maniera lui Rafael și cu propriul interes pentru tipul de perspectivă îndrăzneață în compozиции strălucitoare, favorizate de noul stil Baroc. *Moartea Cleopatrei* este pictată într-o perioadă în care



stilul lui Cagnacci s-a îmbogățit cu aprofundarea picturii flamande, pe care a văzut-o în Viena. Totodată, lucrarea face parte din lunga tradiție a nudurilor pictate sub pretextul reprezentării subiectelor istorice sau mitologice.

În mare parte, tendințele pe care a ales să le accepte și direcțiile în care a ales să lucreze Guido Reni sunt vizibile în acest tablou: cămașa și restul vestimentației ce acoperă jumătatea inferioară a trupului personajului sunt aranjate în falduri studiate, amintind modelele antice, detaliatul realism nordic răzbătând din descrierea fizionomică (umbrele morții, redate în jurul gurii), dar și din descrierea cercelului din perlă și a șiragului de perle ce îi împodobesc părul.

Redată în lumini și umbre pentru evidențierea sculpturală a unui tip idealizat de frumusețe, lucrarea cunoaște două registre cromatice: cel superior reliefând

carnația prin rozuri și umbre ocru, cel inferior redând în alb, albastru și griuri albastre hainele drept attribute ale unei poziții sociale pierdute.

Remarcăm senzualitatea Cleopatrei, subliniată de contrastul puternic cu rigiditatea unghiulară a scaunului pe care este așezată. Această alăturare ar putea ține de tratarea temei într-un limbaj metaforic. Corpul pe jumătate dezgolit al femeii, ilustrând frumusețea pentru care aceasta a fost vestită de-a lungul vieții sale, este modelat în moarte de unghiuile drepte ale unui scaun cu spătar înalt, asemănător tronului. Moartea este interpretată deci ca o consecință și exigență finală a deținerii puterii.

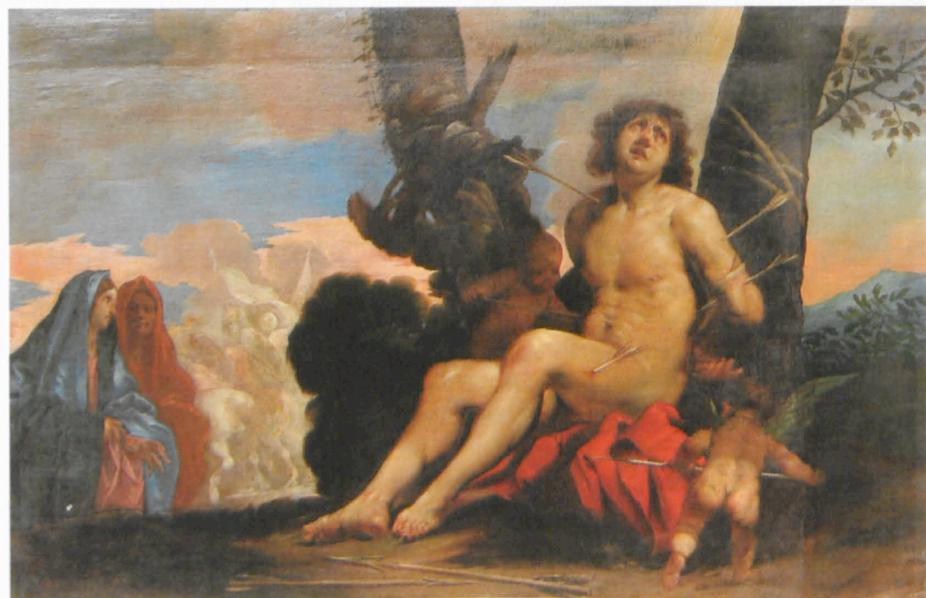
## FRANCESCO MAFFEI (1605 – 1660)

Francesco Maffei s-a instruit în Vincenza cu tatăl său și cu pictorul manierist Alessandro Maganza. A activat în orașele din Veneto (teritoriu venețian), în anul 1638 fiind amintit în Ravidò și Brescia. A plecat din Vincenza în 1657 pentru a se stabili la Padova, unde va muri de ciumă peste trei ani. A fost mentorul lui Sebastiano Ricci.

Francesco s-a specializat în alegorii civice și compozиции elaborate de glorificare a demnitărilor regionali, dar și în lucrări cu tematică religioasă. Bazându-se pe studiul asupra operelor pictorilor Paolo Veronese, Alessandro Magnasco, Parmigianino, a reușit să își creeze propria individualitate stilistică, fiind considerat astăzi unul dintre cei mai vizionari pictori ai Barocului venețian. Tradiției stabilite de Tintoretto și Jacopo Bassano, pe care a ales să o continue, Maffei i-a adăugat o notă proprie de mister și câteodată o bizară fantezie. O exuberanță a calității dă uneori lucrărilor sale aparența de vis.

*Martiriul Sfântului Sebastian*

inv. 1237  
ulei pe pânză, 109 x 165 cm



Sfântul Sebastian (secolul al III-lea) a fost un martir timpuriu, al cărui cult este consacrat încă din secolul al IV-lea. *Legenda Aurea* (colecție rescrisă a vieților sfintilor, sec. al XIII-lea) îl descrie ca ofițer în garda pretoriană romană. A fost condamnat la moarte pentru păstrarea credinței sale creștine și executat prin săgetarea cu zeci de săgeți ușoare, al căror rol nu era acela de a afecta organele interne (determinând o moarte rapidă), ci de a provoca multă durere și de a induce moartea lent (prin pierderea sânghelui). Totuși, Sebastian a supraviețuit în mod miraculos acestui supliciu, vindecându-se prin îngrijirile unei femei numite Irina. Odată vindecat, el a provocat împăratul de pe treptele palatului, fiind lapidat în cele din urmă, iar trupul lui aruncat în principala canalizare romană (*Cloaca maxima*). Cadavrul a putut fi recuperat după ce sfântul s-a arătat în vis unei femei, revelând locația. Din punct de vedere iconografic a rămas reprezentativă pentru martirajul lui Sebastian scena săgetării sale, pe când scena lapidării a rămas specifică martirului Sfântului Stefan.

Francesco Maffei se remarcă, sub aspectul tematic al lucrării sale, printr-o foarte bună documentare asupra subiectului, fapt ce rezultă din redarea în fundal a unui grup de cavalerie romană, constituită din soldați arabi, singurii care foloseau arcuri reflexe ce puteau regla intensitatea și distanța trimiterii săgeții.

Compoziția tabloului din Pinacoteca Brukenthal se deosebește de pânzele aglomerate și dinamizate prin acțiuni viguroase, ce caracterizează opera artistului. Explicația ar putea consta în momentul ales spre ilustrare: minunea supraviețuirii lui Sebastian, sugerată de îngerul care îndepărtează săgețile și de lumina ce se revarsă asupra chipului extatic al martirului. Cele două prezente feminine reprezintă momentul prezent al acțiunii, al salvării de la moarte (femeia în albastru) și anticipația morții (femeia în roșu, probabil cea căreia i-a indicat în vis locația cadavrului).

Cromatica lucrării este desfășurată în două registre ale tratării: compozițional și simbolic. Pe de o parte, putem remarca lumina strălucitoare ce evidențiază nuanțele pline de albastru ceruleum, alb și galben, dublate de griurile colorate. Pe de altă parte, remarcăm valoarea simbolică acordată culorii roșii a mantiei de care Sebastian fusese dezbrăcat – în sensul amânării morții sale, roșu ce revine în vestimentația celei de-a doua femei, ca element anticipativ.

Realizată în tușe dinamice și desfășurată într-o paletă strălucitoare, lucrarea *Martirul Sfântului Sebastian* este un admirabil exemplu pentru profilul artistului: un stil fluid într-o tratare baroc, elegantă, cu puternice accente manieriste.

## PIETRO (Libertino) LIBERI (1605 – 1687)

Pietro Liberi s-a născut la Padova, unde a studiat cu Alessandro Varotari (il Padovanino). A călătorit mult în Italia, fiind supranumit *il Libertino* datorită abordării compozиțiilor cu reprezentări anatomici senzuale. De asemenea, a călătorit în Portugalia și Spania, intenția sa, nefinalizată, fiind aceea de a ajunge la Constantinopol. A petrecut la Roma perioada anilor 1638 – 1641, studiind opera marilor maeștri: Michelangelo, Rafael, Carracci, Giulio Romano. Între 1658 și 1659 a lucrat în Austria de unde s-a întors prin Ungaria și Boemia, sfârșindu-și viața la Venetia. A fost maestrul lui Carlotto.



Hero și Leandru sunt cele două personaje mitologice ale unei tragice povești de iubire. Hero, preoteasă a Afroditei, trăia în turnul Sestos, la marginea Hellespontului (strâmtarea Dardanele). Tânărul Leandru din Abydos, trăind pe celălalt mal, s-a îndrăgostit de ea. Pentru a se întâlni, el trecea strâmtarea înnot noaptea, Tânără călăuzindu-l din turn cu ajutorul luminii unui felinar. La venirea iernii, o furtună stârnită pe mare a ridicat valuri înalte, iar vântul a stins felinarul. Leandru s-a înecat și Hero s-a sinucis, aruncându-se din turn.

Mitul este pe larg tratat în literatură, de la *Eroicele* lui Ovidiu (18, 19) la versiunea renascentistă a lui Christopher Marlowe. În pictură a cunoscut o generalizare tematică începând cu anul 1625.

Lucrarea *Moartea lui Leandru* este conexă preocupărilor tenebriște ale pictorului care exploatează în compoziție și un filon clasicizant.

Corpul fără viață al lui Leandru, în reprezentare nudă, este purtat pe brațe de nereide (nimfele mării) și de tritoni (creaturi fantastice masculine, asemănătoare sirenelor). În fundalul de un verde întunecat se vede malul și turnul lipsit de lumina călăuzitoare. Bine studiată este masa musculară a personajelor, talentul artistului evidențiindu-se în redarea plutirii și a efortului fizic depus de nereidele și tritonii care susțin deasupra apei trupul inert.

Lumina evidențiază contrastul dintre paloarea lipsită de viață și rigiditatea fizică a cadavrului în raport cu musculatura încordată a corpuriilor aflate în plin efort.

Paleta cromatică este dominată de o largă varietate de ocruri, folosite pentru redarea înnotătorilor în noapte, însotiti doar de lumina lunii ivite după furtună.

## GIOVANNI BATTISTA LANGETTI (1625/35 – 1676)

Giovanni Battista Langetti s-a născut la Genova, oraș în care a primit și primele noțiuni despre pictură. Se pare că a studiat, mai târziu, cu Pietro Cortona. S-a afirmat la Veneția, unde s-a mutat și a trăit tot restul vieții.

Cu o tematică istorică, mitologică și religioasă, creațiile lui Langetti s-au dovedit importante pentru dezvoltarea picturii venețiene prin asocierea subiectelor ce prilejuiesc un realism crud, amenințător, întunecat, cu gustul pentru culoarea vie și intensă, căreia nu îi este străină observarea modelelor vii din *Cinquecento*.

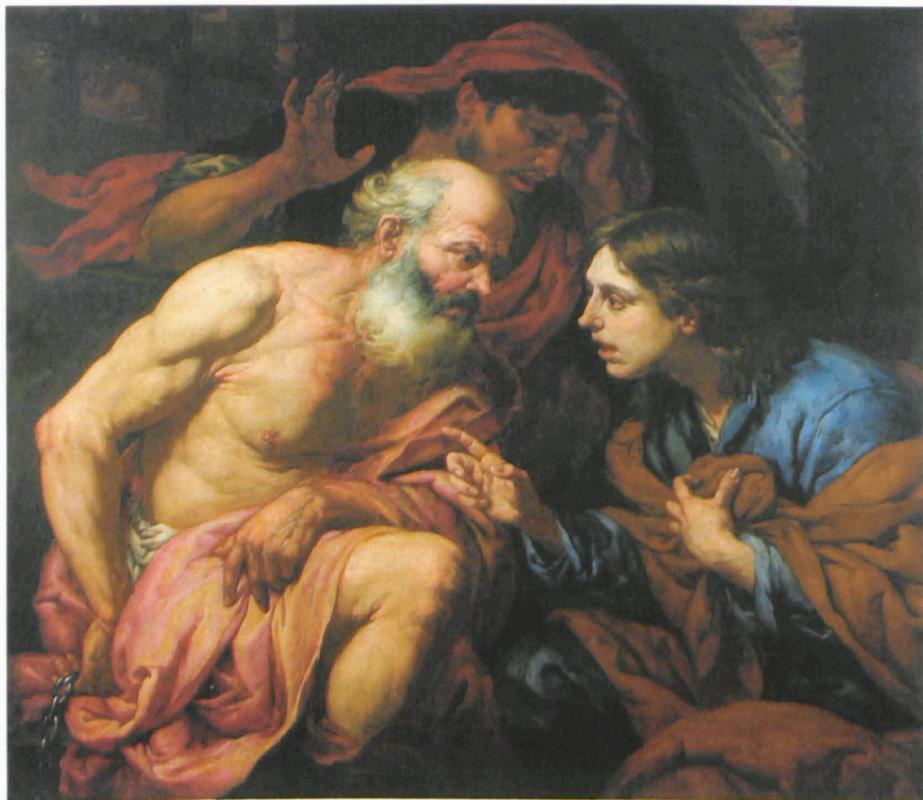
*Iosif în închisoare, tălmăcind visele*

inv. 425

ulei pe pânză, 109 x 126 cm

Calitatea semnificativă, cu totul specială, a acestor lucrări rezultă din raportul de pandant ce facilitează împletirea corespondențelor și simetriilor cu trunchiul comun al complementarității compoziționale.

Lucrarea *Iosif în închisoare, tălmăcind visele*, datorită centrării compozitionale și cromatice pe silueta bătrânlui seminud, înlanțuit, s-a crezut inițial că îl reprezintă pe Socrate în prizonierat. După stabilirea tematică, potrivit acelorași considerente, identitatea lui Iosif a fost greșit acordată aceluiași personaj, datorită monumentalității reprezentării sale.



Subiectul este descris în *Vechiul Testament* (Geneză, 40), foarte Tânărul Iosif interpretând visele avute de brutarul și paharnicul faraonului, ajunși în aceeași celulă cu el.

În reprezentarea plastică, Iosif este personajul din dreapta compoziției, expresia concentrată a feței și gestica indicativă a mâinii drepte descriindu-l în plin proces de interpretare. Personajul din stânga lucrării este brutarul faraonului, mesajul oniric profetindu-i acestuia faptul că va fi condamnat la moarte, iar din trupul său expus se vor hrăni păsările (Geneză, 40, 19). Dată fiind predilecția artistului pentru subiecte realiste, accentul dramatic este așezat aici asupra brutarului și a teribilei profeții cu trimitere directă spre pierderea integrității sale fizice – sugerată de corpul dezgolit. Reprezentat în plan secund, cel de al treilea personaj este paharnicul, importanța lui fiind exclusiv compozițională și documentară, depășind registrul tematic, deoarece va scăpa cu viață și va fi absolvit de acuzații.

#### *Binecuvântarea lui Iacob de către Isaac*

inv. 426

ulei pe pânză, 109 x 126 cm

Cel de al doilea subiect vetero-testamentar se referă la acordarea dreptului de întâi născut prin intermediul binecuvântării paterne (Geneza 27). Rebeca și Isaac fac parte din galeria biblică a părinților bătrâni care au avut copii în mod minunat.

*Binecuvântarea lui Iacob de către Isaac* redă scena în care cel de al doilea născut primește binecuvântarea de drept a fratelui său Esau, profitând de lipsa de



vedere a tatălui. Deoarece Esau era hirsut, Rebeca îi învelește mezinului mâna stângă în blană de ied, pentru a însela atingerea paternă. Scena îi reprezintă pe cei trei în momentul binecuvântării (Iacob este investit cu putere absolută), Isaac ținându-l de mâna pe Iacob și binecuvântând cu dreapta, în timp ce gestul mâinii Rebecăi aşază accentul nu asupra solemnității binecuvântării, ci asupra realismului înșelăciunii prin care aceasta a fost obținută.

Remarcăm faptul că ambele tablouri reunesc trei personaje, din punct de vedere compozițional, acestea alcătuind două structuri triunghiulare complementare: triunghiul cu vârful în sus exprimând ascendență – inspirația divină ce îl asistă pe Iosif în descifrarea viselor și triunghiul cu vârful în jos exprimând descendență – binecuvântarea coborâtă asupra lui Iacob. Unitatea structurii pandant este susținută de diagonala dezvoltată între trupul gol al bătrânlui pitar și trupul gol al bătrânlui Isaac.

Impresionează tensiunea psihologică realizată prin expresivitatea impresionantă a mâinilor, secundată de expresiile fizionomice, redarea musculaturii sub epiderma laxă, precum într-o imagine ecorșeu, tegumentele îmbătrânite aşezate în contrast cu tinerețea și frumusețea ce radiază din redarea lui Iosif și a lui Iacob.

Cromatică este de asemenea unitară, marcată de accente de roșu și albastru, specifice culorii venetiene, îmbogățită cu reflexe aurii.

Privind cele două tablouri, ni se desfășoară în fața ochilor un spectacol susținut cu o virtuozitate impresionantă, într-o regie de o admirabilă complexitate, alăturând frumuseții cromatice interpretarea psihologică, studiul anatomic și realismul reprezentării, iar documentării tematice propria interpretare, în surprinzătoare alegorii compoziționale.

## JOHANN CARL LOTH, zis CARLOTO (1632 – 1698)

Johann Carl și-a început cariera sub îndrumarea tatălui său, pictorul bavarez Johann Ulrich Loth. Încă din timpul acestei ucenicii, Tânărul a fost familiarizat cu tradiția picturii italiene prin profunda influență română pe care maniera de lucru a tatălui său a resimțit-o.

Călătorește la Roma în jurul anul 1653, în anul 1656 sosind la Venetia, unde va rămâne pentru tot restul vieții sale, devenind unul dintre cei mai cunoscuți pictori ai școlii venețiene în secolul al XVII-lea. În Venetia a lucrat cu Giovanni Battista Langetti alături de care a descoperit arta naturalismului și tenebrismul ce debutase sub semnul lui Caravaggio. Loth a asociat aceste tendințe cu clarobscurul (*chiaroscuro*), formându-și propriul tipar stilistic, de la care nu s-a mai abătut.

La început a pictat altare și apoi a realizat picturi de șevalet dominate de nuduri, comisionate, între personalitățile vremii, și de împăratul Leopold I. Atelierul său venețian a devenit în timp un mare producător de pictură, cu o impresionantă cerere de tablouri.

În anul 1692, Carlotto a fost numit pictor de curte de către Leopold I.



Subiectul mitologic al acestei lucrări se referă la momentul în care Mercur, cântând din fluiet, îl adoarme pe Argus.

Compoziția reunește trei personaje. Mercur, curierul zeilor, este trimisul lui Jupiter pentru a o elibera pe nimfa Io, cea care a fost transformată de Juno în junincă, pentru vina de a-i fi fost pe plac zeului suprem. Argus Panoptes (în onomastică sa precizată – *Argus cu ochi pretutindeni*) este un uriaș, fratele nimfei Io, mitologia descriindu-l a avea sute de ochi pe întregul corp. Rolul narativ ce i s-a atribuit este acela de paznic al surorii sale, totodată administrând pedeapsa pe care i-a destinat-o Juno acesteia. Cel de al treilea personaj, cu chipul în penumbră, pare a fi un personaj martor, adesea întâlnit în compozиțiile tenebrite. În fragmentul de peisaj din fundal se poate observa silueta albă a unei juninici în jug.

Momentul zilei este cel al asfințitului sugerat de linia luminoasă a orizontului ce împarte compoziția, delimitând registrul inferior de cel superior. Proiecțarea personajelor pe fondul întunecat se realizează printr-o bogată paletă de rozuri fumurii. Rolul luminii devine fundamental în evidențierea musculaturii atletice, adolescentine a corpului lui Mercur, juxtaposă masivității dominante a lui Argus. Deși ochii uriașului sunt închiși, expresia corporală trădează o stare aflată între relaxare și receptivitate, prin poziția semi-culcată și crisparea mâinii drepte.

Întreaga atmosferă, descrisă în culori calde și umbre, sugerează liniștea însoririi, în contrast cu expresia tensionată din privirea lui Mercur, susținută însă de observația calmă a celui de-al treilea personaj, ce anticipatează cufundarea definitivă în somn.

## GIACOMO DEL PO (1652 – 1726)

Fiul pictorului Pietro del Po, Giacomo s-a născut într-o familie cu înclinații artistice (sora – gravor și miniaturist, fratele vitreg – pictor). A fost instruit în atelierul din Roma al tatălui său, în 1674 fiind ales membru al Academiei di San Luca. A ocupat diverse funcții oficiale în domeniul activităților ce țineau de artele plastice. În anul 1683 s-a mutat la Neapole unde și-a continuat cariera de succes.

### *Triumful Bisericii*

inv. 898

ulei pe pânză, 153 x 126 cm

Tematica generală a acestei lucrări se referă la *Triumful binelui asupra răului*, fiind polarizată în funcție de interpretări spre *Triumful Bisericii asupra păgânismului* sau spre *Triumful credinței asupra necredinței*. Toate cele trei variante tematice converg spre o interpretare unică, dacă vom lua în considerare referatul biblic al *Apocalipsei*. În textul ultimei cărți a *Noului Testament*, Ioan are revelația unei femei înveșmântate în soare, încoronată cu stele (Apocalipsa 12, 1). Potrivit exegezelor neotestamentare această imagine o simbolizează deopotrivă pe Fecioara Maria, dar și Biserica Creștină. Scenei din registrul inferior îi corespunde textul ce relatează războiul din cer în care îngerii buni, aflați sub conducerea Arhanghelului Mihail, se luptă cu îngerii răi conduși de Satana (Apocalipsa 12, 7). Lucrarea este îmbogățită și cu alte simboluri apocaliptice: îngerul vestind în sunet de trămbiță (Apocalipsa 8, 1), secera (Apocalipsa 14, 16), lupta forțelor binelui cu forțele răului din ținutul mitic al Armagedonului (Apocalipsa 16, 16). Pe fondul narării biblice, autorul aşază elemente tematice mitologice într-o reprezentare clasicizantă: cornul abundenței sub dreapta personajului feminin în slavă, statuia pe care o ține în stânga ridicată, timpul înfățișat asemenea unui bătrân înaripat care poartă o coasă.

Considerat după unele opinii a fi o creație de maturitate a artistului, mai exact datând din perioada cuprinsă între anii 1705 și 1710, tabloul dovedește influența pictorului Francisco Solimena (1657 – 1747) prin așezarea umbrelor dense în contrast cu deschiderea cromatică din registrul superior. Un raport de asemănare compozițională și tematică poate fi stabilit între această lucrare și *Treimea, Madona și Sf. Dominic*, frescă din sacristia bisericii San Domenico Maggiore din Neapole, reprezentând triumful credinței asupra erziei, în realizarea lui Solimena.

Registrul superior descrie aspectul victoriei Bisericii în istorie, personajul feminin ține în mâna stângă o reprezentare despre care se crede că este cea a împăratului Constantin cel Mare (280 – 337), cel care a acordat libertate de exercitare religiei creștine în cadrul Imperiului Roman prin *Edictul de la Milan* (313). Fiind sursa tuturor aspectelor bune ale vieții (cornul abundenței), Biserica este apoteozată prin lupta finală în care binele va câștiga, ideea fiind susținută de gestica ascendentă a personajelor și de culorile luminoase, îmbogățite de reflexe aurii.

Compoziția este centrată pe reprezentarea timpului aducător de moarte pentru cei care trăiesc în ordinea acestei lumi. Învingerea lui de către înger (probabil Mihail) simbolizează, potrivit credințelor eshatologice, încheierea existenței în lumea fizică, supusă perisabilității, și trecerea în veșnicia eliberată de limitele timpului și ale spațiului.

În registrul inferior este descrisă mulțimea victimelor luptei dintre forțele binelui și ale răului, desenul având o liniatură descendentă, cu un registru cromatic întunecat, redat în brun închis, accente de ocru și verde cadaveric. Moartea fizică



indică, pe de o parte, jertfa de factură martirică, pe de altă parte, lasă să se întrevadă un întuneric absolut, al morții spirituale, în care cei necredincioși sau aflați împotriva credinței își pierd identitatea.

### SEBASTIANO RICCI (1659 – 1734)

Pictor venet al Barocului târziu și mai vîrstnic contemporan al lui Tiepolo, Sebastiano Ricci a studiat cu Frederico Cerebri la Venetia, după unele opinii primul lui maestru fiind Sebastiano Mazzoni. Precursor al luminozității viguroase din stilul lui Cortona, Ricci s-a afirmat mai ales ca pictor de fresce.

Din anul 1678, datorită unui incident (când a fost acuzat că ar fi încercat să otrăvească o Tânără pentru a evita căsătoria) se mută la Bologna (căsătorindu-se în

1691 cu femeia aflată la originea exilului său autoimpus). Viața agitată, însă, nu se oprește aici. Noi aventuri amoroase îl duc pe Sebastiano în pragul execuției. Este scăpat de ducele de Parma, în serviciul căruia intră pentru decorarea palatului Farnese din Roma. Se mută apoi la Milano, sub patronajul contelui Giacomo Durini, în 1698 întorcându-se în Venetia pentru o decadă. În perioada venețiană a lucrat fresce și pentru palatul Schönbrunn din Viena. Anul 1706 îl găsește pe Ricci la Florența, pictând frescele palatului Pitti pentru Marele Duce Ferdinand de Medici. Trecând prin mediul florentin, faima lui devine internațională, ajungând să lucreze la Londra. După ce a fost admis în Academia Regală Franceză de Pictură și Sculptură cu ocazia vizitei la Paris, din anul 1718, s-a întors definitiv în Venetia.

La începutul perioadei Barocului, Venetia se izolase de exterior și de noile idei ale picturii. Ricci este primul pictor venețian care călătorește, dobândind cunoștere, realizând sinteze, devenind unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai culturii venete, considerat a fi un precursor de primă mărime al Rococoului venețian și european.

### *Medor și Angelica*

inv. 26

ulei pe pânză, 87,5 x 110 cm



Din punct de vedere tematic Ricci este cunoscut pentru scenele sale alegorice, preluate după poemele eroice precum *Ierusalimul eliberat* a lui Tasso. Tema acestei lucrări este inspirată din *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto și reprezintă momentul în care cei doi îndrăgostiți își scriu numele pe trunchiul unui copac. Iconografia lucrării din galeria Muzeului Brukenthal este similară celei din *Bachus și Ariadna* (Pommersfelden-Wiesentheid, colecția Graf von Schönborn) și o variantă mai liberă a celei omonime din Chiswick House (Rizzi, 1989), ambele pictate în jurul anului 1716.

Compoziția este interpretată cu dezinvoltură și dinamism, într-o așezare de tip scenografic, paleta cromatică bogată (albastru ceruleum, galben auriu, alb de ivoriu și variații tonale de verde) fiind conformă cu idealul pe care pictorul l-a afirmat în timp: frumusețea clară și luminozitatea culorii. Remarcăm alăturarea trupului atletic, ars de soare, al Tânărului Medor siluetei grațioase, albe, a Agelicii. Cuplul are drept corespondență trunchiurile celor doi copaci, parcă ridicate din aceeași rădăcină: stejarul puternic, cu scoarță brună, și mesteacănul delicat, scăldat de lumină în reflexe aurii și argintii.

Lucrarea este reprezentativă pentru Ricci, a cărui pictură este considerată a fi o sinteză a decorativismului baroc cu pictura substanțial individualizată, fiind totodată considerat un maestru al spiritului renăscut al *Cinquecento*-ului. Eliberarea impulsurilor academice rezultă în spațialitate, strălucirile în aer liber și lucirile magice, puse în evidență de umbra colțurilor întunecate.

## ALESSANDRO MAGNASCO (1667 – 1749)

Disocierea clară între sferele ontologice ce aparțin binelui, respectiv răului constituie o temă romantică, aflată în plin acord cu stilul lui Alessandro Magnasco. Căutata savoare a dorinței inedite de exprimare îi oferă pictorului un nou prilej creativ prin meditația asupra raportului existent între lumină și întuneric.

Demersul artistic aflat la originea acestor creații pornește de la subiectul mitologic al răpirii Proserpinei, subiect asociat în mod eronat, de către creștini, coborârii în iad.

Datorită simbolisticii antitetice și spiritului alegoric comun celor două lucrări, istoricii de artă le-au numit *Triumful răului*, respectiv *Triumful binelui*, fiind concepute pentru o dispunere pandant.

*Triumful răului* îl are drept personaj principal pe Pluto (zeul lumii subpământene) în timp ce *Triumful binelui* are ca personaj principal o figură episcopală (probabil Ignatius de Loyola). Aceasta din urmă simbolizează clerul ce intermediază în transmiterea harului (raza reflectată cu ajutorul oglinzi) receptat, prin hirotonire, de la Duhul Sfânt (porumbelul). De o parte și de alta a episcopului, în registrul superior stânga, sunt reprezentate crucea răstignirii și potirul împărtășirii, iar în registrul superior dreapta se află Chivotul Legii, împreună desemnând în mod simbolic credințele Noului Testament și ale Vechiului Testament.

De la prima privire suntem atrași de antiteza dezvoltată între dinamica descentă a corpuriilor personajelor din primul tablou și dinamica ascendentă din al doilea tablou.



Cromatica este în plin acord cu cele două teme, folosind o dominantă rece, cu griuri ce tind spre albastru și violet, pentru tematica răului, și una mai caldă, cu griuri ce tind spre portocaliu și albastru, pentru tematica binelui. Această opțiune nu este întâmplătoare în construirea antitezei. Violetul și portocaliul, deși se exaltă reciproc prin juxtapunere, producând un contrast violent, se distrug prin amestec asemenea celor două principii a căror simbolistică o poartă. Accentelor luminoase reci din prima pânză li se opun caldele tente aurii din cea de a doua.

Din punct de vedere compozițional, fiecare dintre cele două tablouri este centrat pe elementul carului căruia i se alătură personaje simbolice, aflate în procesiune, susținând demersul antitetic: *Mândriei* (personajul cu o elaborată coroană pe cap și o oglindă în mâna stângă) i se opune *Smerenia* (personajul zdrențăros, cu mers umil și privirea în pământ, călcând coroana cu piciorul drept); *Cruzimii* (personajul din stânga registrului inferior, având un clește) i se opune *Iubirea* (o mamă încunjurată de copiii săi); *Desfrâului* (femeia întinsă într-o poziție lascivă, cu mâinile pe sânii) i se opune *Castitatea* (reprezentată de eremita vârstnic); *Avariției* (femeia ce ține în dreapta o pungă cu bani) i se opune *Caritatea* (femeia aflată lângă figura episcopală, împrăștiind monede cu mâna dreaptă); *Lăcomiei* (nudul feminin robust cu dreapta sprijinită pe aripa unui strut) i se opune *Cumpătarea* (personaj feminin purtat în spate de un elefant – simbol al acestei virtuți deoarece se credea că mânâncă puțin, în povida mărimii sale); *Disperării* (personajul ce își smulge părul) i se opune *Nădejdea* (Madona cu un miel în brațe – simbol al jertfei lui Christos, implicit al promisiunii raiului); *Mâniei* (bărbatul agresiv cu o țeastă de urs pe cap și sabia în mână) i se opune *Răbdarea* (femeia din spatele *Smereniei*, având în dreapta un fir cu plumb ce indică verticalitatea); *Nedreptății* (personajul masculin care încearcă să



smulgă goarna călărețului din fruntea cortegiului) i se opune *Dreptatea* (purtătoarea părții orizontale a unei balanțe).

Tratarea este plină de forță persuasivă în redarea atât a atmosferei de dramă exasperată, prăbușire, absorbtie irezistibilă spre focurile infernului, cât și a celei de energie, determinare constructivă, plutire spiritualizată, prin aceasta tablourile definindu-se a fi creații de maturitate, fiind dateate în jurul anului 1730.



# **ȘCOALA GERMANĂ-AUSTRIACĂ**

## PICTURA GERMANĂ ȘI AUSTRIACĂ

Fenomen contemporan cu Renașterea italiană, Renașterea germană a început să fie promovată în secolele al XV-lea și al XVI-lea, prin intermediul Umanismului. În pictură rezultatele au fost similare, mai ales drept consecință a călătoriei artiștilor germani în Italia, atât pentru documentare, cât și pentru identificarea unor surse de inspirație specific renascentiste. În acest context, exponentul cel mai important al artei în Renașterea germană rămâne Albrecht Dürer, binecunoscut pentru gravurile, desenele, pictura și sculptura sa.

Renașterea germană face parte, din punct de vedere fenomenologic, din Renașterea nordică, termenul fiind folosit pentru a descrie în particular fenomenul renascentist în nordul Europei și pe larg fenomenul renascentist în afara Italiei. După 1500, influența Renașterii italiene se răspândește în Europa, însă Goticul târziu supraviețuiește, printre-o sumă de influențe, până la afirmarea barocului. Renașterea nordică a fost strâns legată de Reforma protestantă și de o lungă serie de conflicte interne și externe existente între variantele grupării protestante și Biserica Romano-Catolică.

Începutul secolului al XV-lea este o perioadă în care pictura murală germană pierde din importanță în favoarea picturii pe lemn, situându-se la jumătatea distanței dintre școala de la Köln și tradiția boemiană din zona Pragăi. Școala de la Nürnberg combină deopotrivă influențe dinspre estul și dinspre vestul locației sale, radiind la rândul ei influențe. Astfel, poate fi identificată o oarecare individualitate artistică definită de grație și trăire religioasă, aurul fiind în continuare folosit pentru a înlături peisajul din fundal (Anonim vienez – *Scene din viața Fecioarei Maria*). Pictura germană continuă prin a dobândi profunzime în secolul al XV-lea și putere individuală în secolul al XVI-lea, școala franconă cu centrul la Nürnberg fiind reprezentată de Michael Wolgemut, maestrul lui Albrecht Dürer. Prin Dürer, Hans Holbein I și Hans Holbein al II-lea, arta germană atinge apogeul în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Deși afirmat în mediul saxon, Lucas Cranach cel Bătrân (Cranach – *Fecioara Maria cu Pruncul și Sfântul Ioan Botezătorul*) nu a demonstrat receptarea tiparelor vreunei școli. Picturile sale sunt tipice pentru timpul și ținutul în care au fost create, elemente la care se adaugă o puternică individualitate, făcând pictura lui cea mai interesantă din școala germană. Deși au existat mulți adepti (lipsiți de forță însă) ai stilului acestui maestru, Lucas Cranach cel Tânăr rămâne cel mai bun elev al tatălui său, școala suabă începând cu tatăl și încheindu-se cu fiul.

Considerat pentru multă vreme un imitator competent al lui Dürer, munca lui Matthias Grünewald a fost reconsiderată în secolele al XIX-lea și al XX-lea, fiind apreciată a fi uneori dureroasă și confuză, însă foarte personală, nu întotdeauna în acord cu tiparele Renașterii târzii. În Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal poate fi admirată o copie a unei lucrări de Grünewald, într-o tratare pe care pictorul anonim a ales să o personalizeze, potrivit concepțiilor sale (Anonim german – *Batjocorirea lui Christos*).

Odată cu încheierea epocii renascentiste, în spațiul germanofon se stinge și tradiția stilului manierist clasicizant (Hans von Aachen – *Răpirea Proserpinei*) adoptat în multe reședințe principale. Din această epocă a picturii renascentiste provin și două dintre portretele aflate în Galeria de Artă a Muzeului Brukenthal, parte din creația unuia dintre primii germani acreditați ca pictori de curte (Hans Schwab von Wertinger – *Wilhelm al IV-lea de Bavaria și Jacoba de Baden*).

Atât pentru poporul german cât și pentru cel austriac, secolul al XVII-lea a reprezentat o perioadă dificilă, marcată de conflagrații și de permanentul pericol al

invaziei turcești. Totodată, cel mai dramatic eveniment și sfârșitul unei perioade agitate, asediul Vienei (1683) permite inaugurarea unei perioade strălucitoare în care artele secolului al XVIII-lea constituie tiparul dezvoltării culturii rococo.

Așadar, istoria picturii în Germania și Europa Centrală, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea este marcată de condiționarea istorică, de raporturile dintre catolici și protestanți sau de relația de putere dintre diversele autonomii locale. Exprimându-se împotriva iconografiei bisericești, calvinismul lipsește, pe de o parte, tematica plastică de marele număr al subiectelor religioase predilecțe, consacrate în mod tradițional, pe de altă parte, eliberează pictura din sfera patronajului eccluzial, oferindu-i șansa unei laicizări firești și a descoperirii unor subiecte inedite. Acestui proces îi va răspunde impunătoarea pictură bisericească a Contrareformei (de la jumătatea secolului al XVI-lea).

Varietatea referințelor va duce la formarea policentrismului german în pictură. O serie de influențe rămân cele de sorginte italiană, exercitată în special de centrele artistice reprezentate de Veneția, Roma și Neapole. Printre pictorii care au avut remarcabile beneficii în urma acestui gen de contact cultural se numără Johann Heinrich Schönfeld (Schönfeld – *Hippomenes și Atalanta*). Datorită interesului colecționarilor germani pentru pictura de gen, naturi moarte (Johann Georg Hinz – *Cabinetul de curiozități*, Christian Berentz – *Natură moartă cu vază și Natură moartă cu cană*), peisaje (Johann Christian Brand – *Peisaj cu stejari*) și portrete (Lorenz Strauch – *Femeie în vechi costum german*, Christoph Pauditz – *Portret de bărbat cu pană*, Johann Kupetzki – *Portretul lui Niklas Buck*), o parte dintre artiști s-au îndreptat spre stilul flamand și olandez. Dacă vom considera Imperiul Habsburgic în general, zona sudică rămasă în catolicism manifestă cu precădere afinități italiene pe când zona nordică ce a îmbrățișat Protestantismul avea să se orienteze spre mediul artistic olandez.

Primul pictor nativ austriac al secolului al XVIII-lea care va reuși să câștige preminență în raport cu pictorii italieni, deschizând marele secol al Barocului austriac, dominând primele două decenii ale veacului al XVIII-lea, a fost Johann Michael Rottmayr (Rottmayr – *Triumful științelor și artelor*). Realizările artistice ale acestui maestru sunt ilustrative pentru tendințele vremii sale, în care pictura monumentală câștigă în importanță în detrimentul picturii de șevalet.

Deși este martora creației unor artiști de anvergură, pictura central-europeană a secolului al XVII-lea nu exprimă cu adevărat unitatea unei școli de pictură. Abia în secolul al XVIII-lea teritoriul austriac și regiunile catolice ale Germaniei asistă la o erupție a creației arhitectonice, dezvoltarea sculpturii ornamentale și a picturii. Patronajul operei de artă în această perioadă se datorează atât comenzilor principale (Martin von Meytens al II-lea – *Împăratul Francisc I și Împărăteasa Maria Theresia*, Anonim austriac – *Baronul Samuel von Brukenthal*) cât și abăților benedictine aflate în proces de reconstrucție. Între numeroșii artiști ai secolului al XVIII-lea austriaci, mari maeștri ai Rococoului, se evidențiază Paul Troger (Troger – *Sfântul Petru tămăduind*) și Franz Anton Maulbertsch. Remarcăm aici și personalitatea artistică a lui Franz Christoph Janneck (Janneck – *Isus tămăduitorul*), un deschizător de drum în evoluția rococoului austriac, și pe Franz Caspar Sambach, promotorul acestui curent la trencerea dinspre Barocul târziu (Sambach – *Coborârea de pe Cruce*).

Găzduită într-un palat baroc, rod al muncii de colecționar depuse de un spirit iluminist, colecția de pictură germană și austriacă din Pinacoteca Brukenthal este cea mai vastă prin numărul lucrărilor pe care le cuprinde, din totalul de aproximativ 450 un număr de 295 de lucrări fiind realizate în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, propunând o sinteză a manifestării curentului Baroc în Europa Centrală.

## HANS SCHWAB VON WERTINGER (1465/70 – 1533)

Exponent al Renașterii nordice, Hans von Wertinger s-a născut la Landshut, în familia unui funcționar de cancelarie, fiind instruit probabil de Sigmund Gleismüller (c. 1449 – 1511).

Dovedind o dorință de afirmare cel puțin egală cu cea a lui Lucas Cranach I,

*Wilhelm al IV-lea de Bavaria*

inv. 1095

ulei pe lemn, 69 x 45 cm



el a devenit unul dintre primii germani acreditați ca pictori de curte, lucrând din 1518 la München, în serviciul principilor de Bavaria.

La sfârșitul secolului al XVI-lea, pictura germană fusese deja martora întâlnirii dintre elementele tradiționale gotice și inovațiile Renașterii italiene. Tradiția artistică renascentistă a reprezentării cuplurilor prin intermediul portretelor pândant

*Jacoba de Baden*

inv. 1096  
ulei pe lemn, 69 x 45 cm



era deja una îndelungată la data pictării celor două portrete din Pinacoteca Brukenthal. Datarea acestora este realizată după inscripția de pe panglica dintre blazoanele Bavariei și Badenului cu consemnarea anului 1526, aflată pe versoul portretului lui Wilhelm al IV-lea.

Cele mai timpurii portrete pandant ale unui cuplu (din căte se cunosc) sunt realizate în jurul anului 1430 de Robert Campin (1375 – 1444), considerat primul mare pictor flamand. Probabil cele mai celebre reprezentări de acest gen sunt însă cele ale lui Federico da Montefeltro și Battista Sforza (c. 1472), în dipticul pictat de Piero della Francesca. Aceste portrete au consacrat o serie de caracteristici pe care le putem întâlni și în portretele ducelui Wilhelm al IV-lea și cel al soției sale Jacoba: reușita întreprinderii de a pica pe fiecare membru al cuplului individual, păstrându-se totuși unitatea care îi reprezintă; contrastul între tenul închis al bărbatului și tenul alb, cu aspect de porțelan, al femeii; în cazul reprezentărilor trei pătrimi, deși privirile nu li se întâlnesc, soții sunt întorși unul către celălalt; pânzele sunt concepute asemenea unei singure compozиции sectionate pe mijloc, având o continuitate bine precizată în redare.

Cele două creații de Hans Schwab reunesc preocuparea nordică pentru detaliu, fundalul de influență italiană și atestarea creșterii importanței portretului în epocă prin trecerea de la redarea bust a subiectului la redarea corporală trei sferturi. Atrag atenția în mod deosebit costumele bogat ornamentate și accesorii detaliate pe care von Wertinger le redă într-un stil despre care s-a spus că este legat de formele caligrafiate, spiralate, ale desenelor și gravurilor artiștilor școlii dunărene. Din punct de vedere compozițional, cromatică costumelor elaborate, luminată în tonuri de auriu, este echilibrată de ornamentele din registrul superior.

Câteva elemente stabilesc nota distinctă ce împrimă individualitatea fiecărui personaj în parte. Bărbatul ține pumnii închiși într-un gest de voluntariat și putere, exprimând determinare. Femeia are o gestică rezervată a mâinilor, poziția lor împreună indicând ascultarea ce o datorează.

Peisajul din fundalul lucrărilor este același, continuându-se dinspre stânga spre dreapta, cuprinzând o serie de elemente geografice menite să indice bogăția domeniilor stăpâname de cei doi: munți, ape, dealuri. Perspectiva se prelungește spre orizont pentru a arăta vastitatea acestor domenii.

Cele două portrete au replici autografe la Alte Pinacothek, München, în acestea din urmă pictorul aşezând un accent mai puternic asupra monumentalității personajelor.

## LUCAS CRANACH cel BĂTRÂN (1472 – 1553)

Lucas Müller s-a născut în Kranach, Franconia, preluând ca artist numele localității sale natale. În anul 1505 a fost numit pictorul curții lui Frederic cel Întelept, Principele Elector al Saxoniei (protectorul lui Luther), prin acest statut dobândind și titlul neoficial de pictor al Reformei.

A pictat portrete și lucrări cu teme religioase, narăjuni mitologice și abstracții alegorice, îmbogățindu-și registrul tematic cu subiecte ce i-au devenit specifice, precum vânătoarea și nudul.

Creând în plină perioadă renascentistă, Lucas Cranach a căutat să își dezvolte un stil propriu prin maniera decorativă, caligrafică, îmbogățită cu o senzualitate sofisticată și o fanterie plină de prospețime.



*Fecioara Maria cu Pruncul și Sfântul Ioan Botezătorul* face parte din categoria lucrărilor cu o tematică iconografică de sorginte catolică. Realizarea ar putea fi stabilită cu probabilitate înainte de 1517, cel mai târziu în primii ani ai Reformei, dată fiind prezența unei foarte subtile aureole în jurul capetelor celor trei personaje (învățătura de credință protestantă respingând cultul sfinților în general și pe cel al Maicii Domnului în special). Potrivit unor păreri, lucrarea a fost pictată între 1509 – 1512, deși discuția asupra datării rămâne deschisă.

Compoziția combină claritatea cu o organizare neocoercitivă. Figurile sunt grupate într-o formațiune triunghiulară, a cărei axă verticală este accentuată de Fecioara Maria și Pruncul din brațele ei, poziția laterală conferită lui Ioan evitând introducerea

rigidității geometrice. Castelul reprezentat pe înălțimile stâncilor este completat de peisajul, redat în culorile albastre ale distanței, în perspectivă.

Expunerea păstrează un echilibru admirabil între naturalismul poziției mâninilor Mariei și simbolistica gesticii celor doi copii: Isus într-o atitudine de învățător, Ioan într-o atitudine devoțională. Expresiile chipurilor copiilor subliniază maturitatea gesticii. Redată monumental, Fecioara Maria are o atitudine deopotrivă tandră și detașată, împăcată și tristă și o învăluie un aer enigmatic.

Considerat a fi una dintre cele mai frumoase reprezentări feminine realizate de Cranach, portretul Fecioarei Maria respectă componentele unei estetici canonice: tenul alb, subliniat prin tușe trandafirii, părul blond, trăsături armoniose dispuse, nasul prelung, buze subțiri și roșii. Lipsește aici orice detaliere a trupului. Reprezentarea Fecioarei într-o manieră mai explicită din punct de vedere anatomic va fi introdusă, mai târziu, în detrimentul funcției devoționale a imaginilor și în orientarea din ce în ce mai accentuată a artei spre naturalism. Remarcăm, totuși, părul neacoperit și semidespletit, pletele reprezentând în epocă un important element al descrerii persoanei, operele narrative pronunțându-se aproape exclusiv în favoarea culorii blonde.

Cu o abordare larg răspândită în pictura de o parte și de alta a Alpilor, tipologia Madonei blonde este o formă metaforică de-a sublinia acesteia perfețiunea feminină prin respectarea datelor consacrate ale frumuseții. În același secol, dominicanul Gabriel Barletta avea să aducă justificarea acestei atitudini plastice, scriind: *A fost Fecioara brunetă sau blondă? Albertus Magnus spune că nu era doar brunetă sau doar roșcată sau doar blondă. Căci fiecare dintre aceste culori aduce în sine o oarecare imperfecțiune unei persoane [...] Maria era un amestec de tenuri, luând din fiecare câte ceva, deoarece o astfel de față este una frumoasă.*

Renașterea este epoca în care a fost redescoperită și cultivată fascinația pe care o aduc povestirea în povestire, teatrul în teatru, tabloul sau oglinda în tablou. Demersul este de fapt o tehnică a căutării profundizării în compoziția însăși. Tabloul lui Lucas Cranach ne atrage printr-o dublă centrare. Din punct de vedere cromatic, ansamblul compoziției este centrat pe persoana Mariei, într-o evoluție dinspre margini a dominantei cromatici albastre, cu intervenții intermediare de verde, pentru a se centra pe vibranta culoare roșie a cămășii. La rândul său, reprezentarea Mariei dobândește centralitate prin așezarea siluetei Pruncului, într-o subtilă paralelizare a liniaturii anatomici a mamei și copilului: linia antebrațelor, orientarea torsului, reprezentarea fizionomică trei pătrimi cu orientare spre dreapta compoziției.

## ANONIM GERMAN (a doua jumătate a secolului al XV-lea)

*Răstignirea*

inv. 221

ulei pe lemn, 45 x 35 cm

Evoluția artei europene în prima jumătate a secolului al XV-lea ar putea justifica considerațiile asupra continuității nestingherite către caracteristicile Renașterii târzii. Totuși, o astfel de continuitate a ritmului și tendonilor nu s-a manifestat nici la nord, nici la sud de Alpi. Spre mijlocul secolului, o schimbare stilistică a avut loc în toate disciplinele artistice, fiind numită *renaștere gotică*. Fenomenul s-a caracterizat prin întoarcerea la tradițiile mai timpurii și, mai ales, prin afirmarea Goticului internațional.



Concepută compozițional în două registre majore, *Răstignirea*, posibilă piesă de altar, ne înfățișează în planul apropiat (asociat tematic registrului inferior) scena religioasă a răstignirii lui Isus Christos, planul secund (asociat registrului superior) redând un peisaj urban într-o descriere elaborată, semnificativă din punctul de vedere al afirmării peisagismului în școala nordică de pictură.

Prezentarea episodului biblic al răstignirii (Mt 27,35-56, Mc 15, 24-41, Lc 23, 33-46, In 19, 18-30) urmează o formulă consacrată: Isus este reprezentat între cei doi tâlhari; în dreapta Lui se află tâlharul care a ales credința (cu o expresie fizionomică și corporală senină), în stânga se află tâlharul rămas în necredință (purtând amprenta chinului în contorsiunea corpului). Aceeași împărțire netă între bine și rău este evidentă în descrierea grupurilor celor vii. Sub crucea tâlharului măntuit se află Fecioara Maria, în ipostaza *Mater dolorosa*, alături de Apostolul Ioan și alte două personaje

feminine: Maria Magdalena și Maria lui Cleopa. Sub crucea tâlharului damnat se află un grup reprezentat de tipologiile maleficului.

Evidența istorică ne arată că imaginația umană suferă modificări în funcție de forțele regresive manifeste în plan psihosocial și socio-politic. În consecință, grupul personajelor negative implică aici o serie de conotații ce exprimă răul în viziunea contemporanilor artistului. Cavalerul acoperit de o mantie roșie simbolizează agresivitatea săngeroasă a expansionismului armat. El se află în dialog direct cu un personaj în vestimentație orientală, reprezentant al ofensivei necreștinilor. Cel de al treilea personaj ține un scut pe care este pictată o pălărie de cardinal, exprimând decadența Bisericii Romane și abaterea misiunii pontificale de la adevărurile creștine. În spatele celor trei personaje se află o figură înveșmântată în negru, cu o privire sinistră și totodată imperativă. Părând a nu fi perceptuat de cei pe care îi inspiră, acest personaj este o întruchipare a diavolului.

Dispunerea antitetică a elementelor compoziționale purtătoare de semnificație este armonizată prin simetriile bine realizate între cele două grupuri de sub cruci, între cei doi tâlhari răstigniți și între cele două văi descrise de peisajul din registrul median.

Mesajul picturii este unul moralizator: deși există întotdeauna două posibilități evolutive (spre bine sau spre rău) calea de urmat este cea a binelui, după cum poteca ce unește comunitatea umană cu scena răstignirii se află de partea celor drepti.

## ANONIM VIENEZ (secolul al XV-lea)

*Scene din viața Fecioarei Maria*

inv. 1252 – 1255

ulei pe lemn, fiecare lucrare 24,5 x 12,5 cm

Pictate de către un pictor vienez, aceste patru lucrări pot fi încadrate în genul icoanei. Păstrând încă normele canonice ale reprezentării și principalele caracteristici estetice ale stilului devotional, piesele se limitează la includerea în compoziție doar a personajelor cu un profil de sfîntenie, prezentate pe un fond auriu. Totuși, remarcăm inserarea unor elemente de tip renascentist precum realismul și expresivitatea figurilor, evidențierea gesticiei, fragmentele de peisaj minuțios lucrate.

*Bunavestire* (Lc 1, 26-38) înfățișează momentul în care Duhul Sfânt, în chip de porumbel, se coboară peste Fecioara Maria în timp ce Arhanghelul Gabriel o binecuvântează. Deducem faptul că îngerul și-a încheiat deja vestirea simbolizată prin eșarfa pe care stă scris *Ave Maria Gratia Plena ...* (Bucură-te Maria cea plină de har ...), iar Tânăra a primit misiunea ce i-a fost încredințată de divinitate.

Evoluând dinspre vaza cu crini (simbol al purității) aflată în registrul inferior stânga, compoziția se dezvoltă ascendent spre reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl, în registrul superior dreapta. Diagonala este intermediată de gestica binecuvântării și linia desenului aripilor îngerului. Observăm complementaritatea coborârii harice a porumbelului cu aplecarea smerită a capului Fecioarei.

*Vizita Fecioarei Maria la Elisabeta* redă următorul episod (Lc 1, 39-56) al referatului biblic privind ciclul de evenimente conexe Nașterii lui Christos: pentru a primi confirmarea veridicității veștii îngerești, Maria călăturește la Elisabeta, verișoara ei, rămasă însărcinată în mod minunat, în posida vârstei înaintate.





De această dată, compoziția se îndepărtează de maniera iconografiei tradiționale, prezentând o interesantă simetrizare de o parte și de alta a axei lucrării. Gestica asemănătoare a celor două femei exprimă împărtășirea unei stări similare, contactul lor vizual fiind încărcat de psihologia unui complex de trăiri cuprinzând deopotrivă seninătate dar și uimirea în fața copleșitoarei evidențe. Chipul îmbătrânit al Elisabetei este redat cu realism.

Remarcăm fragmentul de peisaj din planul secund, deschis spre mare (simbol al creației). Pictat asemenea unei teme în sine, cu foarte multă atenție, peisajul este umanizat prin corespondență, dealul cu linii blânde din spatele Mariei fiind subliniat de câteva elemente vegetale, în timp ce stâncă aridă din spatele Elisabetei are contururi aspre, erodate de trecerea timpului.

Lucrarea *Nașterea lui Isus Christos* constituie o variantă adaptată spațiului pictural redus de care beneficiază. Din punct de vedere structural cuprinde nucleul obișnuitelor scene cu tematica *Nativitatei*: Pruncul, Fecioara Maria, Iosif, animalele, decorul săracăcios al stafului (Lc 2, 7).

Interpretarea pictorului anonim se remarcă prin tratarea reprezentării lui Isus și luminositatea deosebită pe care i-o conferă. Într-o concepție solară, aureola din jurul capului Pruncului este dublată de un halo cu raze bine precizate, în intenția



redării energiei spirituale ce emană din persoana Fiului lui Dumnezeu. Pe de altă parte, pictorul nu abandonează firul epic al ciclului celor patru lucrări, compoziția fiind centrată pe reprezentarea îngenuncheată a Fecioarei.

Cel din urmă episod al seriei scenelor din viața Fecioarei Maria privește glorificarea ei după moarte. Saltul temporal nu este eliptic, misiunea lumească a Mariei fiind doar aceea de a-L naște pe Fiul lui Dumnezeu, tradiția consemnând așezarea ei în slavă, după trecerea din lumea trupească în cea spirituală.

*Încoronarea Mariei* se întoarce la concepția compozițională iconografică a scenei *Bunevestiri*. Maria primește coroana ca simbol al importanței slujirii sale în lume și, implicit, statutul de împărăteasă a cerurilor. Similar, Fiul ei este reprezentat în ipostaza *Christus Rex*, tronând și purtând atritivele globului cu cruce (simbol al creației universale) alături de sceptrul regalității, marcat în redare de motivul florii de crin. Reprezentarea dobândește simetrie compozițională prin prezența celor doi îngeri.

Toate cele patru lucrări cuprinse în ciclul scenelor din viața Fecioarei Maria au o cromatică tradițională bazată pe albastru, alb, roșu și galben, îmbogățită de strălucirea foiței de aur. Tratarea este luminoasă, beneficiind de o liniatură sigură și



de contururi bine definite, ilustrând practica îndelungată a pictorului în producția acestui gen, documentarea asupra tematicii și receptivitatea sa față de noile tendințe artistice ale timpului în care a trăit.

## HANS VON AACHEN (1552 – 1615)

Pictor manierist german, născut în Köln, Hans von Aachen și-a luat numele după orașul de obârșie al tatălui său. Probabil a făcut parte din ghilda pictorilor din Köln înainte de a pleca în Italia (1574). După o vreme petrecută la Veneția și la Roma (perioadă în care a făcut parte dintr-un cerc de artiști nord-europeni în diaspora), a pictat o serie de portrete în Franță. Întors în Germania pe la 1587, faima sa a crescut datorită picturilor istorice și sensibilelor portrete psihologice pe care le realiza. În anul 1592 împăratul Rudolf al II-lea l-a numit pictor imperial *in absentia*. Patru ani mai târziu s-a mutat la Praga unde a activat ca pictor, negustor de artă și diplomat – realizând comisioane pentru clienți din München și Augsburg.



Episodul descris în această lucrare este de inspirație mitologică. Proserpina (grec. Persephone) este zeița răpită de Pluto pentru a-i sta alături la conducerea lumii subpământene (grec. Hades). Mama tinerei, Ceres (zeița culturilor de cereale), a reușit să mijlocească o existență de compromis pentru fiica sa, care urma să petreacă toamna și iarna în Hades, iar primăvara și vara în lumea de la suprafața pământului.

Mitul poartă semnificația metaforică a ciclurilor vieții vegetale de la sădirea seminței la germinarea și răsărirea deasupra solului.

Semnată pe roata carului lui Pluto: HVA și datată în anul 1589, pânza este una dintre cele mai interesante opere ale lui Hans von Aachen, făcând dovada infuziei Manierismului italian în mediul picturii germanice și reflectând totodată gusturile comandanților vremii (Rudolf al II-lea prefera lucrările senzuale, cu modelare fină, elegantă).

Compoziția lucrării urmează un tipar scenografic inspirat de tragediile antice, știut fiind faptul că secolul al XVI-lea redescoperă, prin efortul umanistilor, valorile teatrului grec. Perioada de timp petrecută de Aachen în Italia coincide cu vremea în care italienii popularizează și interpretează teoriile dramatice clasice, lucrările lor având un impact major asupra teatrului continental. Astfel, *Răpirea Proserpinei* ar trebui considerată sub aspectul noilor exigențe, privitorul putând observa o scenă în plină desfășurare a acțiunii, gestica sugestivă a personajului principal, asocierea

însoțitoarelor ei într-un grup asemănător corului antic. Elementele carului și coloanelor (reprezentate în fundal) întregesc regia contextului antic. De remarcat, în sprijinul ipotezei reprezentării scenice, poziția statică a carului și discontinuitatea calității redării acestuia în raport cu fragmentul descriptiv al cailor, aceștia părând mai degrabă a fi descriși pe o cortină cu rol de fundal.

Dinamismul specific temei este realizat plastic prin încordarea ascendentă a corpului Proserpinei cerând ajutor zeilor și prin diagonala opus orientată a posturii corpului lui Pluto exprimând voința unei înaintări căt mai rapide. În comparație, grupul tinerelor ilustrează o dinamică mai degrabă reflexivă, asemenea unui ecou al mișcării dramatice în care sunt implicate personajele principale.

Cromatică evidențiază cu ajutorul dominantei închise, verde-oliv, nudul Proserpinei, redat în plină lumină, cu o execuție ce amintește de stilul îngrijit al maeștrilor venețieni.

Tematica de inspirație mitologică a constituit încă din perioada Renașterii târzii justificarea libertății și îndrăznelii ce îi fusese negată picturii de către preceptele creștine. Pornind de la textele lui Homer, Hesiod, Vergiliu și Ovidiu, pictori au încercat să exprime prin poveștile vieților glorioase ale zeilor olimpieni un registru al emoțiilor puternice și totodată simple (iubiri tragice, iubiri interzise, ură, răzbunare, înselăciune, revoltă), evoluând după tiparele elementare în care se desfășoară existența umană și care cer nu imposibila delimitare a binelui de rău, ci compromisul.

## LORENZ STRAUCH (1554 – c. 1630)

Pictor german născut la Nürnberg, Lorenz Strauch a manifestat o predilecție creativă pentru reprezentarea structurilor arhitectonice și pentru portretistică. Stilul său a fost influențat de către pictura flamandă-olandeză, mai ales de maniera lui Nicolas Neufchatel care a lucrat în Nürnberg între anii 1561 – 1573 (potrivit documentelor acestui oraș privind manifestările calvine).

*Femeie în vechi costum german*

inv. 1144  
ulei pe pânză, 77 x 60 cm

Portretul cu o orientare fizionomică trei pătrimi și reprezentare corporală trei sferturi, redat pe un fond de culoare închisă, accentuează volumul modelului și textura vestimentației într-o reprezentare cu liniatura bine precizată.

Postura acestei exponente a burgheziei este marcată de eleganță prin rafinamentul contrastului dintre dominanta neagră a vestimentației și albul strălucitor al acoperământului de cap, cu margini subliniate de o dantelă minuțios descrisă. Elementele vestimentare ale registrului superior sunt echilibrate din punct de vedere compozitional de gulerul și de manșetele albe, plisate, ale cămășii.

Exigența tehnică a redării diverselor texturi este respectată prin reprezentarea garniturii de blană a hainei, îmbogățind spectrul de culoare cu nuanțe de maro ce se alătură delicatelor accente roșii aplicate prin intermediul panglicilor mănușilor și pietrelor bijuteriilor discrete.

Lumina evidențiază fizionomia cu o expresie hotărâtă a buzelor și privire pătrunzătoare, exprimând siguranță de sine și o oarecare autoritate. Contextul



complementarității alb – negru în care este redată figura femeii este armonizat prin umbrele gri ale chipului.

Refugiu al pictorilor de la nord de Alpi în fața ofensivei stilului italienizant cu lucrări declamatorii, fără viață adeverată, portretul a oferit ocazia manifestării oneste a intenției artistice: redarea unei ființe umane într-o manieră precisă. Astfel, drept rezultat al unei temeinice analize a modelului, portretele nordice rămân, mai presus de toate, documente umane. Moștenind tradiția flamandă a conservării legăturii dintră pictură și realitatea cotidiană, pictura germană a oferit șansa manifestării identității naționale în portretele simple, cu reprezentări fidele, prin intermediul căror putem întâlni oameni obișnuiți, înveșmântați în portul lor tradițional, după cum este și cazul acestei lucrări.

## JOHANN HEINRICH SCHÖNFELD (1609 – c. 1683)

Pictor german al perioadei Baroc, Schönfeld s-a născut în Biberach an der Riss. Cariera sa timpurie nu este cunoscută. Știm că a petrecut aproximativ o decadă în Italia, aflându-se la Roma în anul 1633 și la Neapole între 1638/39 și 1648. A fost influențat de expunerea la stilul neo-venetian și de experiența clasică a lui Poussin și a cercului acestuia. În lumea artistică a Neapolelui, unde diviziunea ierarhică între genuri era mai pronunțată, s-a specializat în pictura subiectelor din istoria antică și mitologie. Stilul său este semnificativ pentru arta italiană, constituind un important vehicul al transferului stilului roman către Neapole. În anul 1652 s-a mutat la Augsburg, unde a rămas tot restul vieții.

Johann Heinrich Schönfeld a fost un pictor versatil și prolific, producând lucrări cu subiecte istorice, mitologice, de gen, executând însă și pictură religioasă pentru altarele bisericilor din sudul Germaniei.

*Hippomenes și Atalanta*

inv. 1059

ulei pe pânză, 123 x 200,5 cm



Mitologia greacă cuprinde trei episoade a căror intrigă este conexă merelor de aur: a unsprezecea muncă îndeplinită de Hercule în Grădina Hesperidelor, judecata lui Paris și competiția Atalantei cu Hippomenes.

Cea mai frumoasă femeie vânător din întregul ținut al Greciei, Atalanta, putea întrece în alergare orice bărbat. Mulți au dorit să o ia de soție, dar cei învinși la proba alergării erau omorâți. Sfătuit de Afrodita, Hippomenes a lăsat să-i cadă câteva mere de aur în timpul cursei, iar Atalanta, oprindu-se pentru a le culege, a pierdut competiția. Legenda a fost consemnată de Ovidiu în *Metamorfoze* (X, 560-707).

Semnat J. H. Sch și datat potrivit unor opinii între 1650 – 1660, tabloul reia o scenă frecvent reprezentată în arta italiană a epocii.

Compoziția elegantă a lucrării *Hippomenes și Atalanta* atrage prin dinamism și cromatică, fiind realizată cu o detaliere îngrijită. Stilul pictorului este viu și eclectic,

desenul prezentând variate tendințe italiene, în timp ce gestica personajelor dovedește influențele picturii lui Guido Reni și Rafael. Atât cromatica în culori delicate, cât și tușa vibrantă, remarcabile în acest tablou, anticipatează elementele Rococoului german.

O atenție deosebită este acordată realizării perspectivei caracterizate de profunzime și eleganței figurilor longiline, plasate într-un decor puternic clasicizat. Efectul de imponderabilitate, menit să susțină redarea rapidității mișcării personajelor principale, este potențat de vestimentație, în special de plutirea eșarfelor celor doi concurenți.

Lumina delimită și acordă importanță scenei sosirii, tribunele, pădurea din spatele acestora și restul personajelor estompându-se în penumbra. Scăldat în lumină, deznodământul cursei este descris într-o paletă cromatică bogată, cu diverse nuante de roșu, de albastru, pete strălucitoare de alb și tonuri de galben evoluând spre auriu.

Lucrarea *Hippomenes și Atalanta* nu a făcut parte din colecția inițială a baronului Samuel von Brukenthal, fiind achiziționată după anul 1800.

## **CHRISTOPH PAUDITZ (CHRISTOPHER PAUDISS) (1618 – 1666/67)**

Pictor german născut în Saxonia de Jos, Christoph Pauditz a fost elevul lui Rembrandt în timpul petrecut la Amsterdam, între anii 1640 și 1642, experiența acestei instruirii fiind crucială pentru evoluția sa ulterioară, resimțindu-se în influențele asupra creației de tinerețe. A călătorit în Ungaria și a lucrat o vreme la Dresda pentru prințul elector de Saxa. În anul 1660 se afla la Viena, devenind apoi pictor de curte în serviciul lui Albert Sigismund de Bavaria. Din 1662 s-a stabilit la Freising.

A pictat subiecte religioase, scene de gen, portrete și naturi statice.

Foarte pasionat de propria creație, se spune că a murit în urma supărării la vederea tabloului lui Franz Rosenhof, preferat de arbitrajul unei competiții în detrimentul uneia dintre lucrările sale.

*Portret de bărbat cu pană*

inv. 879  
ulei pe lemn, 65 x 55 cm

Evoluția portretului din profil, începând cu ultima decadă a secolului al XV-lea, se află sub semnul unei tendințe a autonomizării. Redarea cât mai fidelă a unei identități, departe de a mai fi întâmplătoare sau stabilită prin atrbute, devine cu atât mai dificilă cu cât profilul oferă modelului un statut necomunicativ din punct de vedere psihologic. Detașarea în raport cu sentimentele celui pictat și ale celui care pictează oferă mediul propice redării cu fidelitate a aspectului exterior.

Acest portret de bărbat redat din profil, cu mâna dreaptă la inimă, atrage atenția printr-o sumă de particularități, între care se pot remarca, de la cea dintâi privire, fondul deschis la culoare și realismul redării modelului. Deși reprezentarea trei pătrimi era cea preferată în portretistica nordică, pictorul alege reprezentarea din profil în pofida aparenței de înțepenire și impasibilitate pe care o implică.

În cazul acestei lucrări, Pauditz ieșe din tiparul tradițional, asumat în opera sa timpurie când prezenta personajele portretizate pe un fond de culoare închisă, în



căutarea efectului de evidențiere fizionomică. De asemenea, el pare a încălca și convenția flatării subtile a subiectului, practicată în epocă.

Bărbatul din tablou este extrem de palid, cu o ușoară îmbujorare febrilă în obrajii, având ochii tulburi, înlăcrimați și buzele întredeschise ce sugerează respirația îngreunată. Redarea părului rar, cu o suviță cochet lăsată pe frunte, aduce o notă suplimentară de realism prin inadvertența dintre intenție și rezultat. Atrage atenția mâna extrem de fină, feminină, indicând sorgintea nobilă sau lipsa implicării în activitățile brute.

În contrast cu aspectul devitalizat al bărbatului, cromatica vestimentației este bogată: mantia brun-roșcată în care este înfășurat, haina de brocart cu motive albastre și roșii, bereta albastră cu două pene albe, în redarea cărora artistul face o mică demonstrație de virtuzitate.

## JOHANN GEORG HINZ (1630 – 1688)

Artistul german Georg Hinz a fost instruit ca pictor în Hamburg, unde a decis să locuiască începând cu anul 1663.

Astăzi este cunoscut drept fondatorul școlii hamburgheze de natură statică, în timpul vieții sale instruind mulți discipoli care aveau să dobândească importanță de-a lungul timpului.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, datorită numărului mare de refugiați protestanți din spațiul Tărilor de Jos (1/4 din populație), gustul acestora în materie de pictură s-a dovedit a fi foarte influent asupra pieței de specialitate din Hamburg. Este perioada în care orașul îl găzduia pe Cornelius Norbertus Gijsbrecht, artist în *trompe-l'œil*. Stilul acestui pictor va influența munca lui Hinz. Totuși, maniera lui păstrează o anumită individualitate identificabilă în ordinea reprezentării obiectelor și în absența ușilor cabinetelor sale.

Prin *trompe-l'œil* (franc. *ceea ce îngălă ochiul*) se înțelege o specie artistică foarte populară în secolul al XVII-lea, implicând studiul precis al naturii statice, în efortul de a obține duplicarea realității până la punctul îngălării perceptiei vizuale. Această probă a virtuozității face în permanență referire la faimoasa poveste a competiției dintre Zeuxis și Parrhasius, doi pictori ai Antichității clasice. Zeuxis a pictat struguri atât de realist încât păsările au încercat să-i mănânce. Parrhasius a pictat o draperie pe care Zeuxis a încercat să o îndepărteze din calea sa. Astfel Parrhasius a câștigat competiția, deoarece a reușit să înșele nu doar o viețuitoare, ci un cunoșător al artei.

*Cabinetul de curiozități (Galantarul)*

inv. 561  
ulei pe pânză, 127 x 102

*Cabinetul de curiozități* (1666) este un exemplu de lucrare pictată în *trompe-l'œil*, în care artistul conferă o mare atenție și un accentuat realism reprezentării mai multor obiecte, între care se remarcă o carafă de mari dimensiuni cu mâner de agată, cutii, două ceasuri de buzunar, zaruri, bijuterii, arme, melci marini, un fragment de coral și un potir venețian cu capac, prezentând ornamentează preluate din gravura lui Jean Le Pautre.

Ordinea stabilită cu ajutorul stelajului oferă simetria compozitională, centrate pe registrul median cu obiecte în stil clasic. Sunt redate simetric armele, cele două medalioane și cupele cu mărgele, micile cranii, melci marini de dimensiuni mari, șiragurile din perle etc.

În perfect acord cu simetria compozitională se remarcă echilibrul de culoare, realizat prin roșul cutiei de pe raftul superior și al fragmentului de coral, albul gălbui al obiectelor din registrul mediu sau albul strălucitor al celor două cochilii mari. De asemenea, cromatică ornamentează cutie aplăsa pe penultimul raft îi corespund culorile ornamentează celor două medalioane din vecinătatea potirului venețian. Demersul cromatic este evidențiat de brunul lemnului piesei de mobilier în care sunt expuse obiectele. În cadrul atelierelor secolului al XVII-lea, producția unor tablouri de genul celui asupra căruia ne îndreptăm atenția se făcea în serie. Amănumitul lipsei unor portrete în cele două medalioane își găsește explicația prin lăsarea spațiilor libere pentru a se putea picta portretele eventualilor clienți, în momentul cumpărării lucrării.



Deși în principal ilustrativă, lucrarea este purtătoare a unui mesaj moralizator, atenționând asupra acelor aspecte ale existenței ce pot fi înregimentate în categoria *vanitas*: craniile simbolizând efemeritatea vieții, armele ca atrbute ale gloriei trecătoare, ceasurile indicând trecerea definitivă a timpului, bijuteriile purtătoare ale unei frumuseți neesentiale.

Majoritatea picturilor fac apel la iluzia imaginativă, cerând participarea voluntară a privitorului pentru ca magia închipuirii, programând ochiul, să vadă ceea ce nu există. Acest tablou invită privitorii să admire obiectele exotice, determinându-i să credă că sunt parte dintr-o obișnuită colecție de curiozități.

## JOHANN MICHAEL ROTTMAYR (1654 – 1730)

Născut în Laufen, mic oraș de lângă Salzburg, Rottmayr a primit primele noțiuni de educație plastică de la mama sa care a fost pictoriță. În 1675 călătorește la Venetia, fiind admis în atelierul lui Carl Loth, pictor bavarez expatriat, alături de care rămâne treisprezece ani. În 1688 se întoarce în Austria pentru a deveni primul pictor austriac nativ al secolului al XVIII-lea care a reușit să câștige preeminență în raport cu italienii, deschizând astfel *marele secol* al Barocului austriac.

Din 1699 lucrează la Viena, stilul său vienez fiind fluid, cu o culoare subtilă, integratoare, ilustrat de compozиii armonioase, influențate de Rubens și van Dyck.

În primele două decenii ale secolului al XVIII-lea a fost cel mai important pictor al Vienei, fiind înnobilat în anul 1704 cu titlul *von Rosenbrunn*.

*Triumful științelor și artelor*

inv. 982

ulei pe pânză, 274 x 180 cm



Această lucrare cu format oval (*tondo*) a fost realizată în anul 1710 și semnată *Rottmayr V. Rosenbrunn*, fiind unul dintre puținele tablouri semnate și date ce s-au păstrat din creația celebrului pictor.

O altă particularitate a lucrării ține de concepția realizării sale. Specializat în pictura de frescă, Rottmayr a pictat pânza probabil pentru un plafon, astfel încât să fie privită de la distanță, proporțiile și expresiile personajelor fiind gândite în acest sens.

Tematica de influență mitologică ne comunică un mesaj metaforizat: științele și artele, produse ale inteligenței umane, înving trecerea timpului și scurgerea acestuia spre moarte, consacrand valorii nemuritoare.

Compoziția se concentrează asupra Atenei (lat. Minerva), frica lui Zeus, născută din capul acestuia, fapt ce îi afirmă dintr-un început profilul intelectual. Este zeița luptătorilor, poeziei, meșteșugurilor, inventatoarea muzicii. Ca *Minerva Medica* este protectoare a medicinei și medicilor. Ea calcă asupra unui personaj masculin înaripat, purtând o coasă, simbolizând timpul și extincția fizică. Deasupra, doi îngeri vestesc în sunete de trâmbiță victoria.

În registrul inferior, dinspre dreapta spre stânga, sunt descrise Urania – muza astronomiei, al cărei atribut este macheta globului terestru, Polyhymnia – muza poeziei și elocvenței, cu atributul cărților lui Ovidiu și Vergiliu și un personaj reprezentând medicina, caduceul înaripat cu doi șerpi fiind asociat lui Asclepios începând din secolul al VII-lea. Este posibil ca ea să fie o reprezentare a zeiței sănătății – Hygeia, uneori protectoare a sănătății mentale, motiv pentru care este identificată cu Atena (gestica și coroana de pe cap asezând-o într-o oarecare simetrie compozițională cu personajul principal al compoziției).

Registrul median prezintă în partea dreaptă un personaj feminin care simbolizează arhitectura prin planurile desfășurate pe care le expune, în spatele ei aflându-se o muză a sculpturii; în partea stângă este redată Euterpe – muza cântecului liric cu atrbutele instrumentelor muzicale, alături de care se află o exponentă a picturii.

Fără a respecta întru totul informația mitologică sau a o urma cu consecvență, pictorul speculeazăză acest filon, dovedind o mare capacitate imaginativă, concretizată în idealizarea figurilor. Personajele sale sunt caracterizate de o vivacitate robustă și de un naturalism atrăgător.

Culoarea aşezată de Rottmayr pe pânză, caracteristică operei sale de maturitate, este de o fermecătoare frumusețe, într-o asociere plină de rafinament a nuanțelor. Atrage atenția în special complexa capacitate de sugestie plastică prin intermediul diverselor nuanțe de alb (de la alb strălucitor la alb perlat și la albul gălbui al fildeșului cu accente de roz, auriu și gri) în redarea aspectului sculptural, a diafaniei structuri a îngerilor sau în redarea consistenței pufoase a norilor.

## CHRISTIAN BERENTZ (1658 – 1722)

Christian Berentz s-a născut la Hamburg și a studiat cu Herman Kamphunzen în orașul natal. În decursul vieții sale a petrecut trei ani la Roma unde a lucrat în serviciul marchizului Pallavicini. A pictat naturi statice cu flori și fructe. Deși a cunoscut succesul și aprecierea creației sale, și-a sfârșit viața în sărăcie.

*Natură moartă cu cană*

inv. 1011

ulei pe pânză, 61 x 48 cm

*Natură moartă cu vază*

inv. 1012

ulei pe pânză, 61 x 48 cm



Secoul al XVII-lea a debutat prin consacrarea genului naturii statice, promovat la început în Olanda și preluat mai apoi de pictorii germani și francezi. Dezvoltarea genului a venit în consecința urbanizării accelerate, resimțită de societatea vremii în evidențierea posesiunilor casnice ca atrbute ale unor activități prospere (comerț, transport, pregătire intelectuală), cu reprezentări în naturile statice comanditate.

Spre exemplu, din punctul de vedere al comanditarului, pictura cu subiect floral era conexă deținerii unui domeniu privat ce includea o grădină cu specimene botanice rare, în special lalele, de cele mai multe ori, acestea costând mai mult decât tabloul ce le reprezenta. Între 1650 – 1660, compozițiile includ fructe de import și obiecte de mare preț precum cele din porțelan chinezesc, sticlă venețiană sau cupe din argint.

Din punctul de vedere al artistului, o grupare elegantă a obiectelor din sticlă, metal sau alte materiale, conținând de obicei vin și având alăturate fructe și flori exotice, constituia nu doar o temă de largă audiență printre iubitorii obiectelor de lux, ci și o probă de virtuozitate în rezolvarea unor probleme vizuale de o complexitate ridicată.

Acesta este și cazul celor două naturi statice pictate de Berentz în bogate expuneri policrome, reprezentate sub exigența realismului.

Pictate într-un stil foarte detaliat, ambele lucrări prezintă în centrul compoziției o tavă cu picior pe care se află câte un impresionant potir din sticlă venețiană, cu o lucrătură și structură elaborată, alături de alte obiecte din sticlă transparentă precum o cană de ceai, pahare, carafe conținând vin alb sau roșu ori fiind fără conținut. Asocierea presupune o variație pe tema reprezentării suprafețelor translucide și a efectelor luminii în raport cu acestea. Cromatica obiectelor este adaptată fondului, într-o redare ce speculează efectul griurilor colorate, cu valori închise sau deschise.

Fiecare dintre cele două picturi prezintă un detaliu special. *Natura moartă cu vază redă o crenguță cu piersici pe care se află o muscă în vecinătatea unui fluture poposit pe față de masă albă*. *Natura moartă cu cană* prezintă într-o vază de mici dimensiuni un trandafir semiofilit. Aceste elemente ne arată că cele două naturi statice nu sunt doar baze neutre pentru un experiment formal, execuției rafinate adăugându-i-se conotația simbolică, specifică gustului flamand și olandez. Metafora perisabilității ne transmite faptul că totul este trecător, frumosul și urâtul în egală măsură.

Ceea ce particularizează fiecare compoziție (dând și titlul lucrărilor) este obiectul constituit dintr-o textură aparte în raport cu restul obiectelor din sticlă: vaza de ceramică arsă în prima lucrare și cana cu inserție metalică în cea de a doua.

În ceea ce privește tehnica folosită de Berentz, de remarcat este faptul că picta chiar și sub obiecte. El a redat mai întâi față de masă în totalitatea ei, apoi tava ca unic obiect aflat pe masă, apoi obiectele de sticlă, într-o stratificată încercare de copiere perfectă a realității.

## JOHANN (JAN) KUPETZKI (1666/67 – 1740)

Pictor german specializat în teme istorice și portrete, Johann Kupetzki s-a născut în Bösing (lângă Pressburg – Bratislava). Fiul de țesător, el a fugit din casa părintească, fiind găsit extenuat în apropierea unui castel din vecinătatea Lucernei, unde pictorul Klaus era angajat pentru realizarea decorațiilor. Luat în ucenicie de către acesta și trimis mai apoi pentru studii la Viena, Kupetzki a ajuns să întreprindă călătorii de perfecționare la Veneția și Roma.

S-a specializat în portrete, la Roma lucrând pentru Alexandru Sobieski și Ioan al III-lea al Poloniei. După o perioadă de 22 ani petrecută în Roma, se întoarce la Viena unde producția atelierului său a fost foarte apreciată de Iosif I, Carol al II-lea și Petru cel Mare, de la care a primit un număr considerabil de comenzi. Acuzat de eretie și urmărit de Inchiziție, s-a refugiat la Nürnberg unde a rămas până la sfârșitul vieții.

A fost obsedat de Rembrandt și de folosirea efectelor de clarobscur.

*Portretul lui Niklas Buck*

inv. 657

ulei pe pânză, 94 x 75 cm

Datat în anul 1718, portretul reprezintă un personaj despre care se cunosc puține informații: Nikolas (Niklas) Buck, originar din Schwaben, locuia la Viena în anii 1718 – 1720. Deoarece nu se cunoaște nicio lucrare aparținând unui pictor cu numele Buck, se crede că Tânărul era un aventurier cu succes la curtea vieneză, care a ales să pozeze în această ipostază, purtând atrabilele picturii.

Modelul este redat trei pătrimi, într-un stil a cărui valoare este susținută de fermitatea desenului. Pe un fundal neutru, vestimentația în tonuri închise de gri oliv și stacojiu, marcată de contrastele albe ale mâneelor și gulerului cămășii, constituie suportul cromatic în evidențierea chipului și mâinilor subiectului.

Remarcăm expresivitatea fizionică deosebită ce contribuie din plin la calitatea formală a acestui portret, într-o aglutinare de nuanțe specifice tinereții exuberante, de la îndrăzneală la săretenie glumeață, de la plăcerea de a trăi la ironie.

Sulul aflat sub mâna stângă a pictorului ocasional poartă o inscripție oarecum lămuritoare asupra conjuncturii în care acest portret a fost pictat:



*Ich habe sonst gezeigt Floreten wohl zu führen Und in die Chirurgie mich auch versiert gemacht Nun mehro mit der Zeit kann mich das Mahlen zieren Das Tanzen hat mich schon an Kaisers Hof gebracht. Nicol. Buck aus Schwaben 1718.*

*(De obicei v-am arătat cum se mănuiesc floretele / M-am dovedit destoinic și-n ale chirurgiei / Și-n continuare cu pictura am să mă-ndeletnicesc / Dansul m-a adus la curtea împăratului / Nicol. Buck din Suabia 1718.).*

Ineditul posturii în care Buck alege să pozeze consacră, la rândul său, un tip inedit de portret, ieșit din tradiționala paradigmă a excelenței umane și pătrunzând în spiritul modern al experimentului tematic. Fără a implica și căutarea unor soluții facile ale reprezentării, pictorul sporește exigențele, tratând cu o seriozitate artistică exemplară un subiect înclinat spre glumă și autoironie.

## MARTIN VON MEYTENS al II-lea, zis CEL Tânăr (1695 – 1770)

Martin Meytens, pictor austriac, membru al unei familii de pictori de origine flamandă (Mijtens) și fiul lui Martin Meytens I, a fost instruit de tatăl său stabilit în Suedia. Și-a început cariera în Londra (1714), Paris (1717) și Viena (1721), pictând lucrări de mici dimensiuni.

A petrecut o vreme în Italia, între anii 1723 și 1729, având succes în special cu portretele de mici dimensiuni la Milano și la Torino. După ce și-a vizitat familia și a lucrat o scurtă perioadă în Suedia, s-a stabilit definitiv în Viena (c. 1730), fiind numit pictor de curte în anul 1732. La 1759 devine directorul Academiei Vieneze de Arte Frumoase. Tematica sa predilectă cuprinde evenimente istorice și scene ceremoniale.

Între atribuțiile funcției pe care o ocupa la curtea vieneză, Martin Meytens a pictat portretele suveranilor, ale membrilor familiei imperiale, lucrări destinate a constitui daruri în diferite conjuncturi ceremoniale, participând și la decorarea reședințelor și edificiilor instituționale. Datorită activității întreprinse, s-a afirmat ca unul dintre cei mai semnificativi pictori între reprezentanții portretului de curte ai perioadei Baroc. Prin elevii săi a exercitat o influență deosebită în timp și în spațiul european, virtuțile sale personale, afinitățile multiple, erudiția și manierele plăcute fiind apreciate de contemporani.

Producția masivă a reprezentărilor de curte a fost realizată în serie de către atelierele lui Meytens, el însuși pictând o suprafață relativ redusă din întregul compozițional pe care fiecare tablou în parte îl reprezintă.

*Împăratul Francisc I*

inv. 737

ulei pe pânză, 155 x 126 cm



Împăratul Francisc I (1708 – 1765), cunoscut și ca Francisc al III-lea, duce de Lorena, s-a căsătorit cu Maria Theresa în anul 1736, împărăteasa acordându-i funcția de coregent. Împărat al Sfântului Imperiu Roman și Mare Duce de Toscana, Francisc a manifestat puțin interes în exercitarea puterii imperiale, asistându-și soția în complicata guvernare a domeniilor austriice prin îndeplinirea unor funcții ce țineau mai degrabă de munca de secretariat. A dovedit o capacitate specială pentru afaceri și a manifestat un interes deosebit față de științele naturale.

Maria Theresa (germ. Maria Theresia) (1717 – 1780) a fost fiica cea mare a Sfântului Împărat Roman Carol al VI-lea și a Elisabetei Christine de Brunswick-Wolfenbüttel al căror unic moștenitor de sex masculin – Leopold Johann – a murit la

*Împărăteasa Maria Theresia*

inv. 738

ulei pe pânză, 155 x 127 cm



o vârstă fragedă. În urma *Pragmaticei Sanctiuni*, promulgată în 1713, Maria Theresa a devenit singura femeie care avea să domnească în istoria de 650 de ani a dinastiei de Habsburg. A fost măritată cu Francisc I, duce de Lorena, împreună având 16 copii dintre care 11 fete, cea mai Tânără fiind Maria Antoaneta. A fost urmată la tron de fiul ei, Joseph al II-lea. Arhiducesă de Austria, regină a Ungariei și Boemiei, împărăteasă a Sfântului Imperiu Roman, Maria Theresa s-a afirmat ca o femeie cu o voință foarte puternică și ca un monarh impresionant prin influența pe care a exercitat-o.

Destinate unei expuneri pandant, cele două portrete sunt ilustrative atât pentru stilul lui Meytens, cât și pentru gustul artistic al vremii, ilustrând caracteristicile Rococoului francez: nota fastuoasă, gestica amplă specifică portretului de curte, costumația bogată în mătăsuri, brocarturi, dantele, blănuri și accesorii elaborate.

Attitudinea celor două personaje imperiale este plină de siguranță, descrierea fizionomică păstrând o notă convențională, fără a dezvăluia particularități, conferind portretelor un caracter oficial. Titlurile imperiale sunt ilustrate prin intermediul coroanelor și sceptrelor expuse pe mesele alăturate fiecăruia.

Portretele în reprezentare trei pătrimi dovedesc unitatea concepției prin diagonală gestică de la mâna dreaptă ținută pe șold de către Francisc la dreapta Mariei Theresa ținând o margine a mantiei și de la stânga împăratului indicând coroana Sfântului Imperiu Roman la stânga împărătesei așezată asupra coroanei aceleiași demnități.

De asemenea, unitară este cromatica realizată în echilibrul de culoare dintre materialul albastru al rochiei Mariei Theresa și materialul albastru de sub sceptrul din tabloul pandant sau dintre aurul dantelei vestimentației lui Francisc și aurul mătăsii mantiei de hermină a împărătesei.

Mobilierul și accesorile de mobilier (pernele) sunt aproximativ identice.

Ambele portrete sunt redate pe un fond închis, accentele luminoase evidențиind fruntea celor două personaje și mâinile întinse asupra coroanelor, într-o expresie de exercitare a puterii prin intermediul rațiunii, în conformitate cu principiile despotismului luminat.

## PAUL TROGER (1698 – 1762)

Născut în Welsberg, lângă Zell, în Tirol, Paul Troger a dominat pictura austriacă la mijlocul secolului al XVIII-lea, influențând profund generațiile de pictori ce i-au urmat. A studiat cu Giuseppe Alberti, călătorind la Veneția unde primește influențele noilor tendințe artistice afirmate de Giovanni Battista Pittoni. S-a documentat de asemenea la Roma, Neapole și Bologna. Centrele artistice importante ale Italiei acestei vremi, lucrările pictorilor Carracci, Luca Giordano și Giuseppe Maria Crespi, dobândesc o certă importanță pentru evoluția sa. La întoarcerea în Austria a lucrat mai întâi la Salzburg, apoi s-a mutat definitiv la Viena. Din 1751 a funcționat ca profesor la Academia Artelor Frumoase din Viena, instituție pe care a condus-o începând cu anul 1754. Din punctul de vedere al spațiului specific în care a creat, Troger adaptează idealismul colorat al lui Johann Michael Rottmayr la noul gust al Rococoului.

Deși a pictat numeroase lucrări de șevalet, s-a remarcat mai ales în pictura de frescă.



Această lucrare este caracteristică pentru stilul dramatic prin care se remarcă opera lui Troger. Scena descrie vindecarea unui paralitic (Faptele Apostolilor 3, 1-11) la care participă apostolii Petru și Ioan, vindecarea fiind săvârșită de către cel dintâi.

Impresionează redarea forței gesticiei lui Petru descris ca o persoană în vîrstă, cu o constituție fragilă, în contrapanere cu descrierea corpului atletic (cu o musculatură a torsului bine definită) al bărbatului incapabil să se deplaseze, stând întins pe o targă. Petru intermediază forța vindecării dinspre cer spre bolnav prin ridicarea invocativă a mâinii drepte, în timp ce bărbatul paralitic o primește în palma dreaptă, întinsă. Această complementaritate compozitională este purtătoarea conotațiilor metaforice ale credinței ce poate muta și munții, indiferent de forță fizică – relativă – cu care corpul uman ar putea fi înzestrat sau de care ar putea fi lipsit.

Remarcăm, de asemenea, buna documentare asupra momentului și locației episodului, referatul biblic menționând pridvorul numit *al lui Solomon* din Templul de la Ierusalim, în momentul cultic al ceasului al nouălea. Redarea arhitecturii și înfățișarea lui Petru purtând un șal evreiesc de rugăciune sunt consecvente acestor informații.

Troger nu a abandonat niciodată naturalismul esențial tirolez, existând detalii realiste chiar și în tratarea subiectelor mitologice sau alegorice. Lucrarea *Sfântul Petru tămăduind* nu constituie o excepție, realismul rezultând mai ales din vitalitatea mișcării, susținută de femeia care sprijină cu o mână bolnavul, în timp ce întinde dreapta spre Petru, cerându-i ajutorul. Martor al scenei, Ioan este surprins între rugăciune și observație.

Personajului redat din spate, ducând un catastif sub braț și pregătindu-se să coboare scările descrise în plan îndepărtat, este probabil purtătorul unei conotații negative, simbolizând răul fizic și spiritual de care paraliticul a fost izbăvit prin iertarea păcatelor.

Cea mai importantă contribuție pe care Paul Troger a adus-o picturii austriece este respingerea colorilor puternice și închise (promovate la începutul secolului al XVIII-lea) în favoarea unei palete vădit mai luminoase, tipice pentru Rococo. Această tendință este evidentă mai ales în reprezentarea personajului principal al lucrării, învesmântat în cămașă roșie peste care poartă șalul evreiesc destinat rugăciunii, de culoare albă cu ciucuri albaștri.

O lucrare plină de forță, cu o desfășurare ce se petrece sub ochii noștri, arhitectura părând să amplifice, în momentul inserării, vocea lui Petru rostind cu un dramatism pe măsura gestului său: *În numele lui Isus Christos din Nazaret, ridică-te și umblă!* (Faptele Apostolilor 3, 6).

## FRANZ CHRISTOPH JANNECK (1703 – 1761)

Exponent reprezentativ al Rococoului austriac, Janneck s-a născut la Graz, în anul 1703.

A studiat sub îndrumarea lui Matthias Vangus (1716). La începutul deceniului al treilea este consemnat în documente ca aflându-se la Viena. În anul 1735 a călătorit în Austria și Germania de Sud, iar începând cu anul 1740 a studiat la Academia Vieneză.

S-a bucurat de o foarte bună reputație, fiind considerat unul dintre deschizătorii de drum în evoluția Rococoului austriac. Temele sale predilecțe sunt constituite din scene mitologice și serbări campestre pictatemeticulos, în lucrări de mici dimensiuni, pe suport din cupru. Stilul artistului reflectă în mod sintetic munca artiștilor francezi și olandezi, fiind perceptibile influențele pictorilor Jean Antoine Watteau și Frans van Mieris.

Franz Christoph Janneck a pictat un număr redus de lucrări cu tematică religioasă, pictura aflată în galeria Muzeului Brukenthal fiind una dintre ele.

*Isus tămăduitorul*

inv. 897

ulei pe cupru, 39 x 58 cm



Tabloul prezintă în desfășurare episodul biblic al vindecării femeii, bolnave de doisprezece ani, care se atinge de mantia lui Isus (Mc 5, 25-34).

Compoziția presupune o aglomerare de personaje, tematica nelimitându-se formal doar la un singur episod al vindecării. În stânga lui Isus se află, într-o ipostază oarecum anticipativă, un soldat reprezentându-l pe sutașul care intermediază pentru vindecarea slujitorului său (Mt 8, 5-10).

Între celelalte personaje pot fi identificați apostolii Petru și Pavel (în spatele sutașului), apostolul Ioan reprezentat ca un Tânăr blond și Maria Magdalena cu rochia desfăcută la piept.

Specifică lucrării este abordarea în antiteză, multimea fiind compusă din grupul credincioșilor (în jumătatea dreaptă a lucrării) și grupul necredincioșilor (în jumătatea stângă). Fizionomiile și gestica sunt ilustrative din acest punct de vedere, exprimând uimirea și predispoziția spre credință sau, dimpotrivă, scepticismul și rezerva ostilă. Consecvent acestei împărțiri compoziționale, pictorul contrapune imagini lui Isus pe cea a preotului evreu (particularizat de acoperământul capului). La rândul ei, cromatica subliniază demersul, opunând culorilor terne din stânga lucrării o desfășurare bogată a nuanțelor de roșu, galben și albastru în partea dreaptă.

O altă particularitate pe care o remarcăm este cea a centrării unui grup relativ compact și static într-o scenă marcată din plin de dinamism: persoana lui Isus, aflată în mișcare, emană energie, femeia aruncându-se la picioarele lui, faldurile hainei subliniază dinamica. Intensitatea mișcării centrale și gestica mai degrabă declamativă a personajelor de pe margine captează două ritmuri diferite în același moment, sporind complexitatea narativă a picturii.

Impresia creată de artist este cea a erupției forței pozitive într-un mod autonom, independent în raport cu acceptarea sau respingerea generală, vindecarea fiind răspunsul divinității la chemarea fiecărui individ în parte, prin intermediul deschiderii pe care o oferă credința.

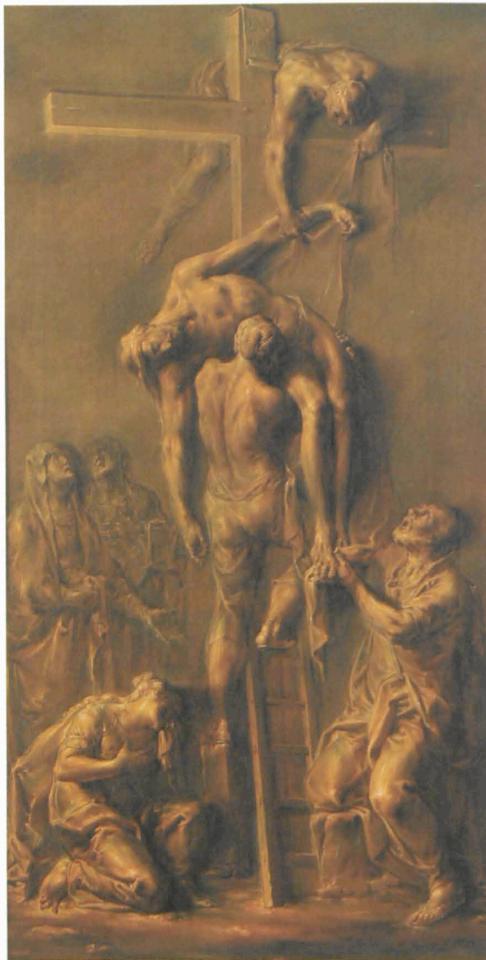
## FRANZ CASPAR SAMBACH (1715 – 1795)

Sambach s-a născut la Breslau (Wrocław, în Polonia) și a studiat sub îndrumarea lui Raphael Donner la Viena, după o pregătire inițială în orașul său natal. În anul 1759 a fost admis la Academia de Artă din Viena unde va deveni profesor de arhitectură (1762) și director al secției de pictură și sculptură al acestei instituții (1779). A fost interesat de matematică și optică, fiind totodată un promotor al Barocului târziu austriac și al Rococoului.

Nevoit să renunțe la sculptură datorită sănătății sale subrede, a pictat reproduceri de reliefuri după modele alese cu precădere dintre lucrările lui Donner.

Termenul *grisaille* (Fr. *gris* – gri) este folosit pentru descrierea unei picturi executate întrregime într-o manieră monocromatică, folosind variate tonuri de griuri colorate, mai ales pentru reprezentarea reliefurilor cu destinație decorativă.

Deși reprezentarea *grisaille* apare de timpuriu în pictură, imitarea reliefurilor de piatră pe un fond marmorat îi aparține pictorului Andrea Mantegna, inspirat de gustul contemporanilor pentru marmura asociată obiectelor antice de artă (*Introducerea cultului lui Cibele la Roma*, National Gallery, Londra și *Iudit cu capul lui Holofern*, National Gallery of Ireland, Dublin). Această manieră artistică a devenit foarte populară în Olanda secolului al XVIII-lea, apărând frecvent în decorația caselor.



Lucrarea reprezintă o temă adesea întâlnită în iconografia apuseană, asocierea personajelor fiind una tradițională, stabilită însă după un tipar respectat cu fidelitate încă din secolul al XIV-lea: Nicodim aflat pe scară coboară trupul lui Christos spre Iosif din Arimathea (cel care a donat mormântul pentru îngropare), Apostolul Ioan se află alături de Fecioara Maria îndurerată, iar Maria Magdalena îngenunchează la baza crucii. Adițional apare elementul tradițional al giulgiului.

Inspirată de partea centrală a unui triptic pictat de Peter Paul Rubens – *Coborârea de pe Cruce* (1616 – 1617) pentru catedrala din Anvers, această imagine constituie o copie după una dintre lucrările pierdute aparținând lui Donner sau după o schiță a acestuia, relieful reprezentat fiind din bronz.

În pofida subiectului religios, Sambach dovedește o forță deosebită în elaborarea unei scene realiste prin studiul anatomic al musculaturii, veridicitatea posturilor și accentuata expresie fizionomică a lui Iosif din Arimathea.

Din punct de vedere compozitional, remarcăm liniatura descendentă a reprezentării corpului inert, gesticii mâinii stângi a Fecioarei, posturii Magdalenei, trăsăturilor fizionomice ale celor două femei și ale Apostolului Ioan. Complementară este

linia ascendentă a desenului în redarea lui Iosif din Arimatheea, a lui Nicodim și a mâinii stângi a bărbatului din registrul superior.

Deși există puțină culoare, tonurile de gri combinate cu galben și maro modulând figurile, lumina este redată în tente aurii, delimitând în evidențierea detaliilor grupul figurilor din prim-plan în raport cu figura Fecioarei Maria și a lui Ioan din planul secund, sugerând totodată reflexia metalică a reliefului.

Perspectiva este calculată pentru un punct de vedere cu amplasare joasă, spre a fi combinată cu mișcarea ce reverberează din pictură, astfel încât iluzia sculpturală să fie cât mai autentică.

Ceea ce impresionează la această lucrare este modernitatea alăturării diverselor coordonate: tematica religioasă, respectarea schemei iconografice tradiționale, realismul figurilor, monocromia, splandida realizare a luminozității aurii.

Tabloul este semnat în dreapta jos: *C. Sambach f.(ecit)* și datat în anul 1782.

## JOHANN CHRISTIAN BRAND (1722 – 1795)

Johann Christian Brand s-a născut la Viena unde a trăit întreaga sa viață. A fost elevul pictorului Christian Hülf Gott, evoluția sa fiind una de succes prin numirea ca profesor la Academia de Arte din Viena și prin faptul că devine pictor de curte în anul 1766.

Profilul creativ prin care este caracterizat Brand este cel de peisagist. Picturile sale sunt martore ale unei profunde empatii cu natura, constând în peisaje propriu-zise și peisaje animate de oameni și animale, încadrate în tradiția peisajului arcadian.

Peisaj cu stejari

inv. 124

ulei pe lemn, 39 x 51 cm



Lucrarea înfățișează un peisaj cu râu și dealuri, fiind apropiată prin stilul matur al pictorului de realismul artei Tânărilor de Jos.

În prim-plan este descris un drum de țară ce duce spre râu, în atmosferă specifică malurilor acestuia la vreme de vară.

Compoziția este populată de personaje implicate în activitățile din jurul apei: doi copii așteaptă ascultători la umbra stejarilor; un călător își aduce calul de la adăpat; o femeie în rochie roșie cu decolteu pronunțat și atitudine cochetă este împlinată într-o discuție, fermecându-și interlocutorul; un personaj își curăță haina pe o piatră din apropierea apei; alte două personaje ce par a fi un cuplu de îndrăgostiți, reprezentate în plan îndepărtat, se odihnesc după o plimbare.

Întreaga atmosferă reflectă nu doar acuitatea observației artistului în privința peisajului, ci și surprinderea ritmurilor specifice vieții rurale, redate cu o deosebită plasticitate a atitudinilor, în pofida dimensiunilor mici ale siluetelor umane și a lipsei precizării fizionomice.

Lucrarea este structurată din punct de vedere compozitional după consacratele tipare flamande: jumătatea superioară este acordată cerului, jumătatea inferioară fiind conferită peisajului. Cromatica și luminozitatea evoluează de la brunurile umbrei din prim plan spre tonurile verzi ale peisajului, pentru ca în fundal să descrie cerul azuriu puternic luminat la orizont, cu accentele albe ale norilor cumulus.

Atrage atenția grupul de stejari spre care se centrează lucrarea, redarea coronamentului amplu, frunzișul lucrat cu atenție elaborată, lumina trecând printre frunze, buna interpretare a cromaticii locale de la luminozitatea tentelor galbene modificate prin dominantă de verde spre umbrele cobalt.

*Peisaj cu stejari* este semnat în registrul inferior *Brand*.

## ANONIM AUSTRIAC (sfârșitul secolului al XVIII-lea)

Baronul Samuel von Brukenthal

inv. 515

ulei pe pânză, 93 x 71 cm

Fiul lui Michael Brekner (jude regal al Scaunului Nocrich din 1724) înnobilat de împăratul Carol al VI-lea cu titlul *von Brukenthal*, Samuel s-a născut în Nocrich la 26 iulie, 1721. La vîrstă de 22 de ani și-a început itinerariul european al inițiierii educaționale specifice tinerilor vremii. A călătorit la Viena și Halle unde a urmat cursuri de drept juridic, istorie și filozofie, familiarizându-se cu spiritul Iluminismului german și învățând limba franceză. Din anul 1744 și-a continuat studiile la Jena.

Dovedind calitățile unei personalități de excepție cu ocazia primirii sale în audiență de către împărăteasa Maria Theresa (25 martie 1753), a fost numit Guvernator al Transilvaniei la 30 iulie 1777, funcție pe care a detinut-o până la data de 7 ianuarie 1787.

A murit la 12 aprilie, 1803.

Constituind unul dintre portretele lui Samuel von Brukenthal aflate în custodia muzeului, această lucrare este considerată a fi ilustrativă sub aspectul surprinderii complexei personalități a subiectului și valoroasă din punctul de vedere al calităților formale.



Ne atrage atenția lipsa reprezentării fastuoase și a vestimentației bogat ornamentate, aspecte ce constituiau tendința portretistica vremii, simplitatea compoziției fiind probabil o exigență a comanditarului. Deși nedatată, lucrarea oferă un indicativ de natură temporală: prezența Ordinului Sfântului Ștefan primit de Brukenthal în anul 1787, la eliberarea din funcția de guvernator al Transilvaniei.

Tabloul se constituie într-un portret de maturitate, fidel realizat din punct de vedere fizionic, von Brukenthal fiind reprezentat în conformitate cu una dintre descrierile contemporanilor săi:

*...cu siguranță cel mai frumos bărbat dintre [mai] marii Transilvaniei, înalt de statură [...], are ochiul negru, mare [...] sprâncene puternice, un nas mare, de uliu, bărbia puternică, proeminentă, buza inferioară puternic reliefată, atenuând plăcut mărefția și severitatea celorlalte părți ale feței prin veșnică predispoziție spre râs.*

Într-o foarte reușită așezare compozițională, pictorul anonim reușește să combine austерitatea fundalului neutru și a vestimentației cu seninătatea fizionică a personajului reprezentat. Lipsa ostentației costumului de culoare închisă, a cărui eleganță este potențată de gulerul alb, finețea dantelei și discreția însemnelor de merit se află în deplin acord cu privirea directă și gestica deschisă, asemenea unei invitații.

Deși ținută în tonuri închise, cromatica pânzei nu este una rece, fiind încălzită de nuanțele castanii și roșcate ale pieselor de mobilier, precum și de accentele delicate ale roșului din reprezentarea accesoriilor.

Ne atrage atenția luminozitatea specială, având valoare simbolică, ce îmbogățește cu o strălucire aparte fruntea și mâna între deschisă a lui Samuel von Brukenthal într-o metaforică exprimare a aprecierii că omul care ne privește din pragul secolului al XVIII-lea și-a plămădit personalitatea și viața prin gândire și muncă.

# INDEX

numele pictorilor

- Abbiati, Filipo, 42  
Alberti, Giuseppe, 154  
Angelini, Giovanni Domenico, 103  
Badile, Antonio, 97  
Barocci, Federico, 99  
Bassano, Jacopo, 91, 111  
Bellini, Giovanni, 18, 31, 40, 90  
Bellori, Giovanni Pietro, 103  
**Berchem, Nicolaes Pieterszoon**,  
56, 82  
Berchem, Pieter Claeszoon, 82  
**Berentz, Christian**, 127, 148-150  
Bernini, Gianlorenzo, 91  
Bilardo, Giovanni, 73  
Bonsignori, Francesco, 93  
**Bordone, Paris**, 90, 94-96  
Bosch, Hieronymus, 54  
**Bramer, Leonard**, 55, 71-72  
**Brand, Johann Christian**,  
127, 159-160  
Brueghel, Jan cel Bătrân, 68  
**Bruegel, Pieter cel Bătrân**,  
15, 25, 26, 50, 54, 55, 62, 68, 78  
**Brueghel, Pieter cel Tânăr**,  
15, 25, 26, 50, 54, 68  
Bugatto, Zanetto, 14  
Buonarroti, Michelangelo, 41, 94, 112  
**Cagnacci, Guido**, 91, 109-110  
Callot, Jacques, 42  
Campin, Robert, 14, 130  
**Caroto, Giovanni Francesco**,  
90, 93-94, 98  
Carracci, Agostino, 101  
**Carracci, Annibale**,  
91, 101-103, 105, 112  
Carracci, Ludovico, 101  
**Carrierà, Rosalba**, 15, 44-45, 91  
Castiglione, Giovanni, 91  
Cavallino, Bernardo, 105  
Cerebri, Frederico, 119  
Colantonino, Niccolò, 18  
**Coques, Gonzales**, 56, 78-81  
Costello, Valerio, 42  
**Cranach, Lucas cel Bătrân**,  
126, 128, 130-132  
Cranach, Lucas cel Tânăr, 126  
Crespi, Giuseppe Maria, 154  
**Da Cadore, Tizian Vecellio**, 15, 40-42,  
90, 93-99  
Da Caravaggio, Michelangelo Merisi,  
55, 63, 71, 73, 91, 103, 105, 107,  
109, 116  
Da Cortona, Pietro, 91  
**Da Messina, Antonello**, 15, 18, 20, 90  
Da Verona, Liberale, 93  
Da Vinci, Leonardo, 93, 101  
De Heem, Jan Davidszoon, 84  
De Hooch, Pieter, 85  
**De Momper, Joos**, 56, 61-63  
**De Koninck, Philips**, 15, 29-31, 56  
De Ribera, Jusepe, 105  
Del Castagno, Andrea, 14  
**Del Po, Giacomo**, 92, 118  
Del Po, Pietro, 118  
Della Francesca, Piero, 18, 130  
Di Piombo, Sebastiano, 90  
Donner, Raphael, 157, 158  
Dürer, Albrecht, 35, 57, 126  
El Greco (Domenicos Theotokopoulos),  
90  
**Fiasella, Domenico**, 91, 107-108  
Fra Angelico (Guido di Pietro), 16  
**Francken, Frans cel Tânăr**, 55, 70-71  
Gainsborough, Thomas, 82  
Gijsbrecht, Cornelius Norbertus, 145  
Giordano, Luca, 154  
Giorgione, (Giorgio Barbarella),  
31, 40, 62, 90, 94-95  
Gleismüller, Sigmund, 128  
**Gramatica, Antiveduto**, 91, 103-104  
Grünewald, Matthias, 16, 126  
**Hinz, Georg Johann**, 127, 145  
Holbein, Hans cel Bătrân, 126  
Holbein, Hans cel Tânăr, 126  
Hülf Gott, Christian, 159  
Jacob, de Rotterdam, 29  
Jacopo, Palma il Vecchio, 90, 99  
**Janneck, Franz Christoph**,  
127, 156  
**Jordaens, Jacob**, 15, 26-29, 55, 68  
Kamphunzen, Herman, 148  
**Kupetzki, Johann**, 127, 150

- Langetti, Giovanni Battista,** 91, 114, 116  
Le Pautre, Jean, 145  
**Liberi, Pietro**, 91, 112  
Lombard, Lambert, 58  
**Loth, Johann Carl**, 91, 116, 147  
Loth, Johann Ulrich, 116  
**Lotto, Lorenzo**, 15, 31, 33, 90  
**Maffei, Francesco**, 91, 111-112  
Maganza, Alessandro, 111  
**Magnasco, Alessandro**, 15, 42, 44, 91, 111, 121-123  
Mantegna, Andrea, 93, 157  
Masaccio (Tommaso Cassai), 14  
Massys, Quinten, 57  
Maulbertsch, Franz Anton, 127  
Mazzoni, Sebastiano, 119  
**Memling, Hans**, 11, 15, 37-39, 55  
Moeyaert, Claes, 82  
Mor, Antonis, 60  
Moser, Lukas, 14  
Multscher, Hans, 14  
**Negretti Jacopo, Palma il Giovane**, 90, 99-101  
Neufchatel, Nicolas, 140  
Parmigianino (Francesco Mazzola), 111  
**Pauditz, Christoph**, 127, 143-144  
Peruzzini, Antonio Francesco, 42  
Piazzetta, Giovanni Battista, 91  
Pittoni, Giovanni Battista, 154  
**Pourbus, Frans cel Bătrân**, 55, 60-61  
Pourbus, Pieter, 60  
Poussin, Nicolas, 102, 142  
Quellinus, Erasmus, 83  
**Ricci, Sebastiano**, 91, 111, 119-121  
**Rigaud, Hyacinthe**, 15, 46-48  
Romano, Giulio, 93, 112  
Rosenhof, Franz, 143  
**Rottmayr, Johann Michael**, 127, 147-148, 154  
Rubens, Peter Paul, 26, 27, 55, 63, 66-68, 75, 78, 107, 147, 158  
Ryckaert David cel Tânăr, 78  
**Sambach, Franz Caspar**, 127, 157-159  
Santafedè, Fabrizio, 105  
Sanzio, Rafael, 93, 101, 109, 112, 143  
**Schönfeld, Johann Heinrich**, 127, 142-143  
Snellinck, Jan, 63  
**Snyders, Frans**, 56, 64, 68-69  
Solimena, Francesco, 92, 118  
Sprera, Clemente, 42  
**Stanzione, Massimo**, 91, 105-107  
**Strauch, Lorenz**, 127, 140-141  
Strozzi, Bernardo, 91  
**Sustris, Lamberto**, 90, 96-97  
Teniers, David cel Bătrân, 20  
**Teniers, David cel Tânăr**, 15, 20-22, 56  
Ter Borch, Gerard, 85, 87  
Tiepolo, Giovanni Battista, 91, 119  
Tintoretto, Jacopo, 90, 91, 98-99, 111  
**Troger, Paul**, 127, 154-156  
Ucello, Paolo, 14  
Van Aelst, Pieter Coecke, 50  
**Van Balen, Hendrick cel Bătrân**, 55, 64-65  
**Van Bijlert, Jan Harmenszoon**, 55, 73-74  
**Van Bronchorst, Jan Gerritszoon**, 55, 76-78  
Van Coninxloo, Gilles, 25, 62  
Van den Crave, Sigen, 75  
Van den Tempel, Abraham, 48  
Van der Goes, Hugo, 55  
Van der Weyden, Roger, 14, 37-38, 55  
Van Dyck, Anton, 15, 26, 55, 64, 66, 78, 107, 147  
Van Eyck, Hubert, 14  
**Van Eyck, Jan**, 14-15, 18, 35-37, 55  
Van Ghent, Joos, 54  
Van Goyen, Jan, 62, 82  
Vangus, Matthias, 156  
**Van Mieris, Frans cel Bătrân**, 15, 48-49, 55, 156  
Van Mol, Pieter, 55, 75-76  
Van Noort, Adam, 26, 66  
**Van Nuysen, Abraham Janssens**, 55, 63-64  
Van Poelenburch, Cornelis, 76  
**Van Reymerswaele, Marinus**, 54, 57-58  
Van Rijn, Rembrandt, 29, 46, 49, 71, 143, 150  
Van Ruisdael, Jacob, 82  
Van Son, Jan Frans, 83  
**Van Son, Joris**, 56, 83-85  
Van Vliet, Willem, 71  
**Van Vriendt, Frans**, 55, 58-59, 60

- Varotari, Alessandro, 112  
Vasari, Giorgio, 94, 98  
Venus, Otto, 66  
Vermeer, Johannes, 71, 85, 87  
**Veronese, Paolo Cagliari,**  
    90, 98-99, 101, 111  
**Von Aachen, Hans**, 126, 138-140  
Von Meytens, Martin cel Bătrân, 151  
**Von Meytens, Martin cel Tânăr,**  
    127, 151-154

- Von Wertinger, Hans Schwab,**  
    126, 128-130  
Watteau, Jean Antoine, 82, 168  
Wolfart, Artur, 75  
Wolgemut, Michael, 126  
Wouwerman, Paul Joosten, 23  
**Wouwerman, Philips**, 15, 23-25, 56  
Wils, Jan, 82  
Witz, Konrad, 14

- Alegoria** (Mieris), 48  
**Autoportret** (Carriera), 44  
**Autoportret cu alăută** (Mieris), 48  
**Bachus și Ariadna** (Ricci), 121  
**Baronul Samuel von Brukenthal**  
    (Anonim), 127, 160  
**Batjocorirea lui Christos** (Anonim),  
    16, 126  
**Batjocorirea lui Christos** (Carracci),  
    91, 102  
**Batjocorirea lui Christos** (Grünewald),  
    16  
**Băiat aducând pâine** (de Hooch), 85  
**Băiat suflând baloane de săpun**  
    (Mieris), 48  
**Bărbat cu inel** (van Eyck), 35  
**Bărbat cu pipă la fereastră** (van Mieris),  
    15, 48, 55  
**Bărbat cu turban roșu** (van Eyck), 35  
**Bătrân violonist** (Mieris), 48  
**Bătrână cu ochelari** (van Bijlert), 55, 73  
**Binecuvântarea lui Iacov de către Isaac**  
    (Langetti), 91, 115  
**Bucătăreasa** (Snyders), 56, 68  
**Cabinetul de curiozități** (Hinz),  
    127, 145  
**Cap de copil** (Veronese), 90, 98  
**Cârciumă țărănească** (Teniers II),  
    22, 56  
**Cei trei eremiti** (Magnasco), 15, 43, 91  
**Cele șapte bucurii al Mariei** (Memling),  
    39-40  
**Ceres, Bachus și Venus** (van Nuyssen),  
    55, 63-64  
**Chemarea lui Matei la apostolat**  
    (van Reymerswaele), 57  
**Cina din Emaus** (Caravaggio), 107  
**Cina din Emaus** (Stanzione), 91, 106  
**Coborârea de pe Cruce** (Sambach),  
    127, 158  
**Consultația** (Teniers II), 15, 20-21, 56  
**Curte de casă în Delft** (de Hooch), 85  
**Ecce Homo** (Tizian), 15, 41-42, 90  
**Fecioara cu Pruncul, Sf. Ieronim și**  
    Nicolas de Tolentino (Lotto), 31  
**Fecioara cu Sf. Ieronim, Petru,**  
    Francisc și o sfântă (Lotto), 31  
**Fecioara Maria cu Pruncul și Sfântul**  
    Ioan Botezătorul (Cranach I),  
    126, 131  
**Femeie curățând un măr** (de Hooch), 85  
**Femeie în vechi costum german**  
    (Strauch), 127, 140  
**Femeie și copil în cămară** (de Hooch),  
    86  
**Femeie și copil în curte** (de Hooch), 85-86  
**Frederico da Montefeltro și Battista**  
    Sforza, diptic (della Francesca),  
    130  
**Ghirlandă de fructe** (von Son), 56, 84  
**Glorificarea Madonei cu Pruncul**  
    (Negretti), 101  
**Hippomenes și Atalanta** (Schönenfeld),  
    127, 142-143  
**Introducerea cultului lui Cibele la Roma**  
    (Mantegna), 157  
**Iosif în închisoare, tălmăcind visele**  
    (Langetti), 91, 114  
**Iudit cu capul lui Holofern**  
    (Mantegna), 155  
**Isus tămăduitorul** (Janneck), 127, 156  
**Împăratul Francisc I** (von Meytens),  
    127, 152  
**Împărăteasa Maria Theresia**  
    (von Meytens), 127, 153  
**Jacoba de Baden** (von Wettiner),  
    126, 129  
**Jaful** (Magnasco), 42  
**Judecata lui Paris** (van Balen I), 55, 64  
**Logodna mistică a Sf. Ecaterina de**  
    Alexandria (Sustris), 90, 96  
**Madona cu Pruncul și patru sfinți**  
    (Negretti), 90, 99  
**Martiriul Sf. Sebastian** (Maffei), 91, 111  
**Medor și Angelica** (Ricci), 91, 120  
**Mercur adormindu-l pe Argus** (Loth),  
    91, 117  
**Micul pod de lemn** (Wouwerman),  
    15, 23, 56  
**Moartea lui Leandru** (Liberi), 91, 113  
**Moartea Cleopatrei** (Cagnacci), 91, 109  
**Moartea Cleopatrei** (Van Dyck), 15

- Musafirul fără haine de nuntă** (van Mol), 55, 75  
**Nașterea Fecioarei Maria** (Caroto), 90, 93-94  
**Natură moartă cu cană** (Berentz), 127, 149  
**Natură moartă cu vază** (Berentz), 127, 149  
**Neptun și Amphitrite** (Francken II), 55, 70  
**Odihnă după fuga în Egipt,** cu Sf. Ieronim (Bordone), 96  
**Odihnă în timpul fugii în Egipt** (Bordone), 96  
**Omul cu tichie albastră** (van Eyck), 35, 55  
**Peisaj cu cai de povară** (Wouwerman), 15, 24  
**Peisaj cu stejari** (Brand), 127, 159-160  
**Peisaj de iarnă** (Berchem), 56, 82  
**Peisaj de iarnă cu capcană de păsări** (Brueghel II), 25-26, 54  
**Peisaj de săs olandez** (de Koninck), 30, 56  
**Peisaj stâncos cu moară** (de Momper), 56, 62  
**Pilat spălându-și mânile** (Bramer), 55, 72  
**Pomană la mănăstire** (Magnasco), 15, 42, 91  
**Portret de bărbat** (Rigaud, școală), 47  
**Portret de bărbat blond** (Pourbus I), 55, 60-61  
**Portret de bărbat citind** (Memling), 38, 55  
**Portret de bărbat cu craniu** (Anonim), 15, 33, 55  
**Portret de bărbat cu pană** (Pauditz), 127, 143  
**Portret de femeie** (Carrera), 15, 45  
**Portret de femeie rugându-se** (Memling), 39, 55  
**Portretul lui Giuseppe da Porto cu fiul Adriano** (Veronese), 99  
**Portretul Liviei Thiene cu fiica Porzia** (Veronese), 99  
**Portretul lui Niklas Buck** (Kupetzki), 127, 150  
**Portretul soților Arnolfini** (van Eyck), 38  
**Proxeneta** (van Bronchorst), 56, 76  
**Răpirea Proserpinei** (von Aachen), 126, 139  
**Răstignirea** (Anonim), 132-133  
**Răstignirea** (da Messina), 15, 18, 20, 90  
**Revelația Sfântului Ioan în Patmos** (Fiasella), 91, 107, 109  
**Scene din viața Fecioarei Maria** (Anonim), 126, 134  
**Seria celor cinci simțuri** (Coques), 56, 78, 81  
**Sfânta Ecaterina de Alexandria** (Gramatica), 91, 103  
**Sfânta Familie** (Jordaens), 15, 55  
**Sfânta Familie cu Sf. Ecaterina** (Bordone), 96  
**Sfânta Familie cu Sfinții Ieronim, Ana și Ioachim** (Lotto), 31  
**Sfânta Familie cu Sf. Ieronim și Sf. Ecaterina** (Bordone), 96  
**Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul** (Bordone), 90, 95  
**Sfânta Treime, Madona și Sf. Dominic** (Solimena), 118  
**Sfântul Franciscus Xaverius** (Rubens, atelier), 55, 67  
**Sfântul Ieronim în scriptorium** (van Reymerswaele), 54, 57  
**Sfântul Ieronim penitent** (Lotto), 15, 31, 33, 90  
**Sfântul Ieronim penitent în pustie** (Lotto), 31  
**Sfântul Ignatius de Loyola** (Rubens, atelier), 55, 66  
**Sfântul Petru tămăduind** (Troger), 127, 155  
**Suzana și bătrâni** (van Vriendt), 55, 59  
**Tripticul Lomellini** (van Eyck), 18  
**Triumful binelui** (Magnasco), 91, 121, 123  
**Triumful răului** (Magnasco), 91, 121-122  
**Triumful Bisericii** (del Po), 92, 118  
**Triumful științelor și artelor** (Rottmayr), 127, 147  
**Uciderea pruncilor** (Bruegel cel Bătrân), 15, 50, 55  
**Uciderea pruncilor** (Stanzione), 91, 105  
**Vara** (Jordaens), 15, 27, 28, 55  
**Vânzătorul de lămâi** (Anonim), 56, 85  
**Wilhelm al IV-lea de Bavaria** (von Wertinger), 126, 128





Desenul a apărut odată cu omul cavernelor, definindu-se în principal ca o manifestare a inteligenței și a credinței acestuia, pe când culoarea a evoluat în paralel cu aflarea, precizarea și stăpânirea libertății umane în manifestare. Culoarea ar putea fi una dintre cheile ce deschid porțile sufletului, asemenea muzicii, și nu o dată s-a afirmat că pictura este o muzică ce se vede. În vremea noastră, culoarea a dobândit importante conotații psihologice, după cum între alb și negru, între bine și rău, există o largă paletă de nuanțe ale manifestării. Însă, mai mult de atât, culoarea este parte a luminii, prin aceasta îmbogățindu-se cu semnificațiile religiosului, ale vitalității și ale incandescenței.

*Ne servim de culori, pictăm cu sufletul* scria Chardin. Vizitând Galeria de Artă Europeană a Muzeului Național Brukenthal, vă invităm să parcurgeți stadiile percepției artistice de la delectare, fascinație sau gest rafinat la înțelegerea a ceea ce se află dincolo de efect și metaforă: faptul că pictura ne înnobilează modul de a gândi și ne luminează conștiința.

Director General al Muzeului Național Brukenthal  
Prof. univ. dr. Sabin Adrian Luca

ISBN 978-973-567-605-6

Preț: 25 lei

ISBN 978-973-567-605-6

5 9 4 8 3 6 8 2 1 8 1 2 3

[www.monitoruloficial.ro](http://www.monitoruloficial.ro)