PICTURA BĂNĂŢEANĂ PE STICLĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA. STUDIU DE CAZ: ICOANA SFÂNTULUI PROOROC ILIE

Andreea Foanene[*]

The Banat Reverse Glass Painting during the 19th Century. Case Study: The Icon of Saint Elijah the Prophet

Abstract: This article is a case study on 19th century Banat reverse painting on glass. The work it dwells on is an icon from the Metropolitan Cathedral collection in Timișoara. The present inquiry is yet another step in the attempt to identify the technical features, the thematic, compositional or chromatic aspects of this painting. We believe that a thorough research provides an opportunity to reveal stylistic, conceptual or technical similarities and it may serve as raw material for further comparative studies, as well as for future identification or classification campaigns, etc. By studying the Banat glass painting we can discover new aspects of the Baroque or Rococo influence in Eastern European art, we can trace back the alterations and adaptations assumed by the iconography of Romanian Orthodoxy in dialogue with Catholic or Protestant doctrines. Often the glass icons from the historically Romanian Banat have been confused with those from Transylvania or with the ones stemming from the Serbian Banat. I began researching this subject since 2015 and published the results in order to provide a better outline for this identity. The rationale behind this article is the desire to gain a deeper understanding of the glass painting of Banat. This painting is part of our heritage and constitutes a highly valuable and valid field of research, a topic that has hitherto not been sufficiently determined, explored or highlighted.

Keywords: *Icon, reverse painting on glass, Banat, composition, Baroque*

Cuvinte cheie: *Icoană, pictură pe sticlă, Banat, compoziție, Baroc.*

1. Introducere

Articolul reprezintă un studiu de caz asupra unei icoane pe sticlă pictată în secolul al XIX-lea în Banat. Pictura analizată este un exemplu de artă sacră și etnografică, un obiect de cult tradiţional și inovator, un obiect care face parte din categoria aparte a icoanelor bănăţene pe sticlă.

2. Descrierea icoanei

Pictura studiată se află în colecţia muzeului Catedralei Mitropolitane din Timișoara. Lucrarea a fost donată spre păstrare și expunere de către Maria Gătăianţu. În cadrul parcursului expoziţional actual, icoana Sfîntului Ilie întâmpină vizitatorii în prima cameră a muzeului din subsolul Catedralei Ortodoxe a Timișoarei[1], alături de alte icoane pe sticlă din Banat și Translivania. În spaţiul alb, silenţios și intim, icoana Sfântului Ilie este așezată pe un postament ușor înclinat, lângă icoana Sfântului Gheorghe, care face parte din aceeași colecţie.

În registrele muzeului nu este menţionat autorul icoanei. Atât suprafaţa pictată, cât și partea din spate a picturii nu conţin indicii care ar putea semăna cu o semnătură. În acea perioadă zugravii nu obișnuiau

[*] Muzeul de Artă Timișoara, Piața Unirii, nr. 1, Timișoara, e-mail: andreea_foanene@yahoo.com.

[1] Construită între 1936 și 1941, Catedrala Mitropolitană din Timișoara este un simbol religios și cultural al Banatului. Deși catedrala a fost construită între 1936 și 1941, ideea edificării acesteia este strâns legată de unirea Banatului cu România la 1 decembrie 1918, consfinţită prin instalarea administraţiei române în Banat la 28 iulie 1919 și prin intrarea armatei române în Timișoara la 3 august 1919. În logica afirmării identităţii teritoriale, era important crearea unui spaţiu amplu, central și reprezenativ, care să fie în acord cu necesităţile practicării ortodoxiei românești. Catedrala Timișoarei a fost inaugurată pe 6 octombrie 1946. La deschiderea oficială au participat, printre alţii, Regele Mihai, prim-ministrul Petru Groza, episcopii Augustin Pacha și Ioan Bălan. În incinta lăcașului de cult se găsesc moaștele Sfântului Iosif cel Nou de la Partoș episcop ortodox al Timișoarei între 1651 și 1655, sfânt protector al ortodocșilor români din Banat. Subsolul catedralei găzduiește necropola mitropoliților Banatului și un muzeu de artă sacră. Cele aproximativ 4.000 de obiecte colecţionate sunt icoane pe sticlă și pe lemn, cărţi rare și alte obiecte istorice utilizate în cadrul ritualurilor religioase.

https://biblioteca-digitala.ro

să-și iscălească lucrările. În capitolul „Majoritatea icoanelor rămân operele unor zugravi anonimi", Juliana și Dumitru Dancu discută subiectul semnării icoanelor pe sticlă. „*Numai o mică parte din ele sunt semnate cu prenumele urmat de calificativul zugrav, și rarisime sunt icoanele care poartă și nume patronimic. Mult mai frecventă este însemnarea anului pe icoană, ca pe atâtea alte produse ale artei populare*"[2], deși încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea există în Transilvania cazuri de iconari cunoscuţi care își semnează lucrările[3], precum și școli sau ateliere de pictură religioasă dedicate tehnicii picturii sticlă.

Puţini dintre pictorii iconari aveau școală. Referindu-se la icoanele pe lemn Aurel Cosma, detaliază relevanța motivelor ornamentale locale preluate în iconografie. „*Și în Banat, ca pretutindeni, cele dintâi urme de pictură trebuiesc căutate în ornamentația primitivă și în arta țărănească, apoi în multitudinea icoanelor religioase făcute de zugravi anonimi și vândute în târguri. Legendele și documentele scrise ne amintesc și despre existența unor școli de pictură bisericească atașate pe lângă vechile mănăstiri românești din Banat, cari au pregătit o serie de meștri pentru împodobirea numeroaselor lăcașuri dumnezeești ridicate în diversele sate de Români, mai ales în regiunile muntoase ale provinciei*"[4].

Nu avem date în ceea ce privește provenienţa icoanei, dar Nicolae Săcară amintește câteva centre de pictură pe sticlă. Autorul subliniază apariția manufacturilor de sticlă după eliberarea Banatului de sub turci la: „*Oravița, Calina (1762), Slatina (1750) sau Tomești la începutul secolului al XIX-lea*"[5].

În cazul icoanei studiate, pictura devine semn al îndemânării și al măiestriei tehnice cu care era înzestrat autorul sau autoarea sa. Iconarul compune imaginea prin suprapunerea a două cadre narative, așa cum putem observa în fotografia lucrării (**Fig. 1**).

În partea de sus a imaginii este imaginat Sfântul Ilie Tezviteanul, prooroc al Vechiului Testament, în momentul ridicării sale la cer[6]. Sfântul Ilie este așezat într-un car auriu tras de 4 cai albi. Caii sunt înaripaţi și carul este atașat de aceștia printr-un harnașament elegant descris, auriu și împodobit cu un ciucure rotunjit. Deasupra trăsurii, un înger ţine hăţurile cailor în mâna dreaptă și în mâna stângă un bici cu care îndeamnă animalele să înainteze. Așezat în caleașcă, Sfântul Ilie este reprezentat frontal, ţinând în mâna dreaptă un cuţit. În loc de cojocul de păstor[7] cu care se menţionează că ar fi fost îmbrăcat și pe care l-ar fi lăsat ucenicului Elisei, proorocul este reprezentat în icoana noastră cu o pelerină roșie. Această trenă îi flutură în vânt, ca o flamură, amintind de imaginea triumfală a Învierii sau a Ridicării la Cer a Mântuitorului Iisus Hristos.

În registrul de jos, separaţi de spaţiul cerimii printr-o linie mediană orizontală formată din nori rotunzi, sunt reprezentaţi Sfântul Arhanghel Mihail și Sfânta Parascheva. Cele două personaje sunt concepute figură întreagă și deasupra aureolei fiecăruia îi este scris numele cu alb, cu litere chirilice. Arhanghelul

[2] Dancu, Dancu 1975, 39.

[3] Dancu, Dancu 1975, 67–86. Printre exemple îi putem menţiona pe Savu Moga (1816–1899) sau pe Matei Ţâmforea (1836–1906), ambii pictori iconografi transilvăneni.

[4] Cosma 1940, 6–7.

[5] Săcară 2005, 11–12.

[6] Sfântul Prooroc Ilie este prezentat în Vechiul Testament (capitolele 17–22 din Cartea a treia a Regilor și în capitolele 1–2 din Cartea a patra a Regilor). În Noul Testament există repetate trimiteri la personalitatea și importanța acestuia: Matei 16,14 17, 11–12, Marcu 8, 28; Luca: 4, 25–26; 9, 8 și 19. Sfântul Ilie, Ioan Botezătorul și Isaia Proorocul sunt cei trei mari profeţi care fac legătura dintre Vechiul Testament și Noul Testament, fiind vestitorii, premergătorii venirii în lume a lui Iisus Hristos. Proorocul Ilie este prezentat ca un om drept, demn, direct, puternic și neînfricat. Pentru virtuţile sale, se spune că Sfântul Prooroc Ilie nu a avut o moarte firească, ci a fost ridicat la cer. Mutarea proorocului la ceruri s-a petrecut după ce acesta, simţind că i se apropie sfârșitul, și-a ales ca ucenic pe Elisei. Mutarea de la viaţa pământească la cea cerească s-a întâmplat pentru Ilie fără trecerea pragului morţii. Minunea înălţării Sfântului Ilie a fost văzută de ucenicul Elisei, care apare în iconografie ca martor al acestui eveniment (II Regi 2:1–15). Alături de Moise și de cei trei Apostoli în ziua Schimbării la faţă (cf. Matei 17), se spune că Sfântul Prooroc Ilie va vedea faţă în faţă slava Dumnezeului întrupat.

[7] Cojocul Sfântului Ilie este un detaliu vestimentar care apare de mai multe ori, atât ca haină care determină identitatea de păstor a proorocului (atât din punct de vedere faptic cât și metaforic). Pe de altă parte, cojocul este prezentat ca obiect prin care se manifestă puterea neobișnuită a proorocului. Mantia sau cojocul se transformă în punte și servește lui Ilie și Elisei la traversarea Iordanului; prin cojoc lasă moștenire Ilie puterea sa ucenicului Elisei, așa cum acesta i-a cerut: „*Și s-au dus amândoi; s-au dus și cincizeci din fiii proorocilor și au stat deoparte în faţa lor, iar ei amândoi ședeau lângă Iordan. Atunci, luând Ilie mantia sa și strângând-o vălătuc, a lovit cu ea apa și aceasta s-a strâns la dreapta și la stânga și au trecut ca pe uscat*." (Cartea a patra a Regilor, Capitolul II, 7,8) „Iar Elisei se uita și striga: „*Părinte, părinte, carul lui Israel și caii lui!" Și apoi nu l-a mai văzut. Și apucându-și hainele le-a sfâșiat în două. Apoi, apucând mantia lui Ilie, care căzuse de la acesta, s-a întors înapoi și s-a oprit pe malul Iordanului.*" (Cartea a patra a Regilor, Capitolul II, 12, 13). Astăzi, cojocul Sfântului Ilie se află păstrat, alături de cămașa Mântuitorului în catedrala Catedrala Svetiskhoveli din orașul georgian Mtskheta, la aproximativ 60 de km de capitala Tbilisi. Se spune că haina Sfântului Ilie a fost adusă în Georgia de evreii persecutați de către Nabucodonosor care au venit în Iviria în secolul VI î. Hr.

https://biblioteca-digitala.ro

înaripat are părul negru și îl poartă lăsat pe umeri, cu cărare la mijloc. Asemenea Proorocului Ilie, imaginea Arhanghelului Mihail este direct asociată cu imaginea autorităţii, a curajului, a eroului. Arhanghelul Mihail este considerat *Mare Voievod al Oștilor Cerești*[8]. Acesta este venerat în Ortodoxie, Catolicism, în Anglicanism, în vechile Biserici Orientale, în Luteranism, în Iudaism și Islam. Datorită statutului care exprimă autoritate, Arhanghelul Mihail este considerat încă din vechime protector al Bisericii Catolice[9], apărător al marinarilor, al micilor comercianţi, al militarilor și al regimentelor de grănicieri[10].

În icoana noastră, el este înveșmântat cu o tunică roșie, pe sub care se care se poate citi un corp destul de bine proporţionat. În mâna dreaptă arhanghelul ţine o spadă (Sabia Dreptăţii) și în cealaltă mână o balanţă (Balanţa Dreptăţii). Cu ajutorul acestui instrument, Arhanghelul Mihail cântărește sufletele oamenilor, măsurând raportul dintre Bine și Rău. Poziția frontală a arhanghelului este accentuată în icoana noastră de contrapostul personajului. Verticalitatea personajului este expresia autorităţii sale decizionale.

Lângă Arhanghelul Mihail, Sfânta Parascheva este reprezentată figură întreagă, în picioare, cu un chip blând. Ea susţine o cruce martirică, impozantă, pe care o sprijină pe umărul stâng. În mâna dreaptă ea poartă un mănunchi de ramuri, pe linia tradiţiei reprezentării mucenicilor[11]. Ea poartă veșminte puternic ornamentate. Din perspectiva decorațiunilor reprezentate pe haine, icoanele pe sticlă bănățene se apropie mai mult de tradiția bizantină decât cele ardelene. Observăm folosirea crucilor și a stelelor ca simboluri transformate în elemente decorative care sunt reprezentate în mod repetat în icoana studiată.

Spaţiul este reprezentat prin tușe largi de culori pământii care acoperă o treime a compoziţiei și de albastrul cerului îmbogăţit de alte culori reci. Personajele sunt încadrate de un chenar cu linii șerpuite și mici modele ornamentale ale căror rize amintesc de structura compoziţională a scoicii, element definitoriu pentru stilul baroc (**Fig. 2, 3, 4, 5**). În partea de sus a imaginii decoraţia de pe margine ia forma unei cortine, care amplifică dramatismul compoziţiei.

2.1. Aspectul tehnic al icoanei

Icoana este pictată pe o bucată de sticlă de glajă subţire de aproximativ 2 mm grosime și încadrată de o ramă din lemn de brad. Rama măsoară aproximativ 4 centimetri, este pictată cu maro închis și tivită de o linie aurie în partea de contact cu sticlă. La margini, cadrul este încheiat printr-un sistem de îmbinare de colţ cu *cep drept deschis*. În partea din spate pictura este protejată de câteva fâșii late de coajă de tei și fixată de ramă cu ajutorul unor cuie. Pentru o mai mare protecţie s-au adăugat două stinghii transversale de lemn, așa cum putem observa în desenul de la **Fig. 6**. Lucrarea nu are capac. Deși pictura este de mari dimensiuni – 54,5/70 cm – aceasta este ușoară, datorită subţirimii plăcii de sticlă. Calitatea suportului este una bună iar valurile de lumină care se creează datorită fabricării artizanale a materialului devin o calitate care subliniază și mai mult preţiozitatea icoanei. Starea de conservare este bună dar se observă o dispoziţie spre deteriorare a culorii albe. Rama prezintă găuri de zbor.

2.2. Desenul și chipurile

Desenul este realizat cu negru și cu alb, pe partea interioară a sticlei. Într-o succesiune clasică a picturii iconografice pe glajă, autorul realizează contururile, apoi așterne culoarea în straturi subţiri. În releveul de la **Fig. 7** am surprins prima etapă a transpunerii icoanei pe placa de sticlă.

Contururile negre dezvăluie un tip de linie dinamică, ascuţită, cursivă, zveltă, semn că meșterul stăpânea bine ductul penelului. La nivelul etapei de transpunere, orice imperfecţiune poate fi vizibilă. În pictura pe sticlă, desenul este deopotrivă scheletul compoziţiei și prima etapă de manifestare a picturii în raport cu suportul. El rămâne vizibil în opera finală, îndeplinind un rol esenţial. Importanţa desenului ca

---

[8] Mare Voievod al Oștilor Cerești, Arhanghelul Mihail este prezentat ca un personaj cu multă autoritate: ex: Daniel 10,13: „*Mihail, una din căpeteniile cele mai de seamă, mi-a venit în ajutor, și am ieșit biruitor*."
Daniel 10,21: „*Nimeni nu mă ajută împotriva acestora, în afară de voievodul vostru Mihail*."
Daniel 12,1–2: „*În vremea aceea se va scula marele voievod Mihail, ocrotitorul copiilor poporului tău*."
Apoc. 12,7: „*Și în cer s-a făcut un război. Mihail și îngerii lui s-au luptat cu balaurul*."
Iuda 9: „*Arhanghelul Mihail, când se împotrivea diavolului... pentru trupul lui Moise*."
[9] Butler 1821, 117.
[10] Finley 2011, 72.
[11] Dionisie 2000, 112.

https://biblioteca-digitala.ro

forță structurală în elaborarea icoanelor pe sticlă transformă această etapă tehnică într-un moment esenţial în realizarea picturii. Rolul desenului în icoanele pe sticlă îmi evocă o analogie cu funcţia și estetismul șarpantei de lemn care rămâne vizibilă în arhitectura medievală franceză sau germană. Spre exemplu, arhitectura Evului Mediu caracteristică orașelor de pe malul Loirei ne oferă construcţii din această categorie, cunoscute sub numele de *maison à colombages*[12].

Revenind la tehnica picturii pe sticlă din Banat și Transilvania, este de subliniat că momentul aplicării contururilor reprezintă un timp al transparenţei maxime a stării interioare a pictorului. De aceea la nivelul desenului putem detecta legătura dintre emoţia autorului și forma liniei, curajul cât și ezitarea, virtuozitatea iconarului care transpare în momentul în care linia *curge*, precum și micile imperfecţiuni. Un procent însemnat din expresivitatea personajelor se stabilește în momentul trasării contururilor.

În cazul icoanei studiate, calitatea desenului transpare atât din cunoașterea și explorarea unor detalii anatomice ale personajelor realizate, prin alternarea diferitelor grosimi ale liniei, cât și prin acurateţea împlinirii formelor. Atât mâinile cu degete egale, cât și chipurile sfinţilor sunt realizate cu multă atenţie și grijă pentru detalii. La nivelul figurilor se poate observa o analogie cromatică cu abordările portretelor baroce sau Rosenthal specifice picturii culte a secolelor XVII-XIX din Italia de Nord, Franţa, Bavaria sau alte provincii ale Imperiului Austro-Ungar.

Carnaţia sfinţilor este albă, ca de porţelan, pigmentată diafan în zona obrajilor și la nivelul pleoapelor cu o culoare trandafirie vie și transparentă, un roz elegant, aplicat prin tamponare, care creează un efect asemănător miniaturilor pe fildeș sau pastelurilor, foarte la modă în perioada neoclasică a Europei secolelor XIX-XX. Evidenţierea pleoapelor și a obrajilor roz ca semn distinctiv al icoanelor bănăţene pe lemn sau pe sticlă este un subiect care a fost subliniat tangenţial, de mai mulţi cercetători care și-au dedicat timpul și energia acestui aspect. În acest sens, teoreticiana Dorina Sabina Pârvulescu subliniază importanţa studierii interferenţelor culturale specifice provinciei (care) exprimă, alături de cultura scrisă, tocmai evoluţia spiritualităţii de la vechea tradiţie bizantină, feudală, spre spiritul omului «iluminat» al secolului al XVIII-lea"[13]. În concluziile care urmează studiului dedicat icoanelor bănăţene, cercetătoarea vorbește despre stilistica definitorie a acestora: „*cele ale sfârșitului de secol se constituie într-un grup unitar stilistic, ce ne permite să le definim drept icoane bănăţene, destul de diferite de cele contemporane din Transilvania sau Muntenia. Le recunoaștem în primul rând după tipologia feţelor ovale sau ușor îngustate spre bărbie, cu fruntea lată, ochi și buze expresive, deseori influenţate de zâmbete discrete. Reluând în mai multe cazuri tradiţia pleoapelor roz-oranje, zugravii au acordat o mare atenţie carnaţiei, subliniate prin valori delicate de rozuri, cu umbre pierdute sugerând volume reale*"[14].

Cele patru personaje prezente în icoana Sfântului Prooroc Ilie evidenţiază similitudini de tratare a figurii. Ochii mari și galeși sunt încadraţi de sprâncene arcuite. Se poate observa interesul pictorului pentru a înţelege structura globului ocular prin atenţia sporită acordată acestui segment al portretului. Curbura pleoapelor este redată cu măiestrie, printr-un gest tenace, cu minuţiozitate. Sprâncenele urmează direcţia liniei pleoapelor și evidenţiază expresia privirii prin umbrirea delicată a zonei superioare a ochilor. Între griul estompat al sprâncenelor și rozul grațios al pomeţilor, ochii se manifestă ca actori principali ai compoziţiei. Până și caii au ochi galeși.

2.3. Descriere compoziţională şi cromatică

Atât din perspectiva compoziţională, cât și din punct de vedere cromatic, lucrarea prezintă caracteristici specifice atât structurilor tradiţionale, cât și modernităţii. Pentru o mai bună înţelegere a complexităţii compoziţionale am realizat două schiţe pe baza releveului obţinut prin confruntarea cu desenul icoanei (**Fig. 9** și **Fig. 10**).

Icoana studiată prezintă o compoziţie dinamică, obţinută prin suprapunerea a două scene: în partea de sus Sfântul Ilie, îngerul și carul cu patru cai și în partea de jos Sfântul Mihail și Sfânta Parascheva. Deși

[12] Termenul se referă la un tip de arhitectură practicată în Europa medievală. Pereţii elevaţiilor de acest gen sunt alcătuiţi din grinzi de lemn care formează o osatură de lemn în cadrul cărora bârnele de lemn definesc anumite porţiuni mai mici. Grinzile rămâneau la vedere, astfel încât lemnăria caselor poate fi văzută și astăzi. Datorită rezistenţei deosebite, *les maison à colombages* denumite și *les maison à pans de bois* alcătuiesc ansambluri care pot fi vizitate și astăzi în orașe precum: Rouen, Tours, Vannes sau Ochsenfurt.

[13] Pârvulescu 1997, 30.

[14] Pârvulescu 1997, 31.

https://biblioteca-digitala.ro

este închisă, compoziția prezintă elemente de deschidere la nivelul casetei care îl reprezintă pe Sfântul Ilie. De asemenea, putem detecta mai multe centre de interes. Cele două cadre sunt caracterizate de autonomie tematică și compoziţională. Prin alipirea acestora se compune un cadru comun care creează noi posibilităţi de interpretare teologică, narativă, simbolică. Din această cauză, cele două scene pot fi citite ca două imagini separate dar pot articula și un discurs nou, o sinteză a intimităţii relaţiei dintre românii ortodocși bănăţeni și sfinţii la care aceștia se rugau. Caracterul puternic narativ al unor icoane poate susține ipoteza realizării icoanelor cu rol de epistolă. În acest context este de subliniat prezenţa repetată a Sfintei Parascheva în icoanele pe sticlă din spaţiul și arealul geografic abordat.

Prin inserarea elementelor decorative marginale și mediane cele două cadre sunt asamblate în câmpul narativ unei compoziţii dinamice. Decoraţia marginală roșie se extinde spre partea superioară a imaginii, unde se încheie cu un arc în acoladă, care sugerează prezenţa unei draperii. În acest fel se realizează o trimitere directă către dinamism și dramatism, două aspecte caracteristice teatralităţii baroce. Asistăm așadar la o fuziune între principiile artei baroce în iconografia ortodoxă.

În compoziţia barocă sunt explorate valorile exaltante ale metaforei și ale alegoriei, fie că este vorba despre poezie, muzică, filosofie, arhitectura sau pictură. Întâlnită pentru prima data în secolul al IV-lea d.Hr, în catacomba Via Latina[15], tema ridicării la cer a Sfântului Ilie este preluată în arta barocă de artiști precum Peter Paul Rubens. Tendinţa artei italiene și franceze postmanieriste de a construi subiecte și compoziţii care să producă efecte puternice, teatrale, se poate regăsi și în icoana pe sticlă cercetată de noi. Ridicarea la cer a Sfântului Ilie este prezentată ca o apariţie, ca o revelaţie. Sfântul Arhanghel Mihail și Sfânta Cuvioasă Parascheva sunt concepuţi ca martori ai acestui eveniment excepţional, imaginea lor înlocuind prezenţa ucenicului Elisei, care nu este menţionat în aceată icoană.

Din punct de vedere geometric, putem determina în compoziţie două forme recurente: elipsa și triunghiul. Rolul elipsei este unul esenţial, aceasta putând fi regăsită atât în forme mari, centrale, constituite din grupuri de personaje, precum și din forme mici, insulare, ce populează compoziţia ca elemente ale unui sistem care uneori se apropie de conceptul *horror vacui*[16]. În **Fig. 9** am subliniat traiectul celor două elipse centrale determinate de zona îngerului așezat pe nori și, mai jos, de spaţiul ocupat de Sfântul Ilie împreună cu caleașca și cu cei patru cai. De asemenea, putem observa o echilibrare a compoziţiei prin detaliile și unghiurile create de elementele dinamice al compoziţiei. Efectele compoziţiei dinamice sunt subliniate și de direcţiile abrupte ale planurilor care domină imaginea. Prezenţa regulii *triunghiurilor de aur*[17] (**Fig. 10** și **Fig. 11**) denotă un dialog creativ cu structurile compoziţionale specifice emancipării imaginii, specifice Barocului European.

Din punct de vedere cromatic icoana prezintă un dialog între culori reci și culori calde, cu accente de auriu obţinut prin aplicarea foiţei metalice. Contrastul complementar care se stabilește între tonuri de roșu, brun roșcat, portocaliu, ocru și verde veronese, albastru de Prusia și griuri reci contribuie la articularea compoziţiei închise și dinamice.

Lucrarea conţine o paletă bogată de culori, evidenţiind atât accesul liber la materiale diversificate cât și apetitul pictorului de a crea o lucrare care să exprime această suficienţă. Culorile au fost aplicate cu multă grijă în spaţiile determinate de contururile albe sau negre. Este de observat decorativismul accentuat manifestat de pictor. Înainte de a așterne tușele de culoare locală, iconarul insistă asupra unor repetiţii decorative redate cu tonuri deschise. Astfel, la nivelul veșmintelor, suprafeţe cu stele albe, cu motive florale, cu linii, puncte sau cu modele abstracte sunt acoperite de culori puternice, precum roșu sau albastru. Așternută în interiorul formei principale cât și pe decoraţii sau accente, câmpurile largi de culoare își diminuează forţa de expresie.

Verdele susţine cromatic compoziţia în zona de tonuri reci, fiind folosit atât la nivelul cerimii, cât și în componenţa veșmintelor. Galbenul este folosit în variante calde și reci, fie solar, apropiat de auriu ca intensitate, fie grizat, stins, apropiat de verzui. Întâlnim diferite variante de ocru atât la nivelul frizelor

[15] Lexikon 1967, 607–614.

[16] În arta vizuală, conceptul *horror vacui*, cunoscut și ca *kenophobia*, este expresia fricii de spaţiul gol, care se materializează prin umplerea suprafeţei unei opere de artă cu multe detalii. Acest concept poate fi întâlnit în mai multe perioade istorice, de la perioada geometrică a Antichităţii greceşti, la arta migraţiei triburilor germanice sau în cadrul manuscriselor medievale.

[17] Această regulă funcţionează pe baza raportului cu una dintre diagonalele principale ale imaginii care împarte cadrul în două imagini aproximativ egale și prezintă capacitatea de a fragmenta compoziţia în alte triunghiuri mai mici, cu ajutorul unor linii care intersectează linia directoare în unghiuri de aproximativ 90°.

https://biblioteca-digitala.ro

decorative laterale, cât și în redarea sabiei, a balanței sau a florilor, ca un *alter ego* al albului sau al foiței. În ceea ce privește culorile obținute pe bază de pământuri, acestea sunt folosite pentru a alcătui suprafețele care exprimă spațiul. Brunurile sunt folosite în tușe largi și libere, în fondurile orizontale din spatele personajelor din prim plan. Culoarea roșie a frizei decorative domină marginile compoziției iar uvertura din partea superioară amplifică impresia unei cortine care se deschide. Mai regăsim roșul la saturație mare fie în vestimentația personajelor sub forma unei pelerine flamboaiante, fie la nivelul florilor decorative din fundal.

Culoarea albă are o folosință mai versatilă: autorul a utilizat albul la nivelul inscripțiilor care relevă numele personajelor. De asemenea, albul este folosit ocazional pentru a desena diferite elemente decorative peste care se intervine apoi cu altă culoare, în straturi foarte fine care atenuează întâlnirile dure ale suprafețelor cromatice sub forma unor laviuri care fie formează nori, fie sugerează spațiul. Gradul mare de dispersie al albului constituie o caracteristică a acestei icoane.

Din punct de vedere tehnic lipsește acurateţea în aplicarea peliculei aurii. Foița nu este sclivisită, putem observa că este așternută în multe locuri în cadrul compoziției. La nivel simbolic, acest fapt este semnul unei pierderi a reperelor[18] purtate de culoarea auriu. Teoreticianul de artă Constantin Prut surprinde acest fenomen în studiul dedicat raportului dintre limbajul vizual decorativ și cel simbolic. „*Asupra formelor și motivelor scoase din izolarea premeditată a rezervației simbolice încep să acționeze acum legi specifice ornamentului din arta populară: repetiția, alternanța, etc*”[19]. Expresie a aurului, a aureolării, semn al aureolei, auriul este folosit din abundență în icoana Sfântului Ilie Tezviteanul. Dacă auriul este „*simbol solar și întruchipare a perfecțiunii, a regalității și divinității (…) se asociază imortalității, cunoașterii, inteligenței cosmice active*”[20], în cazul folosirii foiței în cadrul icoanei studiate, putem observa un exces care se traduce prin îndepărtarea de cunoașterea simbolică și apetitul pentru somptuozitatea decorativă. Această observație este bazată pe constatarea folosirii foiței atât la nivelul aureolelor sfinților, cât și la detaliile vestimentare, la ornamentele de pe margine, la pumnalul ținut de Sfântul Ilie în mâna dreaptă, precum și în colorarea harnașamentului ce leagă caii de trăsura.

3. Concluzii

În urma studierii icoanei pe sticlă Sfântul Ilie Tezviteanul pot spune că am descoperit o serie de informații care contribuie la cercetarea icoanelor pe sticlă din Banat. Atât din punct de vedere tehnic, tematic, cât și compozițional și cromatic, lucrarea studiată reprezintă un exemplu important al categoriei menționate.

Am observat în această pictură un mare grad de libertate compozițională și interpretativă, o bogăție cromatică specifică Banatului din secolul al XIX-lea.

Pictura pe sticlă, tehnică fragilă și grațioasă, este folosită din antichitate până în contemporaneitate în diverse moduri. Dacă rolul picturii pe sticlă este de cele mai multe ori decorativ, legat de diversificarea limbajului estetic al arhitecturii sau mobilierului, există diferite perioade istorice în care pictura pe sticlă își câștigă autonomia identitară. Acesta este cazul picturii religioase pe sticlă din Europa perioadei secolelor XVIII–XX. În cadrul acestui fenomen, pictura bănățeană pe sticlă ocupă un loc aparte, o nișă care are potențialul de a oferi un teren de cercetare bogat și foarte atractiv. Din această cauză considerăm necesare demersurile teoretice de a participa la dezvoltarea unei mai bune înțelegeri a picturii pe sticlă, a noutăților pe care aceasta le aduce și a potențialelor inovații pe care le-ar fi putut influența.

Listă figuri

Fig. 1. Icoana Sfântului Prooroc Ilie. Tehnica: pictură în tempera pe sticlă de glajă din secolul al XIX-lea. Dimensiuni: 54,5/ 70 cm.
Sursa: colecția de artă veche bisericească a Catedralei Mitropolitane din Timişoara

Fig. 2. Fereastră din palatul Baroc din Timişoara – detaliu decorativ

[18] Prut 2012, 28–37. Teoreticianul observă și subliniază fenomenul pierderii reperelor simbolice în raport cu reprezentarea decorativă în capitolul „Alfabet decorativ și simbolic”.
[19] Prut 2012, 34.
[20] Evseev 2007, 56.

https://biblioteca-digitala.ro

Sursa: foto Liviu Tulbure

Fig. 3. Fereastră din palatul Baroc din Timişoara – detaliu decorativ
Sursa: foto Liviu Tulbure

Fig. 4. Detaliu friză
Sursa: decupaj din imaginea colecţiei Catedralei Mitropolitane din Timişoara

Fig. 5. Banda decorativă. Detaliul a fost extras din partea dreaptă, de lângă Sfânta Cuvioasă Parascheva
Sursa: decupaj din imaginea colecţiei Catedralei Mitropolitane din Timişoara

Fig. 6. Icoana Sfântului Prooroc Ilie, verso. Se poate observa sistemul de fixare.
Sursa: schiță realizată de Andreea Foanene

Fig. 7. Releveu icoană. Putem observa rolul desenului exprimat de contururile albe și negre.
Sursa: releveu realizat de Andreea Foanene

Fig. 8. Icoana Sfântului Ilie Tezviteanul – detalii de portret și de mâini. De la stânga spre dreapta: îngerul, Sfântul Ilie, Sfântul Arhanghel Mihail, Sfânta Cuvioasă Parascheva
Sursa: colaj realizat din decupaje extrase din imaginea colecţiei Catedralei Mitropolitane din Timişoara

Fig. 9. Schemă compoziţională
Sursa: releveu realizat de Andreea Foanene

Fig. 10. Schemă compoziţională
Sursa: releveu realizat de Andreea Foanene

Fig. 11. Regula triunghiului de aur
Sursa: desen geometric realizat de Andreea Foanene

Bibliografie

Butler 1821 — Butler Alban, *The lives of the fathers, martyrs, and other principal saints,* Dublin, Londra, 1866.

Cosma 1940 — Cosma Aurel, *Pictura românească din Banat de la origine până azi,* Timișoara, 1940.

Dancu, Dancu, 1975 — Dancu Dumitru, Dancu Juliana, *Pictura țărănească pe sticlă*, București, 1975.

Dionisie 2000 — Dionisie din Furma, *Erminia picturii bizantine*, București, 2000.

Evseev 2007 — Evseev Ivan, *Enciclopedia simbolurilor religioase și arhetipurilor culturale*, Timișoara, 2007.

Finley 2011 — Finley Mitch, *The patron saints handbook*, USA, 2011.

Irimie, Focșa, 1971 — Irimie Cornel, Focșa Marcela, *Icoane pe sticlă*, București, 1971.

Lexikon 1968 — *** *Lexikon der Christlichen Ikonographie A-E*, Verlac Herder Freiburg im Breisgau, Germania, 1968.

Meteș 1964 — Meteș Ștefan, *Zugravii și icoanele pe hârtie și sticlă din Transilvani*. În: *Biserica Ortodocă Română*, XXXII, București, 1964.

Pârvulescu 1997 — Pârvulescu Dorina Sabina, *Icoane din Banat*, Timișoara, 1997.

Pârvulescu 2003 — Pârvulescu, Dorina Sabina, *Pictura bisericilor ortodoxe din Banat. Între secolul XVII și deceniul trei al secolului al XIX-lea,* Timișoara, 2003.

Prut 2012 — Prut Constantin, *Calea rătăcită. O privire asupra artei populare românești*, Timișoara, 2012.

Săcară 2005 — Săcară, Nicolae, *Icoane pe sticlă din Banat*, Timișoara, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

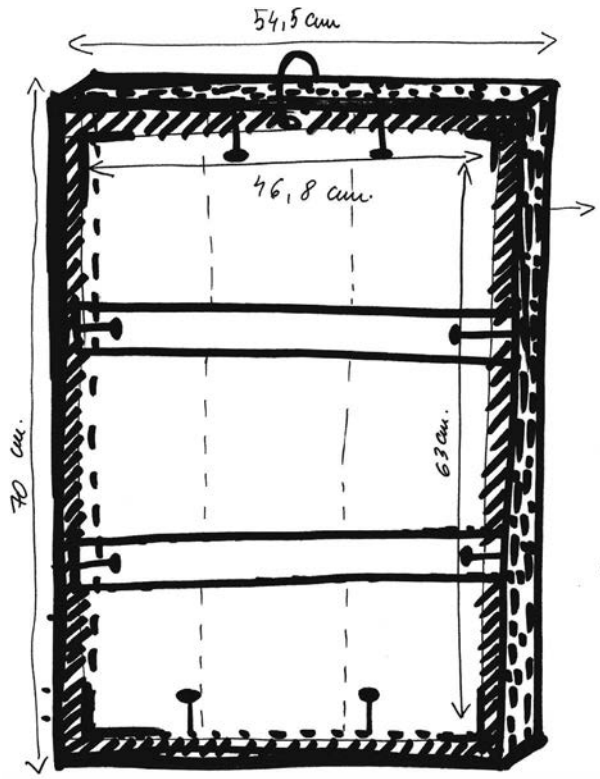

Fig. 6.

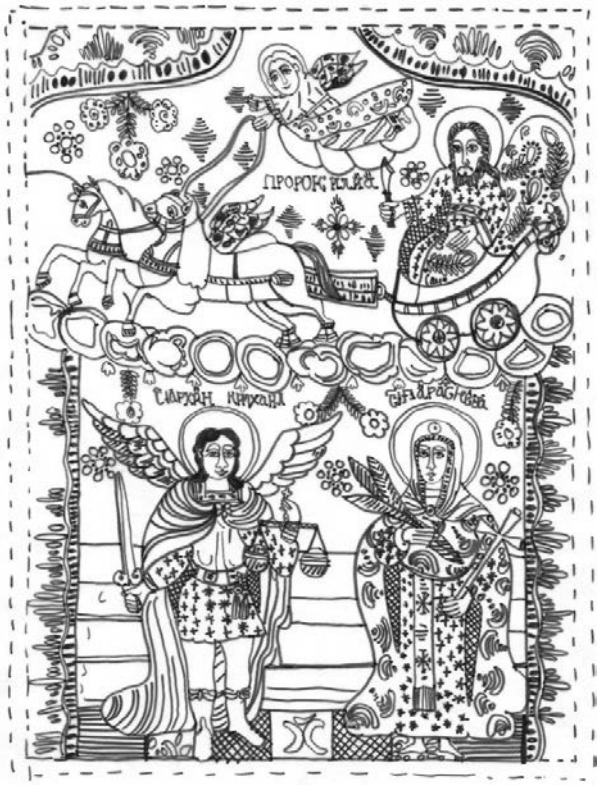

Fig. 7.

Fig. 8.

https://biblioteca-digitala.ro

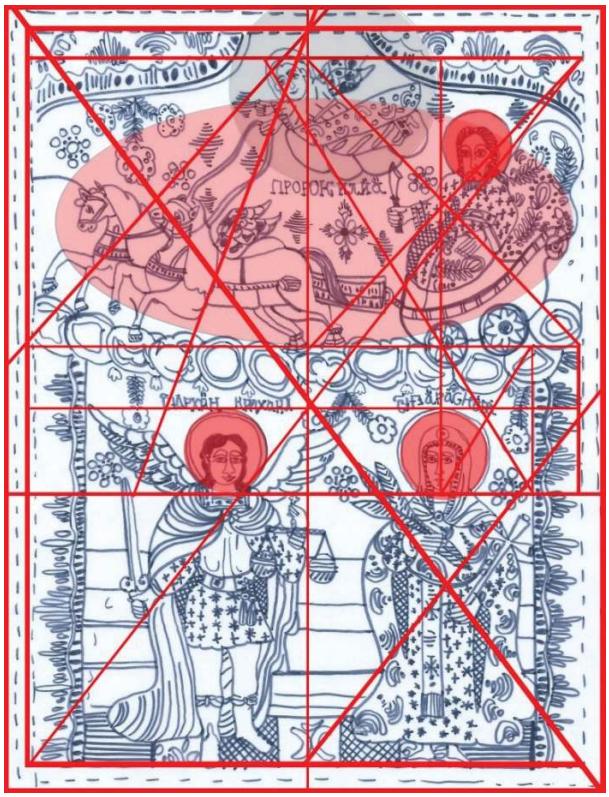

Fig. 9.

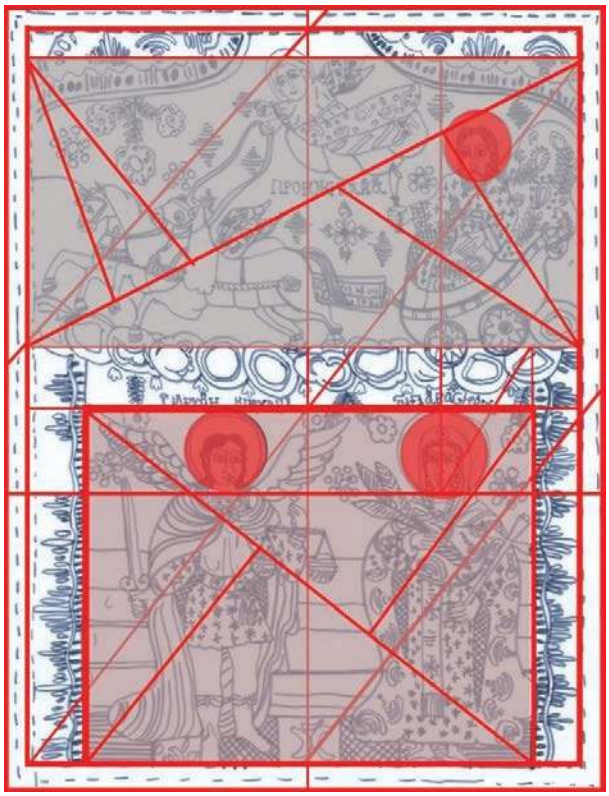

Fig. 10.

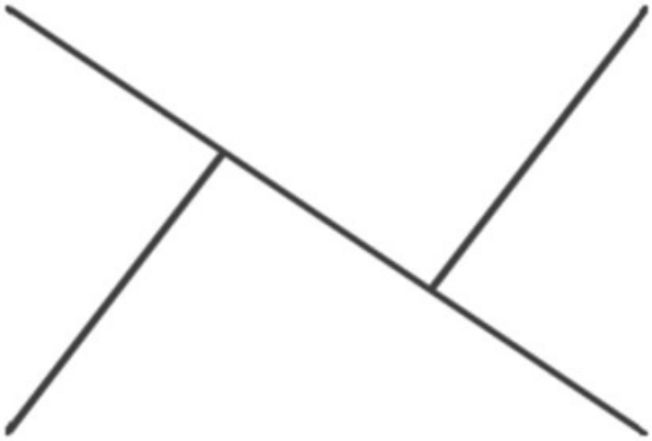

Fig. 11.

https://biblioteca-digitala.ro