

CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI ÎN COLECȚIA DE PICTURĂ GERMANĂ ȘI AUSTRIACĂ A PINACOTECII BRUKENTHAL

VALENTIN MUREȘAN
Muzeul Național Brukenthal – Sibiu

RESEARCHES OF ART HISTORY IN THE COLLECTION OF GERMAN AND AUSTRIAN PAINTING OF THE BRUKENTHAL ART GALLERY

ABSTRACT

In this study the author starts from the idea that in the museum the research of art history means firstly the research of patrimony in the collection to a better knowledge and putting into value from an artistic and scientific point of view. In the author's opinion the research implies two sides, that of art history and the esthetic one then that of historic documentation regarding the époque and the cultural and artistic area in which the painters and their works belong to. Of a great importance, too, is the collaboration with other specialists in art history that deals with the painting school and the époque from which the discussed work comes from. For a fully knowledge of the technical details of a researched painting the collaboration with the painting preservers and especially with the restorers is essential. Giving some examples of research of some Anonymous German and Austrian painters from the Brukenthal Art Gallery, the author discusses the concrete circumstances regarding the way in which he has succeeded to find out some copies in oil after prints by Dürer and Callot, or the specification of the identity of a character (unknown) in a portrait by Martin Meytens the Young. In the case of a portrait of Samuel von Brukenthal (inventory number 515) the research brought some important specifications but the name of the painter is still to be further found out. The establishing of the painters (considered anonymous) of some paintings by Jakob Seisenegger, Christian Berentz and Johann Feuerlein, succeeded due to the correlation among the results of some researches and restoring operations that led to the apparition of the painters' signature.

Cuvinte cheie: cercetări, istoria artei, pictură, pictură germană și austriacă, Pinacoteca Brukenthal.

Keywords: researches, art history, painting, german and austrian painting, Brukenthal Art gallery.

Cercetarea de istoria artei este o activitate complexă și deseori dificilă, implicând mai multe direcții de studiu și de investigații asupra lucrărilor pe care specialistul le are în vedere. Din chiar termenul ce s-a impus, apar cele două componente, cea de istorie și cea de artă, aceasta din urmă integrându-se în marea istorie, dar având și un puternic accent specific, constituindu-se într-o ramură aparte a istoriei culturii. Cercetarea de istoria artei are o latură teoretico – estetică și stilistică, dar și una cronologic – istorică, iar cercetătorul istoric al artei trebuie să îndeplinească în activitatea sa cele două laturi. Studiul începe totdeauna de la obiectul artistic și se întoarce la el după ce investigația întreprinsă a adus noi date și lumini asupra lui.

În cercetarea făcută în cadrul muzeelor, studierea lucrărilor din colecție este principalul obiectiv. Astfel, în cazul școlii de pictură germană și austriacă a Muzeului Național Brukenthal, prin însăși structura colecției, studiul se îndreaptă asupra perioadei din istoria artei în care se înscriu lucrările (cele mai multe din secolele XVII – XVIII), a curentelor, stilurilor și manierelor, ce s-au perindat în acest segment de timp și a autorilor lucrărilor respective. Ca toate colecțiile din lume, Pinacoteca Brukenthal cuprinde lucrări ale unor pictori cunoscuți, dar și un mare număr de tablouri ai căror autori sunt anonimi. Sunt de altfel și tablouri ce treceau drept opere ale unui anumit artist, pentru ca după mai mult sau mai puțin timp să fie reatribuite, considerate creații ale altui maestru, mai mare sau mai modest, mai vechi sau mai apropiat de contemporaneitate. Una dintre cauzele acestei situații este aceea că, semnarea lucrărilor de către artiști a devenit o obișnuință abia în Renaștere, dar și după aceea (până azi), mulți pictori intenționat nu-și semnează unele tablouri, fie neconsiderându-le destul de izbutite și reprezentative, fie executându-le la comandă și socotindu-le un artefact convențional în care nu și-au pus îndeștul amprenta personală. Pe de altă parte, trebuie avută în vedere și circulația lucrărilor de artă pe diverse piețe, la numeroase licitații, dintr-o colecție în alta, dintr-o moștenire în alta și pe la diferiți posesori, iar mai recent dintr-un muzeu în altul, sau în cadrul unor mari expoziții retrospective tematice ori de autor. Acest fapt a făcut ca tablourilor să li se schimbe deseori autorul, titlul, datarea ..., iar cu vremea

fiecare lucrare a ajuns să aibă istoria ei, astfel încât li se potrivește perfect dictonul latin referitor la cărți, ce poate fi parafrazat: „*Habent sua fata ... picturae*”.

În cadrul cercetării trebuie întreprinsă investigația propriu-zis istorică asupra epocii în care a trăit pictorul (când îl putem presupune), respectiv a anilor în care știm sau aproximăm că ar fi fost pictat tabloul, a contextului artistic în care se înscrie, stil, manieră ..., aceasta fiind din nou latura ce ține de istoria artei. Cu o astfel de desfășurare pe cele două căi, cercetătorul obține două rânduri de valorizări: unele privind calitățile tabloului ca operă de artă, altele privind valoarea lui ca obiect istoric, fiindcă creatorul este și el în istorie. Cercetarea documentară e de asemenea importantă, cuprinzând pe cât posibil, toată bibliografia tabloului (arhive, documente, dicționare, tratate, cataloage, studii, expoziții ...), cu numeroase date despre autor și operă

În situația Galeriei Brukenthal au fost mai multe circumstanțe benefice, întrucât colecția s-a păstrat în cvasi – integritatea ei și a fost destul de atent studiată încă de la începuturi. În timpul vieții baronului Brukenthal, s-au întocmit liste de lucrări și s-a încercat stabilirea autorilor căroră lucrările le aparțineau. Astfel, a apărut primul catalog manuscris al colecției (*Älteste Katalog* – databil în jurul anului 1800¹), aflat și astăzi la Biblioteca Brukenthal. Acest catalog consemnează pictorii și tablourile colecției în funcție de atribuirile de la achizițiile făcute de Samuel Brukenthal și dezvăluie cel mai bine gustul și preferințele colecționarului. El își dorea mari maeștri și avea se pare o preferință pentru maeștrii renascentiști. Cum Renașterea germană se încheie (datorită iconoclasmului Reformei) în secolul al XVI-lea, atenția mentorului Galeriei s-a îndreptat mai mult spre cea italiană și spre pictura flamandă și olandeză. Johann Ludwig Neugeboren, custode al colecției între 1835 – 1862², a tipărit primul catalog al Pinacotecii, în care preia cu foarte mici corecții atribuirile (cu numeroase nume sonore ale picturii europene), menționate în catalogul manuscris. De la acest catalog din 1844³, dur criticat de Johann Trost din

¹ „*Primul catalog al pinacotecii (Älteste Katalog)*, manuscris, a fost redactat, după relatările lui L.J. Marienburg, din 1813, de către pictorul Franz Neuhauser Jr., lucrare realizată în timpul vieții baronului” – Ittu, 2008, p. 20.

² Ittu, 2008 (Anexa 4), p. 99.

³ *Die Gemälde – Galerie*, 1844.

Viena ⁴, a pornit în cercetările sale Theodor von Frimmel (1853 – 1928), primul mare specialist care a studiat lucrările colecției la fața locului și a publicat concluziile sale în lucrarea sa apărută la Viena în 1894 ⁵. În calitate de director al *Wiener Hofmuseum* (1884 – 1893), el a început o amplă, cvasi – exhaustivă cercetare a tuturor colecțiilor din tot Imperiul austro – ungar, pe care a continuat-o până spre sfârșitul vieții, iar în 1905 a tipărit o carte privind metodică cercetării în istoria artei⁶. De altfel, la Galeria Brukenthal, tocmai pentru a înlesni cercetarea și mai buna atribuire (prin eventuala descoperire de semnături și detalii semnificative în lucrări), s-a trecut la grăbita restaurare a numeroase tablouri, întreprinsă de Karl Schellein (1882 – 1888), de la Academia din Viena, iar după vizita lui Theodor von Frimmel (1893 – 1894) continuată tot la Viena de Eduard Gerisch (1896 – 1899). În primul rând datorită scrierilor lui Frimmel, în care acesta discută sau menționează autori și tablouri din colecția sibiană, Pinacoteca devine cunoscută și atrage atenția și altor specialiști care o vor cerceta. Încă de atunci, apoi și cu alte prilejuri când a revenit la Muzeul Brukenthal, ilustrul specialist vienez atrăgea atenția asupra colecției de pictură germană și austriacă, spunând că nici unul dintre cei ce se ocupă de studiul artei austriece și sud – germane din secolul XVIII n-ar trebui să neglijeze lucrările din Galeria sibiană ⁷.

Brukenthal a colecționat și a comandat o sumă de copii după maestri renașcentiști italieni, dar și germani, în secolul XVIII. A avea copii ale unor tablouri celebre atunci când un colecționar n-avea posibilitatea achiziționării originalului, era o practică curentă, de aceea, pe lângă operele de autor (fie și anonim), copiile sunt azi o problemă a colecțiilor. Unele sunt fidele, cinstite și le clarificăm după original (când acesta există), dar altele sunt eclecticice, lucrări în care copistul combină

⁴ „Profesorul Johann Trost din Viena, fără să fi văzut colecția, a criticat aspru lucrarea, exprimându-și îndoiala în legătură cu numărul exagerat de mare de capodopere și nume celebre aflate la Sibiu” Ittu, 2008, p. 45.

⁵ Frimmel, 1894.

⁶ *Zur Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens*, 2. Ausg., München und Leipzig, 1905.

⁷ „Die übrigen Deutschen in mannigfacher reichlicher Auswahl gehören späteren Zeiten an, und für deutsche Künstler des 18. Jahrhunderts, die man nun endlich beachtet und zu studieren anfängt, ist die Hermannstädter Galerie geradewegs ein hauptsächlicher Studienplatz” – Frimmel, 1916, p. 140.

fragmente sau detalii din mai multe tablouri ale unui artist, uneori cu intenția de a falsifica, de a oferi o lucrare drept un original nedescoperit. Cultura de specialitate și experiența expertului trebuie să-l ajute să repereze falsul, să-l deosebească de copie și respectiv să discearnă diferitele modalități de copiere. Exemplul lui Frimmel este acela a unei prodigioase memorii vizuale, care l-a slujit mult în studiile sale despre diversele colecții de pictură pe care le-a cercetat, ca și în multele atribuiri ale tablourilor asupra cărora s-a pronunțat ⁸.

Dar o altă categorie de copii (aparent ciudată, dar ușor de reperat), o constituie tablourile în ulei ce reproduc gravuri (adică invers decât se obișnuia, gravurile reproducând – mai mult sau mai puțin fidel – tablouri celebre de autori celebri). La Galeria Brukenthal există astfel de copii în ulei, după gravuri ale unor mari maeștri, una dintre acestea fiind o gravură cu dălțița a lui Dürer, de pe la 1500 – 1502, intitulată *Sfântul Eustachius* (fig. 1), după care avem o copie în tehnica uleiului, purtând același titlu, dar aparținând unui pictor anonim german din a doua jumătate a secolului XVI (deci cvasi-contemporan cu Dürer, care a decedat în 6 aprilie 1528) ⁹. Fără să fie o piesă deosebită (datorită faptului că e o copie și aparține unui pictor anonim), lucrarea rămâne interesantă, importantă istoric, documentar, chiar și artistic, datorită bunei execuții tehnice (fig. 2).

Investigația asupra picturilor cu atribuiri controversate poate avea deci atingeri cu unele metode din arheologie (investigația „arealului” artistic și istoric), cu arhivistica, ajungând chiar la subtilități detectiviste. Informația documentară, ipoteza și deducția, discuțiile cu alți specialiști, dar deseori și fantezia sau flerul, experiența, norocul și întâmplarea, sunt și ele „arme” din „arsenalul” istoricului de artă al expertului. Cum deseori s-a putut constata, chiar și restauratorul de pictură poate fi angrenat în cercetările și încercările de a lămuri paternități obscure sau a le schimba, atunci când ele sunt greșite, false, discutabile. Ca peste tot, lucrările

⁸ Acum, însă, în ajutorul neprețuit al ochiului de expert există memoria uriașă, care bine folosită nu dă erori și care a luat în mare parte locul memoriei individuale: calculatorul.

⁹ *Sfântul Eustachius* (ulei pe lemn 37 x 27 cm.), nr. inv. 338; Die Gemälde - Galerie, 1844, nr. cat. 18, d. Sch.; Führer duch 1893, nr. cat. 245, d. Sch.; Frimmel 1894, p. 74; Csaki, 1901, nr. cat. 324; Csaki, 1909, nr. cat. 338.

Colecției Brukenthal sunt inegale valoric și se pot afla într-o mare diversitate de situații în privința stării de conservare, fapt ce a împietat și impietează (pe lângă alți factori) asupra cercetării lor, a încercărilor de a stabili autorii cărora aparțin, mai cu seamă atunci când ei „se ascund” sub infinit încăpătoarea etichetă: *Anonim*. Este unul dintre motivele datorită cărora cercetarea întreprinsă asupra tablourilor renașcentiste germane din pinacotecă a progresat lent, cu numeroase ezitări și incertitudini, cu atribuiri și reatribuiri succesive. Lucrările anonime apar și aici, iar atribuirea lor este dificilă, fiindcă maeștrii Renașterii și operele lor au fost deseori copiate și/sau falsificate. Edificatoare în privința vicisitudinilor acestei cercetări, a fost situația tabloului *Portret de bărbat cu barbă* (fig. 3)¹⁰, a cărui paternitate a stârnit numeroase discuții, dar și o fructuoasă colaborare. Tabloul a fost achiziționat de Samuel Brukenthal și este menționat în primul catalog (manuscris) al Colecției, autorul fiind înscris ca anonim din școala germană. Catalogele ulterioare (din anii 1844¹¹ și 1893¹²), atribuiau lucrarea școlii lui Holbein cel Tânăr, iar Frimmel în 1894¹³ o socotește copie după Amberger, opinie păstrată de Michael Csaki în catalogul din 1901¹⁴. Karl Voll, vizitând Galeria sibiană în 1901, exprimă altă părere: „*Nicht von Amberger*” și adaugă: „*zu gut für eine Copie*”. Dar M. Csaki, în noul său catalog editat în 1909, rămâne la vechea atribuire („*după Amberger ?*”), deși adaugă și părerea lui Voll¹⁵. Mult mai târziu, la solicitarea lui Teodor Ionescu (fost custode la Galeria Brukenthal), Kurt Löcher din Köln (corespondență 1963¹⁶) consideră că nu sunt destule argumente pentru a susține prezența stilului lui Amberger, ci mai probabil, tabloul are legătură cu Hans Mielich (1516 – 1573). Revenind la Sibiu în anul 2000, pentru a cerceta din nou lucrarea, același specialist, Kurt Löcher, precizează în cursul discuțiilor că Voll avea desigur dreptate să considere că nu e o copie și nu poate fi vorba de Amberger, fiindcă lucrarea nu are

¹⁰ Anonim german, sec. XVI, *Portret de bărbat cu barbă*, nr. inv. 20.

¹¹ Die Gemälde - Galerie, 1844, nr. cat. 58, d. Sch. (deutsche Schule), Hans Holbein d.j.

¹² Führer durch die Gemäldegalerie, 1893, nr. cat. 209, d. Sch., Schule d. Hans Holbein d.j.

¹³ Frimmel, 1894, p. 72.

¹⁴ Csaki, 1901, nr. cat. 19.

¹⁵ Csaki, 1909, nr. cat. 20.

¹⁶ Cabinetul de documentare al Galeriei Brukenthal: K. Löcher, scrisoare din 16 mai 1963; Ionescu, 1967, p. 54.

legătură cu școala de la Augsburg (în care și Amberger e inclus). Incontestabil avem de-a face cu un pictor experimentat și propunerea este ca portretul să fie inclus între tablourile aparținând cercului lui Hans Mielich. Analizată și catalogată în monografia pe care Kurt Löcher o dedică acestui pictor german ¹⁷, lucrarea de la Sibiu e considerată “*Cercul lui Mielich*” (databilă pe la 1560), considerându-se că ea merită toată atenția în cadrul cercetării activității și operei acestui maestru al Renașterii germane, azi celebru ca portretist.

Era o ipoteză întemeiată, dar trebuia să ne întoarcem la „corpul delict” (tabloul), or acesta era într-o stare de conservare jalnică (pânză ruptă, căderi de culoare ...), așa că investigația a dus în mod firesc la o amplă și atentă restaurare întreprinsă în 2008 de pictorul – restaurator Ioan Muntean de la Muzeul Brukenthal. Abia acum tabloul și-a dezvăluit secretele: în dreapta sus a apărut o inscripție cu litere majuscule: AETATIS SUE LXII, apoi, dedesubt (cu cifre arabe), anul 1.5.55. și literele I.S. (sau J.S.), scrise suprapus, ca într-o monogramă (fig. 4). Datorită acestei descoperiri (inițialele I.S.), ipoteza noastră se îndrepta spre unul dintre colaboratorii din atelierul lui Mielich, anume Hans (**J**ohann) **S**chöpfer (cca. 1505 – 1569). Acesta a intrat în 1520 în atelierul lui Mielich și a lucrat 5 ani aici. Ne-am adresat însă din nou expertului în Renașterea germană, dr. Kurt Löcher din Köln, trimițându-i câteva imagini și detaliul cu semnătura. Dânsul ne-a scris invalidând atribuirea Hans Schöpfer: „*Das Monogram IS (ligiert) mit den drei Schnörkeln ist die Signatur des österreichischen Hofmalers Jakob Seisenegger...*” și a atribuit tabloul cu certitudine, confirmând autenticitatea semnăturii lui Jakob Seisenegger, pictor austriac născut la Linz în 1505, decedat tot acolo în 1567 ¹⁸.

Iată cum intervine întâmplarea în cercetarea și atribuirea unora dintre lucrările anonime: *Uciderea pruncilor* ¹⁹ (fig. 5) este semnată cu inițialele V.R., dar a figurat în catalogul din 1844 ²⁰ ca lucrare de Johann Wilhelm Baur (1600 – 1640),

¹⁷ Löcher, 2002, nr. cat. 75, p. 250.

¹⁸ Mureșan, 2009, pp. 334 – 335

¹⁹ Anonim german, *Uciderea pruncilor* (acuarelă pe pergament 12 x 14 cm.), semnat dreapta jos: V.R., nr. inv. 1.190.

²⁰ Die Gemäldegalerie, 1844, nr. cat. 60, d. Sch.

inițialele citindu-se probabil V(on).B(aur). Ulterior, Frimmel ²¹ a considerat-o tot ca lucrare a lui Baur, dar afirmând posibilitatea citirii inițialelor ca V.R. și considerând că nu e exclus ca ea să aparțină unui miniaturist necunoscut. Astfel, ea a fost înscrisă ca o lucrare semnată, dar rămasă anonimă, așa cum a apărut în cele două cataloage importante ale lui M. Csaki ²². Deși nu i-am aflat autorul, am găsit sursa originală, tot o lucrare a unui gravor celebru, Jacques Callot (1592 – 1635), stabilind astfel că este o copie după gravura intitulată *Masacrul inocenților* ²³ (fig. 6). De mirare a fost că nici chiar Th. Frimmel nu a descoperit că este o copie, căci în ce ne privește am făcut atribuirea atunci când (din întâmplare) am consultat cunoscuta carte a lui Henri Focillon, *Maestrul stampe* ²⁴, pentru alte probleme.

Cum arătam, tablourile cele mai vechi, acelea degradate, rău păstrate și conservate, peste care timpul și-a pus apăsător și destructibilă amprentă, sunt cele mai greu de atribuit și stârnesc îndoieli, apoi discuții și controverse, atunci când trebuie încadrate în opera, cercul, genul unui autor, școala din care face parte, ba uneori și țara lui, ridicând semne de întrebare. Aceasta datorită faptului că numeroși artiști, mai ales cei de succes, dar și cei de oarecare prestigiu, au fost „artiști itineranți”, întreprinzând deseori lungi călătorii de ucenicie și studii la tinerete, iar apoi altele la maturitate pentru a-și afla comanditari și cumpărători și când ajungeau (eventual) la prestigiu și faimă, fiind invitați să lucreze pentru comanditari bogați și puternici. Este cazul portretistului austriac Martin Meytens (1695 – 1770), de origine din Țările de Jos, dar născut în Suedia și devenit pictorul de curte al împărătesei Maria Theresia ²⁵. Din opera sa, Colecția Brukenthal are un număr de 15 tablouri a căror atribuire părea certă, dar reluarea unor cercetări a dus la noi descoperiri. Între acestea se înscrie portretul intitulat inițial *Bărbat distins cu un plan arhitectural* ²⁶ (fig.7), lucrare reprezentativă pentru portretistica de tip aristocratic practică de maestrul

²¹ Frimmel, 1894, p. 72.

²² Csaki, 1901, nr. cat. 1.148; Csaki, 1909, nr. cat. 1190.

²³ Jacques Callot, *Masacrul inocenților* (aquaforte, 13,7 x 10,5 cm.), pe la 1617 – 1718, Paris, Bibliothèque Nationale.

²⁴ Focillon, p. 41, repr. pp. 144 – 145.

²⁵ Pentru date biografice ale lui Meytens, cf. Lisholm, 1974, pp. 115 – 124.

²⁶ *Bărbat distins cu un plan arhitectural* (ulei pe pânză 125 x 93cm), nesemnat, nedatat, nr. inv. 740; Frimmel, 1894, p. 66; Csaki, 1909, nr. cat. 740; Lisholm, nr. cat. 129, repr. nr. 22 (datat 1730); Mureșan, 1977, p. 58, repr. nr. 7; Mureșan, 2002, pp. 189 – 194.

austriac. Tabloul era interesant și discutat nu în privința atribuirii (Meytens), cât în aceea a personajului portretizat. Aici s-a dovedit din nou că buna colaborare cu alți specialiști, întâmplarea și norocul pot însoți cele mai savante documentări și aduce rezultate spectaculoase și contribuții esențiale.

Datorită costumației fastuoase și „atitudinii aristocratice” a personajului, s-a bănuțit că modelul portretizat nu este un arhitect, figura neavând nici asemănări cu a vreunuia dintre arhitecții cunoscuți în acea epocă și despre care să se poată cel puțin presupune că a fost în anturajul curții vieneze și între comanditarii sau apropiații pictorului; de aceea identitatea acestui personaj părea imposibil de stabilit. Totuși, datorită planului arhitectural care apare fidel reprodus în tablou, istoricul de artă Peter Fidler din Innsbruck, a identificat enigmaticul personaj portretizat de Meytens, comunicându-ne cu amabilitate descoperirea sa.

Ocupându-se de personalitatea și opera arhitectului Jakob Prandtauer (1660 – 1726), Fidler a abordat într-un studiu problematica și istoricul palatului Questenberg din Viena ²⁷. Cu acest prilej a descoperit în monografia Brigettei Lisholm, dedicată vieții și operei lui Meytens, că lângă modelul din tablou apare un fragment din planul palatului. Cunoscând bine din documentele de epocă planurile și etapele de construcție ale celebrului palat vienez (azi sediul ministerului austriac de finanțe), istoricul de artă a stabilit cu exactitate că în portret apare o parte din planul parterului, plan elaborat pentru reconstrucția din 1710 a corpului central al clădirii, iar cu acest prilej s-a putut afla cu precizie, că în portret apare contele Johann Adam von Questenberg (1678 – 1752), cel ce a construit și extins palatul.

Oricât ar părea de ciudat, până și cel mai vehiculat portret al baronului Brukenthal a fost (și mai este) subiect de discuție în privința autorului său. *Portretul baronului Samuel von Brukenthal* ²⁸ (fig. 8), a fost la un moment dat atribuit (cu

²⁷ „Was die Rekonstruktion der ursprünglichen Disposition des Großen Hauses anlangt, durften wir auf einen wohl authentischen Grundriß des Erdgeschosses aus dem Bildnis des Bauhern von Martin Meytens zurückgreifen” – Fidler, 1985, p. 21.

²⁸ *Portretul Baronului Samuel von Brukenthal* (ulei pe pânză 93 x 71 cm), nr. inv. 515; Csaki, 1901, nr. cat. 501 (Anonim transilvănean sec. XVIII); Csaki, 1909, nr. cat. 515 (Anonim transilvănean sec. XVIII); Mureșan, 1977, p. 59, repr. nr. 3; Mureșan, 1987, p. 200, repr. nr. 8; Mureșan, 2007, nr. cat. 13.

multe îndoieli), aceluiași Martin Meytens, unul dintre cei mai importanți portrețiști ai Barocului austriac.

Executat în acea manieră sobră și austeră specifică portretului burghez, reprezentarea are și câteva detalii decorative destul de sumar consemnate, ce îl apropie de portretele oficiale, de tip aristocratic ale lui Meytens, cum ar fi redarea dantelelor jaboului de la gât și a celor de la manșete și mai ales reprezentarea Ordinului «Sfântul Ștefan» cu eșarfă. Detalierea acestor elemente decorative și cu certă adresă socială, ar putea fi o cerere a comanditarului, dar dacă lucrarea aparține lui Meytens îi lipsește acea eleganță și minuțiozitate cu care aceste redări vestimentare sunt executate de pictorul vienez. Acest amestec de „burghez” și „aristocratic” amintește de alte portrete ale lui Meytens, dar inabilitățile de realizare, au dus la ipoteza că ar fi o lucrare a unui pictor din Transilvania, posibil Johann Martin Stock (1742 – 1800), care a fost elev al lui Meytens²⁹. Ca realizare plastică, tabloul are câteva elemente specifice portretisticii lui Stock, care însă sunt comune și altor pictori influențați de Meytens. Lucrarea pare deci ceva mai bună decât un Stock, dar puțin mai slabă decât un Meytens, întrunind însă mai numeroase calități ale portretisticii lui Meytens decât ale lui Stock. Teodor Ionescu, a considerat ca autor pe Meytens, în urma unei discuții la Sibiu (în 1961) cu Brigitta Lisholm, autoarea monografiei Meytens (1974), dar în cartea sa pânza nu este menționată.

Oricare detaliu poate deveni important, poate aduce noutăți și chei de dezlegare a unor necunoscute ale tabloului, dacă cercetătorul este bine documentat. Am început investigația asupra portretului după ce ne-am documentat asupra Ordinului «Sfântul Ștefan», ordin austriac înființat în 1765³⁰. Decorația de pe piept dovedește că la data executării portretului baronul era la treapta cea mai înaltă a acestuia, având ca însemne eșarfă și crucea mare de argint a ordinului, deci tabloul a fost realizat după 1787, anul în care personajul a urcat la această treaptă a ordinului, odată cu pensionarea sa din funcția de guvernator al Transilvaniei. Așadar, ipoteza în privința datării părea confirmată (Meytens a murit în 1770), dar nu neapărat și cea

²⁹ Părerea a fost exprimată de Julius Bielz, cf. Bielz, 1956, pp. 24 – 29.

³⁰ Mureșan, 2009a, pp. 25 – 40, cu reproducerea decorațiilor celor trei trepte ale ordinului „Sfântul Ștefan”, p. 40.

privind faptul că Stock ar fi autorul lucrării ³¹. Așadar, până acum, este sigur că Martin Meytens nu poate fi autorul acestui portret realizat după 1787 (adică la cel puțin 17 ani după moartea sa), anul în care baronul a fost decorat de Iosif al II -lea cu marea cruce a Ordinului «Sfântul Ștefan». Presupunerea că tabloul ar putea aparține unui alt pictor, probabil austriac și deocamdată rămas necunoscut ³², pare cea mai plauzibilă, iar discuția privind paternitatea lui rămâne deschisă. Aceste câteva detalii pot deveni importante pentru alți cercetători la o nouă încercare a descoperirii autorului. E de subliniat aici ideea că în investigațiile privind lucrările de artă, până și erorile pot deveni un câștig, măcar pentru că stimulează noi cercetări ce se întreprind spre a le combate.

O altă situație interesantă și care a dus la bune rezultate, a fost aceea a uneia dintre lucrările etalate în cadrul expoziției *Eros și frumusețe*, deschisă la Galeria Brukenthal (2002), o lucrare de mari dimensiuni și intitulată *Danae* ³³ (fig. 9). După cataloage mai vechi ale Colecției Brukenthal, titlul era mai descriptiv-precis: *Jupiter vine la Danae, ca ploaie de aur* și în cel mai vechi catalog (de pe la 1800) aparținea unui pictor anonim olandez. Tabloul redă respectiva scenă mitologică, ce a fost deseori abordată de mari maștri europeni, dar ceea ce a adus în centrul atenției lucrarea – fapt în care întâmplarea iarăși a intervenit benefic –, este că la operațiunea de curățire efectuată în vederea expunerii, același restaurator Ioan Muntean (de la Muzeul Brukenthal) a descoperit și semnalat existența unei semnături (dreapta, pe fundal, lângă piciorul Danaei: Feuerlein), care, descifrată, a certificat numele adevăratului autor al pânzei: pictorul german **Johann Peter Feuerlein** (1668 – 1728) (fig. 10).

Tabloul **nu** a fost restaurat de Eduard Gerisch și nici de Karl Schelein, poate de aceea a rămas cu menționata atribuire (anonim olandez) din vechiul catalog

³¹ Ideea e susținută și de autoarea unui recent catalog Johann Martin Stock, muzeografa Elena Popescu de la Galeria Brukenthal, care include totuși tabloul în acest catalog, sugerând astfel că el ar aparține mai degrabă operei lui Stock : Cf. Elena Popescu, **Johann Martin Stock reprezentant al barocului transilvănean în colecții europene**, Sibiu, 2000, Editat de Forumul Democrat al Germanilor din România, nr. cat. 4, pp. 35 – 36.

³² Ordeanu, 2000, p. 120.

³³ *Danae* (ulei pe pânză 113 x 180 cm.), nr. inv. 806.

manuscris. Posibil să fi părut prea apropiat ca inspirație de Tiziano, neinteresându-i pe specialiști și de-aceea cataloagele din 1844³⁴ și 1893³⁵, apoi cele ale lui Michel Csaki (1901³⁶ și 1909³⁷), au păstrat atribuirea cea veche, fără ca autorii să studieze mai atent pânza. Csaki încearcă totuși o vagă încadrare în epocă: secolele XVI – XVIII, dar Maria Olimpia Tudoran de la pinacoteca din Sibiu s-a pronunțat asupra ipoteticei apartenențe a tabloului la pictura italiană (pictor anonim), datându-l mai corect între secolele XVII – XVIII. Descoperirea semnăturii a înlăturat toate ipotezele, erorile și îndoielile, și în plus a arătat că organizarea unei expoziții și apoi colaborarea dintre organizatori și specialiștii restauratori poate duce la descoperiri interesante. De altfel, oricâte documente și date de istoria artei ar avea cercetătorul la un moment dat, expertiza restauratorului rămâne esențială, fiindcă întotdeauna acesta poate oferi elemente necunoscute privind lucrarea (pânza cu țesătura ei, grundul, straturile de culoare ...), care sunt importante mai ales în privința datării unei lucrări.

Cu ocazia unei călătorii la München în ianuarie 2003, am avut prilejul de a vizita o interesantă expoziție de naturi statice italiene intitulată chiar *Stille Welt – Italienische Stilleben*. În expunere se afla și cea mai faimoasă lucrare realizată de pictorul german **Christian Berentz** (1658 – 1722) în colaborare cu Carlo Maratta (1625 – 1713), semnată și datată 1696, păstrată azi la Capodimonte. În tablou apăreau elemente de recuzită ce semănau frapant cu două naturi moarte pendante aflate în colecția Pinacotecii Brukenthal. Aceste asemănări au făcut să începem cercetarea atentă și temeinică asupra paternității celor două lucrări pendante de la Galeria Brukenthal, *Natură moartă cu cană*³⁸ (fig. 11) și respectiv *Natură moartă*

³⁴ *Die Gemälde - Galerie*, 1844, nr. cat. 299, n. Sch. (niederländische Schule).

³⁵ *Führer durch* 1893, nr. cat. 296, n. Sch.

³⁶ Csaki, 1901, nr. cat. 780.

³⁷ Csaki, 1909, nr. cat. 806.

³⁸ *Natură moartă cu cană* (ulei pe pânză 61 x 48 cm), nr. inv. 1.011; *Die Gemälde - Galerie*, 1844, nr. cat. 77; *Führer durch*, 1893, nr. cat. 41, i. Sch. (italenische Schule); Csaki, 1901, nr. cat. 992; Csaki, 1909, nr. cat. 1.011; Mureșan, 2007, nr. cat. 19 – 20.

cu vază³⁹ (fig. 12), naturi statice de tip aristocratic, cu o recuzită de lux, realizate în manieră barocă.

Achiziționate de Samuel von Brukenthal, ele apar menționate în cel mai vechi catalog al colecției la școala italiană și atribuite lui Maria Scalzo. Aceeași paternitate a fost păstrată și în catalogul din 1844, iar ulterior (în 1893) au fost atribuite unui anonim italian. Catalogoalele din 1901 și în 1909 le înscriu „Gabriel Salci. Tätig um 1716” și sub această titulatură au figurat până la începerea investigației noastre.

Academician Klára Garas de la Budapesta, într-un pertinent studiu despre Maximilian Pfeiler, Franz Werner Tamm și Gabriele Salci⁴⁰, reamintește că asupra originii, vieții și activității lui Salci nu avem aproape nici un fel de date și că deseori numele lui apare scris eronat în enciclopedii: Salli sau Salvi⁴¹. Am găsit reproduceri după naturile statice ale lui Salci din colecția palatului Lichtenstein Vaduz⁴², dar comparația cu lucrările din Muzeul Brukenthal ne-a părut a nu confirma pe deplin (dar nici a infirma clar) părerea că Salci este autorul lor. Pe de altă parte, în corespondența de la cabinetul de documentare al Galeriei Brukenthal ne-a fost semnalată o scrisoare (din 1997) a marelui specialist italian Federico Zeri⁴³, în care acesta se pronunță – după o fotografie – pentru declararea pictorului Christian Berentz ca autor al tablourilor în discuție. Dar certitudinile asupra paternității se conturează greu. Într-o importantă lucrare, specialistă italiană Ludovica Trezzani⁴⁴, alături de comentariul despre Maximilian Pfeiler (1683 – 1722-23), un pictor foarte puțin cunoscut, reproduce o natură moartă a acestuia, „Fructe și cristaluri”⁴⁵, aflată la Palazzo di Montecitorio din Roma, care seamănă mult cu cele de la Sibiu atribuite

³⁹ *Natură moartă cu vază* (ulei pe pânză 61 x 48 cm), nr. inv. 1.012 ; Die Gemälde - Galerie, 1844, nr. cat. 78; Führer durch, 1893, nr. cat. 42, i. Sch.; Csaki, 1901, nr. cat. 993; Csaki, 1909, nr. cat. 1.012; Mureșan, 2007, nr. cat. 19 – 20.

⁴⁰ Garas, 1991, p. 46.

⁴¹ Nagler, 1835 – 1852, vol. XVI, p. 77.

⁴² *Fructe, cristaluri și instrumente muzicale cu papagal și Fructe și cristaluri*, apud: Laureatti e Trezzani, 1989, repr. 1.004 /fig. 3 și repr. 1.005 / fig. 4.

⁴³ Prin amabilitatea colegei dr. Olimpia Tudoran Ciungan, căreia îi mulțumim și pe această cale.

⁴⁴ Laureatti, Trezzani, 1989.

⁴⁵ *Frutta e cristalli* (ulei pe pânză 64 x 48cm): „monogramato su uno dei calici: «MP»”; în: Laureatti, Trezzani, p. 835, repr. 993.

inițial lui Salci. Părea că trebuia să rămânem la ipoteza că Pfeiler ar fi autorul celor două tablouri pendante, însă apare surpriza. Încercând să se convingă dacă masa pe care stau cana și tava cu pahare (din tabloul *cu cană*), este acoperită cu un cover sau cu o față de masă țesută, colegul muzeograf Alexandru Sonoc de la Galeria Brukenthal observă mai atent și cele câteva contururi cu negru, gândindu-se că ar putea fi un înscris în arabă. Se convinge repede că este de fapt semnătura lui Berentz, strecurată subtil pe sub corola trandafirului (jos, lângă piersica din centru), ce atârână peste muchea tăbliei mesei, *Chr*, sub trandafir, și *Berentz*, scris abreviat, caligrafiat ca o monogramă, amintind de combinarea literelor pe care o găsim pe inscripțiile antice romane. Descoperind semnătura, Alexandru Sonoc – căruia îi mulțumim și pe această cale ! – ne-a scos din impas și îndoieli și astfel întâmplarea a ajutat încă o dată cercetarea documentară și studiul lucrărilor. Atenta observare a detaliilor se dovedește din nou esențială!

Documentarea riguroasă, studiul atent al lucrărilor și buna cunoaștere a contextului artistic în care o lucrare, un autor, pot fi încadrați și dovedesc afinități, este numai o parte a acestei munci, consultarea licitațiilor, colaborarea cu specialiștii, cu conservatorii și restauratorii de colecție și de muzeu, fiind la fel de importante. Când aceste componente concură finalizându-se cu un succes, satisfacțiile sunt și ele pe măsura eforturilor.

Bibliografie

Bielz, 1956 – Julius Bielz, *Johann Martin Stock. Un portretist transilvănean de seamă din secolul al XVIII -lea*, în "Muzeul Brukenthal. Studii și comunicări", nr. 4, Sibiu 1956.

Csaki, 1901 – M. Csaki, *Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, Selbstverlag des Museums, Hermannstadt, 1901.

Csaki, 1909 – M. Csaki, *Baron Brukenthalisches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, Selbstverlag des Museums, Hermannstadt, 1909.

Die Gemälde - Galerie, 1844 – *Die Gemälde - Galerie des freiherrlichen v. Brukenthalischen Museums in Hermannstadt*, Hermannstadt, 1844.

Fidler, 1985 – Peter Fidler, *Zur Bauaufgabe in der Barockarchitektur. Das Palais Questenberg Ergänzende Forschungen zu einer Prandtauer - Monographie*, Selbstverlag des Verfassers, Innsbruck, 1985.

Focillon, 1972 – Henri Focillon, *Maestrii stampeii*, trad. rom. Mihail Stănescu, Ed. Meridiane, București, 1972.

Frimmel, 1894 – Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien. Die Gemäldesammlung in Hermannstadt*, Verlag von Gerold & Cie, Wien 1894.

Frimmel, 1916 – Theodor von Frimmel, *Herrmannstadt und die Brukenthalische Galerie*, în „Studien und Skizzen zur Gemälekunde”, II, Band IX – X, Wien, 1916.

Führer durch, 1893 – *Freiherr Samuel von Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt, Führer durch die Gemäldegalerie*, Selbstverlag des Museums, Hermannstadt, 1893.

Garas, 1991 – Klára Garas, *Natures mortes du XVIII -e siècle au Musée des Beaux – Arts Maximilian Pfeiler, Franz Werner Tamm et Gabriele Salci*, în „Bulletin du Musée Hongrois des Beaux – Arts”, nr.74/ 1991.

Ionescu, 1967 – Teodor Ionescu, *Renașterea germană în Galeria Brukenthal*, în „Muzeul Brukenthal. Studii și comunicări ”, vol. 13, Sibiu,1967.

Ittu, 2008 – Gudrun–Liane Ittu, *Scurtă istorie a Muzeul Brukenthal*, Ed. Altip, Alba – Iulia, 2008.

Laureatti, Trezzani, 1989 – Laura Laureatti e Ludovica Trezzani, *La natura morta in Italia* (capitolul “La natura morta postcaravaggesca a Roma”), tomo secundo, Electa Ed., Milano, 1989.

Lisholm, 1974 – Brigitta Lisholm, *Martyn van Meytens d.Y. Hans Liv och hans Verk*, Allhems Förlag , Malmö, 1974.

Löcher, 2002 – Kurt Löcher, *Hans Mielich (1516 – 1573) – Bildnismaler in München*, Deutscher Kunstvelag , München – Berlin, 2002.

Mureșan, 1977 – Valentin Mureșan, *Portrete de Martin Meytens la Muzeul Brukenthal*, în „Revista muzeelor”, nr. 8/1977, pp. 57 – 61.

Mureșan, 1987 – Valentin Mureșan, *Portrețiști ai Barocului german și austriac în colecția Galeriei Brukenthal*, în „Complexul Muzeal Sibiu. Anuar”, nr.1, Sibiu, 1987.

Mureșan, 2002 – Valentin Mureșan, *Considerații asupra unui portret de Martin Meytens*, în “Muzeul Banatului – Analele Banatului – Artă “, vol. IV (1909 – 2002), Ed. Mirton, Timișoara 2002.

Mureșan, 2007 – Valentin Mureșan, *Pictura germană și austriacă din Colecția Brukenthal*, în „BIBLIOTHECA BRVKENTHAL”, XIII, Sibiu, 2007.

Mureșan, 2009 – Valentin Mureșan, *Colaborarea specialiști – restauratori și reatribuirea unor tablouri de școală germană și austriacă din Pinacoteca Brukenthal*, în „Brukenthal Acta Musei” nr. IV.2, pp. 333 – 348.

Mureșan, 2009a – Valentin Mureșan, *Decorații și putere. Samuel von Brukenthal important membru al ordinului „Sfântul Ștefan*, în „Studia Universitatis «Babeș – Bolyai». Historia Artium”, LIV, nr. 1, Cluj – Napoca, 2009, pp. 25 – 40.

Nagler, 1835 – 1852 – G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler – Lexikon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.*, Leipzig 1835 – 1852, 3. Auflage, vol. I – XXV (Schwarzenberg & Schumann).

Popescu, 2000 – Elena Popescu, *Johann Martin Stock reprezentant al barocului transilvănean în colecții europene*, Sibiu, 2000 (Editare: Forumul Democrat al Germanilor din România).

Ordeanu, 2000 – Maria Ordeanu, *Moștenirea Baronului Brukenthal*, în „Revista muzeelor”, nr. 4 – 6/2000.

Thieme – Becker – Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag von E. A. Seemann, vol. I – XXXVII (1907 – 1950), Leipzig.

Lista ilustrațiilor

- Fig. 1. A. Dürer, *Sfântul Eustachius* (gravură cu dălțița).
- Fig. 2. A. Dürer, *Sfântul Eustachius*, nr. inv. 338.
- Fig. 3. Anonim german, sec. XVI, *Portret de bărbat cu barbă*, nr. inv. 20.
- Fig. 4. J. Seisenegger, sec. XVI, *Portret de bărbat cu barbă*, nr. inv. 20.
- Fig. 5. V. R., *Uciderea pruncilor*, nr. inv. 1.190.
- Fig. 6. J. Callot, *Masacrul inocenților* (gravură cu dălțița).
- Fig. 7. M. Meytens, *Contele Questenberg*, nr. inv. 740.
- Fig. 8. Anonim german, sec. XVIII, *Baronul Samuel von Brukenthal*, nr. inv. 515.
- Fig. 9. J. Feuerlein, *Danae*, nr. inv. 806.
- Fig. 10. J. Feuerlein, *semnătura*.
- Fig. 11. Chr. Berentz, *Natură moartă cu cană*, nr. inv. 1.011.
- Fig. 12. Chr. Berentz, *Natură moartă cu vază*, nr. inv. 1.012.



Fig. 1

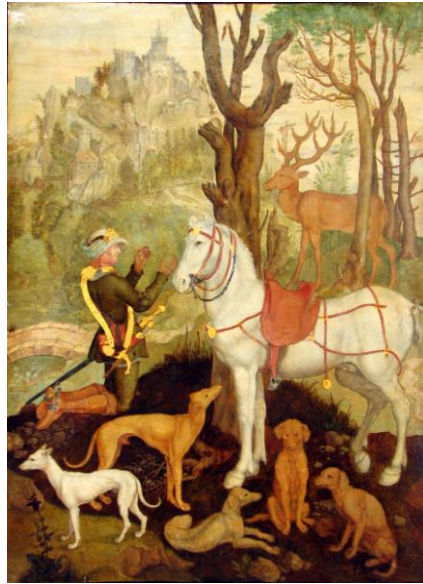


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

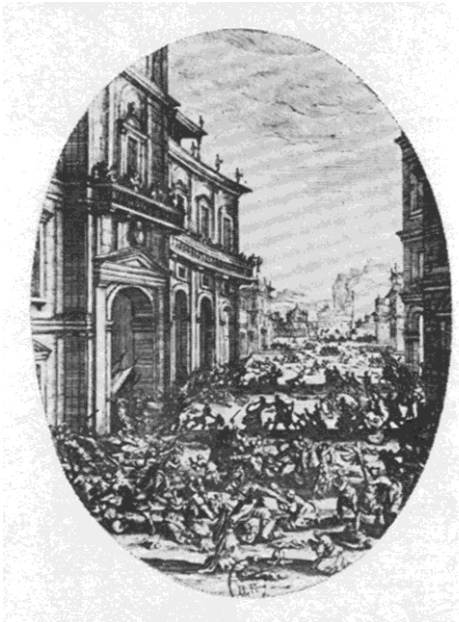


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12